



***Le déjeuner sur l'herbe* e a ciência da cultura dedicada à história da arte, de Aby Warburg**

***Le déjeuner sur l'herbe* and the science of culture dedicated to the history of art, by Aby Warburg**

Dr. Luís Edegar Costa

Como citar:

COSTA, L.E. *Le déjeuner sur l'herbe* e a ciência da cultura dedicada à história da arte, de Aby Warburg. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3, p.285-299, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4670>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4670>.

Imagem: *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Édouard Manet, óleo sobre tela, 207x265cm. Paris: Musée d'Orsay. Fonte: <<https://www.wga.hu/art/m/manet/1/5dejeun1.jpg>>.

***Le déjeuner sur l'herbe* e a ciência da cultura dedicada à história da arte, de Aby Warburg**

Le déjeuner sur l'herbe and the science of culture dedicated to the history of art, by Aby Warburg

Dr. Luís Edegar Costa*

Resumo

Este texto se detém sobre o ensaio de Aby Warburg a respeito da pintura *Le déjeuner sur l'herbe*, no qual ele avança para além dos seus tradicionais objetos de interesse, mas mantém sua reflexão sobre a presença e as transformações do Antigo nas obras de arte. O propósito é analisar o que a *ciência da cultura* elaborada por Warburg nos revela sobre a pintura de Édouard Manet e, mesmo que de um modo tateante, o que *Le déjeuner* tem a dizer sobre essa *ciência*.

Palavras-chave

Aby Warburg. Édouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*. Transformações do Antigo.

Abstract

This text looks into Aby Warburg's essay concerning the painting *Le déjeuner sur l'herbe*, in which he advances beyond his traditional objects of interest, but keeps his reflection on the presence and transformations of the Antique in artworks. The purpose is to analyze what the science of culture crafted by Warburg reveals to us about the Édouard Manet's painting and, even in a fumbling way, what *Le déjeuner* has to say about this science.

Keywords

Aby Warburg. Édouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*. Transformations of the Antique.

I

Neste texto analiso o ensaio de Aby Warburg a respeito da pintura *Le déjeuner sur l'herbe* [imagem da capa], que data de 1929, ano em que ele faleceu¹. O ensaio é sobre a presença do Antigo e sua transmissão, um dos aspectos que particularizam o percurso intelectual de Warburg. Comparando um grupo de ninfas e deuses dos rios representados em um sarcófago romano, ele mostra como é transmitido e transformado o motivo até chegar ao quadro de Manet. No entanto, ainda que se mantenha no contexto da presença e das transformações do Antigo, com Manet Warburg vai além de seus tradicionais objetos de interesse, que se concentram, sobretudo, nos limites da Renascença. As investigações de Warburg sobre a transmissão e as transformações do Antigo para além do Renascimento também encontramos na *Conferência sobre Rembrandt* (Warburg, 2010), de 1926, o que justifica avaliá-la brevemente aqui. Pretendo explorar o que a *ciência da cultura* mencionada por Warburg nos revela sobre a pintura de Édouard Manet e a arte moderna e, numa possível correspondência, o que *Le déjeuner* tem a dizer sobre essa *ciência*.



Fig. 1. Marcantonio Raimondi, *O julgamento de Páris*, Século XVI, gravura feita a partir de um desenho perdido de Rafael. 24,3 x 36,7cm. Detroit, Detroit Institute of Arts.

Fonte: <https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/09.1S898-d1-2017-04-25_o2.jpg>.

Em passagem mais adiantada do ensaio sobre o quadro de Manet, Warburg associa “uma ciência da cultura dedicada à história da arte” à tarefa de investigar o estilo como o que é conformado pela vontade da sociedade, além de discernir suas fases de acordo com o ritmo da polaridade entre a aproximação e o distanciamento de uma vida configurada artisticamente:

O fato de que esse acréscimo se manteve durante séculos sem provocar a menor indignação dos conhecedores de arte testemunha a vontade da sociedade de selecionar sentimentalmente – algo muito pouco investigado como um fator artístico que conforma o estilo. Tal vontade se move, no ritmo polar do impulso à aproximação e à vontade de distanciamento, rumo à vida configurada artisticamente, sendo a tarefa de uma ciência da cultura dedicada à história da arte (até aqui inexistente) justamente discernir suas fases a partir dos documentos da época, pictóricos ou linguísticos (Warburg, 2015: 356).

O “acréscimo” no início do parágrafo reproduzido acima diz respeito à “falsificação” da atribuição a um sarcófago antigo da posição que assume a ninfa que volta sua cabeça para fora do quadro, presente na gravura de Marcantonio Raimondi [Fig. 1] e repetida na pintura de Manet, agora não mais como ninfa. Para Warburg, essa falsificação exemplifica as transformações do Antigo que *uma ciência da cultura dedicada à história da arte* tem como tarefa esclarecer.

II

O ponto de partida do interesse de Warburg pelo quadro de Manet é o vínculo que mantém o grupo formado pela mulher nua e os dois homens vestidos que desjejua sobre a grama com o estilo italiano classicizante, comprovado pelo historiador da arte Gustav Pauli:

Gustav Pauli comprovou que o grupo que desjejua sobre a grama de forma aparentemente tão descontraída se vincula de modo tão preciso aos traços do estilo italiano classicizante que é possível identificar, com uma exatidão raramente desfrutada pela ciência da arte, o modelo na Antiguidade e seu mediador italiano: trata-se de um Julgamento de Páris desenhado por Rafael a partir de um relevo de um sarcófago antigo, que ainda hoje pode ser visto em Roma encrustado na fachada da Villa Medici, onde agora é a Academia Francesa de Arte. O desenho foi gravado por Marcantonio Raimondi, e no seu canto inferior direito se encontram três semideuses presos à terra, pousados e nus, que deram, no modo como estão situados uns em relação aos outros, o contorno dos movimentos das figuras que desjejua na pintura de Manet (Warburg, 2015: 350).

O crítico de arte Ernest Chesneau, em seu artigo sobre o Salão dos Recusados, em Paris, no qual a pintura de Manet foi exibida, no ano de 1863, foi o primeiro a vincular as três figuras do *Le déjeuner* com a gravura de Raimondi. Feita a partir de uma obra de Rafael que se perdeu, a gravura de Raimondi era comumente encontrada pendurada nas paredes dos *ateliers* da época (Damisch, 1992: 61). Apesar da descoberta de Chesneau ter sido feita durante o Salão, ela não teve maiores repercussões. Para isso foi necessário que em 1908 Gustav Pauli, então diretor do Museu de Hamburgo, retomasse e aprofundasse essa descoberta². Desse modo, a afirmação de Manet sobre o grupo do seu quadro, uma mulher nua e dois homens vestidos, ter sido inspirado na pintura *O Concerto campestre*, do acervo do Louvre [Fig. 2], atribuído então a Giorgione e hoje reconhecido como de autoria mais provável do jovem Tiziano Vecellio, afirmação indicativa de um modelo ou da presença do passado como modelo, não esclareceria como esse passado exerceu sua influência. Em resumo, a comprovação de Pauli renova o enigma sobre a “herança do passado” e sua presença no ambiente das transformações representadas pelo *Le déjeuner*, atraindo o interesse de Warburg.

Warburg compara a representação do Julgamento de Páris no desenho de Rafael, que a gravura de Marcantonio Raimondi registrou e conservou, com dois sarcófagos da Antiguidade que oferecem “a oportunidade de apreciar de modo tão claro esse aspecto da mitologia pagã” (2015: 351). O primeiro deles estava no Jardim da Villa Medici [Fig. 3] e o outro encontrava-se na fachada do Casino da Villa Doria Pamphili. É o sarcófago da Villa Medici que fornece o modelo para o trabalho de Rafael. Nele podemos ver, da esquerda para a direita, duas náiades seminuas. Logo a seguir está Páris, na condição

de juiz que dá a maçã à Vênus, vestida e circundada por um véu que daria a ela a aparência da Fortuna. No centro do sarcófago está um guerreiro nu, visto de frente, que levanta o braço esquerdo em direção à ascensão da deusa vitoriosa. Ela é conduzida em direção ao Olimpo por uma Niké e por Mercúrio, seguida por Minerva. Júpiter aguarda a comitiva em seu trono, com o céu sob seus pés e segurando na mão direita um raio. Sob o céu, no canto direito do sarcófago, está o grupo com a ninfa e os dois deuses aquáticos, além de Tellus, a deusa da Terra, que remete, complementarmente, à figura do céu.



Fig. 2. Tiziano Vecellio, dit Titien. *Le Concert champêtre*, c. 1509, óleo sobre tela. 105 x 137 cm. Paris, Musée du Louvre.
Fonte: <<https://www.wga.hu/art/g/giorgion/various/concert.jpg>>



Fig. 3. Relevô frontal do sarcófago romano representando *O julgamento de Páris* (com acréscimos do século XVI), mármore, c. 200 a.D., 90 x 230 cm, encravado na fachada do jardim da Villa Medici, Roma.
Fonte: <https://www.researchgate.net/figure/Front-relief-of-a-Roman-sarcophagus-depicting-The-Judgement-of-Paris-with_fig1_311673618>.

O sarcófago da Villa Medici é também a referência para a representação do Julgamento de Páris por outro gravador, Giulio Bonasone, que preserva mais os detalhes ou apresenta, quando comparada com a gravura de Raimondi, maior fidelidade ao monumento funeral [Fig. 4]. Para chegar a essa conclusão, Warburg explora as diferenças no tratamento dado aos semideuses que assistem ao Julgamento nas gravuras de Raimondi e Bonasone, como exponho a seguir.



Fig. 4. Giulio Bonasone (c. 1510-1576). *O julgamento de Páris*. c. 1550-60. Gravura, 30,4 x 45,9 cm. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/367357>>.

O que a gravura de Bonasone testemunha sobre o sarcófago da Villa Medici? Como descrito acima, no relevo os semideuses estão acompanhados de Tellus, que está em seu trono, e estão comovidos diante do que presenciam no céu: “Tellus, a senhora da terra, é vista em seu trono e, ao seu lado, pousados na terra (para onde foram banidos), estão os três gênios, que ao tentar erguer o tronco, denotam sua visível comoção perante a manifestação celeste” (Warburg, 2015: 353).

Tellus não aparece na gravura de Raimondi, o que representa um indicio da mudança e do afastamento do desenho de Rafael em relação ao modelo antigo. Nele, a ninfa contempla o mundo exterior e não mais a manifestação celeste. Na gravura de Bonasone, os semideuses se restringem à visualização da ascensão que simboliza a esperança na ressurreição. Daí, para Warburg, a maior fidelidade da gravura de Bonasone ao que visa a representação no sarcófago, sua realização está mais afinada ao objetivo da arte tumular pagã.

Vale destacar que ao comparar as gravuras de Raimondi e Bonasone, Warburg faz juízo de valor na compreensão da mudança de orientação representada pela primeira. Ao mesmo tempo em que afirma que é preciso admitir que a gravura de Bonasone é mais fiel ao que há de essencial no sarcófago e na arte tumular pagã, Warburg reconhece sua inferioridade em termos artísticos. Esse reconhecimento vem junto da constatação de que a gravura de Raimondi “destoa do esquema antigo” e representa outro destino, que se manifesta em “um caminho direto de entrega destemida frente aos bens e à beleza primordiais da natureza” (Warburg, 2015: 354). É a mudança da direção do olhar da ninfa que enuncia essa diferença em relação ao modelo da Antiguidade. Convivendo com forças celestes e submetendo-se à atração pela beleza da natureza, essa mudança configura a polaridade entre o sagrado e o profano, em que a atração pelo mundo natural coexiste à consciência dos semideuses do pertencimento à aparição divina no mundo terreno.

Portanto, no relevo do sarcófago da Villa Medici, enquanto os semideuses olham para o céu, na gravura que se baseia no desenho de Rafael, o olhar da ninfa, à esquerda, muda de direção e se volta para fora do quadro. Essa mudança, escolha do artista, significa um afastamento e define, na análise de Warburg, o caráter não Antigo da gravura, representando uma transformação ilegítima. Ou haveria outro modelo da antiguidade a sustentar tal mudança? Warburg menciona, então, o sarcófago da Villa Ludovisi, que inicialmente comprovaria o caráter antigo da cabeça da ninfa voltada para fora do quadro. No entanto, “a história dos monumentos, em sua vertente crítica e arqueológica” provou o caráter inautêntico dessa figura, autorizando Warburg a confirmar o afastamento do antigo da gravura de Raimondi, quando ele já não é determinante “como medida para os processos de desenvolvimento formadores de estilo” (2015: 355).

A conclusão de Warburg sobre o vínculo do grupo na pintura de Manet com a gravura de Raimondi e, por sua vez, com o sarcófago, configurado pela ninfa que volta o olhar para o lugar em que está o observador, resulta da falsificação do Antigo. O percurso que ele traça evidencia no *Déjeuner* o caráter inautêntico do olhar voltado para o observador e da nudez feminina como herdeira de uma transformação do Antigo. Ou seja, na pintura de Manet culmina um processo de esterilização dos deuses do Olimpo:

Entre o Julgamento de Páris representado no sarcófago pagão e *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, consuma-se a reviravolta da teoria da causalidade referente aos acontecimentos elementares da natureza. A legalidade imanente contida nos processos naturais, que agora aparece como ideia compreensível por qualquer pessoa, proscreve do céu todo o intempestivo colegiado dos regentes, com seus vícios humanos. Mesmo que o colegiado dos sete planetas, como regentes do destino, tenha até hoje conservado sua virulência na superstição astrológica inquebrantável, os grandes Deuses do Olimpo efetivamente deixaram de ser, desde que foram arqueologicamente esterilizados, objeto de culto oficial e ativo de sacrifício (2015: 356-7).

Na segunda parte do ensaio, Warburg descreve um outro Julgamento de Páris, de meados do século XVII, que ele descobriu em Tivoli durante sua última estada na Itália [Fig. 5]. É uma pintura de Nicolaes Berchem que se apresenta como uma simbiose entre a paisagem de caráter holandês e as figuras de extração antiga oriundas da gravura de Raimondi. As mudanças ou alterações, o uso que é feito por Berchem da “inspiração antiga” num contexto paisagístico estranho a ela, a paisagem de matriz holandesa, reiteram a constatação de que o Antigo perdeu seu poder para determinar a significação da figuração: “não há motivo algum para querer abranger eventos naturais amedrontadores por meio de poderosos demônios da natureza, segundo a vontade da figuração pagã, com suas atribuições causais” (Warburg, 2015: 358). Desse modo, a pintura de Berchem é para Warburg mais uma etapa do processo

que desemboca na pintura de Manet, quando recorrer a “personagens antiquizantes” não significa que transmitem a energia que atua na formação de um estilo.



Fig. 5. Nicolaes Berchem. *O Julgamento de Páris*. c. 1650, decoração parietal a partir da gravura de Marcantonio Raimondi, Tivoli, Villa D'Este. Fonte: <<https://www.researchgate.net/publication/311673618>>

III

Na carta ao editor Benedictus G. Teubner, de 1930, em que descreve o Atlas e seus painéis, Fritz Saxl destaca as investigações feitas por Warburg, em seus últimos anos de vida, sobre a recepção da Antiguidade na arte pós-renascentista europeia:

O problema da recepção da Antiguidade é perpétuo como problema humano geral, porém como problema histórico não é apenas problema do Renascimento. Por isso Warburg investigou justo em seus últimos anos a recepção da Antiguidade na arte pós-renascentista da Europa. Em uma série de painéis que estão entre os mais impressionantes do atlas (painéis 72-76) o tema é a figura de Rembrandt no exemplo de sua ilustração de Tácito. Nele é descrito o enfrentamento entre o conceito que Rembrandt tinha da Antiguidade e o conceito que ele tinha da *art officiel* de seu tempo, e com o *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (painel 55), que por influência de Rafael mostra um sarcófago antigo, evidencia-se a permanência da luta do artista com a arte de seu tempo (Saxl, 2010, XVII).

Saxl se refere a painéis do Atlas Mnemosyne que reúnem imagens originadas e definidas a partir das investigações como a que informa o ensaio sobre o *Déjeuner*, que estamos tratando aqui, e a conferência sobre a Antiguidade italiana à época de Rembrandt, de maio de 1926. Essas atividades, além da conferência realizada em homenagem a Franz Boll, de abril de 1925, e o projeto do Atlas Mnemosyne, são objeto de registro feito por Warburg na conferência *De arsenal ao laboratório*, de caráter autobiográfico, apresentada em 29 de janeiro de 1927, quando da constituição do conselho diretor da Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg):

Para não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como eixo de minhas pesquisas o tema da influência da Antiguidade. Esse propósito foi colocado em dura prova quando, mais tarde (e não quero agora entrar em detalhes), fui posto diante da tarefa de considerar a obra de arte não apenas como espelho da vida histórica, mas também *como instrumento de orientação no cosmos celeste*. Desde quando, em 1907, li a obra *Sphaera* de meu inesquecível amigo Boll, pude, de fato, incluir em minhas considerações o desenvolvimento do elemento cosmológico com sua riqueza de imagens. Então, com meu fiel amigo e assistente Fritz Saxl, consegui criar uma ciência de orientação em forma de imagens, que nos autorizou a falar de uma nova história da arte científico-cultural, que não teria nem limites temporais, nem limites espaciais, ainda que cronologicamente concentrássemos nossa atenção ao período de 2000 a.C. a 1650 d.C. Ao passo que geograficamente nos limitamos ao âmbito mediterrâneo, tendo que analisar um território que vai do Khorasan à Inglaterra, do Egito à Noruega (2018: 48).

O tema da influência da Antiguidade italiana à época de Rembrandt, exposta na *Conferência sobre Rembrandt* (Warburg, 2010), de 1926, permite uma comparação com o ensaio dedicado à Manet. Em Rembrandt, Warburg vê a Antiguidade ainda como força ou energia que atua decisivamente na conformação do estilo. Vejamos como ele chega a essa conclusão.

O propósito de Warburg na conferência sobre Rembrandt é analisar a renascença do mundo figurativo antigo no século XVII. Para isso elege três exemplos: a aparição da figura legendária de Proserpina; o modo como a influência de Tácito se manifesta no domínio da história antiga; e a maneira como a Medeia da tragédia grega é representada³. Para realizar a análise, Warburg divide a conferência em três partes. Em cada uma delas um trabalho de Rembrandt assume centralidade no trabalho de comparação: *O rapto de Proserpina*, na primeira parte; *A conjuração de Claudius Civilis*, na segunda parte; e *Medeia*, gravura que ocupa a terceira parte da conferência. Para cotejarmos o ensaio de Manet com a conferência sobre Rembrandt escolhi trazer para cá o entendimento de Warburg sobre a manifestação do Antigo na pintura *O rapto de Proserpina* [Fig. 6]. Além disso, menciono brevemente o que a representação da Medeia, para Warburg, esclarece sobre a autenticidade do Antigo no século XVII e na obra de Rembrandt em particular.

Um dos personagens centrais para a investigação de Warburg sobre Rembrandt é o artista florentino Antonio Tempesta, que ele apresenta como referência no gênero artístico que aproxima e diferencia a arte flamenga e a arte da Renascença italiana. Trata-se, esse gênero, da arte pública das recepções oficiais, a arte das festas, que Warburg menciona antes de deter-se nas obras:

Antes de examinar as obras, mencionemos de maneira muito breve as personalidades que, devidamente investigadas, dão voz, como eruditos, poetas ou interessados, à herança de imagens de Antiguidade. Aqui, devemos trazer como elemento historicamente relevante um gênero artístico que, por não pertencer à arte superior, geralmente não é devidamente valorizado: a *ars officiel*, isto é, a arte das solenes recepções oficiais, onde o elemento arquitetônico da arquitetura triunfal, a imagem alegórica que desde antigamente era utilizada em Flandres e na Holanda – algumas vezes representada por pessoas vivas

–, é o ornamento mais eloquente e expressivo da decoração da cidade em festa. (Warburg, 2010: 173)

Warburg atenta para o fato de Rembrandt colecionar gravuras de Tempesta. De acordo com a relação de bens do pintor holandês, quando faliu ele possuía 200 gravuras do gravador italiano. Foi através delas que Rembrandt teve acesso à herança antiga propagada pela tradição italiana representada por Tempesta. E ao analisar e comparar a imagem mitológica *O Rapto de Proserpina*, Warburg formula sua compreensão sobre o modo como Rembrandt assimila a concepção de Tempesta – vale mencionar que Warburg julga Tempesta “um diretor teatral deficiente” (2010: 174), juízo de valor como o que ele faz quando compara as gravuras de Raimondi e Bonasone, como destacado acima.



Fig. 6. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *O rapto de Proserpina*. 1632. Óleo sobre madeira, 85 x 80 cm. Staatliche Museen, Berlim. Fonte: <<https://www.wga.hu/art/r/rembrandt/16mythol/01mythol.jpg>>.

Antes de analisar a pintura de Rembrandt e compará-la com a gravura de *Tempesta*, “um herdeiro da concepção retórica e barroca da Antiguidade que utiliza – como a arte oficial holandesa – os “superlativos” das fórmulas de pathos antigas, ignorando suas origens trágicas” (Ghelardi, 2016: 212), Warburg se detém em outro *Rapto de Proserpina*, agora do pintor holandês Claes Corneliz Moeyaert (1591-1655), que teve entre seus pupilos Nicolaes Berchem. Sobre a pintura de Moeyaert, Warburg diz que ela procede em parte de *Tempesta*, “por uma parte, é indiscutível que esses cavalos a galope procedem, por seu temperamento heroico, de *Tempesta*” (2010: 174). Mas há outra fonte ou modelo que Moeyaert utiliza e orienta a composição da cena, um sarcófago antigo com a figura de Proserpina. Depois de reconhecer a singularidade artística de Moeyaert, nas variações das jovens que seguem Proserpina e tentam ajudá-la a se livrar de Plutão, Warburg conclui que o gesto de uma dessas jovens é batavo, e não antigo (2010: 174).

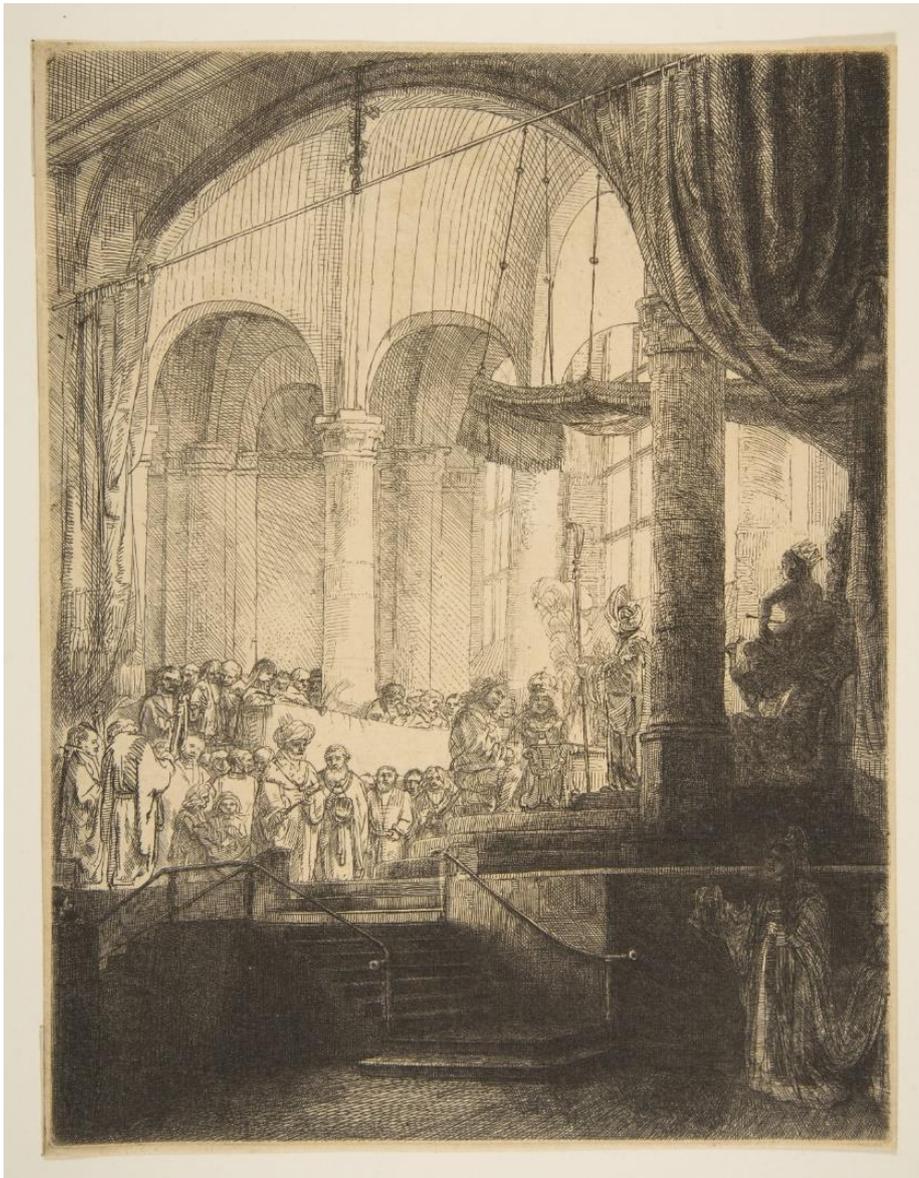


Fig. 7. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *Medeia: ou o casamento de Jasão e Creuse*. 1648. Gravura e ponta seca, quarto estado de cinco, 23,3 x 17,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP814735.jpg>>.

Intermediado por essa comparação, Warburg distingue na pintura de Rembrandt três divergências que a afastam da linguagem afetada do sarcófago, sem prejuízo para a força poética do mito. A primeira diferença está na gestualidade de Proserpina, que ao invés de gesticular lamentosamente, arranha o rosto de Plutão; a segunda está nas jovens que lhe seguem surgindo das águas e segurando suas roupas; aparição esta que se dá, terceira diferença, quase totalmente ocultada. Por fim, há uma outra distinção mais relevante, o tratamento dado aos cavalos que galopam ruidosos em direção ao abismo do mundo subterrâneo, ao invés do galope heroico e afetado (“cada crina, um signo”) da imagem de Tempesta. Com essas modificações, Warburg vê no *Rapto de Proserpina* de Rembrandt uma fidelidade ao mito de Ovídio que nenhum outro artista de seu tempo alcançou, “eliminando a retórica sentimental e rejeitando as fórmulas de *pathos* vazias” (Ghelardi, 2016: 213).

Na parte final da conferência sobre Rembrandt e o antigo, Warburg retoma sua crítica à concepção formalista do estilo representada pela tese de Gotthold E. Lessing e Johann J. Winckelmann sobre a “serenidade olímpica da Antiguidade” (2018: 39). Nesse contexto está a análise da *Medeia* de Rembrandt [Fig. 7], representada na penumbra, como espectadora oculta e meditativa do casamento de Jasão e Creuse, em momento anterior à vingança. A *Medeia* de Rembrandt rejeita a gestualidade superlativa do Barroco, vazia e esquemática, escolhendo expor “o momento da tensão interior, da reflexão que precede a ação, a significação humana autêntica do mito tal qual ela será revelada um século mais tarde por uma pintura mural descoberta em Herculano” (Ghelardi, 2016: 218).

A *Medeia* da pintura mural é também representada num momento anterior à vingança, uma *Medeia* que Lessing toma como exemplo da aversão do estilo clássico à representação de ações transitórias. Nesta altura da conferência, à interpretação de Lessing e sua concepção formalista, Warburg retoma e defende sua tese da tensão polar da cultura antiga, indicativa de sua dívida com Friedrich Nietzsche, que se configura em dois aspectos que andam juntos na cultura trágica, o dionisíaco e o apolíneo. A menção à tese da polaridade é feita junto à afirmação de que o demoníaco, “a vivência que continua na expressão mais desagradável”, faz parte da cultura pagã. Ela é reafirmada como integrante de “uma teoria energética da expressão humana”, que se dá “sobre a base de uma investigação filológico-histórica da relação entre a vida figurativamente representada na obra de arte e a vida dramaticamente representada” (2010: 177). Desse modo, Warburg distingue na arte de Rembrandt a autenticidade do Antigo na definição do estilo, autenticidade que ele não reconhece em Manet.

Ao analisar a conferência sobre Rembrandt e o ensaio sobre Manet, Maurizio Ghelardi destaca *O julgamento de Páris* de Nicolaes Berchem e o que essa pintura deixa ver sobre o Antigo, conforme a análise de Warburg:

O quadro que ele descobriu em Tivoli durante sua última estadia na Itália representa para ele um exemplo significativo dessa transformação, que satisfaz a seus olhos “o postulado de um osso intermaxilar”: ele encarna um momento de transição, entre uma pintura de gênero holandesa e uma representação que recorre a personagens antiquizantes, que contudo parecem ter perdido a capacidade de se apresentar como as forças constitutivas de um estilo. O antigo, aqui, é não somente privado de sua dimensão demoníaca, ele também perdeu seu poder de força prefiguradora. Apesar de integrado à paisagem, ele foi naturalizado, desvitalizado, relegado à classe de simples acessório da representação. Partindo de Rembrandt, Warburg refaz assim o processo pelo qual o mundo moderno secularizou a herança das potências pagãs antigas transformando esse símbolo em um acessório inerte no interior de uma paisagem onde é representada uma cena dramática, como em Poussin (Ghelardi, 2016: 225).

Portanto, o ensaio de Warburg sobre Manet, na definição de Ghelardi, demonstra que no mundo moderno o antigo já não traz mais o que lhe caracteriza enquanto força prefiguradora do estilo. Ele foi privado de sua dimensão demoníaca, como antecipa e confirma a pintura de Berchem, as potências pagãs foram transformadas em acessório inerte numa paisagem em que é representada uma cena dramática. Desse modo, a pintura de Berchem testemunha e é etapa do processo de secularização do antigo que culmina na arte de Manet. A análise de Warburg conclui que Manet não traz qualquer novidade em relação ao passado, que já não exerce sobre sua arte qualquer influência.

IV

No começo do ensaio sobre Manet, Warburg reconhece o *Le déjeuner sur l'herbe* como a pintura moderna que impõe as maiores dificuldades para “comprovar como são essencialmente codeterminantes os nexos formais e objetivos e a tradição” (2015: 349). Também no princípio, Warburg menciona a evocação feita por Manet do quadro *O Concerto campestre* para questionar a necessidade dessa evocação:

Hoje nos perguntamos se Manet, marchando para a luz, precisava voltar-se para trás e se apresentar como administrador fiel, posto que, por sua criação imediata, ensinou ao mundo que é antes de tudo a participação no pleno patrimônio espiritual que cria a possibilidade de descobrimento de um estilo gerador de novos valores expressivos – isso porque não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação. (Warburg, 2015: 349)

Conforme essa passagem, Warburg associa a descoberta de um estilo à capacidade de gerar novos valores expressivos, descoberta que não significa a eliminação das *formas anteriores*, e sim sua recriação. No entanto, como está no ensaio, o modelo enunciado por Manet não esclarece sobre a recriação dessas *formas* e sua potência para a aparição de um novo estilo. As *formas anteriores* no *Déjeuner* são outras que, recriadas, culminaram em sua secularização. Por que razão Warburg não questiona o fato de Manet ter omitido a gravura de Raimondi como modelo? A pertinência dessa indagação, ainda que pareça deslocada ou fora de lugar, ajuda a introduzir, mesmo que timidamente, o que a pintura de Manet tem a nos dizer sobre “a tarefa de uma ciência da cultura dedicada à história da arte” (Warburg, 2015: 356). Ela silencia não sobre a omissão de Raimondi por Manet, mas sobre as *formas anteriores* do quadro *O Concerto campestre* no *Le déjeuner sur l'herbe*.

O que quero dizer é que se a interpretação feita por Warburg sobre a pintura de Manet vai além dos limites com os quais suas investigações estavam predominantemente identificadas, e que se essa incursão demonstra a validade e operacionalidade dessa interpretação e dos conceitos identificados a ela, vale propor, parece-me, uma questão – ainda que ela seja, em termos historiográficos, quase protocolar. Em que medida a trajetória que detalha o modelo (*O julgamento de Páris*) para o qual remete o *Déjeuner* faz sobressair mais o método, o procedimento de investigação do que as conclusões para as quais ele nos dá acesso e esclarecem, sob essa perspectiva, a pintura? A pergunta, ou a resposta parece óbvia, tautológica: o passado ou a presença do Antigo ao qual se refere a pintura de Manet é esclarecido pela investigação de Warburg e esta só é possível graças ao “método” ao procedimento que ele desenvolve para realizá-la.

Para escapar desse círculo ensaio uma leitura mínima, para justificar a retomada do que disse Manet sobre a presença do passado no *Déjeuner*. A partir do jogo de ocultamento e exposição que nela se expõe, há uma relação particular entre o artista e o público. Warburg faz referência a esse tema no contexto da trajetória do olhar das ninfas, que no sarcófago estava voltado para o alto, em comoção

religiosa, e na gravura de Raimondi dirige-se ao observador recém descoberto, para, por fim, configurar-se no *Déjeuner* em espelhamento da sensibilidade do artista e do público (Warburg, 2015). Avançando um pouco mais, na gravura de Raimondi, Warburg (p. 354-5) vê na mulher nua vista de costas, que faz um movimento para jogar seu traje por cima da cabeça, uma mudança. Ela não estava no sarcófago e Warburg a identifica como Minerva a partir do escudo e do elmo que estão depositados no chão. Retomei a exposição de Warburg para sugerir que a figura feminina nua, de costas para o público, liga ou conecta dois lugares enunciados e não necessariamente transponíveis, coexistentes no espaço de representação. A nudez feminina estabelece uma fronteira, a separação e o vínculo entre dois mundos. E há ainda um terceiro espaço, o do público, que é incorporado pelo olhar que se dirige a ele, olhar que na pintura de Manet se desdobra também no do homem ao lado da mulher. Na pintura *O concerto campestre* não encontramos olhares semelhantes. No entanto, a figura feminina de pé, à esquerda, assume em certa medida, na economia do espaço que aproxima essas imagens, o lugar da Minerva na gravura de Raimondi e contribui para delimitar o espaço em que as figuras masculinas vestidas e trajadas contemporaneamente fazem companhia à mulher nua de costas para o espectador. Esse possível vínculo entre *O Concerto campestre* e *O julgamento de Páris* justificaria explorar o jogo de visibilidades que a pintura de Manet provoca e o modo como ele se torna possível através da presença do passado.

Referências

DAMISCH, H. *Le jugement de Páris*. Iconologie analytique 1. Paris: Flammarion, 1997.

GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg et la "lutte pour le style"*. Traduit de l'italien par Jérôme Nicolas. Paris: L'Écarquillé, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SAXL, Fritz. Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]. In: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Edición de Martin Warnke, colaboración de Claudia Brink. Edición española de Fernando Checa. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Edición de Martin Warnke, colaboración de Claudia Brink. Edición española de Fernando Checa. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

_____. *A renovação da antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Herdiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbord. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A presença do Antigo*. Escritos inéditos, vol. 1. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

Notas

* Professor de História e Teoria da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <luisedegar@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8429-539X>>.

¹ Utilizo a versão do ensaio que está no livro *Histórias da fantasmas para gente grande* (Warburg, 2015: 349-362), que traz o título dado por E.H. Gombrich: "O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. A função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza".

² Pauli manifesta sua descoberta no artigo "Raffael und Manet", publicado em "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1, 1908, pp.53-33. Jean Meryem resume o artigo de Pauli na revista "L'Art et les Artistes", Tome VII (Avril-Septembre 1908), que pode ser acessada em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111456s?rk=21459;2>>.

³ Warburg apresenta o problema que pretendia enfrentar na *Conferência sobre Rembrandt* da seguinte forma: "Que elementos da herança antiga interessavam à época de Rembrandt na medida em que ela se achava presente na criação artística como poder formador de estilos?". É para responder essa questão e esclarecer o que significa o renascimento do mundo pagão no século XVII que ele vai analisar as pinturas *O rapto de Proserpina* e *A conjuração de Claudius Civilis*, além da gravura *Medeia*, de Rembrandt, comparando-as com obras de outros artistas do mesmo período e contexto.

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