



Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual

Manet, Manebit! Aby Warburg’s “Manet and Italian Antiquity” as psycho-intellectual self-portrait

Dr. Uwe Fleckner

Como citar:

FLECKNER, U. Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual. Tradução de Vera Pugliese e Victor Zaiden. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.301-317, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4737>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4737>.

Imagem: Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*, 1928-1929, Prancha 55, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].

Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual

Manet, Manebit! Aby Warburg’s “Manet and Italian Antiquity” as psycho-intellectual self-portrait

Dr. Uwe Fleckner*

Resumo

O artigo traça o percurso de pesquisas de Aby Warburg sobre a produção pictórica de Édouard Manet e imagens de épocas pregressas para apresentar evidências do impacto desse trabalho não apenas ao entendimento do teórico sobre questões metodológicas envolvendo o trânsito histórico de motivos, como também na forma de uma reflexão autobiográfica e psico-intelectual. A demonstração de relações imagéticas entre a Antiguidade, Raffaello Sanzio e Manet ocupa lugar central para Warburg, no sentido de construir uma genealogia da pintura *Le déjeuner sur l’herbe* (1863), que além de explorar o problema do *Nachleben der Antike* [Pós-vida do antigo] para além do âmbito do Renascimento ou Barroco, descortina um caminho em direção à expressão da emancipação humana na arte ocidental. Esse processo culminou na série de imagens *Manet und die italienische Antike* [Manet e a Antiguidade Italiana], trabalho que, além de indicar a identificação de Warburg com o pintor francês, também revelou um autodiagnóstico de uma existência maniaco-depressiva.

Palavras-chave

Aby Warburg. Édouard Manet. Reflexão autobiográfica psico-intelectual. Trânsito histórico de motivos.

Abstract

The paper traces the course of Aby Warburg’s researches on the pictorial production of Édouard Manet and images of previous times to present evidence of the effect this work had not only to the theoretical understanding about methodological questions with regards to the historical transit of motives but also in the sense of an autobiographical and psycho-intellectual reflection. Setting forth pictorial relations among the Antiquity, Raffaello Sanzio and Manet plays a central role for Warburg toward building a genealogy of the painting *Le déjeuner sur l’herbe* (1863), which besides exploring the problem of the *Nachleben der Antike* [the afterlife of Antiquity] beyond the fields of the Renaissance and Baroque, opens a way to the expression of human emancipation in Western art. This process ended up on the series of images, *Manet und die italienische Antike* [Manet and the Italian Antiquity], a work that, apart from indicating Warburg’s identification with the French painter, revealed a self-diagnosis of a maniac-depressive existence.

Keywords

Aby Warburg. Édouard Manet. Psycho-intellectual autobiographical reflection. Historical transit of motives.

No séquito do artista

Expor as obras do pintor francês Édouard Manet na Alemanha, no início do século XX, não era ainda uma empreitada tão natural para alguns críticos de arte. Quando, na primavera de 1910, Paul Cassirer exibiu mais de vinte pinturas, alguns pastéis e aquarelas do artista pertencentes à coleção Auguste Pellerin, a crítica acentuou a absoluta contemporaneidade de Manet, o qual exigiu de seus espectadores mais esforço do que qualquer outro pintor moderno do século XIX: mesmo seus admiradores assumiriam que frequentemente um "toque de indiferença" emergia de suas obras, o que conseqüentemente exigia de sua recepção uma maior "capacidade de percepção"¹. Um dos visitantes desta exposição, que claramente levou consigo a necessária disposição sensível e intelectual para as obras de Manet, foi Aby Warburg. O historiador da arte hamburguês escreveu sobre sua visita à galeria de arte de Paul Cassirer em carta à sua esposa Mary, em 1º de abril de 1910, que lá ele teria visto "uma gloriosa exposição de Manet" (Warburg, 1910). Foram exibidos sobretudo retratos e pinturas de gênero como *Nana*, de 1877 (Hamburger Kunsthalle), *Au Café*, de 1878 (Museum Oskar Reinhart, em Winterthur), ou *Un bar aux Folies Bergère*, de 1882 (The Courtauld Gallery, em Londres); portanto, obras altamente significativas, que documentavam a posição idiossincrática de Manet entre o Realismo e o Impressionismo. O que pode ter parecido "glorioso" ao historiador da arte e porque ele se interessou justamente pelas obras desse artista, de fato, não é tão facilmente compreensível, uma vez que nenhuma das obras ali expostas correspondia de modo visualmente óbvio aos interesses de pesquisa de Warburg àquela época.



MANET: Le Dejeuner sur l'herbe □ Paris, Sig. Moreau-Nélaton



RAFFAEL: Drei Flußgottheiten □ Ausschnitt aus dem Kupferstiche Marc Antons B. 285

Fig. 1. Imagens de *Raffaello* e *Manet*, de Gustav Pauli, em: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* v. 1, 1908 [© Universidade de Hamburgo, Instituto de História da Arte].



Fig. 2. Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay [© Paris, RMN].



Fig. 3. Marcantonio Raimondi, *O julgamento de Páris*, após Raffaello, c.1510-1520, calcogravura, 29,1 x 43,7 cm, Nova York, Metropolitan Museum of Art [© Nova York, Metropolitan Museum of Art].

Se assim se pode dizer, Warburg foi à exposição com um pré-julgamento bem distinto. Ocorre que, em 1908, ele havia lido um pequeno artigo de seu colega Gustav Pauli, intitulado *Raffael und Manet* [Rafaello e Manet], em que o então diretor da *Kunsthalle* de Bremen compartilhou sua descoberta – ou melhor, redescoberta – do fato de que o pintor francês havia colocado nas figuras de sua obra *Le Déjeuner sur l'herbe*, de 1863, uma paráfrase de formas mitológicas, cuja linha genealógica ele conseguira perseguir passando por um desenho perdido de Raffaello Sanzio sobre o tema *O julgamento de Páris*, reproduzido entre 1510 e 1520 em calcogravura por Marcantonio Raimondi, até o relevo de um sarcófago [Figs. 1 a 3] (Pauli, 1908: 53-55)². O próprio Pauli estava ciente de que esta assimilação, ao seu ver apropriada, da transmissão de uma invenção imagética na obra do pintor moderno representava um testemunho único de processos de transformação de imagens na *longue durée*, o que teria consequências imprevistas ao entendimento de Warburg sobre o trânsito histórico de motivos: “Mas assim como um raio de luz das estrelas mais longínquas chega até nós, pode também ocorrer que um pensamento de forma, que faiscou há milhares de anos em um cérebro humano, assumia uma nova forma em nossa época” (Pauli 1908: 53). Embora *Le Déjeuner sur l'herbe* não pertencesse às obras que Warburg pôde ver em Berlim em 1910, parece evidente que o registro entusiasmado da exposição de Manet foi influenciado por seu conhecimento, mínimo, de fontes antigas isoladas em sua obra.



Fig. 4. Félix Braquemond, *Ex libris para Édouard Manet*, 1875, água-forte, 12,8 x 6,5 cm, Nova York, Metropolitan Museum of Art [© Nova York, Metropolitan Museum of Art].

Alguns anos mais tarde, na primavera de 1928, Warburg aproveitou outras oportunidades para pesquisar obras originais do pintor. Em 19 de abril, ele viu juntamente com Gertrud Bing uma “incomparável bela imagem de Manet” na Galerie Commeter, em Hamburgo, tratando-se de um retrato da pintora Berthe Morisot (Warburg, 2001: 243). Mas ainda mais importante para ele pode ter sido uma visita à primeira retrospectiva alemã do artista, na ocasião em que a Galerie Matthiesen, em Berlim, apresentou quase 100 obras de Manet (Berlim, 1928; Werner, 1927-1928; Scheffler, 1928; Meier-Graefe, 1928; Biermann, 1928; Meyer, 2004: 25-35; 371-375). Em março de 1928, durante uma viagem a Berlim cheia de delicados compromissos de negócios, Warburg sofreu um grave ataque do coração e mesmo assim – ou justamente por causa disso – visitou a exposição do artista que tanto apreciava (Warburg, 2001: 230; Warburg, 1928a; 1928b; 1928c). Posteriormente, o historiador da arte lembrou-se de que o encontro com essas obras envolvia *pathos*, chegando mesmo a mencionar seu desejo de se unir aos seguidores do pintor, no intuito de solucionar os problemas histórico-pictóricos reconhecidos: “Manet veio até mim com a tocha-guia e eu seguirei. A primeira coisa que fiz após o grave ataque em Berlim, de modo lógico, foi percorrer o caminho até Manet com Gertrud Bing” (Warburg, 2001: 402). Também em 1928, *Le Déjeuner sur l’herbe* não estava entre as obras expostas. Visíveis estavam, por exemplo, os retratos de Zacharie Astruc, de 1866 (Kunsthalle, Bremen), e Émile Zola, de 1868, ou *Le Balcon*, de 1868-69 (ambos no Musée d’Orsay, Paris), assim como alguns estudos de obras centrais ausentes, como a *Exécution de Maximilien*, de 1867 (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague) (Berlim, 1928).

No entanto, o confronto direto com a obra de Manet teve uma função quase apotropaica para o historiador da arte, mesmo sem a prova mais importante de Warburg de seu intenso envolvimento com o pintor. Diante de seu estado de saúde que quase forçou a interrupção da viagem a Berlim, Warburg citou um lema em latim, envolvendo um trocadilho com o nome do artista, que Manet havia escolhido para seu *ex libris*³ [Fig. 4]. Ele ainda conferiu às imagens nada menos do que um efeito encorajador e curativo: “Manet, Manebit!” (“Ele existe, ele existirá!”), anotou Warburg no diário da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* (Biblioteca da Ciência da Cultura) e acrescentou um otimista ponto de exclamação às formas verbais latinas. Ele aparentemente interpretou a declaração autoconfiante de um artista controverso como um feitiço defensivo [*Abwehrzauber*] contra a ameaça existencial representada por sua doença e, ao mesmo tempo, como impulso para a superação de todos os problemas metodológicos da pesquisa sobre o trânsito de imagens da Antiguidade até o seu presente (Warburg, 2001: 402). O fato de Félix Braquemond ter gravado no *ex libris* – cujo lema foi criado pelo editor parisiense Auguste Poulet-Malassis, em 1874 – o retrato do pintor justamente na forma de um Hermes antiquizante, com pinceis encaixados na paleta formando um troféu, e com isso ter tornado a atualização da Antiguidade de Manet de certo modo programática, teria sido um motivo adicional para Warburg se referir a si mesmo e a seu trabalho sobre a pós-vida da arte antiga (*Nachleben antiker Kunst*)⁴.

Somatória da pesquisa de toda uma vida

Embora a recepção crítica e artística a Manet na Alemanha tenha finalmente se transformado em 1928, quando o artista foi, então, em grande parte visto como figura histórica – especialmente sob a percepção do Expressionismo –, “revolucionário e conservador de uma só vez”, e sua relação com a arte mais antiga, com Velázquez por exemplo, foi reconhecida como “uma das grandes pontes que ainda podiam ser percorridas e que nos conectam a um grande passado” (Scheffler, 1928: 217; Werner, 1928: 266)⁵. Entretanto, o fato de que a história da arte acadêmica tenha se ocupado de um pintor moderno e, inclusive, devesse considerá-lo como testemunha de um modelo histórico de mudança de paradigma foi, na década de 1920, um processo absolutamente extraordinário. Mas Warburg, que também aqui foi um atravessador de fronteiras, passou a se debruçar sobre o assunto, após sua visita à retrospectiva

em Berlim, e integrou *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, já em 1928, na primeira versão fotograficamente documentada do *Atlas Mnemosyne*⁶. Nesta prancha inicial, feita de modo ainda bastante hesitante, foram relacionados testemunhos da recepção da Antiguidade pelo Renascimento com obras antigas em grande medida de modo não vinculante, como a *Scuola di Atene* [Escola de Atenas] de Raffaello Sanzio, de 1510-1511 (*Stanza della Segnatura*, Vaticano, Roma), sua *Galatea*, de 1512 (Villa Farnesina, Roma) ou também a cúpula da capela funeral de Agostino Chigi, de 1516 (Santa Maria del Popolo, Roma), concebida a partir de um esboço do artista, apesar de as obras de Manet na margem inferior da prancha terem desempenhado, sobretudo, o papel de oferecer um olhar até a época de Warburg [Fig. 5]. Nas versões posteriores do *Atlas*, referindo-se a migrações concretas de motivos e investigando a totalidade do material imagético que circulava entre Manet e Raffaello, Warburg argumentou, então, muito mais especificamente, como o “*plein air* enquanto substituição do Olimpo” se tornou eficaz [Fig. 6] (Warburg, 2000: 100).

Quando Warburg partiu para a Itália, no outono de 1928, para desbravar outras fontes visuais e textuais para suas teorias e, entre outras coisas, para apresentar um balanço preliminar de suas pesquisas na palestra que acompanhava a exposição *Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio* [Antiguidade romana no ateliê de Domenico Ghirlandaio] na Biblioteca Hertziana, ele também se dedicou a investigar a árvore genealógica iconológica de *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet⁷. Durante uma viagem a Tivoli, em dezembro de 1928, Warburg descobriu na pintura *O julgamento de Páris*, de Nicolaes Berchems, na *Villa d'Este*, uma adaptação da invenção visual de Raffaello de meados do século XVII, que ele descreveu, em alusão a Goethe, como um “curioso “osso intermaxilar” entre o sarcófago, Raffaello e Manet”⁸, e a entendeu como um elo evolucionário até então perdido dos motivos alterados da Antiguidade até o presente (Warburg, 1929b)⁹. Ele inseriu a descoberta naquela prancha de sua exposição, com a qual quis indicar a recepção da Antiguidade, especialmente por artistas holandeses do século XVII, como uma “inversão energética” [fig. 7] (Warburg, 115.3.3, s.d.). A série romana de imagens representou para Warburg seu maior desafio metodológico naquela época, ou seja, a “relevância da restituição de antigas *Pathosformeln* para uma teoria histórica do valor expressivo em uma base energética”¹⁰.



Fig. 5. Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*Mnemosyne-Atlas, 1928, Prancha 29, Fotografia, London, Warburg Institute [© London, Warburg Institute]; Fig. 6. Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*, 1928-1929, Prancha 55, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].

O confronto visual de figuras antigas e do início do Renascimento de representações do julgamento de Páris com a cena idílica ao ar livre de Manet tornou-se, ainda durante sua estadia em Roma, o núcleo de uma série independente de imagens, em que Warburg resumiu suas investigações não apenas sobre Manet: sob o título *Manet e a Antiguidade italiana*, ele compôs cinco pranchas com mais de 250 reproduções ao todo, com a qual, após algumas palestras sobre esse material para círculos privados, ele presenteou à sua funcionária mais próxima, Gertrud Bing, em seu aniversário, em 7 de junho de 1929 [Figs. 8-12]. Os arranjos de imagens reunidas na série iam desde a preocupação inicial com a sublimação das *Pathosformeln* antigas em Albrecht Dürer (Prancha 1), passando por exemplos do chamado “estilo misto” da recepção da Antiguidade, ou melhor, do “estilo ideal” de Sandro Botticelli (Prancha 2) até a prancha central Raffaello-Manet (Prancha 3), passando, então, por ilustrações astrológicas do final da Idade Média (Prancha 4) até representações antigas e pós-antigas [*nachantiken*] dos campos da iconografia do Sol, A queda de Faetonte e a Ascensão de Cristo (Prancha 5)¹¹.



Fig. 7. Aby Warburg: Antiguidade Romana no ateliê de Domênico Ghirlandaio, 1928, Prancha 20, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© Londres, The Warburg Institute].



Fig. 8. Aby Warburg: *Manet e a Antiguidade italiana*, 1928, Prancha 1, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].



Fig. 9. Aby Warburg: *Manet e a Antiguidade italiana*, 1928, Prancha 2, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].



Fig. 10. Aby Warburg: *Manet e a Antiguidade italiana*, 1928, Prancha 3, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].



Fig. 11. Aby Warburg: *Manet e a Antiguidade italiana*, 1928, Prancha 4, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].



Fig. 12. Aby Warburg: *Manet e a Antiguidade italiana*, 1928, Prancha 5, fotografia, Londres, Instituto Warburg [© London, Warburg Institute].

O simples fato de que as quatro pranchas que Warburg organizou em torno do quadro central que intitulava a série já compreendessem complexos visuais essenciais que o ocuparam ao longo de sua vida de pesquisa, a começar pela tese sobre Botticelli, mostra a grande importância que este conjunto de imagens teve para o historiador da arte. Em carta a Fritz Saxl, em 17 de abril de 1929, Warburg descreveu o texto que acompanhava a série e relatou que queria publicá-lo por ocasião do centenário de fundação do *Deutsches Archäologisches Institut in Rom* [Instituto Alemão de Arqueologia em Roma] primeiramente em formato ainda passível de edição e, além disso, também como fechamento à introdução teórica planejada por ele para o *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 1929c)¹². Ademais, pelo fato de ter presenteado as pranchas a Gertrud Bing, que o apoiou decisivamente em todas as suas pesquisas e o acompanhou à Itália, ele quis agradecer a alguém que atuava a seu lado como “assistente de impressões” e “examinadora de expressões” (Warburg, 1929d), o que contribuiu para o peso especial que Warburg conferiu à série *Manet e a Antiguidade italiana*: estamos lidando aqui com uma verdadeira biografia de obra *in nuce* – ou melhor *in imagine* (Warburg, 2012: 368).

A caminho da humanidade livre

A prancha central da série de imagens *Manet und die italienische Antike* [Manet e a Antiguidade Italiana] dedica-se não apenas à comprovação temática dos *Nachlebens* [pós-vidas], o que para Warburg certamente teria parecido uma demonstração banal de uma relação de todo modo perceptível. Mais do

que isso, o arranjo das imagens visa, em última instância, ao complexo “processo de confrontar os demônios do destino” da Antiguidade até o presente, e pretende mostrar qual caminho a arte tomou até ter conseguido chegar à completa expressão de liberdade humana no “idílio pastoral” de Manet, esse “grupo em jejum posicionado aparentemente tão à vontade” (Warburg, 2012: 372-375; Warburg, 2014; Damisch, 1992: 164; Latsis, 2015). Ao lado esquerdo de seu ensaio visual, o historiador da arte reuniu exemplos de figuras do Renascimento cis e transalpino serenas e mergulhadas em si mesmas, apesar de as mais importantes mostrarem a postura melancólico-sofrósina da cabeça apoiada na mão, entre elas, o *Profeta Jeremias* de Michelangelo Buonarroti, de 1508-1512 (Capela Sistina, Roma) ou *Melancolia I* de Dürer, de 1514: “em busca da causa da força sobrevivente de um traço antiquizante na expressão da linguagem gestual”, comentou Warburg em 14 de fevereiro de 1929, em uma carta a Gustav Pauli:

procurei primeiro, durante anos, pelo valor expressivo sobrevivente [*überlebenden*] do crescimento mimético e o comprovei. O outro lado, negativo, da expressão da linguagem gestual, a postura do humano imerso em si mesmo, surge ao lado da primeira questão com o mesmo ímpeto por compreensão. Com isso, acabou por mostrar-se que, por exemplo, a postura de *Melancolia I* em Dürer é uma alteração da pose do deus rio, porque possui completa autonomia interior (Warburg, 1929a)¹³.

O lado direito da prancha mostra o complexo visual do julgamento de Páris, desde os relevos dos sarcófagos antigos até a obra de Manet; aqui, *Le Déjeuner sur l'herbe* e a gravura de Raimondi foram citadas em duas ocasiões, uma vez de modo neutro, como reprodução de obras, e uma segunda vez em seu confronto temático direto sobre a página correspondente do ensaio de Gustav Pauli de 1908. Como que por uma dobradiça, falando simplificadamente, ambos os lados são conectados a representações astrológicas de planetas, principalmente com exemplos dos chamados filhos/as dos planetas (Planetenkinder)¹⁴, claramente para demonstrar a pressuposta influência de constelações planetárias na disposição de espírito do ser humano.

Uma vez que neste caso raro foi preservado um texto explicativo de Warburg, que se ocupa quase que exclusivamente da prancha central de sua série de imagens, podemos com seu auxílio compreender melhor a composição complexa que relaciona mais de 50 reproduções¹⁵. O autor descreve primeiro a genealogia iconológica do *Déjeuner sur l'herbe*, assim como sua descoberta por Pauli, e vai direto ao momento decisivo de sua própria interpretação: “Nos desvios aparentemente insignificantes no jogo de gestos e dos rostos, surge então uma transformação energética da humanidade representada” (Warburg, 2012: 372). Essa inversão da expressão psíquica marca Warburg como um ato emancipatório, no qual ele, por meio de uma análise minuciosa, comprova a gradual mudança dos motivos: nas representações antigas, o grupo de pessoas que Manet cita posteriormente fica, ainda, sob o feitiço das temíveis aparições dos deuses, pois Júpiter e Sol como “senhores do irado e radiante mundo das luzes” força-os a “buscar emoção diante da aparição celestial” (*Ibidem*: 372). Porém, dos gestos ritualísticos relacionados à beleza profana e ao olhar estetizante na representação almejada por Raffaello seria então percebida, assim lemos, uma “marca da humanidade livre, que se sente confiante sob a luz” (*Ibidem*: 372).

Entretanto, a “avassaladora teofania dos poderes da luz no céu” desaparece apenas nas obras de Berchem e Manet, apesar de que na obra do pintor francês um espectador, “a ser procurado na terra e não no céu” (*Ibidem*: 373), é indicado fora da imagem através dos olhares da ninfa e de seus acompanhantes. Se, respectivamente, Raffaello ou Raimondi tivessem introduzido a “emancipação espiritual de rituais pagãos” com o “veículo motor de imagens” [*automobiles Bilderfahrzeuge*]¹⁶ de suas

gravuras/placas em cobre, como Warburg comentou detalhadamente em carta de 21 de fevereiro de 1929 à sua esposa, então essa questão teria sido elevada em Manet a uma completa “inversão energética de antigos valores expressivos” intensificados: no lugar de um reflexo fóbico como reação às ameaças numinosas, as figuras serenas e contemplativas do pintor francês exprimem uma “devoção terrena e silenciosamente realizada no milagre do eterno círculo da natureza trilhada por luz” (Warburg, 1929b; 2012: 368). Resumidamente, Warburg eleva a transformação por ele reconhecida da compreensão humana de poderes definidos pelo destino a um nível finalmente natural-filosófico:

entre o julgamento de Páris no sarcófago pagão e o *Dejeuner sur l'herbe* de Manet, surge a reviravolta na teoria da causalidade, o que atinge acontecimentos naturais elementares. A imanente legalidade nos processos naturais afasta do céu, como ideia pessoalmente inconcebível, todo o belicoso colegiado regente com seus vícios humanos. Mesmo que até o dia de hoje o colégio dos sete planetas tenha mantido como volante do destino sua virulência na intacta superstição astrológica, os deuses olímpicos, desde que foram esterelizados arqueologicamente, não são mais objeto do culto sacrificial ativo oficial¹⁷ (Warburg, 2012: 373).

O papel de Manet nesse processo humanizador é, como destacadamente julga Warburg, aquele de um ilustrado: “Manet leu seu Rousseau” (*Ibidem*: 374). A arte do pintor implicava a “luta pelos direitos do olho humano”, sua obra surgiu “como uma bandeira discursiva na luta por redenção iluminada dos grilhões do virtuosismo acadêmico”, porém Warburg não coloca Manet como protagonista de um simples progresso do desenvolvimento histórico, senão, pelo contrário, como um artista cuja genialidade mostrou-se justamente no complexo exame dialético da arte do passado: avançando “em direção à luz”, ou seja, ao Iluminismo, assim como ao Impressionismo; do mesmo modo que diversas metáforas de luzes estão presentes em seu texto, Manet prova-se um “fiel herdeiro”, com “novos valores expressivos”, e não com uma atitude iconoclasta, a partir de uma transformação cuidadosa, e cujas obras conquistaram, justamente por isso, “uma excepcional força persuasiva” (*Ibidem*: 372)¹⁸. Com a metáfora militar da “bandeira discursiva” – assim como anteriormente com a metáfora da “tocha-guia” – Warburg indicou, também aqui, a função paradigmática que o artista adquiriu para ele. Aliás, o caráter público do texto originalmente previsto para publicação evitou que o historiador da arte revelasse os aspectos demasiadamente íntimos de tal visão.

Tentativa de autoterapia de uma existência maniaco-depressiva

Mas o compromisso particular de Warburg com Manet surgiu de uma importante reflexão autobiográfica no *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* [Diário da Biblioteca da Ciência da Cultura]. Em 3 de fevereiro de 1929, ele mencionou brevemente suas dificuldades metodológicas em trabalhar em sua série de pinturas do artista francês e expôs em poucas palavras o problema da “formação do valor expressivo”, que recaiu sobre o conjunto de figuras de seu material visual entre os polos opostos de formas com disposição espiritual extática (“mênade”, “ninfá”) e disposição espiritual contemplativa (“o deus rio sensível”, em outra parte “o deus rio em luto”); um antagonismo que foi patologizado por ele com os termos de uma psicose bipolar (“a bipolaridade maniaco-depressiva”) (Warburg, 2001: 429). Neste ponto, Warburg formulou uma lúcida autoavaliação e propiciou a si mesmo – e a seus leitores – um olhar profundo sobre sua própria alma: “às vezes parece-me que como psico-historiador tento decifrar a esquizofrenia do Ocidente a partir do pictórico em um reflexo autobiográfico: de um lado a ninfa em êxtase (maniaco) e do outro o deus rio em luto (depressivo) como polos entre os quais o fiel sensível à impressão tenta encontrar seu estilo ativo” (*Ibidem*).

Aqui, o historiador da arte deixa transparecer não apenas a introspecção como parte de seu próprio método, como também sua formulação aponta para um interessante espaço gramatical, que talvez ajude a levar ainda mais adiante o “reflexo autobiográfico”, que Warburg insere em uma relação histórico-cultural maior e, com isso, de certo modo despersonaliza-o mais uma vez: leiamos, pois, a expressão “sensível à impressão” (*eindrucksempfindlich*) escrita em minúsculo como adjetivo, falta a ela então o substantivo e o leitor deve decidir por si próprio se Warburg quer dizer o artista “sensível à impressão” ou o historiador da arte “sensível à impressão” (ou seja, ele mesmo); e na interpretação substantivada e, portanto, confusamente escrita em letra minúscula¹⁹, o que não é raro em Warburg, essa relação decisiva permanece conscientemente aberta²⁰.

Há muito a sugerir para que Warburg seguramente tenha se identificado com Manet, o “fiel herdeiro” – e isso não apenas nessa parte do diário de seu instituto. E, diante de um autor que, como quase ninguém, possuía uma compreensão sismográfica da linguagem, permite-se inclusive expor a seguinte especulação sobre uma magia da linguagem trazida à luz: dificilmente teria passado despercebido a Warburg que no nome do pintor francês está presente não só um jogo de palavras com as formas verbais do latim “Manet, Manebit”, como também o próprio termo “maníaco” está contido nesse nome; uma coincidência linguística que possivelmente atraiu o historiador da arte de modo mágico.

De todo modo, contudo, o autodiagnóstico psicológico de Warburg mostra que sua ocupação com Manet e sua luta secularizante pela emancipação de todos os “demônios do destino” atrai para si amplas consequências ao nosso entendimento sobre a série de imagens *Manet und die italienische Antike* [Manet e a Antiguidade italiana]: nela, não é apenas traçado o modelo histórico de concepções de imagens em transformação da Idade Antiga até o presente, ela guarda também uma função terapêutica como autorretrato psicointelectual na existência de um historiador da arte e da cultura que por toda vida lutou contra os demônios de sua própria existência maníaco-depressiva²¹. Na discussão sobre Édouard Manet e seu ato de libertação artística, pode provar a si mesmo que ele existe e que existirá: “Manet, Manebit!”.

Referências

BAARE, Heike. *Edouard Manets Gruppendarstellungen der 1860er Jahre zwischen Tradition und Innovation: Momentbilder einer modernen Gesellschaft*. Hamburgo: Dr. Kovac, 2009 (Schriften zur Kunstgeschichte, v. 26).

BERLIM. *Ausstellung Edouard Manet 1832-1883: Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen*. Catálogo de exposição. Berlim: Galerie Matthiesen, 1928.

BIERMANN, Georg. Manet in Berlin. In: *Der Cicerone*. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, n. 20, v. 3, p.147-148. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby. *Die unendliche Heilung: Aby Warburgs*

Krankengeschichte. Stimilli, D.; Marazia, C. (orgs.), Berlim; Zurique: Diaphanes, 2007.

CASSIRER, Paul. *VIII. Ausstellung Edouard Manet (Sammlung Pellerin-Paris)*, Catálogo de exposição, Berlim, 1910.

DAMISCH, Hubert. *Le jugement de Paris*, Paris: Flammarion, 1992 (Iconologie analytique, v. 1).

CHESNEAU, Ernest. Le Salon des Refusés: Salon annexe des ouvrages d'art refusés par le jury. In: *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, 1864, p. 182-197.

ECHTE, Bernhard; FEILCHENFELDT, Walter (orgs.). “Ganz eigenartige neue Werte”: *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908-1910*. Wädenswil: Nimbus, 2013 (Quellenstudien zur Kunst, v.8).

GHELARDI, Maurizio. Le dernier voyage d'Aby Warburg: Edouard Manet, Mnemosyne, Giordano Bruno. In: Idem (org.) *Aby Warburg: Miroirs de faille*. A Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29. Dijon: Les Presses du Reel, 2011, p. 7-22.

KLINGNER, Anett. *Die Macht der Sterne: Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance*. Tese (doutorado) - Humboldt Universität zu Berlin. Berlin, 2017. Disponível em: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19957/dissertation_klingner_annett.pdf?sequence=5>.

Acesso em: 19 mar. 2020.

LATSIS, Dimitrios. The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet. In: *Journal of Art Historiography*, n. 13, 2015. Disponível em:

<<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/latsis-warburg-translation.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

MEIER-GRAEFE, Julius. Edouard Manet: Zur Ausstellung in der Galerie Matthiesen. In: *Der Cicerone*. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, n. 20, v. 3, p.84-94. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

MEYER, Andrea. Paris, die französische Kunst und ihre Bedeutung für Deutschland. In: Holleczeck, A.; Meyer A. (orgs.). *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven. 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*. Berlin: De Gruyter, 2004 (Passagen/Passages, v.7).

PAULI, Gustav. Raffael und Manet. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, v. 1, p. 53-55. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908.

SANDBLAD, Nils Gösta. *Manet. Three Studies in Artistic Conception*. Lund: C. W. K. Gleerup, 1954 (Publications of the New Society of Letters at Lund, v.46).

SCHEFFLER, Karl. Die Manet-Ausstellung in der Galerie Matthiesen. In: *Kunst und Künstler*. Monatsschrift für bildende Kunst, n. 26, v. 6, p. 214-220. Berlin: Bruno Cassirer, 1928.

SMITH, Paul. Manet Bits. In: *Art History*, v. 20 n. 3, p. 477-501. Oxford: John Wiley & Sons, 1997.

WALDMANN, Emil. Edouard Manet in der Sammlung Pellerin. In: *Kunst und Künstler*. Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Berlin, v. 8, n. 8, p. 387-398, 1910.

_____. Edouard Manet. In: *Ausstellung Edouard Manet 1832-1883: Gemälde Pastelle Aquarelle Zeichnungen*, p. 5-14. Berlin: Otto Elsner, 1928.

WARBURG, Aby. *Sem título* (projeto de relatório para o anuário da Biblioteca Hertziana). Warburg Institute Archive III, 115.3.3, 2 pages., sem data.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Jacques Mesnil Dwelshauers. Warburg Institute Archive, Londres, livro de cópias n. 2, p. 329-330, 3 abr. 1908.

_____. [Correspondência]. Destinatária: Mary Warburg. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 1 abr. 1910.

_____. [Correspondência]. Destinatária: Mary Warburg. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, anterior a 21 mar. 1928a.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Erich Warburg. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 28 mar. 1928b.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Fritz Saxl. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 16 abr. 1928c.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Gustav Pauli. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 14 fev. 1929a.

_____. [Correspondência]. Destinatária: Mary Warburg. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 21 fev. 1929b.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Fritz Saxl. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 17 abr. 1929c.

_____. [Correspondência]. Destinatária: Mary Warburg. Warburg Institute Archive, General Correspondence, Londres, 10 jun. 1929d.

_____. Warburg Institute Archive, Londres, III.107.1: 64.

_____. Aby Warburg: ohne Titel (Entwurf eines Vortragsberichts für das Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana), Warburg Institute Archive, Londres, III. 115.3.3: 2.

_____. *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Warnke, M; Brink, C. (orgs.), Berlin: Akademie, 2000 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, v.II.1).

_____. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Michels, K.; Schoell-Glass, C. (orgs.). Berlin: Akademie, 2001 (Gesammelte Schriften, v.7).

_____. *Bilderreihen und Ausstellungen*. Fleckner, U.; Woldt, I. (orgs.), Berlin: Akademie, 2012 (Gesammelte Schriften, v.II.2).

_____. Manet and Italian antiquity. In: *Bruniana & Campanelliana*, v.20, n. 2, p. 455-476, 2014. Disponível em:

<www.jstor.org/stable/24339078>. Acesso em: 30 jul. 2020.

WERNER, B. E. Die Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin. In: *Die Kunst für Alle*, n.43, p.265-269, Munique: F. Bruckmann A.G., 1927-1928.

Notas

¹ Professor de História da Arte na Universidade de Hamburgo e diretor da Warburg-Haus desde 2004. Seus principais temas de pesquisa são arte e teoria da arte na Alemanha e na França do século XVIII ao presente, além de investigações sobre Carl Einstein e Aby Warburg, retratística, iconografia política e história da “arte degenerada”. Entre 1997 e 2002 foi vice-diretor do *Deutsches Forum für Kunstgeschichte* em Paris. É coeditor das obras completas de Carl Einstein e Aby Warburg. Texto inédito traduzido e revisado por Vera Pugliese e por Victor Zaiden. Vera Pugliese é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. E-mail: <verapugliese@unb.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-00018101-4751>>.

¹ Waldmann, 1910: 387; vide *VIII. Ausstellung. Edouard Manet (Sammlung Pellerin-Paris)*, Ausstellungskatalog, Paul Cassirer, Berlin, 1910; sobre a exposição, vide “Ganz eigenartige neue Werte”. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908-1910* (Eche; Feilchenfeldt, 2013: 401-440).

² Warburg leu esse artigo logo após sua publicação (Warburg, 1908). A vinculação da obra a Raffaello já era reconhecida pelos contemporâneos (Chesneau, 1864: 190; Sandblad, 1954: 91). Entretanto, esse achado permaneceu no esquecimento até o redescobrimto feito por Pauli em 1908 (Baare, 2009: 105).

³ [NT]: Ilustração gravada na parte interior de livros para indicar uma marca de propriedade. Normalmente é acompanhada de inscrições em latim.

⁴ Sobre o lema, vide Smith (1997: 477).

⁵ Sobre a mudança na recepção de Manet, vide também Emil Waldmann (1928: 5-14).

⁶ Vide Warburg: sem data, III.107.1: 64.

⁷ Sobre esta exposição, vide o comentário de Uwe Fleckner em (Warburg, 2012: 303-365). Sobre as pesquisas romanas de Warburg, vide também Maurizio Ghelardi (2011: 7-22).

⁸ [NT]: A descoberta do osso intermaxilar é atribuída ao poeta e escritor Johann Wolfgang von Goethe, que empreendeu também estudos em anatomia comparada. Até então, acreditava-se que o referido osso, de onde partem os dentes incisivos superiores, não existiria na espécie humana. Nesse sentido, Warburg parafraseou Goethe, que teria descoberto uma ligação entre os humanos e os animais, para estabelecer, na obra de Berchem, o complemento ao elo entre o sarcófago, Raffaello e Manet.

⁹ Sobre as visitas de Warburg a Tivoli e seu achado da obra de Berchem, vide Warburg (2001: 376, 401).

¹⁰ Título de uma visita guiada de Warburg pela exposição *Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio*, Roma, Biblioteca Hertziana, 31 de janeiro de 1929, citado segundo Warburg (2012: 305).

¹¹ Vide os comentários de Uwe Fleckner e Isabella Woldt em Warburg (2012: 367-386).

¹² Sobre a publicação planejada, vide Warburg (2012: 368, 371 (nota 16)).

¹³ Mais tarde, Warburg começou a reformular a carta no sentido de fazer um artigo autônomo; essas correções, cujo status não é claro, não foram aqui consideradas.

¹⁴ [NT]: Em sua tese de doutorado, Annett Klingner (2017: 17) expõe que a expressão “*Planetenkinder*” refere-se, segundo a compreensão astrológica da Idade Média e do início do Renascimento, aos sete corpos celestes que teriam influência sobre as características pessoais de um indivíduo, a depender do posicionamento planetário ou do astro que regia a hora em vigor no momento de nascimento, como se a pessoa herdasse uma filiação a determinado planeta. As representações de cada planeta mediavam saberes astrológicos por meio de uma linguagem visual facilmente compreensível e que se popularizaram na Europa Central e Ocidental. Mais adiante, Klingner (*Ibidem*: 31) explica que Fritz Saxl teria investigado a origem das representações de “*Planetenkinder*” e defendido o surgimento a partir de uma tradição comum entre Ocidente e Oriente na Antiguidade Tardia. Ela cita fragmento de carta enviada por Warburg a Saxl em 22 de fevereiro de 1912, em que o primeiro concorda com a visão de que tais representações seriam resquícios da Antiguidade Tardia. Disponível em: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19957/dissertation_klingner_annett.pdf?sequence=5>. Último acesso em: 19 de março de 2020.

¹⁵ Sobre a identificação de todas as reproduções, vide Warburg (2012: 380) em diante.

¹⁶ A expressão pode ser encontrada em Warburg (2000: 5).

¹⁷ Com isso, também é mencionada uma sublimação inicialmente cristã e depois humanista da vítima, assim como ela igualmente mostra a prancha com cenas bíblicas da Vítima de Lystra segundo Raffaello e Jürgen Ovens (Warburg, 2012: 380s, prancha 3.20-22).

¹⁸ Em sua carta a Pauli, Warburg comenta esse julgamento de modo menos detalhado: Manet teria “procurado não valores expressivos mnêmicos, mas uma nuance transformada: revolução no sentido original da palavra, repetição do ocorrido, mas com um prenúncio energético reverso” (Warburg, 1929a).

¹⁹ [NT]: Cabe ressaltar que no idioma alemão todos os substantivos são grafados com letra inicial maiúscula.

²⁰ Os editores do diário, seguindo fielmente a escrita do manuscrito, reproduziram a palavra adjetivada e com isso aceitaram o espaço gramatical; na citação da respectiva palavra na introdução da série de imagens *Manet und die italienische Antike* [*Manet e a Antiguidade italiana*] no âmbito dos *Gesammelten Schriften* [*Obra completa*], a mesma palavra foi interpretada como um lapso e a corrigiram para letra maiúscula sem nenhum comentário adicional; uma decisão editorial que eu não tomaria hoje (Warburg, 2012: 370).

²¹ Sobre a trajetória da enfermidade de Warburg, cf. Binswanger; Warburg (2007).

Artigo recebido em maio de 2020. Tradução aprovada em agosto de 2020.