

# Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

*Jacob Burckhardt and Aby Warburg: from the Art to the Italian Civilization of the Renaissance*

**Cássio da Silva Fernandes<sup>1</sup>**

## Resumo

Entre as obras de Jacob Burckhardt (1818-1897) e de Aby Warburg (1866-1929) há um intrincado campo de relações que, se perseguido de perto, pode iluminar os estudos sobre a historiografia voltada para a arte italiana do Renascimento. Buscamos estabelecer este contato, comparando os últimos textos de Burckhardt à fase inicial da produção de Warburg.

**Palavras-chave:** Burckhardt, Warburg, História da Cultura.

Entre as obras de Jacob Burckhardt (1818-1897) e de Aby Warburg (1866-1929) há um intrincado campo de relações que, se perseguido de perto, pode iluminar os estudos sobre a historiografia voltada para a arte italiana do Renascimento. No âmbito geral, Burckhardt representou para Warburg aquela profunda identificação entre o historiador e a concepção de uma época histórica. Para Warburg, e para a inteira geração de estudiosos da arte e da cultura de que faz parte, o produto dos estudos de Burckhardt teve tão grande significado, que se tornou quase impossível pensar a Renascença italiana, como bloco histórico unitário, sem fazer referência a seu nome. O esboço e o aspecto formal da época deveram-se originalmente ao alcance de sua descoberta.

Ainda na juventude, Warburg havia atentado para o ensinamento trazido pelo livro de Burckhardt, publicado em 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A Cultura do Renascimento na Itália).

<sup>1</sup> Cássio da Silva Fernandes, Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Especialmente alguns temas apresentados pelo livro tinham, desde cedo, chamado a atenção de Warburg, e se tornariam, mais tarde, elementos centrais em seus estudos: as festas italianas, as relações entre Florença e o mundo borgonhês e, naturalmente, a redescoberta da Antigüidade. No entanto, o método de Burckhardt parecia-lhe exemplar sobre um aspecto: a organização de fatos singulares de todos os tipos de fontes para delinear o seu quadro do Renascimento italiano.

Aby Warburg, no entanto, jamais esteve matriculado na Universidade de Basiléia, como aluno regular dos cursos ministrados por Jacob Burckhardt. Havia estudado na Universidade de Bonn, onde foi aluno de Karl Lamprecht (1856-1915), de Hermann Usener (1834-1905), de Carl Justi (1832-1912). Passaria ainda seis meses do ano de 1889 em Florença, trabalhando sob a direção do historiador da arte, August Schmarsow (1853-1936), o fundador do *Kunsthistorische Institut in Florenz*. Porém, Warburg acabaria concluindo seus estudos em Estrasburgo, onde apresenta a tese sobre as pinturas mitológicas de Sandro Botticelli. A tese de Warburg, intitulada *Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Frühling"* (O "Nascimento de Vênus" e a "Primavera" de Sandro Botticelli), é publicada em 1893, contendo uma dedicatória dupla: a Hubert Janitschek e a Adolf Michaelis, ambos professores da Universidade de Estrasburgo. Janitschek, seu orientador, era historiador da arte, estudioso da obra de Alberti e primeiro editor do *De Pictura*. Com seu livro de 1879, *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst in Italien* (A sociedade do Renascimento e a arte na Itália), Janitschek havia enfrentado os problemas da arte renascentista com uma perspectiva histórico-cultural que tangenciava a psicologia social, portanto, com um toque sociológico. O contato com Michaelis, no entanto, propiciou a Warburg um estudo sistemático de arqueologia clássica. Michaelis privilegiava a sobrevivência e a transmissão dos mármores antigos através dos tempos.

A tese ficara pronta em dezembro de 1891. Porém, antes de sua publicação, Aby Warburg a envia a Jacob Burckhardt, que lhe responde numa carta de 27 de dezembro de 1892:

Egrégio senhor,  
o belo trabalho, que lhe restituo em postagem com os melhores agradecimentos, testemunha a extraordinária profundidade e poliedricidade alcançadas pela pesquisa sobre a época áurea do Renascimento. Com o seu escrito o senhor fez cumprir um grande passo adiante no conhecimento do *medium* social, poético e humanístico no qual Sandro vivia e pintava, e a sua interpretação da *Primavera* gozará, sem sombra de dúvida, de uma apreciação mais duradoura.<sup>2</sup>

Nesse momento, é certo que Warburg conhecesse as obras de Burckhardt que tratavam do Renascimento italiano. Ele conhecia, portanto, *Der Cicerone* (1855), *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), além do volume sobre a arquitetura do Renascimento, publicado originalmente em 1867 como parte da *Geschichte der Baukunst* (História da Arquitetura) de Franz Kugler, depois revisto e reeditado em 1878 como *Geschichte der Renaissance in Italien* (História do Renascimento na Itália). Warburg havia observado, então, como o Renascimento era já esboçado nessa ampla história da arte italiana que foi o *Cicerone*, uma história da arte que, de acordo com a afirmação do próprio autor, pretendia ser “um estudo sobre os monumentos segundo o seu conteúdo artístico e as condições que lhe propiciaram”<sup>3</sup>. Com a *Kultur der Renaissance in Italien*, Warburg tinha tomado contato com o longo trabalho de síntese histórica, através do qual Burckhardt apresentou os contornos ideais da época sob o prisma da história da cultura. No volume sobre a arquitetura renascentista, Burckhardt começava a pôr em prática sua idéia original de estudar em conjunto a arte e a cultura do Renascimento na Itália, integrando definitivamente as diversas expressões do homem naquele período. O volume sobre a arquitetura era o primeiro produto (e o único editado em vida) de um amplo projeto de estudo sobre a arte italiana do Renascimento, indicado pelo historiador já na primeira página da *Kultur der Renaissance*. “Nós tínhamos primeiramente a intenção de preencher a maior lacuna deste livro com uma obra especial consagrada à ‘Arte do Renascimento’; propósito que aqui pôde ser realizado apenas em parte”<sup>4</sup>, afirmou ele. De todo modo, com o livro de Burckhardt sobre a arquitetura renascentista, Warburg tomava contato com a primeira obra do historiador suíço a buscar a inserção da arte no mais vasto campo da cultura. As primeiras linhas do texto sobre a arquitetura já indicavam seu propósito: “A arquitetura italiana [escreve Burckhardt], desde o despertar da cultura mais alta, é substancialmente condicionada pela mentalidade individual do comitente e do artista, que aqui se desenvolve muito antes que em outros lugares.”<sup>5</sup>

Burckhardt já apontava para a importância da relação entre comitente e artista como o meio adequado de apreciação cultural do fenômeno artístico. No ano de 1874, então no intervalo entre a primeira e a segunda edição da arquitetura do Renascimento, Jacob Burckhardt profere a aula inaugural de história da arte na Universidade de Basileia, cadeira acadêmica por ele criada e ocupada durante quase vinte anos. Nessa oportunidade, o teor de sua fala também revela o interesse de compreender a arte no âmbito de uma ampla história da cultura. Ele chega a dizer:

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006

A cadeira de história da arte é tão necessária quanto outra, a partir do instante em que se reconhece a importância da arte na formação geral. E seu estudo, ele próprio, é tão difícil quanto outro, a partir do instante em que trouxer um real enriquecimento intelectual.<sup>6</sup>

E, mais adiante, esclarece qual pensa ser o lugar da arte no conhecimento histórico:

Nós sentimos a arte como um fenômeno histórico de primeira importância, como uma potência altamente ativa em nossa vida. Ela apresenta suficientemente aspectos tangíveis que permitem apreendê-la: suas manifestações monumentais estão estreitamente ligadas à história dos povos, das religiões, das dinastias e das civilizações. Sua dimensão técnica é indissociável de todas as técnicas do mundo. (E Plínio começou mesmo a descrevê-la sob este aspecto, evocando as matérias.) Quanto ao lado biográfico, ela preenche sozinha bibliotecas inteiras.<sup>7</sup>

A história da arte, para Burckhardt, deve possuir uma autonomia em relação ao conhecimento histórico como um todo, já que seu estudo deve ter um caráter especializado, o que justifica obviamente a criação da cátedra acadêmica. Além disso, o historiador defende o meticuloso domínio arqueológico, a análise extensa das obras de arte, o conhecimento dos artistas, de sua biografia, de seus escritos (se houver), de suas criações, para embasar o estudo histórico-artístico. Porém, ao mesmo tempo, Burckhardt, longe de reservar um lugar mais elevado ao fenômeno artístico, pretende interligá-lo às demais potências históricas, ao conceber a história da arte tangenciando as várias manifestações da vida das civilizações.

Certamente, Aby Warburg havia compreendido tal perspectiva no momento em que enviou a Burckhardt sua tese sobre Botticelli. A resposta de Burckhardt já aponta nessa direção, ao afirmar: “com o seu escrito o senhor fez cumprir um grande passo adiante no conhecimento do *medium* social, poético e humanístico no qual Sandro vivia e pintava”<sup>8</sup>. O historiador de Basileia atentava para o esforço de Warburg de inserir a obra de Botticelli na cultura humanística florentina da época de Lorenzo de’ Medici.

No entanto, quando enviara sua tese a Burckhardt, Warburg não sabia que o historiador suíço trabalhava nas conclusões de um texto iniciado em 1885, finalizado em 1893, e publicado apenas recentemente na Itália, e não ainda em alemão. Trata-se do volume sobre os gêneros da pintura italiana do Renascimento, que Burckhardt escreveu para em seguida abandonar e reformular seu projeto de

estudo sobre a pintura renascentista. De todo modo, era esse o projeto sobre o qual Burckhardt se debruçava, quando Warburg, em 1892, envia-lhe sua tese sobre Botticelli.

Com o manuscrito intitulado *Malerei nach Gattungen*<sup>9</sup> (A pintura segundo os gêneros), Jacob Burckhardt apresentava um estudo complexo da pintura italiana do Renascimento, organizado de acordo com o que chamou “gêneros”. Mas não gêneros preceptísticos, e sim “gênero” (*Gattung*) concebido como *função* de uma obra de arte em relação a um determinado contexto histórico-cultural. Burckhardt, assim, organizava o amplo universo pictórico renascentista basicamente a partir de dois elementos: a destinação e o conteúdo da obra. Deste modo, seu escrito vem organizado em capítulos (em “gêneros”), tais como: Alegoria, A pintura dos conventos, A pintura dos hospitais, *Orbis terrarum* (a pintura dos mapa-mundi), A pintura histórica profana, A pintura mitológica, entre outros. Em cada um desses capítulos, Burckhardt observa a evolução formal das obras no arco histórico do Renascimento italiano. Essa perspectiva permitia ao historiador indagar a obra de arte numa dupla consideração: como forma autônoma e em relação a um determinado contexto histórico-cultural, ou seja, nos indissolúveis e complementares aspectos do processo criativo: o formal e o funcional.

É, portanto, no momento em que concluía esse longo manuscrito, que lhe chega às mãos a tese de Warburg sobre o “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Sandro Botticelli. Aby Warburg, que jamais conheceu o texto burckhardiano sobre os gêneros da pintura, concluíra há pouco seu trabalho na Universidade de Estrasburgo. E já no *Prefácio*, Warburg apresenta a problemática a ser tratada na tese.

No presente trabalho [afirma ele] tentou-se confrontar as notáveis pinturas mitológicas de Sandro Botticelli, o “Nascimento de Vênus” [Figura 1] e a “Primavera” [Figura 2], com as correspondentes idéias da literatura poética e das teorias estéticas da época, para, deste modo, esclarecer quais foram os elementos antigos que “interessaram” aos artistas do século XV. [...] Este confronto, de fato, permite ver passo a passo como os artistas e seus conselheiros viram nos “antigos” um modelo desejado, um movimento externo intensificado, e se apoiaram em modelos antigos toda vez que se tratava de representar o movimento físico através de acessórios como vestimentas e cabelos.<sup>10</sup>

É assim que Aby Warburg compõe, partindo das pinturas de Botticelli, uma ligação entre o artista e o universo intelectual de onde surge a idéia e a encomenda da obra. Ele parte das obras mitológicas

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006



**Figura 1** - Sandro Botticelli. "O nascimento de Vênus". 1484c. Galeria degli Uffizi. Florença.



**Figura 2** - Sandro Botticelli. "A primavera". 1482c. Galeria degli Uffizi. Florença.

de Sandro Botticelli para desvendar o entorno cultural que torna possível tais obras, ou seja, o círculo erudito que tinha no centro a figura de Lorenzo, o Magnífico. Assim, o estilo de Botticelli não é tomado como expressão de um abstrato espírito de época. Mas é resultado, ao contrário, da colaboração concreta entre o pintor e seu conselheiro humanista, Angelo Poliziano, e dessa colaboração as

imagens mentais da antigüidade clássica são transmitidas de poeta a pintor. A partir dessa indagação, Warburg detém-se no tema das obras, e percebe o papel de Poliziano no estudo e no ensinamento dos textos de Ovídio no ambiente erudito de Lorenzo; ele penetra nas discussões sobre o tema da mitologia na Academia Platônica florentina, e vê surgir desse contexto as pinturas de Sandro Botticelli. Com os olhos voltados para o “Nascimento de Vênus” de Botticelli, Warburg lê o poema de Poliziano, a *Giostra*, que na centésima estrofe diz:

Verdadeira a espuma e verdadeiro o mar, direis,  
e verdadeira a concha e verdadeiro soprar de ventos;  
a deusa nos olhos vereis fulgurar,  
e o céu em torno e os elementos sorrir-lhe;  
as Horas tocam a areia em brancas vestes,  
a brisa lhes enrola e estica lentamente os cabelos;  
nem iguais, nem diversos são seus rostos,  
como convém entre irmãs a semelhança.<sup>11</sup>

Era o nascimento de Vênus, que Poliziano, imerso na literatura antiga, havia tomado dos versos homéricos, e que o pintor transformaria definitivamente em imagem. É Warburg quem o revela:

Ambas as obras de arte [a pintura de Botticelli e o poema de Poliziano] são uma paráfrase do hino homérico, mas [...] o poema é caracterizado como elaboração anterior, mais próximo ao modelo, e a pintura como elaboração posterior, mais livre. Desejando supor uma relação de direta dependência, o poeta resultará doador e o pintor terá recebido a dádiva.<sup>12</sup>

De todo modo, o “Nascimento de Vênus”, assim como a “Primavera” (por razões semelhantes), era produto desse ambiente cultural, porém havia assumido a forma que apenas Botticelli poderia lhe conferir, com seu aprendizado e sua formação pessoal, com sua interpretação e seu estilo próprios.

Tempos depois, em 1897, Aby Warburg se estabelece em Florença, e ali permanece, pelo menos durante os meses de inverno, até janeiro de 1902. Ele havia, há pouco, retornado da impactante viagem aos Estados Unidos, onde, durante alguns meses, estivera em contato com os etnógrafos da Instituição Smithsonian de Washington, e havia conhecido, em Nova York, um dos pais da antropologia cultural, Franz Boas. Nesta estadia americana, Warburg visitara o Novo México para conhecer os índios Pueblo. No entanto, entre 1897 e 1902, permanece em Florença, para um período de pesquisas que culminam imediatamente em dois importantes escritos, ambos

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006

publicados em 1902: *Arte do Retrato e Burguesia Florentina* e *Arte Flamengo e Primeiro Renascimento Florentino*. Neste período, o contato com a obra de Burckhardt parece ser ainda fundamental. É reveladora neste sentido a carta que Aby Warburg escreve de Florença, em junho de 1900, a seu irmão Max, em Hamburgo. Nela, o historiador explica o teor de sua pesquisa, pede recursos financeiros maiores para a compra de livros e afirma o seguinte, ao final:

Se algum dia meu livro aparecer mencionado em relação ou como complemento à **Cultura do Renascimento** de Jacob Burckhardt, será uma compensação que você e eu teremos.<sup>13</sup>

Em 1902, em *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*, Warburg compõe um Prefácio em forma de elogio a Burckhardt, no qual afirma:

Como pioneiro exemplar, Jacob Burckhardt abriu à ciência e dominou genialmente o campo da civilização italiana do Renascimento. [...] Assim, nos dá, em sua **Cultura do Renascimento**, por um lado, a psicologia do indivíduo social sem referência à arte figurativa, do mesmo modo que em seu **Cicerone**, por outro lado, quer oferecer somente “um guia à fruição das obras de arte”. [...] E finalmente, depois da morte, este conhecedor genial e erudito apresenta-se-nos ainda como pesquisador incansável; em suas póstumas **Contribuições à história da arte na Itália**, para aproximar-se da grande meta de sua síntese histórica daquela civilização, ele abriu ainda uma terceira via empírica: não desdenhou o esforço de indagar a obra de arte singular em seu nexos direto com o fundo da época para interpretar as exigências ideais ou práticas da vida real como “causalidade”.

A nossa consciência da superior personalidade de Jacob Burckhardt não nos deve impedir de continuar pela via por ele indicada. Uma estadia de anos em Florença, estudos naquele *Archivio*, os progressos da fotografia, e a delimitação local e cronológica do tema encorajam-me a publicar no presente escrito uma nota ao ensaio burckhardtiano sobre “o retrato” nas supra-citadas **Contribuições à história da arte na Itália**.<sup>14</sup>

As **Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien** (Contribuições à história da arte na Itália) são, de fato, publicadas em 1898, um ano depois do morte de Burckhardt, num volume organizado por Hans Trog. Trog, professor de história da arte em Zurique, tinha feito parte do grupo dos últimos alunos de Burckhardt e, debruçado sobre a obra do antigo professor, reuniu num único livro três manuscritos: “O retábulo



de altar” (*Das Altarbild*), “O Retrato na pintura italiana” (*Das Porträt in der italienischen Malerei*) e “Os colecionadores” (*Die Sammler*). Esses textos, Burckhardt os tinha elaborado entre maio de 1893 e dezembro de 1895, portanto após a leitura da tese de Warburg, tese que aparece citada mais de uma vez nos referidos manuscritos.

De todo modo, a edição organizada por Hans Trog apresentou ao público o esforço de Burckhardt no sentido de dar uma forma final ao vasto material que tinha reunido ao longo de sua vida de estudos sobre a Itália renascentista. Esses textos contiveram um traço comum com o conjunto da obra do historiador suíço: documentaram o desfecho de seu projeto de abraçar, numa visão de conjunto, a arte e a cultura do período histórico por ele mesmo denominado Renascimento italiano. Descontente com a forma dada ao manuscrito anteriormente citado, *A pintura segundo os gêneros (Malerei nach Gattungen)*, Jacob Burckhardt retoma seu vasto material sobre a pintura italiana do Renascimento, dando-lhe uma nova abordagem, agora definitiva.

Uma abordagem que privilegia o conhecimento material das obras de arte, a maneira como tinham sido criadas, colecionadas e avaliadas, e que, recusando uma explicação geral do fenômeno artístico, parte sempre da obra entendida como testemunho individualizado de um contexto histórico-cultural. Além do mais, o livro editado em 1898 continha o teor derradeiro da intenção de Burckhardt de conceber a pintura italiana do Renascimento, como ele próprio afirmou mais de uma vez, segundo “os temas e as tarefas” (*nach Gegenständen und Aufgaben*) e “os meios e as capacidades” (*nach Mittel und Kräften*). Burckhardt chegou mesmo a definir o seu papel no estudo histórico-artístico a partir de uma frase, elaborada no crepúsculo de sua vida: “Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis” (A arte segundo as tarefas, eis o meu legado).<sup>15</sup> Com a frase, o historiador pretendeu revelar o seu interesse em sondar a arte italiana do Renascimento de acordo com a origem das comitências, e não apenas nos casos de encargos individuais. Ele queria observar o que se exigia na devoção doméstica, o que se exigia na imagem de culto público; ele buscava compreender quando e onde o gosto do colecionismo interferia na produção da arte. Pretendia tirar os artistas italianos do isolamento dos estudos monográficos e das salas de museu, e projetá-los em seu espaço de ação, em seu ambiente, ao lado dos comitentes, dos colecionadores, das encomendas, das tarefas. Ele desejava imergir a produção artística em seu mundo circundante, para daí compreender a arte do Renascimento em meio ao universo concreto que a produziu. Portanto, uma apreciação que, do ponto de vista metodológico, observa as ligações entre forma e função e, percebendo a importância que teve esta inter-relação para o desenvolvimento artístico na Itália renascentista, mergulhava a arte no vasto campo da história da cultura.

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006

É com base nesse livro, lido na edição de 1898, que Aby Warburg elabora as “Considerações Preliminares” de seu ensaio de 1902, *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*, chegando a afirmar no final que pretende “publicar no presente escrito uma nota ao ensaio burckhardtiano sobre ‘o retrato’ nas supra-citadas **Contribuições à história da arte na Itália**”<sup>16</sup>. De fato, no texto de 1902, Warburg segue de perto o trabalho de Burckhardt sobre a retratística renascentista.

O interesse de Burckhardt em desvelar o universo no qual o retrato pictórico adquire importância fundamenta-se, como se pode imaginar, em sua chave central de compreensão do Renascimento italiano como descoberta do homem e do mundo. Esta construção, cujo processo se confunde propriamente com a delimitação dos contornos da referida época histórica, culmina, no entendimento de Burckhardt, na afirmação do indivíduo moderno. Tal fórmula tinha composto o cerne da problemática desenvolvida na **Cultura do Renascimento na Itália** (1860) e agora, como parte de um renovado projeto, tratando especificamente do fenômeno artístico, ela aparece reproposta e retrabalhada.

Burckhardt observa que, na Itália renascentista, retratar representava basicamente cumprir duas tarefas: reproduzir os traços físicos de uma pessoa, e, no mesmo instante, conferir ao personagem, de maneira livre, uma elevação de caráter individual. E assim, Burckhardt joga com o confronto entre semelhança e idealização para perseguir a relação entre retratista e retratado, portanto entre artista e comitente. Deste modo, o historiador segue a evolução de tal gênero pictórico no arco histórico do Renascimento, desde a aparição dos traços dos doadores nos quadros devocionais até a emancipação do retrato como gênero autônomo, como retrato individual.

Warburg, no ensaio de 1902, parte de um retrato específico, em que Domenico Ghirlandaio concebe o grupo de personagens florentinos como observadores da cena da confirmação da regra de São Francisco pelo Papa Honório III. Portanto o afresco encomendado pelo mercador Francesco Sassetti para ornar a capela sepulcral de sua família na Igreja de Santa Trinità, em Florença. [Figura 3] Ali, no interior da cena sacra, mas em primeiro plano, Ghirlandaio pinta o retrato do comitente e seus filhos, ao lado de Lorenzo de’ Medici, filhos e humanistas de seu círculo erudito.

Warburg, num primeiro momento, identifica e contextualiza cada personagem do afresco, numa forma de vislumbrar, através da pintura, um quadro do ambiente mais próximo à vida privada de Lorenzo, o Magnífico. Assim, a interpretação da trama histórica, no interior da qual pôde mesmo surgir a pintura, começa a ser desvendada pelo procedimento de caracterizar os personagens representados. A vida



**Figura 3** - Domenico Ghirlandaio. “Confirmação da Regra da Ordem de São Francisco ao Papa Honório III”. afresco. 1480-1486. Capela Sassetti. Igreja de Santa Trinità. Florença.

cultural do erudito círculo em torno de Lorenzo é a base para a interpretação da obra, ao mesmo tempo em que a obra é um importante indício da vida e dos costumes dos homens que compunham esse círculo. Então, na primeira parte da análise, Warburg se detém sobre o papel dos retratados em seu ambiente cultural, portanto penetrando no universo da comitência. Num segundo momento, a interpretação se coloca sobre o retratista (o pintor), numa forma de perceber as particularidades da obra de Ghirlandaio e sua relação com a cultura artística florentina da segunda metade do século XV.

É nesse duplo movimento que Aby Warburg procura compreender o afresco de Domenico Ghirlandaio como testemunho figurativo de um contexto histórico-cultural centrado no ambiente de Lorenzo de' Medici. É das relações entre comitente e artista que o historiador mergulha o fenômeno artístico no campo da história da cultura. As primeiras linhas do texto já indicavam o caminho a ser trilhado:

As forças motrizes de uma arte viva do retrato não devem ser pesquisadas exclusivamente no artista; é necessário ter presente que entre retratista e retratado tem lugar um íntimo contato que numa época de um gosto especialmente refinado faz nascer entre os dois uma esfera de relações recíprocas, de freio e de impulso.<sup>17</sup>

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006

Se retornarmos ao livro de Burckhardt citado por Warburg no Prefácio de *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*, ou seja às ***Contribuições à história da arte na Itália***, perceberemos a importância atribuída pelo historiador suíço às relações entre artista e comitente no estudo da arte do Renascimento. No ensaio sobre os colecionadores, Burckhardt afirma o seguinte:

O capítulo de história da arte italiana que tem início aqui é muito mais amplo e importante do que se possa pensar. Por decênios, o peso maior da produção artística - não tanto pela quantidade, quanto pelo significado interno - devia à comitência e à posse privada. [...] Assim, tudo o que era encomendado pela casa e oferecido à consideração próxima e atenta de numerosas famílias, reivindicava uma execução totalmente particular. De tal modo, formou-se progressivamente um gosto privado que exigia da arte propriamente aquilo que a comitência não podia, nem queria garantir.<sup>18</sup>

Burckhardt, portanto, fixa a ligação entre o gosto dos comitentes e as formas artísticas. Warburg seguirá tal proposta ao integrar, na compreensão do retrato, o íntimo contato entre retratista e retratado, atentando ainda para o fato de que o gosto artístico faz nascer entre os dois uma esfera de relações recíprocas. Porém, para desvelar, na Florença do século XV, a tarefa ditada pelo colecionador ao artista, além do conteúdo de uma obra de arte, Burckhardt mergulha no estudo dos inventários das coleções dos Medici. Warburg, para desvendar o universo da comitência do retrato de Ghirlandaio na Capela Sassetti, também empreende uma pesquisa nos inventários dos Medici.

No entanto, o volume burckhardtiano sobre os colecionadores terá ainda importância para Warburg no que diz respeito às relações entre a pintura flamenga e a arte italiana no século XV. Burckhardt havia concluído que os flamengos tinham condicionado o desenvolvimento do primeiro colecionismo italiano, em especial, pela capacidade realística da pintura a óleo desenvolvida em Flandres, mas também pela facilidade de circulação dos tecidos, dos tapetes e dos quadros flamengos de pequenas dimensões, fato que antecede a circulação dos próprios artistas nórdicos na Itália.

É certamente com base nos estudos de Burckhardt sobre o colecionismo italiano que Warburg compõe, ainda em 1902, o ensaio que intitulou *Arte flamenga e primeiro Renascimento florentino*, que se inicia com uma menção, em nota de rodapé, à referida obra de Burckhardt, e as seguintes palavras no corpo do texto:

A evidente predileção pelos produtos nórdicos, que encontramos nos amantes da arte italiana do primeiro Renascimento, não se devia, em seu início, apenas à compreensão das características íntimas dos quadros flamengos. Ao contrário, eram em primeiro lugar os méritos exteriores da pintura nórdica que concederam a esta um círculo de mecenas interessados.<sup>19</sup>

Para Warburg nesse texto, como havia sido para Burckhardt no ensaio sobre os colecionadores, o comitente se torna o centro de um campo de relações que une a produção da arte com o universo que a circunda e que, portanto, é atuante no próprio ato criativo. Através da figura do comitente, tanto Warburg, quanto Burckhardt, busca a conexão do artista com o fundo social, poético e humanístico, porém sempre a partir de um contato individualizado, pesquisado caso a caso, e não a partir de uma perspectiva de caráter geral ou de uma teoria da ligação entre artes plásticas e literatura. Através da figura do comitente, inserido em seu ambiente cultural, era possível tocar o que ambos historiadores chamaram de “gosto artístico”, e, portanto, passar da obra individual para a cultura artística que a propiciou. Assim, era possível restituir o tecido social em meio ao qual as obras tinham sido criadas; era possível, assim, inseri-las de novo em seu contexto, em seu espaço, em seu mundo. Através da figura do comitente, de seu contato com o artista e, em determinados casos, com o humanista que concebe a idéia da obra, Burckhardt e Warburg pretendem inserir a pesquisa histórico-artística no campo daquilo que ambos chamaram *Kultur: Kulturgeschichte*, para Burckhardt; *Kulturwissenschaft*, para Warburg.

No entanto, diversamente de Burckhardt, que buscou delinear as fases do desenvolvimento estilístico renascentista a partir das relações entre gosto privado e gênero artístico, Warburg preferia tocar os meandros da criação artística no Renascimento com estudos de caso, partindo de uma ou outra obra individual para mergulhar no amplo ambiente cultural que a gerou. Em *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*, Warburg se utiliza de um único afresco para compreender o problema da relação entre cristianismo medieval e paganismo antigo na Florença da segunda metade do século XV. Como ele mesmo afirma, no ensaio de 1902:

Se dirigirmos toda a nossa atenção, munida também de auxílios da indagação arquivística e literária, sobre um afresco de Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti de Santa Trinità em Florença, veremos diante de nós diretamente, num ponto de vista totalmente pessoal, o fundo

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006

contemporâneo como potência que exerce uma ação particular. [...] Será necessário, então, já que as deposições de testemunhos oculares são tão dificilmente referíveis, solicitar ao público sua colaboração por assim dizer mediante prova indiciária (*Indizienbeweis*).<sup>20</sup>

De fato, o referido afresco representava, para Warburg, o sinal de um problema possível de ser encontrado de modo difuso na arte e na cultura florentina da época. Em sua concretude, a obra de Ghirlandaio concentrava, de modo individualizado (específico), a concepção de mundo que guiava a ação dos homens naquele contexto cultural. É assim que o estudo de Warburg sobre o afresco da Capela Sassetti enquadrava-se facilmente na frase que, de tão apreciada e repetida pelo historiador, havia virado mote de seu impulso em direção à pesquisa histórica: “Deus está no particular”.

E para atestar, pela última vez, sua ligação intelectual com o autor de *A Cultura do Renascimento na Itália*, Aby Warburg, em 1927, quando preparava um curso na Universidade de Hamburgo inteiramente dedicado à obra de Jacob Burckhardt, elabora um texto curto sobre Burckhardt e Nietzsche.<sup>21</sup> Warburg aqui reconhecia o traço eminentemente helvético da personalidade de Burckhardt. Personalidade marcada, segundo ele, pelo encontro entre duas grandes tradições formadoras da Europa: romanismo e germanismo. Era o reconhecimento, por parte de Warburg, da consciente e profunda filiação de Burckhardt aos alicerces espirituais que formam a Confederação Suíça, a mais ainda, a tradição da República urbana de Basileia. O texto de 1927 aponta ainda na direção do historiador suíço como aquele que, sentindo a cisão do mundo contemporâneo com os valores do que chamava “a velha Europa”, refugiava-se na tarefa de professor e indica um caminho a seguir: um caminho que certamente Warburg, ele próprio, reconhece ter trilhado.

De todo modo, com os escritos de Aby Warburg aqui observados dá-se a primeira contundente avaliação positiva da obra da maturidade de Burckhardt sobre a arte italiana do Renascimento, fora do erudito meio basileense. Com a avaliação de Warburg tem-se uma voz dissonante daquela que aparecerá um pouco depois na trilha do comentário do historiador da arte Heinrich Wölfflin de que “estas publicações póstumas [de Burckhardt] foram recebidas com o devido respeito, ainda que no fundo houvesse, sem dúvida, uma certa decepção”<sup>22</sup>. Esta opinião de Wölfflin, expressa em 1930, numa conferência na Academia de Berlim, pesou durante anos sobre esses escritos como uma condenação, já que partia de um dos mais importantes historiadores da arte das primeiras décadas do século XX. Por outro lado, a opinião de Warburg, e mais ainda, sua declarada filiação metodológica aos estudos histórico-artísticos de Burckhardt,

carregam pelo menos uma indagação. A filiação de Warburg à pesquisa histórico-artística de Burckhardt possibilitaria a compreensão de um fio de continuidade presente no mutável cenário da história da historiografia, um fio que ligaria a obra do historiador de Basileia a uma escola historiográfica que tem em Warburg seu fundador? Ou seja, é possível perceber o traçado de Burckhardt no caminho que o Instituto Warburg Para a Ciência da Cultura, hoje sediado em Londres, seguiu ao longo do século XX? Para responder tal pergunta, seria necessário certamente uma análise individualizada da obra de pesquisadores que estiveram intimamente ligados a tal instituição, tais como Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Edgar Wind, Ernst Gombrich. Qualquer que seja a resposta, no entanto, não invalida o fato de que ao final do século XX a personalidade de Burckhardt estaria em destaque no cenário dos estudos histórico-artísticos exatamente no interior do *Warburg Institut*. Em 1999, Ernst Gombrich inicia com as seguintes palavras um de seus últimos livros, intitulado ***O uso das imagens:***

No dia de seu septuagésimo quinto aniversário, Jacob Burckhardt, o grande estudioso da arte e da civilização, declarou, com uma certa solenidade, o que desejaria fosse o seu legado aos futuros historiadores da arte [...]: “a arte segundo as tarefas, eis o meu legado”. Ele queria que seus sucessores estudassem cada obra de arte como a satisfação de uma demanda. [...] O termo usado por Burckhardt, tarefa (*Aufgabe*), pode ser traduzido por encomenda, com a diferença de que uma encomenda parte do exterior, enquanto tarefa pode ser estabelecida individualmente.

E mais à frente, completa Gombrich:

Nos onze capítulos que seguem, busquei desenvolver o programa de Burckhardt, e aplicá-lo a diversas demandas que encontramos na história da arte.<sup>23</sup>

Era um sinal, não propriamente de que a escola de Burckhardt tivesse tido relevância central entre os historiadores do Instituto Warburg ao longo do século XX, mas de que ao final daquele século a voz do historiador de Basileia estava ecoando no interior da instituição que teve em Aby Warburg seu fundador.

### Abstract

Between the works of Jacob Burckhardt (1818-1897) and Aby Warburg (1866-1929) there are intricate relationships that, examined closely, can illuminate the

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006

historiography generated by the Italian art of the Renaissance. This essay looks at the point of contact between the two authors by comparing Burckhardt's later texts and Warburg's earlier ones.

**Keyword:** Burckhardt, Warburg, History of culture

## Notas

- <sup>2</sup> No presente artigo, as traduções são livres.  
BURCKHARDT, Jacob. *Lettere (1838-1893)*. Palermo: Sellerio, 1993, p. 207.
- <sup>3</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke*. Band IX. Der Cicerone. Erster Band. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978, p. XIV.
- <sup>4</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke*. Band III. Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978, p. 1.
- <sup>5</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke*. Band II. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978, p. 3.
- <sup>6</sup> BURCKHARDT, Jacob. Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls. In: BURCKHARDT, J. *Gesamtausgabe*. Band 13. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934, p. 25.
- <sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.
- <sup>8</sup> Rever nota 1.
- <sup>9</sup> BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*. Volume II. Pittura: i generi. (A cura di Maurizio Ghelardi.) Venezia: Marsilio Editori, 1992.
- <sup>10</sup> WARBURG, Aby. Sandro Botticellis "Geburt der Vênus" und "Früling". In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, p. 5.
- <sup>11</sup> No original: *Vera la schiuma e vero il mar diresti,*  
e vero il nicchio e ver soffiari di venti;  
la dea negli occhi folgorar vedresti,  
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;  
l'Ore premer l'arena in bianche vesti,  
l'aura incresparle e crin distesi e lenti;  
non una, non diversa esser lor faccia,  
come par ch'a sorelle ben confaccia.
- P OLIZIANO, Angelo. Giostra. In: POLIZIANO, Angelo. *Poesia Italiana*. Milano: Fabbri Editori, 1995, p. 76 Citado por WARBURG, Aby. Sandro Botticellis "Geburt der Vênus" und "Früling". In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, p. 8.
- <sup>12</sup> WARBURG, Aby. *Op. cit.*, p. 10.
- <sup>13</sup> Citação contida em: GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg*. Madrid: Alianza, s.d., p. 129.
- <sup>14</sup> WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, pp. 93-94.
- <sup>15</sup> Ver: WÖLFFLIN, Heinrich. Jacob Burckhardt und die Kunst. In: WÖLFFLIN, H. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel: Schwabe e Co. Verlag, 1946, p. 143.
- <sup>16</sup> Rever nota 14.



- <sup>17</sup> WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, p. 95.
- <sup>18</sup> BURCKHARDT, Jacob. Die Sammler. In: BURCKHARDT, J. *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000, p. 291.
- <sup>19</sup> WARBURG, Aby. Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, p. 187.
- <sup>20</sup> WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, pp. 95-96.
- <sup>21</sup> WARBURG, Aby. Burckhardt e Nietzsche. In: *Aut Aut*, n. 199-200, janeiro-aprile 1984, pp. 46-49.
- <sup>22</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte. In: WÖLFFLIN, H. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel: Schwabe e Co. Verlag, 1946, p. 147.
- <sup>23</sup> GOMBRICH, E. H. *L'uso delle immagini*. Milano: Leonardo Arte, 1999, respectivamente pp. 6 e 11. Edição original: *The Uses of Images*, London, 1999.

Artigo recebido em 2 de agosto de 2006 e aprovado em 7 de novembro de 2006

Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 12, n. 1,  
p. 127-143, 2006