

Tradução:**Aby Warburg: Dürer e a antiguidade italiana¹**

O Salão de Arte de Hamburgo conserva em seu acervo de desenhos e gravuras antigos duas representações famosas da “Morte de Orfeu”: um desenho de Albrecht Dürer de 1494 (fig. 1) e, além disso, uma gravura anônima, que serviu de modelo para Dürer (fig. 2). Deste último, que surgiu do Círculo de Mantegna, se conhece apenas este exemplar. Essa coincidência do acervo de Hamburgo, no entanto, não teria me levado a usar essas reproduções, que lhes entrego, também por incumbência do comitê local, na forma de cópias² e que servirão como ponto de partida da minha conferência. Trata-se antes da convicção de que essas duas reproduções ainda não foram exaustivamente interpretadas em sua qualidade de documentos da história da reinserção da antiguidade na cultura moderna, na medida em que revelam uma influência dupla da Antiguidade, até hoje ignorada, na evolução estilística do primeiro Renascimento.



Fig. 1



Fig. 2

A doutrina classicista, baseada na “calma grandeza”³ da Antiguidade, continua exercendo sua influência unilateral, impedindo uma análise profunda do material e fazendo com que, até hoje, não se saliente suficientemente o fato de que, já na segunda metade do século XV, os artistas italianos, em suas gravuras e seus desenhos, procuravam na riqueza formal da Antiguidade, com o mesmo zelo, tanto por modelos que apresentassem uma mímica marcada por um *pathos* intenso, quanto por aquela calma, idealizada pelo classicismo. Por meio dessa ampliação do olhar para a história da arte, considerei que um comentário sobre a “Morte de Orfeu” merecesse um relato num encontro de filólogos e professores como este, pois, para os senhores, a questão da “influência da antiguidade”, desde a época do Renascimento, não perdeu nada da sua importância particular.

Ora, para ilustrar essa corrente do *pathos* na influência da antiguidade redescoberta, a “Morte de Orfeu” representa um ponto de partida em vários sentidos. Em primeiro lugar, pode-se comprovar algo até hoje ignorado, a saber, que a morte de Orfeu, da maneira que é representada na gravura italiana, de fato deve ser vista como sendo imbuída por um espírito autêntico da Antiguidade, pois essa composição remonta, sem dúvida, como mostra a comparação com vasos gregos (cf. fig. 3 e 4; Roscher, M.L., Orfeu, fig. 5 e 6), a uma obra perdida da Antiguidade que representava a morte de Orfeu ou, talvez, a morte de Penteu. A linguagem gestual típica para o *pathos* da arte antiga, da maneira que a Grécia a cunhou para a mesma cena trágica, intervém, portanto, nesse caso, de forma imediata no estilo.



Fig. 3

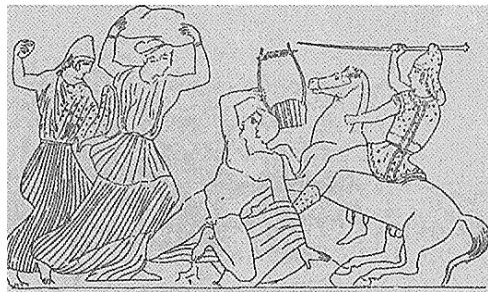


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

O mesmo processo pode ser observado num desenho da Escola dos irmãos Pollaiuolo de Turino (fig. 7), para o qual o prof. Robert me chamou a atenção: a imagem de um homem que põe o pé no ombro do inimigo caído e o pega pelo braço, com certeza é inspirada pela Agave de um sarcófago de Pisa, onde ela, num ataque de loucura dionisíaca, dilacera Penteu, seu filho.



Fig. 7

Há outras obras de arte também, com características muito diversas, apresentando imagens da morte de Orfeu, como, por exemplo, o livro de esboços do Norte da Itália (na propriedade de Lord Rosebery), os pratos de Orfeu da coleção Correr, uma plaqueta no Museu de Berlim e um desenho (Giulio Romano <?>) no Louvre, que mostram, em concordância quase total, de que forma vital a mesma fórmula de *pathos* arqueologicamente fiel – que remonta a uma representação de Orfeu ou Penteu – foi assimilada pelos círculos de artistas. Sobretudo a xilogravura para a edição veneziana de Ovídio de 1497 (fig. 8), que acompanha a narração dramática do fim trágico do cantor, torna isso evidente, uma vez que essa ilustração, talvez em decorrência direta da gravura do Norte da Itália, remonta ao mesmo original da antiguidade, que parece mesmo ter sido disponível numa versão mais completa (cf. a ménade vista na frente).



Fig. 8

Aqui ressoa, acompanhando a imagem, a voz verdadeiramente antiga, familiar ao Renascimento, pois o primeiro drama de Poliziano – com seu “Orfeu” que fala à maneira de Ovídio e que foi apresentado pela primeira vez no ano de 1471 em Mantua – comprova o fato de que a morte de Orfeu não era apenas um motivo de interesse puramente formal nos ateliês, mas uma experiência realmente vivenciada com paixão e compreensão no espírito e nas palavras da era pagã a partir do teatro obscuro de mistérios da lenda dionisíaca. Assim, a “Morte de Orfeu” recebe seu tom enfático, pois nesse teatro de dança trágico, que era a peça de estreia do erudito italiano, o sofrimento de Orfeu se apresentou aos sentidos da sociedade renascentista de Mantua em sua forma corpórea e imediata e com uma eloquência intensificada pelo som agradável da própria língua italiana, sendo que aquele artista gravurista anônimo lhe havia apresentado a “Morte de Orfeu” na imagem. Mantua e Florença coincidem na tentativa de integrar as fórmulas autênticas da Antiguidade da intensa expressão física e psíquica no estilo renascentista da representação de uma vida em movimento. Sob a influência de Poliziano, os florentinos desenvolvem – como mostram as obras de Botticelli e, sobretudo, alguns baús de enxoval de Jacopo del Sellaio (fig. 9), que reproduzem a lenda de Orfeu segundo o modelo de Poliziano – um estilo misto e desequilibrado entre a observação realista da natureza e a aproximação a modelos famosos da Antiguidade nas artes e na literatura. Antonio Pollaiuolo, ao contrário, cria um estilo antiquizante mais homogêneo no espírito de Donatello por meio de sua retórica muscular exaltada, que se anuncia no corpo nu. Entre os movimentos ternos de Poliziano e o maneirismo veemente de Polloiuolo, há o *pathos* teatral e heróico com que se apresentam as figuras de Mantegna.



Fig. 9

Dürer, entretanto, fez o conhecimento de Mantegna e Pollaiuolo na mesma época em que conheceu a “Morte de Orfeu”, adotando-os também como modelos: em 1494, ele copiou de Mantegna “Bacanal com Sileno” e a chamada “Luta dos Tritões”, e em 1495 desenhou também dois homens nus roubando mulheres, que, sem dúvida, remontam a uma obra de Antonio Pollaiuolo. Essas quatro imagens-pathos [*Pathosblätter*] dos anos 1494 e 1495 ganham um significado fundamental para a visão que Dürer desenvolve sobre a Antiguidade pagã, porque foi a partir desses modelos que o artista elaborou detalhadamente aquelas figuras que aparecem em uma de suas primeiras gravuras (B. 73), chamada erroneamente de “Hércules”. Provavelmente, na base dessa obra está uma

versão humanista. Mais acertada, no entanto, é a antiga designação de Bartsch, “O ciúme”, uma vez que Dürer queria justamente apresentar uma imagem de acordo com a doutrina antiga dos temperamentos, concedendo à Antiguidade, em concordância com os italianos, o privilégio merecido do modelo estilístico na representação da vida, intensificada pela mímica. Daí também aquela vivacidade afetada em uma das primeiras xilogravuras mitológicas, representando a ira de “Ercules” (B. 127). Desde 1460, quando os irmãos Pollaiuoli instalaram grandes telas com as façanhas de Hércules no Palácio dos Médici como decoração de paredes, Hércules havia se transformado no símbolo ideal da superação desenfreada do humano, e é por isso que, em 1500, um Hércules de Pollaiuolo encontra seu caminho como modelo para a tela de Dürer, “Hércules e as harpias”, em Nuremberg.

Mesmo se a figura “O ciúme”, como vimos, não seja uma invenção original de Dürer, a gravura pode ser considerada propriedade de Dürer num sentido mais elevado, pois, por mais que Dürer estava distante da preocupação da estética moderna e sua defesa da autonomia do indivíduo, nenhuma pretensão artística o impedia de se apropriar da herança do passado através de uma releitura, opondo à vivacidade pagã da Europa mediterrânea a força instintiva de sua tranquilidade arraigada de Nuremberg, que se comunica às suas figuras com suas gesticulações, próprias da Antiguidade, como o eco de uma resistência calma.

Mas a antiguidade não apenas o auxiliou na forma da incitação dionisíaca, mas, também por intermediação da Itália, mediante a sobriedade apolínea, ele visualizava o Apolo de Belvedere quando buscava as medidas ideais do corpo masculino, e comparava a natureza real com as proporções de Vitruvius. Essas rumações fáusticas sobre a medida certa tomaram cada vez mais conta da vida de Dürer; em compensação, ele logo perdeu o interesse naquele maneirismo barroco e antiquizante dos movimentos. Quando esteve em Veneza, os italianos acharam que sua arte “não era antiga, e por isso não era boa”. O fato de que, no mesmo ano em que Leonardo e Michelangelo canonizavam o *pathos* do herói guerreiro em suas batalhas de cavaleiros, uma figura sóbria como a “Grande Fortuna” de Dürer era estranha ao espírito da Antiguidade cultivada na Itália para nós parece ser mais óbvio do que para o próprio Dürer, que havia construído justamente essa figura não apenas de acordo com as medidas de Vitruvius, mas também havia ilustrado, mediante a figura da Nêmesis, um poema de Poliziano escrito em latim até nos últimos detalhes (um fato surpreendente, descoberto por Giehlow⁴).

Mas aquilo de que os italianos sentiam falta na obra de Dürer – o *pathos* decorativo – o próprio artista já não procurava mais de forma consciente naquela época, o que explica, provavelmente, esta passagem na carta citada de Dürer: “E a coisa que me causou tanto prazer onze anos atrás, já não me agrada mais. E se eu não o visse com os próprios olhos, não acreditaria a ninguém que me contasse.” A “coisa de onze anos atrás” era, em minha opinião que ainda vou fundamentar detalhadamente em outra oportunidade, exatamente aquela série de gravuras-*pathos* [*Pathosblätter*] italianas, que ele deve ter impresso na crença de que essa fosse a verdadeira forma antiga da grande arte pagã.

Dürer pertence mesmo àqueles adversários da linguagem gestual barroca⁵, à qual tendia a arte italiana já desde meados do século XV. Pois é totalmente equivocada considerar a escavação do Laocoonte no ano 1506 como causa do estilo barroco romano do grande gesto, que se iniciava na época. De certa maneira, a descoberta do Laocoonte é apenas o sintoma externo de um processo determinado dentro de um processo da história do estilo e se localiza no auge e não no começo da “degeneração barroca”. Encontrou-se o que havia se procurado há muito tempo na Antiguidade e, por isso, acabou sendo descoberto: a forma estilizada numa tragicidade sublime para situações-limite da expressão mímica e

fisionômica. Assim, para apenas dar um exemplo desconhecido surpreendente, Antonio Pollaiuolo havia usado como modelo para a figura agitada de um Davi (escudo de couro pintado em Locko Park, fig. 10) uma reprodução verdadeiramente antiga, o Pedagogo dos Nióbidas, acompanhando-a até nos detalhes dos acessórios em movimento [*bewegtes Beiwerk*]. Quando, em 1488, foi achada uma imitação em miniatura do grupo do Laocoonte durante escavações noturnas em Roma,⁶ os descobridores, sem atentar para o conteúdo mitológico, admiraram com entusiasmo artístico a expressão cativante do sofrimento das figuras e “certos gestos maravilhosos” (*certi gesti mirabili*). Era o latim vulgar da linguagem passional dos gestos, que era compreendida internacionalmente e de coração em todo lugar onde se tratava de rebentar os grilhões medievais da expressão.



Fig. 10

Assim, as “Imagens da Morte de Orfeu” devem ser consideradas como um relato provisório de achados sobre as primeiras estações escavadas daquela estrada em etapas [*Etappenstraße*], pela qual os superlativos ambulantes da Antiguidade da linguagem gestual andaram de Atenas via Roma, Mantua e Florença a Nuremberg, e onde encontraram acesso à alma de Dürer. Este concedeu àqueles retóricos imigrantes antigos direitos diversos em épocas diversas. De modo algum podemos tratar essa questão da psicologia estilística no espírito bélico do conceito mais velho de história no sentido “ou vencedor ou vencido”. Através de uma fórmula conclusiva tão grosseira, o diletantismo pode venerar seus heróis e evitar, assim, estudos detalhados e dedicados sobre as interdependências entre os grandes indivíduos, mas escapa a ele, evidentemente, a questão mais ampla, porém pouco articulada até hoje, do intercâmbio da cultura artística entre o passado e o presente, entre o Norte e o Sul [europeu] no século XV. Esse processo não apenas torna mais compreensível o primeiro Renascimento enquanto totalidade da história cultural da Europa, mas revela também fenômenos até hoje ignorados, que fornecem explicações mais genéricas sobre os processos circulatórios na troca de formas artísticas de expressão.

Tradução: Georg Otte

Notas

¹ Agradecemos a Martin Treml e Werner Irro, os editores de Aby Warburg, *Werke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010, pela autorização de traduzir e publicar o presente texto de Aby Warburg.

² A “Morte de Orfeu”. Reproduções para a conferência sobre Dürer e a antiguidade italiana, entregues por Aby Warburg aos membros da Seção arqueológica da 48ª Assembleia dos Filólogos e Professores de Hamburgo em outubro de 1905. 3 quadros em fôlio grande [Großfolio]. Outros exemplares estão à disposição dos colegas. Numa versão ampliada, esta conferência deverá fazer parte de um livro a ser publicado sobre os começos da pintura profana autônoma do Quattrocento.

³ Com essa expressão, Warburg se refere ao historiador da arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), cuja fórmula „nobre simplicidade e calma grandeza“ marcou o classicismo alemão do final do século XVIII. Estamos adotando a tradução de Pedro Süssekind, utilizada em seu artigo elucidativo „A Grécia de Winckelmann“ http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2008000100004&script=sci_arttext; acessado em 26/11/12.

⁴ Cf. Karl Giehlow: “Polizian und Dürer“. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*. Vol. I, 1902, p. 25 ss.

⁵ [nota em italiano da pág. 183]

⁶ Cf. Jacob Burckhardt: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Hans Trog (org.), Basel, 1898. p. 351.