

História cultural e arte: do flerte inocente à relação estável (Warburg e Benjamin)

Carla Mary da Silva Oliveira

Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa, Paraíba, Brasil

Recebido em: 22 maio 2024

Aprovado em: 27 dez. 2024

Publicado em: 30 abr. 2025

Resumo

Este artigo aborda a relação entre História Cultural e Arte, destacando as visões de Aby Warburg e Walter Benjamin. Inicialmente se constrói uma visão panorâmica da História Cultural como campo de conhecimento a partir do século XIX, mostrando as filiações teóricas de Warburg e Benjamin a partir de Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, para depois abordar como os principais conceitos warbuguianos e benjaminianos se complementam e contrapõem, para depois destacar a concepção de História Cultural no pensamento de Walter Benjamin, que a mostra como um campo de luta e ruptura, onde a Arte é profundamente afetada pela tecnologia e pela cultura de massa. Essa visão desestabiliza quadros conceituais do presente, abrindo novas possibilidades para o futuro ao enfrentar a fragmentação e a incompletude do passado. Assim, a concepção benjaminiana desafia e expande os limites da História Cultural tradicional, mostrando-se vital para a compreensão da realidade contemporânea.

Palavras-chave: História Cultural. História da Arte. Aby Warburg. Walter Benjamin.

* Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de História. Doutora e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba; Graduada em História e em Tradução pela da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: carla.mary@academico.ufpb.br
 <https://orcid.org/0000-0002-9642-8081>  <http://lattes.cnpq.br/6118364027975117>

Cultural history and art: from innocent flirting to a stable relationship (Warburg and Benjamin)

Carla Mary da Silva Oliveira

Federal University of Paraiba
João Pessoa, Paraiba, Brazil

Received: 22nd May 2024

Approved: 27th Dec. 2024

Published: 30th Apr. 2025

Abstract

This paper explores the relationship between Cultural History and Art, emphasizing the perspectives of Aby Warburg and Walter Benjamin. Initially, it provides an overview of Cultural History as a field of knowledge from the 19th century onwards, demonstrating the theoretical influences on Warburg and Benjamin from figures such as Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, and Aloïs Riegl. It then examines how the main concepts of Warburg and Benjamin complement and contrast with each other. The text highlights Walter Benjamin's conception of Cultural History, portraying it as a field of struggle and rupture, where Art is profoundly affected by technology and mass culture. This vision disrupts present conceptual frameworks, opening up new possibilities for the future by confronting the fragmentation and incompleteness of the past. Thus, Benjamin's conception challenges and expands the boundaries of traditional Cultural History, proving vital for understanding contemporary reality.

Keywords: Cultural History. History of Art. Aby Warburg. Walter Benjamin.

* Full Professor at the Federal University of Paraiba, Center of Human Sciences, Letters and Arts, Department of History. PhD and MSc in Sociology from the Federal University of Paraiba; BA in History and Translation Studies from the Federal University of Paraiba. E-mail: carla.mary@academico.ufpb.br

 <https://orcid.org/0000-0002-9642-8081>

 <http://lattes.cnpq.br/6118364027975117>

É muito famosa a frase de Walter Benjamin (1892-1940) que atribui aos documentos de cultura a qualidade intrínseca de serem também documentos de barbárie. Quando se trata de falar de um documento ou objeto normalmente associado à beleza, como uma obra de arte, essa afirmação de Benjamin pode parecer até mesmo equivocada para um observador mais desavisado. Afinal, de que modo um objeto que desperta, no indivíduo que o observa, as mais profundas sensações ligadas à perfeição e à fruição da beleza pode, também, estar relacionado à barbárie, como afirmava o intelectual alemão? De que modo esse aparente paradoxo cristaliza o grande drama inerente ao processo histórico da humanidade, tanto no Ocidente quanto no Oriente?

Antes de tentar responder a essas questões, talvez seja interessante buscar estabelecer o entendimento de como a arte se tornou um objeto da História Cultural e, mais ainda, se e como a ela se aplica a afirmação de Benjamin.

Um Flerte Antigo

Não é difícil recuar ao século XIX e encontrar, lá nos anos de 1840, as origens da História Cultural como disciplina. Há consenso quanto a essa data e também sobre a quem, dentre os inúmeros historiadores atuantes à época na Europa, se pode atribuir sua concepção como campo autônomo dentro da Ciência Histórica: o suíço Jacob Burckhardt (1818-1897).

Burckhardt viria a ser o primeiro intelectual europeu a considerar a cultura como um objeto de estudo tão crucial para a História quanto a política ou a economia. No início da década de 1840, ele estudava em Berlim, num ambiente universitário diretamente influenciado por Hegel e sua filosofia da História, de cunho essencialmente teleológico, que via a própria História como a realização do ideal de liberdade herdado do Iluminismo. O modelo hegeliano ainda tinha, também, a característica de atribuir valores arbitrários e edificantes aos objetos de cultura. Burckhardt se contrapunha a esse tipo de formulação já em seus primeiros escritos, pois via os objetos de História Cultural não simplesmente subordinados aos eventos históricos, mas sim exercendo sobre eles um tipo de coordenação (Caygill, 2004, p. 74-75).

Na formulação teórica de Burckhardt, essa ideia de “coordenação” é sistematizada a partir de três “potências”: o Estado, a Religião e a Cultura. Para ele, tanto a pesquisa quanto a narrativa histórica têm como função organizar a relação material entre essas três potências. Surpreendentemente, no entanto, quando escreveu a obra pela qual seria mais lembrado, *A cultura do Renascimento na Itália*, de 1860 (Burckhardt, 2013), fez a escolha de privilegiar certas categorias e, apologeticamente, se referir a esse procedimento sem justificá-lo de modo convincente, já que deixava praticamente de lado um dos elementos fulcrais do próprio Renascimento: justamente a arte e sua História.

Dois dos discípulos de Burckhardt, no entanto, responderiam a esse problema metodológico de forma bem diferenciada entre si: o também suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), por meio de uma abordagem formalista, destacaria os padrões externos das obras de arte, deixando de lado suas ligações – explícitas ou não – com a História Cultural;¹ e o alemão Aby Warburg (1866-1929), que propunha uma síntese entre a História Cultural e a História da Arte, síntese essa que funcionaria como base de uma interpretação psicológica da cultura (Caygill, 2004, p. 77).

Ao destacar a importância das propriedades formais das obras de arte, desconsiderando suas relações com a História Cultural e com a própria realidade de seus produtores, Wölfflin iniciou um profundo e contundente processo de distanciamento entre ela e a História da Arte, tornando esta última um campo independente de estudos. E, ao retornar a uma visão kantiana, Wölfflin retirava a problematização da História da Arte, justamente por negar as abordagens de Hegel e Schelling e passar a crer numa narrativa que se resumia a exemplos da evolução dos padrões estéticos, o que levou Erwin Panofsky (1892-1968) a criticá-lo justamente pelo fato de que suas formulações apenas organizavam a História da Arte, mas não a explicavam e tampouco se dedicavam a seus principais problemas.² Segundo Howard Caygill, ao dar um aspecto “científico” à História da Arte, Wölfflin passou de uma vaga associação da História biográfica culturalista a um formalismo acachapante, profundamente imbuído de uma dependência – não problematizada – em relação à História Cultural (*Ibidem*, p. 78).

Walter Benjamin, por sua vez, considerava essa abordagem de Wölfflin um erro absoluto, marcado pelas limitações de seu tempo, apesar de proceder a uma aproximação inequívoca entre a História da Arte e uma estética de bases filosóficas. A dicotomia entre formas atemporais e a História da Arte presente na obra de Wölfflin era vista por Benjamin

1 As teorias de Wölfflin aparecem sistematizadas de maneira mais encorpada em seu já clássico *Conceitos fundamentais de História da Arte*, de 1915, cujo subtítulo deixa bem clara a pretensão do autor: “o problema da evolução dos estilos na Arte mais recente”. Para ele, a História da Arte poderia ser explicada por meio de uma série de conceitos dicotômicos (linear X pictórico; plano X profundidade; forma fechada X forma aberta; pluralidade X unidade; clareza X obscuridade) e sua articulação em estilos ao longo da História oscilaria entre os extremos do racionalismo (associado à Antiguidade Clássica, ao Renascimento, etc.) e da subjetividade (associada ao Helenismo, ao Barroco, ao Simbolismo, etc.). Ver: Wölfflin (2006). No Brasil, as ideias de Wölfflin tiveram grande penetração a partir do final da década de 1930 e início da década de 1940, graças à atuação da alemã Hannah Levy (1912-1984) junto ao SPHAN nos anos em que, ao fugir do nazismo, instalou-se no Rio de Janeiro e passou a ministrar cursos de História da Arte para os técnicos do órgão, sob os auspícios de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Especialista na obra do historiador suíço, sobre a qual defendeu tese na Sorbonne em 1936 sob orientação de Charles Lalo (1877-1953) e Henri Focillon (1881-1943), Levy refugiou-se no Brasil entre 1937 e o início de 1948, tendo encontrado no SPHAN um porto seguro, onde pôde atuar como pesquisadora e professora antes de se decidir por se estabelecer definitivamente nos EUA, onde finalmente se casou com seu companheiro, assumiu o sobrenome Deinhard e passou a lecionar na New School for Social Research, no Bard College e no Queens College da City University of New York. Ver: Kern (2014); Nakamuta (2010, p. 19-47).

2 Para uma visão mais ampla das críticas de Panofsky ao método de abordagem de Wölfflin na História da Arte, ver: Holly (1984, p. 46-68).

como promissora, mas que, no entanto, falhava justamente por desconsiderar os detalhes individuais, os métodos usados em sua criação e sua ambiência, pois os tomava como unidades de comparação objetiva entre obras e épocas totalmente distintas. Ou seja, o problema intrínseco nessa abordagem era deixar de lado a incorporação formal do mundo feito presente na obra de arte, o que levava a ênfase do estudo histórico da arte para as formas, e não para suas motivações subjetivas (Newman, 2011, p. 48). Benjamin sugeria que as obras de arte contribuíssem materialmente para criar o *Zeitgeist*, assumindo uma posição intermediária entre o idealismo formal e o materialismo. Essa sua postura em relação à arte repousa no entendimento de que a cultura não tinha responsabilidade direta sobre o processo histórico, nem tampouco a obrigação de “fazer justiça” em nome dessa suposta “responsabilidade”.

Ao perseguir uma formulação teórica que problematizasse tais questões, Benjamin se aproximou mais das ideias do austríaco Aloïs Riegl (1858-1905) que, de modo mais revolucionário na Viena de fins do oitocentos, pregava a dissolução da distinção entre as Belas Artes e o artesanato, considerando válidos os estudos sobre quaisquer tipos de artefatos, além de romper com a teoria de “fases de decadência” implícita em Wölfflin, destacando que esses momentos de reelaboração eram apenas a expressão de novas compreensões sobre o espaço e acerca da arte e de suas motivações. Essa maior afinidade de Benjamin para com as ideias de Riegl se dava tanto pela recusa em aceitar o método extremamente formalista de Wölfflin, que comparava as obras de arte entre si como se as classificasse a partir de um padrão abstrato de apogeu, quanto pela preferência pelo método riegliano, que utilizava categorias que situavam as obras de arte como expressões de uma certa “vontade artística” ou *kunstwollen*, que relacionava o artista a seu próprio tempo e meio.

Howard Caygill (2004, p. 83) já destacou a existência de diversas convergências e aproximações entre o pensamento de Benjamin e Warburg: 1) ambos eram fascinados por períodos de transição, como o Renascimento e a Reforma; 2) ambos compreendiam, teoricamente, a História Cultural como um campo que abarcava a análise específica sobre artefatos ou textos de forma individualizada, ao mesmo tempo em que conseguia permitir a construção de uma visão mais ampla, de conjunto, sobre o entorno do objeto estudado; 3) ambos preocupavam-se em construir conexões entre o presente e o passado, entre a modernidade e a tradição; 4) ambos não conseguiram efetivar seus grandes projetos, o *Atlas Mnemosyne* (Warburg) e as *Passagens* (Benjamin).

De fato, pode-se dizer que, apesar de evocar a separação entre a História Cultural e a História da Arte, Warburg não seguiu Wölfflin e Riegl e tampouco endossou suas posições metodológicas: na verdade, ele buscou a reintegração de ambas, contrapondo-se ao tipo de análise feita por Burckhardt em *A Cultura do Renascimento na Itália*, mas até certo ponto igualando-se a ele no sentido de entender que “um pesquisador isolado – um pioneiro – só pode e deve trabalhar com singularidades” (Didi-Huberman, 2013, p. 61). Em outras palavras, para Warburg, a síntese entre a História Cultural e a História da Arte poderia ser conseguida por meio de um método que examinasse as obras de arte a partir do contexto imediato de seu próprio tempo, considerando também a ideologia e as demandas práticas da vida cotidiana de

seus fatores causais.

Esse aspecto do pensamento de Warburg, em que advoga uma ligação da História da Arte com as coisas da vida, a permanência de crenças e memórias por sucessivas gerações, já foi suficientemente abordado por Georges Didi-Huberman: “[Warburg] mostra como a sobrevivência *desnor-teia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro” (*Ibidem*, p. 69, grifo no original). A História da Arte warburguiana, portanto, ao mesmo tempo em que tinha seus horizontes de interesse extremamente ampliados, assumia, algumas vezes, contornos bem próximos da Antropologia e da Psicologia da cultura (*Idem*), mesmo que, em determinados momentos, se colocasse *avant la lettre*.

Um Namoro Sério

É somente a partir da superação de Wölfflin e sua análise formalista da arte, portanto, subsumidas as concepções de Riegl e Warburg de maneira ampliada, que se pode entender melhor a concepção de História da Arte e da História Cultural em Benjamin. Não espanta que esse processo de reelaboração e redimensionamento conceitual em sua obra tenha se dado ao mesmo tempo em que elaborava sua tese de doutorado³ e, de modo mais contundente, quando se dedicou à fracassada habilitação à livre docência.⁴ Ao focar seus estudos sobre as “vontades artísticas” que não se realizaram plenamente, como o Drama Trágico Alemão dos

3 Em *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutsche Romantik* (“O conceito de crítica de Arte no Romantismo Alemão”), tese de doutorado apresentada em 1919 na Universidade de Berna, Benjamin aborda o desenvolvimento e a função da crítica de arte durante o período do Romantismo na Alemanha, examinando como os pensadores românticos conceituaram a crítica de arte e como essa crítica se relacionava com a filosofia e a estética da época, sendo apresentada como uma atividade dinâmica que contribuiu tanto para a realização como para a compreensão profunda das obras de arte.

4 Com *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (“Origem do Drama Trágico Alemão”) Benjamin aborda a natureza e o desenvolvimento do drama trágico alemão durante o Barroco, com uma análise profunda da relação entre alegoria, melancolia e história que, após sua publicação em 1928, influenciou diversas áreas, desde a teoria literária até a crítica cultural. As principais qualidades da obra, especialmente sua profundidade intelectual, eruditismo e originalidade de pensamento, foram justamente os motivos fulcrais de sua recusa pela Universidade de Frankfurt quando foi apresentada como tese de habilitação à livre-docência, em 1925. A banca examinadora era formada por Franz Schultz (1877-1950), seu supervisor e catedrático de História da Literatura Alemã; Hans Cornelius (1863-1947), regente de Teoria Geral da Arte; e, surpreendentemente, Max Horkheimer (1895-1973), recém habilitado na cadeira de Filosofia. Se pode considerar que os pendores conservadores próximos à extrema-direita de Schultz, que após 1933 se filiou à *Nationalsozialistischen Deutschen Dozentenbundes* (Associação Nacional Socialista Alemã de Professores) e também à SS, tenham sido os principais empecilhos à habilitação de Benjamin, acrescidos do fato que Cornelius não viu com bons olhos a originalidade do trabalho de Benjamin, e teria articulado com Horkheimer, seu ex-orientando de doutorado e a quem supervisionara na livre-docência, para que Benjamin retirasse sua candidatura, fato que se concretizou ao final de setembro de 1925, com a anuência de Schultz, que não moveu nenhum esforço efetivo pela aprovação da habilitação (Benjamin, 2011, p. 304-311; Newman, 2011, p. 28).

séculos XVI e XVII, Benjamin perseguia uma História Cultural dialética, que problematizasse a noção de cultura e a ligação entre os objetos de cultura e sua época histórica (Caygill, 2004, p. 80). De fato, a esse respeito, Caygill destaca que:

Longe de rejeitar a virada da história cultural para a história da arte, Benjamin aborda a obra de Wölfflin e Riegl pragmaticamente, valorizando o valor heurístico do formalismo de um e as prescrições metodológicas sugestivas do outro. O trabalho deles contribuiu para seu conceito de história cultural, mas os encontros críticos seriam com os dois exemplos mais poderosos da integração da arte e história cultural, os de Aby Warburg e sua escola, e os do materialismo histórico (Caygill, 2004, p. 83).⁵

Por outro lado, apesar de Warburg e Benjamin convergirem na compreensão da necessidade de que a História Cultural se concentre na análise das obras individuais, eles divergem no método adotado. Warburg acreditava que isso deveria ser feito a partir de uma abordagem psicológica, influenciada pelas ideias do historiador Karl Lamprecht (1856-1915), que defendia a Psicologia individual e coletiva como fatores determinantes na História Social alemã. Através do conceito de *Nachleben der Antike* ("Sobrevivência da Antiguidade"), Warburg descrevia a persistência e metamorfose dos elementos culturais clássicos ao longo do tempo, especialmente durante o Renascimento. Ele se dedicava a entender como os motivos e temas da Antiguidade Clássica sobreviveram e foram transformados nas épocas subsequentes (Warburg, 2013; Teixeira, 2010, p. 135-136). Em sua visão particular sobre a História Cultural, Warburg considerava que as obras de arte "se tornam os locais privilegiados onde se dá a reconciliação harmônica entre a realidade e as tensões psicológicas que afetam a construção de uma sociedade" (Caygill, 2004, p. 85).⁶

Aqui reside talvez a principal divergência entre o pensamento de Warburg e Benjamin. Warburg via a obra de arte como um instrumento que poderia resolver as tensões psicológicas resultantes de demandas práticas e ideológicas na sociedade, o que levou à construção de uma interpretação positiva de cultura. No limite, sua visão pressupunha que uma sociedade civilizada, sem tensões e conflitos, não precisaria mais da arte, pois toda obra de arte representaria a conciliação das tensões sociais. Benjamin, por sua vez, adotava uma postura

5 Tradução da autora. O texto original: "*Far from rejecting the turn from cultural to art history, Benjamin approaches the work of Wölfflin and Riegl pragmatically, prizing the heuristic value of the formalism of the one and the suggestive methodological prescriptions of the other. Their work contributed to his concept of cultural history, but the critical encounters were to be with the two most powerful examples of the integration of art and cultural history, those of Aby Warburg and his school and historical materialism*".

6 Tradução da autora. O texto original: "*Works of art in this view of cultural history become the privileged sites for the harmonious reconciliation of the real and psychological tensions that attack the fabric of a given society*".

oposta. Para ele, toda cultura é uma ruína e produto da barbárie, sendo impossível compreendê-la de forma positiva. Sua visão da História e do processo histórico não era de uma linha contínua de progresso, mas de uma série de descontinuidades, onde a arte se apresentava como uma área profundamente afetada pela tecnologia e pela cultura de massa, enquanto a memória se configurava como uma força poderosa de transformação social.

Embora Benjamin reconhecesse a riqueza de detalhes na obra de Warburg, criticava a falta de uma estrutura histórica mais ampla em suas análises. Warburg se concentrava em detalhes iconográficos e na migração de símbolos ao longo do tempo e espaço, enquanto Benjamin acreditava que esses detalhes deveriam ser situados dentro de um contexto histórico mais amplo e dialético. Além disso, há uma contraposição clara entre o conceito de *Nachleben der Antike* de Warburg, baseado no simbolismo e na sobrevivência das formas clássicas, e a concepção benjaminiana de alegoria, entendida como uma forma simbólica que capta a fragmentação e descontinuidade da experiência histórica. Benjamin estava profundamente interessado no impacto social e político da arte, especialmente no contexto da modernidade e das tecnologias de reprodução. Ele via a obra de Warburg, com seu foco na História Cultural e na iconografia, como insuficiente para abordar o modo como arte e cultura são moldadas pelas dinâmicas sociais e políticas, e como estas, por sua vez, as influenciam. No entanto, isso não significa que Benjamin não tenha sido influenciado por Warburg. Como bem destaca Giorgio Agamben: “Se quisermos procurar o resultado mais frutífero do legado de Warburg, talvez, como sugeriu W. Kemp, devêssemos olhar para a investigação heterodoxa, como os estudos de Benjamin sobre a imagem dialética” (1999, p. 103).⁷

De fato, Agamben observa que Warburg, com seu conceito de *Pathosformeln* (fórmulas de paixão), influenciou diretamente a maneira como Benjamin pensava a relação entre passado e presente. Para Warburg, as fórmulas de paixão eram imagens carregadas de emoção que atravessavam os tempos, persistindo na arte e na cultura (*Ibidem*, p. 90). Benjamin usou esse conceito para desenvolver a ideia de imagens dialéticas em sua própria obra (*Ibidem*, p. 103). Essas imagens, para Benjamin, eram momentos de interrupção da continuidade histórica, que ofereciam uma nova e reveladora visão do passado. Assim, o estudo de Warburg sobre as imagens como símbolos vivos e mutáveis proporcionou a Benjamin uma maneira de conceber a história como um campo dinâmico, onde momentos de ruptura permitem uma visão mais profunda da realidade.

É importante destacar que o conceito dialético de História Cultural em Benjamin difere consideravelmente daquele que se pode apreender na obra de Warburg. Talvez o exemplo mais evidente disso seja a maneira como cada um dos dois interpretava a gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (1471-1528). Warburg analisa *Melencolia I* dentro de sua vasta pesquisa sobre o Renascimento e a sobrevivência de elementos da Antiguidade, concentrando-se na

7 Tradução da autora. O texto original: “If we are to look for the most fruitful outcome of Warburg’s legacy, perhaps, as W. Kemp has suggested, we should look to heterodox research, such as Benjamin’s studies of the dialectical image”.

iconografia e no simbolismo clássico presente na imagem, bem como nas influências astrológicas e místicas que ela apresenta. Ele interpreta a personagem de Dürer como uma representação do humor melancólico, tradicionalmente associado ao gênio criativo, mas também às influências astrológicas dos planetas Saturno e Mercúrio. Assim, ele vê os objetos na gravura, como o poliedro, o compasso e a ampulheta, como símbolos das artes liberais e das ciências, que são influenciados pelo estado melancólico (Warburg, 2013, p. 560-562).

Benjamin, por outro lado, abordou *Melencolia I* a partir de uma perspectiva que combinava sua concepção de materialismo histórico com a sensibilidade estética e filosófica que lhe eram características. Sua análise enfoca a alegoria, a melancolia e a relação entre arte e história, interpretando a representação da melancolia na gravura como uma alegoria da condição moderna. Para ele, a melancolia simboliza a fragmentação e a descontinuidade da experiência histórica, contrastando com a ideia de progresso linear, permanecendo num estado de luto (*Trauerspiel*), no qual a obra de arte apresenta os emblemas da alegoria destruídos para a contemplação, e não para sua cura ou complementação, como sugere Warburg. Daí a interpretação benjaminiana da figura melancólica como uma alegoria do artista e do pensador moderno, imerso em uma crise de significado e cercado por símbolos fragmentados de conhecimento e poder. Benjamin também associa a imagem a uma consciência histórica que percebe a catástrofe e a ruína, uma meditação sobre a falibilidade do conhecimento humano e a inevitabilidade da decadência, refletindo sua visão dialética da história (Benjamin, 2011, p. 154-158). Em síntese, enquanto o conceito mais clássico de História Cultural, ao qual Warburg se filiava, via a obra de arte como redenção, o pensamento de Benjamin a compreende não apenas como documento de barbárie, mas também como alegoria e registro de impotência frente ao processo histórico.

Há um Futuro Estável?

O conceito benjaminiano de História Cultural emerge, portanto, rompendo com a visão que se consolidou desde meados do século XIX, a partir do pensamento de Burckhardt, Wölfflin, Riegl e até mesmo Warburg. Tanto em *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* quanto em *Das Passagen-Werk*, Benjamin rejeita a ideia de períodos de declínio e progresso – tão presente em Wölfflin – com a intenção de construir uma ponte entre o passado e o presente, aplicando sua teoria da alegoria. Ao entender a história como uma série de rupturas e descontinuidades, onde a alegoria revela a fragmentação e a multiplicidade da experiência histórica, Benjamin buscava mostrar que a memória tem o poder de ressuscitar o passado de uma maneira que pode influenciar e transformar o presente. Por isso, sua própria narrativa teórica incorporava esse entendimento, ao privilegiar formas fragmentárias de escrita e a coleta de citações e imagens, pois acreditava que essas formas eram as mais adequadas para capturar a complexidade e a multiplicidade da experiência moderna.

Figura 1 – Melencolia I, Albrecht Dürer, 1514



Fonte: Albrecht Dürer. Melencolia I. 1514. Gravura a talho doce em chapa de cobre; 24,2 X 19,1 cm. *Kunsthalle Staatliche*, Karlsruhe, Alemanha. Domínio público.

A aproximação mais evidente entre o pensamento de Warburg e de Benjamin talvez esteja no modo como ambos compreendiam o encurtamento do espaço e do tempo por meio das transformações encetadas pelos avanços tecnológicos da modernidade. Enquanto Warburg conectava temporalidades distintas por meio da justaposição de imagens modernas com cosmologias renascentistas e mapas astrológicos medievais em seu *Atlas Mnemosyne*, Benjamin reconhece essa compressão do espaço-tempo na modernidade por meio de seu entendimento da perda da aura, conceito central em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. A experiência espacial moderna, segundo Benjamin, nesse sentido distancia-se da contemplação aurática do passado (Rampley, 1999, p. 95).

Matthew Rampley (1999, p. 97), por exemplo, argumenta que tanto Warburg quanto Benjamin identificam uma mudança radical na representação do espaço com o advento da modernidade. Para Warburg, o progresso tecnológico ameaça destruir a separação reflexiva entre o sujeito e o objeto, uma conquista civilizatória essencial. Ele descreve o avião e o telefone como símbolos dessa ameaça. Benjamin, por outro lado, desenvolve o conceito de aura para expressar a dissolução dessa distância. A reprodução técnica, exemplificada pela fotografia e pelo cinema, substitui a singularidade pela multiplicidade, democratizando a experiência artística, mas eliminando sua unicidade.

Nesse sentido, é extremamente legítimo questionar a viabilidade da concepção benjaminiana de História Cultural na atualidade, no século XXI. Parece que, por estar baseada em uma abordagem dialética e crítica da história, da cultura e da arte, essa perspectiva se mantém relevante para o tempo presente. Benjamin desafiou a ideia de história como um progresso linear inevitável, teleológico, propondo uma visão mais complexa e fragmentada desse processo: o estranhamento com o passado ocorre justamente pela descontinuidade dessa experiência. Em um tempo marcado por crises globais, mudanças rápidas e descontinuidades, essa visão se revela bastante atual. Para Benjamin, a História Cultural não se resume ao questionamento sobre a recepção e transmissão da cultura, mas se expande para abarcar também a análise do processo contínuo de sua recepção até o presente (Caygill, 2004, p. 92).

Os objetos e eventos do passado, nessa perspectiva, não são transmitidos de forma completa e autônoma ao presente: eles mantêm uma reserva, seja ela de trabalho não reconhecido ou de um potencial ainda não realizado. A reparação necessária à História Cultural se daria, para Benjamin, quando ela começasse a nomear aquilo que ainda não foi nomeado, ou seja, a dedicar-se ao estudo das formas de expressão cultural antes ignoradas, superando a concepção mais tradicional do materialismo histórico:

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. Nenhuma história da cultura fez ainda justiça ao que de essencial há nesse fato, e dificilmente pode esperar fazê-lo.

Apesar disso, esse não é o ponto decisivo. Se o conceito de cultura é problemático para o materialismo histórico, a sua degeneração e

transformação em mercadorias que se tornaram objetos de posse para a humanidade é para ele uma ideia inconcebível. Para ele [...] o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificada. A sua história não seria mais do que os resíduos depositados na consciência dos homens pelas coisas memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica, isto é, política (Benjamin, 2012, p. 137-138).

Em contraposição à concepção de um desenvolvimento histórico contínuo do materialismo histórico tradicional, Benjamin propõe uma crítica ao caráter contemplativo dessa experiência histórica, bem como à sua representação por meio de formas narrativas épicas. Benjamin, assim, propõe um materialismo histórico que leva em consideração a experiência do passado e suas ruínas e silenciados, criando pontes entre o presente, o passado e o futuro, por meio de narrativas construtivistas, rompendo com o *continuum* da história a partir da consciência do presente, num movimento dialético permanente.

A História Cultural dialética de Benjamin, portanto, seria possível a partir de uma pulsão destrutiva: a ruptura dos laços entre o presente e o passado, através de sua compreensão, abriria este presente a novas possibilidades no futuro, mas com o cuidado de evitar a arbitrariedade na seleção de objetos pretensamente relevantes, reduzindo-os a simples itens de um inventário do presente a partir do passado. Para Benjamin, a incompletude dos objetos e eventos do passado não é recuperada pelo presente, mas serve para desestabilizar e ameaçar seus quadros conceituais. O passado existe para ser lembrado e pode ser modificado a partir dessa lembrança; sua aparente completude pode ser questionada e, a partir dessa crítica, preenchida pelo presente, forçando-o a confrontar sua própria fragmentação.

Nesse sentido, a memória, tanto para Warburg quanto para Benjamin, não é uma reconstrução estática do passado, mas um campo de tensões e deslocamentos. O conceito de *Nachleben* (sobrevivência), em Warburg, descreve como formas simbólicas do passado ressurgem em diferentes momentos históricos, frequentemente carregadas de novas camadas de significado (Sergio, 2022, p. 111). É justamente esse aspecto do pensamento warburguiano que dialoga com as ideias de Benjamin, especialmente em *Das Passagen-Werk*, quando, ao colecionar fragmentos textuais e visuais sobre a Paris do século XIX, Benjamin rejeita a narrativa linear e busca revelar o inconsciente histórico por meio da montagem e da justaposição de elementos aparentemente desconexos (*Ibidem*, p. 119).

Além disso, é necessário atentar para a função política atribuída às imagens por Warburg e Benjamin. Para Warburg, as imagens possuíam um caráter ambivalente: podiam ser tanto instrumentos de iluminação racional quanto veículos para o retorno de impulsos irracionais (Sergio, 2022, p. 123). Benjamin, por sua vez, influenciado pelo marxismo, via na arte uma ferramenta de interrupção da ideologia dominante. A “imagem dialética” em Benjamin funciona como uma fissura no tecido do presente, permitindo vislumbrar a possibilidade de transformação revolucionária. Matilde Sergio ressalta que, para ambos, a crise

não é um evento isolado, mas uma constante na história da cultura, refletida nas imagens que, ao sobreviverem, carregam as marcas dos conflitos de sua época (*Ibidem*, p. 127-129).

Por essa razão, Maria João Cantinho (2016, p. 34-35) sustenta que Warburg propõe uma “ciência sem nome”, integrando História da Arte, Antropologia e Psicologia para estudar as imagens e sua influência cultural. Benjamin, de modo semelhante, transita por diversas áreas do saber, valendo-se de métodos filosóficos, literários e históricos para analisar a cultura e a sociedade. Essa abordagem interdisciplinar permite tanto a Warburg como a Benjamin uma compreensão mais rica e complexa da memória e da história, na qual as imagens desempenham um papel central na construção do conhecimento, constituindo o elo mais significativo entre as formulações teóricas de ambos. Do mesmo modo, a ideia de montagem como procedimento metodológico (Justen, 2016, p. 180), presente tanto no *Atlas Mnemosyne* como no *Das Passagen-Werk*, se constitui, igualmente, como o sinal evidente dessa relação estável:

Contemporâneos do cinema e das vanguardas históricas, ambos [Warburg e Benjamin] viam nessa técnica moderna por excelência uma nova via heurística, uma ‘ferramenta’ que permitia a criação de formas totalmente singulares de ‘apresentar’ e ‘expor’ o pensamento filosófico, formas não lineares, não discursivas e que se caracterizavam por colocar o movimento no centro do processo de pesquisa e de escrita acadêmicas. É que a montagem não é apenas a técnica que proporciona a quebra da ideia de totalidade, de organicidade da obra de arte tradicional – tal como propunham o dadaísmo e o cubismo – mas é também uma escrita que opera por cortes e fragmentos, que aproxima e afasta, organiza e reorganiza (Reinaldo; Reis Filho, 2019, p. 11).

Ao modo de um arremate

Embora não haja evidências concretas de um contato direto entre Warburg e Benjamin, a despeito das tentativas encetadas pelo último, o que permanece certo é existem paralelos conceituais significativos entre suas obras (Cantinho, 2016, p. 30). Benjamin mencionou Warburg em sua tese de habilitação sobre o Drama Barroco Alemão (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), referenciando seu ensaio sobre profecias pagãs na Reforma. Além disso, Benjamin tentou estabelecer contato com Warburg, lhe enviando uma cópia de sua tese, mas não foi aceito no círculo acadêmico do Instituto. Matthew Rampley (2012, p. 6-7) destaca que embora hoje as similaridades e aproximações conceituais entre ambos sejam amplamente reconhecidas, à época essas conexões não foram percebidas por Warburg e tampouco por seus colaboradores, como Fritz Saxl.

Por outro lado, Georges Didi-Huberman (2010) reforçou a relação entre Warburg e

Benjamin, argumentando que o *Atlas Mnemosyne* representa uma epistemologia visual semelhante à “imagem dialética” de Benjamin. O *Atlas* de Warburg seria, portanto, uma tentativa de reorganizar a lógica da representação histórica por meio do confronto de imagens singulares, permitindo que novas constelações e relações ocultas emergissem sem destruir a individualidade das imagens, do mesmo modo que Benjamin, por meio da montagem, rejeita a ideia de uma narrativa linear, preferindo uma justaposição de elementos que permite múltiplas leituras e novas interpretações:

Ler o mundo é algo fundamental demais para ser confinado somente aos livros ou para ser confinado a eles: pois ler o mundo é também ligar as coisas do mundo de acordo com suas ‘relações íntimas e secretas’, suas ‘correspondências’ e suas ‘analogias’. Não apenas as imagens se oferecem à nossa vista como cristais de ‘legibilidade’ histórica, mas toda leitura – mesmo a leitura de um texto – deve levar em conta os poderes da semelhança (Didi-Huberman, 2010, p. 16).⁸

Há que se destacar, contudo, que apesar da tendência corrente, interpretar Warburg pela lente de Benjamin pode levar a equívocos. Para Matthew Rampley (2012, p. 12-14), enquanto Benjamin estava profundamente engajado na renovação metodológica, Warburg permaneceu ancorado em conceitos e metáforas que remontam ao final do século XIX. Essa estagnação, ainda segundo Rampley, pode ser vista na continuidade de ideias do *Atlas Mnemosyne*, que ainda refletiam as preocupações e referências dos primeiros escritos de Warburg na década de 1880. Benjamin, por sua vez, desenvolveu sua teoria dialética e ampliou suas abordagens ao longo do tempo, incorporando novas visadas sobre seus temas de interesse nesse processo.

A História Cultural, segundo a concepção de Walter Benjamin, mantém significativa relevância e contemporaneidade, mesmo passados quase cem anos desde sua formulação. A crítica benjaminiana à noção de progresso histórico linear, ideia substituída por uma visão de descontinuidade e ruptura, encontra eco em um mundo marcado por rápidas mudanças e crises globais. Benjamin desafia as narrativas tradicionais e teleológicas que apresentam a História como uma sequência ininterrupta de eventos, propondo, em vez disso, uma compreensão da História como uma série de momentos fragmentados, cada um com potencial para influenciar e transformar o presente. Ele também sustenta, de modo geral, que a cultura e a arte não podem ser entendidas separadamente das forças sociais e políticas que as

8 Tradução da autora. O texto original: “*To read the world is something much too fundamental to be confined to books alone or to be confined within them: for to read the world is also to link up the things of the world according to their ‘intimate and secret relations’, their ‘correspondences’ and their ‘analogies’. Not only do images offer themselves to our sight like crystals of historical ‘legibility’, but every reading – even the reading of a text – must take account of the powers of resemblance*”.

moldam. Essa visão dialética é crucial na era contemporânea, onde a globalização, a digitalização e a massificação da cultura desafiam as formas mais tradicionais de criação e recepção artística, muitas vezes ligadas à vanguarda, aos povos originários ou a grupos sociais marginalizados. Nesse sentido, a ideia benjaminiana de que toda obra de arte é também um documento de barbárie revela a complexidade inerente à produção cultural, evidenciando como as realizações culturais coexistem com a violência e a opressão históricas.

A concepção de História Cultural de Benjamin, portanto, ao rejeitar a teleologia e enfatizar a fragmentação, oferece uma poderosa ferramenta para entender a modernidade: ele vê na alegoria uma forma simbólica capaz de capturar a multiplicidade e a descontinuidade da experiência histórica, contrapondo-se à visão warburguiana que privilegia a continuidade e a sobrevivência das formas clássicas. A abordagem benjaminiana, que incorpora formas fragmentárias de escrita e a coleta de citações e imagens, é particularmente adequada para capturar a complexidade da experiência moderna e suas múltiplas identidades e temporalidades. Além disso, Benjamin insiste na importância da memória como uma força motriz capaz de ressuscitar o passado e transformá-lo em algo significativo para o presente. Em um tempo de incertezas e mudanças rápidas, a memória histórica, tal como concebida por ele, torna-se uma ferramenta essencial para a crítica cultural e a resistência política. Ao desafiar as narrativas dominantes e recontextualizar os eventos históricos, a História Cultural benjaminiana oferece novas possibilidades para o futuro, confrontando a fragmentação e a incompletude do passado.

Em suma, a concepção de História Cultural de Walter Benjamin, com sua ênfase em descontinuidade, luta e transformação, continua a ser uma abordagem vital para se compreender a realidade contemporânea. Ela desafia os quadros conceituais estabelecidos, abrindo novas possibilidades de interpretação e ação, e reafirma a importância da crítica cultural como meio de compreender e transformar o mundo ao nosso redor. Benjamin oferece uma visão profunda e crítica, indispensável para enfrentar os desafios do século XXI, ao mesmo tempo em que, com seu foco na descontinuidade, luta e mudança radical, permanece uma abordagem crítica fundamental para entender a realidade do século XX. A perspectiva de Benjamin desfaz os quadros conceituais e desafia os aparatos interpretativos existentes em seu tempo, ao mesmo tempo em que fornece uma nova visão que reafirma a importância da crítica cultural como uma forma de compreender e mudar, e não simplesmente aceitar, o mundo ao seu redor, lançando-se como possibilidade de compreensão e construção do futuro. Nesse sentido, nos tempos urgentes e inseguros da contemporaneidade, Benjamin ainda oferece uma visão profunda e revolucionária, desafiando as narrativas padronizadas e reinterpretando seletivamente os eventos anteriores, por meio de uma História Cultural que tem o futuro como retórica, desafiando a fragmentação do passado e a noção de sua inutilidade para o presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg and the Nameless Science. In: *Potentialities: collected essays in Philosophy*. Organização, tradução e introdução de Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1928].
- BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: *O anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Introdução de Peter Burke; Tradução de Sergio Tallaroli. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013 [1860].
- CANTINHO, Maria João. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. *História Revista*, v. 21, n. 2, p. 24-38, maio-ago. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5216/hr.v21i2.43380>.
- CAYGILL, Howard. Walter Benjamin's concept of cultural History. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: how to carry the World on one's back?* Catálogo de exposição. Madrid: Museo Reina Sofia, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984.
- JUSTEN, Djulia. Gesto entre imagem e palavra: Walter Benjamin com Aby Warburg. *Scripta Alumni*, v. 15, p. 174-185, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18304/1984-6614/scripta.alumni.n15p174-185>.
- KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a história da arte brasileira como problema. *Anais do [...] Encontro de História da Arte, X*. Campinas: Unicamp, 2014.
- NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. Hanna Levy: ensino e pesquisa em História da Arte no SPHAN (1937-1948). In: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (Org.). *Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque*. Ithaca: Cornell University Press; Signale, 2011.

RAMPLEY, Matthew. Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. In: COLES, Alex (Org.). *The Optic of Walter Benjamin*. Vol. 3: de-, dis-, ex-. London: Black Dog, 1999.

RAMPLEY, Matthew. *The Influence of Walter Benjamin on Aby Warburg*. Palestra apresentada em: Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft. Warburg Institute, Londres, 14 jun. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/4887590/The_Influence_of_Walter_Benjamin_on_Aby_Warburg. Acesso em: 27 dez. 2024.

REINALDO, Gabriela; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. *E-compós*, v. 22, p. 1-20, jan.-dez. 2019. DOI: <https://doi.org/110.30962/ec.181>.

RIEGL, Alois. *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*. Prefácio de Hubert Damisch. Tradução de Henri-Alexis Baatsch e Françoise Rolland. Paris: Hazan, 2002 [1893].

SERGIO, Matilde. Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Memory of Images. *La Rivista di Engramma*, n. 191, p. 107-142, abr.-maio 2022. DOI: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2022.191.0011>.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História da Historiografia*, Ouro Preto, UFOP, n. 5, p. 134-147, set. 2010, DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i5.171>.

WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1932].

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de História da Arte: o problema da evolução dos estilos na Arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1915].