



NOTAS SOBRE O ATLAS MNEMOSYNE: CONCEPÇÃO, FORTUNA CRÍTICA E MÉTODO

Serzenando Alves Vieira Neto¹

NOTES ON THE MNEMOSYNE ATLAS:
CONCEPTION, CRITICAL RECEPTION, AND METHOD

NOTAS SOBRE EL ATLAS MNEMOSYNE:
CONCEPCIÓN, RECEPCIÓN CRÍTICA Y MÉTODO

¹ Pesquisador de pós-doutorado do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com projeto de pesquisa fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/16114-4. Contato: savieiraneto@yahoo.com.br | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8704-5724> | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6954498892942555>

RESUMO

O Atlas Mnemosyne, um projeto inovador levado adiante por Aby Warburg (1866–1929) durante seus últimos anos de vida, emerge atualmente como um objeto de crescente interesse científico. Neste artigo, propomo-nos a contribuir com as atuais discussões sobre o atlas, oferecendo uma análise histórico-contextual abrangente de sua gênese, recepção e nuances metodológicas. Através da análise crítica da literatura, apresentamos duas hipóteses de leitura: i) a indissociabilidade do Atlas Mnemosyne com o contexto geral da obra de Warburg, isto é, sua estreita relação com um conjunto de textos que lhe são adjacentes; ii) o caráter enigmático e aparentemente arbitrário do atlas como reflexo direto de um estilo de produção textual que se baseia na formulação de aforismos e na interconexão do fragmentário como uma forma legítima de reflexão teórica.

Palavras-chave: Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Historiografia da Arte. Estudos Visuais.

ABSTRACT

The Mnemosyne Atlas, an innovative project undertaken by Aby Warburg (1866–1929) in the last years of his life, is currently the subject of growing scholarly interest. In this article, we aim to contribute to the current discussion on the atlas by offering a comprehensive historical-contextual analysis of its creation, reception, and methodological nuances. Through a critical analysis of the literature, we present two hypotheses: i) the inseparability of the Mnemosyne Atlas from the general context of Warburg's work, i.e., its close relationship to a number of texts adjacent to it; ii) the enigmatic and seemingly arbitrary character of the atlas as a direct reflection of a style of textual production based on the formulation of aphorisms and the linking of the fragmentary as a legitimate form of theoretical reflection.

Keywords: Aby Warburg. Mnemosyne Atlas. Art Historiography. Visual Studies.

RESUMEN

El Atlas Mnemosyne, un proyecto innovador emprendido por Aby Warburg (1866–1929) en los últimos años de su vida, es actualmente objeto de creciente interés académico. En este artículo, nuestro objetivo es contribuir a la discusión actual sobre el atlas ofreciendo un análisis histórico-contextual de su creación, recepción y matices metodológicos. A través de un análisis crítico de la literatura, presentamos dos hipótesis: i) la inseparabilidad del Atlas Mnemosyne del contexto general de la obra de Warburg, es decir, su estrecha relación con varios textos adyacentes a él; ii) el carácter enigmático y aparentemente arbitrario del atlas como un reflejo directo de un estilo de producción textual basado en la formulación de aforismos y la vinculación de lo fragmentario como una forma legítima de reflexión teórica.

Palabras clave: Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Historiografía del Arte. Estudios Visuales.

Em setembro de 2020 a Haus der Kultur der Welt exibiu uma importante reconstrução do Atlas Mnemosyne.² Sob a supervisão de Roberto Ohrt e Axel Heil, a exposição reconstruiu 63 painéis do atlas, resgatando aquilo que seria sua formatação original de outubro de 1929. O trabalho contou com fotografias em alta definição, sendo posteriormente publicado em formato de livro (Warburg, 2020) e registrado como visita virtual³.

Paralelamente, na Gemälde Galerie de Berlim foi apresentada a exposição “Zwischen Kosmos und Pathos: Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne”. Com organização de Neville Rowley e Jörg Völlnagel, a exposição reuniu obras conservadas em acervos berlineses que são temas do Atlas Mnemosyne; um total de 50 originais que se encontram distribuídos entre dez instituições da cidade. O catálogo da exposição apresentou, além das obras, amplos comentários sobre o projeto de Warburg (Rowley & Völlnagel, 2020)

Juntas, essas recentes reconstruções mostram a envergadura do audacioso empreendimento levado adiante por Warburg em seus últimos anos de trabalho, oferecendo uma prova viva do atual interesse pelo seu legado, que reflete uma imagem quase mítica de sua obra e personalidade⁴.

É precisamente no contexto das recentes discussões que circundam o Atlas Mnemosyne que pretendemos tomá-lo como objeto de estudo, apresentando ao leitor brasileiro uma análise de suas diferentes etapas formativas e estrutura metodológica. Distanciando-nos do interesse

2 Antecedida pela exposição organizada em 2016 por Axel Heil, Margrit Brehm e Roberto Ohrt no Zentrum für Kunst und Medien em Karlsruhe.

3 Frank Zöllner tece comentários bastante críticos à pretensa “novidade” e “originalidade” evocada pelos curadores. Denuncia ainda uma leitura enviesada da biografia intelectual de Gombrich (1986), um criticismo exagerado que obscurece os méritos dessa obra que se tornou canônica na bibliografia especializada (Zöllner, 2020, p. 1191). No Brasil, a exposição foi comentada em detalhes por Leão Serva (2021). A visita virtual encontra-se disponível no site do Warburg Institute: <https://bit.ly/47AdB8m>. Acesso em: 16 dez. 2023.

4 É interessante observar que a fama de Warburg se baseia principalmente em obras tardias, como “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte” e o Atlas Mnemosyne (Zöllner, 2021, p. 735). Assim como a conferência de 1923 sobre os Pueblo acabou por ser romanticamente idealizada por estudiosos interessados em aplicar modelos antropológicos à história da arte (Freedberg, 2004, p. 585), o Atlas Mnemosyne tem se transformado em uma espécie de referência lendária para os estudos visuais e a história da arte (Völlnagel, 2020, p. 20).

imediatamente contemporâneo pelo projeto, procuraremos discutir o seu significado no contexto geral do pensamento conceitual de Warburg.

Quais pressupostos teóricos fundamentam esse trabalho? Em que medida o atlas consolida e amplia o programa de pesquisa perseguido por Warburg em sua obra histórico-artística? Com essas perguntas no horizonte, apresentaremos a seguir algumas reflexões sobre o Atlas Mnemosyne. Através de um diálogo crítico com a bibliografia, pretendemos enfatizar certas nuances desse audacioso empreendimento, buscando uma compreensão mais profunda do seu alcance e limites.

Concepção, elaboração e recepção

O colecionismo que tão caracteristicamente marca a trajetória profissional de Warburg apresenta seus primeiros traços ainda na juventude. Especialmente nas cartas direcionadas aos seus pais, revela-se a constante e crescente exigência por recursos financeiros. A paixão por livros é recorrentemente lembrada pela literatura como o embrião de um impulso intelectual que posteriormente se materializa na fundação de sua biblioteca. No entanto, essa bibliofilia também trazia consigo o interesse pela formação de um acervo de imagens. É nesse sentido que Warburg escreve em janeiro de 1889: “Peço atenciosamente que papai me envie mais 500 francos. Eu preciso estabelecer a base de minha biblioteca e de minha coleção de fotografias” (Warburg, 2021:1, p. 67)⁵. Poucas semanas depois ele volta a solicitar mais recursos: “Não hesito em pedir a vocês um aumento da minha mesada: neste instante eu necessito ter em mãos todos os recursos (livros, fotografias)” (Ibid., p. 69).

Por certo, a formação de um repositório de imagens e a concepção de um atlas de imagens são duas coisas completamente distintas. Os acervos do Warburg Institute preservam ainda hoje boa parte das imagens reunidas por Warburg em diferentes momentos de sua atividade laboral, dentre as quais se destacam interessantes projetos, como a série de fotografias sobre a Primeira Guerra⁶. Todavia, como veremos, a elaboração de um atlas representa um projeto bastante peculiar, compreendendo objetivos mais específicos.

5 Exceto quando especificado o contrário, todas as traduções ao longo deste artigo são de minha autoria.

6 O trabalho com fotografias da Primeira Guerra Mundial foi tema de um estudo de Leão Serva (2022) publicado recentemente na coletânea “A fórmula da paixão”. O texto apresenta as nuances desse interessante material arquivístico.

Alguns indícios sugerem que o projeto do Atlas Mnemosyne passa uma longa evolução na trajetória de trabalho de seu autor. É isso que mostra Claudia Wedepohl ao identificar no atlas de imagens distribuído por Warburg entre os convidados de sua conferência de 1905, “Albrecht Dürer e a Antiguidade Italiana”, um protótipo do que se tornaria mais tarde o famoso Atlas Mnemosyne (Wedepohl, 2020, p. 15). O longo processo de maturação e aprendizado no trabalho com as imagens entra em uma nova fase em 1924, com o retorno de Warburg a Hamburgo. A partir de então, ciente da necessidade de realizar uma grande síntese de sua obra, Warburg passa a se empenhar na consecução do projeto⁷. O atlas representa assim a consolidação de seu legado histórico-artístico⁸, um trabalho que seria apresentado primeiramente como exposição e posteriormente em formato de livro (o que só se concretizou depois de sua morte)⁹.

Na prática, o projeto do Mnemosyne consistiu em exposições montadas por Warburg no salão principal de sua biblioteca (fig. 1). Sobre painéis pretos – medindo aproximadamente 120 centímetros de largura por 150 centímetros de altura – eram dispostas fotografias, recortes de jornais, cartões postais, anúncios, selos e páginas de livros. São os registros fotográficos desses painéis que constituem aquilo que conhecemos

7 Nossa descrição do atlas se baseia principalmente nas observações de Wedepohl (2020) e no substancioso projeto de reconstrução online do Atlas Mnemosyne capitaneado pelo Warburg Institute. Disponível em: <http://bit.ly/3OQGtBM>. Acesso em: 16 dez. 2023. Vale destacar a existência de algumas divergências factuais na literatura, por exemplo, aquelas presentes entre a apresentação de Fernando Checa (2010, p. 141) e as pesquisas mais recentes de Claudia Wedepohl (2020, p. 17), ou ainda a datação do atlas como um projeto de 1927 (Brown & Green, 2002, p. 167, 177).

8 Em carta de 12 de outubro de 1929 a Karl Vossler, Aby Warburg revela sua pressa em reunir, em uma visão de conjunto, suas pesquisas histórico-artísticas: “Por consequência do meu estado de saúde bastante precário, não posso deixar de perceber que é agora ou nunca que preciso reunir todos os meus estudos particulares em uma obra completa, mostrando como os meus múltiplos esforços se direcionam a um objetivo unitário” (Warburg, 2021:1, p. 772). O atlas se situa precisamente no contexto de uma grande síntese do pensamento de seu autor, entendendo aqui o sentido do distanciamento como um princípio histórico fundamental: “A criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior é o que podemos designar como o ato fundamental da civilização humana” (Warburg, 2018, p. 217).

9 Em 1928, Warburg iniciou as tratativas para a publicação do atlas em parceria com a editora De Gruyter (Warburg, 2021:1, p. 708-709). O esboço desse contrato foi recentemente publicado por Michael Diers e Steffen Haug como parte do estudo da correspondência do autor, cf. Warburg, 2021:2, p. 532-534.

hoje do atlas¹⁰.

A primeira nuance a ser considerada no estudo do Atlas Mnemosyne é justamente o fato de ele contar com três arranjos bastante distintos, que correspondem às diferentes ocasiões em que Warburg expôs e fotografou os painéis. A primeira série de imagens foi apresentada em 7 de maio de 1928, contando com 43 painéis e 670 objetos. Entre agosto e setembro de 1928 Warburg organizou a segunda versão do atlas, conhecida na bibliografia como “penúltima versão”. A maior em quantidade de imagens, contendo precisamente 77 painéis com 1292 objetos, ela partiu de uma importante reorganização das categorias e aspectos tipológicos do atlas. Warburg procurava enfatizar a cosmologia como um importante elemento de sua obra, demonstrando o processo de ordenação do pensamento em um “caminho da concreção para a abstração” como um “itinerário orgânico e circular na potência do pensamento humano” (Warburg, 2021:1, p. 721-722). Por fim, a terceira e mais famosa versão do atlas, conhecida como “última versão”, foi concluída em 19 de outubro de 1929, contando com 63 painéis e 971 objetos. Alguns indícios sugerem que essa versão era um trabalho ainda em andamento, por exemplo, a lacuna entre os painéis 8 e 20. Esse hiato seria preenchido com o tema de Perseu em sua luta contra o monstro, cuja simbologia representa para Warburg o embate entre o homem e as forças malignas. Embora essas versões sejam recorrentemente destacadas como as três formulações do atlas, alguns estudiosos têm destacado importantes variantes do projeto. Katja Mazzucco (2006), por exemplo, fala em cinco estágios do atlas, já Joachim Sprung (2011) identifica seis estágios.

Enquanto essas versões representam as consecutivas exposições realizadas por Warburg no salão principal da sua instituição de pesquisa, a recepção do Atlas Mnemosyne passa pelo trabalho póstumo de reconstrução, rearranjo e publicação dos painéis.

A primeira tentativa de publicar o atlas foi levada adiante pelo austríaco, Ernst Hans Gombrich. Em janeiro de 1936, o jovem historiador da arte chegou em Londres para trabalhar com o material inédito deixado por Warburg, incluindo o Atlas Mnemosyne. O primeiro resultado desse empreendimento foi uma amostra do atlas preparada em homenagem ao septuagésimo aniversário de Max Warburg, em junho de 1937. O trabalho apresenta-se como uma espécie de versão amostral do atlas; são

10 Uma descrição precisa e atual dos aspectos físicos do Atlas Mnemosyne pode ser encontrada no artigo de Claudia Wedepohl (2020, p. 14).

24 painéis contra 63 painéis da “última versão”. Trata-se de um projeto bastante peculiar que apresenta, ao lado das imagens, os comentários elaborados por Gombrich e uma estética própria, com a eliminação do tradicional fundo preto¹¹ (fig. 2). Essa versão, conhecida como “Atlas de aniversário” (*Geburtstagsatlas*), jamais alcançou ampla divulgação, permanecendo com uma espécie de edição privada (Mazzucco, 2011, p. 6 et seq.). Em 2018, ele foi publicado pela primeira vez em reprodução fotográfica direta do manuscrito original (Gombrich, 2018).

O atlas só retornaria aos holofotes décadas mais tarde. Em um contexto de intensa recepção e apropriação do legado de Warburg – a exemplo do importante congresso de 1990 em Hamburgo¹² e da reabertura da antiga sede da Biblioteca Warburg (doravante, Warburg-Haus) – o Atlas Mnemosyne foi reconstruído em uma exposição na Akademie der bildenden Künste de Viena. Datada de 1993, a exposição concentrou-se na “última versão” do atlas, trazendo ao público a reconstrução dos 63 painéis concebidos por Warburg. Sem deixar de lado seus aspectos tipológicos e processo formativo, a exposição colocou sob escrutínio os elementos que diferenciam a versão de outubro de 1929 da “penúltima versão” e do “Atlas de aniversário” (Rappl, 1993, p. 363-364).

No ano 2000 foi finalmente concluída aquela que é a edição mais importante e difundida do Atlas Mnemosyne (Warburg, 2000). Publicada como parte do projeto de “Obras Completas” (*Gesammelte Schriften*) da Warburg-Haus, o trabalho editado por Martin Warnke e Claudia Brink apresentou uma reconstrução integral da “última versão” do atlas. O livro de 2000 está atualmente em sua quarta edição (2012) e tem servido de base para traduções recentes, como a edição espanhola da editora Akal (Warburg, 2010)¹³.

11 A versão de Gombrich tem sido alvo de duras críticas. Monica Centanni, por exemplo, destaca a falta de compreensão que Gombrich tinha do significado do atlas e aponta para as muitas distorções de sua versão, como a substituição do fundo preto, a seleção dos materiais a serem reproduzidos e a reorganização da estrutura original das páginas (Centanni, 2022, p. 393).

12 Cujas conferências foram reunidas e publicadas no ano seguinte (Bredenkamp et al., 1991). Esse novo momento na recepção de Aby Warburg é avaliado com um olhar bastante crítico por Werckmeister (2006, p. 217). Trata-se, todavia, de um momento fundamental na construção do atual interesse científico pelo Atlas Mnemosyne.

13 O interesse geral pelo Atlas Mnemosyne tem levado a um número realmente expressivo de exposições e produções bibliográficas. Sem objetivar aqui um levantamento exaustivo, vale notar ainda a exposição “Camere con vista: Aby Warburg,

O atlas em seu contexto

O século XIX experimentou uma verdadeira revolução nos modos de se fazer e se divulgar a história da arte. A popularização da fotografia e das novas técnicas de reprodução ampliaram de maneira inédita a circulação de imagens, contribuindo de forma decisiva para o trabalho do historiador da arte e tornando as coleções fotográficas uma parte essencial de seu material de pesquisa.

Paralelamente, ocorreram transformações menos óbvias. O historiador da arte oitocentista Herman Grimm escreve sobre o fim da inquestionável autoridade dos professores em um contexto no qual as fontes visuais passam a ganhar ampla circulação. Segundo Grimm, com a possibilidade confrontar as representações, o que valia não era mais a autoridade da cátedra, mas a solidez do argumento:

Hoje, ao observar as próprias obras, os ouvintes se aproximam diretamente do mestre. A capacidade de julgamento dos jovens se torna um elemento relevante. Os senhores examinam cada figura para confirmar se minha explicação está correta. Anteriormente, essa participação ativa do próprio julgamento não era possível. O sucesso de minhas palestras dependia apenas das opiniões que eu expressava (Grimm, 1897, p. 307-308).

No começo dos anos 1900, o historiador da arte Georg Dehio reconheceu a importância dos avanços tecnológicos na história da arte, destacando especialmente a ampliação da circulação de imagens e a descoberta de peças antes esquecidas em coleções privadas (Dehio, 1908, p. 475). Esses relatos apoiam a ideia, amplamente aceita na literatura, de que a história da arte só pôde se consolidar como uma disciplina universitária graças aos avanços na indústria de reprodução. Foi somente com o surgimento da fotografia e o desenvolvimento de novas técnicas, como a autotipia, que a disciplina obteve o aparato material necessário para afirmar sua objetividade e a verificabilidade de suas teses (Imorde, 2019, p. 13).

Firenze e il laboratorio delle immagini”, que propõe um diálogo entre o atlas e as obras do Uffizi.

O surgimento da fotografia e das novas técnicas de captura e reprodução de imagens foram imprescindíveis para a elaboração de um projeto como o Atlas Mnemosyne¹⁴. Autores como Ulrich Keller destacam a ligação entre o projeto de Warburg e as novas técnicas de reprodução editorial, que trouxeram consideráveis avanços na divulgação e consolidação do papel das fontes visuais na narrativa histórica. De maneira estrita, foram as novas apresentações lexicais da história da arte que preparam o caminho para um projeto audacioso como o atlas (Keller, 2001, p. 194 et seq.). Nessa mesma linha, Kurt Forster sustenta que o projeto do Atlas Mnemosyne materializa a intenção de inserir a fotografia como um eixo nuclear da abordagem histórico-artística: “Toda a concepção de Warburg seria dificilmente concebível sem a fotografia como um instrumento central” (Forster, 1995, p. 193).

Em sua dimensão prática, portanto, o atlas de Warburg reúne dois procedimentos artísticos: o uso da fotografia e a colagem. É verdade que esse empreendimento não reflete uma iniciativa isolada, antes, ecoa importantes tendências contemporâneas. Em suas pesquisas sobre o atlas, Kurt Forster mostra como, na época de Warburg, a montagem fotográfica se afirmava como um importante procedimento. Dessa forma, dificilmente poderíamos considerar o Atlas Mnemosyne como uma produção separada das montagens publicitárias contemporâneas, das capas dos livros da editora Malik, dos painéis de Alexander Rodchenko (fig. 3) ou das substanciosas obras do pavilhão soviético na exposição internacional de imprensa de 1928 em Colônia (Forster, 1995, p. 190; Forster, 1991, p. 29 et seq.). As comparações entre o Atlas Mnemosyne e outros projetos de montagem reaparecem também na literatura mais recente. Para pontuar dois casos concretos, a comparação com as coleções fotográficas do artista alemão Peter Piller ou a correlação com a “Parallel Encyclopedia” de Batia Suter (Vollgraff, 2014, p. 150 et seq.).

14 Em seu livro sobre Warburg, Philippe-Alain Michaud (2013, p. 45 et seq.) reconstrói o contexto histórico do surgimento da fotografia e das primeiras técnicas de gravação de vídeo (imagem em movimento), estabelecendo paralelos interessantes com a obra do nosso autor. Há uma vasta bibliografia sobre o uso e impacto da fotografia no trabalho de Warburg. Uma contribuição seminal ao estudo desse tópico é a coletânea “Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien”, que aborda as distintas dimensões da relação do Atlas Mnemosyne e as novas expressões midiáticas, cf. Flach; Münz-Koenen; Streisand, 2005. Referências ainda incontornáveis são as reflexões de Uwe Fleckner e Katja Mazzucco sobre a coleção fotográfica de Warburg como ferramenta de trabalho e o impacto da fotografia em seu método, cf. Fleckner, 2012; Mazzucco, 2014.

Mas, afinal, em que medida essas comparações aprofundam a discussão e o entendimento sobre o Atlas Mnemosyne?¹⁵ É inegável que esses exercícios comparativos têm o mérito de situar o projeto de Warburg em um contexto mais amplo da produção artística e da metodologia histórica, evitando a errônea suposição de uma originalidade e singularidade técnica. Porém, a correlação do atlas de Warburg com esses projetos contemporâneos se concentram exclusivamente em semelhanças genéricas, carecendo de qualquer embasamento documental. No fundo, baseiam-se tão somente em um olhar estético-formal sobre o atlas e em um exercício de comparação visual.

Uma história da arte sem texto?

Em sua análise comparativa das obras tardias de Walter Benjamin e Aby Warburg, Wolfgang Kemp identifica nos dois estudiosos alemães a intenção comum de elaborar montagens sem comentários textuais (Kemp, 1975, p. 11). Essa leitura inaugura uma linha interpretativa que vê o Atlas Mnemosyne como modelo para uma história da arte que prescindia da apresentação textual. Um autor contemporâneo, como Philippe-Alain Michaud, retoma essa perspectiva ao descrever o projeto de Warburg como uma montagem não-discursiva que evoca uma “história da arte sem texto”¹⁶. Segundo Frank Zöllner é precisamente essa abordagem, baseada na falsa impressão de que seria possível uma comparação de imagem independente de textos e contextos, que faz com que o atlas seja tão popular nos dias de hoje. Ao rejeitar essa linha interpretativa, Zöllner argumenta que somente a análise “conjunta de textos e contextos possibilita uma compreensão racional do projeto Mnemosyne” (Zöllner, 2021, p. 737).

Há aqui um importante dilema. De fato, o Atlas Mnemosyne pretendia levar adiante uma história da arte sem texto ou podemos concordar com Zöllner quando ele afirma que somente a comparação entre

15 Benjamin Buchloh (1999, p. 127 et seq.) apresenta questionamentos interessantes sobre os paralelismos entre o Atlas Mnemosyne e as vanguardas artísticas da década de 1920.

16 “Ao regressar de Kreuzlingen, em 1924, Warburg deu a esse esquema uma forma não discursiva, em seu último projeto de uma ‘história da arte sem texto’ – Mnemosyne” (Michaud, 2013, p. 237). Ainda sobre a interpretação do Atlas Mnemosyne como exemplo de uma história da arte sem texto, cf. Angel, 2011, p. 266.

textos e contextos pode levar a uma interpretação racional do projeto? Embora a tese da concepção do atlas como um experimento puramente visual possa levar, muitas vezes, a exercícios comparativos interessantes e engenhosos, ela acaba por apagar o sentido primordial que o autor quis dar ao projeto. Os registros de Warburg no diário de sua biblioteca são inequívocos ao mostrar que ele buscava publicar, ao lado das imagens, uma série de comentários. Em 8 de abril de 1929 ele descreve o Atlas Mnemosyne como “um experimento histórico-artístico de ciência da cultura”, acrescentando logo em seguida: “2 volumes de texto. Além disso, um atlas com cerca de 2000 ilustrações” (Warburg; Bing; Saxl, 2001, p. 434). Alguns meses mais tarde, ele revisa o projeto, fornecendo uma descrição ligeiramente distinta, mas com o mesmo plano de integrar um conjunto de textos ao projeto: “Atlas com cerca de 200 painéis (2 pastas) (cerca de 5-600 ilustrações). 2 volumes de texto: I Explicações dos painéis e documentos. II Apresentação” (Ibid., p. 543).

Não bastasse tais indicações, sua correspondência é também incontroversa. Em carta a sua esposa, Mary Warburg, escrita em 16 de junho de 1929, Aby Warburg se mostra satisfeito com o fato de que a versão inicial do atlas tenha conseguido agradá-la, mesmo estando sem texto: “É maravilhoso que o nosso atlas já tenha lhe trazido tanta alegria sem texto” (Warburg, 2021: 1, p. 761). Adiante, ele acrescenta a intenção de explicar essas imagens: “Vou explicá-lo para você oralmente, com base no exemplar que tenho em mãos” (Ibid.). Dois meses mais tarde, em uma carta ao seu irmão Max, Aby Warburg descreve o processo de escrita dos textos que acompanhariam as imagens do atlas. Essa missiva revela que o processo de redação ainda estava no início e que a meta era deixar tudo pronto até a Páscoa de 1930 (Ibid., p. 767).

Esses registros são suficientes para sustentarmos a ideia de que o atlas não se constitui como um experimento puramente visual, ou um modelo para uma “história da arte sem texto”; pelo contrário, ele seria composto por de conter uma introdução e uma série de comentários. A ênfase nos aspectos originais e revolucionários do Atlas Mnemosyne não deve perder de vista o sentido mais amplo da obra de seu autor, isso porque o atlas constitui uma importante expressão dos seus vários anos de pesquisa. As fotografias criteriosamente selecionadas representam mais do que um esquema bem ordenado, transcendendo qualquer sentido meramente estético dos objetos.

Para ilustrar a estreita ligação entre o atlas e o conjunto da obra de

seu autor, podemos destacar dois casos específicos. O primeiro, o painel C do Atlas Mnemosyne (Warburg, 2020, p. 29). Ao observarmos essas imagens, surge a pergunta: qual a relação entre as órbitas planetárias do “Mysterium cosmographicum” de Kepler e a fotografia do dirigível Graf (LZ 127) sobrevoando a costa japonesa? São imagens sem nenhum vínculo formal ou qualquer relação óbvia, produzidas em contextos e épocas completamente diferentes. O leitor da obra de Warburg, no entanto, consegue perceber nas imagens expostas nesse painel (fig. 4) uma íntima ligação com seu repertório de problemas, em especial, um reflexo de sua interlocução com o filósofo Ernst Cassirer (Imbert, 2006, p. 25).

O elo aparentemente enigmático que coloca lado a lado essas imagens começa a se iluminar quando consideramos a influência do filólogo Franz Boll, amigo e constante interlocutor de Warburg. Boll nutria um profundo interesse pelo pensamento de Kepler, em especial, pela figura bipolar da elipse, que descreve as órbitas dos astros ao redor do Sol e rompe com o antigo ideal do círculo como figura perfeita (Checa, 2010, p. 140). A superação do círculo, que aparece na figura do homem vitruviano no painel B (Warburg, 2020, p. 27) (fig. 5), alude à novidade trazida por Kepler: a redefinição da orientação humana no espaço. O dirigível, por sua vez, reforça essa nova concepção na medida em que faz referência à superação da concepção antropomórfica da imagem e ao tema do encurtamento das distâncias. Em “Imagens da região dos índios Pueblo”, Warburg descreve essa conquista tecnológica como resultado de uma “cultura da era das máquinas” que ameaça destruir aquilo “que a ciência natural, brotada do mito, arduamente conquistou: o espaço de devoção” (Warburg, 2015 [1923], p. 253). Para Warburg, o telegrama e o telefone destroem o cosmos; a eletricidade submete o raio, uma força da natureza que outrora engendrava devoção; a aeronave governável dos irmãos Wright destrói aquele “fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos” (Ibid.).

Outro caso bastante interessante pode ser identificado no painel 43 (Warburg, 2020, p. 95). Nessa prancha centrada sobre a obra de Domenico Ghirlandaio estão presentes: o retrato do casal Sassetti (Nera Corsi e Francesco), alguns esboços da capela Sassetti, a representação da “Confirmação da ordem de São Francisco” por Giotto e Ghirlandaio e, em posição bastante estratégica, a “Adoração dos pastores” (fig. 6). Aqui, é clara a intenção de Warburg de evocar um tema central de seus estudos de juventude: a postura que diferencia a época de Giotto da-

quela do século XV. O objetivo é ressaltar o papel de Ghirlandaio, um artista que empreende a secularização de um tema estritamente religioso, cuja arte transforma a “lenda dos ‘eternamente pobres’ em um pano de fundo para a rica aristocracia mercantil de Florença” (Warburg 2013 [1902], p. 125). É essa rica aristocracia mercantil que está em destaque, não apenas na figura do encomendador, mas também no círculo ao redor de Lorenzo de’ Médici, cuja identificação foi cuidadosamente reconstruída em “A arte do retrato e a burguesia florentina” (Ibid., p. 129 et seq.). O destaque dado à “Adoração dos pastores” também não é um mero acaso. Essa obra tipifica um importante processo de transformação que aparece em “A última vontade de Francesco Sassetti” como uma espécie de conclusão de sua interpretação da polaridade do Renascimento: a representação da Antiguidade em sua devida posição tipológica, isto é, a antecâmara do sistema cristão (Warburg, 2013 [1907], p. 193). Essa pintura demonstra, através do seu sintomático arco triunfal ao estilo antigo, a reconciliação da Antiguidade com o interesse artístico medieval pela ilustração religiosa. Dessa forma, Warburg conclui que “Francesco Sassetti pôde exibir sua piedade cristão em meio aos símbolos romanos [...] porque acreditava que havia acalentado os espíritos vívidos da Antiguidade ao integrá-los na sólida arquitetura conceitual do cristianismo medieval” (Ibid., p. 194).

Certamente, a bibliografia oferece comparações instigantes entre o atlas e os escritos de Warburg. Peter van Huisstede realizou um trabalho pioneiro nessa seara, identificando no atlas uma clara tentativa de síntese das pesquisas históricas do seu autor (Huisstede, 1995, p. 155), além de elaborar uma lista minuciosa que relaciona os painéis do atlas com seus textos e palestras (Ibid., p. 166-167). Recentemente, Giulia Zanon também trouxe reflexões interessantes sobre o tema (Zanon, 2022). Além disso, não podemos esquecer do projeto da Cornell University Library, que reúne análises detalhadas dos painéis feitas por especialistas como Spyros Papapetros, Claudia Wedepohl, Hans Hönes, Andrea Pinotti, Christopher Johnson¹⁷.

Ao trazemos esses dois exemplos à discussão, nosso objetivo foi tão somente ilustrar e enfatizar o senso de organicidade que existe entre obra e autor. Ao refletir o contexto mais amplo das pesquisas históricas de Warburg, o Atlas Mnemosyne traz consigo os elementos gerais de

17 Disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/>. Acesso em: 16 dez. 2023

seu pensamento teórico, sintetizando a concepção da “arte como repositório da expressão emocional e da memória” (Forster, 2018, p. 164). Com efeito, Warburg aposta em uma reconstrução meticulosa das imagens, dispondo-as de forma a enfatizar suas interconexões e reconstruir os pontos centrais de seu programa de pesquisa: a polaridade da cultura, as “fórmulas de páthos” (*Pathosformeln*), o movimento, a criação do “espaço para reflexão” (*Denkraum der Besonnenheit*). Naturalmente, isso implica em entender o Atlas Mnemosyne como uma fonte bastante complexa, de difícil interpretação, que exige o conhecimento prévio do contexto histórico subjacente às imagens e a familiaridade com as principais questões trabalhadas por Warburg.

A poética do fragmentário

Em sua caracterização geral do atlas, Frank Zöllner escreve: “O projeto Mnemosyne permaneceu inacabado e sua última versão, composta por fotografias montadas em sessenta e três painéis, deve ser descrita como um fragmento” (Zöllner, 2020, p. 1186). Ao se referir ao atlas como um fragmento, Zöllner destaca sua natureza inacabada. As múltiplas versões, lacunas e mudanças frequentes nos painéis e títulos contribuem para essa caracterização formal do projeto. Em uma linha interpretativa semelhante, Joachim Sprung descreve o atlas como um “opus infinitum”, denotando um itinerário circular no qual “Warburg se perdeu dentro de seu próprio trabalho, e o atlas nunca se tornou uma síntese publicada de suas realizações científicas” (Sprung, 2015, p. 80).

Apesar de reconhecerem sua natureza inconclusa, Zöllner e Sprunger perseguem uma análise minuciosa das imagens e conceitos presentes no atlas à luz dos textos e notas de Warburg, identificando neles elementos hermenêuticos fundamentais. No entanto, o aspecto fragmentário do Atlas Mnemosyne também tem suscitado interpretações que enfatizam sua natureza enigmática. A esse respeito, por exemplo, Brown e Green escrevem: “Mnemosyne era necessariamente inacabável: fora moldada por critérios essencialmente arbitrários” (Brown & Green, 2002, p. 173). Com grande riqueza metafórica, Christopher Wood percebe essa mesma sensação de arbitrariedade: “Os painéis do atlas de imagens eram como a fachada de uma igreja românica, cravejados de monstruosos símbolos apotropaicos, formando motivos incompreensíveis” (Wood, 2014, p. 20-21).

A natureza fragmentária do atlas, no entanto, nem sempre levou a uma leitura criativa e produtiva de seus painéis. O melhor exemplo disso é a biografia intelectual de Gombrich, que não apenas considerou desnecessária a publicação das notas e fragmentos de Warburg (Gombrich, 1986, p. 3), mas também expressou reservas em relação ao atlas. Gombrich questiona o quanto do atlas teria sido preservado se Warburg tivesse de fato concluído o projeto. Mesmo aqueles próximos ao autor “estavam tão encantados com esse empreendimento extraordinário que chegaram a se convencer de que ele estava muito próximo da conclusão quando Warburg faleceu em 26 de outubro de 1929” (Ibid., p. 302). Em resumo, Gombrich enfatiza que até mesmo uma descrição superficial da variedade de imagens do atlas evidencia as dificuldades que sempre teriam impedido a publicação de um trabalho que ele considera ambicioso e esotérico (Ibid.).

Essa breve incursão na literatura é suficiente para demonstrar o caráter inconcluso do Atlas Mnemosyne, evidenciando como essa característica enseja diferentes conclusões. Contudo, nosso objetivo aqui não é examinar minuciosamente os argumentos e implicações dessas teses, mas sim considerar os entornos da questão. Após investigar a conexão entre o Atlas Mnemosyne e o conjunto da obra de Warburg, surge a pergunta: o senso de organicidade temática do atlas também se reflete nos aspectos estilísticos do projeto? De alguma maneira, será que o Mnemosyne exhibe os mesmos elementos idiossincráticos que caracterizam o modo de trabalho do seu autor?

Para endereçarmos essas questões por meio de uma compreensão orgânica de sua produção intelectual, percorremos três aspectos fundamentais do Atlas Mnemosyne, a começar por sua constante mudança de títulos. Inicialmente intitulado “Observação científico-cultural sobre a força dos valores expressivos cunhados pela Antiguidade”, o atlas passou por títulos como “Reflexão científico-cultural sobre a mudança do estilo na representação humana no Renascimento europeu” ou “Mnemosyne: o despertar dos deuses pagãos (na época do) no Renascimento como formação de valor expressivo energético – um experimento histórico-artístico de ciência da cultura”. Após muitas mudanças, ele chega finalmente à “Mnemosyne: sequência de imagens para a investigação da função dos valores expressivos da Antiguidade na representação da vida em movimento” (Huisstede, 1995, p. 151-152). Essas transformações refletem um longo do processo de maturação e as diferentes ênfases

que Warburg queria dar ao projeto.

Um caso semelhante é o grande projeto sobre teoria da imagem que Warburg desenvolveu em sua juventude, os chamados “fragmentos”. Inicialmente intitulado “Fragmentos fundamentais para uma filosofia psicológica da arte”, em 1901, o projeto passou a ser intitulado “Fragmentos fundamentais para uma psicologia monista da arte” e, em 1912, “Fragmentos fundamentais para uma teoria pragmática da expressão”. Essas revisões mostram mudanças decisivas no foco e na ambição teórica do trabalho. Por exemplo, com a substituição da “psicologia monista da arte” para a “teoria da expressão”, Warburg manifesta a transição de uma “filosofia partindo de cima”, entendida aqui como teoria da projeção, para uma “filosofia partindo de baixo”, ou seja, uma concepção antropológica da imagem (Sauer, 2018, p. 269-270). As indicações poderiam ser ampliadas¹⁸, mas o essencial é notar como mesmo dois trabalhos separados por décadas revelam um estilo bastante semelhante.

O segundo aspecto a ser considerado é a natureza inconclusa do atlas. É verdade que a publicação do projeto foi impedida pela morte de Warburg em outubro de 1929, quando ele estava no estágio inicial de escrita dos textos complementares. Contudo, essa fatalidade sozinha não explica a falta de conclusão. Durante sua trajetória, Warburg enfrentou frequentes desafios para manter uma produção consistente (Schoell-Glass, 2007, p. 284). Ele mesmo reconhecia suas limitações: “Não sou um mestre da escrita” (Warburg, Bing; Saxl; 2001, p. 147). Por vezes, não entendia suas anotações: “Não faço ideia do que eu escrevi” (Warburg, 2015, p. 34). Ademais, lamentava o seu lento ritmo de produção: “Tenho planos monumentais, mas produzo pouco” (Warburg, 2021:1, p. 171).

Em fevereiro de 1927, Aby Warburg escreveu ao seu irmão Max: “Eu concebi o plano de reunir os resultados da minha pesquisa em um grande atlas tipográfico” (Warburg, 2021:1, p. 674). Era o início de um esforço mais intenso para desenvolver um projeto, que, ao final, permaneceria um fragmento. Em março de 1896, em carta à sua futura esposa Mary, Warburg descreveu seu projeto “Simbolismo como determinação da extensão”, como “quintessência do meu pensamento” e a base de um “grande livro que me tornará excepcionalmente famoso” (Hönes, 2018, p. 366). O que restou desse audacioso projeto, assim como do atlas, foi

18 Ainda sobre o referencial teórico por detrás dos títulos, cf. Buschendorf, 1998, p. 233; Müller, 2011, p. 15.

igualmente um fragmento (Warburg, 2010 [1896-1901]). Existem outros projetos ambiciosos que nunca foram concluídos: os “Fragmentos fundamentais”, o caderno “Esquematismo da fórmula de páthos”, a “tese de livre docência” (*Habilitationsschrift*) e o manuscrito sobre Giordano Bruno (Warburg, 2008).

A falta de conclusão desses trabalhos tem gerado leituras distintas. Omar Calabrese interpreta o pensamento de Warburg como volátil, sugerindo razões pessoais para o abandono de seus projetos. Ele identifica em Warburg uma certa “ideologia do fragmento” que influencia fortemente sua produção, tornando-o incapaz de “enfrentar um estudo sistemático e de se concentrar apenas em argumentos específicos” (Calabrese, 1984, p. 119). Essa interpretação encontra respaldo em Gombrich, que destaca as dificuldades de Warburg diante de seus constantes conflitos mentais (Gombrich, 1986, p. 140). Por outro lado, Cornelia Zumbusch enxerga em Warburg ecos da tradição do pensamento romântico, salientando que aqui o “fragmentário” não deve ser entendido como algo desconexo ou sem fundamentação, mas sim como uma forma de pensamento em constante reformulação (Zumbusch, 2004, p. 231).

A condição do Atlas Mnemosyne como fragmento é um desdobramento de perturbações internas e da dificuldade de concluir seus escritos ou reflete também uma importante dimensão teórico-metodológica? Existem evidências no percurso intelectual de Warburg que sugerem que as construções inconclusivas eram parte de uma decisão consciente, uma estratégia de constante aprimoramento?

Para endereçarmos essas indagações, entramos no terceiro aspecto do atlas: a ênfase na apresentação de problemas em vez da proposição de soluções.

O exemplo, por excelência, da busca pela proposição de questões e problemas na obra de Warburg são os seus “Fragmentos fundamentais”. Kurt Singer, um leitor contemporâneo, captou o sentido geral desse escrito com as seguintes palavras: “Não me atrevera a dizer que entendi tudo, mas no que pude perceber, o objetivo foi analisar, de uma perspectiva interpsicológica, o artístico como fenômeno intrínseco ao universo da expressão humana, a projeção do elemento psicológico no espaço” (Warburg, 2015, p. 227). As observações de Singer revelam que o grande mérito de Warburg não estava na apresentação de conclusões, mas sim na maneira como ele inaugura novos problemas e desvendava novos universos:

Não é tanto o resultado visível dessas páginas que me atraiu tão vivamente nestas semanas, mas o movimento de seu pensamento, a comoção com fenômenos problemáticos, as abordagens sempre repetidas a fim de trabalhar as questões de forma mais pura, a precisão da localização geométrica das coisas através da esquematização (Ibid.).

A ênfase na formulação de novos problemas é, segundo o próprio Warburg, aquilo que impulsionou o seu estudo sobre os afrescos de Schifanoia: “Não me interessei tanto em apresentar uma solução coerente, antes quis enfatizar um novo problema” (Warburg, 2013 [1912], p. 476). Pouco antes de sua morte em outubro de 1929, ele ainda considerava a apresentação de novas perspectivas como o motor de sua produção intelectual. Ao revisitar os resultados dos “Fragmentos fundamentais”, Warburg afirmou: “Inauguram-se perspectivas surpreendentes para conectar o ‘método’ de minhas balbúcies, de 30 a 40 anos atrás, com a atual teoria do conhecimento”.

Essas passagens sugerem que a condição inconclusa de seus escritos e projetos tinha um sentido mais profundo, sendo parte de uma constante busca por aprimoramento. Warburg adotava um modelo de reflexão baseado na elaboração de aforismos, ideias e máximas, sem a necessária construção de sistemas ou doutrinas. Isso significa dizer que a “rara energia do pensamento filosófico”, tão bem identificada em sua obra por Cassirer (1979, p. 78), não se coaduna com uma sistematicidade técnica ao modo de Kant, mas sim com a concepção do fragmento como uma forma legítima de reflexão e apresentação filosófica¹⁹. Warburg estava convencido de que com o Atlas Mnemosyne, ele reconstruiria a “função dos valores expressivos antiquizantes pré-cunhados na representação da vida em movimento interior e exterior”, desenvolvendo “uma nova teoria da função da memória visual humana” (Warburg, 2021:1, p. 773). Sob essa perspectiva, o atlas materializa sua intenção de uma abordagem holística da arte, compreendendo a ampla utilização dos “testemunhos da criação figurativa” (Warburg, 2018, p. 218), a busca pelos polos limítrofes do comportamento psíquico, a serena contemplação e o aban-

19 Em um artigo recente, discuti de forma mais detalhada como a elaboração de aforismos e fragmentos era vista por Warburg como uma forma legítima de reflexão teórica, cf. Vieira Neto, 2022.

dono orgiástico, a memória que cria o espaço para o pensamento, reforçando a “força plena da personalidade passional fóbica” (Ibid.).

Se de fato existe uma conexão orgânica entre o atlas e o conjunto da produção intelectual de Warburg, a natureza fragmentária do Mnemosyne não é meramente o resultado de um acadêmico incapaz de se concentrar. Na verdade, revela uma dimensão mais profunda: um estudioso que procura ampliar a dimensão do problema, suscitar novas questões e conscientemente se abster da obrigação de oferecer soluções. Não seria esse o impulso que levou Warburg a declarar que ele não se interessava “tanto em apresentar ‘uma’ solução coerente”, mas tão somente em “ênfatisar um novo problema” (Warburg, 2013 [1912], p. 476)? Não é o desapego por doutrinas e teses rígidas que possibilita a Warburg classificar seus fragmentos como “balbúcies, de 30 a 40 anos atrás, ou ainda destacar o aspecto errôneo de suas reflexões, limitando-se a considerá-las boas se suficientes para encorajar a descoberta de “fatos individuais até então desconhecidos” (Gombrich, 1986, p. 140)?



FIGURA 1.

Painéis de imagens do *Atlas Mnemosyne* na sala de leitura da Biblioteca Warburg, 1929. *Warburg Institute*, Londres.

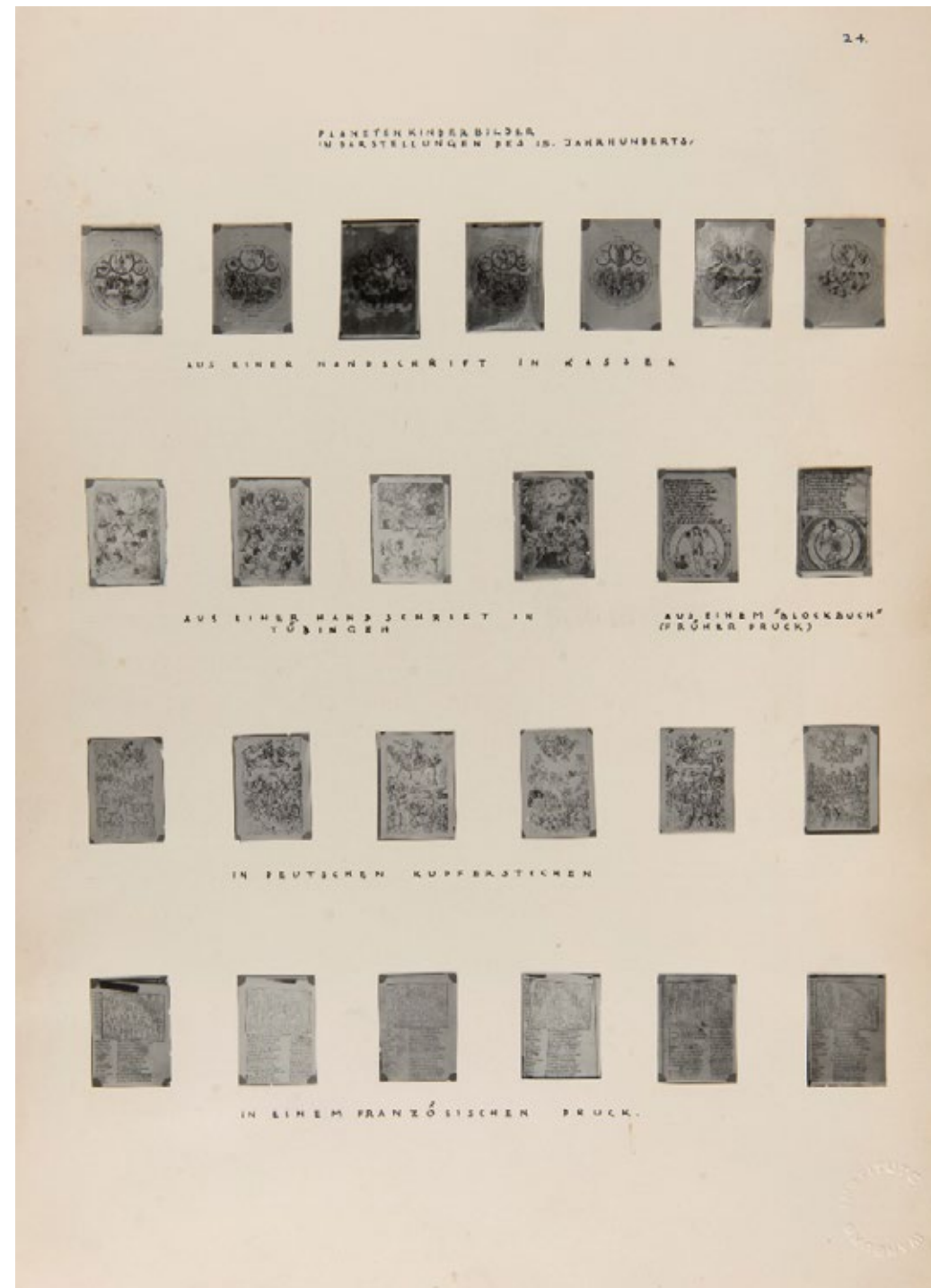


FIGURA 2.

Atlas de aniversário”, painel 24. Imagens dos filhos dos planetas em representações do século XV. Warburg Institute, Londres.



FIGURA 4.

Painel C do *Atlas Mnemosyne*, edição de Axel Heil e Roberto Ohrt, 2020.



FIGURA 5.

Painel B do *Atlas Mnemosyne*, edição de Axel Heil e Roberto Ohrt, 2020.



FIGURA 6.

Painel 43 do *Atlas Mnemosyne*, edição de Axel Heil e Roberto Ohrt, 2020.

Referências bibliográficas

ANGEL, Sara. The Mnemosyne Atlas and the meaning of panel 79 in Aby Warburg's oeuvre as a distributed object. **Leonardo**, v. 44, n. 3, p. 266-267, 2011.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael; SCHOELL-GLASS, Charlotte; BEYER, Andreas (Orgs.). **Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990**. Weinheim: VCH, 1991.

BROWN, Lyndell; GREEN, Charles. Robert Smithson's ghost in 1920s Hamburg: reading Aby Warburg's Mnemosyne Atlas as a non-site. **Visual Resources**, v. 18, n. 2, p. 167-181, 2002.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Gerhard Richter's "Atlas": the anomic archive. **October**, v. 88, p. 117-145, 1999.

BUSCHENDORF, Bernhard. Zur Begründung der Kulturwissenschaft. In: BREDEKAMP, Horst et al. (org.). **Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph**. Berlin: Akademie, 1998, p. 227-248.

CALABRESE, Omar. La geografia di Warburg. **Aut Aut**, n. 199-200, p. 109-120, 1984.

CASSIRER, Ernst. Critical idealism as a philosophy of culture. In: VERENE, Donald (org.). **Symbol, myth, and culture**. New Haven/London: Yale University, 1979, p. 64-91.

CENTANNI, Monica. Aby Warburg and living thought. In: **Aby Warburg and living thought**. Tradução: Elizabeth Thomson. Dueville: Ronzani, 2022, p. 317-413.

CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg. In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010, p. 135-154.

DEHIO, Georg. Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte. **Historische Zeitschrift**, n. 100, p. 473-485, 1908.

FLACH, Sabine; MÜNZ-KOENEN, Inge; STREISAND, Marianne (Orgs.). **Der Bilderatlas**

im Wechsel der Künste und Medien. München: Wilhelm Fink, 2005.

FLECKNER, Uwe. Ohne Worte: Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment. In: WARBURG, Aby. **Bildreihen und Ausstellungen**. Organização: Uwe Fleckner e Isabella Woldt. Berlin: De Gruyter, 2012, p. 1-18.

FORSTER, Kurt. Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten. In: BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael; SCHOELL-GLASS, Charlotte; BEYER, Andreas (Orgs.). **Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990**. Weinheim: VCH, 1991, p. 11-37.

FORSTER, Kurt. Warburgs Versunkenheit. In: GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (Orgs.). **Aby Warburg “Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott”**. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995, p. 184-206.

FORSTER, Kurt. **Aby Warburgs Kulturwissenschaft**. Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

FREEDBERG, David. Pathos a Oraibi: ciò che Warburg non vide. In: VIA, Claudia; MONTANI, Pietro (Orgs.). **Lo Sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria**. Turin: Nino Aragno, 2004, p. 569-611.

GOMBRICH, Ernst H. **Aby Warburg: an intellectual biography**. 2. ed. Oxford: Phaidon, 1986.

GOMBRICH, Ernst H. Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937). Organização: Seminario Mnemosyne. **La Rivista di Engramma**, n. 153, p. 13-76, 2018.

GRIMM, Herman. **Beiträge zur deutschen Culturgeschichte**. Berlin: Wilhelm Hertz, 1897.

HÖNES, Hans. Warburg's positivism: Confessions of a Truffle Pig. **Oxford Art Journal**, v. 41, n. 3, p. 361-379, 2018.

HUISSTEDE, Peter van. Der Mnemosyne-Atlas. In: GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (Orgs.). **Aby Warburg "Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott"**. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995, p. 130-171.

IMBERT, Claude. Aby Warburg, between Kant and Boas. **Qui Parle**, v. 16, n. 1, p. 1-45, 2006.

IMORDE, Joseph. Zur "Überallheit" der Bilder. In: IMORDE, Joseph; ZEISING, Andreas (Orgs.). **Billige Bilder: Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer**. 2. ed. Siegen: Universi, 2019, p. 13-23.

KELLER, Ulrich. Visual difference: picture atlases from Winckelmann to Warburg and the rise of art history. **Visual Resources**, v. 17, n. 2, p. 179-199, 2001.

KEMP, Wolfgang. Walter Benjamin und Aby Warburg. **Kritische Berichte**, v. 3, n. 1, p. 5-25, 1975.

MAZZUCCO, Katia. **Il Progetto Mnemosyne di Aby Warburg**. Tese – Università degli Studi di Siena, 2006.

MAZZUCCO, Katia. The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments. **Journal of Art Historiography**, n. 5, p. 1-26, 2011.

MAZZUCCO, Katia. (Photographic) Subject-matter: Fritz Saxl indexing Mnemosyne – A stratigraphy of the Warburg Institute photographic collection's system. **Visual Resources**, v. 30, n. 3, p. 201-221, 2014.

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

MÜLLER, Susanne. Das Wasserzeichen des Gedankens. In: WARBURG, Aby. **Frammenti sull'espressione**. Pisa: Edizioni della Normale, 2011, p. 7-20.

RAPPL, Werner. Mnemosyne: ein Sturmlauf an die Grenze. In: FLECKNER, Uwe; GALITZ, Robert; NABER, Claudia; NÖLDEKE, Herwart (Orgs.). **Aby Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Stern Glaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium**. Hamburg: Dölling und Galitz, 1993, p. 363-376.

ROWLEY, Neville; VÖLLNAGEL, Jörg. **Zwischen Kosmos und Pathos: Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne**. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020.

SCHOELL-GLASS, Charlotte. “Contact bekommen”: Warburg schreibt. In: BENDER, Cora; HENSEL, Thomas; SCHÜTTPELZ, Erhard (Orgs.). **Schlangenritual**. Berlin: Akademie, 2007, p. 283-296.

SERVA, Leão. “Atlas Mnemosyne”, que Warburg deixou inacabado, renasce em versão “original”. **Galáxia**, n. 46, p. 1-9, 2021.

SERVA, Leão. A coleção de fotografias da Primeira Guerra Mundial do arquivo Warburg: conclusões de uma primeira abordagem. In: BAITELLO JR., Norval; SERVA, Leão (Orgs.). **A fórmula da paixão. De Aby Warburg e sobre ele**. São Paulo: Educ, 2022, p. 111-133.

SPRUNG, Joachim. **Bildatlas, åskådning och reproduktion: Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900**. Tese – Københavns Universitet, 2011.

SPRUNG, Joachim. A few comments on Aby Warburg’s phrase: ‘Kritik der reinen Unvernunft’”. **La Rivista di Engramma**, n. 125, p. 80-98, 2015.

VIEIRA NETO, Serzenando. The style of the fragments: form and theoretical construction in Aby Warburg’s Grundlegende Bruchstücke. **Estudios De Teoría Literaria**, v. 25, p. 24-35, 2022.

VOLLGRAFF, Matthew. The archive and the labyrinth: on the contemporary Bilderatlas. **October**, v. 149, p. 143-159, 2014.

VÖLLNAGEL, Jörg. Museum total: von der Utopie einer Grenzenlosen Sammlung. In: ROWLEY, Neville; VÖLLNAGEL, Jörg. **Zwischen Kosmos und Pathos**. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020, 17-41.

WARBURG, Aby. Symbolismus als Umfangsbestimmung. In: **Werke in einem Band**. Organização: Perdita Ladwig, Martin Treml e Sigrid Weigel. Berlin: Suhrkamp, 2010 [1896-1901], p. 615-628.

WARBURG, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina. In: **A renovação da antiguidade pagã**. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1902], p. 121-168.

WARBURG, Aby. A última vontade de Francesco Sassetti. In: **A renovação da antiguidade pagã**. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1907], p. 169-217.

WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: **A renovação da antiguidade pagã**. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1912], p. 453-505.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo na América do Norte. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). **Histórias de fantasma para gente grande**. Tradução: Lenin Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1923], p. 199-253.

WARBURG, Aby. **Der Bilderatlas Mnemosyne**. Organização: Martin Warnke e Claudia Brink. Berlin: Akademie, 2000.

WARBURG, Aby. Giordano Bruno. Organização: Maurizio Ghelardi e Giovanna Targia. **Cassirer Studies**, v. 1, p. 17-58, 2008.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução: Joaquín Mielke. Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Fragmente zur Ausdruckskunde**. Organização: Hans Hönes e Ulrich Pfisterer. Berlin: De Gruyter, 2015.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução. In: **A presença do antigo**. Organização e tradução: Cássio Fernandes. Campinas: Ed. Unicamp, 2018, p. 217-229.

WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne: the original**. Organização: Axel Heil e Roberto Ohrt. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

WARBURG, Aby. **Briefe: 1886–1929**. 2 vols. Organização: Michael Diers e Steffen Haug. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021.

WARBURG, Aby; BING, Gertrud; SAXL, Fritz. **Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg**. Organização: Karen Michels e Charlotte Schoell-Glass. Berlin: Akademie, 2001.

WEDEPOHL, Claudia. The making of Warburg's Bilderatlas Mnemosyne. In: WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne: the original**. Organização: Axel Heil e Roberto Ohrt. Berlin: Hatje Cantz, 2020, p. 14-18.

WERCKMEISTER, Otto K. The turn from Marx to Warburg in West German art history, 1968-1990. In: HEMINGWAY, Andrew (Org.). **Marxism and the history of art**. London: Pluto, 2006, p. 213-220.

WOOD, Christopher. Aby Warburg, homo victor. **Journal of Art Historiography**, n. 11, p. 1-24, 2014.

ZANON, Giulia. Zooming Mnemosyne. Notes on the use of detail in the Mnemosyne Atlas. **La Rivista di Engramma**, n. 191, p. 15-47, 2022.

ZÖLLNER, Frank. Aby Warburg's 'Bilderatlas Mnemosyne': systems of knowledge and iconography. **The Burlington Magazine**, n. 162, p. 1186-1191, 2020.

ZÖLLNER, Frank. Aby Warburgs Bildregie: der Bilderatlas *Mnemosyne* als ikonologisches Bilderrätsel? In: ALBL, Stefan; FRASCA-RATH, Anna; HUB, Berthold (Orgs.). **Close reading**. Berlin: De Gruyter, 2021, p. 734-745.

ZUMBUSCH, Cornelia. **Wissenschaft in Bildern**: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin: Akademie, 2004.

Data de submissão: 20/08/2023

Data de aceite: 17/01/2023

Data de publicação: 06/03/2024