



Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisiaco no Oratório de São Bernardino em Perugia

Panel 25 of Atlas Mnemosyne and Agostino di Duccio: Apollonian and Dionysian at San Bernardino's Oratory at Perugia

**Dra. Luana Maribele Wedekin
Dra. Sandra Makowiecky**

Como citar:

WEDEKIN, L.M.; MAKOWIECKY, S. *Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisiaco no Oratório de São Bernardino em Perugia*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.146-175, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4569>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4569>.

Imagem: Detalhe da *Prancha 25 do Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Fonte: (Warburg, 2012: 99).

Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisiaco no Oratório de São Bernardino em Perugia

Panel 25 of Atlas Mnemosyne and Agostino di Duccio: Apollonian and Dionysian at San Bernardino's Oratory at Perugia

Dra. Luana Maribele Wedekin*

Dra. Sandra Makowiecky**

Resumo

Este artigo busca refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado warburgiano mediante dois aspectos: o mergulho nos relevos do Oratório de São Bernardino, em Perugia, e o estudo da *Prancha 25 do Atlas Mnemosyne*. Tomamos posição de que Warburg legou um método, revelado em premissas destiladas de seus escritos, como propõem diversos pesquisadores italianos da atualidade. Destaca-se o contato direto com os monumentos; a atenção ao detalhe, à exceção; a precedência das imagens; o diálogo entre imagens. A *Prancha 25* compõe-se majoritariamente de relevos esculpidos por Agostino di Duccio (1418-1481), pouco conhecido nos compêndios de história da arte. Nesta prancha, aparecem duas imagens do Oratório de São Bernardino: sua fachada e um relevo sobre um milagre do santo. Realizamos, então, um olhar aproximado desta fachada, de modo a explorar a poética deste artista, singular na incorporação do elemento dionisiaco na arte do Renascimento. Anjos, alegorias das Artes Liberais e das Virtudes surgem em *Pathosformeln* de mênades dançantes, e ninfas no exílio irrompem nas cenas dos milagres. É a partir deste fio condutor que propomos um percurso interpretativo à *Prancha 25*, focalizando as forças polares entre pagão e cristão, apolíneo e dionisiaco, em síntese dialética nos relevos de Duccio.

Palabras clave

Prancha 25 do Atlas Mnemosyne. Método warburgiano. Agostino di Duccio. Oratório de São Bernardino.

Abstract

This article aims to reflect on the theoretical and methodological assumptions of the Warburgian legacy through two aspects: a closer look to the reliefs of the San Bernardino Oratory in Perugia and the study of *Panel 25 of Atlas Mnemosyne*. We believe that Warburg bequeathed a method, revealed in premises distilled from his writings, as proposed by several Italian researchers nowadays. We emphasize the direct contact with the monuments; the attention to detail and towards the exception; the precedence of images; the dialogue between images. *Panel 25* is mostly composed of reliefs sculpted by Agostino di Duccio (1418-1481), little known in art history compendiums. On this panel there are two images of the San Bernardino Oratory: its facade and a relief on a miracle of the saint. We carry out a close look at this facade, in order to explore the poetry of this artist, unique in the incorporation of the Dionysian element in Renaissance art. Angels, allegories of the Liberal Arts and Virtues appear in *Pathosformeln* of dancing Menades, and Nymphs in exile erupt in the scenes of miracles. It is from this guiding thread that we propose an interpretative path to *Panel 25*, focusing on the polar forces between Pagan and Christian, Apollonian and Dionysian, in dialectical synthesis in Duccio's reliefs.

Keywords

Panel 25 of Atlas Mnemosyne. Warburgian Method. Agostino di Duccio. San Bernardino Oratory.



Fig. 1. Prancha 25 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Fonte: (Warburg, 2012: 99).

1 a 4: Leon Battista Alberti, *Templo Malatesta*, Rimini, 1447-1454: (1) fachada, (2) vista externa; (3) vista da Capela de Isotta e da Capela dos Planetas; (4) vista do interior; 5: Agostino di Duccio, *Templo de Minerva*, relevo de mármore, Templo Malatesta; 6: Visão geral do sarcófago dos ancestrais e descendentes de Sigismondo Malatesta, Templo Malatesta; 7-13: Agostino di Duccio, Templo Malatesta: (7) *Triunfo de Minerva*, relevo de mármore; (8) *Hércules*, relevo em mármore; (9A) *Sibilas e profeta*, (pilar esquerdo), Capela da Madona das Águas; (9B) *Sibilas e profeta*, (pilar direito), Capela da Madona das Águas; (10) *Apolo*; (11) *Júpiter*; (12) *Mercúrio*; (13) *Saturno*; 14-18: A. di Duccio, *Oratório de S. Bernardino*, Perugia: (14) Fachada, concluída em 1461; (15) *Milagre de São Bernardino*, baixo-relevo no portal; (16) *As Musas e as Artes Liberais*; (17) *Urania (Filosofia)*; (18) *Euterpe*; 19: S. Sigismondo com esposa e filhos viajando para o convento de St. Maurice d'Againe, vista geral, relevo em mármore, Castello Sforzesco, 1453-1454, Milão; 20: Mênade dançante, desenho de um detalhe de um baixo-relevo neoático a partir de uma obra do escultor Calímaco, fim do século V a.C., Madri, Museu do Prado; 21: Bertoldo di Giovanni, Madalena, detalhe de uma Crucificação, baixo-relevo de bronze, c. 1485-1490, Florença, Museu Nacional do Bargello; 22: Francesco di Giorgio, *Cenas de massacre: alegoria da discórdia*, baixo-relevo de pedra, segunda metade do século XV, Londres, Victoria e Albert Museum; 23-23: A. di Duccio, Templo Malatesta: (23) *Influência da lua na Terra*; (24) *Câncer*; (25) *Libra*; (26) *Gêmeos*; (27) *Vênus*; (28) *Música*; 29: A. di Duccio, *A lenda de S. Sigismondo: o anjo* (detalhe), baixo-relevo em mármore, 1453-1454, Milão, Castello Sforzesco.

Um caminho através dos legados metodológicos de Warburg

Em seu artigo pioneiro sobre Warburg no Brasil, Cassio Fernandes (2004) apresenta o autor mencionando sua formação em história da arte, em época quando o estudante podia transitar em diversas instituições e, portanto, ter contato com professores diversos. Mas Fernandes ressalta a importância da primeira viagem de Warburg a Florença em 1889, sob a tutela de August Schmarsow, na qual “a concretude dos monumentos” (Fernandes, 2004: 137) teria afastado de uma compreensão muito teórica e idealizada do Renascimento.

O artigo se vincula a esta premissa metodológica do contato direto com os monumentos, ao debruçar-se principalmente sobre uma edificação estudada por Warburg: o Oratório de São Bernardino em Perugia, especialmente no que tange aos relevos realizados por Agostino di Duccio e que compõem parte da prancha 25 do *Atlas Mnemosyne* [Fig. 1].

Para ressaltar a relação do olhar sobre o monumento e realizar a mediação das fotografias nas pranchas analisadas, em termos metodológicos, ressaltamos duas vias: o contato direto com os monumentos e a interpretação da prancha em si. É necessário identificar os encontros de temporalidades contraditórias na imagem, visto que podem elucidar a intrincada rede de conexões com as quais ela é elaborada. Parece mesmo que nada permanece por muito tempo na serena luz das evidências.

A história da arte (principalmente artes plásticas) parte da direta relação com objetos ou classes de objetos, sempre experimentados sensorialmente e quase sempre materialmente presentes no original ou em reproduções. O historiador de arte possui uma posição privilegiada por ter ao alcance (na maioria das vezes) as experiências imediatas, pois “(...) obras de arte são *visibilia* – coisas que podem ser vistas (...). Esse artefato está claramente determinado no tempo, mas é potencialmente capaz de reverberações ilimitadas, embora organizadas em sentido retroativo” (Rouve, 1984: 12). Para Merleau-Ponty, “não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem” (Merleau-Ponty *apud* Alloa, 2015). Alloa (2015), ao perguntar o que é uma imagem, segue afirmando que a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo é inversamente proporcional à nossa capacidade de dizer com exatidão ao que elas correspondem. “Ora, nada menos seguro do que o ser da imagem” (Alloa, 2015: 7). De fato, concordamos com esse pensamento. Mas justamente é este desafio a ser encarado e que nos move.

Problema fundamental de Aby Warburg

Toda a teoria de Aby Warburg se concentra em um problema fundamental, qual seja, a permanência, a tenacidade das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental. Ao explorar as centenas de imagens reproduzidas por Warburg no *Atlas Mnemosyne*, um dos pontos marcantes é sua atenção com a “especificidade dos monumentos históricos” (Fernandes, 2004: 137). É essa observação que lhe permite ampliar a interpretação dada à arte do Renascimento até aquele momento. No debate sobre o legado metodológico de Warburg, aqueles pesquisadores que afirmam que há um método warburguiano ressaltam o aspecto metodológico contido na máxima “O bom Deus está no detalhe”, atribuída a ele, e, que, conforme Gombrich (2015), estaria em nota no seu primeiro seminário na universidade de Hamburgo em 1925-1926.

Um trecho do discurso fúnebre escrito por Ernst Cassirer quando da morte de Warburg sublinha esta característica de sua atuação:

Certamente foi o próprio Warburg quem cunhou a expressão: “O amado Deus jaz no detalhe”. E na devoção ao particular, no amor pelo que é aparentemente insignificante,

ninguém o igualava. Ele não separava o pequeno e o grande; ele abraçava, com a mesma intensidade e o mesmo amor, tanto as grandes obras-primas da arte quanto os últimos e aparentemente mais insignificantes rebentos do esforço intelectual e criador [*bildend*] (Cassirer, 2016: 274).

É Warburg quem nos conduz a atenção para os relevos de Agostino di Duccio, um artista que certamente não está dentre os mais conhecidos do Renascimento. Seguindo a indicação de Warburg no *Atlas*, fomos diretamente ao monumento e retornamos ao *Atlas*. O foco é na prancha número 25 do *Atlas Mnemosyne*, na qual os detalhes reverberam. O fato de olhar o monumento, ter contato direto com ele, verificar referências ao passado, não significa algo novo. Na verdade, Johann Joachim Winckelmann, Roberto Longhi, entre tantos outros historiadores da arte, já o fizeram. Todavia, ao olhar para estes monumentos, não há como deixar de lado esse se voltar para a história dada, para a história conhecida, não há como prescindir de quem pensou esses temas antes de nós. Aby Warburg não deixou por escrito o fio condutor das pranchas do *Atlas Mnemosyne* e, por isso, o buscaremos na *Prancha 25*.

Reflexões sobre método

No texto de Carlo Ginzburg sobre Warburg, o historiador italiano afirma que “para falar em “método warburguiano” (1991: 42) é preciso conhecer suas características específicas e entender como seus “seguidores” levaram à frente o seu legado.

No Brasil, a publicação do livro *A imagem sobrevivente* (2013) de Georges Didi-Huberman, de 2002, marca a revalorização de Warburg entre nós. A obra coincide com a tradução de *A renovação da Antiguidade Pagã* (2013), respeitando a organização original de Gertrude Bing de 1932, e acaba por influenciar enormemente a recepção de Warburg em nosso país. O historiador da arte francês problematiza as muito variadas formas pelas quais o pensamento de Warburg tem sido interpretado atualmente. Mas chama a atenção para o fato de que, no final de sua introdução, ele fale de “método warburguiano” entre aspas, e, ainda, refira-se ao “suposto ‘método’” de Warburg (2013: 30).

A Itália tem sido apontada (desde Bing, em 1965) como pioneira na valorização do pensamento warburguiano¹. Ainda que haja divergências sobre como praticar uma história da arte de inspiração warburguiana, lá não parece haver dúvida de que Warburg legou-nos um método. É rastreando os arquivos do historiador alemão que pesquisadores italianos têm encontrado evidências para a afirmação deste método. Katia Mazzucco chama a atenção para as anotações do historiador alemão para o seminário invernal da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (doravante KBW) em 29 de fevereiro de 1928. O seminário foi dedicado ao “método para uma ciência da cultura histórico-artística” (Mazzucco, 2007). Como exercício final do seminário, 15 estudantes de história da arte deveriam realizar uma aplicação prática do método no estudo de um *cassone* (arca) nupcial do *Quattrocento*. Mazzucco (2007) lista os princípios metodológicos que o exercício revela. Warburg convidou os estudantes a “buscar a própria ignorância” (*apud* Mazzucco, 2007). O caminho se daria pela atenção ao detalhe, à exceção, à discricção e o alerta para não usar a mesma medida para todos os objetos, mas procurar a distinção, a variedade. Tal premissa estaria na expressão reiteradamente atribuída a Warburg: “O bom Deus está nos detalhes”. Devemos atentar ao que diz Stéphane Huchet:

Vasto programa para dizer que o uso do método deve pelo menos olhar duas vezes para evitar a instrumentalização, o esvaziamento da origem. Por mais instigante e livre que pareça ser a *maniera* de Warburg, não é de se adotá-la sem se alçar à altura de suas exigências. Quicá tudo isso nos fale da necessidade de, aquém da razão historiográfica, realimentarmos a história da arte, da cultura e do espírito, em estratos mais “selvagens”,

estratos da experiência. Ter a experiência de ser historiador, e não adotar apenas as práticas *ready-made*. Ser de repente confrontado com a imagem, e não decretar *a priori* como se escapará à sua força sintomática. Esse “modelo” é, mais uma vez, filosófico. Bem. Só nos interessa, realmente, uma história que saiba pensar sua estética, isto é, sua filosofia do sensível (Huchet, 2013: n.p).

Outro princípio sublinhado por Mazzucco aparece nas conclusões da conferência que Warburg proferiu na Câmara de Comércio de Hamburgo, em abril de 1928, onde ele “empreende uma discussão prática e teórica” de seu método, sintetizado no mote “à imagem, a palavra” [“*Zum Bild das Wort*”] (Warburg, 1928 *apud* Mazzucco, 2007).

É possível ver a aplicação deste método na forma como Warburg estruturava suas apresentações (como no seminário invernal de 1927-1928), partindo de:

uma lista de cerca de setenta imagens para o Epiaskop (o projetor); a abertura inicial do discurso para a conclusão dos trabalhos; esquemas de montagem de imagens; a parte conclusiva do texto; notas esparsas sobre temas do seminário; uma versão completa do discurso (Mazzucco, 2007).

Na afirmação de um método warburgiano para estudo das pranchas do *Atlas*, Centanni e Mazzucco descrevem sua forma de trabalho:

Cada leitura [das pranchas do *Atlas*] parte, originalmente, de uma análise de tipo gráfico, através do qual se estabelecem possíveis nexos temáticos e formais entre as obras reproduzidas e reunidas nos painéis. Só após a conclusão deste trabalho nasce o texto interpretativo, que não tem ambição de restituir a simultaneidade peculiar da linguagem das pranchas, e não representa uma interpretação exaustiva do mesmo painel, mas propõe reflexões suscitadas da sua observação, seguindo algumas tramas hermenêuticas (Centanni; Mazzucco, 2002: 166).

A partir da identificação nos nexos temáticos e formais é possível observar “temas, posturas âmbitos geográficos ou culturais” (Centanni; Mazzucco, 2002: 166), contudo, nesta abordagem metodológica, os percursos interpretativos e os elos entre as imagens não são lineares, nem unívocos: “O desenvolvimento desses conjuntos é politético: as mesmas imagens – ou partes delas – pertencem a classes diferentes e as áreas se sobrepõem” (*Ibidem*).

Vocábulo recorrentes no texto: sintomas, estranhamentos, enigmas, deslocamentos, exceções

Como em várias outras pranchas do *Atlas*, a imagem da ninfa revela-se na sua permanente e obsessiva presença, comprovando também seu aparecimento em outros estudos, autores, artistas. A ninfa revela ser imagem-sintoma, pois o sintoma pode ser definido como “um evento que reúne símbolos contraditórios, que *montam* uns com os outros as significações opostas, (...) e que coloca em crise os regimes habituais de representação e de símbolo” (Didi-Huberman, 2008: 10).

Um sintoma, portanto, é aquilo que acontece quando a imagem provoca a interrupção da normalidade. Ele surge em momentos inesperados e parece fugir à banalidade sugerindo um combate visual, uma experiência interior, uma inquietação que precisa de tempo para aquiescer.

O que causou em Warburg esse estranhamento, essa percepção da interrupção da normalidade? Poderíamos pensar em dispositivos? O que seriam dispositivos? Para Giorgio Agamben, trata-se de uma rede de forças externas aos seres vivos que possuem a capacidade de “capturar, orientar,

determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos” (Agamben, 2009: 40-41). O filósofo sugere que esses *seres viventes* somente se tornam sujeitos a partir da relação empreendida com os dispositivos e que a linguagem é talvez o mais antigo dos dispositivos. A saída proposta por Agamben (2007) é a profanação dos dispositivos, ou seja, o retirar do lugar de origem os elementos sociais e museológicos e possibilitar um novo uso ou sentido caracterizando a sua profanação. Existiriam nas imagens do Templo Malatesta e no Oratório de São Bernardino dispositivos profanados? O que delas foge ao nosso controle? As pranchas do *Atlas* produzem estranhamento, uma sensação de incômodo, mas este mesmo incômodo também esteve presente nessas construções, como iremos perceber. Imagens deslocadas, referências deslocadas, de imediato, não há referências que as apoiem. Elas não se dão de imediato, são imagens de um território que não se pode nomear, de um território que não se pode reconhecer, mas parece que já o visitamos. Fazem-nos perseguir o que é inalcançável e, com essa procura, acabamos por fazer ficção, acabamos por querer construir um enredo, uma sequência. A temporalidade nestas imagens está lá para anunciar o ambíguo. O jogo proposto é sustentar o enigma. As obras do Oratório de São Bernardino e do Templo Malatesta causam estranhamento, são exemplos que repetem um procedimento que não é novo na arte, é um sintoma que retorna, como um recalque. “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, (...) uma eternidade contra a permanência. Sob todos aspectos a repetição é a transgressão” (Deleuze, 1988: 24).

A repetição a que Deleuze se refere é o sintoma revelado na arte, é o estranhamento como sensação primeira frente à obra. O filósofo francês diz que são “repetições com diferenças” (Deleuze, 1988), que a repetição remete a uma potência singular. As obras que iremos apresentar podem provocar a sensação de que algo ali não está dentro de *moldes*, um certo estranhamento, talvez uma profanação, na concepção de Agamben. Então, coisas deslocadas e estranhamento fazem parte deste repertório. Entendemos que cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln* (Didi-Huberman, 2013; Warburg, 2014), de acordo com suas necessidades expressivas. Assim, de acordo com a vontade seletiva da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial e elas se intensificam e se reativam quando evocadas. Para autores como Warburg, Benjamin, Deleuze, e claramente também para Didi-Huberman, que com eles trabalha, as imagens estão carregadas de forças e delas o tempo emerge, um tempo anacrônico onde acontece o encontro do passado e do presente. É um sintoma que retorna, mesmo que seja como dispositivo profanado, unindo pontos distantes.

Voltemos, então, ao problema fundamental de Warburg para entendermos essa permanência, essa tenacidade das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental. Essa volta, podemos dizer, é sintoma, é um traço de exceção, volta o que já existia e que persiste, volta como dispositivo profanado e volta como diferença e repetição.

O que é exceção é a forma que aparece deslocada. Não é o retorno que é uma exceção, mas sim a maneira como Warburg nos chama a atenção para esse retorno. As pranchas nos ajudam a constatar como ele observa nestes monumentos, estes deslocamentos, estas coisas fora do lugar, esse traço de exceção. Uma coisa deslocada, um sintoma. Como Warburg apresenta este retorno? Como ele percebe nestes monumentos estes deslocamentos?

Ninfas como fórmula de *pathos*, em traço de exceção, como sintoma

Na *Prancha 25* vemos muitas possíveis ninfas e, também, um sarcófago como altar, no Oratório de São Bernardino, coisas deslocadas. Apolíneo/dionisíaco? Sabemos que a ninfa é tratada por Warburg como uma fórmula de *pathos*, uma corporificação feminina de memória psíquica sobrevivente², uma memória

do gesto intensificado pelo movimento. A ninfa, que é uma espécie de fóssil em movimento, configurou-se como um *leitmotiv* warburgiano do corpo em movimento. Os detalhes do movimento dos corpos, das roupas e dos cabelos em figuras femininas tornaram-se sintomas identificadores de ninfas. A fórmula de *pathos* da ninfa era para Warburg uma obsessão: ele a via em toda parte, retornando em diversas representações de figuras femininas semelhantes. Warburg expõe com as ninfas uma ideia de uma *nachleben* histórica, em que há uma persistência das imagens na memória cultural. Assim, as imagens transmitidas pela memória histórica não são inanimadas, mas plenas de uma vida especial, chamada de sobrevivida ou sobrevivência. O historiador da arte precisa saber como operar as imagens para restituir através delas a energia e as temporalidades que contêm. Desse modo, a sobrevivência das imagens pode ser dada historicamente mediante uma operação do historiador para arranjá-las segundo um movimento que as torna vivas no presente. Para Warburg (2012) a fórmula de *Pathos* condensa a energia do movimento e da memória. As ninfas e o sarcófago em forma de altar se fazem presentes como coisa deslocada em um templo cristão.

Sobre Agostino di Duccio

Agostino di Duccio, nascido em 1418 em Florença, faleceu presumivelmente no ano de 1481 em Perugia. Escultor do início da Renascença, não é artista muito celebrado nos livros de história da arte. Seu trabalho inicial mostra a influência de Donatello e Michelozzo Michelozzi, a quem ele ajudou na decoração da Basilica della Santissima Annunziata, em Florença. Agostino di Duccio chegou a Rimini com trinta anos, mas tinha às costas uma juventude irrequieta.

Para efeitos deste artigo, vamos nos deter em sua chegada a Rimini. É nesta cidade que tudo começa. Mas antes disso, de acordo com Marco Campigli (2018), é possível “rastrear a origem de uma escultura que parece nascer improvisada e fascinante desde o começo, isto é, desde as obras que se encontram na capela de San Sigismondo no Templo Malatestiano” (Campigli, 2018: 86).

Muito fantasiosa, bizarra, admirada, será a escultura de Agostino nos anos malatestianos, muito concentrada a desenvolver a potencialidade expressiva de um linearismo exasperado, a obter efeitos decorativos inéditos, a orquestrar soluções narrativas incomuns, para poder pensar que a sua imaginação pudesse encontrar nutrição exclusiva apenas naquele local. Outros estímulos seremos compelidos a acrescentar para preencher a distância entre Modena e Rimini: como aquelas que Agostino pôde encontrar nas obras de pintores como Pisanello, Antonio Vivarini, Michele Giambono, dos quais terá selecionado gradualmente os aspectos mais fantasiosos, os preciosismos, a suavidade de dobras que correm dóceis e elegantes. A paixão antiquária que encontrava nas invenções de Jacopo Bellini ao contrário, lhe será semelhante bem outra coisa a respeito daquela donatelliana, mais visionária, fantasiosa, menos crível, sobretudo menos filológica, mas sempre intrigante, uma versão que mesmo aos seus olhos podia resultar irremediavelmente preenchida de outras experiências. Experiências entre as quais retornava também o formalismo da arte bizantina, que Agostino tinha à sua volta, observado no esplendor de uma obra como *Pala d'oro* ou nos relevos na lateral setentrional externa da Basilica di San Marco, naqueles evangelistas, resolvidos como se fossem dípticos de marfim, tanta era a insistência sobre os panejamentos, as linhas densas e contínuas, os formalismos, todos aspectos dos quais é provável se tenha recordado no momento de esculpir as sibilas e profetas (Campigli, 2018: 85, tradução nossa).

Campigli (*Ibidem*: 86) menciona, ainda, outros elementos que Veneza pode ter oferecido a Agostino: qualquer coisa de impalpável, de exótico, de distante, curiosidades que chegavam na cidade graças às contínuas ligações dos seus mercadores com a rota do Oriente, como bronzes, marfins, estatuetas em

terracota, obras marcadas por aquele linearismo abstrato e elegante que capturou a fantasia de Agostino. Mas, é em Rimini que o artista abandona as orientações promissoras como aluno de Donatello, para se tornar o fascinante escultor que conhecemos, que ajudou na completa transformação da igreja de San Francesco no Templo Malatestiano. Para Campigli (*Ibidem*: 89-90), Agostino, no seu início em Rimini, não parece um escultor que tenha resolvido as relações com a própria formação. Parece mais um artista que, tendo individualizado uma linha expressiva sua, não a permitisse emergir de todo, como se controlasse com freio, com receio de constranger o cânone estilístico sob o qual foi formado. Mas, no desenrolar dos trabalhos, quando esculpe os anjos musicistas, Agostino assume uma linguagem inédita e fascinante, toda resolvida na superfície, toda jogada sob suave perseguição das dobras das vestes que, por sua vez, terminam por confundir-se com os grafismos dos cabelos ou a plumagem das asas. E será mesmo neste tipo de transe decorativo que ele chegará fatalmente a esquecer uma das lições fundamentais de Donatello, que prezava por um plasticismo que fosse ao mesmo tempo massa, volume, *chiaroscuro* e insistentes rebaixos. Duccio, por sua vez, escolheu o lado oposto, ou seja, optou por utilizar linhas quase sem solução de continuidade, dando um aspecto mais abstrato ao baixo-relevo.

Campigli lista algumas obras que poderiam ser fontes literárias para os relevos de Agostino: *Noctes atticae*, de Aulo Gellio; *Metamorfoses* de Ovídio; *De coelesti Hierarchia*, de Pseudo-Dioniso Aeropagita; *De deo Socratis*, de Apuleio. Conclui sua análise sobre o artista dizendo:

Em suma, estamos convictos que aquele Agostino, agora longe do exemplo donatelliano, longe das atualizações venezianas, longe também de qualquer outro tipo de influência figurativa forte, será sobretudo numa nutrição literária, poética, vagamente filosófica, crescida sobretudo sobre fontes antigas, crescida não em meio a outros artistas, mas entre os intelectuais da corte malatestiana e que também o seu estilo tenha podido amadurecer sobre aquela estrada que parecia refletir melhor aquele mundo encantador, imprevisível, bizarro, às vezes sonhador e supérfluo (*Ibidem*: 95, tradução nossa).

Logo após a canonização de São Bernardino de Siena, em 1450, o Oratório foi erguido em 1452, no gramado da igreja vizinha de San Francesco al Prato onde ele pregou em várias ocasiões. O Oratório de São Bernardino representa o melhor exemplo de arte renascentista em Perugia [Fig. 2]. Cabe destacar que a maior parte das descrições e fontes foram obtidas no livro de Bernardo Comodi (1996) (de circulação reduzida), posto que o Oratório praticamente não figura nos livros clássicos de história da arte.

As autoridades da cidade contrataram Agostino di Duccio para projetar sua fachada (c. 1457-1461). Esse escultor havia acabado de terminar outro trabalho, no Templo Malatesta, em Rimini.

A elegante fachada policromada com relevos muito finos possui rica decoração em relevos, narra cenas da vida do santo e traz figuras alegóricas, fazendo uso de uma combinação de materiais diversos, como a terracota, o calcário, lápis-lazúli, ouro e mármore coloridos de diversos tipos, como mármore branco, preto, vermelho, além de terracota e calcário. Sua fachada se expressa na delicadeza de seus jogos alternados policromados de azurita, malaquita e pedra rosa.

Alguns autores dizem que o estilo do artista, com sua ênfase linear, dobras lineares, formas planas e esquemáticas, carece da intenção fundamentalmente naturalista da maioria das esculturas florentinas de sua época e deve-se, em grande parte, ao ambiente humanista de Rimini. Embora esses relevos sejam muito representativos da produção renascentista, eles permaneceram isolados, com pouca

atenção dos estudiosos. A partir dos elementos arquitetônicos, a decoração escultórica de Agostino di Duccio é organizada, com predominância dos baixos-relevos e o panejamento ondulado das figuras.

No alto, um grande frontão triangular [Fig. 3], apresenta no centro do tímpano a figura de Jesus Cristo (*Cristo benediciente*) em pose majestática, roupas em farto panejamento e um livro na mão esquerda. Ele está cercado por dois anjos em adoração e por nove querubins, simetricamente distribuídos. Na base do tímpano, em uma cornija, vemos a inscrição: AVGVSTA PERVSIA MCCCCLXI (Augusta Perusia 1461, ano de finalização do templo).



Fig. 2. Fachada frontal do Oratório de São Bernardino, Perugia, 1452, com relevos de Agostino di Duccio (1457-1461).
Fonte: acervo das autoras.

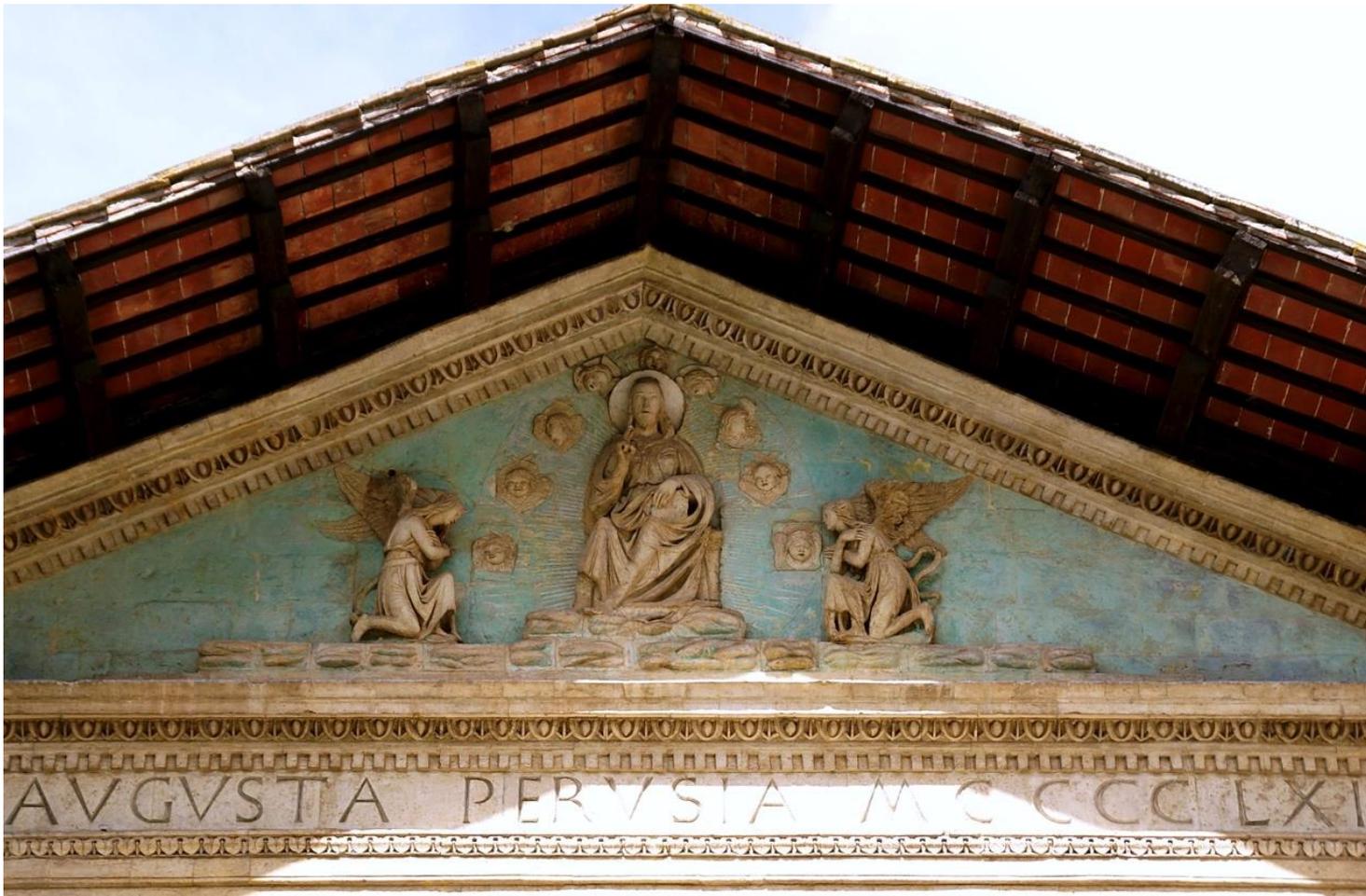


Fig. 3. Tímpano do frontão da fachada do Oratório de São Bernardino, Perugia, fachada frontal. Fonte: acervo das autoras.

Dois pilares laterais, cada um com dois tabernáculos, sustentam um frontão e fecham o espaço mediano, que tem um portal duplo encimado por uma grande luneta. A luneta mostra a ascensão de São Bernardino (Glória de São Bernardino) em uma amêndoa flamejante [Fig. 4], entre anjos músicos e querubins. Bernardino segura na mão a tábua com o trígama do nome de Jesus e o fato de ter feito sermões em Seu nome custou-lhe a acusação de heresia, a suspensão da permissão para pregar e adorar, em julgamento perante o Papa, do qual ele saiu completamente absolvido. O trígama (JHS: *Jesus Hominum Salvator*) está dentro de um sol radiante e tem este significado: como o sol com seus raios ilumina, aquece e vivifica a terra, o mundo material, de modo que Cristo dispensa a todos os homens luz, calor, graça, salvação e vida sob o perfil espiritual. Os anjos musicais estão em número de oito, dispostos em perfeita simetria, quatro para cada lado.

Eles tocam os mesmos instrumentos em pares: o primeiro par, no topo, a gaita de foles; o segundo par, trompete; o terceiro, órgão; o quarto, flauta. A tensão é visível em sua posição oblíqua, no ritmo ondulante dos corpos e nos arabescos traçados pelas roupas sinuosas. Vinte e seis querubins coroam São Bernardino e os oito anjos músicos, muito bonitos em seus cabelos ondulantes, nos rostos carinhosos, com um volume suave, um diferente do outro. Nos vários rostos infantis pode-se ler facilmente a oração, meditação, êxtase, música, sorriso, exclamação, espanto, diálogo, *piscadela* e até

beicinho! Um belo festim de folhas, que circunda a vasta luneta, enquadra todas essas hostes celestes. Dentro do grande arco do triunfo, na concha, existem outras 21 cabeças de *cherubini*: elas apresentam uma cor terra e são menos refinadas e expressivas do que as anteriores. O arco termina, então, com uma moldura com um motivo vegetal e dentes. No triângulo formado pelo arco, pelos pilares laterais e pela arquitrave, em duas rodadas emolduradas por grinaldas de folhas de louro, há dois bezerros, em nichos.

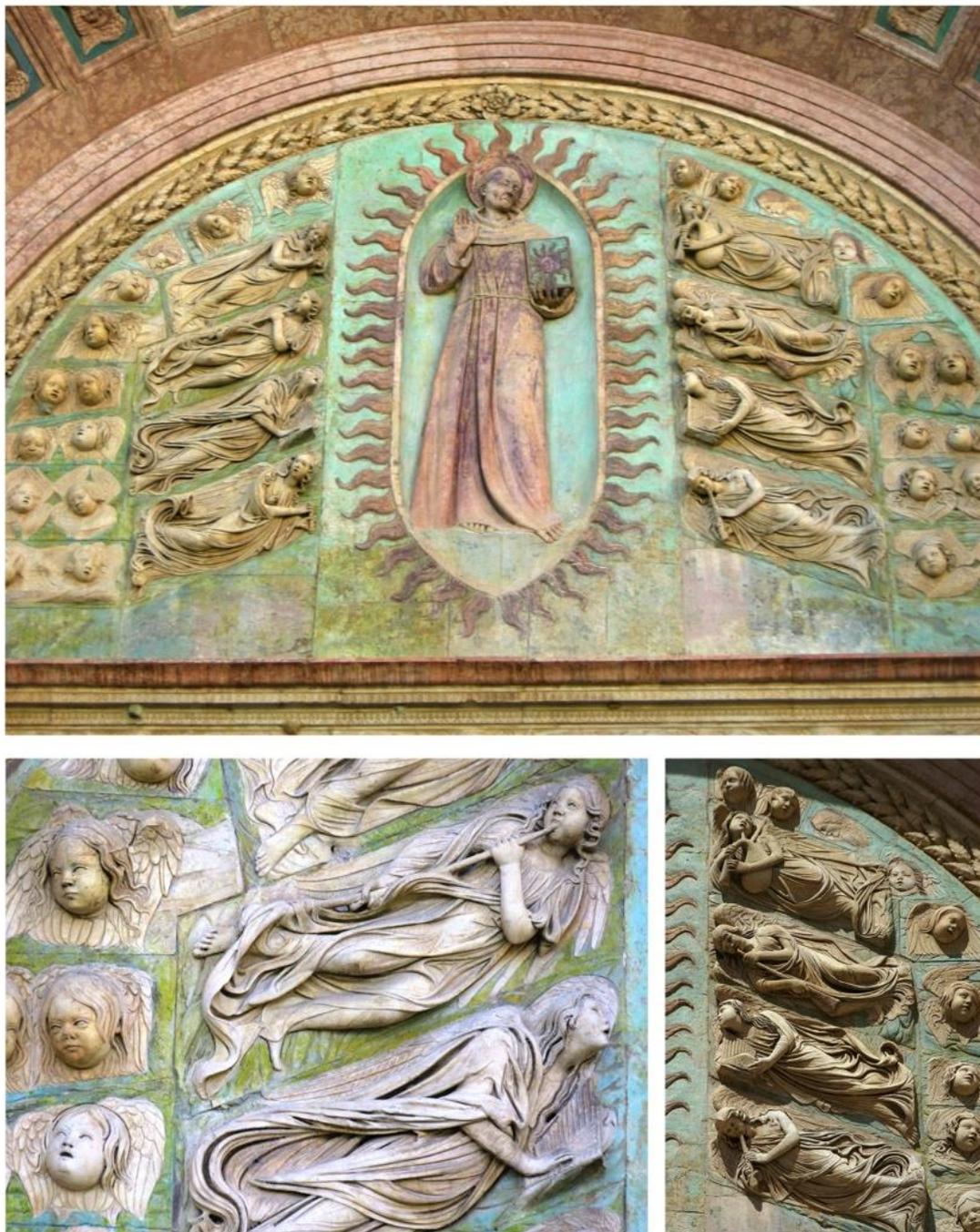


Fig. 4. Luneta da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Perugia. Fonte: acervo das autoras.



Fig. 5. Os nichos da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Da esquerda para a direita, nos nichos superiores, O arcanjo Gabriel, A Virgem Maria; nos inferiores, São Ludovico, São Herculano. Fonte: acervo das autoras.

Nos nichos, dois pilares laterais, cada um com dois tabernáculos, sustentam o frontão. Nos pilares laterais da fachada, quatro nichos tabernaculares são arranjados com colunas, cornijas, capitéis de inspiração gótica, frisos executados com detalhes caligráficos, mapas, prateleiras e conchas que se abrem como pano de fundo [Fig. 5]. A fachada é composta como um tabernáculo de ourives, dominado por uma Anunciação. Eles abrigam quatro esculturas de notável força expressiva e rara síntese formal. Os tabernáculos superiores abrigam o arcanjo Gabriel, à esquerda, e a Virgem Maria, à direita, em serena Anunciação. O anjo Gabriel (anunciante), com modelagem perfeita (exceto as asas adicionadas no século XIX), está reunido em suas vestes, numa atitude de reserva e apreensão. A Virgem, também

absorvida e imperturbável em sua delicada relutância, tem um rosto esférico, que está entre as esculturas mais sugestivas deixadas por Agostino. Nos tabernáculos inferiores estão: à esquerda, São Ludovico, bispo de Toulouse, um dos patronos da cidade (desde 1319), pertencente à ordem franciscana; à direita, bispo São Herculano, santo padroeiro de Perugia desde os tempos antigos. O corpo adolescente e gracioso de São Ludovico é encerrado dentro das roupas episcopais como em um invólucro, onde reúne as quatro abas da capa para esconder o brasão de armas de Perugia; vemos seu rosto com olhos amendoados, obtido a partir de um volume esférico e capturado em um momento de interioridade absorvida.



Fig. 6. Detalhe da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Painel esquerdo. *Milagre de São Bernardino*. Fonte: acervo das autoras.

Na arquitrave do portal e sob os dois nichos superiores, cinco histórias da vida do santo. Os chamados “Milagres”. Sob os nichos da Anunciação e acima do portal maior, uma longa faixa com cinco painéis dos melhores fluxos de relevo onde, em um estilo linear e didático, são narrados alguns milagres de São Bernardino bem conhecidos na época.

No painel esquerdo [Fig. 6], sob o nicho do anjo Gabriel, em um baixo relevo, é retratado o santo que, a fim de induzir as pessoas a confiar no nome de Jesus, faz com que um rebanho de ovelhas se ajoelhe diante de um estandarte carregado pelos monges, sobre o qual desenhou o trígama (*JHS: Jesus Hominum Salvator*); nos espectadores, a figura de uma jovem mulher que vira as costas atraí particularmente, pela trança longa, a marcha elegante e panejamento arrojado. Que audácia dessa mulher. Que movimento sinuoso. Seria uma ninfa?



Fig. 7. Detalhe da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Vista de um dos painéis acima das portas. Painel Direito. *Milagre de São Bernardino*. Fonte: acervo das autoras.

No painel direito [Fig. 7], sob o nicho da Annunziata, encontra-se São Bernardino é representado em um púlpito de madeira enquanto pregava em Áquila comemorando as glórias de Maria. Tem sua cabeça fundida em plena luz do dia pelo esplendor de uma estrela, que desperta grande admiração entre os espectadores. Poucas árvores agem como pano de fundo assustador para o evento prodigioso. Novamente à direita uma mulher se destaca, levantando a mão, em pose menos contida que as demais, mãos nas pernas, sensual.

Acima do Portal central, desenrolam-se três cenas de Milagres [Fig. 8]. No compartimento esquerdo, o milagre acontece nas margens de um rio: os pais de uma criança, que caíra em um canal, correram para salvá-la, mas vendo que não havia mais esperança, a mãe se ajoelhou e invocou S. Bernardino, que apareceu, pegou a criança e a levou em segurança na margem do rio; chama-se atenção, do lado esquerdo, para o amplo galho da árvore e, do lado direito, a figura familiar (ninfa?) que aparece inesperadamente em toda a sua preciosa elegância [Fig. 9]. Aqui, vemos, nessa imagem, nessa ninfa, aquele choque pela singularidade que Aby Warburg viu em Santa Maria Novella [Fig.10]. A ninfa irrompe na cena religiosa, sem aviso. Não à toa, esta é uma das imagens que constam da prancha 25 – a de número 15 [Fig. 1].

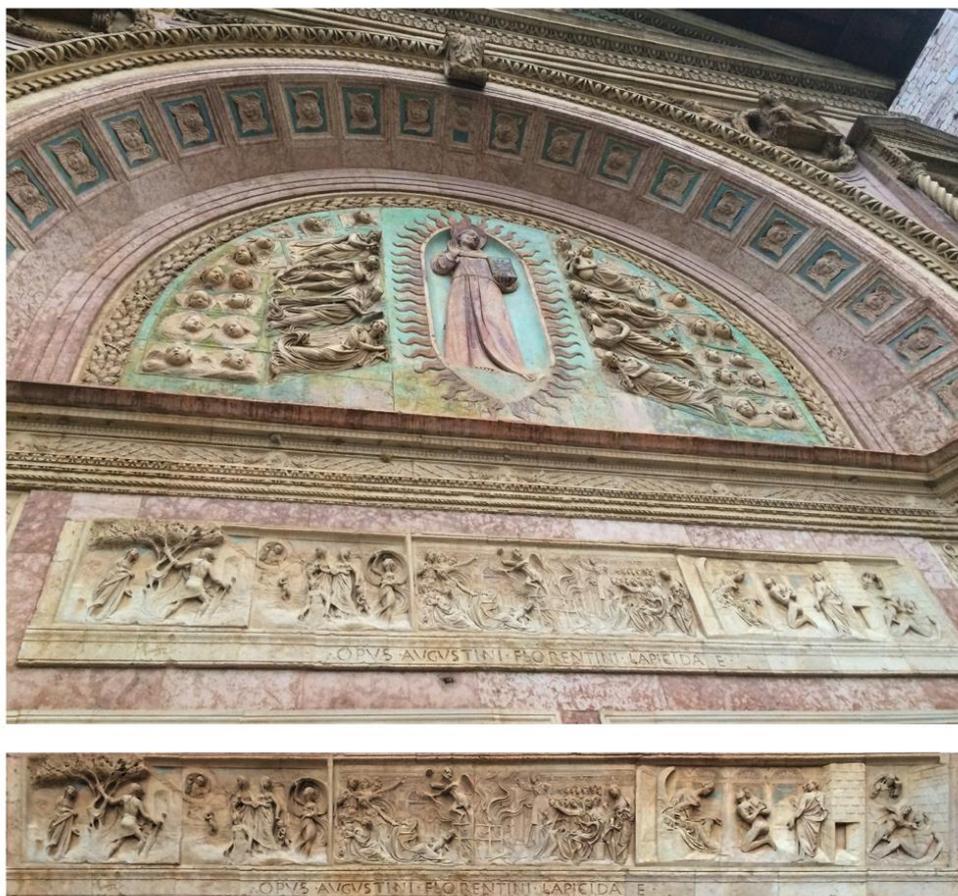


Fig. 8. Detalhe da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Perugia. 1452. Tímpano da arcada central e friso. *Milagres de São Bernardino*. Detalhe da Assinatura de Agostino na fachada - *opus augustini florentini lapicidate*.
Fonte: acervo das autoras.



Fig. 9. Detalhe da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Perugia. Um dos painéis do friso acima das portas. *"Milagre de São Bernardino - S. Bernardino salva uma criança caída em um rio*. Fonte: acervo das autoras.



Fig. 10. Domenino Ghirlandaio. *O Nascimento de São João Batista* (1486-1490). Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença. Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922>>



Fig. 11. Detalhes de *O nascimento de São Joao Batista* (acima) e detalhes dos baixos-relevos do *Milagres de São Bernardino*. Vista frontal. Fonte: acervo das autoras.

Outro episódio do oratório, que pela importância é representado no painel central, divulga a eficácia da pregação feita em Perugia por São Bernardino em 1425, contra ódios e vaidades: o santo pacificador e moralizador discorda do povo a partir de um púlpito de madeira na praça da fonte principal; lanças, escudos, capacetes, livros supersticiosos, cartas de jogo, perucas, pós faciais são incendiados; enquanto notáveis, mulheres e crianças assistem à cena, o próprio diabo sai das chamas com terror e admiração de todos os espectadores; percebe-se uma criança que, chegando muito perto, corre o risco de ser queimada e, à direita, um prior que repreende um jovem incrédulo [Fig. 12].



Fig. 12. Detalhe da fachada principal do Oratório de São Bernardino. São Bernardino prega em Perugia. Um dos painéis do friso acima das portas. Fonte: acervo das autoras.

A última história, à direita, representa um prisioneiro que, com as mãos amarradas nas costas e ajoelhado diante de um juiz severo, é injustamente condenado e, então, instigado pelo diabo, está prestes a enforcar-se quando o santo intervém para salvá-lo [Fig. 13].



Fig. 13 - Detalhe da fachada principal do Oratório de São Bernardino. São Bernardino salva um homem injustamente condenado. Um dos painéis do friso acima das portas. Fonte: acervo das autoras.

Nos batentes do portal vemos “seis virtudes franciscanas” e “seis grupos de anjos músicos” [Fig. 14]. No centro, estão as duas portas gêmeas. No centro da base, entre as duas portas, a cabeça de uma criança espirituosa aparece inesperadamente. Os doze anjos tocam instrumentos de corda, enquanto os oito anjos que coroam a Glória de São Bernardino, na parte superior, tocam instrumentos de sopro, formando uma grande orquestra celestial. O interesse por todos esses anjos músicos e cantores foi

sugerido ao artista não apenas por razões estéticas, mas também pelo desejo de prestar homenagem a um santo que, como bom discípulo de Francisco, adorava música e canto (Commodi, 1996).



Fig. 14. Parte da fachada principal do Oratório de São Bernardino. Perugia. 1452. O grande portal de entrada. Fachada com baixo-relevo de Agostino di Duccio (1457-1461). Fonte: acervo das autoras.

Os dois pilares entre as pilastras e as portas gêmeas, que abrigam seis pares de músicos anjos e as alegorias das virtudes, talvez constituam o cume artístico do caçador de pedras florentino [Fig. 15]. Em particular, os pares de anjos, esculpido em seis nichos retangulares, de cada lado, na frente dos pilares, são, a nosso ver, figuras belíssimas, saídas do cinzel de Agostino. A elegância da modelagem, a nobreza dos gestos, a cabeça com cachos serpentinos, o arabesco caprichoso das roupas, as vibrações musicais que são transmitidas aos corpos, a doçura e a espiritualidade que emana de sua geometria, fazem delas composições perfeitas e idealizadas. Também vale destacar a inventividade nunca repetitiva que ocorre nas seis composições dos anjos. Por exemplo: rostos expressam diferentes sentimentos interiores; o movimento dos corpos esbeltos é graciosamente composto em alguns anjos e frenético em outros; cabelos com anéis podem cair suavemente sobre os ombros, mas também em formas que denotam movimento; as roupas fluem lentamente em alguns casos e formam jogos de turbilhão em outros. A diferença dos painéis dos milagres para estes baixos-relevos é evidente. Como se observa em diversos relevos do Templo Malatesta em Rimini, aqui Agostino di Duccio parece dar livre curso à sua visão original das formas, ondulantes, sinuosas, elegantes, puro movimento, o que talvez possa ser chamado de “pneuma”, sopro vital, ao qual Aby Warburg referiu na legenda da *Prancha 25* como “representação pneumática da esfera” (Warburg, 2012).

Os doze anjos representados aqui tocam vários instrumentos [Fig. 15]. Começando de cima para baixo, em cada peça temos dois anjos que, movendo-se em um passo de dança, tocam cada qual um instrumento diferente (chaleiras, triângulos, viela, saltério, alaúde, pandeiro e pífano).



Fig. 15. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos e virtudes. À esquerda da figura acima, o bloco dos anjos e à direita, o bloco das virtudes. Vista frontal do grande portal de entrada. Fonte: acervo das autoras.

Nas construções que avançam e ficam ao lado das portas duplas, vemos, nos seis espelhos de mármore que deslizam obliquamente em direção às portas, algumas virtudes franciscanas que são exemplificadas em termos alegóricos, por uma homenagem devida a São Bernardino, que as praticou de maneira exemplar [Fig.15]. São imagens que o artista desenha com extraordinária habilidade formal, claramente visível na fluidez das linhas, na riqueza das nuances, nas roupas e na doçura sonhadora dos rostos. As graciosas donzelas, que encarnam as virtudes, emergem, de todos os nichos mencionados, em toda a sua beleza sugestiva e vibram, muito sensíveis ao sinal da mais pura

espiritualidade. Nos nichos do lado direito e de cima para baixo, vemos: a Justiça, que tem a vara e a mão levantadas em ato de severidade de comando; a Temperança – na mão, a mordida como um símbolo austero e penitencial, o rosto levemente duro, o braço esquerdo rígido e o movimento muito comum das roupas; a Obediência – carrega o garfo nos ombros como emblema, com a mão apertada as bordas da capa muito leve e veste com extrema elegância uma peça de roupa totalmente plissada e altamente refinada.

No lado esquerdo, de cima para baixo, temos: a Misericórdia – ela tem uma bengala na mão e a cabeça se inclina suavemente para o chão em um ato de humildade e perdão; a Pobreza – possui vestes esfarrapadas, que uma criança ostenta e uma mãe cachorra agarra com os dentes; a Castidade – é retratada em uma posição flexível e graciosa, segura o lírio simbólico na mão, envolto em ondas de véus e tem um rosto arredondado que expressa sua intimidade impenetrável.

Tanto nas imagens de anjos quanto nas imagens de virtudes ocorre-nos a ideia de imagens de ninfas, travestidas de anjos e alegoricamente como virtudes, em uma fachada de um templo cristão, com imagens de tradição pagã. Esta oposição é fundamental para a compreensão da *Prancha 25*.

O interior, bastante singelo, possui três vãos de abóbadas góticas com nervuras e preserva as linhas góticas muito simples criadas pelos construtores anônimos de 1451. Essas são formas arquitetônicas que permanecem no clima gótico tardio e ainda não assimilam os novos módulos da Renascença da Toscana, mas que, se por um lado, conferem ao local sagrado uma severidade essencial de linhas e volumes tipicamente franciscanos, por outro destacam-se, por contraste, com a pura graça da fachada de mármore renascentista. O piso de terracota de hoje (1957) substitui os azulejos de maiólica do século XVI [Fig. 16].



Fig. 16. Interior do Oratório de São Bernardino. À esquerda, vista do altar para a entrada. À direita, vista da entrada para o altar. Fonte: acervo das autoras.

O oratório possui um altar formado por um sarcófago paleocristão do século IV [Fig. 17]. Ele contém os restos mortais do Beato Egídio de Assis³, o famoso terceiro companheiro de São Francisco e foi trazido

da igreja vizinha de San Francesco al Prato. É do tipo de coluna com Cristo entronizado no centro, entre a personificação de *Ecclesia* e apóstolos; a tampa é decorada com cenas do Antigo Testamento, em particular a Arca de Noé e Jonas.



Fig. 17. Altar do Oratório de São Bernardino. Sarcófago paleocristão do século IV, com restos mortais do Beato Egídio de Assis. Fonte: acervo das autoras.

A fachada frontal do sarcófago é dividida em sete bancas, compostas por oito colunas com sulco helicoidal e capas compostas, conectadas alternadamente no topo por frontões e arcos, nos pontos de junção dos quais saem pombas com galhos de oliveira e pequenas coroas, exceto as duas das extremidades onde há os restos de um tritão, à esquerda, e de um tritão, à direita (o último hoje não é mais visível, mas atestado por algum desenho antigo). As bancas abrigam figuras em composição simétrica e equilibrada. No nicho central está representado o Cristo sentado no trono, jovem e sem barba, vestido com túnica e uma espécie de toalha; ele segura um rolo meio aberto na mão esquerda e levanta a mão direita em um gesto de oratória; no fundo há uma figura viril e barbada.

O nicho à direita de Cristo abriga uma figura feminina elegante, com a cabeça voltada para o Mestre e com um volume na mão esquerda; provavelmente estamos na presença da personificação da Igreja; aqui também, no fundo, ele é um personagem masculino, mas desta vez não tem barba. O nicho à esquerda de Cristo tem uma figura masculina e barbada, vestida com túnica e toga⁴, presa em uma atitude absorvida e com um volume fechado à esquerda; é quase certamente São Pedro, atrás de quem está outra figura masculina. Os quatro nichos restantes abrigam outros personagens, barbudos ou sem

barba, que, de acordo com a opinião predominante, representam os apóstolos, todos representados com uma nobre dignidade; eles também estão vestidos com túnica e toga na mão e têm um rolo de papiro nas mãos, nos pés ou na parte superior do peito.

Na faixa superior do sarcófago [Fig. 17], dois baixos-relevos contam a história do profeta Jonas. No da direita está representado Jonas, que, de um navio com tripulação de três marinheiros, é jogado ao mar e engolido pela baleia; no baixo-relevo à esquerda, o profeta é visto descansando sob uma árvore de mamona, enquanto a cabeça do cetáceo que o devolve à costa ainda se ergue das águas. É uma clara alusão ao tema cristão da ressurreição. Na cena à esquerda, também é retratado Noé na arca, que acolhe a pomba após o dilúvio. Nos cantos extremos desta faixa, duas faces aparecem esculpidas em perfil; eles são difíceis de identificar porque, se os caracteres do homem barbudo podem fazer pensar em São Pedro, os traços da figura imberbe não podem ser rastreados até tipos iconográficos conhecidos. Provavelmente são os retratos dos mortos que originalmente descansavam no sarcófago. No centro do sarcófago, na parte superior, apoiado por dois anjos, está a inscrição em letras douradas: *BEATI AEGIDIJ SEPULCHRUM*, para atestar a presença dos restos mortais do Beato Egídio fechado no sarcófago.



Fig. 18 - Agostino di Duccio. Lápide do Frei Angelo del Toscano. Agostino di Duccio. 1453. Oratório de São Bernardino. Perugia. Fonte: Comodi, 1996: p. 45.

Na parede do oratório, à esquerda, há uma lápide clássica, que cobria o túmulo do frade Angelo del Toscano, responsável pela construção do Oratório, morto em Perugia em 20 de agosto de 1453 e enterrado na igreja de San Francesco al Prato [Figs. 18 e 16]. Agostino Di Duccio esculpiu a imagem do franciscano ilustre de Perugia, retratando-o com as mãos no peito no momento da morte. A lápide, colocada em São Bernardino, tem a data de morte: *OBBIT XX AUGUSTI MCCCCLIII* (óbito em 20 de agosto de 1453).

A imagem do Frei Angelo, austera, linear, contida, em nada se parece com as imagens da fachada, repletas de movimento e vida. Ela está em acordo formal com esse interior sereno e apolíneo.

Atrás do altar, duas portas levam à sacristia de Santo André e Bernardino, com uma decoração típica do Renascimento, em total contraste com o interior singelo do oratório, com um teto esculpido e decorado em caixotão (1558). Os assentos, estuques e pinturas datam dos séculos XVIII e XIX, com obras de diversos artistas italianos, que não iremos detalhar.

Percurso interpretativo da Prancha 25

O mergulho na fachada e no altar do Oratório de São Bernardino reconstituem o contexto maior e mais detalhado de duas imagens reproduzidas na Prancha 25 do *Atlas*. Nela predomina um outro monumento singular renascentista, o Templo Malatesta, em Rimini. Há certa concordância ao analisar esta prancha, a partir do fato de Warburg ter buscado colidir imagens que materializam os opostos pagão/cristão e apolíneo/dionisiaco. Agostino di Duccio parece ter sido um exemplo muito representativo deste conflito no seio da arte renascentista. Nos moldes das leituras realizadas pelo *Seminário di Mnemosyne*, buscamos identificar “nexos temáticos e formais entre as obras reproduzidas e reunidas nos painéis” (Centanni; Mazzucco, 2002: 166), quais sejam, as polaridades: pagão/cristão, apolíneo/dionisiaco; externo/interno, geométrico/orgânico, estático/dinâmico, “tectônica”/“linha”, Alberti/Duccio; profano/sagrado; e os temas da ninfa, dos planetas, da música. Como forma de ressaltar o aspecto visual da análise, reproduzimos a prancha com cores que permitem contemplar os nexos temáticos que identificamos [Fig. 19].



Fig. 19. Aby Warburg, Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e esquema em cores elaborado pelas autoras.

A linha superior de imagens da prancha expõe o forte contraste entre duas imagens à esquerda, do exterior do Templo Malatesta (fachada e flanco, imagens 1 e 2 em azul), rigoroso projeto de Leon Battista Alberti, celebrado pela racionalidade e abstração geométrica, e o interior do templo, projeto de Matteo de' Pasti, com decoração das capelas de autoria de Agostino di Duccio. Num caderno de notas datado de 1927, Warburg retoma a polaridade apolíneo/ dionisiaco que ele havia encarado em 1905, com o artigo sobre Albrecht Dürer. Ali o historiador alemão demarcava sua ruptura epistemológica com a leitura dominante de Johann J. Winckelmann sobre as qualidades de “nobre simplicidade e uma grandeza serena” (Winckelmann, 1975: 53) na arte grega, afirmando também, em conformidade com Friedrich Nietzsche, seu caráter dionisiaco. O contraste que abre a primeira linha da *Prancha 25* é entre a austeridade rígida e apolínea da fachada de Alberti com a sinuosidade fluida e dionisiaca dos relevos de Duccio. Warburg escreve:

Assim vemos juntos o influxo do mundo antigo em ambas as correntes, aquela considerada apolínea e a dionisiaca. Qual papel desempenha o mundo antigo na personalidade clarividente? De uma parte, Agostino di Duccio e Nietzsche, da outra, Burckhardt e os arquitetos: tectônica contra linha (Warburg, 1984: 49).

“Tectônica” é adjetivo relativo a edifício ou construção, “do latim tardio *tectonicus*, do grego *tektonikos* (“pertencente ao edifício”)⁵, que remete à materialidade, ausência de movimento, densidade, peso, em oposição à imaterialidade, movimento, leveza, dinamismo da linha.

A contraposição apolíneo/dionisiaco é descrita por Nietzsche:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (Nietzsche, 2007: 24).

Uma das imagens da *Prancha 25* é uma “alegoria da discórdia” de Francesco Giorgio Martini (imagem 22 na prancha), e seu conteúdo alude ao mito homérico da perseguição das mônades por Licurgo (Homero, 2011: 181). Uma alusão às tentativas malsucedidas de conter as forças dionisiacas?

Warburg estava interessado nos motivos que retornavam do antigo. A resposta a esta questão fulcral veio da observação rigorosa das formas e de sua função. Como retornavam? Retornavam através de fórmulas de *pathos*. Salvatore Settis propõe uma operação etimológica para compreender o conceito, separando as duas palavras *Pathos* e *Formel*:

(...) a *Pathos* são legadas noções de instabilidade, movimento e instantaneidade, *Formel*, ao contrário, comporta fixidez, repetição de estereótipos. Este contraste é central, e assinala a direção interpretativa. Na tradição antiga, *Pathos* é – segundo a definição do tratado *Sobre o Sublime* (...), ‘uma agitação e um ímpeto do ânimo’. A *Formel* que o contém e o exprime é, ao contrário, uma convenção expressiva destinada a perpetuar-se no tempo, a passar de geração em geração. Dissecada e endurecida, poderá ser reconhecida e revitalizada mil anos depois (segundo o mecanismo de *Nachleben der Antike*). O *Pathos* é instantâneo, a *Formel* é durável (Settis, 2012: n.p).

A noção de *Pathosformel* está indissociavelmente ligada à de *Nachleben*, conceito fundamental de Warburg. Um exemplo fundamental é a figura da ninfa.

A contraposição observável no Templo Malatesta é inversa no Oratório de São Bernardino. Nesta última edificação, os relevos de Duccio estão na fachada, com seu movimento e música. No interior, ao contrário, o despojamento é quase absoluto, e o ambiente é dominado pela presença anacrônica do altar cristão que remete a um sarcófago pagão.

A segunda linha da prancha apresenta a oposição de temas pagãos presentes na Capela das Sibilas e dos Profetas do Templo Malatesta. As três imagens da esquerda estão relacionadas à arca dos ancestrais de Malatesta e representam o templo e o triunfo de Minerva, temas pagãos, materializados em formas convencionais como a do Triunfo, que aparece em outras pranchas do *Atlas* (imagens 27, 36, 38, 40, 57, 60, 61-64). A quarta imagem é de Hércules, realizado por Duccio também no Templo. Centanni (2008) decifra a presença do herói em passo gradivo (ele também está presente em diversas outras pranchas) em proporção maior às outras figuras semelhantes na prancha. Ela identifica na própria configuração do templo “um campo de tensões polares provocadas a se articularem em harmonia” (Centanni, 2008) entre temas pré-cristãos e profanos (Sibilas, heróis, *putti* e Musas) no lado direito da edificação. No lado esquerdo, às virtudes, santos, anjos cristãos, e mesmo os planetas seriam para Centanni temas cristãos, no sentido de serem guiados, conforme a tradição aristotélica medieval, pelo *Primum Movens*. Centanni (2008) rastreia a origem iconográfica da figura do Hércules de Duccio, chamado novamente à vida, não pelos cabelos e vestes ventiladas – os acessórios em movimento da ninfa (vistos em abundância nos relevos de Duccio) –, mas pela nudez heroica (Hércules aparece nas Pranchas 4, 25, 35, 37, 40, 41, 57). Em nossa leitura as sibilas e os profetas, reunidos em dois blocos nas duas imagens à direita desta linha, pertenceriam ao mundo cristão, apesar da origem pagã, especialmente por povoarem a iconografia cristã medieval devido à sua capacidade de prever a vinda de Cristo. De certa forma, as sibilas são figuras que pertencem aos dois mundos.

É na terceira linha que vemos uma clara oposição entre temas pagãos e cristãos: as quatro imagens da esquerda são de deuses romanos (Apolo, Júpiter, Mercúrio e Saturno), enquanto que as duas imagens restantes são do principal objeto de nosso estudo, a fachada do Oratório de San Bernardino e um detalhe da fachada, referente a um milagre deste santo, anteriormente descrito. Já mencionamos a espantosa semelhança com a irrupção da ninfa nesta cena do milagre e a ninfa canéfora em Ghirlandaio [Fig. 11].

Em anotações datadas de 1924, Warburg se refere diretamente a esta figura de Duccio:

Na fachada de São Bernardino em Perugia, é representado São Bernardo que restitui a vida a uma criança afogada. A mãe é vista voltando para casa, cheia de gratidão, com o bebê trazido de volta à vida. Acima de sua cabeça, uma peça de roupa infla como uma vela.

Esta cena de salvamento é retirada de um sarcófago com Medeia (...). A mulher no caminho com a criança salva é Medeia, que se afasta com os filhos que deseja assassinar. Não se pode exprimir de modo mais surpreendente a vontade de transformação do cristianismo a respeito das práticas orgiásticas. A mãe que, pateticamente comovida e cheia de gratidão, traz de volta para casa a criança salva pelo santo, se serve do pathos da antiga infanticida para exprimir o sentimento mais extremo (Warburg, 2014: 30).

Tal tipo de inversão de significado da imagem que retorna é uma das perspectivas mais originais e perspicazes legadas por Warburg, essa qualidade “dinamófora” da memória, “mais portadora de forças e transformadora de formas do que transmissora de significações” (Didi-Huberman, 2013: 159).

Na figura 11 apresentamos a ninfa florentina e as figuras femininas deslocadas, deusas pagãs no exílio, como as chama Agamben (2012: 49), que irrompem nos milagres de São Bernardino. E justamente ele as chama assim porque advêm de outros tempos, com seus “acessórios em movimento” (Warburg, 2013: 8) característicos e “passos ligeiros” (Warburg, 2015: 10). Visualmente aparecem na área de saída da composição, numa espécie de síntese das polaridades que representam, especialmente a oposição pagão/cristão.

Na linha seguinte há quatro imagens alinhadas, sendo que as três da esquerda também são do Templo Malatesta e de autoria de Duccio, com os temas das Musas e das Artes Liberais. A primeira imagem à esquerda reúne todos os relevos dessa capela específica, ladeada pela Filosofia, depois Euterpe (musa da poesia lírica); estas três imagens pagãs se opõem a uma imagem cristã: outro relevo de Duccio sobre San Sigismondo, em placa marmórea que estava no Templo Malatesta. Nela, vê-se uma cena na qual San Sigismondo está a caminho do mosteiro de Agauno e é interpelado por um anjo. Os anjos eram motivos primordiais na poética de Duccio, e, aqui, o anjo ocupa o centro da composição com vestes tumultuadas, encarnando uma seguidora de Dioniso. Ao final desta quarta linha da prancha, observamos três imagens deslocadas: acima a colisão pagão/cristão é escancarada, duas imagens em proporção semelhante são colocadas lado a lado: um desenho de uma mênade dançante retirada de um relevo neoático, e um detalhe de um relevo em bronze de Bertoldo di Giovanni no qual Maria Madalena aparece como mênade. As semelhanças formais são evidentes. Abaixo desta dupla de figuras femininas há um relevo de Francesco Giorgio Martini, que na legenda do *Atlas* está identificada como “Cena do massacre (ou alegoria da discórdia)”, a qual já comentamos como uma cena da *Iliada*, portanto, pagã.

A última linha da prancha tem sete imagens, as cinco primeiras à direita foram reproduzidas dos relevos de Duccio da Capela dos Planetas do Templo Malatesta, e representam Lua, Câncer, Libra, Gêmeos e Vênus. O tema da astrologia no pensamento warburgiano é complexo e, para o escopo deste artigo, basta dizer que lhe interessava compreender a persistência da influência dos deuses pagãos sobre os homens no contexto do Renascimento, onde, ao mesmo tempo, se desenvolvia uma perspectiva racionalista, matemática, científica do cosmos. As imagens zodiacais na arte do período seriam formas de apaziguar o temor e mesmo libertar-se destas forças supersticiosas.

A penúltima imagem pertence à Capela das Musas e Artes Liberais e trata da Música. O tema da música contém em si possibilidades de interpretação opostas: podemos ouvir a música da lira de Apolo (há evidente semelhança formal entre esta figura da Música e o relevo de Apolo, na terceira linha da *Prancha*), e o seu som remete à matemática, à ordem, à racionalidade. Mas a música nos inúmeros relevos de Duccio parece acordar as vozes antigas das forças dionisíacas, como Nietzsche argumentara, contagiando-as com movimentos intensos, linhas serpentinadas, formas extasiadas. Por fim, a imagem que *fecha* a prancha é um anjo em forma de ninfa retirado de uma cena da vida de San Sigismondo [Fig. 19]. Na *conclusão* do argumento visual de Warburg na *Prancha 25*, retorna a ninfa, figura emblemática que tem o poder de incorporar as dimensões opostas: pagão/cristão.

Considerações finais

Buscamos refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado warburgiano a partir de alguns caminhos. Primeiramente, recuperando a observação feita por Fernandes (2004) quanto ao “contato direto com os monumentos” como via experimentada por Warburg já no início de sua formação como historiador da arte. Em aproximação a uma recepção italiana do pensamento do historiador da arte alemão, perseguimos suas pistas metodológicas: a atenção ao detalhe, ao focalizar duas dentre as quase mil imagens do *Atlas* e ao escrutinar um monumento pouco explorado – o Oratório de São Bernardino, e o trabalho de um artista pouco conhecido – Agostino di Duccio. A operação teve idas e vindas: do *Atlas* ao monumento e de volta ao *Atlas*, e dali para os escritos de Warburg. Mesmo tendo nos abastecido de leituras prévias, orientações, conhecendo o pensamento de Warburg, só a vivência com o monumento pode fazer ver, por meio de um olhar disciplinado e calmo e, mesmo assim, muito nos escapa.

Um fator primordial do pensamento warburgiano é a precedência das imagens (“*Zum Bild das Wort*”) e realizamos um olhar próximo aos relevos de Duccio, este artista singular. Diante da fachada do Oratório de São Bernardino e de seu interior, ou, igualmente, para o outro monumento dominante na *Prancha 25*, o Templo Malatesta, ou ainda, em Santa Maria Novella, nos perguntamos: como Warburg escolheu estes objetos, como viu essas imagens dentre milhares que faziam parte de seu repertório? Que olhar foi esse de Warburg que produziu pontos de vista ainda tão instigantes para a história da arte?

É notório que ele seguiu pistas de historiadores que foram seus professores e quem ele admirava, como Burckhardt. Mas ele também se desviou de caminhos conhecidos, rejeitou estudar seus objetos a partir de uma “mesma medida”. É diretamente a Winckelmann que Warburg apresenta suas interpelações metodológicas iniciais. Se lemos *Reflexões sobre arte antiga*, as esculturas antigas citadas por Winckelmann são somente aquelas que se encaixam na sua leitura apolínea da arte clássica. O olhar de Warburg estava atento para os retornos de fórmulas carregadas de emoção, não lhe escapavam as figuras deslocadas, as imagens-sintoma, para as quais não havia conceitos totalizantes, nem leituras monológicas e definitivas. Enquanto Warburg se fazia perguntas – o que retorna do Antigo? –, Winckelmann fazia afirmações.

O instrumento mais extraordinário desta perspectiva heurística de Warburg é o *Atlas Mnemosyne*. Não é uma afirmação original, mas sua repetição é absolutamente necessária. E debruçar-se sobre suas pranchas é a melhor forma de compreender a singularidade e a radicalidade do legado warburgiano. Se ele afirma uma história da arte como campo de problemas, a melhor maneira de demonstrá-lo é através das imagens. A *Prancha 25* revela contraposições fundamentais materializadas na arte do Renascimento, aquela da convivência de motivos pagãos e cristãos, da tensão entre forças apolíneas e dionisiacas, advindas da antiguidade e recarregadas séculos depois. Warburg reúne imagens que falam entre si através de inúmeros fios condutores. Ele nos faz olhar para essas obras e nos apresenta muitas perguntas: Como escolhemos os objetos de estudo da história da arte? Para o que dirigimos nosso olhar? Por fim, ele ainda nos oferece um *como* olhar para estes objetos. O *Atlas* é esse *como*! A montagem de imagens no *Atlas* evidencia estes choques, não os apazigua ou esconde.

Na fachada do Oratório de São Bernardino, Agostino di Duccio criou uma simetria cheia de vivacidade. Se olhamos de perto, a uniformidade dá lugar à riqueza de detalhes singulares, variedade e diversidade de expressões e soluções formais. Contemplando os relevos das laterais dos portais, percebemos que os anjos músicos estão aos pares. Se o todo da fachada nos apresenta uma espécie de ordenação

apaziguadora mediante a simetria, de perto, a arte de Duccio informa que, na verdade, estamos diante de uma dança incessante de forças polares. Essa seria uma representação visual para a dança das forças tensionadas no Renascimento, expostas em diversas formas e fórmulas na *Prancha 25* do *Atlas*.

Referências

- AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGOSTINO Di Duccio. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Agostino-di-Duccio#ref104635>>. Acesso em: 25/03/2020.
- AGOSTINO Di Duccio. Sommario schede. Disponível em: <<http://www.arte-argomenti.org/schede/bernardino/duccio.html>>. Acesso em: 27 mar. 2020.
- ALLOA, E. Introdução: Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: *Pensar a imagem*. ALLOA, E. (org). Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 7-18.
- BING, G. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 28, p. 299-313, 1965.
- CAMPIGLI, M. Um donatelliano in trasferta e l'antico: Agostino di Duccio nel Tempio Malatestiano. In: MUCCIOLI, F.; CENERINI, F. (ed.) *Gli Antichi alla corte dei Malatesta*. Milano: Editoriale Jouvence, 2018, p. 77-111.
- CASSIRER, E. Epitáfio a Aby Warburg (1929). Tradução de I.C. Fragelli. In: *Discurso*, 46(1), p. 271-282, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119172>>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- CENTANNI, M. *Hercules gradivus* nel Tempio Malatestiano. In: *Engramma*, n. 61, gennaio 2008. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2011>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- _____. Prefazione. In: FORSTER, K.W. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori, 2002, p. VII-XI.
- CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. Letture da Mnemosyne. In: FORSTER, K.W.; MAZZUCCO, K. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori, 2002, p. 166-244.
- COMMODI, B. *L'Oratorio di San Bernardino*. Presso la chiesa di San Francesco al Prato in Perugia. Perugia: F.E. Ventura Editore, 1996.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.
- _____. La condition des images: Entretien avec Frederic Lambert et François Niney. In: *Mediamorphoses*, n. 22, p. 6-17, 2008. Disponível em: <<http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/28239>>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- _____. *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-desir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015.
- FERNANDES, C. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 41, p. 131-163, 2004.
- GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. *Aby Warburg une biographie intellectuelle*. Péronnas: Klincksieck, 2015.
- HOMERO. *Iliada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- HUCHET, S. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação: alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. In: *Revista Ciclos*, Florianópolis, v.1, n.1, Ano 1, setembro de 2013. Disponível em: <https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmen u/3430/Stephane_Huchet_0_Ciclo_2013_15167209050519_3430.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2020.

MAZZUCCO, K. I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo. In: *Engramma*, n. 56, aprile 2007. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2596>. Acesso em: 17 jan. 2020.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROUVE, S. Lecionando História da Arte. In: *Revista Arte*, São Paulo: Max Limonad, (10):12, 1984.

SETTIS, S. Aby Warburg, il demone della forma. In: *Engramma*, n. 100 settembre/ottobre, 2012. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139>. Acesso em: 23 mar. 2020.

WARBURG, A. De arsenal a laboratório (1927). In: *A presença do antigo*. Campinas: UNICAMP, 2018, p. 37-52.

_____. Dürer e a Antiguidade italiana (1905). In: *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 435-445.

_____. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2012.

_____. Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica (1924). In: *Per monstra ad sphaeram*. Milano: Abscondita, 2014, p. 21-31.

_____. Ninfa fiorentina (1900-01). In: *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: Ymago, 2015, p.5-16.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Notas

*Professora Adjunta da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. E-mail: <wedekinluana@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2454-6134>>.

** Professora titular da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, pesquisa com financiamento PAP/UDESC-FAPESC. E-mail: <Sandra.makowiecky@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9132-3643>>.

¹ Monica Centanni afirma que a Itália tem sido “o país talvez mais atento à lição de Warburg” (2002: VIII) desde Giorgio Pasquali, Delio Cantimori; mais recentemente Giorgio Agamben, Massimo Cacciari e Salvatore Settis.

² Didi-Huberman (2013) debruça-se sobre a complexa noção de sobrevivência (*nachleben*) do antigo que propõe Warburg, articulando associações com Charles Darwin, Edward Tylor, Sigmund Freud, dentre outros.

³ Do século XV ao século XX, o altar esteve protegido em outros lugares, conforme as circunstâncias. Em 1946, o altar foi devolvido aos frades e destinado a acolher novamente os restos sagrados do Beato Egídio e a atuar como o altar principal do oratório.

⁴ O traje romano de figuras mais abastadas era túnica e toga, enquanto escravos, soldados e plebeus vestiam apenas a túnica.

⁵ Tectonic, In: Online Etymology Dictionary. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/search?q=tectonic>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

Artigo recebido em maio de 2020. Aprovado em agosto de 2020.