

STANZA DEL FREGIO DA VILLA FARNESINA: CORTEJO PRIVILEGIADO DE FÓRMULAS DE PATHOS E FONTE SUBSTANCIAL DA PRANCHA 40 DO ATLAS MNEMOSYNE

Luana M. Wedekin

Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO

Apresentado sob a temática do *Atlas Mnemosyne* no Simposio Internacional Warburg de 2019 em Buenos Aires, este artigo obedece a premissa metodológica do contato direto com os monumentos para analisar a *Stanza Del Fregio* (Sala do Friso), da Villa Farnesina em Roma. A edificação foi objeto de estudo de Aby Warburg principalmente por conta dos afrescos de conteúdo astrológico realizados por Baldassare Peruzzi na *Loggia di Galatea*, mas o foco deste trabalho está

nos frisos realizados pelo artista baseados principalmente nas *Metamorfoses* de Ovídio, fonte substancial da prancha 40 do *Atlas*. Procura-se demonstrar que a *Stanza del Fregio* apresenta um inventário completo das *pathosformeln* warburguanas, configuradas em uma montagem singular que sintetiza visualmente este conceito em seu aspecto apolíneo e dionisíaco e cujos temas são retomados em singular lógica de repetição e transformação em outras pranchas do *Atlas*.

Palavras-chave: Villa Farnesina. Pathosformeln. Atlas Mnemosyne. Aby Warburg.

Introdução

Gertrud Bing descreveu a última viagem de Aby Warburg à Itália como “uma conclusão maravilhosa e uma síntese catártica desta vida totalmente heroica de luta incessante, longe do meio hamburguês sempre desafiado, sempre agressivo” (*apud* Lescourret, 2013, p. 338). Se a primeira viagem do historiador alemão a Florença em 1888 teve um caráter fundamental para constituição dos problemas teóricos que ele se colocaria e enfrentaria ao longo da vida, a última viagem à Itália pode mesmo ser compreendida como catarse e síntese. Desta derradeira “peregrinação” temos um registro, assinado por Warburg e Bing, o “Diário Romano”, realizado no período de meados de novembro de 1928 a finais de abril de 1929. Interessa-nos a seguinte entrada de 04 de dezembro de 1928, sobre a visita à Villa Farnesina: “(...) *Demasiado encantador para decir sencillamente*” (Warburg; Bing, 2016).

Encantamento é um sentimento frequente a qualquer visitante deste belo edifício. O argumento deste artigo, contudo, deseja sublinhar a constatação de que num de seus aposentos, a *Stanza Del Fregio* (Sala do Frio), encontramos um verdadeiro inventário de fórmulas de *pathos* warburgianas.

Este artigo é parte de uma pesquisa iniciada em 2017, a qual visa perseguir as fontes iconográficas utilizadas por Aby Warburg, especialmente aquelas associadas ao *Atlas Mnemosyne*. Respeita-se a premissa metodológica do contato direto com os monumentos, aspecto ressaltado por Fernandes (2004) quanto à formação do próprio Warburg e sua primeira viagem à Florença. Inicialmente foi feito um levantamento das imagens cujas legendas nas obras de Warburg apontavam acervos italianos. As obras consultadas para o levantamento foram: *L’Atlas Mnemosyne* (2012), *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (2013a) e *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (2015).

Deste levantamento inicial foram identificadas 292 imagens referidas por Warburg em solo italiano. Algumas localidades italianas concentravam maior número de exemplares: Florença com 105 referências visuais; Roma com 44, Vaticano com 22 e Ferrara com 18. Os destinos a serem visitados foram escolhidos a partir desta representatividade.

Algumas edificações notáveis revelam elementos-chave dos procedimentos de Warburg como pesquisador e seus temas de pesquisa, estas foram foco do próprio historiador e de estudiosos posteriores. Há escritos dedicados especialmente ao *Palazzo Schifanoia*, em Ferrara (ver o apanhado de Pedersoli, 2012); ao *Tempio di Malatesta*, em Rimini (Centanni; Mazzucco, 2001; Neri, 2004) e ao *Palazzo della Ragione di Padova*. Um levantamento bibliográfico acerca dos monumentos foi realizado por Pedersoli (2012). Há algumas fontes iconográficas reiteradamente evocadas, como a Capela Tornabuoni, onde Warburg e seu amigo Andre Jolles (1874 – 1946) “se apaixonaram” pela ninfa no afresco de Ghirlandaio; ou a capela Sasseti, fonte visual de seu artigo sobre os retratos no Renascimento. Contudo, encontrei poucos trabalhos com declarada preocupação de retornar às fontes: alguns autores se ressentem da falta de estudos sobre o *Tempio Malatestiano* (Neri, 2004), por exemplo. Sobre este monumento, algumas pesquisadoras buscaram realizar um olhar mais aproximado (Daniotti, 2008; Barale, 2010), que se assemelha à proposta da pesquisa que venho realizando.

De maneira geral, a Villa Farnesina não tem recebido suficiente atenção, com a notável exceção de Fritz Saxl (1989). Em seu escrito, Saxl descreve o edifício e as circunstâncias de sua construção, assim como se detém sobre algumas pinturas, como as realizadas por

Sodoma no quarto de Agostino Chigi, cujo tema são três cenas da vida de Alexandre Magno cuja fonte seria a descrição de Luciano de um quadro do pintor grego Aetiôn. Esta descrição do casamento de Alexandre e Roxana foi popular no Renascimento, sendo inclusive citada por Leon Battista Alberti (1404 – 1472). As percepções do historiador da arte austríaco sobre a Villa Farnesina são fontes fundamentais para a compreensão desta singular edificação, especialmente em termos warburgianos.

A Villa Farnesina

Encontra-se à margem do Tibre, ao pé do Gianicolo, em Roma [Fig. 1]. Projetada por Baldassare Peruzzi (1481 – 1536) por encomenda do banqueiro Agostino Chigi (1466 – 1520), foi construída entre 1505-11, e recebeu decorações em afresco realizadas pelo próprio Peruzzi, por Raffaello Sanzio (1483 – 1520), Sebastiano Del Piombo (c. 1485 – 1547) e Giovanni Antonio Bazzi, dito Sodoma (1477 – 1549).



Figura 1. Villa Farnesina, fachada setentrional, com a arcada da *Loggia de Amore e Psiche*.
Fonte: autora

Chigi foi assim descrito por Vasari, no “Vidas”¹: “mercador senês riquíssimo e poderoso que, além de se dedicar aos negócios, convivia com todas as pessoas talentosas, sobretudo arquitetos, pintores e escultores” (2011, p. 504). De família nobre de banqueiros e mercadores, foi dono de grande império mercantil, tendo cerca de 20.000 empregados e uma frota de cem navios. Ainda que descrito como privado de forte cultura pessoal, era um “amante e apoiador das artes” (Vicenzi, 2014, p. 6). Em Roma, Chigi fundou um banco e tornou-se banqueiro do papa Alexandre VI (nascido Rodrigo Bórgia e cujo papado iniciou em 1492 e durou até sua morte em 1503) e de Cesare Borgia (1475 – 1507). Como afirma Saxl (1989), ainda que não fosse “um gênio como Lorenzo de Medici, que reuniu os platônicos em torno de si e tendo escrito ele mesmo preciosos *canti* e poemas filosóficos” (p. 174), era

¹ O “Vidas” de Vasari foi publicado em duas edições: a “torrentiniana”, de 1550 e a “giuntina”, de 1568. A edição da Martins Fontes aqui consultada é torrentiniana.

sócio poderoso dos papas renascentistas, um homem de forte sensualidade cuja intenção declarada era construir um lugar no qual seus amigos pudessem viver rodeados com tudo de melhor que a nova arte poderia oferecer. Para aquela geração, desfrutar a vida queria dizer desfrutá-la *all'antica*. (Saxl, 1989, p. 174)

Após sua morte, o filho Lorenzo dilapidou a fortuna paterna e a Villa foi vendida em leilão ao Cardeal Alessandro Farnese em 1579 (que planejava ligá-la ao Palazzo Farnese por uma ponte), daí ser chamada de Farnesina.

Ao longo do tempo foram realizadas inúmeras transformações no projeto original de Peruzzi e outras partes do conjunto, como um segundo edifício projetado por Raffaello em cerca de 1510, foram destruídas ou modificadas (Cundari, 2017). Foi adquirida pelo Estado em 1927 e hoje encontra-se em ótimo estado de conservação, estando aberta à visitação, ainda que algumas salas estejam reservadas à *Unione Accademica Nazionale* e ao escritório da *Accademia Nazionale dei Lincei*. Para os objetivos deste artigo, o foco repousa na sua primeira configuração.

Warburg faz menções em texto à Villa Farnesina nos dois escritos sobre astrologia: “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara” (1912-1922) e “A Influência da *Sphaera barbarica* nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente” (1925)². Estas referências indicam que os afrescos da edificação eram já objeto de sua observação, especialmente no que tange ao seu interesse pelo tema da astrologia, que remonta a 1908 através do contato com a obra de Franz Boll (1867-1924) e segue até sua morte. A questão astrológica não é o foco deste artigo e não são estes escritos de Warburg a serem explorados aqui. Por ora, basta apontar que Warburg estava interessado no processo de transição observado no Renascimento, no qual é possível perceber ainda a sujeição astrológica, a influência dos deuses pagãos sobre os homens do Renascimento – materializada por exemplo nas imagens do horóscopo de Chigi na volta da *Loggia di Galatea* –, ao mesmo tempo que no período se desenvolve uma perspectiva racionalista, científica, matemática do cosmos, ou seja, um movimento da astrologia à astronomia. Como aponta Saxl (1989) a arte – no caso aqui mencionado, os afrescos de Peruzzi – são meios de apaziguamento dessa influência.

Na última viagem de Warburg à Itália, realizada entre meados de novembro de 1928 a finais de abril de 1929, com a companhia de sua assistente Gertrud Bing, há o registro de três visitas à Villa Farnesina, reportadas no “Diário Romano” (2016). Ao todo, são seis referências à Villa no “Diário”, fazendo supor a importância deste conjunto no amplo rol de referências visuais compreendido na obra e no pensamento warburguiano. Numa delas, Warburg anota que numa conferência em 04/02/1929 incluiu, “Rafael e Chigi Farnesina, Durer, Mantegna y Los grandes celos” (Warburg; Bing, 2016, s/l).

Na primeira sala da Villa encontra-se a *Loggia di Galatea*, o celebrado afresco de Raffaello Sanzio, “O Triunfo de Galatea”, de 1512, reproduzido na Prancha 53 do *Atlas Mnemosyne*. Ao lado da Galatea de Raffaello está o Polifemo de Sebastiano Del Piombo, em prováveis referências à proposta de casamento de Chigi a Marguerita Gonzaga (que por fim o recusou) [Fig. 2].

² Ambos os artigos podem ser encontrados em Warburg (2013a).



Figura 2. Raffaello Sanzio. *O triunfo de Galatea*, 1512. Afresco. Loggia di Galatea, Villa Farnesina, Roma. Fonte: a autora

Na *Loggia di Galatea* também estão as curiosas pinturas no teto com temática astrológica, algumas das quais estão reproduzidas na Prancha 54 do *Atlas*. Saxl (1989) detém-se na volta desta sala, na qual vemos Perseu matando a Medusa e Pégaso nascido do sangue de Medusa [Fig. 3]. Ele sublinha o fato de que a glória e a vida de Chigi estavam de alguma maneira relacionados com a constelação de Perseu e determinada por ela: “a fama de Chigi tinha sua origem não em assuntos terrenos, mas em seu destino ordenado pelas estrelas” (Saxl, 1989, p. 178).



Figura 3. Baldassare Peruzzi. *Constelação de Perseu*, 1511. Afresco. Loggia di Galatea, Villa Farnesina, Roma. Fonte: autora.

Num esclarecedor exemplo de análise, Saxl observa nos afrescos do teto deste cômodo a coexistência de personagens da mitologia com outros animais que não estão presentes em suas narrativas, portanto, “reunidos sem razão mitológica” (Saxl, 1989, p. 179). Estas estranhas combinações podem ser identificadas com os signos do zodíaco, corroborando uma interpretação astrológica da cena Pégaso-Perseu e com a conclusão de que “o teto da Farnesina é o horóscopo de Chigi” (Saxl, 1989, p. 180). O fato de Peruzzi ser astrólogo, além de pintor, é mais uma evidência, somada à crença de Chigi na astrologia. Para Saxl, estes são “os principais traços do renascer pagão”, pois em lugar de pintar imagens de santos nas paredes de sua Villa, Chigi

tinha os deuses estelares pagãos do seu destino, que lhe haviam prometido todo tipo de sorte na terra, pintados no teto da galeria onde recebia hóspedes e desfrutava da riqueza da terra em sua companhia (Saxl, 1989, p. 180).

Os afrescos na volta remetem ao horóscopo astrológico de Chigi, referido por Warburg, assim como observam-se algumas fórmulas de *pathos* como a força no recorrente tema de Hércules e o Leão de Nemeia.

O espaço seguinte, a *Loggia di Amore e Psiche* [Fig. 4] contém provavelmente um dos mais belos e elegantes afrescos renascentistas, realizados por Raffaello e sua oficina em 1518, com cenas da fábula “Amor e Psiquê”, pertencente à obra “O Asno de Ouro”, de Apuleio. Saxl (1989) esclarece que a história de Amor e Psiquê era “muito chamativa para a fantasia dos homens do Renascimento” (p. 177), especialmente do ponto de vista platônico, por combinar os temas do amor e da alma e o anseio pelo divino que encarnava a mortal Psiquê e seu desejo pelo deus Amor.



Figura 4. Oficina de Raffaello Sanzio. *Loggia di Amore e Psiche*, 1518. Villa Farnesina, Roma. Fonte: a autora.

Saxl (1989) identifica na *Loggia di Psiche* os preceitos da “imitação” do clássico e uma inclinação para a arqueologia, perceptível nos minuciosos detalhes da indumentária. O engajamento de Raffaello nesta tendência se revela na proximidade de suas figuras com os mármore antigos, a ponto de carecerem de sensualidade e quase se desumanizarem.

Stanza del Fregio

Atravessando a *Loggia di Amore e Psiche*, ainda no térreo, adentra-se na *Stanza Del Fregio*, usada como antecâmara do estúdio de Agostino Chigi (Cundari, 2017). É uma sala bem mais modesta que as demais e, à altura dos olhos, o visitante vê as belas grotescas que decoram os escuros das janelas³. É preciso elevar o olhar para então ver os frisos que batizam a sala. A exuberância colorida dos afrescos das salas anteriores dá lugar a uma faixa em 360 graus no cômodo, em fundo escuro e notadamente com pinturas em tons quase sempre baixos: beges, cinzas, azuis pálidos, marrons, laranjas esmaecidos, alguns elementos em rosa, vermelho e verde [Fig. 5]. É evidente que Peruzzi quis remeter aos afrescos antigos, especialmente ao dedicá-los inteiramente à temática mitológica. Saxl associa a ideia da decoração com friso “ao espírito clássico da arte, já que os ditos frisos existem em templos jônicos” (1989, p. 176).



Figura 5. Baldassare Peruzzi, *Stanza Del Fregio*, detalhe da parede oeste, 1508. Villa Farnesina, Roma.
Fonte: autora.

Nem todas as cenas representam eventos em sequência. É provável que o visitante inicie o olhar pela parede oeste, aquela imediatamente à frente da entrada. Ali, na extrema esquerda, vai identificar uma ninfa adormecida, que é contemplada e tocada por dois sátiros; seguida de Baco e bacantes; Apolo esfolando Mársias; uma sequência de cenas relativas a Meleagro: Atalanta e Meleagro e a caça ao javali Calidônio, a disputa entre Meleagro e os tios, as Parcas e a mãe de Meleagro, Meleagro moribundo. Na

³ As grotescas foram intervenções posteriores ao friso de Peruzzi.

mesma parede seguem imagens relativas ao mito de Orfeu: Orfeu encanta os animais, Orfeu que se volta para olhar Eurídice, Plutão resgata Eurídice para o Averno e a Morte de Orfeu pelas mãos das mulheres Trácias. Um estudioso de Warburg identifica já alguns temas visuais recorrentes na obra do historiador alemão.

A parede norte apresenta várias cenas dos trabalhos de Hércules: o herói com os centauros, Hércules e o leão de Nemeia, com os pássaros do Estinfalo, Hércules e Equidna, e Cérbero; Hércules joga Diomedes para as éguas; Hércules e a Hidra de Lerna, o Touro de Creta; Hércules e Anteu, Hércules e Gerião.

Na extrema esquerda da parede leste, quase apagado e misturado ao fundo escuro, vê-se Hércules que substitui o Atlante, e depois Hércules diante do javali de Erimanto. As proezas do herói dão lugar a cenas protagonizadas pelos deuses e deusas do Olimpo: Mercúrio que rouba o rebanho de Apolo; o rapto de Europa; Júpiter em forma de chuva de ouro e Danae; Juno (disfarçada de serva) e Sêmele; Sêmele fulminada por Júpiter; Diana e Acteão transformado em cervo; contenda musical entre Apolo e Pã; Midas com orelhas de asno, o suplício de Midas; e, por fim, Netuno e Anfitriote com o filho na carruagem conduzida por cavalos-marinhos. Esta última cena prenuncia o cortejo marinho da parede sul, que inclui uma cena de batalha entre criaturas marinhas e um deus fluvial reclinado.

Estar na *Stanza del Fregio* é como ter, num lugar só, um inventário de fórmulas de *pathos* warburgianas. E, de fato, na prancha 40 do *Atlas*, das 22 imagens reproduzidas, 7 pertencem à *Stanza Del Fregio*, e outras 3 pertencem a outro espaço da Villa Farnesina, a *Sala delle Prospettive*, no primeiro andar da edificação, estas também com motivos mitológicos: Aurora e Céfalos; Baco e Ariana, e Apolo e Dafne.

Fritz Saxl descreve algumas das cenas dos frisos, afirmando: “é uma estranha acumulação de fábulas: cenas de amor e de morte, de crueldade e alegria” (1989, p. 177). Identifica em Ovídio a fonte das cenas dos frisos, quem, por sua vez, bebera em fontes ainda mais antigas da religião grega. O *Metamorfoses* é “um poema de amor e um triste final”, “uma espécie de dança da morte, o ‘Cantar dos cantares’, para dizer assim, da vida e da morte” (Saxl, 1989, p. 177). Com relação às fontes literárias, podemos identificar principalmente a obra *Metamorfoses*, de Ovídio e a *Teogonia*, de Hesíodo. Peruzzi criou uma ordenação própria das cenas, não respeitando no friso a ordem narrativa de Ovídio.

Quanto aos Trabalhos de Hércules, diferentes autores apresentam ordenações diferentes dos trabalhos. De qualquer forma, a sequência em que os trabalhos aparecem nos frisos não respeita a ordem apresentada pela maioria dos autores⁴.

Oliva Neto (2017), em sua apresentação à obra de Ovídio, enfatiza o ritmo rápido da sucessão das narrativas mitológicas das *Metamorfoses*, identificando no poeta uma lógica de operação de montagem. Tal operação pode igualmente ser identificada no *Atlas* de Warburg. Neste momento da pesquisa não é possível saber qual critério foi utilizado por Peruzzi para ordenar as imagens na sala ou mesmo a seleção dos temas. Na prancha 40, Warburg também não reproduziu todas as imagens. Ainda assim, os temas dos frisos apresentam motivos recorrentes em diversas das pranchas do *Atlas*.

A Villa Farnesina no *Atlas Mnemosyne*

A prancha 40 do *Atlas Mnemosyne*, apresenta as seguintes imagens dos afrescos da *Stanza Del Fregio* feitos por Peruzzi na Villa Farnesina: os trabalhos de Hércules; Aurora e Céfalos; Apolo e Dafne. Morte de Meleagro, Orfeu e Eurídice; a caça ao javali

⁴ Para os trabalhos de Hércules foram consultados Brandão (1993); Bulfinch (2001); Kerényi (1993); Graves (2018); Hamilton (1997).

de Meleagro; Diana, morte de Acteão; Rapto de Europa, Danae, Júpiter e Sêmele; Baco e Ariana; Hércules, Mercúrio com o rebanho de Apolo⁵ [Fig. 6]. Todos são baseados em cenas mitológicas da obra *Metamorfoses*, de Ovídio.



Figura 6. Aby Warburg. Prancha 40, *Atlas Mnemosyne*, 1929.

Fonte: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1040

A obra de Ovídio foi tema de uma exposição relativa às pesquisas da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* em fevereiro de 1927. Dentre os documentos relativos a esta mostra está uma pasta com o título “*Ovid – Ausstellung – Tacitus 6-VI*”. Para Mazzucco, esta coletânea de imagens “representa o documento de uma fase de reordenamento e revisão do material de estudo funcionais para o projeto do atlante *Mnemosyne*” (2006, p. 159). A pesquisadora italiana afirma que

se trata de uma experimentação ao projeto efetivo para o *Bilderatlas* e constituem a base de trabalho no que diz respeito à teoria das *pathosformeln* e a criação de um repertório artístico da linguagem gestual (Mazzucco, 2006, p. 159).

As cenas escolhidas por Warburg nesta prancha encarnam fórmulas de *pathos* encontradas em diversas outras pranchas. Monica Centanni constata a retomada de figuras tematicamente ou formalmente importantes de um painel a outro, e explica:

⁵ Uma lista completa das obras que compõem a prancha 40 pode ser encontrada em: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1040

na razão que regula o funcionamento interno de *Mnemosyne* a retomada de uma figura ou de um detalhe tem frequentemente a função precisa de conectar temas, fórmulas e ideias: como no mecanismo do funcionamento da memória, a repetição ou a citação de uma imagem funciona como conexão por sinapse, que abre a um horizonte mais amplo ativando um campo de raciocínio que inclui a argumentação específica no tecido geral de significado (2003, s/l).

Cito somente alguns exemplos deste mecanismo de retomada: o tema dos trabalhos de Hércules aparece nas pranchas: B, 4, 8, 25, 37, 40, 41, 53, 57. Warburg afirma a figura de Hércules como “símbolo idealizante da super-humanidade desenfreada” (2013b, p. 439). Contudo, na iconografia deste herói, desdobram-se diversas fórmulas patéticas – inventariadas no friso de Peruzzi. Por exemplo, a “mímica pateticamente acentuada” do Atlante. No friso da Farnesina, Hércules assume o fardo de Atlas, ao qual podemos associar imediatamente ao Atlas Farnese que aparece na prancha 2. Hércules e Anteu aparecem na prancha 37, e no friso de Peruzzi. Aqui temos a presença do tema e da fórmula antiga na “retórica dos músculos”, mencionada por Warburg acerca da obra de Dürer sobre a morte de Orfeu (2013b).

O tema da Morte de Orfeu aparece no friso da Farnesina [Fig. 7] e na Prancha 57, mas igualmente nas pranchas 5, 41, 49, 57.



Figura 7. Baldassare Peruzzi. *A morte de Orfeu*, 1508. Afresco.
Stanza del Fregio, Villa Farnesina, Roma.
Fonte: a autora

Este tema é particularmente caro a Warburg. Foi no escrito “Dürer e a Antiguidade italiana” de 1905 que o historiador alemão mencionou pela primeira vez o termo *pathosformel*. O artigo parte da análise de duas obras do acervo da Kunststhal, uma gravura atribuída a Andrea Mantegna (c. 1470-1480) e um bico de pena de Dürer, ambos com o tema da “Morte de Orfeu” (1494). Neste escrito, refuta o dominante ponto de vista de Johann J. Winckelmann (1717-1768) sobre a arte clássica e a doutrina estética da “nobre simplicidade e serena grandeza” da arte antiga. Para Warburg, o elemento extático, dionisíaco na cultura greco-Romana também deveria ser reconhecido (Hurtig, 2013). Justifica assim sua abordagem:

Em razão da doutrina classicista unilateral da “grandeza serena” da Antiguidade, cujos efeitos ainda podem ser sentidos e que tem impedido uma análise mais profunda do material, ainda não foi enfatizado com que clareza a gravura e o desenho apontam para o zelo com o qual, já na segunda metade do século XV, os artistas italianos procuravam nos tesouros formais da Antiguidade

redescoberta modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada como para a serenidade clássica idealizante. Em prol dessa perspectiva mais ampla, um comentário histórico sobre A morte de Orfeu me pareceu justificável em uma reunião de filólogos e pedagogos, para os quais a questão da “influência da Antiguidade” desde os dias do Renascimento não perdeu nada de sua importância e gravidade (Warburg, 2013b, p. 435).

O historiador alemão ecoava aqui a crítica de Nietzsche a Winckelmann, e, de certa forma, reiterava a constatação do filósofo:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (Nietzsche, 2007, p. 24).

Ora, os exemplos citados por Winckelmann em *Reflexões sobre a arte antiga* (1755/1974), onde formula a premissa do caráter geral da arte grega como sendo “uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão” (p. 53), baseiam-se tão somente em exemplos que se encaixam perfeitamente nesta enunciação: os Antinos Farnesio e Capitolino, o Apolo de Belvedere, o Doríforo de Pompeia, ignorando uma substantiva parte da arte grega e romana onde o elemento dionisíaco do movimento, da violência, da expressão de emoções fortes também ocorre – e em abundância.

No texto sobre a morte de Orfeu, Warburg apresenta a enunciação primeira da fórmula de *pathos*:

Para ilustrar essa corrente patética na influência da Antiguidade reavivada, A morte de Orfeu serve como sólido ponto de partida para incursões em várias direções. Em primeiro lugar, podemos demonstrar – apesar de isso ter sido ignorado – que a morte de Orfeu, na forma como se apresenta na gravura italiana, revela um autêntico espírito antigo [...]. Seu estilo é diretamente influenciado pela típica linguagem gestual patética da arte antiga, desenvolvida pela Grécia para essa cena trágica (Warburg, 2013b, p. 435).

Warburg esclarece um procedimento metodológico no qual parte de uma imagem – o Orfeu de Dürer – e dela empreende “incursões em muitas direções”. O *Atlas Mnemosyne reúne esses percursos, é um verdadeiro “inventário das pré-cunhagens antiquizantes que concorreram na época renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento”* (Warburg, 2018, p. 219-220).

A fórmula da agressão, cristalizada nas mulheres trácias que surram Orfeu, apresenta-se também em diversas das imagens dos frisos: na briga entre Meleagro e seus tios e na caça ao javali Calidônio, em muitas das fadigas de Hércules e na batalha de seres marinhos. Em diversas ocasiões a agressão é contraposta à sua fórmula complementar, a defesa: como na cena da morte de Acteão; e em Hércules e os centauros. O tópico da submissão/sujeição também aparece, como em Apolo e Midas com orelhas de asno; ou a submissão do animal como Hércules que sujeita o touro de Creta e o leão de Nemeia.

O tema do rapto aparece nos frisos de Peruzzi com a cena *Plutão abduz Eurídice ao Averno* [Fig. 8], que também aparece na prancha 40 do Atlas. O tema do rapto inclui tanto o gesto violento do raptor exibido nos seus músculos retesados quanto o gesto de defesa ou rejeição e desespero da vítima – cabeça jogada para trás, boca aberta em grito, braços que afastam o raptor. São formas expressivas que enfatizam a violência e o excesso, os quais Warburg associou ao *pathos* barroco, retomado na prancha 70, centrada na obra de Rembrandt, na qual vemos *O rapto de Prosérpina*, c. 1631, que está na Gemäldegalerie de Berlim.



Figura 8. Baldassare Peruzzi. *Plutão abduz Eurídice para o Averno*, 1508. Afresco. Stanza del Fregio, Villa Farnesina, Roma.
Fonte: autora

Este detalhe do afresco nos parece particularmente esclarecedor acerca das polaridades apolíneas e dionisíacas que retornam da antiguidade para o Renascimento: o Orfeu em clássico contraposto dos membros parece sereno enquanto sua amada Eurídice é violentamente arrastada por Plutão – vemos nela o *pathos* de desespero e nele a mímica patética característica do raptor.

Na sala dos frisos também podemos encontrar figuras de melancolia, encarnadas em Sêmele que recebe Júpiter em forma de chuva de ouro, passiva, apoiando a cabeça na mão e também no deus fluvial no friso do cortejo dos seres marinhos.

O friso todo se assemelha a um cortejo, uma “imagem continuada”, com as figuras em movimento. Maurizio Ghelardi aponta o início do interesse de Warburg “pela relação entre movimento das vestimentas, estilo e *pathos*”, num seminário de 1887 sobre a representação dos centauros, os quais Warburg teria descrito como “grupo que ondula com uma excitação apaixonada” (2016, p. 88), procedido pelo interesse pela figura da ninfa, “expressão da metamorfose do antigo” (Ghelardi, 2016, p. 92). Uma luta de centauros é a primeira cena da parede norte da *Stanza del Fregio*. Mas também podemos identificar a figura da ninfa: ela está na cena da Morte de Meleagro, seja na Moira à esquerda, seja em Altea que joga no fogo a lenha que leva o filho à morte, ou na figura feminina que parece desejar impedi-la, talvez Cleópatra Alcione, esposa de Meleagro [Fig. 9] e como Atalanta na caça ao javali Calidônio. A constatação da onipresença da ninfa não é só obsessão herdada de Warburg, mas tendemos a concordar com Paskaleva (2016) quando afirma que a ninfa é “tanto uma dentre as *pathosformel* e o paradigma de todas elas”.

A morte de Meleagro aparece também nas pranchas 5 e 42. Relaciona-se ao motivo da morte e seus efeitos de dor e desolação. No ensaio do grupo do *Seminario di Mnemosyne*⁶ (2000) sobre a prancha 42 afirma-se que o tema do luto e da dor, oscilante entre os polos da raiva/desespero e da impotência/destruição “atravessa horizontalmente todo o Atlante”. As autoras chamam a atenção para o fato de que, nesta prancha, o assunto morte/dor não vem nunca “abstratamente lembrado por alusões temáticas”, mas “se encarna fisicamente em uma série de *Pathosformeln* tão prepotentes e incisivos” que acabam por se tornar os verdadeiros protagonistas da prancha.



Figura 9. Baldassare Peruzzi. *A morte de Meleagro*, 1508. Afresco.
Stanza del Fregio, Villa Farnesina, Roma.
Fonte: a autora

Na cena da morte de Meleagro de Peruzzi [Fig. 9] observamos a oposição entre as posturas de morte e gestos de dor. Assim como apontado no ensaio sobre a prancha 42, no afresco da Farnesina se contrapõem:

de um lado a progressiva estaticidade do corpo agonizante, morrente, abandonado e enfim enrijecido na postura do cadáver; de outro, a progressiva dinamicidade da dor que passa do pesar das posturas da figura dolente, aflita, contrita, até a raiva contida, até explodir no desespero da figura impetuosa na cena com o gesto enfático dos braços abertos (*Seminario di Mnemosyne*, 2000).

Estas formas visuais de expressão manifestam-se em todo este espectro também nas obras da Prancha 40 que não pertencem à Villa Farnesina, como naquelas relativas ao *Massacre dos Inocentes* (de Guido Reni, Bernard Picart, Marcantonio Raimondi).

A parede sul da sala do friso é toda dedicada a um cortejo marinho, que inclui uma batalha de deuses do mar, de todo semelhante à *Batalha dos deuses marinhos* (1475-80) de Andrea Mantegna, copiada por Dürer. A cena de batalha, tão persistente na arte antiga, aponta fortemente o *pathos* dionisíaco observado por Warburg e ignorado por Winckelmann. A legenda da Prancha 40 diz:

Cortejos dionisíacos: A apreciação e a difusão do estilo patético antigo já marcado do excesso expressivo da *Pathosformel* (agressão, fuga, defesa, desespero) encontra na *imago continuata* das cenas em friso (temas ovidianos mas também o episódio bíblico do Massacre dos Inocentes) um estilo adequado (que será destinado a resultar na teatralização barroca) (La Rivista Engramma).

Antes de comentar o conteúdo da legenda, é preciso contextualizá-la nos procedimentos metodológicos de Warburg e na própria constituição do *Atlas*, obra que inclui a imprescindível colaboração de Fritz Saxl (1890-1948). Katia Mazzucco (2006) fornece uma preciosa cronologia do *Atlas Mnemosyne*, desde as suas primeiras formulações depois da alta de Warburg da clínica em Kreuzlingen, cuja primeira

⁶ Coordenado por Monica Centanni e Katia Mazzucco, sempre com a colaboração de diversos pesquisadores. Para Centanni (2019) o *Atlas Mnemosyne* “não pode ser estudado a sós. Você tem que estar em um grupo – é um estudo coral ou não funciona” (p. 171).

ocorrência é a conferência em homenagem a Franz Boll em 1925. Através de suas detalhadas descrições, observamos que no uso dos painéis de fotografias por Warburg em suas conferências, foram inseridas legendas elaboradas pelo próprio Warburg e por Fritz Saxl. Quanto ao *Atlas*, as breves notas que acompanham cada prancha foram elaboradas por Warburg e seus colaboradores, e Mazzucco (2006) menciona a participação de Lothar Freund na elaboração das legendas das imagens das pranchas.

Mazzucco é uma das pesquisadoras contemporâneas que advoga que Warburg legou um método⁷. Ela afirma o *Mnemosyne* como “um instrumento para estudar as imagens também com as imagens” (Mazzucco, 2006, p. 141, grifo da autora). A premissa metodológica do “modelo atlante” fornece uma inédita relação com as ilustrações:

[...] projetado não como um livro qualquer, mas como um atlante, ou seja, uma obra que, por tradição, muda o equilíbrio entre imagem e palavra, colocando em crise, pelo menos em parte, o consolidado logocentrismo dos estudos humanísticos e a tradicional dicotomia hierárquica entre exposição e ilustração (Mazzucco, 2006, p. 141).

Celebrada na história da arte contemporânea, a originalidade do *Atlas* reside também neste uso da fotografia como “componente visível da discussão”, da “demonstração científica” (Mazzucco, 2006). No *Atlas*, as legendas não reduzem as possibilidades de leitura interpretativa das pranchas, mas fornecem pistas para pensar as suas imagens, as quais, certamente, têm maior força operativa que os reduzidos textos da versão publicada postumamente.

A legenda da Prancha 40 apresentada no projeto *Engramma*, fala em “cortejo dionisíaco”. A sequência das imagens, dos dramas e ações dos personagens da mitologia grega remetem a um cortejo, um desfile, uma procissão (sobretudo no caso da parede com os seres marinhos). A semelhança da organização das figuras com os sarcófagos romanos é notável: a orientação horizontal, a ideia de continuidade (*imago continuata*), mas sobretudo a sensação de movimento, comprovam as percepções de Warburg acerca da sobrevivência do antigo.

Considerações finais

Um olhar próximo para a relação entre a Villa Farnesina e o pensamento de Aby Warburg possibilita muitas reflexões. Saxl sintetizou os aspectos que considerou importantes quanto à edificação:

O traço mais destacado da decoração Farnesina é o fato de que não encontramos nada de cristão nela. A vida encontrou nela uma incomparável riqueza expressiva. Os artistas que a criaram falam a língua latina de seus antepassados latinos, não o latim dos Padres da Igreja. Creio que podemos explicar a eleição deste programa especial para os distintos setores tomando em conta sua carência de elementos cristãos. a descrição por Luciano das festas dos expensais de Alexandre é considerada um exemplo da união dos seres livre das ataduras do sacramento; não há sacerdote oficiante quando o maior dos conquistadores escolhe sua esposa. Nas cenas de Ovídio, a Dança da Morte, Peruzzi retrata o viver perigosamente do amante perseguidor e o perseguido, dos depreciadores dos deuses e do castigo sem misericórdia que se lhes infligem; se elogia o gozo da vida e o castigo dos deuses não se pronuncia em consonância com leis de

⁷ Este posicionamento fica claro em seus escritos e nos trabalhos de coordenação do *Seminario di Mnemosyne*. O mesmo parecer pode ser encontrado em sua parceira de coordenação do seminário, Monica Centanni – ver sua entrevista à revista Palíndromo (Centanni, 2019).

justiça ou ética. Dentro de um espírito similar, Raffaello mostrou a história da alma dedicada à beleza, que não requer purgatório nem mediador para ajudá-la a encontrar seu caminho para a glória. Finalmente, no teto Peruzzi pintou triunfalmente as raízes celestiais de sua felicidade terrestre e este espetáculo exultante está representado pelas belas figuras do Olimpo clássico, sem indício algum de um Pai Celestial governando acima das estrelas (Saxl, 1989, p. 181).

Ressalta a sobrevivência do antigo na arte do Renascimento; reforça o paradoxo peculiar do período na tentativa de conjugação dos valores pagãos (humanistas) e cristãos, assim como a influência dos deuses antigos através da astrologia. Ao se referir às cenas ovidianas, dá particular ênfase aos dramas existenciais do castigo e do gozo, a dinâmica do perseguidor e perseguido. São aspectos centrais do ponto de vista warburgiano que aparecem reunidos na Villa.

Na legenda que acompanha a prancha 40 (conforme plataforma *Engramma*), encontra-se a expressão *imago continuata*, que aponta um encadeamento sucessivo das imagens. Ainda que a sala na Farnesina não seja elíptica, a apresentação das imagens em 360 graus remete à configuração da Biblioteca Warburg. Tal composição concede ao conjunto uma sensação de continuidade e movimento, como nos zootropos do século XIX. Este aspecto leva a duas considerações: a montagem de imagens como operação no friso de Peruzzi e no *Atlas Mnemosyne*, cotejada também com a montagem dos mitos em Ovídio; e a natureza peculiar do retorno das *Pathosformeln*.

As “fórmulas páticas” são formas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada que, para Warburg, representam a vida em movimento. Se por um lado, a própria ideia de “fórmula” sugere essa dimensão repetitiva, por outro, o termo *pathos* se associa ao caráter transformador e diferenciador destas imagens. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, de acordo com suas necessidades expressivas, de acordo com a “vontade seletiva” da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial, elas se intensificam e reativam-se quando evocadas. Peruzzi apresenta um cortejo de fórmulas patéticas, sem começo nem fim, posteriormente sistematizadas por Warburg, remetendo a uma lógica de movimento e renovação permanentes.

Os temas astrológicos nos afrescos da Villa Farnesina foram objeto dos escritos de Warburg e Saxl. Aqui, no entanto, intentamos sublinhar a notável reunião de temas e gestos indicativos da vida em movimento, muito especialmente na *Stanza del Fregio*. Não sendo integralmente reproduzida no *Atlas*, somente o contato direto com o espaço revelou a riqueza iconográfica elaborada por Peruzzi. O elemento bifronte do Renascimento em sua face apolínea e também dionisíaca, afirmada por Nietzsche e ratificada por Warburg desfila nos frisos da Farnesina: nas figurações da ninfa com seus acessórios em movimento em seus cabelos e trajes, como mênades, bacantes, mulheres em fúria e em fuga; mas também nas cenas de batalhas, caça e festas; nas fórmulas expressivas de luta; sujeição; fuga; aniquilação/agressão e em suas contrapartes de defesa e proteção; na lamentação fúnebre; na melancolia; e igualmente no triunfo, os quais perpassam também outras pranchas do *Atlas*, em proliferantes relações.

Espera-se aqui ressaltar a importância da Villa Farnesina, e, mais especificamente, da *Stanza del Fregio*, como fonte iconográfica tão importante quanto aquelas já celebradas na historiografia. A edificação não é só “encantadora”, como registraram de modo afetivo, Warburg e Bing; representa também uma síntese visual reveladora de um dos conceitos mais importantes e complexos do pensamento do historiador da arte alemão.

Referências

- BARALE, A. Discesa nello spazio misterico e “spazio delle tenebre”: l’ultimo viaggio di Warburg in Italia. *Engramma*, n. 80, maggio 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. V. III. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. Coincidentia oppositorum: Il Tempio Malatestiano. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 25. *Engramma*, n. 8, maggio 2001.
- _____. L’originale assente. L’invenzione Del Laocoonte. *Engramma*, n. 25, maggio/giugno 2003.
- _____. A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. [Entrevista concedida a] Thays Tonin. *Palíndromo*, v. 11, n. 24, p. 162-179, maio 2019.
- CUNDARI, C. La Villa Farnesina a Roma. Contributi alla sua storia. In: CUNDARI, C. et al. *La Villa Farnesina a Roma. Un’invenzione di Baldassare Peruzzi*. Roma: Edizioni Kappa, 2017.
- DANIOTTI, C. Eroi e santi come custodi esemplari: il tema iconográfico dei portali Del Tempio Malatestiano. *Engramma*, n. 61, gennaio 2008.
- FERNANDES, Cassio. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 41, p. 131-163, 2004.
- GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg et la “lutte pour le style”*. Paris: L’Écarquillé, 2016.
- GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. V. II. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- HAMILTON, Édith. *La mythologie: ses dieux, ses héros, ses legendes*. Alleur: Marabout, 1997.
- HURTTIG, Marcus Andrew. Introduction. In: HURTTIG, Marcus Andrew (org.) *Antiquity Unleashed: Aby Warburg, Dürer and Mantegna*. London: The Courtauld Gallery, 2013. p. 13-22.
- KERÉNYI, Karl. *Os heróis gregos*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- LESCOURRET, M-A. *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2013.
- MAZZUCCO, K. Mnemosyne, il nome della memoria. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas: una cronologia documentaria del progetto warburgiano (2006), *Quaderni del Centro Warburg Italia*, III, 4-5, 2011.
- NERI, M. Il Tempio di Rimini e il método warburgiano. *Engramma*, n. 35, agosto/settembre 2004.

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

OLIVA Neto, João Angelo. Mínima gramática as Metamorfoses de Ovídio. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-32.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.

PASKALEVA, B. The Nude Nymph: The Inhuman Object of Desire. *Engramma*, n. 135, aprile-maggio 2016.

PEDERSOLI, A. Rimini-Padova-Ferrara Cicli Astrologici del Rinascimento: um aggiornamento bibliográfico. *Engramma*, n. 102, dezembro 2012.

SAXL, F. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SEMINARIO DI MNEMOSYNE. Il teatro della morte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42. *Engramma*, n. 2, ottobre 2000.

VASARI, G. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VICENZI, A. *La Villa Farnesina a Roma*. Modena: Franco CosimoPanini, 2014.

WARBURG, A. *L'Atlas Mnémósyne*. Paris: L'Ecarquillé, 2012.

_____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. Dürer e a Antiguidade italiana (1905). In: *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b. p. 435-445.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. Mnemosyne. *O Atlas das imagens. Introdução*. In: *A presença do antigo. Escritos inéditos. Vol. 1*. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 217-230.

_____.; BING, G. *Diario Romano (1928-1929)*. Madrid: Siruela, 2016.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1974.