

PATHOSFORMEL DO LUTO: APROPRIAÇÃO CRISTÃ DAS IMAGENS PAGÃS DE LAMENTAÇÃO FÚNEBRE¹

Luana Maribele Wedekin²

Sandra Makowiecky³

Submetido em: 15/01/2022

Aceito em: 01/03/2022

Publicado em: 11/07/2022

Resumo

O artigo pretende responder à chamada do dossiê *The Classic and its Appropriations in the Christian Tradition* através da noção de *pathosformel* do luto, advinda do pensamento de Aby Warburg. Em lógica filológica, articulam-se as fontes literárias e visuais da *pathosformel* do luto em obras do Renascimento reproduzidas no *Atlas Mnemosyne*. O teatro do luto aparece aqui em uma urna funerária e um sarcófago antigo, que juntamente com As Bacantes de Eurípedes, a morte de Meleagro e Orfeu nas Metamorfoses de Ovídio, fornecem o elo do antigo com os temas da lamentação sob a cruz, a deposição e o sepultamento de Cristo nas obras

¹ Esta é uma versão ampliada do artigo "Imagens de morte e o teatro do luto: *pathosformeln* em tempos de adversidade", apresentado por uma das autoras no evento XII Seminário D. João VI/Grupo Entresséculos, ocorrido de forma online entre 19 e 22/09/2021. Como parte de pesquisa conjunta realizada pelo Grupo de Pesquisa História da Arte: Imagem-acontecimento.

² Professora do Departamento de Design e da Linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Membro do CBHA, ANPAP e ABCA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5239304823588475> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2454-6134> E-mail: wedekinluana@gmail.com

³ Professora Titular da UDESC - graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais do PPGAV-CEART. Membro da ABCA. Membro da AICA. Membro do CBHA. Membro da ANPAP. Membro do IHGSC. Coordenadora do MESC-UDESC. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7738155362538526> ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9132-3643> E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

renascentistas de Donatello, Bertoldo di Giovanni e Giorgio Vasari, somados à lamentação fúnebre burguesa em relevo de Andrea del Verrochio. Essas obras são apresentadas em *closer look*, permitindo um mergulho em seus detalhes. Apresenta-se igualmente imagens reunidas em conjuntos temáticos: a figura do morto com os braços junto ao corpo, o “braço da morte”, o moribundo ou doente reclinado cercado de pessoas em gestos variados. Consta-se o espectro da expressão da lamentação fúnebre, observando também o processo de inversão energética no qual as mônades em abandono orgiástico na tragédia pagã transformam-se em dolentes cristãs, revelando a força da fórmula expressiva para manifestar as experiências da comoção humana.

Palavras-chave: Aby Warburg; Pathosformeln do luto; Atlas Mnemosyne; Lamentação fúnebre na arte.

Abstract

The article aims to answer the call of the dossier The Classic and its Appropriations in the Christian Tradition through the notion of pathosformel of mourning, derived from the thought of Aby Warburg. In philological logic, the literary and visual sources of the pathosformel of mourning are articulated in Renaissance works reproduced in the Atlas Mnemosyne. The theatre of mourning appears here in a funerary urn and an ancient sarcophagus, which together with The Bacchae of Euripides, and also the description of the death of Orpheus and Meleager in Ovid’s Metamorphoses, provide the link of the ancient with the themes of mourning under the cross, the deposition and burial of Christ in the Renaissance works of Donatello, Bertoldo di Giovanni and Giorgio Vasari, added to the bourgeois funeral lamentation in a relief of Andrea del Verrochio. The article provides a closer look to these works, diving in its details; but also presents images gathered in thematic sets: the figure of the dead man with his arms close to his body, the “arm of death”, the dying or sick person reclining surrounded by people in various gestures. As a conclusion, we see the spectrum of the expression of funeral lamentation in

the art of the Renaissance, also noting the process of energetic inversion in which the maenads in orgiastic abandonment in pagan tragedy become Christian dolents. The study of the images reveals, finally, the power of the expressive formula to manifest the experiences of human commotion.

Keywords: Aby Warburg; Pathosformeln of mourning; Atlas Mnemosyne; Mourning in art.

Situando o texto na proposta do dossiê temático – “O teatro do luto” e aspectos de “apropriação” da antiguidade greco-romana na tradição cristã

Este artigo pretende responder à chamada do dossiê *The Classic and its Appropriations in the Christian Tradition* pela via do pensamento de Aby Warburg (1866-1929). O tema do dossiê é central para a obra do historiador alemão que consistentemente investigou os processos de renovação da antiguidade pagã muito especialmente (mas não exclusivamente) na arte do Renascimento. Em conferência na qual apresenta “um breve esboço das etapas cruciais de seu percurso intelectual”⁴, Warburg afirma: “Para não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como eixo de minhas pesquisas o tema da influência da antiguidade”⁵. O objetivo deste artigo é compreender aspectos de “apropriação” da antiguidade greco-romana na tradição cristã com foco no que os estudiosos de Warburg chamaram de “teatro do luto”⁶.

⁴ FERNANDES, Cássio. “Introdução: Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg”. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 11-34. p. 11.

⁵ WARBURG, Aby. “De arsenal a laboratório”. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 37-52. p. 48.

⁶ Esta é uma versão ampliada do artigo “Imagens de morte e o teatro do luto: *pathosformeln* em tempos de adversidade”, apresentado no evento online XII Seminário d Museu D. João VI/Grupo Entresséculos e VIII Colóquio Internacional Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX, em 19-22/10/2021.

Em lógica filológica, busca-se articular fontes visuais e literárias da *pathosformel* do luto em obras do Renascimento que aparecem no *Atlas Mnemosyne*⁷ de Warburg. A principal contribuição deste escrito é, porém, apresentar em *closer look* algumas obras individuais do *Atlas*⁸ que foram objeto de uma pesquisa maior, cujo foco é conhecer e analisar as fontes iconográficas de Aby Warburg na Itália⁹. Debruçamo-nos sobre algumas imagens utilizadas pelo historiador alemão contempladas em seus contextos originais, as quais levaram a outras imagens não mencionadas no *Atlas*, mas que reforçam a pertinência da compreensão de Warburg acerca da presença renovada do antigo na arte do Renascimento. De forma complementar, reunimos as imagens pranchas em conjuntos temáticos relativos ao teatro do luto, cujo espectro compreende: a figura do morto com os braços junto ao corpo, o “braço da morte”, o moribundo ou doente reclinado cercado de pessoas em gestos variados.

O teatro do luto nas pranchas do Atlas Mnemosyne – pranchas 5 e 42.

Em sua celebrada obra *Atlas Mnemosyne*¹⁰, que reúne painéis com montagens de imagens sobre os principais temas sobre os quais Warburg

⁷ WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Paris: L'Ecarquillé, 2012.

⁸ O problema da má qualidade de muitas das reproduções das obras do *Atlas Mnemosyne*, foi, em parte, resolvido pela publicação do catálogo da exposição *Aby Warburg – Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, organizada por Roberto Ort e Axel Heil na *Haus der Kulturen der Welt*, de Berlim, em 2020 (WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne: The Original**. Berlin: Hatje Cantz, 2020). Contudo, essa publicação está longe de ser acessível. Algumas pranchas do *Atlas* têm individualizadas suas imagens na plataforma *Engramma.it*. Contudo, a pesquisa nas fontes iconográficas do historiador alemão revela outros insights, aqueles que advêm da contemplação das imagens em seus contextos originais.

⁹ Pesquisa realizada desde 2017 no Grupo de Pesquisa História da arte: imagem-acontecimento. O projeto já visitou 12 das 24 cidades italianas previstas para verificar *in loco* mais de 290 obras reproduzidas no *Atlas Mnemosyne*.

¹⁰ WARBURG, Aby. *Op. cit.*

e seus colaboradores se dedicaram, o tema do luto aparece mais especificamente nas pranchas 5 [Fig.1] e 42 [Fig.2].



Fig.1.

Aby Warburg.

Prancha 5 do Atlas Mnemosyne, 1929.

Fonte: WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne: The Original**. Berlin: Hatje Cantz, 2020

Na Prancha 42, é possível encontrar imagens de lamentação fúnebre em obras do Renascimento italiano. O assunto já fora anunciado na prancha 5, que transita pelo luto e pela dor, oscilando entre os polos da raiva/desespero e da impotência/destruição.¹¹

¹¹ SEMINARIO di MNEMOSYNE, "Il teatro della morte: saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42". **Engramma**, n. 2, ottobre 2000. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2637> Acesso em: 19 jun. 2021.



Fig. 2

Aby Warburg.

Prancha 42 do Atlas Mnemosyne, 1929.

Fonte: WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne: The Original.** Berlin: Hatje Cantz, 2020

Como apontam pesquisadoras italianas do Seminário di Mnemosyne, a prancha 42 é compacta em termos cronológicos e temáticos, o que sabemos não ser uma característica de todos os painéis do *Atlas*. Sua legenda diz: “*Pathos* do sofrimento em inversão energética (Penteu,

Mênade na cruz). Lamento fúnebre burguês, heroicizado; lamento fúnebre religioso. Morte do Salvador. Deposição. Meditação sobre a morte.”¹²

Em sintético e denso ensaio interpretativo sobre essa prancha, o *Seminario di Mnemosyne* apontou que Warburg chama a atenção para “a persistência de uma linguagem comum de estruturas simbólicas e formais (traduzidas em gestos) na memória de nossa tradição cultural.”¹³ Trata-se, portanto, de uma prancha que exhibe uma série de *pathosformeln*, notadamente a oposição de posturas da morte aos gestos de dor.

É reiteradamente afirmado pelos estudiosos de Warburg que o conceito de *pathosformel* surgiu pela primeira vez em 1905, em seu estudo sobre Albrecht Dürer.¹⁴ Ele identifica no gesto defensivo do lendário personagem em *A morte de Orfeu* (1484) de Dürer, o ressoar de um motivo genuinamente antigo, que logo “se instalara nos círculos artísticos”¹⁵ do Renascimento e assim define *pathosformel*: “fórmulas verdadeiramente antigas da expressão corporal ou espiritual acentuada ao estilo renascentista da narrativa da vida em movimento”¹⁶. Pode-se pensar as pranchas do *Atlas* como argumentos visuais que atestam a redundância, repetição e persistência dessas fórmulas.

Para a prancha 42¹⁷, Warburg e seu círculo selecionaram dezoito imagens nas quais figuram o corpo morto, moribundo ou doente, em torno do qual se postam figuras diversas, no que se pode chamar de teatro dos dolentes

¹² “Inversion énergétique du pathos de la douleur (Penthée, Mênade près de la Croix). Lamentation funèbre bourgeoise, héroïsée. Lamentation funèbre religieuse. Mort du Rédempteur [Cf. planche 4]. Mise au tombeau. Méditation funèbre”. WARBURG, Aby. *Op.cit.*, p. 132.

¹³ “[...] la persistenza di un linguaggio comune di strutture simboliche e formali (tradotte in gesti) nella memoria della mostra tradizione culturale”. SEMINARIO di MNEMOSYNE, *Op.cit.*

¹⁴ WARBURG, Aby. “Dürer e a Antiguidade italiana (1905)”. In: WARBURG, A. **A Renovação da Antiguidade Pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 435-445.

¹⁵ *Ibid.*, p. 436.

¹⁶ *Ibid.*, p. 436.

¹⁷ Para os detalhes dessa prancha, com visualização de cada imagem individualmente, ver http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1042

ou do luto. O tema do sepultamento de Cristo com braços junto ao corpo, domina a prancha, com seis obras, das quais destacaremos cinco [Fig.3]: um baixo-relevo de Donatello de 1447-1450; uma gravura sobre couro de Andrea Mantegna (início de 1470); um detalhe de um afresco em grisalha de Luca Signorelli (1500-02); um desenho de Giovanni Bandini – a partir de Donatello, da segunda metade do séc. XVI, um óleo sobre tela de Vittore Carpaccio (c. 1505); um relevo em pietra serena de Giovanni da Sangallo (1496–1548), do último terço do séc. XV, que está na tumba de Francesco Sassetti, cujo tema é justamente *A morte de Meleagro*. Nessas obras observa-se a encarnação da morte na figura de Cristo e a figura da dor na Virgem Maria. A sexta imagem, refere-se a um baixo relevo em calcária, de Donatello, a Sepultura de Cristo (1447-1450), Padova, Basílica de Santo Antônio, que será analisada individualmente, mais adiante [Fig. 10].



Fig.3.

O tema do sepultamento de Cristo com braços junto ao corpo na Prancha 42 do Atlas Mnemosyne, 1929.

De cima para baixo, da esquerda para a direita: Donatello, Sepultamento de Cristo, c.1460. Baixo-relevo em bronze, antigo púlpito de San Lorenzo, Florença; Andrea Mantegna, Sepultamento de Cristo, início de 1470. Gravura em cobre, Museu Albertina, Viena; Giovanni Bandini (a partir de Donatello), Lamentação de Cristo, da segunda metade do séc. XVI. Desenho a pena, Galleria degli Uffizzi, Florença; Vittore Carpaccio, Sepultamento de Cristo, c. 1505. Óleo sobre tela, Staatliche Museum, Berlim; Giovanni da Sangallo (1496–1548), A morte de Meleagro, último terço do séc. XV. Baixo-relevo em Pietra serena. Detalhe do túmulo de Francesco Sassetti, em Santa Trinitá, Florença.

Fonte: WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Berlin: Hatje Cantz, 2020

Outros personagens também encarnam a composição do corpo reclinado e as figuras ao seu redor, e na Prancha 42 é possível reagrupar as imagens com temas de doente ou moribundo reclinado. Destacamos 4 no conjunto da Fig. 4: as duas obras na linha superior tratam de um dos treze milagres de Santo Antônio de Pádua: tanto no relevo de Donatello (c. 1446-1448), como na grisalha de Girolamo Pennacchi (1525), observa-se o corpo estendido do jovem que tem a perna restituída pelo santo rodeado por numerosas testemunhas. Não está totalmente imóvel, mas prostrado pela dor; mas também podemos mencionar o relevo em bronze do monumento dedicado aos famosos médicos Girolamo e Marcantonio della Torre (1516-21), feito por Andrea Briosco, dito Riccio. Ressalta-se a Pietà de Cosmè Tura (1474), na qual a Virgem Maria é a dor encarnada. A quinta imagem com esse tema será analisada em *closer look* mais adiante: *A crucificação*, de Bertoldo di Giovanni (1485-1490) [Fig.12].

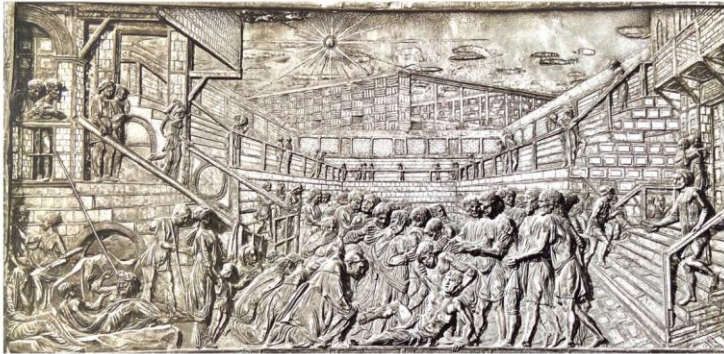


Fig.4.

Temas de doente ou moribundo reclinado na Prancha 42 do Atlas Mnemosyne, 1929.

De cima para baixo, da esquerda para a direita: Donatello, Santo Antônio cura um jovem zangado, 1446-1448. Baixo relevo em bronze no altar-mor da Basílica de Santo Antônio de Pádua.; Girolamo Pennacchi, Santo Antônio cura um jovem zangado, 1525. Grisalha na Igreja de São Petronio, Bolonha; Andrea Briosco, dito Ricciò, A doença do médico Girolamo della Torre com Apolo e as três Graças, 1516-1521. Baixo-relevo em bronze. Musée du Louvre, Paris; Cosmè Tura, Pietà, c. 1474. Luneta do altar da Capela Roverella, de São Giorgio em Ferrara, atualmente em Paris, Museu do Louvre.

Pode-se identificar um verdadeiro “alfabeto gestual” nas fórmulas antigas, cujos personagens no “teatro da morte” desempenham desde o dinamismo absoluto do desespero em fúria, até a estase e imobilidade do cadáver. A “fiscalidade do corpo morto é uma “presença poderosamente persistente”¹⁸ na Prancha 42. Um aspecto dessa fiscalidade é o que o arqueólogo e historiador da arte italiano contemporâneo Salvatore Settis¹⁹ estudou como o “braço da morte” [Fig. 5]. Ele se debruçou sobre a *Deposição* (1507) de Rafael Sanzio, obra para a qual é já atestada a influência dos modelos antigos, especialmente observando essa posição do braço inerte, “abandonado no vazio”. Settis ressalta o processo no qual Rafael e outros artistas renascentistas teriam observado fontes antigas, como sarcófagos romanos com imagens da morte do herói ou da morte e transporte do corpo de Meleagro. Na Prancha 42, encontramos quatro imagens com o tema descrito por Settis, salientando um desenho de Rafael, atualmente no British Museum, bem com um detalhe de um afresco em grisalha de Luca Signorelli (1500-02) na catedral de Orvieto. No mesmo conjunto, destacam-se ainda a *Lamentação por Cristo* de Bertoldo di Giovanni (1460-1465), e *A deposição da cruz* de Donatello (c. 1460), do antigo púlpito de San Lorenzo, Florença.

18 “The fiscality of the dead body is a powerfully persistent presence in the plate”. In: BORDIGNON, Giulia; BERGAMO, Maria. *Iconographies and Pathosformeln of Pain in Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas: A Pathway through Plates 5, 6, 41, 41a, 42, 53,56 and 58*. **Ikon: Journal of Iconographic Studies**, v. 12, pp. 219-232, 2019. p. 225.

19 SETTIS, Salvatore. “*Ars moriendi*: Cristo e Meleagro”. In: CATONI, M.L.; GINZBURG, C.; GIULIANI, L.; SETTIS, S. **Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo**. Milano: Feltrinelli, 2013. p. 83-108.



Fig.5.

Tema do “Braço da morte” na Prancha 42 do Atlas Mnemosyne, 1929

De cima para baixo, da esquerda para a direita: Rafael Sanzio, *A Deposição* (1507). Desenho a pena, British Museum, Londres; Luca Signorelli, *Lamento por Cristo morto* (1500-02), detalhe de um afresco em grisalha na catedral de Orvieto; Bertoldo di Giovanni, *Lamento por Cristo morto* (1460-1465). Baixo relevo em bronze, Museu Bargello, Florença; Donatello, *A deposição da cruz*, c. 1460. Baixo relevo no antigo púlpito de San Lorenzo, Florença.

Fonte: WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

Não é incomum que, dentre as imagens nas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, uma delas apareça como espécie de enigma, cujo sentido escapa ao pesquisador numa primeira consideração. A baixa resolução das imagens nas reproduções do *Atlas* são um aspecto a mais de dificuldade na compreensão. Na prancha 42 podemos destacar o baixo relevo em bronze sem atribuição de autor, datada do séc. XV, cujo tema é uma *Batalha de putti*. [Fig.6] Observa-se 8 figurinhas infantis (*putti*) em posições diversas, dois pares em luta evidente, e um deles caído diagonalmente na base do bronze, à direita, com a mão na testa, num gesto de desespero. Que estranho contraponto ela fornece para as cenas

da morte de Cristo e, perguntamo-nos, o que Aby Warburg buscou afirmar ao selecionar a imagem nesse conjunto?



Fig.6.

Sem atribuição de autor.

Batalha de putti, século XV. (Detalhe da Prancha 42 do Atlas Mnemosyne, 1929).

Baixo relevo em bronze, Museu Bargello, Florença.

Fonte: WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

A pesquisa nas fontes iconográficas de Warburg demonstrou que ele, ao

selecionar as imagens para as pranchas do *Atlas*, não escolheu somente as imagens que eram convenientes para comprovar seu argumento. Ao contrário, os acervos por ele visitados possuem muitos outros exemplos semelhantes que afirmam a premissa epistemológica warburguiana da precedência das imagens (“À imagem, a palavra²⁰”). Para um observador atento, as *pathosformeln* estão em todo o lugar. É o caso, por exemplo, de duas obras exibidas no Salão Aldobrandini do Palazzo Doria Pamphilj, fonte iconográfica atestada nos registros do *Diário Romano*²¹ em autoria de Warburg com Gertrud Bing. O tema da morte do herói aparece nos relevos de um sarcófago antigo.²² [Fig. 7]



Fig. 7
Sarcófago romano (detalhe), s/d. Mármore.
Palazzo Doria Pamphilj, Roma.
Fonte: Acervo das autoras.

20 O lema “*Zum Bild das Wort*” é mencionado por Warburg em conferência em abril de 1928, Cf. MAZZUCCO, Katia. I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo. In: **Engramma**, n. 56, aprile 2007. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2596 Acesso em: 17/01/2020.

21 WARBURG, A.; BING, G. **Diário Romano** (1928-1929). Madrid: Siruela, 2016.

22 Apresentamos aqui um relevo diferente daqueles comumente citados pelos estudiosos de Warburg. É um dos referenciais iconográficos descobertos na busca de suas fontes iconográficas. Das fontes antigas da morte do herói, as mais canônicas são o sarcófago romano com cenas da vida de Aquiles, de c. 160 d.C. (Museu Archeologico Ostiense, em Ostia), ou o sarcófago romano com cenas da vida de Meleagro, de 170-180 d.C. (Collezione Torno, Milão); ou o sarcófago romano com cenas da vida de Meleagro, de 180-190 d.C. que pertencera à Collezione Borghese mas agora está no Museu do Louvre. (sobre o tema, a fonte fundamental é CATONI, M. L.; GINZBURG, C.; GIULIANI, L.; SETTIS, S. Op. cit.)

Podemos ver no centro da cena do sarcófago o corpo morto carregado pelos companheiros. O braço esquerdo se perdeu, mas muito provavelmente se encontrava na posição do “braço da morte”.

A investigação de Settis sobre Rafael dá especial relevo a um trecho do *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, originalmente datado de c.1435, no qual ele apresenta uma descrição da figura de Meleagro morto, que indica “um modelo de um sarcófago romano identificável e também explica o que os artistas do primeiro Renascimento deveriam procurar na arte antiga: fórmulas para representar eficazmente seus próprios temas.”²³ Alberti escreveu:

Louva-se em Roma a história na qual Meleagro, morto e carregado, verga os que lhe carregam o peso e dá a impressão de bem morto em todos os seus membros: tudo pende, mãos, dedos e cabeça; tudo cai languidamente. Quem se põe a exprimir um corpo morto – coisa realmente muito difícil -, se souber figurar no corpo cada membro inerte, esse será um ótimo artífice²⁴.

Na tentativa de identificar se o arquiteto italiano estaria se referindo a um sarcófago antigo específico, Settis²⁵ listou os artefatos que podiam ser vistos em Roma naquele tempo: um fragmento que está no Vaticano, outro é o do Palazzo Barberini (datado de 190 d.C. e atualmente perdido) e o terceiro pertenceria à Villa Pamphilj. O sarcófago que está no Palazzo Doria Pamphilj não corresponde exatamente à descrição de Settis, assemelhando-se mais ao da coleção Barberini. Uma cópia, talvez? Era comum a realização de cópias de exemplares antigos, procedimento

²³ “[...] a modelo di um identificabile sarcófago romano, e inoltre spiega che cosa gli artisti del primo Rinascimento cercassero nell’arte antica: formule per rappresentare efficacemente i propri temi[...]”. SETTIS, Salvatore. *Op.cit.*, p. 93.

²⁴ ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014, p. 110.

²⁵ SETTIS, Salvatore. *Op.cit.*

explorado por Settis na exposição *Serial Classic*²⁶. Infelizmente as fichas técnicas das obras desse museu privado não eram suficientemente completas ou detalhadas.

Na Prancha 42 vê-se a reprodução de um relevo em pietra serena de Giovanni da Sangallo [Fig.3], do último terço do séc. XV, que está na tumba de Francesco Sassetti, cujo tema é justamente *A morte de Meleagro*. Não por acaso Warburg sobrepõe nessa prancha a retomada de um tema clássico por um artista renascentista e a menção de Alberti aparece aí plenamente materializada. O artista, contudo, apresenta o herói com os braços junto ao corpo, e a ênfase é dada nas Meleágridas, as quais expressam a *pathosformel* do luto desesperado, como descrito em Ovídio:

A alta Cálidon está mergulhada na dor. Choram os novos e os velhos Povo e nobres soluçam. De cabelos cortados, junto ao Eveno, as mães de Cálidon choram e batem no peito. [...] Quanto a mim, se um deus me houvesse dado cem bocas que vibrassem com cem línguas, um gênio incomparável e o Hélico inteiro, eu não reproduziria os tristes lamentos de suas pobres irmãs. Ignorando o decoro, batem em seus brancos peitos. E, enquanto o corpo existe, afagam-no sem cessar. Beijam o corpo e beijam o leito que o leva à pira.²⁷

É possível relacionar essa imagem ao detalhe como grisalha do afresco de Luca Signorelli sobre o *Sepultamento de Cristo* (1500-1502) [Fig.5], cuja ênfase repousa no corpo morto sendo carregado pelos companheiros. É literalmente o plano de fundo para a absorção cristã do motivo pagão do luto e da morte do herói.

²⁶ Na Fondazione Prada, em Milão, em 2015: < <https://www.fondazioneprada.org/project/serial-classic/?lang=en>>

²⁷ OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017. Livro VIII, vv. 526-528, 531-538.

Settis menciona casos de artistas diversos e a utilização de modelos antigos. De forma muito didática, explica o percurso que começa nas antigas oficinas greco-romanas que utilizavam um “repertório de base, rico de fórmulas estereotipadas que eram patrimônio comum de seus comitentes e do público e que se repetiam nas produções de caráter serial, como os sarcófagos”²⁸; passa por um tempo no qual esse repertório cai em desuso – da antiguidade tardia ao medioevo tardio ou ao primeiro Renascimento. Afirma que artistas medievais e do Renascimento utilizavam um “repertório de base que poderia incluir, entre outros, elementos empregados continuamente da antiguidade.”²⁹ A análise de Settis demonstra, contudo, como artistas do Renascimento poderiam “amadurecer um senso de insuficiência do próprio repertório e, ao mesmo tempo, a qualidade e a eficácia do antigo”³⁰. Esses artistas constatariam a recorrência de uma *pathosformel* num monumento antigo, advinda de um repertório esquecido como os sarcófagos antigos com tema do funeral de Meleagro, cuja recorrência convidava ao reuso.

Um exemplo não mencionado por Settis é a *Descida da cruz*, de Vasari³¹, [Fig. 8] que se encontra atualmente no mesmo Salão Aldobrandini do Palazzo Doria Pamphilj onde se exhibe o sarcófago mencionado anteriormente [Fig.7].

²⁸ “[...] repertorio di base, ricco di formule setereotipe che erano patrimonio comune anche dei loro committenti e del loro pubblico, e che si ripetevano in particolare nelle produzioni di carattere seriale, como i sarcofagi [...]”. SETTIS, *Op. cit.*, p. 97.

²⁹ “[...] repertorio di base, che poteva includere fra l’altro elementi impiegati ininterrottamente dall’antichità”. *Ibid.*, p. 97-98.

³⁰ “[...] maturare um senso dell’insufficienza del proprio repertorio, e insieme della qualità e dell’efficacia di quello antico”. *Ibid.*, p. 98.

³¹ A pintura de Vasari não está no *Atlas*, mas reforça a pertinência do conceito de *pathosformel* de Warburg. Propositadamente ou não, nesta sala do Museu Doria Pamphilj, essa deposição reverbera as fórmulas que também podem ser vistas nos sarcófagos e urnas contíguos.



Fig. 8

Giorgio Vasari

Descida da cruz, s/d.

Óleo sobre tela.

297X188 cm.

Palazzo Doria Pamphilj, Roma.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio-vasari-deposizione-dalla-croce-big.jpg>

Vasari cria uma dramática composição predominantemente vertical, totalmente preenchida com os personagens relacionados ao tema da descida da cruz. Esse drama ganha um contorno físico intenso, uma vez que é necessária a ação de quatro homens para sustentar o corpo completamente sem vida de Cristo. O homem ricamente trajado à esquerda que acolhe o torso de Cristo é José de Arimateia, que teria solicitado a Pilatos a permissão para retirar o corpo da cruz. Nicodemos, vestido com trajes simples de homem do povo, convencionalmente à direita, recebe as pernas do Cristo. Os outros dois homens que auxiliam a descida são figuras anônimas nos evangelhos e na iconografia do tema. Todo o movimento ao redor do morto enfatiza ainda mais sua imobilidade. A imagem sugere que Vasari seguiu a recomendação de Alberti, pintando um corpo com “cada membro inerte”: “Os membros dos mortos devem estar mortos, até as unhas”³². Sem vida e sem cor, ele atravessa diagonalmente a parte superior da pintura. A fórmula do “braço da morte” é potencializada pelo feixe de braços vigorosos que o amparam.

Na base da pintura, outros personagens desempenham o teatro do luto. As crucificações de antes do século XIII exibiam um número limitado de participantes, basicamente a Virgem à direita e São João à esquerda da cruz. A partir do século XIV costumou-se representá-los juntos³³. A mãe de Jesus repete o braço inerte do filho e, desmaiada, é, por sua vez suportada pelas “santas mulheres”, Maria Cléofas e Maria Salomé. No específico teatro dos dolentes da morte de Cristo, é Maria Madalena quem encarna mais claramente o *pathos* do desespero. A cabeça e os braços são jogados para trás. João ergue ambos os braços aos céus, uma das variações da expressão de dor, que em outras obras pode levar as mãos ao rosto ou assumir o gesto desesperado de Madalena, com os braços jogados para trás.

³² ALBERTI, Leon Battista. *Op.cit.*, p. 110.

³³ RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano: Iconografia de la Biblia - Nuevo Testamento**, Tomo 1/Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

Observa-se na *Descida da cruz* de Vasari o processo descrito por Settis, no qual uma *pathosformel* “retirada e reusada num contexto completamente diverso, passando do pagão ao cristão, mas declinando em modo idêntico o vocabulário das paixões humanas”³⁴.

Ars Moriendi: “A arte de morrer” em algumas fontes iconográficas de Warburg

A busca das fontes iconográficas de Warburg levou-nos a vários acervos importantes, dentre eles a Basílica de Santo Antônio, em Pádua e o Museu Bargello, em Florença. Nesses monumentos encontramos três obras reproduzidas na prancha 42 do *Atlas*. Vamos nos debruçar especificamente sobre a *Cena de lamentação pela morte de Francesca Tornabuoni* (c. 1477) de Andrea del Verrocchio [Fig. 9], o *Sepultamento* (1447-1450) de Donatello [Fig.10], e a *Crucificação* (1485-1490) de Bertoldo di Giovanni [Fig.11].

³⁴ “[...] prelevata e riusata in um contesto completamente diverso, volgendo dal pagano al cristiano, ma declinando in modo identico il vocabolario dele passioni umane”. SETTIS, *Op.cit.*, p. 98.



Fig. 9

Andrea del Verrocchio

Cena de lamentação pela morte de Francesca Tornabuoni. (De cima para baixo: acima, relevo completo; no meio, o detalhe do lado esquerdo, e na base, o detalhe do lado direito), c. 1477. Baixo relevo em mármore. Museu Bargello, Florença.

Fonte: acervo das autoras.

O baixo relevo em mármore foi comissionado à *bottega* de Verrocchio por Giovanni Tornabuoni para o sepulcro de sua esposa Francesca Pitti Tornabuoni [Fig.9]. Casados desde 1466, tiveram dois filhos (Lorenzo, nascido em 1468 e Ludovica, nascida em 1476). Sugerimos o foco na lateral direita da obra de Verrocchio (imagem da base da Fig. 9), narra a circunstância da morte de Francesca, ocorrida ao dar à luz ao terceiro filho, que igualmente não sobreviveu. Nessa época (e até o século XVIII) a morte no parto era comum entre jovens mulheres casadas e Verrocchio apresenta a cena com grande verossimilhança. Francesca aparece sentada, em traje muito leve, que, desfeito, deixa o seio esquerdo à mostra. A expressão serena, imóvel e sem vida de Francesca morta contrasta fortemente com as outras mulheres ao redor. Ela é amparada pelas costas por uma mulher, provavelmente a assistente da parteira, a mulher idosa com expressão grave que toma o seu pulso direito. No canto inferior direito, segurando ternamente o bebê morto, está sentada uma figura feminina cuja cabeça se perdeu.

Não à toa o relevo da *bottega* de Verrocchio chamou a atenção de Warburg. A obra respeita a sintaxe antiga na qual a imobilidade do corpo do morto contrapõe-se ao movimento dos dolentes ao redor. O relevo é especialmente ilustrativo quanto à “progressiva dinamicidade da dor, que passa da tristeza das posturas da figura dolorida, aflita, contrita, à raiva contida, até explodir no desespero da figura impetuosa em cena com o gesto impetuoso dos braços abertos”³⁵. Revela igualmente como o motivo do luto atravessa os modelos antigos, do pagão ao cristão, do cristão ao burguês.

O relevo mostra todas as etapas da lamentação fúnebre: exatamente no centro da base inferior, uma figura encapuzada e quase totalmente coberta, dobrada em si, sustenta a cabeça. Essa é uma fórmula que também aparece nos sarcófagos e urnas funerárias antigas como a encontrada no Palazzo Doria Pamphilj. [Fig.10]

³⁵ “[...] progressiva dinamicità del dolore che passa dalla mestizia delle posture della figura dolente, afflitta, contrita, alla rabbia trattenuta, fino a esplodere nella disperazione della figura irruente nella scena con il gesto enfático delle braccia aperte.” SEMINARIO di MNEMOSYNE, *Op.cit.*



Fig.10
Urna funerária no Salão Aldobrandini.
Palazzo Doria Pamphili, Roma.
Fonte: acervo das autoras.

Na urna, duas figuras encapuzadas na postura da meditação fúnebre, com a mão sustentando a cabeça, ladeiam o corpo reclinado numa *kliné*. Essas personagens encarnam a lamentação velada, contrita, humilde, tornada

invisível e que contrasta fortemente com a lamentação excessiva, desnuda, ou seja, os polos da expressão da lamentação fúnebre.

No relevo de Giovanni [Fig.9], no lado superior esquerdo, em segundo plano, duas mulheres expressam uma dor mais contida, muito presente na iconografia do luto: uma delas cruza os braços ao peito, olhos fechados e cabeça inclinada; enquanto a outra assume a *pathosformel* do luto meditativo, o gesto da melancolia, com a cabeça inclinada sustentada pela mão, que também vemos na urna antiga [Fig.10].

Nas extremidades opostas do relevo, criando forte efeito de diagonais, estão as mulheres em “explosão de desespero”. À direita, a figura feminina é vista de corpo inteiro: com a mão esquerda segura o traje em complexo drapeado enquanto a mão direita parece agarrar o cabelo na altura da nuca, jogando a cabeça para trás, a boca aberta em um grito de dor. O grito ressoa na extremidade oposta, onde a outra mulher é plena de movimento: a perna esquerda avança e revela-se numa fenda do traje, que está todo ondulado, inflado. O braço esquerdo está jogado para trás, enquanto o direito claramente tenta arrancar uma madeixa de cabelo. Ela é a própria manifestação do desespero.

Outro relevo, desta vez em pedra calcárea, reproduzido na Prancha 42 do *Atlas* é o *Sepultamento de Cristo*, de Donatello, que está na Basílica de Santo Antônio de Pádua. [Fig.11]



Fig. 11

Donatello

Sepultamento de Cristo, 1447-1450. Relevô em pedra calcárea, 138X188 cm. Basílica de Santo Antônio, Padova.

Fonte: acervo das autoras.

A cena de Donatello é toda mais compacta, diferindo de relevos mais característicos do artista, nos quais revela virtuosismo na representação da profundidade perspéctica. Tudo acontece num primeiro e segundo planos, e a dramaticidade é totalmente concentrada, sem sentido infinito do espaço (presente em tantos relevos de Donatello). Somos confrontados muito diretamente com a massa de figuras praticamente fundidas, na qual o corpo do Cristo morto e a mesa sepulcral fornecem o contraponto horizontal para as oito figuras verticais posicionadas ao redor. Dois homens parecem depositar cuidadosamente o corpo morto na lápide policromada, um deles faz repousar de forma zelosa a cabeça do Cristo pendida totalmente para trás, enquanto o outro segura ternamente as pernas do morto. Não há muitos atributos iconográficos para as figuras e

são ambos homens maduros, com trajes que remontam à antiguidade, cujas expressões sérias e sofridas são ressaltadas por linhas diversas esculpidas na face. Um terceiro homem mais jovem toma os pés de Cristo na extremidade direita do relevo, e sua dor é também profundamente contida. A expressão mais exacerbada do luto fica por conta das figuras no segundo plano, cuja identidade é incerta. À esquerda, mais próximo da cabeça do Cristo, está um homem maduro e barbudo, a boca aberta em lamento. Talvez seja João, pois é o discípulo que em geral é representado em expressão visível de dor. Às figuras das mulheres cabe o espectro do luto desesperado. A primeira mulher à esquerda, rosto sulcado, boca aberta, arranca os cabelos com as mãos. A mulher ao centro tem os olhos fechados, os cabelos desgrenhados, joga os braços para trás, gesto que também pode ser encontrado em sarcófagos romanos do séc. II. A terceira mulher fita o chão com a boca aberta, cabelos ao vento, os braços abertos e levantados. Por fim, uma quarta mulher projeta a cabeça para trás enquanto cobre os ouvidos, como se não suportasse os lamentos ou a constatação da morte.

A iconografia das dolentes ao redor do corpo de Cristo em muito se assemelha às descrições de Eurípedes na obra *As Bacantes*, representada pela primeira vez em 406 a.C. Interessa-nos não só as descrições das figuras das bacantes, que confirmam as fontes literárias para a iconografia dessas personagens trágicas, mas também a forma como são descritas seja no *thiasos* e nos impactantes momentos em que se entregam à violência, e, portanto, compõem um certo teatro da morte. Encontramos no texto dessa tragédia uma notável ênfase no movimento dos cabelos, seja de Baco, assim descrito: “enquanto gritando os incita [os coros], os cabelos revolve ao vento”³⁶; ou na animação de Cadmo para se juntar aos cortejos báquicos: “Aonde levaremos nossos pés? Onde iremos dançar? Onde agitaremos nossos brandos cabelos?”³⁷; e na descrição das bacantes que acordam: “E elas, expulsando das pálpebras o sopor profundo, levantam-se todas – maravilha de ver a ordenação calma e

³⁶ EURÍPEDES. *As bacantes*. São Paulo: Hedra, 2010. vv. 149-150.

³⁷ *Ibid.*, vv. 184-185.

serena! – todas de pé, novas e velhas, e virgens sem julgo. Primeiro, pelos ombros soltam as ondas de seus cabelos [...]”³⁸. Na ameaça que faz Penteu ao deus Baco, a morte está associada ao cessar do movimento dos cabelos: “Se alguma vez o alcanço, aqui sob meu teto, não mais solo baterá com o tirso, nem os cabelos agitará ao vento, pois a cabeça lhe cortarei do tronco”³⁹. Nas fontes literárias, como nas fontes visuais, os artistas do Renascimento encontravam os modelos para captar “formas análogas da própria vida”⁴⁰, visíveis especialmente no que Warburg chamou de “elementos acessórios em movimento”⁴¹: cabelos e indumentária insuflados pelo vento.

Pathos - “contrição devota” x “espetacularmente excessivo, excessivamente sensual”

Na mesma prancha 42 encontra-se a *Crucificação*, de Bertoldo di Giovanni [Fig.12]. O artista foi aluno de Donatello e foi escultor do círculo de Lorenzo de’ Medici (a quem o bronze pertencia), além de conhecedor e restaurador de achados arqueológicos. A composição quadrangular no Bargello divide-se claramente em dois planos horizontais. No plano superior, o topo das três cruzes, com a cruz de Cristo precisamente ao centro, visto totalmente de frente, os olhos fechados e a cabeça inclinada para frente indicando que está morto. Ladeado pelos dois ladrões, o bom (o penitente, Dimas) e o mau (o impenitente, Gestas). O bom ladrão encontra-se no lado direito do Cristo, e embora não haja absoluta

³⁸ Ibid., vv. 693-695.

³⁹ Ibid., vv. 239-241.

⁴⁰ WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano (1893)”. In: WARBURG, Aby **A Renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 3-88. p. 53

⁴¹ WARBURG, *Op.cit.*, p. 3.

regularidade na iconografia (ora jovem e imberbe, ora velho e barbudo), é consenso de que se resigna com a morte e sua expressão é serena, talvez na esperança do Paraíso prometido por Cristo devido à sua atitude arrependida. Quanto ao mau ladrão, Giovanni faz de sua resistência ao castigo e à morte uma oportunidade de enfatizar o elemento patético. É Réau⁴² quem aproxima a ação de retorcer-se na cruz do mau ladrão ao *Laocoonte*, embora não se refira diretamente à obra de Giovanni. Mas a posição das pernas, a torção do tronco, a expressão facial contorcida de dor, revelam que o artista renascentista aproveitou o tema, no mais das vezes secundário, para pagar seu tributo ao antigo. Como resultado, a figura do mau ladrão é muito mais expressiva que o Cristo.

⁴² RÉAU, Louis, *Op.cit.*



Fig. 12

Bertoldo di Giovanni

Crucificação.

1485-1490.

Bronze, 75X67 cm.

Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Fonte: <http://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/crucifissione/>

Se a mímica intensificada já surge na figura do mau ladrão Gestas, na parte inferior da composição ela é explorada em alta carga expressiva. Vemos oito figuras aos pés da cruz. Réau⁴³ afirma que a iconografia da crucificação se modifica no tempo, inicialmente contando com três figuras: o Cristo, São João e a Virgem Maria; e, depois, passa a abrigar mais personagens, até aqueles contemporâneos aos artistas, não somente os personagens mencionados nos evangelhos, como é o caso aqui da presença de São Jerônimo (na extrema esquerda da cena, segurando um crucifixo e uma pedra), ao lado de São Francisco (com a estigmata flamejante). Interessa-nos especificamente verificar como o artista explorou o espectro do teatro do luto na composição.

À direita da cruz, vestida com trajes mais pesados, a Virgem Maria aparece em gesto de dor, as duas mãos juntas sustentam a cabeça inclinada. Sua dor contida contrasta com a expressão dolorosa das outras mulheres na imagem. Chama a atenção a mulher em pé imediatamente ao lado da cruz, sua mão esquerda agarra uma mecha de cabelos da testa, a cabeça jogada para trás, enquanto o outro braço erguido parece oferecer uma madeixa de cabelos ao Cristo. Ela é toda movimento, os cabelos, o fino tecido de seu traje são trabalhados em sucessivas ondulações e o corpo se desvela pelo movimento do tecido e parece avançar. Imediatamente ao pé da cruz, vemos a figura de Maria Madalena. Ajoelhada, ela ergue ambos os braços em direção ao Cristo, numa mão traz também um tufo de cabelos arrancados, a cabeça inclinada para trás, olhando em direção a Jesus. Giovanni criou um drapeado complexo que revela a maestria do caráter *all'antica* que havia aprendido com os artefatos arqueológicos que estudara. Completam a cena mais três figuras à direita da composição e os “acessórios em movimento” são usados igualmente para as figuras masculinas, que ladeiam a presença da terceira “mulher santa”, uma verdadeira ninfa vista de costas, mas reconhecível pelo seu caminhar e pelos cabelos e trajes inflados pelo vento.

Há uma diferença visível na expressão da dor da Virgem Maria, em “contrição devota”, enquanto Maria Madalena (e as outras mulheres

⁴³ Ibid.

santas) entregam-se a um *pathos* “espetacularmente excessivo, excessivamente sensual”⁴⁴. Sobre essa diferença, Didi-Huberman afirma:

No mestre Donatello e, com maior evidência, em seu discípulo Bertoldo, Maria Madalena aparece não só fora de si, arrasada de dor, mas também indecente; enquanto arranca os cabelos, tanto sua postura como seus “acessórios em movimento” – os drapeados de seu vestido – permitem que se transpareça, com sua nudez, uma espécie de potente desordem báquica.⁴⁵

Há, portanto, uma cesura entre a expressão da dor entre a *mater* dolorosa e a ninfa dolorosa. A ninfa dolorosa, como as Meléagrides descritas por Ovídio em *As metamorfoses*, abandona o decoro e se entrega à dor.

É notável a semelhança entre a ninfa de Giovanni e os numerosos relevos de outro aluno de Donatello, o escultor Agostino di Duccio, no Oratório di San Bernardino, em Perugia e no Templo Malatesta em Rimini, presentes na Prancha 25 do *Atlas*.⁴⁶ Ressaltamos aqui a importância desse mestre, pois o próprio Warburg afirma que foi Donatello o primeiro na escultura italiana a redescobrir “as antigas formulações de *páthos* [*Pathosformeln*] da linguagem gestual”⁴⁷. Sobre Giovanni, Warburg afirma:

⁴⁴ “[...] espectacularmente excesivo, excesivamente sensual.” DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa dolorosa: Ensayo sobre la memoria de un gesto**. Valencia: Ediciones Shangrila, 2021. p.173.

⁴⁵ “En el maestro Donatello y com mayor evidencia em su discípulo Bertoldo, María Magdalena aparece no solo fuera de sí, arrasada de dolor, sino también indecente; mientras se arranca los cabellos, tanto su postura como sus ‘accesorios em movimiento’ – los drapeados de su vestido – permiten que se transparente, com su desnudez, uma espécie de potente desarreglo báquico”. DIDI-HUBERMAN, *Op.cit.*, p. 173.

⁴⁶ Sobre Agostino di Duccio, especialmente a fachada do Oratório di San Bernardino e a Prancha 25 do *Atlas*, ver WEDEKIN, L. M.; MAKOWIECKY, S. “Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisíaco no Oratório de São Bernardino em Perugia”. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 146–175, 2020. DOI: 10.24978/mod.v4i3.4569. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662708>. Acesso em: 29 jun. 2021.

⁴⁷ WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento (1914)”. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: UNICAMP, 2018. p. 91-140. p. 93.

São poucas as obras conservadas desse artista. De todo modo, elas demonstram que Bertoldo, aluno tardio de Donatello, tinha dedicado como nenhum outro alma e corpo à antiga formulação de *pathos* [*Pathosformeln*]. Pensemos em como uma mênade empunha um animal dilacerado: assim na obra de Bertoldo, Madalena, chorando sob a Cruz, aperta convulsivamente os cachos de cabelo que arrancou, em luto orgiástico⁴⁸.

Warburg associa Maria Madalena com uma mênade, como a que aparece na Prancha 6, do *Atlas*. [Fig.13].

⁴⁸ Ibid., p. 126.



Fig. 13

Mênade dançante (réplica neo-ática da oferenda votiva corégica para as Bacantes, de Eurípedes, criada por Calímaco em 406-408 a.C).

Relevo em mármore.

Museo Capitolino, Roma.

Fonte: acervo das autoras.

A mênade neo-ática carrega uma cabeça de animal sacrificado (“empunha um animal dilacerado”) e a arma usada para o sacrifício. O relevo poderia bem ilustrar um trecho de *As Bacantes*, na voz do mensageiro, que canta aqui a íntima relação das bacantes com a morte:

Logramos nós ao menos, fugindo, evitar que destroçados fôssemos pelas Bacantes. Mas elas, de mãos sem ferros, assaltam os bois que no prado pasciam. Uma, nós vimos ao alto dos braços abertos erguer uma vaca, prenhe e mugidora; outras, desmembrando bezerras, só de repuxá-las... Haveríeis visto, por toda a parte arrojados costelas e cascos forcados, pendentes dos ramos de pinho sangrando. Touros enfurecidos, de cornos em riste, por terra tombavam e- mais céleres que tuas pálpebras reais encobrem as pupilas -, mil mãos de mulheres dilaceravam as carnes.⁴⁹

No relevo do Museu Capitolino, a suavidade de seu caminhar e a graça de sua figura realçada pela leveza de seus trajes insuflados parecem se contrapor à violência do ato sacrificial recém realizado. Um dos méritos de Warburg foi justamente perceber a polaridade das fórmulas patéticas antigas, contrariando a interpretação winckelmanniana da arte clássica somente em termos de “serena grandeza” e “nobre simplicidade”.

Noutra fonte literária fundamental, Ovídio narra com detalhes a cena na qual as mênades se lançam sobre Orfeu, punindo-o por lhes desprezarem. Após terem-no apedrejado e se lançado sobre os animais encantados pela sua lira, com as mãos já ensanguentadas:

Desaparece o bom senso e reina a insana Erínia. [...] Arremetem assim contra o vate e contra ele arremessam os tirsos de folhas verdes, não feitos para este fim. Atiram uns torrões, brandem outras ramos de árvores,

⁴⁹ EURÍPEDES, *Op.cit.*, vv. 734-745.

outras arremessam pedras. E, para que à sua ira não faleçam armas, presos ao pesado arado, uns bois aravam a terra e, perto deles, cavavam a dura leira, preparando com muito suor as colheitas, musculosos lavradores que, ao verem aquela horda, se põem em fuga, abandonando os apetrechos de seu labor. Espalhadas pelos campos, sem vivalma, veem-se enxadas, pesados ancinhos e compridos enxadões. Depois de deles se apoderarem e de esartejarem os bois de cornos ameaçadores, aquelas sacrílegas mulheres voltam e apressam-se a sacrificar o poeta, que estendia as mãos e, pela primeira vez, agora falava em vão, sem comover ninguém com a sua voz. E por aquela boca, escutada, ó Júpiter, pelas pedras e compreendida pelo sentir das feras, se evolou a vida, desfeita no vento.⁵⁰

A “mênade sob a cruz” de Giovanni tem papel importante para a compreensão de uma qualidade fundamental das *pathosformeln*: a sua capacidade de inversão energética. A expressão “inversão energética” aparece na legenda da Prancha 42 e refere-se ao processo no qual “gestos similares podem assumir significados opostos”⁵¹. Diversos estudiosos do pensamento warburguiano sublinham a importância do contato do historiador alemão com a obra *A expressão das emoções no homem e nos animais*, publicada em 1857 por Charles Darwin. Chamara a atenção de Warburg a constatação do biólogo inglês sobre as “origens animais instintivas da gestualidade humana, inclusive o princípio da ‘expressão antitética’, segundo a qual a estímulos emotivos opostos correspondem opostos movimentos corpóreos”⁵². Warburg considerou que

⁵⁰ OVÍDIO, *Op. cit.*, Livro XI, vv. 14-43.

⁵¹ “[...] gesti simili possono assumere significati opposti”. WIND, Edgar. “Commento su un’osservazioni di Reynolds”. In: WIND, Edgar; ANTAL, Frederik. “La Menade sotto la Croce (1937)”. *Engramma*, n. 132, gen. 2016. Disponível em: < http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2712> Acesso em: 14/01/2022.

⁵² “[...] le origini animali istintive della gestualità umana, includono anche il principio dell’ ‘espressione antitética’, secondo il quale a stimoli emotivi opposti corrispondono opposti movimenti corporei”.

o princípio da “expressão antitética” também poderia ser aplicado para compreender como:

Algunas *pathosformeln* retiradas do classicismo são submetidas na sua transmissão a um processo de polarização de sentido. Tal polarização pode variar o escopo semântico original do modelo figurativo até chegar a resultados expressivos opostos, de total “inversão energética” enquanto mantém-se substancialmente inalterada a identidade formal.⁵³

Essa aproximação de Warburg com Darwin fornece a chave para compreendermos como o “êxtase frenético da mênade” se transforma “no espasmo de dor da Madalena”⁵⁴.

Considerações finais

A pesquisa das fontes iconográficas de Aby Warburg e as *pathosformeln* da morte e do luto foram os caminhos pelos quais buscamos abordar a questão das apropriações do clássico pelo cristianismo. Todavia, sabemos ser possível encontrar esses indícios em qualquer prancha do *Atlas*, como Warburg explicita em sua introdução:

BORDIGNON, Giulia. “L’Espressione antitética in Aby Warburg: la polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all’ arte del Rinascimento”. *Engramma*, n. 32, ap. 2004. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2675> Acesso em: 14/01/2022.

⁵³ “[...] alcune *Pathosformeln* tratte dalla classicità siano sottoposte nella loro trasmissione a un processo di polarizzazione del senso. Tale polarizzazione può variare l’originaria portata semantica del modello figurativo fino a giungere a esiti espressivi opposti, di totale “inversione energetica”, pur mantenendone sostanzialmente inalterata l’identità formale [...]”. BORDIGNON, *Op.cit.*

⁵⁴ “[...] l’estasi frenética della menade veniva trasformata nello spasmo di dolore della Maddalena.” GINZBURG, Carlo. “Le forbici di Warburg”. In: CATONI, M.L.; GINZBURG, C.; GIULIANI, L.; SETTIS, S. **Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo**. Milano: Feltrinelli, 2013. p. 109-132. p. 118.

Mnemosyne, com seu alicerce de imagens, que o Atlas anexo apresenta em reproduções, pretende ser, em primeiro lugar, um inventário de pré-cunhagens antiquizantes que concorreram, na época renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento⁵⁵.

Cada vez que adentramos mais e mais nos estudos, análises e comparações entre as imagens do *Atlas Mnemosyne*, o reconhecemos como um imenso arquivo de possibilidades. Tentar decifrar o *Atlas* nos leva a uma operação que envolve localizar, reunir, ordenar, organizar, classificar, catalogar, compilar, identificar imagens de obras de arte buscando construir vínculos entre as imagens e conceitos a partir do objeto investigado, sendo a teoria aquilo que permite compor a aproximação a outros objetos e imagens. É o arquivo do *Atlas* que nos apresenta o que podemos dizer e

faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinitivamente em uma massa amorfa (...), mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas⁵⁶.

Didi-Huberman problematiza as formas de pensar o arquivo. Concorde com Derrida quando este diz que “nada é hoje menos seguro ou claro do que a noção de arquivo”⁵⁷. Derrida afirma que “o arquivo não é nem o reflexo puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples prova. Ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante

⁵⁵ WARBURG, Aby. “Mnemosyne. O Atlas das imagens. Introdução”. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 217-230. p. 219-220.

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 147.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130.

uma montagem cruzada com outros arquivos”⁵⁸. Cabe ao investigador estabelecer a relação entre o que é visto e o que se conhece, e fazer com que as relações sejam como uma constelação, onde as estrelas mais próximas a nós brilham intensamente, enquanto outras estão pálidas.

O filósofo Giorgio Agambem em seu ensaio *Ninfas*, no qual igualmente reconhece a ninfa como “figura teórica fundamental”⁵⁹ do pensamento warburgiano, apresenta uma reflexão sobre imagem e fórmula de *pathos*. Afirma que a memória não é possível sem uma imagem, que é afecção, um *pathos* da sensação ou do pensamento, de modo a pensar a vida póstuma das imagens (*nachleben*): “encarnação emblemática de sobrevivência e alterforma que dá lugar à continuidade do visível em nossa cultura⁶⁰. Neste texto, nos detivemos no “teatro do luto” e nos aspectos de “apropriação” da antiguidade greco-romana na tradição cristã, mas essas mesmas imagens sobrevivem em nossa cultura em imagens de luto vistas nos noticiários de televisão e jornal impresso, nas manchetes dos jornais, no nosso dia a dia.

Warburg estudou em profundidade e revelou a pós-vida (*nachleben*) das imagens antigas, sua persistência e sobrevivência. Há algo de fantasmático nesse retorno das memórias dos gestos, como se fossem mensagens do mundo dos mortos ao mundo dos vivos. Se a imagem é feita de tempo e de memória, então é “fantasma” por resguardar uma memória carregada de energia, que pode se transformar sempre já que é carrega uma carga de imensa força imaginativa.

Pensar as formas de “apropriação” dos motivos da antiguidade greco-romana no Renascimento é refletir sobre o intrigante processo de surgimento, desaparecimento e retorno das imagens. Didi-Huberman afirma que o *Atlas* de Warburg, em seu procedimento de montagem de

⁵⁸ DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Relume-Dumara, 2001, p.14.

⁵⁹ “una figura teorica fondamentale”. SACCO, Daniela. “Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovraperonale”. **Cahiers d'Études Italiennes**, n. 23, p. 45-60, 2016.

⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Coleção Bial. São Paulo: Hedra, 2012, p. 13.

imagens, fornece os meios para uma compreensão da história como “algo distinto de uma simples cronologia.”⁶¹ No lugar de uma perspectiva cronológica, oferece uma abordagem dialética, que permite, como demonstrado aqui, processos de inversão energética como o das “bacantes camponesas” tornadas “cristãs soluçantes”⁶².

O percurso filológico, mais que buscar a exatidão iconográfica, ou a identificação dos modelos para “imitação” (usando o termo caro a Winckelmann⁶³), revela, outrossim, a “potência da fórmula expressiva”⁶⁴. Aqui vemos também uma dimensão dionisíaca do Renascimento, na qual a dor é expressa de forma violenta, furiosa, despudorada. Especialmente no caso do relevo de Donatello [Fig. 6], a incerteza das identidades das figuras reforça uma dimensão impessoal da expressão do luto. Ela não pertence a ninguém individualmente, mas a todos culturalmente. Seus fundamentos são biológicos (como revela a aproximação manifesta de Warburg com a compreensão da expressão das emoções humanas e animais de Darwin), psicológicos (em seu caráter sintomático, explicitado por Warburg na própria definição de *pathosforme*) e culturais (no escopo mesmo do empreendimento teórico do historiador alemão, que nomeou sua ciência como “nova história da arte científico-cultural”⁶⁵).

As relações entre as imagens aqui estabelecidas afirmam a concepção de história da arte como praticada por Warburg, afastada de uma abordagem “estetizante”, mas comprometida em refletir sobre “as experiências da comoção humana”⁶⁶.

⁶¹ “[...] algo distinto a una simple cronologia”. DIDI-HUBERMAN, *Op.cit.*, p. 29.

⁶² “De las bacantes campesinas a las soluzantes cristianas”. *Ibid.*, p. 24.

⁶³ WINCKELMANN, J.J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

⁶⁴ “potenza della formula espressiva”. BORDIGNON, *Op.cit.*

⁶⁵ WARBURG, Aby. “De arsenal a laboratório”. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 37-52. p. 48.

⁶⁶ WARBURG, Aby. “Mnemosyne. O Atlas das imagens. Introdução”. In: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018. p. 217-230. p. 228.