

C B
H A

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO



40° COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização



Co-realização



Universidade
Federal de
Uberlândia



**CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972**

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo

(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: cbha.secretaria@gmail.com

Agostino di Duccio, Aby Warburg e o Oratório de São Bernardino: anjos em serena vertigem

Sandra Makowiecky, Universidade do Estado de Santa Catarina/ CBHA

Resumo

O texto se detém sobre uma experiência conjunta em grupo de pesquisa, em que buscamos refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado warburguiano mediante um mergulho nos relevos do Oratório de São Bernardino, em Perugia cujas imagens são presentes na Prancha 25 do Atlas Mnemosyne. Entre tantos aspectos a analisar, o artigo se concentra nas imagens de anjos que proliferam na fachada e estão intimamente ligados à música e ao canto, em uma vertigem de imagens. Vertigem a que Warburg nos convida, não apenas por meio de seus escritos, mas, sobretudo, por meio de seus silêncios, riscos que Warburg correu até o limite, onde a interpretação deve dar vez ao entendimento. O que Agostino di Duccio desejava que entendêssemos?

Palavras-chave: Agostino di Duccio. Oratório de São Bernardino. Prancha 25 do Atlas Mnemosyne. Anjos e música. Aby Warburg

Abstract

The text focuses on a joint experience in a research group, in which we seek to reflect on the theoretical-methodological assumptions of the Warburgian legacy by diving into the reliefs of the Oratory of St. Bernardino, in Perugia whose images are present on Plate 25 of the Atlas Mnemosyne. Among so many aspects to analyze, the article focuses on the images of angels, which proliferate on the façade and are closely linked to music and singing, in a vertigo of images. Vertigo to which Warburg invites us, not only through his writings, but, above all, through his silences, risks that Warburg ran to the limit, where interpretation must give way to understanding. What did Agostino di Duccio want us to understand?

Keywords: Agostino di Duccio. St. Bernardino Oratory. Board 25 of Atlas Mnemosyne. Angels and music. Aby Warburg

Introdução

Sob o tema “Pesquisas em diálogo”, este texto se detém sobre uma experiência conjunta realizada em grupo de pesquisa, em que buscamos refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado warburguiano mediante um mergulho nos relevos do Oratório de São Bernardino, em Perugia e nos relevos do templo Malatesta, em Rimini, cujas imagens são abundantes na Prancha 25 do Atlas Mnemosyne (WEDEKIN e MAKOWIECKY, 2020). A Prancha 25 compõe-se majoritariamente de relevos esculpidos por Agostino di Duccio (1418-1481), que se tornou objeto de nosso interesse, através do olhar de Aby Warburg. O Oratório de São Bernardino - c.1457-1461 - representa o melhor exemplo de arte renascentista em Perugia. Agostino di Duccio foi contratado para projetar a fachada policromada e narra cenas da vida do santo, apresenta anjos e traz figuras alegóricas das Artes Liberais e das Virtudes que surgem em *Pathosformeln* de mênades dançantes e ninfas que irrompem nas cenas dos milagres, o que acabou chamando a atenção de Aby Warburg. Rafael Cardoso (2020), aponta para questões importantes sobre a relevância do legado intelectual de Aby Warburg para os dias de hoje.

Não resta dúvida que Warburg foi um pioneiro em conceber as imagens de modo disseminado e universal, sem divisões hierárquicas entre culturas e mídias. Para ele, uma fotografia interessava tanto quanto uma pintura, povos não europeus tanto quanto a Europa. Foi precursor não somente em seu olhar para a linguagem das formas – a chamada iconologia – como também por seu interesse em estudos etnográficos como instrumento para compreender a arte. Era um pensador que entendia a cultura humana como um todo e buscava seguir o devir das imagens como pista para desvendar o que temos em comum. Antecipou, em vários sentidos, as ideias de cultura visual e arte global que hoje desafiam não somente historiadores como também artistas. Podemos aprender muito com sua obra - sobretudo que o melhor pensamento visual requer aprofundamento no repertório. Mnemosine, afinal, é memória. Do seu ventre, brotaram as artes e a história (CARDOSO, 2020).

Entre tantos aspectos a analisar neste monumento, o artigo se concentra nas imagens de anjos, que proliferam na fachada do Oratório de São Bernardino, pautado em aprofundar repertório e pensamento visual. Os anjos povoam o monumento, intimamente ligados à música e ao canto, que são elementos presentes na Sagrada Escritura em referência ao Louvor a Deus. Algumas passagens bíblicas exemplificam a importância da música como imagem do paraíso e proclamada pela corte celeste. Os instrumentos musicais também são especificados nas passagens bíblicas, reforçando uma aproximação do espaço celeste ao espaço terreno.

O contato direto com o monumento, a atenção para a “especificidade dos monumentos históricos” e aos “detalhes”, a necessidade de pensamento visual que requer aprofundamento no repertório, nos aproximam das premissas de Aby Warburg. A fachada, uma vertigem de imagens, nos mostra que devemos aceitar que a imagem não é um campo de conhecimento fechado, mas é centrífuga, vertiginosa. Vertigem a que Warburg nos convida, não apenas por meio de seus escritos, mas, sobretudo, por meio de seus silêncios (Didi-Huberman, 2007, p. 13), riscos que Warburg correu até o limite, onde a interpretação deve dar vez ao entendimento. O que Agostino di Duccio desejava que entendêssemos?

Sobre o Oratório e sobre o artista - O artista Agostino di Duccio (1417 - 1481) trabalhou na fachada do Oratório (fig.1), que é a parte mais esplêndida do edifício.



Fig.1. Oratório de San Bernardino, Perugia, 1452, fachada frontal com relevos de Agostino di Duccio (1457-1461). Fotografia: Luana M. Wedekin e Sandra Makowiecky

O resultado é um trabalho encantador e em particular para o modelado das roupas muito refinadas que vestem os personagens: é uma das mais

memoráveis obras de escultura do século XV na Itália. As esculturas são influenciadas pela inovação introduzida por Donatello, a que os estudiosos chamam de "*stiacciato*": no italiano moderno "*schacciato*", ou seja, esmagado. O termo significa uma escultura na qual os relevos sobem alguns milímetros acima da superfície, de modo a parecer quase mais como uma pintura. Desta forma, também é possível aplicar o artifício da perspectiva às figuras. Mas a técnica "*stiacciato*" é aqui interpretada de maneira original por Agostino, enfatizando particularmente as linhas curvas das figuras e sobretudo as roupas que vestem: apresentam dobras grossas e paralelas, em um ensaio de habilidade técnica. A delicada policromia acrescenta charme ao esplendor do complexo arquitetônico - escultural: predominam versões de cores vermelhas e verdes. No geral, devido às referências de Donatello (técnica escultórica) e Leon Battista Alberti (fachada) e ao valor em si mostrado por Agostino di Duccio, este é um trabalho renascentista que não se assemelha a outro daqueles que já vimos e estudamos e no entanto, tanto este monumento como o artista Agostino di Duccio são pouco divulgados entre os estudiosos da arte. A fachada policromada faz uso de uma combinação de materiais diversos, como a terracota, o calcário, lápis-lazúli, ouro e mármore coloridos de diversos tipos, como mármore branco, preto, vermelho, além de terracota e calcário.

Campigli (2018) lista algumas obras que poderiam ser fontes literárias para os relevos de Agostino: *Noctes atticæ*, de Aulo Gellio; *Metamorfoses* de Ovídio; *De coelesti Hierarchia*, de Pseudo-Dioniso Areopagita; *De deo Socratis*, de Apuleio. Iremos nos ater à fonte de Pseudo-Dioniso Areopagita.

Os anjos na hierarquia celeste, de Pseudo-Dioniso Areopagita: Para este texto, nos valeremos dos estudos de Fernanda M.T. Carneiro (2017) em sua tese de doutorado denominada "A presença de anjos na arte contemporânea"(2017), pesquisa que orientei. De acordo com o cristianismo, os anjos são criados por Deus – criaturas divinas – e possuem qualidades plenas, sem ser Deus, sem ser homem. Sendo mediadores, auxiliam o homem nessa busca pela perfeição (alcançar Deus). Os homens buscam a perfeição por meio das qualidades a serem desenvolvidas durante o percurso da vida. O artista materializa as qualidades e defeitos plenos dos anjos por meio das imagens, e permitem que reconheçamos nas imagens, qualidades e defeitos que identificamos nas ações humanas. Qualidades estas que encontramos na presença do anjo da guarda, anjos anunciadores, anjos consoladores e defeitos nos anjos decaídos. Para a elaboração visual dos anjos, que, para a teologia, são considerados "espíritos puros", potência invisível, os artistas basearam-se em referências teóricas, relatos e descrições, além de referências imagéticas. Como mediadores entre o plano terreno e o plano divino, as qualidades e os defeitos dos anjos também são reflexos que se encontram nos homens. Na fachada do Oratório, não encontramos anjos decaídos. Na Bíblia, não há uma especificidade sobre a hierarquia celeste. Mas encontramos na hierarquia celeste formulada por estudiosos da teologia, uma referência importante na compreensão dessa relação de poder e de ordem estabelecida entre esse espaço do Ser supremo e do mundo terreno, e fonte para a representação artística. Apesar de a natureza do

anjo ter sido objeto de estudo pelos padres da Igreja anteriormente ao século IV, sendo os anjos considerados seres incorpóreos, no século V, Pseudo-Dionísio Areopagita apresenta a presença de nove grupos na hierarquia celeste, divididos em três categorias de anjos (CHELLI, 2011).

Um dos textos atribuídos ao autor refere-se ao estudo sobre a hierarquia celeste, que apresenta a estrutura e a característica dos anjos presentes no espaço celeste, onde encontramos ordem e poder. O propósito da Hierarquia Celeste, por Pseudo-Dionísio Areopagita, é “proporcionar aos seres a semelhança e a união com Deus, na medida do possível” (AREOPAGITA, 2015, p. 37-38).

Na Bíblia, encontramos a presença clara de anjos como mediadores entre o plano divino e o terreno e o aparecimento diverso de nove tipos de presença angélica. Encontramos os serafins, os querubins, os arcanjos e os anjos, todos pertencentes à categoria de anjos. Mas também encontramos outros anjos que, apesar de mencionados, são pontuados nas passagens bíblicas rapidamente, como tronos, principados, virtudes, potestades, dominações. Além disso, a nomenclatura “anjo” tanto designa uma categoria inferior dentro da hierarquia celeste quanto termo genérico atribuído para todos os anjos, classificados de um modo geral como mediador, orientador, anunciador (SPADACINI; STANZIONE, 2010).

A hierarquia do Pseudo-Dionísio Areopagita é uma das divisões possíveis, pois outros teólogos medievais, propuseram, ao longo dos séculos, outras divisões/categorias entre os anjos. A hierarquia celeste apresentada por ele é frequentemente utilizada por estudiosos da teologia e iconografia cristã, conforme organograma (Fig.2). Este representa a sequência hierárquica angélica presente no espaço celeste, destacando a ordem de potência para com Deus. Como se trata de uma hierarquia, cada coro apresentado por Pseudo-Dionísio Areopagita está na ordem de sua subordinação, assim como os anjos a eles pertencentes. No primeiro coro, o mais próximo de Deus, encontramos, nas sequências verticais, os serafins, seguidos dos querubins e os tronos. Ao atentar a verticalidade, de cima para baixo, os serafins são os anjos mais próximos de Deus e, conseqüentemente, detêm uma superioridade sobre os demais.

No segundo coro, nessa mesma ordem da verticalidade, destacamos as dominações, as virtudes e as potestades. E o terceiro coro, mais distante de Deus, encontramos, nessa sequência, os principados, seguidos dos arcanjos e dos anjos. Os anjos pertencentes ao último coro, apesar de distantes de Deus, são igualmente importantes, pois estão próximos ao homem e mantêm a característica de mediadores. As ordens que são mais conhecidas e disseminadas são a ordem dos serafins e querubins, da primeira hierarquia, e a dos arcanjos e anjos, da terceira hierarquia. Tem-se o conhecimento dessas ordens devido à profusão de imagens encontradas ao longo da história da arte.

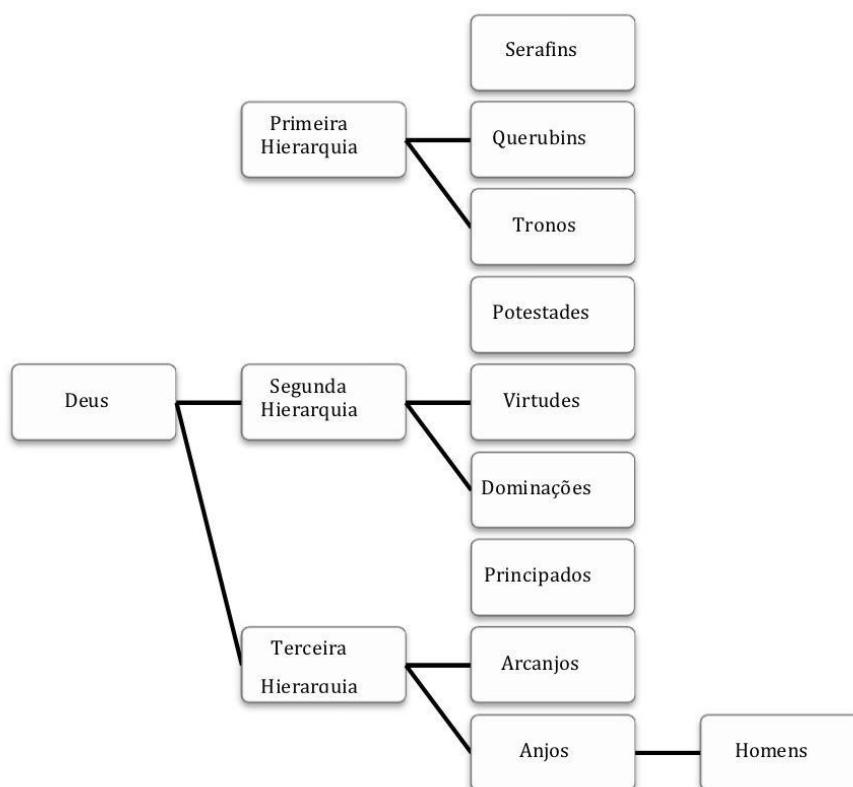


Fig. 2. Esquema visual a partir da Hierarquia Celeste de Pseudo Dionísio Areopagita. Fonte: Organograma elaborado por Fernanda M.T. Carneiro (2017), com base na hierarquia celeste de Pseudo- Dionísio Areopagita.

Comumente, a hierarquia celeste é também mencionada como *Coro Celeste* devido à palavra “coro”, que nos remete ao grupo de pessoas que cantam juntas a uma só voz. E, nesse caso, um grupo de anjos que cantam em louvor a Deus. Como exemplo, examinemos um detalhe da obra de Francesco Botticini chamada *A assunção da Virgem* (fig.3). Próximo a Cristo, aparece a primeira ordem da hierarquia celeste, em que se encontram os serafins, com cabeças aladas de cor vermelha, os querubins, com cabeças aladas de cor azul, e os tronos, que aparecem com o tronco do corpo com asa na cor azul e com gestos de oração e saudação. Nessa ordem hierárquica, os anjos possuem seis asas, característica presente nos anjos mais próximos de Deus, aqui na figura de Cristo.



Fig. 3. FRANCESCO BOTTICINI.
A assunção da Virgem (detalhe).
(1475-6).
Tempera sobre madeira (228,6 x
377,2 cm). Fonte: Acervo da
National Gallery, Londres.

Na segunda ordem, encontram-se anjos com o corpo inteiro, par de asas, e cobertos por túnicas. São as dominações, as virtudes e as potestades. As dominações seguram um cetro, as virtudes seguram uma vela em chamas e as potestades seguram uma lança. Na terceira e última ordem, mais próxima da terra, encontram-se os principados com um bastão na mão, os arcanjos com um vaso no colo, e os anjos, que apontam um bastão para a terra, reforçando sua ligação próxima aos homens. O anjo aparece como mediador entre o plano celeste e o plano terreno, em que várias cores e elementos iconológicos os distinguem entre si.

Anjos em serena vertigem - Na fachada do Oratório encontramos anjos em profusão, mas estamos tratando aos anjos do último coro que, apesar de distantes de Deus, estão próximos ao homem, mantém a característica de mediadores e estão presentes por toda a fachada, que começam pelo tímpano do frontão (fig.4), se espalham pela Luneta (fig.5) até o grande portal de entrada (fig.6) (COMMODI, 1996).



Fig. 4. AGOSTINO DI DUCCIO. Tímpano do frontão da fachada do Oratório de São Bernardino com anjos, 1452, Perugia, fachada frontal. Fonte: acervo da autora.

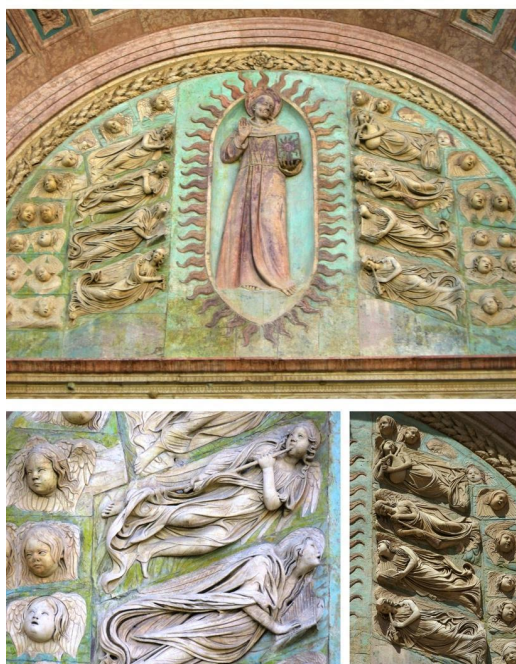


Fig. 5. AGOSTINO DI DUCCIO. Luneta da fachada principal do Oratório de São Bernardino com anjos. 1452, Perugia. Fonte: acervo da autora.

Os anjos musicistas: Os anjos povoam o monumento, intimamente ligados à música e ao canto, que são elementos presentes na Sagrada Escritura em referência ao Louvor a Deus. Algumas passagens bíblicas exemplificam a importância da música como imagem do paraíso e proclamada pela corte celeste. Os instrumentos musicais também são especificados nas passagens bíblicas. Para Campigli (2018, p. 89-90), quando esculpe os anjos musicistas, Agostino, em um tipo de transe decorativo, assume uma linguagem inédita e fascinante, toda resolvida na superfície, toda jogada sob suave perseguição das dobras das vestes que, por sua vez, terminam por confundir-se com os grafismos dos cabelos ou a plumagem das asas. Duccio optou por utilizar linhas quase sem solução de continuidade, dando um aspecto mais abstrato ao baixo-relevo, ao contrário de seu mestre Donatello, que prezava por um plasticismo que fosse ao mesmo tempo massa, volume, *chiaroscuro* e insistentes rebaixos. No estilo do artista, verificamos uma ênfase linear, dobras lineares, formas planas e esquemáticas, predominância dos baixos-relevos e o panejamento ondulado das figuras.



Fig. 6. AGOSTINO DI DUCCIO. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos na vista frontal do grande portal de entrada.1452. Fonte: acervo da autora.

Especialmente nos séculos XIV ao XVI, os anjos músicos foram acrescentados ao espaço musical celeste em virtude de os fiéis acreditarem ouvir coros angélicos e, assim, os relacionavam à harmonia universal. A relação do prazer e da alegria musical ligada ao paraíso possibilitou ao artista a profusão de imagens angélicas musicais, cantantes e músicos. A iconografia dos anjos músicos na arte ocidental apresenta-nos com frequência o coro de anjos tocando instrumentos musicais utilizados entre os séculos XIV e XVI (DELUMEAU, 2003).

A exaltação a Deus por meio do canto já era algo presente nas igrejas, e sua fonte eram os textos bíblicos, mas a presença do espaço celeste no desenvolvimento da produção musical veio a aprofundar a presença do anjo como músico e cantor. O nascimento de Jesus e a ascensão foram temas que possibilitaram o aparecimento de anjos músicos como expressão de louvor e alegria pelos acontecimentos. O desenvolvimento dos instrumentos musicais foram referências para as composições visuais dos anjos músicos. Os instrumentos musicais diversos são utilizados pelos anjos e representados nas imagens bíblicas, “a música é, portanto, a fonte da harmonia universal, do curso dos astros, do movimento dos elementos, entre a alma e o corpo e entre o homem e o universo” (DELUMEAU, 2003, p.220).

Encontramos a descrição de alguns instrumentos musicais no livro dos Salmos, que reúne 150 cânticos de diversos autores de diferentes épocas que estão presentes na Bíblia Hebraica e no Antigo Testamento da Bíblia Cristã, ou seja, foram escritos há cerca de mil anos atrás.

Aleluia! Louvai a Deus em seu templo, louvai-o no seu poderoso firmamento, louvai-o por suas façanhas, louvai-o por sua grandeza imensa! Louvai-o com toque de trombetas, louvai-o com cítara e harpa, Louvai-o com dança e tambor, louvai-o com cordas e flauta; louvai-o com címbalos sonoros, louvai-o com címbalos retumbantes! Todo ser que respira louve a lahweh! (SALMO 150, 1 - 6).

Os anjos esculpidos no portal do Oratório de São Bernardino trazem a marca da alegria e jovialidade. Imagens de anjos tão comuns em pinturas, mas raramente encontradas em profusão nas fachadas esculpidas tomam de assalto o olhar desavisado (Figuras 7,8 e 9).

Os dois pilares entre as pilastras e as portas gêmeas, que abrigam seis pares de músicos anjos e as alegorias das virtudes, talvez constituam o ápice artístico do artista. Os pares de anjos, esculpidos em seis nichos retangulares, de cada lado, na frente dos pilares, são figuras com extrema elegância da modelagem. Também vale destacar a inventividade nunca repetitiva que ocorre nas seis composições dos anjos. Existe alternância de expressões nos rostos; o movimento dos corpos esbeltos é graciosamente composto em alguns anjos e frenético em outros; cabelos com anéis podem cair suavemente ou em grande movimento sobre os ombros; as roupas fluem lentamente em alguns casos e formam jogos de

turbilhão em outros. Sua visão original das formas, ondulantes, sinuosas, elegantes, puro movimento, talvez possa ser chamado de “pneuma”, sopro vital, ao qual Aby Warburg referiu na legenda da prancha 25 como “representação pneumática da esfera” (WARBURG, 2012).

Os doze anjos tocam vários instrumentos e em cada peça temos dois anjos que, movendo-se em um passo de dança, tocam cada qual um instrumento diferente. Na figura 7, à esquerda, vemos as chaleiras e um triângulo e à direita, uma viela e um saltério. Na figura 8, à esquerda, uma viela e um saltério e à direita, um par de chaleiras e outro triângulo. Na figura 9, à esquerda, uma viela e saltério e à direita, um alaúde na figura de trás. Já o e o anjo da frente tem um pandeiro em uma mão e um pífano na outra.

Em toda a fachada, vemos uma parede repleta de anjos músicos que são dotados de instrumentos musicais e livros de canto. Os anjos são elaborados sugerindo a alegria e a harmonia existente no céu e em presença de Deus.



Fig. 7. AGOSTINO DI DUCCIO. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos na vista frontal do grande portal de entrada.1452. Fonte: acervo da autora.



Fig. 8. AGOSTINO DI DUCCIO.
Oratório de São Bernardino.
Detalhes dos conjuntos de anjos na
vista frontal do grande portal de
entrada.1452. Fonte: acervo da
autora.



Fig. 9. AGOSTINO DI DUCCIO.
Oratório de São Bernardino. Detalhes
dos conjuntos de anjos na
vista frontal do grande portal de
entrada.1452.
Fonte: acervo da autora.

Eles estão trajados com túnicas e dotados de asas. As presenças de anjos músicos nas narrativas bíblicas serviam para representar o Paraíso de forma simbólica, sua força divina, a riqueza harmônica e, conseqüentemente, o poder de Deus. Com o tempo, em meados do século XIX, a relação da música como elemento profano e por entenderem que esses elementos faziam parte do plano mundano e não do plano divino, os instrumentos musicais e o canto tornam-se mais raros nas imagens de anjos da história da arte (DELUMEAU, 2003).

Nas construções que avançam e ficam ao lado das portas duplas, vemos nos seis espelhos de mármore que deslizam obliquamente em direção às portas, algumas virtudes franciscanas que são exemplificadas em termos alegóricos, por uma homenagem devida à San Bernardino que as praticou de maneira exemplar. O que podemos pensar sobre o fato de estas imagens de anjos estarem ao lado de seis figuras das virtudes?

Segundo a Igreja Católica Apostólica Romana, e conforme a Bíblia Sagrada, no Livro da Sabedoria, Capítulo 8, Versículo 7, as virtudes são frutos da Sabedoria: a *Temperança*, a *Prudência*, a *Justiça* e a *Fortaleza*, que são os bens mais úteis na vida, são as quatro virtudes cardinais que polarizam todas as outras virtudes humanas. O conceito teológico destas quatro virtudes foi derivado inicialmente do esquema de Platão e adaptado por Santo Ambrósio de Milão, Santo Agostinho de Hipona e São Tomás de Aquino. Elas são perfeições habituais e estáveis da inteligência e da vontade humanas, que regulam os nossos atos, ordenam as nossas paixões e guiam a nossa conduta segundo a razão e a fé. Das quatro virtudes cardinais, Agostino representou a *Justiça* e a *Temperança*. Não representou a *Fortaleza* e nem a *Prudência*. Escolheu além da *Justiça* e *Temperança*, as virtudes de *Obediência*, *Misericórdia*, *Pobreza* e *Castidade*, mais ligadas aos valores da pregação de São Francisco.

Tanto nas imagens de anjos quanto nas imagens de virtudes, ocorre a ideia de imagens de ninfas, travestidas de anjos e alegoricamente como virtudes, em uma fachada de um templo cristão, com imagens de tradição pagã. O anjo aparece como mediador entre o plano celeste e o plano terreno e as virtudes são adquiridas e reforçadas por atos moralmente bons e repetidos, são purificadas e elevadas pela graça divina. O que se passa nesta fachada é uma exaltação de bons valores.

Concluindo: Podemos lançar questões divididas em campos de problemas. Para tanto, evidencia-se um texto de Maurício Lissovsky (2014), chamado “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”.

Ao nos debruçarmos sobre as pranchas não há como prescindir das imagens, “buscar entender as imagens e se entender com elas”. Isso exige um caminho epistemológico que deve atenção à epistemologia da história da arte; ter dimensão de abertura para outras áreas do conhecimento. Fundamental entender a precedência da imagem sobre a palavra, não perder a imagem de vista; dar atenção aos detalhes; um caminho metodológico que não pode ser positivado, e, portanto, não submeter a história da arte a um fechamento epistemológico; não

banalizar conceitos; não fechar fronteiras epistemológicas. Outro ponto importante é o contato direto com os monumentos; o olhar para a exceção; buscar compreender o diálogo entre imagens. Buscamos não fazer apenas mais um comentário sobre Aby Warburg. Aby Warburg havia procurado “entender as imagens, não apenas interpretá-las”. Lissovsky (2014) realiza uma síntese em seu texto, dizendo que artistas e pesquisadores já se deram conta de que as imagens estão vivas e que sempre estiveram vivas, como Aby Warburg havia constatado em seu observatório; e nunca cessaram de se mover. Para o autor, agora não é mais aceitável analisar imagens como se fosse possível distinguir – e, portanto, separar – o que nelas é razão e desrazão, claro e escuro, consciente e inconsciente, vivido e não vivido. Neste Novo Mundo, formado por redes de imagens errantes, mundo do qual, em larga medida, já nos tornamos cidadãos, interpretá-las talvez não seja mais imprescindível. A despeito de todos os riscos que isto implica, riscos que Warburg correu até o limite, a interpretação deve dar vez ao entendimento. É hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas.

Ampliar a compreensão de que a decodificação minuciosa de imagens e objetos talvez seja a maior contribuição a ser difundida da história da arte para outras áreas de conhecimento, pois se trata de algo do qual nos ocupamos coletivamente há pelo menos dois séculos. Os historiadores da arte foram os primeiros a destacar o poder da arte, o poder das imagens. Este olhar do historiador da arte ajuda a evitar que, nesse mundo cada vez mais dominado pelos espaços de representação, as obras de arte não caiam na banalização, na leitura rápida, na apreciação efêmera. No que podemos nos diferenciar? Na decodificação minuciosa, no entender e entender-se com as imagens. Outro “ponto cego” do conhecimento arte - histórico atual reside na falta de qualquer capacidade de discutir – muito menos, definir – o que constituiria a “qualidade” ou a “excelência” em se tratando de obras de arte. De Tadeu Chiarelli (2020, p. 439), cito : “[...] a produção artística é boa quando, acima e antes de tudo, diz respeito a si mesma. O resto é literatura – questão fundamental a não se esquecer nesses tempos em que a retórica impera sobre a forma”.

Como diz Cardoso (2020), Warburg, “fundamentado em sua vasta erudição e conhecimento histórico, foi desenvolvendo um método original de pensar não somente o significado das imagens, mas também o modo como elas significam”. Mas para isso, o melhor pensamento visual requer aprofundamento no repertório.

Estas imagens poderiam ficar dormindo, mas despertaram nosso interesse na visita ao monumento. Difícil ser despertado assim por uma imagem em livro. Como elas se oferecem ao juízo contemporâneo? Talvez buscar estabelecer de forma didática o que Warburg deixou intuído. Para Lissovsky (2014), é provável que Carlo Ginzburg tenha percebido na obra de Warburg, algumas inquietações similares às suas – e o mesmo desejo de transgredir os limites convencionais da disciplina, sem “medo dos guardas de fronteira” (Warburg, 1999, p. 585), ou seja, lidar com aquilo que, no âmbito da vida social e da cultura, parecia “atemporal” e não podia ser abarcado por argumentos de natureza causal; não

traçar linhas rígidas entre racional e irracional; investigar “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço (Ginzburg, 1990, p. 9 -11). Em larga medida, as três preocupações de Ginzburg – os limites epistemológicos das disciplinas historiográficas, o problema da semelhança na história e o da “atemporalidade” ou “anacronicidade” das imagens – são centrais na recepção contemporânea da obra de Warburg.

O Renascimento, a Antiguidade pagã, os gestos, isso tudo a que Warburg dedicou sua vida, seriam apenas meios para enfrentar um problema bem mais ambicioso: “a função da criação figurativa na vida da civilização”. Por que criamos imagens? O que esperamos delas? E de que nos têm servido ao longo da história? A despeito de ter nos legado uma obra historiográfica fragmentária e rarefeita, a persistência dessas perguntas, sua fidelidade a estes problemas de fundo, confere-lhe uma peculiar unidade, diz Lisovsky (2014).

Para que este conhecimento-montagem fosse possível, era preciso rejeitar as matrizes da inteligibilidade causal e criar a possibilidade de uma vertigem, aceitar que a imagem é centrífuga, vertiginosa. Parafraseando uma expressão de Nietzsche, poderia dizer-se que quem não viveu algo (seja um indivíduo, seja um povo) faz sempre a mesma experiência (AGAMBEN, 2009, p. 140). Ao fim e ao cabo, o que nos interessa é compreender e estudar “a função da criação figurativa na vida da civilização”. O que Agostino di Duccio desejava que entendêssemos talvez nos escape, mas para além de uma virtuosidade na escultura, ele nos deixou uma fachada plena de mensagens de harmonia, das virtudes da pregação de São Francisco e São Bernardino e de anjos que fazem a mediação entre o plano celeste e o plano terreno, concebidos dentro da filosofia humanista de sua época, tão válidos e necessários hoje.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Agostino Di Duccio. Disponível em <
<https://www.britannica.com/biography/Agostino-di-Duccio#ref104635>>. Acesso em 25
mar.2020

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste* (Século V). Tradução: Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

CAMPIGLI, Marco. Um donatelliano in trasferta e l'antico: Agostino di Duccio nel Tempio Malatestiano. In: MUCCIOLI, F.; CENERINI, F. (ed.) *Gli Antichi alla corte dei Malatesta*. Milano: Editoriale Jouvence, 2018, p. 77-111.

CARDOSO, 2020. Aby Warburg em diálogo com o contemporâneo. 2020. Disponível em <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/aby-warburg/>>. Acesso em 02 nov.2020.

CARNEIRO, Fernanda Maria Trentini. *A presença de anjos na arte contemporânea*. 2017. 287 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

CHELLI, Maurizio. *Angeli: i significati e Le iconografie nella storia dell'arte*. v. 49. Roma, EDUP, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. A produção recente de Alfredo Nicolaiewsky ou A Arte que dá nos nervos. In: Nicolaiewsky, Alfredo (org.). *Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena* [recurso eletrônico]. Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2020.1. Disponível em <<https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2020/11/Alfredo-em-processo-Nicolaiewsky-em-quarentena.pdf>>. Acesso em 14 dez.2020.

COMMUDI, Bernardo. *L'Oratório di San Bernardino. Presso la chiesa di San Francesco al Prato in Perugia*. Perugia: F.E. Ventura Editore, 1996.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Knowledge: movement (The man who spoke to butterflies)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain (Ed.). *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone Books, 2007. p. 7-19.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

SPADACINI, Irene; STANZIONE, Marcello. *Gli angeli e l'arte*. Italia: Tau, 2010.

WARBURG, Aby. Italian art and international astrology in the Palazzo Schifanoia. In: _____. *The renewal of pagan Antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. p. 563-592.

_____. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2012. p. 99.

WEDEKIN, LUANA MARIBELE ; MAKOWIECKY, SANDRA . Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionísíaco no Oratório de San Bernardino em Perugia. *Revista MODOS*, v. 4, p. 146-175, 2020.

Como citar:

MAKOWIECKY, Sandra. Agostino di Duccio, Aby Warburg e o Oratório de São Bernardino: anjos em serena vertigem. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 101-117, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.09>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>