



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV)
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ARTE, IMAGEM E CULTURA
LINHA DE PESQUISA EM TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Camila Pereira Pires

Pathos, tempi e ficção da escultura na pintura renascentista em grisaille

Brasília, agosto de 2026

Camila Pereira Pires

Pathos, tempi e ficção da escultura na pintura renascentista em grisaille

Dissertação de mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais do
Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes Visuais da
Universidade de Brasília
(PPGAV/VIS/IdA/UnB) como pré-
requisito para o título de Mestre em
Artes Visuais. Linha de Pesquisa:
Teoria e História da Arte.
Orientadora: Prof^a Dr^a
Vera Marisa Pugliese de Castro

Camila Pereira Pires

Pathos, tempi e ficção da escultura na pintura renascentista em grisaille

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como pré-requisito para o título de Mestre em Artes Visuais

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luana Mirabele Wedekin
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)
Membra

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília (UnB)
Membro

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Federal de Juíz de Fora (UFJF)
Membro Suplente
Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, Maria Lucinei, pelo apoio incondicional, pelo esforço e pelas abdições para que meus sonhos pudessem ser reais. Eis aqui um sonho que se tornou realidade graças a ela.

Agradeço a minha avó, Gercina, por valorizar a arte e a universidade sendo faxineira aqui, na Universidade de Brasília. Foi o seu encanto pela arte que fez com que eu me encantasse também.

Agradeço ao meu esposo, Rafael, pelo companheirismo nesse processo, por me incentivar, por me sustentar nos momentos de crise, pelo amor e carinho diários.

Agradeço às amigas Isadora, Ana, Daniela e Atenea, sem as quais eu não teria sequer feito as provas para ingressar no mestrado.

Agradeço às amigas Jéssica e Maria Jéssica, cujo apoio e amizade me sustentam.

Agradeço a minha irmã Natália e minhas primas Jéssica e Fernanda, que são parte de quem eu sou.

Agradeço a minha psicóloga, Marina, por me fazer enxergar que a vida vale a pena em todas as suas delicadezas e crises.

Agradeço a minha tia Maria Luciene, que sempre mostrou o poder da educação.

Agradeço a minha tia Maria Valdinéia, por ser amor e acolhimento em todos os momentos.

Agradeço a minha chefe e amiga Bruna Neiva, por apoiar todos os meus projetos.

Agradeço, por fim, a minha orientadora, Profa. Dra. Vera Pugliese, pela generosidade e humanidade diante dos inúmeros desafios que ocorreram ao longo desses dois anos. Esta pesquisa jamais seria possível sem ela.

Sumário

Lista de figuras.....	05
Resumo.....	16
Abstract.....	18
Introdução.....	20
Capítulo I	
1.Trânsitos entre as linguagens pictórica e escultórica nas teorias do Renascimento italiano	
1.1. Esculturas pictóricas.....	27
1.2. Pinturas escultóricas.....	54
Capítulo II	
2. Aparições em <i>grisaille</i> no <i>Bilderatlas Mnemosyne</i>	
2.1. <i>Prancha 79: Speranza</i> sob a transubstanciação.....	84
2.2. <i>Prancha 49: Mantegna</i> e a metáfora do distanciamento.....	118
Capítulo III	
3. (Des)Encarnação na <i>grisaille</i>	
3.1. O Verbo e a Carne.....	137
3.2. (des) <i>coloris</i>	153
Considerações finais	180
Referências bibliográficas.....	187

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455). <i>Portas de São João Batista</i> , 1425 - 1452, relevo em bronze, 520 x 310 x 11 cm. Batistério de São João, Florença. Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Lorenzo-Ghiberti/1058131/Porta-do-Para%C3%ADso,-realizada-por-Ghiberti-Lorenzo-(1378-1443).html	Cap. 1.1 - Vasari discorre sobre a semelhança destes relevos de Ghiberti com a pintura	28
Fig. 2	Donatello (1386 — 1466). <i>Púlpito da Paixão</i> , 1461 - 1466, relevo em bronze, 137 (excluindo as colunas) x 280 x 110 cm, Basílica de São Lourenço (nave oeste), Florença. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Donatello_e_aiuti%2C_pulpito_della_passione%2C_post_1460%2C_aggiunte_seicentesche_e_orazione_nell%27orto_01.jpg	Cap. 1.1 - Vasari discorre sobre a semelhança desta obra de Donatello com a pintura	29
Fig. 3	Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455). “Criação de Adão e Eva”, <i>Portas de São João Batista</i> , 1425 - 1452, relevo em bronze, 76 x 76 cm. Batistério de São João, Florença. Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Lorenzo-Ghiberti/207604/A-Hist%C3%B3ria-de-Ad%C3%A3o:-a-Cria%C3%A7%C3%A3o-de-Ad%C3%A3o-e-Eva,-a-Tenta%C3%A7%C3%A3o-e-a-Expuls%C3%A3o-do-Jardim,-um-dos-dez-pain%C3%A9is-de-relevo-das-Portas-do-Para%C3%ADso-(portas-do-leste)-por-Lorenzo-Ghiberti-(1378-1455)-1425.html (montagem própria)	Cap. 1.1 - Detalhe dos baixos relevos de Ghiberti e sua planaridade que Vasari destacou como semelhante à pintura	30
Fig. 4	Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455). “O encontro de Salomão com a Rainha de Sabá”, <i>Portas de São João Batista</i> , 1425 - 1452, relevo em bronze, 76 x 76 cm. Batistério de São João, Florença. Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Lorenzo-Ghiberti/292851/O-Encontro-do-Rei-Salom%C3%A3o-e-da-Rainha-de-Sab%C3%A1,-um-dos-dez-pain%C3%A9is-de-socorro-das-Portas-do-Para%C3%ADso-(portas-do-leste),-1425-52-(bronze-dourado)-(ver-tamb%C3%A9m-87652-60-e-87662-67).html (montagem própria)	Cap. 1.1 - Detalhe dos baixos relevos de Ghiberti e sua planaridade que Vasari destacou como semelhante à pintura	30
Fig. 5	Esquema dos afrescos de Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494) na Capela Tornabuoni (1486 - 1490), Santa Maria Novella, Florença. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Tornabuoni (montagem própria)	Cap. 1. 1 - Apresentar o programa visual da Capela Tornabuoni onde Ghirlandaio utiliza a <i>grisaille</i>	35
Fig. 6	Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494). <i>Santos Inocentes</i> , 1486 - 1490, afresco, 300 x 300 cm. Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença. Fonte: https://www.guidemeflorence.com/it/cappella-tornabuoni/ (montagem própria)	Cap. 1. 1 - Apresentar a pintura em que Ghirlandaio utiliza <i>grisaille</i> na Capela Tornabuoni	36
Fig. 7	Autoria desconhecida. Vaso dos Talentos, c. 110 EC, mármore, 92 x 94 cm, Piazza dei Miracoli, Pisa. Fonte: https://stock.adobe.com/br/images/vaso-del-talento-	Cap. 1. 1 - Apresentar a figura da Antiguidade que	38

	pisa/30406711	Warburg cita como modelo utilizado por Donatello	
Fig. 8	Donatello (1386 — 1466). <i>Portas do Martírio</i> , 1439, bronze, 235 x 109 cm, Sacristia Velha da Basílica de São Lourenço, Florença. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Porta_dei_Martiri (montagem própria)	Cap. 1.1 - Apresentar a possível figura de Donatello cujo modelo veio do Vaso dos Talentos	39
Fig. 9	Donatello (1386 — 1466). <i>Sacristia Velha</i> , 1420 - 1439, relevos em estuque, 11,68 m2, Basílica de São Lourenço, Florença. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_S%C3%A3o_Louren%C3%A7o	Cap. 1.1 - Apresentar o programa visual da Sacristia Velha	42
Fig. 10	Donatello (1386 — 1466). <i>Sacristia Velha</i> , 1420 - 1439, relevos em estuque, 11,68 m2, Basílica de São Lourenço, Florença. Fonte: https://www.trasienaeifirenze.com/it/italiano-firenze-e-la-grande-stagione-del-rinascimento/	Cap. 11 - Detalhar o conjunto dos relevos em estuque de Donatello	42
Fig. 11	Luca della Robbia (1399 — 1481). <i>Capela Pazzi</i> , 1441 - 1460, relevos em terracota vitrificada, 11,66 m2. Basílica da Santa Cruz, Florença. Fonte: http://www.museumsinflorence.com/musei/Pazzi_chapel.html	Cap. 1.1 - Apresentar o conjunto de relevos vitrificados na Capela Pazzi	45
Fig. 12	Donatello (1386 — 1466). <i>Ascensão de São João Evangelista</i> 1420 - 1439, relevos em estuque, 215 cm, Sacristia Velha, Basílica de São Lourenço, Florença. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Sagrestia_Vecchia#/media/File:Donatello,_storie_di_san_giovanni_evangelista,_ascension_e_di_s.g.,_1434-43.jpg	Cap. 1.1 - Detalhar o uso do estuque por Donatello	46
Fig. 13	Luca della Robbia (1399 — 1481). <i>São Mateus</i> , 1441 - 1460, relevos em terracota vitrificada, 134 cm, Capela Pazzi, Basílica da Santa Cruz, Florença. Fonte: http://www.museumsinflorence.com/musei/Pazzi_chapel.html	Cap. 1.1 - Detalhar a técnica do relevo vitrificado de Lucca della Robbia	47
Fig. 14	Donatello (1386 — 1466). <i>Ascensão de São João Evangelista</i> , 1420 - 1439, relevos em estuque, 215 cm, Sacristia Velha, Basílica de São Lourenço, Florença. In: POPE-HENESSY, John W. Donatello Sculptor. New York: Abbeville Publishing Group, 1993 (printed in Italy). p 167.	Cap. 1.1 - Detalhar o uso do estuque por Donatello	47
Fig. 15	Donatello (1386 — 1466). <i>São João Evangelista</i> , 1420 - 1439, relevos em estuque, 215 cm, Sacristia Velha, Basílica de São Lourenço, Florença. In: POPE-HENESSY, John W. Donatello Sculptor. New York: Abbeville Publishing Group, 1993 (printed in Italy). p 179.	Cap. 1.1 - Detalhar o uso do estuque por Donatello	49
Fig. 16	Luca della Robbia (1399 — 1481). <i>São João Evangelista</i> , 1441 - 1460, relevos em terracota vitrificada, 134 cm, Capela Pazzi, Basílica da Santa Cruz, Florença. Fonte: http://www.museumsinflorence.com/musei/Pazzi_chapel.html	Cap. 1.1 - Detalhar a técnica do relevo vitrificado de Lucca della Robbia	49

	ml		
Fig. 17	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Ascensão de São João Evangelista</i> , 1318, afresco, 280 x 450 cm, Capela Peruzzi, Basílica da Santa Cruz, Florença. Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-di-Bondone/315970/A-Ascens%C3%A3o-de-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o-Evangelista,-da-Capela-Peruzzi.html	Cap. 1. 1 - Apresentar a pintura de Giotto que pode ter sido modelo para Donatello	50
Fig. 18	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Capella Peruzzi</i> [programa visual], 1318, afresco, Basílica de Santa Croce, Florença. Fonte: https://www.santacroceopera.it/en/catalogue-of-works/giotto-stories-of-st-john-the-baptist-and-of-st-john-the-evangelist/	Cap. 1.1 - Apresentar o programa visual da Capela Peruzzi	51
Fig. 19	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Capela Peruzzi</i> , 1318, afresco, Basílica da Santa Cruz, Florença. Fonte: https://www.visit-florence-italy.com/churches/croce/santa-croce-chapels-giusti-peruzzi.html (montagem própria)	Cap. 1.1 - Detalhar afresco de Giotto na Capela Peruzzi	53
Fig. 20	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Batalha da Ponte Milvia</i> , 1517 - 1524, afresco, 376 x 851 cm, Sala de Constantino, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Batalha_da_Ponte_M%C3%ADlvia_%28Giulio_Romano%29#/media/Ficheiro:Battle_at_Pont_Milvius.jpg	Cap. 1.2 - Apresentar a obra sobre a qual Warburg discorre acerca dos modelos da Antiguidade	58
Fig. 21	Cenni di Pietro Cimabue (1240 — 1302). <i>Crucifixo</i> , c. 1287, têmpera sobre madeira, 448 x 390 cm, Museu da Ópera da Santa Cruz, Florença. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cimabue_025.jpg	Cap. 1.2 - Apresentar a pintura do mestre de quem Giotto foi discípulo/Cap. 3.1 - Exemplo de esmaecimento da cor no corpo morto de Cristo	60
Fig. 22	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Capela Scrovegni</i> , 1303 - 1305, afresco, 140 x 260, 150 cm, Pádua. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/91127592458674617/	Cap. 1.2 - Apresentar a Capela onde estão as pinturas em <i>grisaille</i> dos Vícios e Virtudes	62
Fig. 23	Giotto di Bondone (1267 — 1337) <i>Capela Scrovegni</i> [programa visual], 1303 - 1305, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni	Cap. 1.2 - Apresentar o programa visual da Capela onde estão as pinturas em <i>grisaille</i> dos Vícios e Virtudes	62
Fig. 24	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Estultícia; Prudência</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude	66

	(montagem própria)		
Fig. 25	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Inconstância ; Fortaleza</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni (montagem própria)	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude	67
Fig. 26	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Ira; Temperança</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni (montagem própria)	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude	68
Fig. 27	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Injustiça; Justiça</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni (montagem própria)	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude	69
Fig. 28	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Infidelidade; Fé</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni (montagem própria)	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude	70
Fig. 29	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Inveja; Caridade</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni (montagem própria)	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude/Cap. 3.2 - Retomar a reflexão acerca das virtudes no <i>Chiostro dello Scalzo</i>	71
Fig. 30	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>Desespero; Esperança</i> , 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni (montagem própria)	Cap. 1.2 - Apresentar o par de Vício e Virtude	72
Fig. 31	Nicola Pisano (c. 1220 — 1284). <i>Púlpito do Batistério de Pisa</i> [pormenor], 1255 - 1260, relevos em mármore, 465 x 415 cm, Catedral de Pisa. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duomo_interior_Pisa_June_2013_%2814%29.JPG	Cap. 1.2 - Apresentar uma obra de Nicola Pisano, que, para Panofsky, influenciou o estilo de Giotto	78
Fig. 32	Beato Angelico (1395 — 1455). <i>Virgem das Sombras</i> , 1440 - 1450, afresco, 195 x 273 cm, Convento de São Marcos, Florença. Acervo próprio.	Cap. 1.2 - Apresentar <i>tromp-l'oeil</i> ao qual Didi-Huberman se refere	82
Fig. 33	Aby Warburg (1866 — 1929). <i>Prancha 79, Bilderatlas Mnemosyne</i> , 1927 - 1929. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079	Cap. 2.1 - Apresentar a composição da <i>Prancha 79</i>	87

Fig. 34	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala da Assinatura</i> , 1502 - 1511, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sala_da_Assinatura#/media/Ficheiro:Raffael_Stanza_della_Segnatura.jpg	Cap. 2.1 - Apresentar as Salas de Rafael no Vaticano	88
Fig. 35	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala de Heliodoro</i> , 1511 - 1514, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/358036239125938382/	Cap. 2.1 - Apresentar as Salas de Rafael no Vaticano	88
Fig. 36	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala do Fogo do Borgo</i> , 1514 - 1517, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/372954412911170470/	Cap. 2.1 - Apresentar as Salas de Rafael no Vaticano	89
Fig. 37	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala de Constantino</i> , 1517 - 1524, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/446841594284730728/	Cap. 2.1 - Apresentar as Salas de Rafael no Vaticano	89
Fig. 38	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Escola de Atena</i> , 1502 - 1511, afresco, Sala da Assinatura, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/254875660149758807/	Cap. 2.1 - Apresentar o esquema de representação entre afresco principal e afresco em <i>grisaille</i>	94
Fig. 39	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Escola de Atena</i> [pormenor], 1502 - 1511, afresco, Sala da Assinatura, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/254875660149758807/ (printscreen)	Cap. 2.1 - Detalhar afresco em <i>grisaille</i>	94
Fig. 40	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Encontro de Leão, o Grande e Átila</i> , 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Raphael_-_The_Meeting_of_Leo_the_Great_and_Attila.jpg	Cap 2.1 - Apresentar o esquema de representação entre afresco principal e afresco em <i>grisaille</i>	95
Fig. 41	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Incêndio do Borgo</i> , 1514 - 1517, afresco, Sala do Fogo no Borgo, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/8655424270733723/	Cap.2.1 - Apresentar o esquema de representação entre afresco principal e afresco em <i>grisaille</i>	96
Fig. 42	Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494). <i>A morte de São Francisco</i> , 1482 - 1485, afresco, 300 x 275 cm, Capela Sassetti, Basílica da Santa Trindade, Florença. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cappella_Sassetti_Death_of_St_Francis.jpg	Cap. 2.1 - Apresentar afresco discutido por Warburg ao tratar das representações em <i>grisaille</i> na Capela Sassetti	98
Fig. 43	Giotto di Bondone (1267 — 1337). <i>A morte de São Francisco</i> , c. 1313 - 1330, afresco, 280 x 450 cm, Capela Bardi, Basílica da Santa Cruz, Florença. Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-di-Bondone/62773/A-Morte-de-	Cap. 2.1 - Apresentar afresco discutido por Warburg ao tratar das representações	99

	S%C3%A3o-Francisco,-da-Capela-Bardi.html	em <i>grisaille</i> na Capela Sassetti	
Fig. 44	Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494). <i>A morte de São Francisco</i> , 1482 - 1485, afresco, 300 x 275 cm, Capela Sassetti, Basílica da Santa Trindade, Florença. Fonte: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/sangallo/giuliano/sassett1.html	Cap. 2.1 - Apresentar afresco discutido por Warburg ao tratar das representações em <i>grisaille</i> na Capela Sassetti	99
Fig. 45	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Missa de Bolsena</i> , 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano. https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/tour-virtuale.html (printscreen)	2.1 - Apresentar afresco ao qual Warburg se refere na <i>Prancha 79</i>	100
Fig. 46	Aby Warburg (1866 — 1929). <i>Prancha 79, Bilderatlas Mnemosyne</i> [pormenor], 1927 - 1929. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079 (printscreen)	2.1 - Detalhar <i>Prancha 79</i>	101
Fig. 47	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Missa de Bolsena</i> , 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano [pormenor]. Fonte: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/tour-virtuale.html (montagem própria)	2.1 - Detalhar afresco ao qual Warburg se refere na <i>Prancha 79</i> apresentando as pinturas em <i>grisaille</i>	102
Fig. 48	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Missa de Bolsena</i> , 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/tour-virtuale.html (montagem própria)	2.1 - Detalhar os afrescos em <i>grisaille</i>	104
Fig. 49	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Esperança</i> , 1507, óleo sobre madeira, 16 x 44 cm, Retábulo Baglioni [predela], Igreja de São Francisco al Prato, Perugia, Museus do Vaticano, Vaticano. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Raffaello,_pala_baglioni,_speranza.jpg	2.1 - Apresentar detalhe de composição de Rafael em <i>grisaille</i>	105
Fig. 50	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>A Deposição</i> , 1507, óleo sobre madeira, 184 x 176 cm, Retábulo Baglioni, Igreja de São Francisco al Prato, Perugia, Galleria Borghese, Roma. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Deposi%C3%A7%C3%A3o_(Rafael)#:~:text=A%20Deposi%C3%A7%C3%A3o%2C%20tamb%C3%A9m%20conhecida%20por,na%20Galleria%20Borghese%2C%20em%20Roma.&text=A%20pintura%20com%20184%20cm,estilo%20do%20per%C3%ADodo%20de%20maturidade.	2.1 - Apresentar pintura de Rafael que está sobre os detalhes em <i>grisaille</i> /Cap. 3.1 - Exemplo de esmaecimento da cor no corpo morto de Cristo	107
Fig. 51	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Caridade</i> , 1507, óleo sobre madeira, 16 x 44 cm, Retábulo Baglioni [predela], Igreja de São Francisco al Prato, Perugia, Museus do	2.1 - Apresentar composição de Rafael em <i>grisaille</i>	108

	Vaticano, Vaticano. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_003.jpg	abaixo da pintura/3.2 - Retomar a reflexão acerca das virtudes no <i>Chiostro dello Scalzo</i>	
Fig. 52	Scuola di Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Primeira Loggia</i> . 1517 - 1519, afresco e estuque, 650 x 400 cm, Palácio Apostólico, segundo andar, Vaticano. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Vatican_loggias#/media/File:Logge du C3%A8me %C3%A9tage du palais apostolique du Vatican.jpg	2.1 - Apresentar composição da <i>Loggia</i>	110
Fig. 53	Scuola di Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Loggetta do cardeal Bibbiena</i> . 1517 - 1519, afresco e estuque, 500 x 300 cm, Palácio Apostólico, terceiro andar, Vaticano. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Logge_di_Raffaello#/media/File:Loggetta del cardinal Bibbiena.jpg	2.1 - Apresentar composição majoritariamente em pinturas de grotescos	111
Fig. 54	Autoria desconhecida, Grotescos da Domus Aurea, século I EC, afresco, Domus Aurea, Roma. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Domus_fresco.jpg	2.1 - Apresentar detalhe de pinturas da Domus Aurea	112
Fig. 55	Scuola di Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Loggetta do cardeal Bibbiena</i> . 1517 - 1519, afresco e estuque, 500 x 300 cm, Palácio Apostólico, terceiro andar, Vaticano [pormenor de grotesco]. Fonte: https://tendimag.com/2012/02/12/desgravitar-sem-conta-peso-e-medida/fig-11-giovanni-da-udine-loggia-de-rafael-vaticano-1517-19/	2.1 - Detalhar pinturas em grotesco da Escola de Rafael	113
Fig. 56	Michelangelo Buonarroti, (1475 — 1564) <i>Capela Sistina</i> [teto], 1508–1512, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina.html	2.1 - Apresentar outro exemplo de composição em <i>grisaille</i> no Palácio Apostólico	115
Fig. 57	Aby Warburg (1866 — 1929). <i>Prancha 49, Bilderatlas Mnemosyne</i> , 1927 - 1929. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049	Cap. 2.2 - Apresentar a composição da <i>Prancha 49</i>	119
Fig. 58	Andrea Mantegna (1431 — 1506). O Santo Benedito, Lourenço, Gregório e João Batista; O Santo Pedro e Paulo, João Evangelista e Zeno, 1457-1459, afresco, 480 x 450, Basílica de São Zeno, Verona. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049	Cap. 2.2 - Apresentar imagem isolada que compõe a <i>Prancha 49</i>	120
Fig. 59	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Madona com o Menino</i> , 1457 - 1459, afresco, 220 x 115 cm, Basílica de São Zeno, Verona. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049	Cap. 2.2 - Apresentar imagem isolada que compõe a <i>Prancha 49</i>	120
Fig. 60	Andrea Mantegna (1431 _ 1506). <i>Sofonisba; Tuccia</i> , 1505-	Cap. 2.2 -	122

	1506, têmpera sobre madeira, 77,5 x 23 cm, National Gallery, Londres. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049	Apresentar imagem isolada que compõe a <i>Prancha 49</i>	
Fig. 61	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Juízo de Salomão</i> , 1495-1506, têmpera sobre tela, 73,5 x 268 cm, National Gallery, Londres. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049	Cap. 2.2 - Apresentar imagem isolada que compõe a <i>Prancha 49</i>	123
Fig. 62	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Juízo de Salomão</i> , 1505 - 1506, têmpera sobre madeira, 46,5 x 37 cm, Musée du Louvre, Paris. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mantegna_introduzion_e_del_culto_di_cibele_a_roma.jpg	Cap. 2.2 - Apresentar imagem isolada que compõe a <i>Prancha 49</i>	124
Fig. 63	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>A corte da Família Gonzaga</i> , 1465 - 1474, afresco, 805 x 807 cm, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mântua. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049	Cap. 2.2 - Apresentar imagem isolada que compõe a <i>Prancha 49</i>	126
Fig. 64	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Câmara dos Esposos</i> , 1465 - 1474, afresco, 8 m2, Palácio Ducal, Mântua. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna_-_Ducal_Palace,_View_of_the_west_and_north_walls,_Osposi2.jpg	Cap. 2.2 - Apresentar o uso da <i>grisaille</i> por Mantegna no Palazzo Ducale	127
Fig. 65	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Morte de Orfeu</i> , 1465 - 1474, afresco, 805 x 807 cm, Câmara dos Esposos, Palácio Ducal, Mântua. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_mantegna_camera_degli_sposi_1465-74_volta_pennacchi_03_morte_di_orfeo.jpg	Cap. 2.2 - Apresentar o uso da <i>grisaille</i> por Mantegna no Palazzo Ducale	129
Fig. 66	Albrecht Dürer (1471 — 1528). <i>A morte de Orfeu</i> , 1496, desenho a pena e tinta, 28,9 x 22,5 cm, Kunsthalle, Hamburgo. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Albrecht_D�rer - The Death of Orpheus, 1494 - Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.jpg	Cap. 2.2 - Apresentar a Morte de Orfeu de outro artista com composição semelhante	130
Fig. 67	Aby Warburg (1866 — 1929). <i>Prancha 44, Bilderatlas Mnemosyne</i> , 1927 - 1929. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1044	Cap. 2.2 - Apresentar a composição da <i>Prancha 44</i>	133
Fig. 68	Aby Warburg (1866 — 1929). <i>Prancha 45, Bilderatlas Mnemosyne</i> , 1927 - 1929. Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1045	Cap. 2.2 - Apresentar a composição da <i>Prancha 45</i>	134
Fig. 69	Fra' Bartolomeo (1472 — 1517). <i>Anunciação</i> , c. 1497 - 1499, óleo sobre madeira, 20,3 x 18,3 x 9,4 cm, Tabernáculo de Pugliese, Galeria Uffizi, Florença. Fonte: https://www.uffizi.it/opere/altaro-dipinto#descrizione	Cap. 3.1 - Apresentar a pintura em <i>grisaille</i> no Tabernáculo de Pugliese	143

Fig. 70	Fra' Bartolomeo (1472 — 15170). <i>Apresentação ao Templo e Adoração do Menino</i> , c. 1497 - 1499, óleo sobre madeira, 20,3 x 18,3 x 9,4 cm, Tabernáculo de Pugliese, Galeria Uffizi, Florença. Fonte: https://www.uffizi.it/opere/altaro-lo-dipinto#descrizione	Cap. 3.1 - Apresentar as pinturas em cores no <i>Tabernáculo de Pugliese</i>	146
Fig. 71	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Lamento sob o Cristo morto</i> , 1485 - 1495, óleo sobre tela, Galeria Uffizi, Florença. Acervo próprio.	Cap. 3.2 - Apresentar imagem em <i>monocromo</i> em comparação com imagem da petrificação do corpo morto de Cristo	155
Fig. 72	Andrea Mantegna (1431 — 1506). <i>Lamento sobre o Cristo morto</i> , c. 1475 - 1478, óleo sobre tela, Pinacoteca de Brera, Milão, Itália. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_%28Andrea_Mantegna%29#/media/Ficheiro:Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar imagem do esmaecimento da cor do corpo morto de Cristo em comparação com a pintura em <i>monocromo</i>	156
Fig. 73	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala do Claro-escuro</i> , 1517 - 1518, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/48202658501221738/	Cap. 3.2 - Apresentar a composição geral da Sala do Claro-escuro, em que as figuras principais aparecem em grisaille e os ornamentos em cores	158
Fig. 74	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala do Claro-escuro</i> , 1517 - 1518, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: http://www.kirikou.com/italia/roma/Museo_Vaticano/Sala_d_ei_Chiaroscuri/Sala_dei_Chiaroscuri10.htm	Cap. 3.2 - Apresentar a composição geral da Sala do Claro-escuro, em que as figuras principais aparecem em grisaille e os ornamentos em cores	158
Fig. 75	Raffaello Sanzio (1483 — 1520). <i>Sala do Claro-escuro</i> [pormenor], 1517 - 1518, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano. Fonte: http://www.kirikou.com/italia/roma/Museo_Vaticano/Sala_d_ei_Chiaroscuri/Sala_dei_Chiaroscuri10.htm	Cap. 3.2 - Apresentar a composição geral da Sala do Claro-escuro, em que as figuras principais aparecem em grisaille e os ornamentos em cores	159

Fig. 76	Andrea del Sarto (1486 — 1430). <i>Chiostro dello Scalzo</i> , 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Chiostro_dello_Scalzo#/media/File:01_Annunciation_to_Zachary.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar a composição das pinturas em <i>grisaille</i> do Chiostro dello Scalzo completamente em <i>grisaille</i>	163
Fig. 77	Andrea del Sarto (1486 — 1430). <i>Chiostro dello Scalzo</i> , 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: http://www.museumsinflorence.com/musei/cloister_of_the_scalzo.html	Cap. 3.2 - Apresentar a composição das pinturas em <i>grisaille</i> do Chiostro dello Scalzo completamente em <i>grisaille</i>	163
Fig. 78	Andrea del Sarto (1486 — 1430). <i>Chiostro dello Scalzo</i> , 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: http://www.museumsinflorence.com/musei/cloister_of_the_scalzo.html	Cap. 3.2 - Apresentar a composição das pinturas em <i>grisaille</i> do Chiostro dello Scalzo completamente em <i>grisaille</i>	164
Fig. 79	Autoria desconhecida. <i>Chiostro dello Scalzo</i> [fachada], 1478. Relevô em terracota vitrificada, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://www.museionline.info/firenze-musei-e-monumenti/chiostro-dello-scalzo	Cap. 3.2 - Apresentar a fachada do Chiostro dello Scalzo com relevô em cores	164
Fig. 80	Andrea del Sarto (1486 — 1430) e Francesco de Cristofano (1482 — 1525). <i>Encontro de Jesus com São João Batista no deserto</i> . Chiostro dello Scalzo, 1518 - 1519, afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Chiostro_dello_Scalzo#/media/File:05_Meeting_of_Jesus_and_the_Young_St_John.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar afresco em <i>grisaille</i>	166
Fig. 81	Andrea del Sarto (1486 - 1430). <i>Anunciação a Zacarias</i> , 1523, afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Chiostro_dello_Scalzo#/media/File:01_Annunciation_to_Zachary.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar afresco em <i>grisaille</i>	167

Fig. 82	Andrea del Sarto (1486 - 1430). <i>Caridade</i> , 1513 afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiostro_dello_Scalzo#/media/File:CaritaScalzo.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar afresco em <i>grisaille</i>	170
Fig. 83	Andrea del Sarto (1486 — 1430). <i>A visitação</i> . Chiostro dello Scalzo, 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Chiostro_dello_Scalzo#/media/File:002_The_Visitation.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar afresco em <i>grisaille</i>	172
Fig. 84	Andrea del Sarto (1486 —1430) e Francesco de Cristofano (1482 — 1525). <i>A Bênção do Jovem São João</i> , 1518 - 1519, afresco, Igreja de San Salvi, Florença. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Chiostro_dello_Scalzo#/media/File:05_Meeting_of_Jesus_and_the_Young_St_John.jpg	Cap. 3.2 - Apresentar afresco em <i>grisaille</i>	173

RESUMO

A presente dissertação investiga a pintura em *grisaille* no Renascimento italiano entre os séculos XIV e XVI, a partir da análise de um conjunto de imagens produzidas por Giotto di Bondone, Andrea Mantegna, Fra' Bartolomeo, Raffaello Sanzio e Andrea del Sarto. A pesquisa parte das tensões visuais observadas entre diferentes conjuntos de imagens — afrescos, óleo sobre tela e sobre painel, retábulos, programas decorativos e ciclos monumentais — para examinar de que modos a *grisaille* pode produzir regimes específicos de visualidades e temporalidades. Mais do que compreender a *grisaille* como recurso técnico destinado à imitação da escultura, busca-se analisá-la como um dispositivo capaz de articular questões relativas à memória, à sobrevivência das formas, à experiência dos tempos e às relações entre pintura, escultura e arquitetura. O trabalho fundamenta-se, em parte, em premissas metodológica e no princípio associativo de análise das imagens desenvolvido por Aby Warburg, especialmente a partir dos conceitos de *Pathosformel* e da acepção warburguiana da *Nachleben der Antike*, articulados aos desdobramentos teóricos propostos por Georges Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens, das temporalidades heterogêneas e da dimensão fantasmática da representação. São também mobilizadas reflexões de Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci e Giorgio Vasari, permitindo examinar a *grisaille* tanto em sua relação com o debate renascentista sobre pintura e escultura. A pesquisa dialoga ainda com as reflexões de Jacques Derrida acerca da dimensão parergonal da imagem, fundamentais para a compreensão da *grisaille* como um espaço de indeterminação situado entre diferentes regimes visuais, espaciais e temporais. A hipótese central considera a *grisaille* como um regime de pensamento visual no qual a suspensão da cor produz efeitos específicos de distância, latência e sobrevivência. Ao aproximar a pintura sem coincidir plenamente com a escultura, a *grisaille* instaura um espaço liminar no qual diferentes camadas temporais permanecem simultaneamente ativas. Nesse sentido, a *grisaille* não apenas representa formas oriundas da Antiguidade greco-romana, mas torna visível a sobrevivência dessas formas por meio de processos de reaparição, deslocamento e transformação. A redução cromática não implica empobrecimento da imagem, mas a constituição de um regime visual próprio, capaz de tornar perceptíveis

relações entre memória e presença, petrificação e fossilização, permanência e movimento. A dissertação organiza-se em três capítulos. O primeiro examina as relações entre pintura, escultura e relevo nos tratados renascentistas e em obras de Giotto, investigando a *grisaille* como ficção escultórica e como forma de fixação da memória. O segundo dedica-se à análise das aparições da *grisaille* no *Bilderatlas Mnemosyne*, sobretudo em obras de Raffaello e Mantegna, buscando compreender seu papel na constituição de relações entre sobrevivência, alegoria e temporalidade. O terceiro concentra-se na dimensão ontológica da *grisaille* por meio da análise de obras de Fra' Bartolomeo, Raffaello e del Sarto, examinando a *grisaille* como espaço liminar entre presença e ausência, imagem e fantasma, memória e atualização. Conclui-se que a *grisaille* não constitui apenas uma técnica pictórica ou um recurso ornamental, mas um dispositivo visual capaz de tornar visível a coexistência de temporalidades heterogêneas no interior da imagem.

Palavras-chave: *Grisaille*. Renascimento italiano. Sobrevivência das imagens. Temporalidades. *Bilderatlas Mnemosyne*. *Parergon*. Pintura e escultura.

ABSTRACT

This dissertation investigates *grisaille* painting in the Italian Renaissance between the fourteenth and sixteenth centuries through the analysis of a group of images produced by Giotto di Bondone, Andrea Mantegna, Fra' Bartolomeo, Raffaello Sanzio, and Andrea del Sarto. The research originates from the visual tensions observed among different groups of images—frescoes, oil paintings on canvas and panel, altarpieces, decorative programs, and monumental cycles—in order to examine the ways in which *grisaille* may produce specific regimes of visibility and temporality. Rather than understanding *grisaille* as a technical device intended to imitate sculpture, this study seeks to analyze it as a visual dispositif capable of articulating questions related to memory, the survival of forms, the experience of time, and the relationships between painting, sculpture, and architecture.

The dissertation is grounded, in part, in methodological premises and in the associative principle of image analysis developed by Aby Warburg, particularly through the concepts of *Pathosformel* and the Warburgian notion of *Nachleben der Antike*, articulated with the theoretical developments proposed by Georges Didi-Huberman concerning the survival of images, heterogeneous temporalities, and the spectral dimension of representation. The study also draws upon the reflections of Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, and Giorgio Vasari, allowing an examination of *grisaille* in relation to the Renaissance debate on painting and sculpture. Furthermore, the dissertation engages with Jacques Derrida's reflections on the parergonal dimension of the image, which are fundamental for understanding *grisaille* as a space of indeterminacy situated between different visual, spatial, and temporal regimes.

The central hypothesis considers *grisaille* as a mode of visual thought in which the suspension of color produces specific effects of distance, latency, and survival. By bringing painting into proximity with sculpture without ever fully coinciding with it, *grisaille* establishes a liminal space in which different temporal layers remain simultaneously active. In this sense, *grisaille* not only represents forms derived from Greco-Roman antiquity but also renders visible the survival of those forms through processes of reappearance, displacement, and transformation. The reduction of color

does not imply an impoverishment of the image; rather, it constitutes a distinct visual regime capable of making perceptible the relationships between memory and presence, petrification and fossilization, permanence and movement.

The dissertation is organized into three chapters. The first examines the relationships between painting, sculpture, and relief in Renaissance treatises and in works by Giotto, investigating *grisaille* as a sculptural fiction and as a means of fixing memory. The second is devoted to the analysis of the appearances of *grisaille* in the *Bilderatlas Mnemosyne*, particularly in works by Raffaello and Mantegna, seeking to understand its role in the constitution of relationships among survival, allegory, and temporality. The third chapter focuses on the ontological dimension of *grisaille* through the analysis of works by Fra' Bartolomeo, Raffaello, and Andrea del Sarto, examining *grisaille* as a liminal space between presence and absence, image and phantom, memory and actualization. The dissertation concludes that *grisaille* is not merely a pictorial technique or an ornamental device, but rather a visual dispositif capable of rendering visible the coexistence of heterogeneous temporalities within the image.

Keywords: *Grisaille*. Italian Renaissance. Survival of Images. Temporalities. *Bilderatlas Mnemosyne*. Parergon. Painting and Sculpture.

INTRODUÇÃO

As pinturas em *grisaille*, ao mimetizar esculturas, tensionam, no Renascimento italiano, pintura e escultura, artes que, assim como a arquitetura, partem do desenho e por isso, de acordo com Giorgio Vasari (1511 — 1574), são consideradas superiores. Para Vasari, na obra *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos]¹, no capítulo XV, dedicado à pintura, o desenho configura-se por excelência como a medida da racionalidade (2011, p. 43).

“E tomemos o partido de *alargar o domínio da experiência* da grisalha. Sob o risco, talvez, de a vermos surgir um pouco por toda parte, como um fantasma irredento” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 4, grifos do autor). O fantasma, o sintoma, a inquietação da imagem monocromática que se apresenta como um falso em meio à busca renascentista da representação do *real*, é o ponto de partida desta pesquisa, que objetiva compreender as aparições dessas pinturas como um regime de pensamento visual que não apenas expressam a sobrevivência das formas antigas da escultura greco-romana, o modelo, que, segundo Johann Joachim Winckelmann (1717 — 1768), seria “uma regra perfeita da arte” (1975, p. 40). Mimetizar a escultura antiga por meio das pinturas em *grisaille*, seria, portanto, retornar à Antiguidade, a forma que sobrevive, aos gestos petrificados.

Esta pesquisa tem sua origem em uma inquietação inicial suscitada pela observação de pinturas monocromáticas e pela constatação da escassez de estudos dedicados especificamente a esse tipo de produção no campo da História da Arte. Diante dessa lacuna bibliográfica, o trabalho de Georges Didi-Huberman (1953 —) *Grisaille: Poussière et pouvoir du temps* [Grisalha: poeira e poder do tempo] (2014), destacou-se como uma das poucas abordagens mais sistemáticas sobre o tema, oferecendo subsídios teóricos fundamentais. Esse texto não apenas contribuiu para a delimitação do problema de pesquisa, como também funcionou como um guia

¹ Esta pesquisa utiliza-se de edições baseadas na segunda publicação da obra de Vasari, que foi corrigida, ampliada e publicada em 1568.

conceitual para o desenvolvimento das reflexões aqui propostas, orientando a investigação em direção a uma compreensão da *grisaille* para além de sua dimensão técnica, isto é, enquanto forma carregada de implicações temporais, simbólicas e históricas.

Esta pesquisa, propõe-se a investigar, portanto, a *grisaille* para além da ficção da escultura, mas como um regime de representação que pode articular tensões entre os limites da pintura e da escultura e entre tempo histórico e sobrevivência de elementos da antiguidade greco-romana. Ao expressar diferentes *tempi*, a *grisaille* será aqui examinada à luz dos conceitos de *Pathosformel* [fórmula de *pathos*] e *Nachleben der Antike* [pós-vida do Antigo] e de suas reinterpretações contemporâneas propostas por Didi-Huberman, particularmente no que tange à dimensão simbólica e sobrevivente das imagens.

A dissertação é estruturada em três eixos não cronológicos, cada um com suas questões teóricas próprias, mas associados entre si de forma a compor três capítulos. O primeiro eixo concentra-se na busca por compreender como uma linguagem artística pode transitar entre outras duas — pintura e escultura —, analisando o trânsito entre as linguagens pictóricas e escultóricas, partindo da análise de fontes bibliográficas do Renascimento, sobretudo dos tratados de Leon Battista Alberti (1404 — 1472), Leonardo da Vinci (1452 - 1519), e nas *Vidas* de Vasari, relacionando os escritos destes autores com as teorias de Giulio Carlo Argan (1909 — 1992), Aby Warburg (1866 — 1923) e Didi-Huberman. A contribuição da fortuna crítica de Argan para esta pesquisa baseia-se, sobretudo, na análise formal e contextualização histórica, destacando também a dimensão social e política da produção artística. Sua abordagem permite contribuir para examinar a *grisaille* e o relevo no que se refere às práticas renascentistas, considerando as condições históricas à época de suas produções. A primeira parte do primeiro capítulo aborda a dimensão pictórica na prática escultórica renascentista, concentrando-se na análise comparativa entre os relevos de Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455), Donatello (1386 — 1466) e Luca della Robbia (1399 — 1482). Warburg sintetizou em 1889 seus estudos sobre o caráter pictórico dos relevos de Ghiberti durante uma conferência proferida na Universidade de Bonn. O conservador especializado em esculturas renascentistas italianas que se encontram em acervos de museus britânicos John W. Pope-Hennessy (1913 —

1994), desenvolveu pesquisas sobre as técnicas empregadas por Donatello para conferir planaridade em seus baixos-relevos. Luca della Robbia desenvolveu a vitrificação do relevo moldado, técnica também analisada neste capítulo. A compreensão dos relevos pictóricos atravessa o estudo de Giotto di Bondone (1267 — 1337) cujo *programa iconográfico* da Capela Scrovegni será objeto de análise da segunda parte do primeiro capítulo

Retornando à Capela Scrovegni, o ciclo das Virtudes e dos Vícios será analisado tanto em sua dimensão de ficção escultórica quanto em seu caráter simbólico. As imagens analisadas retomam a doutrina agostiniana segundo a qual vícios e virtudes se confrontam em pares opostos, refletindo o percurso espiritual do homem em direção à salvação. Distribuídas em paredes paralelas, as alegorias podem ser interpretadas em relação à salvação do indivíduo por meio das virtudes cardeais e à salvação divina pelas virtudes teologais. A fundamentação teórica dessa análise apoia-se, em primeiro lugar, nas *Summa Theologicae* [*Sumas Teológicas*] (c. 1265 - 1274) de Tommaso d'Aquino (1225 — 1274), cuja sistematização escolástica das virtudes e dos vícios oferece um arcabouço conceitual para a compreensão da estrutura moral da representação pictórica. Em seguida, recorrem-se aos estudos de Emile Mâle (1862 — 1954) sobre a arte gótica, nos quais se evidencia a função didática, normativa e pedagógica das imagens no contexto medieval, particularmente no que concerne à instrução religiosa dos fiéis. Por fim, mobilizam-se as contribuições de Frances Yates (1899 — 1981), cujas investigações acerca da memória artificial contribuem para a compreensão da função didática das representações de vícios e virtudes durante a escolástica, sobretudo a partir da constituição de um novo repertório imagético orientado à fixação e à transmissão do conhecimento moral.

O segundo eixo desta pesquisa orienta-se a partir das aparições em *grisaille* no *Bilderatlas Mnemosyne*. Na *Prancha 79*, Warburg estabelece um diálogo entre imagens de diferentes *tempi* e significados, aproximando o afresco da *Messa di Bolsena* [*Missa de Bolsena*], de Raffaello Sanzio (1483 — 1520), na *Stanza di Eliodoro* [Sala de Heliodoro], no Vaticano, e a figura alegórica da *Speranza* [*Esperança*], de Giotto, na Capela Scrovegni. Embora a referência à *grisaille* apareça de modo breve, ela é apresentada como elemento associativo e antiquizante, capaz de articular distintas temporalidades e modos de representação, permitindo pensá-la

como forma de sobrevivência das imagens antigas no contexto cristão do Renascimento. Na descrição elaborada por Warburg, assistido por Friedrich Saxl (1890 — 1948) e Gertrud Bing (1892 — 1964), a Eucaristia e a transubstanciação são associadas a rituais de origem pagã, sugerindo que o gesto de “comer deus” atravessa culturas e épocas. Essa problemática é ampliada quando considerada à luz dos *programas visuais* das *Salas* e das *Logge* de Raffaello no Vaticano, nas quais os chamados grotescos, diretamente inspirados pela redescoberta da *Domus Aurea*. Nessas superfícies ornamentais, a evocação do antigo pode operar em representações em *grisaille* que transitam entre o marginal e o central, entre o acessório e o estrutural, contribuindo para a constituição de um campo visual complexo no qual diferentes regimes de imagem coexistem. Nesse sentido, a *grisaille* pode ser compreendida como um elemento de natureza parergonal, no sentido proposto por Jacques Derrida (1930 — 2004). Situada na fronteira entre interior e exterior da obra, ela não pertence inteiramente ao núcleo da representação, mas tampouco é meramente ornamental. Ao contrário, sua função consiste precisamente em tensionar esses limites, operando como um dispositivo que pode enquadrar e ao mesmo tempo desestabilizar o campo principal da imagem.

Na *Prancha 49* do *Bilderatlas*, Warburg define a *grisaille* como uma metáfora do distanciamento, a partir da associação de obras de Andrea Mantegna (1431 — 1506). Para melhor compreensão dessa formulação, torna-se necessário articulá-la com as *Pranchas 44* e *45*, nas quais Warburg desenvolve, ainda que de modo não sistemático, sua concepção de metáfora como relação mediada, o “como” [*wie*] que estabelece distância entre modelo e representação. O distanciamento sugerido por Warburg pode ser compreendido, assim, tanto como separação física quanto como postura de contenção e modulação emocional. Nesse sentido, a *grisaille* pode ser compreendida entre o espaço sagrado e o espaço histórico, entre o corpo espiritual e a matéria petrificada, assumindo o papel de limiar entre presença e memória. Assim, o uso do monocromatismo por Mantegna pode não se reduzir a um recurso ornamental, mas também exprimir uma estratégia consciente de distanciamento.

O terceiro capítulo concentra-se na dimensão ontológica da *grisaille*, entendida como imagem entre corpo e fantasma, entre matéria e ausência. A discussão articula teoria e análise de obras concretas. Na primeira parte, a tradição literária e teológica

ocidental, exemplificada por Dante Alighieri (1265 — 1321) em sua *Commedia* (c. 1303 - 1321), estabelece um diálogo entre a herança pagã e a doutrina cristã, reinterpretando deuses, heróis e sábios antigos como símbolos de virtudes, vícios ou emoções humanas entre a salvação e a condenação. Na pintura em *grisaille*, que, como observa Didi-Huberman (2014), se associa à representação de tempos míticos, memoriais ou sobrenaturais. A técnica monocromática, ao se contrapor à representação em cores no *Tabernáculo de Pugliese*, de Fra' Bartolomeo, (1472 — 1517) torna-se meio para evocar a sacralidade do Verbo encarnado, criando uma presença simultaneamente temporal e atemporal. Assim, a *grisaille* não apenas mimetiza a escultura, mas também materializa uma reflexão sobre a história, a fé e a memória, articulando o distanciamento da experiência humana em direção ao transcendente. Esse entrelaçamento de tradição clássica, narrativa cristã e técnica pictórica fundamenta a análise da *grisaille* renascentista como meio para evocar temporalidades simbólicas.

Na segunda parte do terceiro capítulo, obras de Mantegna manifestam o uso do *chiaroscuro*, estágio anterior à aplicação da cor na pintura, como sugere Leonardo da Vinci. Já no *Chiostro dello Scalzo* de Andrea del Sarto (1486 — 1530), a ausência da cor pode sugerir um estado de petrificação ou suspensão temporal. Segundo Didi-Huberman (2013), para Bing, as *Pathosformeln* podem ser compreendidas como expressões visíveis de estados psíquicos fossilizados, indicando que a imagem resiste ao tempo. No *Chiostro dello Scalzo*, del Sarto utiliza a *grisaille* para conferir relevo e profundidade a cenas da vida de São João Batista, articulando a ausência da cor, com a forma e os *tempi*. Pretende-se, assim, examinar se a ausência das cores pode se constituir como um regime próprio de pensamento.

A seleção das obras analisadas nesta pesquisa não obedece a um critério cronológico ou estilístico estrito, mas decorre dos próprios problemas suscitados pelas imagens. Mais do que constituírem um corpus homogêneo, os conjuntos selecionados foram aproximados em razão das tensões visuais, temporais e conceituais que estabelecem entre si. Foi precisamente da comparação entre essas imagens — produzidas em contextos distintos, mas unidas pela presença da *grisaille* — que emergiram as questões centrais desta investigação: a relação entre pintura e escultura, a articulação entre memória e sobrevivência, a coexistência de diferentes

temporalidades na imagem e a possibilidade de compreender a monocromia como um regime específico de pensamento visual. Cada conjunto de imagens foi, portanto, selecionado não apenas por exemplificar determinado uso da *grisaille*, mas por tornar visível um aspecto particular dessas tensões.

As alegorias das *Virtudes* e dos *Vícios* da Capela Scrovegni, de Giotto, constituem um dos primeiros exemplos monumentais da utilização da *grisaille* como ficção escultórica e permitem examinar sua relação com a memória, a pedagogia moral e a permanência das formas. As *Pranchas* 37, 44, 45, 49 e 79 do *Bilderatlas Mnemosyne* foram selecionadas por reunirem imagens em *grisaille* em constelações visuais que permitem buscar compreender o papel da monocromia no pensamento de Warburg, especialmente em relação à sobrevivência das formas antigas e à circulação das *Pathosformeln*. As ornamentações em *grisaille* das *Salas* e das *Logge* de Raffaello no Vaticano, incluindo a *Sala do Claro-escuro*, foram escolhidas por evidenciarem a articulação entre pintura, escultura e arquitetura, o que pode contribuir para a análise da *grisaille* como um dispositivo parergonal situado no limiar entre figura e ornamento. O *Tabernáculo de Pugliese* de Fra' Bartolomeo, por sua vez, possibilita investigar a relação entre monocromia, sacralidade e temporalidade, na medida em que a oposição entre o exterior em *grisaille* e o interior em cores instaura um regime de tensão entre memória e atualização da imagem sagrada. Por fim, o ciclo do *Chiostro dello Scalzo*, de Andrea del Sarto, foi incluído por constituir um dos exemplos mais elaborados da utilização da *grisaille* como linguagem autônoma, permitindo refletir sobre a suspensão temporal, a fossilização do gesto e a persistência da energia expressiva na forma.

Consideradas em conjunto, essas obras podem contribuir para a compreensão da *grisaille* como um regime de pensamento visual no qual se articulam questões relativas à escultura, à memória, à sobrevivência das imagens e à experiência do tempo. Cumpre salientar que a análise das obras foi realizada, em parte, a partir de sua observação direta *in loco*, o que favoreceu uma leitura mais acurada de seus elementos formais, bem como de sua inserção espacial e perceptiva.

Pretende-se examinar como a ausência de cor, associada à mimese escultórica, pode orientar a ficção de simultaneidade, de modo que os acontecimentos

figurados podem ocorrer no presente da imagem. Por fim, as considerações finais retomam a hipótese de que a *grisaille* constitui um regime de pensamento visual renascentista que problematiza simultaneamente a cor, a forma e os tempos ao se configurar entre pintura e escultura, entre presença e ausência, ela revela-se como um dispositivo crítico da imagem, capaz de expor a complexidade temporal das formas e sua persistência simbólica ao longo da história. Assim, esta pesquisa busca não apenas preencher uma lacuna artística-historiográfica sobre a *grisaille*, mas também contribuir para o debate contemporâneo sobre a teoria da imagem e a sobrevivência das formas antigas.

CAPÍTULO I

1. Trânsitos entre as linguagens pictórica e escultórica nas teorias do Renascimento italiano

1.1. Esculturas pictóricas

Em maio de 1889, durante seminário proferido na Universidade de Bonn², o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866 — 1929), ao discursar acerca dos relevos florentinos do *Quattrocento*, abordou "se um tipo de arte pode aprender a linguagem e os modos artísticos da outra e vice-versa" (2022, p. 55). Para Warburg, portanto, o relevo pode ser considerado um elemento que transita entre ambas as linguagens — escultórica e pictórica — devido a sua planaridade, o que confere seu caráter mais íntimo e análogo à pintura.

Ao discorrer sobre o primeiro Renascimento na Itália, o crítico e historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1909 — 1992) afirmou que "o baixo-relevo, na consciência do início do século XV, é antes um fato pictórico do que escultórico" (1999, p. 30). Para o pintor, arquiteto e historiador da arte do Renascimento italiano Giorgio Vasari (1511 — 1574), na obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*³ [As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos], publicada pela primeira vez em 1550, os médios-relevos da Antiguidade, "à semelhança da pintura" (2011, p. 36) mostram em primeiro lugar as figuras principais sendo as figuras secundárias encobertas. Vasari discorreu ainda sobre os baixos-relevos modernos que incorporaram soluções para as perspectivas e regras de fuga, "tal como fazem o olho e regra da pintura" (*ibidem*), evidenciando os baixos-relevos das *Porte di San Giovanni Battista*⁴ [Portas de São João Batista] (1452) (fig. 01), de

² Trata-se do manuscrito *Ghiberti e o Laocoonte de Lessing* proferido no dia 24 de maio de 1889 na Universidade da cidade alemã de Bonn.

³ Na edição revisada e ampliada de 1568 o título foi expandido para *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*.

⁴ Composta por dez painéis de bronze e conhecidas como "Portas do Paraíso", encontram-se na fachada leste do Batistério de São João, em frente à Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença. As portas originais estão no Museo dell'Opera del Duomo, em Florença.

Lorenzo Ghiberti e os *Pulpiti di San Lorenzo*⁵ [*Púlpitos de São Lourenço*] (1461 - 1466) (fig. 02), de Donatello (1386 — 1466).



Figura 01 - Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455). *Portas de São João Batista*, 1425 - 1452, relevo em bronze, 520 x 310 x 11 cm. Batistério de São João, Florença.

⁵ Tratam-se dos *Pulpito della Passione* e *Pulpito della Risurrezione* [*Púlpito da Paixão* e *Púlpito da Ressurreição*] na Basílica de São Lourenço, em Florença, executados por Donatello entre 1461 e 1466, ano de sua morte, sendo finalizados por seu discípulo Bertoldo di Giovanni.



Figura 02 - Donatello (1386 - 1466). *Púlpito da Paixão*, 1461 - 1466, relevo em bronze, 137 (excluindo as colunas) x 280 x 110 cm, Basílica de São Lourenço (nave oeste), Florença.

Ainda no seminário de Bonn, Warburg, ao distinguir a escultura e a pintura do *Quattrocento*, estabelece que “a escultura pode seguir a pintura quando se tratar de uma perspectiva linear ou aérea” (2022, p. 54) e analisa, nos relevos das *Portas de São João Batista*, de Ghiberti, seu caráter pictórico. Para Warburg, é na planaridade que o relevo mais se relaciona com o caráter da pintura, graças “à *superação do obstáculo intrínseco da arte do relevo*, vale dizer, da *parede do relevo*” (*Ibidem*, p. 57, grifos do autor), ou seja, é na relação entre as figuras e o fundo que se desenvolve a escultura pictórica. O historiador da arte alemão estabeleceu que Ghiberti utilizou como recursos visuais de planaridade o encurtamento do contorno do desenho e a diminuição da corporalidade que favorecia a perspectiva, além de que, na primeira porta “Ghiberti representa um estágio de transição (em primeiro plano, figuras livres, porém, em mais linhas, anjos que se aproximam voando)” (*Ibidem*, p. 63), conforme a figura 03, enquanto na segunda “*toda a escultura é livre, a origem da profundidade é ligada à corporeidade ideal, com o encurtamento da linha do desenho exatamente para construir uma imagem (em sentido pictórico)*” (*Ibidem*, grifos do autor), conforme representado na figura 04.



Figura 03 - Lorenzo Ghiberti (1378 — 1455). “Criação de Adão e Eva”, *Portas de São João Batista*, 1425 - 1452, relevo em bronze, 76 x 76 cm. Batistério de São João, Florença.



Figura 04 - Lorenzo Ghiberti (1378 - 1455). “O encontro entre Salomão e a Rainha de Sabá”, *Portas de São João Batista*, 1425 - 1452, relevo em bronze, 76 x 76 cm. Batistério de São João, Florença.

Para Vasari, pintura e escultura são,

... irmãs, nascidas de um pai, que é o desenho, num único parto e a um só tempo; e nenhuma tem primazia sobre a outra (...) por isso, pode-se dizer com razão que uma mesma alma rege dois corpos; por isso, concluo que fazem mal aqueles que se empenham em desuni-las e separá-las. (2011, p. 11)

Entretanto, no capítulo dedicado à escultura, Vasari a define como todas as figuras, de qualquer tipo e em qualquer material, que tenham vulto, de tal modo que, ao girar em torno delas possam ser vistas de todos os lados. Infere-se que Vasari sugere um distanciamento entre a escultura de vulto redondo e aquela que pertence à ordem da decoração de elementos arquitetônicos, ordem na qual se inserem os relevos. E complementa ainda que "as figuras, tanto as de relevo quanto as pintadas, devem ser realizadas mais com o discernimento que com a mão" (2011, p. 33), referindo-se ao seu uso na arquitetura e aproximando as duas formas. Para Vasari, os antigos seriam dotados de "tino" (*ibidem*) tanto nas figuras de vulto quanto nos médios-relevos dos arcos de Roma, tino este que, entre os modernos, observa-se em Donatello.

A arquitetura, de acordo com Leon Battista Alberti (1404 — 1472), conheceu sua maturidade na Itália por meio do estudo dos exemplos da Antiguidade. Também do conhecimento da Antiguidade, Alberti, em *De re aedificatoria* [*Da arte edificatória*], publicado pela primeira vez em 1485, define as regras arquitetônicas que deveriam ser seguidas por aqueles que não desejassem serem tidos por incompetentes na arte da construção. Ao referir-se às diretrizes para ornamentação de igrejas, no capítulo X do sétimo livro, "O Ornamento de Edifícios Sagrados", Alberti demonstra sua preferência por pinturas em quadros aos afrescos e por relevos às pinturas em quadros. No capítulo dedicado à pintura, Vasari a define como,

... um plano recoberto de áreas coloridas, sobre superfície de madeira, alvenaria ou tela, ao redor de diversos contornos que, em virtude do bom desenho de linhas, circundam a figura. O bom pintor constitui esse plano de tal modo que, no meio, as cores são mais claras e, nos extremos e no fundo, são mais escuras, havendo cores intermediárias entre estas e aquelas, de tal modo que, integrando-se esses três campos, tudo que houver entre um contorno e outro ganha relevo e mostra-se como se esculpido, em destaque. (2011, p. 43)

Ainda segundo Alberti, em seu *De pictura* [*Da Pintura*]⁶, de 1435, a pintura resulta da "circunscrição, composição e recepção de luz" (2022, p. 102), sendo a recepção da luz relacionada às cores, referindo-se aos aspectos formais da pintura. Nos escritos de Leonardo da Vinci (1452 — 1519), produzidos no século XV e reunidos na forma do *Trattato della pittura* [*Tratado da Pintura*] após sua morte, por Francesco Melzi, por volta de 1540, a pintura divide-se "em duas partes principais: a primeira é a figura do corpo e suas partes, e o colorido localizado dentro desses termos" (Da Vinci, 2013, p. 42). Em outra anotação, Leonardo salienta que "as figuras iluminadas pela luz particular demonstram muito mais relevo e força do que aquelas que são pintadas com luz universal porque a primeira gera reflexos, os quais separam e fazem ressaltar as figuras do ambiente em que estão" (*Ibidem*, p. 47). Tanto no texto de Vasari, quanto no de Alberti e Leonardo, observa-se a cor como um dos elementos definidores da pintura.

O filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953 —), no livro *La Peinture incarnée* [*A pintura encarnada*] (1985), entende que Lodovico Dolce, escritor veneziano que viveu entre 1508 e 1568, distinguiu cor e colorido, sendo o último o que atribui a perfeição à pintura, referindo-se ao fato de Tiziano Vecellio utilizar a cor como carne, conferindo vivacidade às obras. Para Didi-Huberman:

Cumprido, pois, interrogar-se sobre esse *encarnado*, a começar pela possível arbitragem da palavra. *En*, seria dentro, seria sobre? E a *carne*, não seria o que em todo caso designa o sanguinolento absoluto, o informe, o interior do corpo, por oposição à sua branca superfície? Mas então, porque nos textos dos pintores as *carnes* encontram-se constantemente invocadas para designar os Outros, isto é, a *pele*? Talvez seja porque esse equívoco mesmo, essa impossível arbitragem, já constitua algum fantasma maior na pintura. (2012, p. 32, grifos do autor)

Considerando-se a cor como a carne da pintura, poderia, então, a ausência da cor ser a ausência da carne? No ensaio *Grisaille: Poussière et pouvoir du temps* [*Grisalha: Poeira e poder do tempo*] (2005), Didi-Huberman indica a existência de uma

⁶ A obra Alberti oferece a primeira teoria da pintura baseada em princípios matemáticos e ópticos, defendendo a ideia de que a arte é uma forma de conhecimento racional e não apenas de habilidade manual.

“definição canônica da grisalha: Pintura em camafeu cinzento dando a ilusão de um relevo esculpido” (2014, p. 4).

Ao analisar os afrescos da Capela Tornabuoni (fig. 06), Warburg, em discurso proferido em 20 de abril de 1914 no Kunsthistorisches Institut, em Florença, sob o título *Der Eintritt des astikisierenden Idealstils in die Maleri der Frührenaissance* [O ingresso do estilo ideal antiquizante na cultura do Primeiro Renascimento] destacou os relevos pintados “à grisaille” (2022, p. 115) como elementos que retornam ao Arco do Triunfo de Constantino (312 — 315). Para Warburg:

O arco encontra-se em Roma, nas proximidades do Coliseu, e celebra, de acordo com a inscrição, a vitória de Constantino sobre Maxêncio. Por sua estrutura e decoração, corresponde plenamente às formas transmitidas pela arquitetura triunfal pagã. (*Ibidem*, p. 95)

No afresco de Ghirlandaio, as figuras em *grisaille*, referem-se tanto ao Arco de Constantino quanto aos seus relevos. Observa-se na figura 06 que, diferentemente do que ocorre no restante das edificações, o próprio Arco é representado em *grisaille*. A Capela Tornabuoni, principal capela de Santa Maria Novella, em Florença, fora encomendada a Domenico Ghirlandaio por Giovanni Tornabuoni (1428 — 1497). O programa iconográfico da capela (figura 05), pintada entre 1486 e 1490, representa cenas da vida de São João Batista. Segundo o esquema apresentado na figura 05, as representações em verde apresentam cenas da vida da Virgem Maria⁷; em vermelho cenas da vida de São João Batista⁸; em roxo cenas dos Patronos e

⁷ 1 - *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* [A expulsão de Joaquim do Templo]; 2 - *Natività di Maria* [O Nascimento de Maria]; 3 - *Presentazione di Maria al Tempio* [Apresentação de Maria ao templo]; 4 - *Nozze della Vergine* [O casamento da Virgem]; 5 - *Annunciazione* [Anunciação]; 6 - *Natività di Cristo* [O nascimento de Cristo]; 7 - *Strage degli Innocenti* [A matança dos Inocentes]; 8 - *Morte e Assunzione della Vergine* [Morte e ascensão da Virgem]; 9 - *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem].

⁸ 1 - *Apparizione dell'angelo a Zaccaria* [A aparição do anjo a Zacarias]; 2 - *Visitazione* [A visitação]; 3 - *Nascita di San Giovanni Battista* [O nascimento de João Batista]; 4 - *Zaccaria scrive il nome di suo figlio* [Zacarias escreve o nome de seu filho]; 5 - *San Giovanni nel deserto* [São João no deserto]; 6 - *Predicazione di San Giovanni Battista* [A pregação de João Batista]; 7 - *Battesimo di Cristo* [O Batismo de Cristo]; 8 - *Banchetto di Erode* [O banquete de Herodes].

Dominicanos⁹ e em amarelo os quatro Evangelistas¹⁰. O afresco ao qual Warburg se referiu é o número 7, em verde, *Strage degli Innocenti* [*Matança dos Inocentes*], episódio em que, segundo o livro “Mateus”, no Novo Testamento bíblico, o rei Herodes, ao saber que os Reis Magos foram a Jerusalém saudar o recém-nascido considerado o rei dos judeus, temendo perder o trono, teria ordenado a morte de todos os meninos de até dois anos de idade em Belém e arredores, sendo considerado o primeiro martírio cristão coletivo.

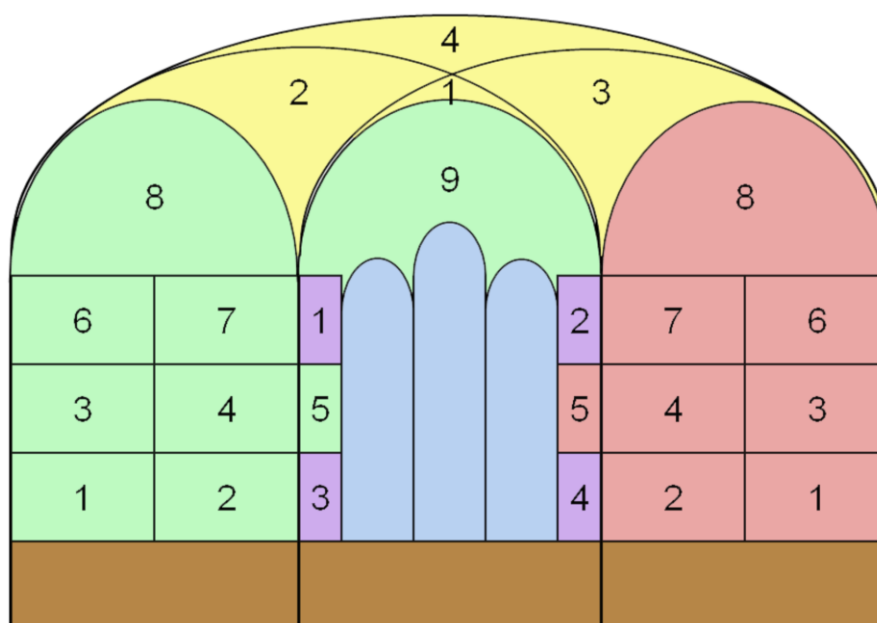


Figura 05 - Esquema dos afrescos de Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494) na *Capela Tornabuoni* (1486 - 1490), Santa Maria Novella, Florença.

⁹ 1 - *San Domenico sottopone i libri al fuoco* [São Domingos testa livros no fogo]; 2 - *L'assassinio di San Pietro Martire* [O assassinato de São Pedro Mártir]; 3 - *Il committente Giovanni Tornabuoni* [O patrono Giovanni Tornabuoni]; 4 - *Il committente e sua moglie, Francesca Pitti* [O patrono e sua esposa, Francesca Pitti].

¹⁰ 1 - *San Giovanni Evangelista* [São João Evangelista]; 2 - *San Matteo* [São Mateus]; 3 - *San Luca* [São Lucas]; 4 - *San Marco* [São Marcos].



Figura 06 - Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494). *Santos Inocentes*, 1486 - 1490, afresco, 300 x 300 cm. *Capela Tornabuoni*, Santa Maria Novella, Florença.

O desenvolvimento da *mimesis* da Antiguidade no *Quattrocento* florentino se deu, segundo Warburg, ainda em *O ingresso do estilo ideal antiquizante na cultura do Primeiro Renascimento*, antes na escultura que na pintura, sendo que,

... Donatello por primeiro, redescobriu as antigas formulações de *pathos* da linguagem gestual. Então, tratando-se de representar temas emprestados da Antiguidade, também a pintura não pôde mais manter o velho realismo dos trajes, que tinha tido influência nórdica, e foi então impelido a conferir aos deuses e aos heróis pagãos o novo estilo antiquizante do movimento intensificado à antiga. Teremos ocasião de ver como esse estilo levou, já em Antonio Pollaiuolo, a uma retórica muscular quase barroca. Escultor de temperamento vivaz, Antonio

Pollaiuolo¹¹ foi atraído interior e tecnicamente por esses superlativos da linguagem gestual. (2022, p. 93)

Na tese *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling": Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* [O “Nascimento de Vênus” e “A Primavera” de Sandro Botticelli – Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano]¹² (1893), Warburg afirmou que Donatello se inspirou no relevo do deus Dionísio representado no *Vaso dos Talentos*¹³ (c. 110 EC) em Pisa (fig. 07), para criar um dos apóstolos da porta de bronze¹⁴ da Sacristia Velha da Basílica de São Lourenço. Segundo a historiadora da arte Gertrud Bing (1892 — 1964), que colaborou com Warburg (1892 — 1964), este analisa as relações comerciais e intercâmbios de produtos artísticos que levam para a Itália “a mímica da Antiguidade” (2013, p. XLI). Observa-se em Donatello o retorno à Antiguidade não apenas como modelo de representação, mas também como uma temática reinterpretada para a doutrina cristã. O retorno à Antiguidade clássica configura-se como um distanciamento entre o moderno e o período anterior. Para Argan, o retorno à Antiguidade não trata de uma continuação da arte produzida pelos gregos e romanos, mas uma renovação, uma tomada de consciência do distanciamento histórico. Segundo o crítico e filósofo Lorenzo Mammì (1957 —), na introdução da *História da Arte Italiana*, é no Renascimento que:

A arte é colocada, pela primeira vez conscientemente, como retorno, ação humana capaz de inverter, ou pelo menos numa

¹¹ Antonio di Jacopo Pollaiuolo (c.1432 - 1498) foi um pintor, escultor e medalhista em Firenze. Em 1484 recebeu de Roma a encomenda para o túmulo do Papa Inocente VIII, morto no mesmo ano. Pollaiuolo realizou, além do sarcófago, um nicho de parede em que o Papa é representado como um governante sentado ao trono cercado por relevos de virtudes cardeais.

¹² A tese foi defendida na Universidade de Estrasburgo, sob orientação de Hubert Janitschek em 1893.

¹³ A cidade de Pisa estabeleceu-se como uma das quatro Repúblicas Marítimas do Império Romano. Acredita-se que o Vaso dos Talentos tenha sido um presente dado à cidade pelo Imperador Júlio César como meio de reforçar a importância e centralidade de Pisa no Império Romano. O *Vaso dos Talentos*, que representa um cortejo dionisíaco, foi incorporado, na Idade Média, a um monumento público em frente à porta de San Ranieri na Catedral de Pisa. Nos séculos XIII e XIV, passou por diversas guerras contra Gênova que levaram ao declínio de sua frota naval. Em 1406 Pisa foi conquistada por Florença, e, com o mecenato da família Médici, tornou-se novamente um centro artístico.

¹⁴ Warburg cita que uma reprodução do painel ao qual ele se refere da Porta de Bronze pode ser encontrada na página 68 do livro *Precursores do Renascimento*, de Eugène Müntz. Entretanto, ao buscar a referida página, esta pesquisa constatou que há apenas uma ilustração da porta completa. Warburg menciona se tratar do segundo relevo do batente esquerdo da porta.

espiral, o curso do tempo. O passado, a partir daí, não será uma simples herança, mas uma construção (...). História, portanto, não é um destino, mas uma ocasião e uma escolha. (2003, p. 16)



Figura 07 - Autoria desconhecida. *Vaso dos Talentos*, c. 110 EC, mármore, 92 x 94 cm, Piazza dei Miracoli, Pisa.



Figura 08 - Donatello (1386 - 1466). *Portas do Martírio*, 1439, bronze, 235 x 109 cm, Sacristia Velha da Basílica de São Lourenço, Florença.

O britânico John Wyndham Pope-Hennessy (1913 — 1994), foi conservador e diretor do Victoria and Albert Museum, em Londres, entre 1967 e 1973, e posteriormente diretor do British Museum entre 1974 e 1976. Especialista em gravura e escultura renascentista, propôs em suas pesquisas o entendimento do relevo renascentista toscano como uma linguagem própria. No prefácio de *Donatello Sculptor* [*Donatello Escultor*] (1993), escrito durante os anos em que residiu em Florença, Pope-Hennessy destacou o aumento significativo no interesse pelas obras de Donatello após 1957, ano de publicação de *The Sculpture of Donatello* [*A Escultura de Donatello*], do historiador da arte estadunidense Horst Waldemar Janson (1913 — 1982) a partir das fotografias e anotações do eslovaco Jenö Lányi (1902 — 1940). A partir de então, segundo Pope-Hennessy, com o aumento do interesse sobre as obras, foram realizadas diversas intervenções de higienização e conservação, o que possibilitou novas pesquisas e lançou luz às lacunas acerca dos métodos de produção empregados por Donatello. De acordo com Pope-Hennessy, a partir das

mudanças arquitetônicas apresentadas pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (1377 — 1446), sobretudo em relação ao estudo da perspectiva, avançou-se na representação escultórica em relação à pictórica, ainda sob o conservadorismo do mecenato eclesiástico. A “invenção¹⁵” (1993, p. 115) do baixo relevo, nomeado por Vasari de *rilievo stiacciato* [relevo achatado], era dotado de um apelo pictórico:

Quanto menor o relevo, maiores as possibilidades descritivas. Leonardo da Vinci acreditava que a escultura, se em relevo muito baixo, participava da natureza da pintura e era classificada como pintura em vez de escultura, e Donatello parece tê-la considerado da mesma forma (*ibidem*)¹⁶.

Pope-Hennessy, em *Donatello Escultor*, apresenta uma pesquisa acerca do programa iconográfico de Donatello para a Sacristia Velha da Basílica de São Lourenço, em Florença. A Basílica foi projetada por Filippo Brunelleschi em torno da antiga Igreja de São Lourenço, construída no século IV. A construção do novo projeto de Brunelleschi teve início em 1419. Cosimo de' Medici, importante mecenas do Renascimento florentino, financiou a reforma da Sacristia Velha como forma de comemorar o fim do Concílio de Florença, em 1439¹⁷. O sistema de decoração, encomendado a Donatello no mesmo ano, deveria empregar elementos bizantinos e romanos. Inicialmente o local fora encomendado a Brunelleschi por Giovanni di Bicci de' Medici, pai de Cosimo, para servir de capela funerária da família e dedicada a São João Evangelista, seu patrono. A construção já estava em andamento quando da morte de Giovanni em 1429.

De acordo com o pesquisador britânico Joseph Gill (1901 — 1989), pesquisador de Língua Grega Bizantina do Pontifício Instituto Oriental, em Roma, a presença das delegações de ambas as Igrejas foi um importante intercâmbio cultural

¹⁵ Citação original: [The result was an] invention [of a new type of marble relief] (tradução nossa).

¹⁶ Citação original: The lower the relief, the greater were its descriptive possibilities. Leonardo da Vinci believed that sculpture, if it were in very low relief, partook of the nature of painting rather than sculpture, and Donatello seems to have regarded it in the same way (tradução nossa).

¹⁷ Convocado inicialmente em 1431 na Basileia, o Concílio foi transferido para Ferrara, em 1438, e para Florença em 1439, devido ao avanço da peste bubônica e de disputas políticas internas na Igreja Ocidental. Em Florença, encontrou apoio político e financeiro da família Médici. Desde a convocação em 1431, o objetivo principal era o da reconciliação entre as Igrejas, separadas desde o século XI após o Cisma do Oriente.

que favoreceu o avanço das filosofias humanistas no século XV na Itália. Segundo Gill, na obra *Council of Florence [Concílio de Florença]* (1959), estiveram presentes representações da Igreja Bizantina Ortodoxa Grega, Igreja Armênia do Reino da Armênia Cilícia, Igreja Jacobita da Síria e regiões do Oriente Médio, Igreja Copta do Egito, Igreja Maronita do Monte Líbano, Igreja Ortodoxa Russa da Moscóvia, Igreja Ortodoxa Sérvia e Búlgara da região dos Balcãs. Representando a Igreja Ocidental, contou-se com a participação da Igreja dos Estados Papais e Reinos italianos, Reinos da França, Inglaterra, Sacro Império Romano-Germânico e Reinos Ibéricos. Ainda segundo Gill, a reunião de teólogos envolvidos em estudos doutrinários e de traduções entre as línguas grega e latina, acabou por preservar e difundir a literatura clássica grega no Ocidente e a literatura latina no Oriente. O patrocínio de Cosimo de' Medici ao Concílio pode ser compreendido como um gesto simultaneamente político, religioso e cultural, que consolidou sua posição de liderança na cidade e redefiniu o papel de Florença diante de Roma. A hospitalidade oferecida por Cosimo, que financiou parte significativa da estadia da corte bizantina, possibilitou não apenas prestígio e afirmação de sua posição como governante da cidade, mas também a aproximação e reconhecimento junto ao pontífice e a cúria vaticana. Ao acolher em sua cidade o encontro entre as Igrejas Ocidental e Oriental, Cosimo buscou firmar Florença como símbolo da unidade cristã e da renovação humanista, legitimando seu poder sob a aparência de serviço à fé.

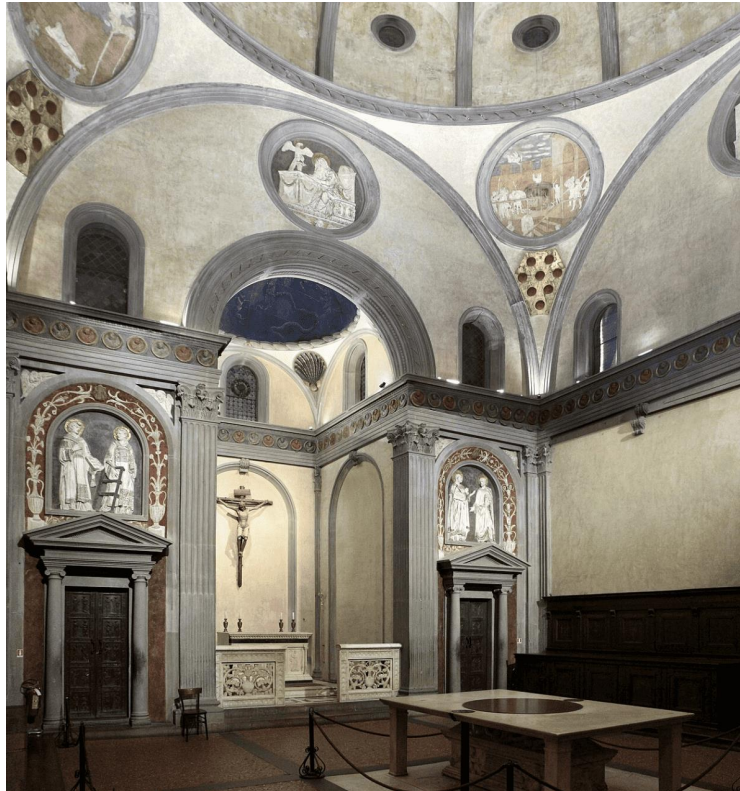


Figura 09 - Donatello (1386 — 1466). *Sacristia Velha*, 1420 - 1439, relevos em estuque, 11,68 m2, Basílica de São Lourenço, Florença.



Figura 10 - Donatello (1386 — 1466). *Sacristia Velha*, 1420 - 1439, relevos em estuque, 11,68 m2, Basílica de São Lourenço, Florença.

De acordo com Argan, a Sacristia Velha constitui-se, em sua arquitetura, como um “vão quadrado coberto em cúpula: quatro planos de projeção sobre os quais são “representadas” proporcionalmente a espacialidade interna e externa” (2003, p. 180, grifos do autor). O programa iconográfico desenvolvido por Donatello narra cenas da vida de São João e dos demais Evangelistas (fig. 10). No capítulo dedicado aos relevos de Donatello na Sacristia Velha, em uma análise formal baseada, sobretudo, em aspectos técnicos e materiais, Pope-Hennessy, ao detalhar o problema da perspectiva afirma que:

A teoria da perspectiva pressupunha um ponto de vista fixo e que, na escultura, era normalmente relacionada à largura do relevo. O ponto de observação nos medalhões da *Sagrestia Vecchia* é aproximadamente equivalente ao seu diâmetro, quase dois metros. Mas o ponto de onde os relevos seriam realmente vistos ficava muito abaixo, e suas superfícies eram côncavas e não planas. Um dos milagres da Sacristia é que, dadas essas condições, um efeito de harmonia, na realidade de uniformidade, foi alcançado¹⁸. (1993, p. 165, grifos do autor)

E complementa que, dada a complexidade arquitetônica, é provável que os relevos foram produzidos por meio de alguma forma de cooperação entre Donatello e Brunelleschi. Durante o Renascimento era comum que os *oculi*, aberturas nas abóbadas para passagem de luz natural, fossem fechados com a finalidade de controlar a iluminação e a espacialidade, criando um ambiente equilibrado e harmônico¹⁹. Ainda segundo o autor britânico a preocupação de Brunelleschi com esse problema levou o escultor Luca della Robbia (1399 — 1481), sob seu incentivo, a desenvolver a técnica da terracota vitrificada para os relevos da porta norte do batistério de Santa Maria del Fiore, técnica que Brunelleschi invocou em outros projetos, como o da Capela Pazzi (fig. 11) na Basílica da Santa Cruz. Andrea de' Pazzi

¹⁸ Citação original: Perspectival theory assumed fixed view pointing, and in sculpture was normally related to the width of the relief. The viewing point in the narrative roundels in the *Sagrestia Vecchia* is roughly equivalent to their diameter, almost two meters. But the point from which the reliefs would actually be seen was far beneath, and their surfaces were concave and not flat. One of the miracles of the Sacristy is that given these conditions, an effect of harmony, indeed of uniformity, was achieved (tradução nossa).

¹⁹ Após o Concílio de Trento (1545 - 1563) estabeleceu-se que as igrejas deveriam primar por ambientes mais escuros e introspectivos, onde a luz simbólica e controlada favorecia a espiritualização dos fiéis, ao contrário dos *oculi*, comuns na arquitetura medieval, em que a luz natural significava a Luz Divina.

financiou a construção da capela após um incêndio, em 1423, destruir parte do convento da Santa Cruz. Encomendada a Brunelleschi, a construção teve início por volta de 1429. Com estrutura arquitetônica semelhante à da Sacristia Velha, a Capela Pazzi constitui-se, de acordo com Vasari no capítulo dedicado a Brunelleschi, como obra dotada de ordenamento e beleza (2011, p. 244). Ainda segundo Vasari, della Robbia inventou uma maneira de vitrificar as esculturas com fogo, segredo que transmitiu aos seus descendentes (*Ibidem*, p. 190). O programa iconográfico proposto por della Robbia constitui-se pelos doze apóstolos e os quatro Evangelistas — Mateus, Marcos, Lucas e João — encerrados por emolduramentos arredondados. Ao comparar a obra de Donatello com a obra de Luca della Robbia, Vasari considera que "na obra de Donato percebe-se uma fatura mais resoluta e excelente vivacidade, mas não a qualidade e a perfeição que se vê em Luca" (*idem* p. 191). Pope-Hennessy cita que, para alcançar a harmonia visual diante das complexidades arquitetônicas da Sacristia Velha, Donatello recorreu-se a uma técnica "mais ousada, totalmente empírica: o preenchimento dos medalhões com pinturas em relevo, cenas que se liam como pinturas, mas onde as figuras e outras propriedades que se destacavam, eram esculpidas em estuque branco, em relevo²⁰" (1993, p. 170). Entretanto, apesar de referir a técnica do estuque como empírica, há registros de seu uso para a mimetização do mármore no *De Architectura Libri Decem* [Dez livros de arquitetura], de Vitruvius (c. 80 — 15 AEC), escritos por cerca de 30 e 20 AEC. O "Livro VII" dedica-se aos revestimentos e ao estuque. Nos tratados do Cinquecento italiano, há referência ao uso do estuque e seu uso na Antiguidade tanto em *Da arte edificatória*, de Alberti, quanto no *Trattato di Architettura* [Tratado de Arquitetura] do escultor e arquiteto florentino Antonio Averlino (1400 — 1469), conhecido como Filarete, escrito entre os anos 1460 e 1464. No capítulo XXVII das *Vidas*, Vasari cita o uso do estuque pelos antigos para ornamentações grotescas, mas que "em toda a Itália, hoje, há vários mestres excelentes que se dedicam a esse tipo de trabalho" (2011, p. 55).

²⁰ Citação original: There remained the obvious alternative of frescoes painted on the concave surface of roundels that could hardly, from the standpoint of legibility, have yielded satisfactory results. So recourse was made to a bolder, wholly empirical technique, the filling of the roundels with raised paintings, scenes that read as paintings, but where the figures and other properties stood out, in white stucco, in relief (tradução nossa).



Figura 11 - Luca della Robbia (1399 — 1481). *Capela Pazzi*, 1441 - 1460, relevos em terracota vitrificada, 11,66 m². Basílica da Santa Cruz, Florença.

Ao comparar os relevos de Ghiberti e Pisano em *Ghiberti e o Laocoonte de Lessing* (1889), Warburg considera, sobretudo, a relação das figuras principais com o fundo para a construção de um espaço pictórico. A partir da análise desenvolvida por Warburg, é possível estabelecer a comparação dos relevos de Donatello na Sacristia Velha e de della Robbia na Capela Pazzi. O desenvolvimento pictórico nos relevos de Donatello, seguindo o modelo de Warburg, considerando “o relevo como *elemento peculiar para intercambiar experiências recíprocas*” (2022, p. 56, grifos do autor), apresentam uma concepção espacial desenvolvida na relação entre figura e fundo, de modo que possibilite a construção de profundidade no espaço compreendido como pictórico, conforme pode ser observado na figura 12. As figuras de Donatello, ao contrário das de della Robbia (fig. 13), não saltam da parede, a relação é construída tanto pela posição das figuras, tanto representadas em perfil quanto com as costas ou a frente do corpo encostadas no fundo. Observa-se também, sobretudo nas partes

da edificação, o uso de delineamento das sombras, que, conforme mencionado nos tratados de Leonardo e Alberti, conferem à pintura a sensação de relevo esculpido. Não há trabalho de sombras nos relevos de della Robbia. O uso do estuque por Donatello (fig. 14) aproxima-se muito mais do sombreamento que confere destaque à figura, que parece se assemelhar mais a uma pintura em *grisaille* que a uma escultura.



Figura 12 - Donatello (1386 — 1466). *Ascensão de São João Evangelista* 1420 - 1439, relevos em estuque, 215 cm, Sacristia Velha, Basílica de São Lourenço, Florença.



Figura 13 - Luca della Robbia (1399 — 1481). *São Mateus*, 1441 - 1460, relevos em terracota vitrificada, 134 cm, Capela Pazzi, Basílica da Santa Cruz, Florença.



Figura 14 - Donatello (1386 — 1466). *Ascensão de São João Evangelista* [pormenor], 1420 - 1439, relevos em estuque, 215 cm, Sacristia Velha, Basílica de São Lourenço, Florença.

Ao comparar as representações de São João Evangelista na Capela Pazzi e na Sacristia Velha, pode-se observar os diferentes usos da cor. Donatello, cuja decoração encomendada deveria celebrar a união provisória entre as Igrejas Oriental e Ocidental, utiliza em São João Evangelista o halo dourado (fig. 15), que, na tradição bizantina apresenta-se como uma estrutura visual e teológica que expressa a presença da luz divina e a natureza espiritual das figuras sagradas. Na Antiguidade, o halo dourado associava-se às deidades solares, como Hélios e Apolo. Luca della Robbia também utiliza o halo dourado, colocado aqui em perspectiva. Toda a cena de della Robbia é colorida, ao passo que a de Donatello é predominantemente branca. Atualmente, sabe-se que na Antiguidade era comum o uso de policromia nas esculturas. Entretanto, os teóricos do Renascimento sugerem conhecer a técnica, sem, tampouco, aprofundar-se sobre ela e nem sugerir seu uso. Já em Vitruvius, no referido livro que cita o uso do estuque, há referências ao uso de pigmentos na ornamentação de relevos. No capítulo XXV das *Vidas*, Vasari cita o uso de pigmentos terrosos para simular a cor do mármore ou do branco (2011, p. 53), mas no capítulo VIII, evidencia que as esculturas devem prezar pelo branco do mármore e negro do bronze, concentrando-se na pureza da forma (*Ibidem*, p. 33).



Figura 15 - Donatello (1386 — 1466). *São João Evangelista* [pormenor], 1420 - 1439, relevos em estuque, 215 cm, Sacristia Velha, Basílica de São Lourenço, Florença.



Figura 16 - Luca della Robbia (1399 — 1481). *São João Evangelista*, 1441 - 1460, relevos em terracota vitrificada, 134 cm, Capela Pazzi, Basílica da Santa Cruz, Florença.

Para além da análise da técnica utilizada por Donatello nos relevos da Sacristia Velha, Pope-Hennessy cita a forma como se deu o planeamento das cenas. Apesar de inúmeras representações de São João Evangelista em Florença, o autor sugere que os afrescos de Giotto di Bondone (1267 — 1337) na Capela Peruzzi (1318) na Basílica da Santa Cruz (1284) eram considerados, à época, como o modelo de representação utilizado pelos pintores e escultores, e que serviram de modelo para os relevos de Donatello (fig. 17).



Figura 17 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Ascensão de São João Evangelista*, 1318, afresco, 280 x 450 cm, Capela Peruzzi, Basílica da Santa Cruz, Florença.

O programa iconográfico da Capela Peruzzi, executado por Giotto por volta de 1310 a 1315 (fig. 18), desenvolve-se em torno das cenas de São João Batista e São João Evangelista. Ao se referir às figuras de Giotto na Capela Peruzzi, Argan define que:

As cores estão em relação com a tonalidade de fundo ou de base, que serve como denominador comum. É essa relação que determina a profundidade do espaço e o desenvolvimento plástico das massas.

Referindo-se todas a uma tonalidade de fundo, as cores não se apresentam como tintas puras ou qualidades absolutas, mas entram em uma escala de valores que vai da mínima à máxima luminosidade. (2003, p. 28)

E complementa que o entrelaçamento das cores confere às figuras uma “verdade humana” (*ibidem*).



Figura 18 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Capela Peruzzi* [programa visual], 1318, afresco, Basilica Santa Cruz, Florença.

Na parede norte estão representadas cenas da vida de São João Batista. No terço superior encontra-se o afresco *Annunciazione a Zaccaria nel Tempio* [Anunciação a Zacarias no Templo]; abaixo encontra-se a *Nascita di San Giovanni Battista* [O Nascimento de São João Batista], no terço inferior *Banchetto di Erode* [O Banquete de Herodes] e *Presentazione della testa di Giovanni Battista a Salomè* [Apresentação

da cabeça de João Batista à Salomé]. Na parede sul há cenas da vida de São João Evangelista. No terço superior encontra-se o afresco *Visione dell'Apocalisse di San Giovanni Evangelista in esilio sull'isola di Patmos* [Visão do Apocalipse de São João Evangelista no exílio na ilha de Patmos], abaixo *Resurrezione di Drusiana* [A ressurreição de Drusiana] e no terço inferior *Morte e ascensione di San Giovanni Evangelista* [Morte e ascensão de São João Evangelista].

Segundo o historiador da arte francês Pierre Francastel (1900 — 1970), ao analisar o modo como a pintura italiana desenvolveu o sistema de representação do espaço na obra *Peinture et Société* [Pintura e Sociedade] (1951), desenvolve a ideia de que:

No início do Quattrocento, é evidente que as pesquisas se desenvolvem em diferentes direções, quer se trate das relações do plano de elevação de um edifício, quer do manejo pictórico e escultural da luz (...). É evidente que a descoberta fundamental, a que diz respeito às qualidades particulares da luz — substância invisível, mas capaz de se deixar medir e manejar pelo artista —, inspirou a idéia (sic.) não apenas do novo funcionalismo arquitetônico, como também de um sistema de representação pictórico do espaço a ser elaborado. (1990, p. 11)

Ao analisar as representações da Capela Peruzzi, Francastel explica que Giotto utiliza tanto a concepção cenográfica da Antiguidade, quanto o teatro medieval para isolar as cenas em compartimentos que se unem pela narrativa e por meio das ornamentações entre eles, que Francastel denomina “detalhes do cenário” (*Ibidem*, p. 48). A maior parte dessas ornamentações são representadas em *grisaille* simulando mármore ou relevos. Na parede de fundo, ao redor dos vitrais, percebe-se, embora bastante deteriorado, o resquício de um afresco que aparenta ser monocromático (fig. 19), em um esquema que se assemelha ao utilizado por Giotto na Capela Scrovegni (1303 — 1306), em Pádua, que utiliza *grisaille* para simular ornamentos arquitetônicos escultóricos e que será detalhada no capítulo 1.2 desta pesquisa.

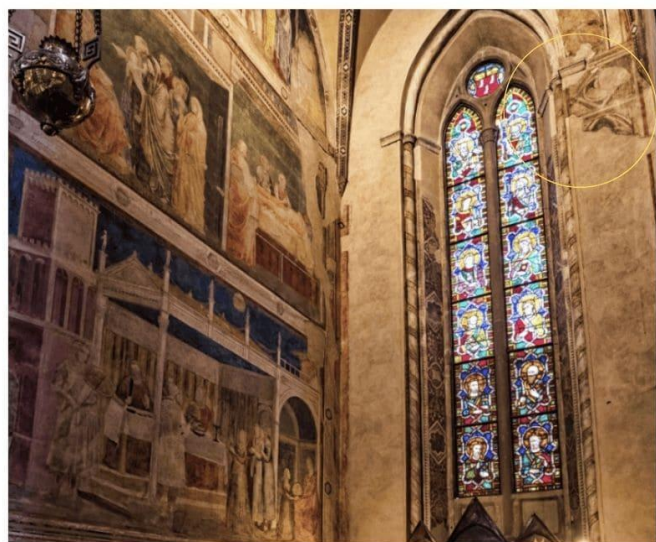


Figura 19 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Capela Peruzzi* 1318, afresco, Basílica da Santa Cruz, Florença.

1.2. Pinturas escultóricas

Durante a já mencionada conferência proferida em 1889 em Bonn, ao tratar sobre Ghiberti e o *Laocoonte* de Lessing, Warburg mencionou a técnica escultórica do relevo como o objeto que transita entre as linguagens pictórica e escultórica. A partir desse pensamento, considerando-se a *grisaille* como mimetização da escultura, poder-se-ia também considerar esta técnica pictórica como objeto de trânsito. As perceptivas escultóricas e pictóricas, que encontram suas bases nas noções de volume, por vezes transitam entre estas linguagens, tanto a noção pictórica presente nas esculturas em relevo, sobretudo médios e baixo relevos, quanto às noções escultóricas na pintura, como na gestualidade dos corpos representados e nas pinturas em *grisaille*.

Para Didi-Huberman, “o historiador da pintura tende espontaneamente a definir a *grisaille* em termos negativos: “*aparentemente*, uma *grisaille* é marcada pela *ausência de cor*” (2014, p. 4, grifos do autor). Porém, faz-se necessário falarmos da *grisaille* “como um objeto de curiosidade” (*ibidem*). O estranhamento diante da *grisaille* pode-se relevar como uma potência na abertura diante de novas questões sobre as imagens e seus *tempi*, o que Didi-Huberman define como “um *momento anacrônico*, quase aberrante, alguma coisa como um sintoma, no saber histórico” (*idem*, 2017, p. 27, grifos do autor). Ainda segundo Didi-Huberman, “uma coisa pintada em *grisaille* está pintada de acordo com a ficção de uma cor passada” (*ibidem*) e complementa que, para Warburg, a *grisaille* não se relaciona somente com o trânsito entre as linguagens escultóricas e pictóricas, mas trata-se de “uma fissura no tempo a partir da representação cromática da distância” (*idem*, 2014, p. 22). Assim, pode-se pensar a *grisaille* para além de um *trompe-l’oeil*, mas também como a ficção na representação dos *tempi*.

Retomando os tratados de Leonardo, embora a *grisaille* não seja explicitamente mencionada, é possível ampliar sua compreensão como técnica a partir dos princípios de luz e sombra — ou *chiaroscuro* —, considerados fundamentais para a criação do volume na pintura. Para Leonardo, a verdadeira forma dos objetos só se revela por meio da interação entre luz e sombra. A observação cuidadosa da

incidência da luz sobre os corpos, da projeção das sombras e de suas implicações na pintura foi tratada por ele como um método sistemático de representação. Se a visibilidade das formas depende da luz, a representação dessas formas, na consciência artística do Renascimento, também só se concretiza mediante a aplicação correta da gradação entre o claro e o escuro. Segundo Leonardo, as sombras projetadas pelos corpos não são homogêneas, mas recebem diferentes intensidades de luz, e é justamente nas transições suaves entre luz e sombra que o pintor consegue criar o efeito de modelagem tridimensional do volume.

É ainda nas noções de luz e sombra que Leonardo defendeu a superioridade da pintura em relação à escultura, uma vez que a pintura é capaz, entre outros aspectos, de reproduzir o volume e a profundidade da escultura por meio do *chiaroscuro*, ao passo que a escultura não seria capaz de reproduzir propriedades da pintura²¹. Segundo a historiadora da arte Claire Farago (1948 —), na obra *Leonardo da Vinci's 'Paragone' [O Paragone de Leonardo da Vinci]* (1992):

Leonardo da Vinci argumentou a favor da supremacia da pintura sobre as artes da poesia, da música e da escultura em escritos que hoje são conhecidos como seu Paragone, a primeira contribuição importante para os debates renascentistas sobre a preeminência das artes visuais. Os textos conhecidos como Paragone formam a seção inicial, ou "livro", do *Codex Vaticanus Urbinas Latinus* 1270, que no manuscrito original é chamado Parte Prima do *Libro di Pittura* di M. Leonardo da Vinci²². (1992, p. 3)

Segundo o historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892 — 1968), na obra *Perspective as Symbolic Form [Perspectiva como forma simbólica]*, (1927) o uso da luz e da sombra na pintura não é uma invenção do Renascimento, mas retomam do ilusionismo da Antiguidade greco-romana e da Antiguidade Tardia (1997, p. 50). O

²¹ Embora esta pesquisa já mencione o debate acerca da superioridade da pintura sobre a escultura e vice-versa, sobretudo na obra de Vasari, faz-se necessária a retomada para aprofundamento do caráter técnico da *grisaille*.

²² Citação original: Leonardo da Vinci argued for the supremacy of painting over the arts of poetry, music, and sculpture in writings that are known today as his Paragone, the first important contribution to the Renaissance debates on the preeminence of the visual arts. The texts known as the Paragone form the opening section or "book" of the *Codex Vaticanus Urbinas Latinus* 1270, which is called in the original manuscript the Part Prima of the *Libro di Pittura* di M. Leonardo da Vinci. Of the forty-six passages or chapters compiled in the Parte Prima, the majority are known only in this unique manuscript, the most complete version Leonardo's so-called Trattato, his treatise on painting (tradução nossa).

argumento de Leonardo baseia-se, sobretudo, no caráter científico do fenômeno visual e da perspectiva geométrica. No parágrafo nono do primeiro livro *Da Pintura*, Alberti afirma que, “dizem os filósofos que nada se pode ver que não seja iluminado ou colorido” (2022, p. 79). Os fenômenos ópticos da recepção de luz já haviam sido tratados por filósofos gregos como Aristóteles (384 — 322 AEC) e Platão (428 — 427 AEC), cujas teorias teriam servido como base para o desenvolvimento dos tratados de Leonardo e Alberti. Ainda no tratado da pintura de Alberti, compreende-se a pintura não apenas como habilidade manual ou ofício, como considera a escultura, mas como uma atividade intelectual, racional e científica. Assim como Alberti, Vasari reconhece a pintura como a forma mais elevada da *mimesis*, mas também reconhece a escultura como atividade intelectual uma vez que ambas partem do desenho. No que tange à *grisaille*, há de se questionar também em que medida as tensões entre as linguagens pictóricas e escultóricas podem evocar o que Warburg denominou de “*pathos* trágico do mito grego e o *pathos* imperial da vida heróica romana” (*Ibidem*, p. 94) estabelecendo-se, assim, o problema que compreende a *grisaille* como esse intervalo, espaço de tensionamento que abre uma fissura na representação e que se constitui como uma possível ordem da linguagem pictórica que pode ter contribuído para a montagem de tempos heterogêneos na pintura renascentista italiana no *Trecento*, *Quattrocento* e *Cinquecento*.

Ao apresentar a construção social e histórica da retomada da Antiguidade greco-romana nos séculos XIV e XV, o historiador da arte suíço Jacob Burckhardt (1818 — 1897), no ensaio *Die Kultur der Renaissance in Italien* [*A cultura do Renascimento na Itália*] (1860) estabeleceu que o retorno configura-se para além da “retórica e estilística” (2009, p. 84) sendo abordada também social e politicamente. E complementa que, encerrada a barbárie no século XII, “a consciência do próprio passado faz-se novamente presente em um povo ainda parcialmente ligado à Antiguidade; ele a celebra e deseja reproduzi-la” (*Ibidem*, p. 174). O conceito de glória adquire relevância uma vez que a individualidade do homem e seus feitos retornam à representação dos heróis greco-romanos:

Ligado ao culto onde nasceram as celebridades, encontra-se também o de seus túmulos. (...) para as cidades, tornou-se questão de honra possuir os ossos de celebridades nativas e estrangeiras. A partir de então, as cidades italianas voltam a recordar seus cidadãos e

habitantes da Antiguidade. (...) No século XIV, Mântua cunhou uma moeda com o busto de Virgílio, erigindo ainda uma estátua que pretendia representá-lo. (*Ibidem*, p. 157 - 158)

Burckhardt analisa o culto às relíquias como uma forma de permanência da cultura medieval na modernidade. Restos mortais e objetos de figuras santas popularizaram-se a partir do século XI como forma de prestígio e de legitimidade da autoridade espiritual. Ordens Religiosas construíram igrejas e mosteiros em torno de relíquias, impulsionando o fortalecimento de cidades que as possuíam como centros de peregrinação. Exemplo da permanência do culto ligado às relíquias é o sarcófago do Papa Inocente VIII, de Pollaiuolo, na Basílica de São Pedro, em Roma. Na escultura de nicho sobre o sarcófago, o Papa segura em sua mão uma lança cuja que teria perfurado o corpo de Jesus na cruz. A própria Basílica da Santa Cruz em Florença guarda relíquias da cruz onde Jesus teria sido crucificado. Segundo Burckhardt, o culto ligado às relíquias e o culto à Antiguidade, longe de serem antagônicos, surgem como uma consciência do próprio passado. A redescoberta de túmulos de mártires e santos cristãos assim como à escavação de ruínas romanas retornavam à glória outrora vivida. A partir do século XIV o estudo das inscrições funerárias cristãs como parte das descobertas arqueológicas, em paralelo às buscas por tesouros da glória romana, muito mais aproximou que afastou a Antiguidade romana da antiga Itália cristã. O retorno ao passado a partir do reconhecimento de um distanciamento cronológico surge aqui não como uma continuação, mas como uma ruptura.



Figura 20 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Batalha da Ponte Mílvia*, 1517 - 1524, afresco, 376 x 851 cm, Stanza di Constantino, Palácio Apostólico, Vaticano.

Ao analisar o afresco *Battaglia di Ponte Milvio* [*Batalha da Ponte Mílvia*] (fig. 20) de Raffaello Sanzio (1483 — 1520), doravante Rafael, que será detalhado mais adiante, Warburg atribui aos relevos do Arco de Constantino²³, em Roma, o modelo de representação utilizado pelo artista para conferir heroísmo à cena a partir da intensificação gestual dos guerreiros. As cenas representam a vitória do cristianismo sobre o paganismo a partir de momentos célebres de Constantino, primeiro imperador romano a não condenar o cristianismo. Para Warburg, não foi a descoberta do conjunto escultórico romano de Laocoonte, em 1506, em escavações próximas ao Coliseu, em Roma, nem a descoberta de sua reprodução, em 1488, a causa da retomada da expressão gestual intensificada utilizada na Antiguidade, mas encontrou-se o que já estava sendo procurado, e o Laocoonte surge como um “sintoma externo de um processo histórico-estilístico internamente determinado” (*Ibidem*, p. 440). Assim, os heróis pagãos e os heróis cristãos, na figura dos santos, apresentam-se como, nas palavras de Argan, personagens históricos que mudam “a

²³ Construído entre 312 e 315 em comemoração à vitória de Constantino na Batalha de Mílvia em 312, a edificação é formada por relevos retirados de outras edificações do século II em contraste com os relevos que celebram Constantino.

concepção, os modos, a finalidade da arte, exercendo uma profunda influência sobre a cultura do tempo” (1999, p. 21).

A consciência histórica da Antiguidade é observada nas pinturas de Giotto, que, segundo Argan, busca no antigo referências não para a permanência do passado, mas uma forma de traduzir a história em experiência. Para Argan "a arte de Giotto não nasce da observação direta do verdadeiro, mas é recuperada do Antigo por meio do processo intelectual do pensamento histórico" (2003, p. 22), e complementa que o escultor e teórico Cennino Cennini (1370 — 1440) escreveu que Giotto “traduziu a arte de pintar do grego²⁴ para o latim e a reconduziu para o moderno” (*Ibidem*). Para Vasari, Giotto suprimiu o estilo grego "tosco, ressuscitando a boa e moderna arte da pintura e introduzindo a reprodução ao natural das pessoas vivas, que havia centenas de anos não era usada" (2011, p. 92). Sendo Giotto discípulo de Giovanni di Pietro Cimabue (1240 — 1302), Vasari evidencia que foi este que “entre tantas trevas foi a primeira luz da pintura” (*Ibidem*, p. 83), mas que foi Giotto quem “ressuscitou com talento celeste aquilo que estava no mau-caminho, dando-lhe uma forma que podia ser considerada boa” (*ibidem*). Na pintura *Crocifisso* [*Crucifixo*] (fig. 21), realizada por volta de 1265, Cimabue não se afasta do rigor da pintura medieval, que, para Argan:

Duas são, na tradição figurativa medieval, as funções que a operação pictórica devia absorver: a apresentação da imagem sacra e demonstração da sacralidade da imagem mesma. A essas funções correspondem duas categorias de imagens: o ícone que se apresenta aos fiéis como objeto de veneração e de meditação e a exposição dos fatos aos quais se atribui um valor edificante ou exemplar, que sirva a educação religiosa e moral dos fiéis. (2003, p. 25)

E complementa que Giotto também não se afasta completamente da tradição medieval, mas reduz o caráter iconológico da imagem evidenciando a representação histórico-filosófica.

²⁴ Os escritores do período utilizam o termo "grego" com conotação pejorativa de "velho" referindo-se à arte bizantina, diferente do grego como referência à Antiguidade clássica.



Figura 21 - Cenni di Petro Cimabue (1240 — 1302). *Crucifixo*, c. 1287, têmpera sobre madeira, 448 x 390 cm, Museu da Ópera da Santa Cruz, Florença.



Figura 22 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Cappella degli Scrovegni*, 1303 - 1305, afresco, 140 x 260, 150 cm, Pádua.

Concebido no contexto do primeiro Jubileu do Cristianismo, o programa decorativo da *Cappella degli Scrovegni* [Capela Scrovegni], em Pádua, realizado por Giotto entre os anos 1303 e 1306²⁵ apresenta, nos três primeiros registros, a reconciliação de Deus com os homens, desde o perdão a Adão, passando pela

²⁵ Janson e Argan consideram os anos de 1304 e 1306. Já Giuliano Pisani considera os anos de 1303 e 1305. Esta pesquisa considera a datação de Janson e Argan.

história de Maria até a Paixão, morte e ressurreição de Cristo. É no quarto registro horizontal que Giotto apresenta o conjunto de alegorias dos vícios e das virtudes, em paredes opostas e intercaladas por paredes de falsos mármore, em que todas as figuras estão pintadas em *grisaille*. Didi-Huberman, ao discorrer sobre a alegoria medieval, considera que o uso de falsas esculturas de Giotto na Capela Scrovegni “fez da grisalha uma das mais altas conquistas do *pictórico* propriamente dito no domínio da grande ornamentação arquitectónica, em igrejas ou edifícios laicos” (2014, p. 9, grifos do autor), e complementa que o uso de alegorias morais pintadas em *grisaille* foram utilizadas por toda a Itália e países do Norte.

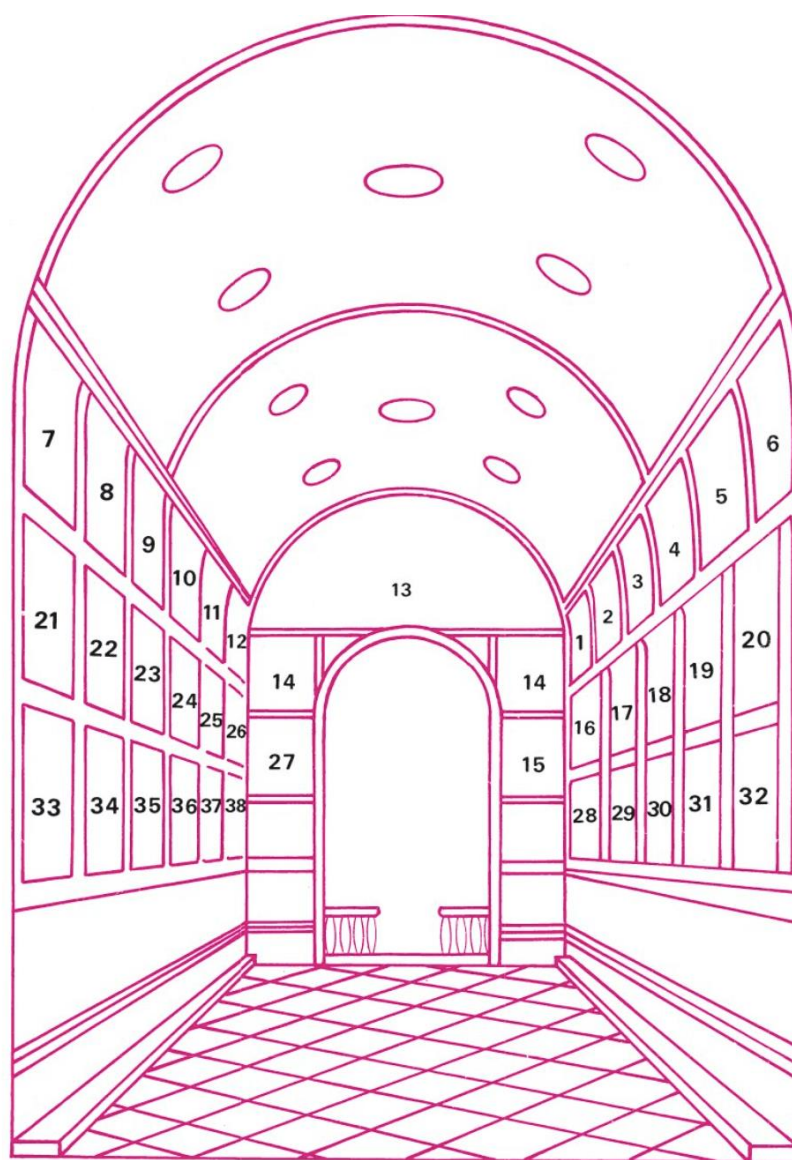


Figura 23 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Capela Scrovegni* [programa visual], 1303 - 1305, Pádua.

Segundo o esquema apresentado pela figura 23, na parede norte estão os afrescos dedicados à vida de Maria e na parede sul cenas da vida de Cristo, conforme os números apresentados: 1 - *Cacciata di San Gioacchino dal Tempio* [Expulsão de São Joaquim do Templo]; 2 - *San Gioacchino si rifugia tra i pastori* [São Joaquim se refugia entre os pastores]; 3 - *L'angelo annuncia a Sant'Anna che sarà madre* [O anjo anuncia à Santa Ana que ela será mãe]; 4 - *L'angelo annuncia a San Gioacchino, mentre sacrifica, che la sua preghiera sarà esaudita* [O anjo anuncia a São Joaquim, sacrificante, que sua oração será atendida]; 5 - *Sogno di San Gioacchino* [Sonho de São Joaquim]; 6 - *Incontro di San Gioacchino e Sant'Anna alla Porta d'Oro di Gerusalemme* [Encontro de São Joaquim e Santa Ana na Porta Dourada de Jerusalém]; 7 - *Natività di Maria* [Natividade de Maria]; 8 - *Presentazione di Maria al Tempio* [Apresentação de Maria ao Templo]; 9 - *Consegna delle verghe a San Simeone* [Entrega das varas a São Simeão]; 10 - *Preghiera per la fioritura delle verghe* [Oração pela floração das varas]; 11 - *Nozze di Maria* [Bodas de Maria]; 12 - *Corteo nuziale* [Cortejo nupcial]; 13 - *Dio Padre affida all'Arcangelo Gabriele l'annuncio a Maria* [Deus Pai confia ao Arcanjo Gabriel o anúncio à Maria]; 14 - *Annunciazione* [Anunciação]; 15 - *Visitazione* [Visitação]; 16 - *Natività di Gesù* [Natividade de Jesus]; 17 - *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos]; 18 - *Presentazione di Gesù al Tempio* [Apresentação de Jesus ao Templo]; 19 - *Fuga in Egitto* [Fuga para o Egito]; 20 - *Strage degli Innocenti* [Massacre dos Inocentes]; 21 - *Gesù tra i dottori* [Jesus entre os doutores]; 22 - *Battesimo di Gesù* [Batismo de Jesus]; 23 - *Nozze di Cana* [Bodas de Canaã]; 24 - *Resurrezione di Lazzaro* [Ressurreição de Lázaro]; 25 - *Ingresso di Gesù a Gerusalemme* [Entrada de Jesus em Jerusalém]; 26 - *Cacciata dei mercanti dal Tempio* [Expulsão dos mercadores do Templo]; 27 - *Giuda riceve il prezzo del tradimento* [Judas recebe o preço da traição]; 28 - *Ultima Cena* [Última Ceia]; 29 - *Lavanda dei piedi* [Lava-pés]; 30 - *Bacio di Giuda* [Beijo de Judas]; 31 - *Gesù davanti a Caifa* [Jesus diante de Caifás]; 32 - *Incoronazione di spine* [Coroação de espinhos]; 33 - *Via al Calvario* [Caminho para o Calvário]; 34 - *Crocifissione* [Crucificação]; 35 - *Deposizione di Cristo* [Deposição de Cristo]; 36 - *Resurrezione* [Ressurreição]; 37 - *Ascensione* [Ascensão]; 38 - *Pentecoste* [Pentecostes].

Para o filósofo italiano Giuliano Pisani (1950 —), em sua pesquisa acerca dos aspectos para a compreensão do cenário filosófico-teológico da Capela Scrovegni, a narrativa que se inicia na luneta²⁶ com o perdão a Adão e segue em espiral descendente até o painel final que representa o Pentecostes apresenta o caminho da humanidade até a glória eterna. A contrafachada é ocupada pela cena do *Juízo Final*, com descrições do céu e do inferno. É abaixo da história sagrada que estão os *Vícios e as Virtudes*. Segundo Pisani:

O painel final, o Pentecostes, conclui a história sagrada. Estamos na dimensão do que foi. Uma moldura, com uma trança arquitetônica percorrendo as paredes da nave, separa os três primeiros registros do quarto, que marca a dimensão do presente e da escolha individual. Aqui, Giotto exalta seu gênio criativo nas alegorias monocromáticas de vícios e virtudes, um caminho que se move em direção à contrafachada e cuja concepção é fundamental para a compreensão do cenário filosófico-teológico da Capela²⁷. (2009, p. 3)

Os sete vícios e as sete virtudes que se confrontam em pares e em paredes opostas, sendo que os vícios representam os opostos de suas virtudes correspondentes e que podem ser superados por seu cultivo. Não se trata da individualidade na superação de um vício específico, mas uma jornada em que a humanidade percorre no tempo presente para que, no Juízo Final, possa ascender à glória eterna.

O programa visual de Giotto apresenta dois percursos. O primeiro baseia-se nos vícios cuja cura se dá através da cura de si, em um processo de autorreflexão e cujas ações baseiam-se nas escolhas individuais por meio das virtudes cardeais. Este percurso apresenta os pares: *Stultitia* e *Prudenza* [*Estultícia* e *Prudência*] (fig. 24), *Scostanza* e *Fortezza* [*Inconstância* e *Fortaleza*] (fig. 25), *Ira* e *Temperanza* [*Ira* e *Temperança*] (fig. 26), *Ingiustizia* e *Giustizia* [*Injustiça* e *Justiça*] (fig. 27). O segundo percurso representa as virtudes teologais, concedidas por Deus à humanidade. De acordo com Pisani, a cura através de Deus se dá com,

²⁶ Trata-se de um elemento arquitetônico semicircular ou em forma de arco, geralmente onde uma abóbada ou cúpula encontra uma parede.

²⁷ Citação original: L'ultimo riquadro, la Pentecoste, chiude la storia sacra. Siamo nella dimensione di ciò che è stato. Una cornice, con una treccia architettonica che corre lungo le pareti della navata, separa i primi tre registri dal quarto, che segna la dimensione del presente e della scelta individuale. Qui Giotto esalta il suo genio creativo nei monocromi delle allegorie dei vizi e delle virtù, un percorso che muove in direzione della controfacciata e la cui concezione è fondamentale per capire l'impostazione filosofico-teologica della Cappella.

... a rejeição das falsas crenças, (Infidelidade) através da confiança (Fé) na palavra de Deus; supera com amor (Caridade) o egoísmo e a ganância, que levam a olhar com olhos maldoso (Inveja) para o próximo, feito à imagem e semelhança de Deus; finalmente, alimenta a Esperança, a expectativa ativa de bênçãos futuras, nascida da fé em Deus e na Sua palavra e do amor recíproco por Ele e por toda a humanidade²⁸. (*Ibidem*, p. 5)

Assim, os pares *Infedeltà* e *Fede* [Infidelidade e Fé] (fig. 28), *Invidia* e *Carità* [Inveja e Caridade] (fig. 29) e *Disperazione* e *Speranza* [Desespero e Esperança] (fig. 30) transcendem a razão humana, e sem elas o homem não poderia alcançar a glória eterna.

²⁸ Citação original: ripudio delle false credenze (Infidelitas) attraverso la fiducia (Fides) nella parola di Dio; supera con l'amore (Caritas) l'egoismo e l'avidità, che portano a guardare con occhi malevoli (Invidia) quel prossimo che è fatto a immagine e somiglianza di Dio; alimenta infine la speranza, attesa attiva delle benedizioni future, che nasce dalla "fiducia" in Dio e nella sua parola e dall'amore ricambiato verso di Lui e verso l'umanità intera (tradução nossa).

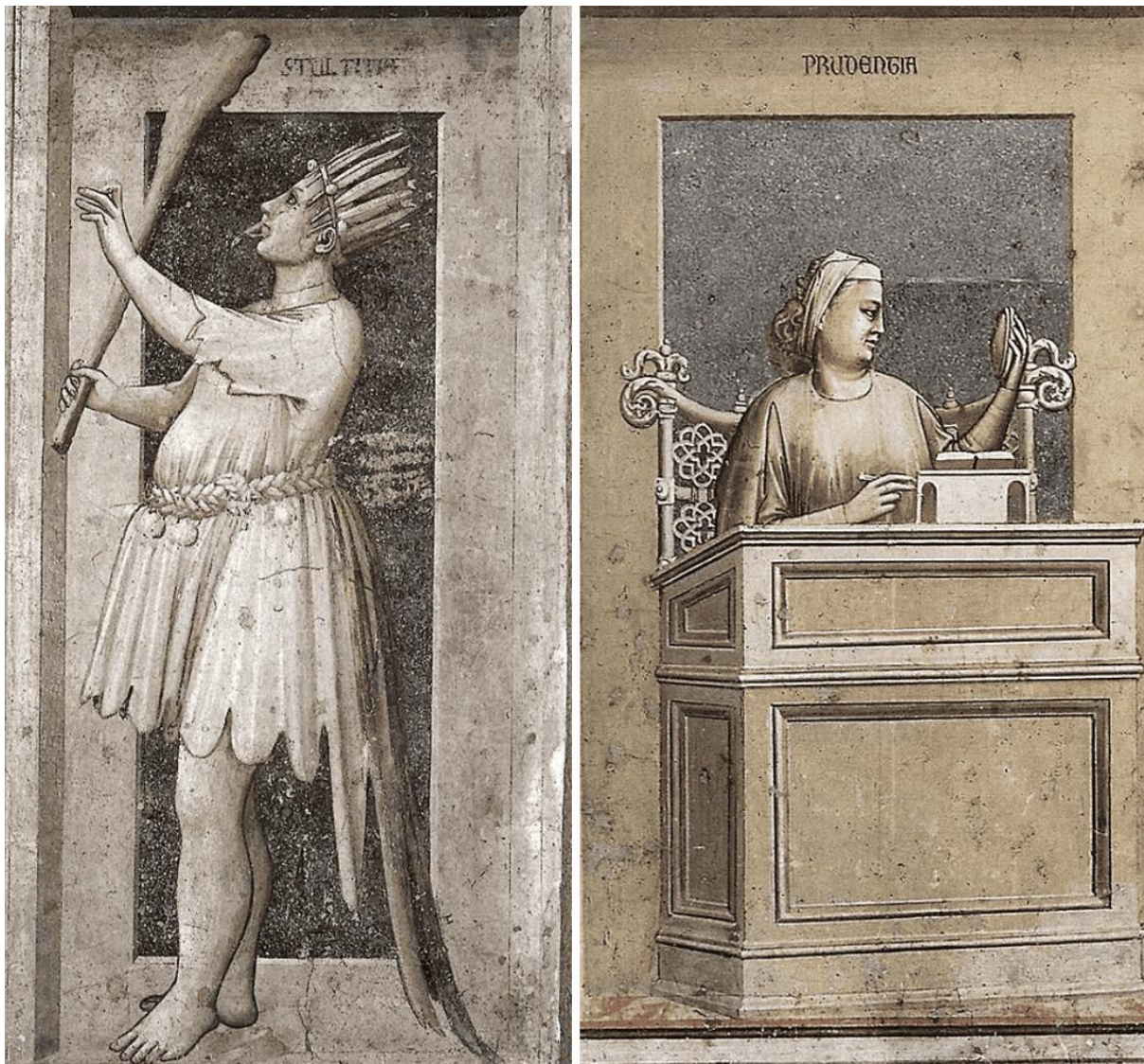


Figura 24 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Estultícia*; *Prudência*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.



Figura 25 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Inconstância*; *Fortaleza*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.



Figura 26 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Ira*; *Temperança*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.



Figura 27 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Injustiça; Justiça*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.



Figura 28 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Infidelidade*; *Fé*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.



Figura 29 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Inveja*; *Caridade*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.



Figura 30 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *Desespero; Esperança*, 1303 - 1305, afresco, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni, Pádua.

Na filosofia teológica de Aurélio Agostinho de Hipona (354 — 430), as virtudes morais da filosofia grega socrática e platonista são interpretadas pela doutrina cristã. As virtudes cardeais, baseiam-se na razão, mas, desenvolvem-se pela influência do Espírito Santo. Tratam-se de escolhas individuais do homem, no intuito de levá-lo a conhecer a si mesmo e agir de acordo com princípios éticos e morais. Os vícios e as virtudes são expressões do uso da vontade humana diante de Deus. Para Agostinho, o bem supremo é Deus, e toda a ação humana volta-se para Deus e o que o homem faz deve orientar-se para esse fim. As virtudes, então, são formas de amor ordenado a Deus. Os vícios, por outro lado, são formas desordenadas de amar, amar as coisas inferiores mais do que a Deus, são desvios, desordens, mas que podem ser curados pelas virtudes. Assim, a razão aprofunda a fé, sendo complementares e não antagônicas. No “Livro IV” do diálogo de Sócrates na *República* de Platão (c. 375 AEC), as quatro virtudes cardeais Sophia, Andreia, Sophrosyne e Dikaiosyne [Sabedoria, Coragem, Temperança e Justiça] definem tanto a estrutura ideal da alma humana quanto a estrutura ideal da *pólis* [cidade]. Na alma humana, a Sabedoria é a razão, a busca pela verdade; a Coragem é ligada ao desejo, à paixão e ao ímpeto. A Temperança reflete o domínio da Sabedoria sobre a Coragem, relacionando-se ao equilíbrio. A Justiça é o predomínio da razão sobre a emoção, garantindo a ordem sobre o caos.

Tommaso d'Aquino (1225 — 1274), doravante Tomás de Aquino, teólogo escolástico italiano autor das *Summa Theologicae* [*Sumas Teológicas*] (c. 1265 - 1274), buscou conciliar a filosofia aristotélica com a doutrina cristã, criando um sistema racional que explicasse a fé à luz da razão. Segundo Tomás de Aquino, a razão humana poderia compreender verdades sobre Deus, mas há mistérios que só se explicariam pela fé. As virtudes seriam hábitos que orientam o homem para a prática do bem, enquanto os vícios seriam causadores da desordem e do desejo em relação às leis de Deus. Assim, a vida moral do ser humano consistiria em ordenar a razão e os desejos pelo bem, desviando-se daquilo que o afasta de Deus. Na filosofia de Aristóteles o fim último do ser humano seria o bem-estar pleno, alcançado pela vida virtuosa. Para Aquino, o fim último do homem seria Deus e a felicidade plena só seria possível em Deus, que é ato puro, perfeito e fonte de toda bondade. Para alcançar a felicidade plena em Deus, o homem deveria guiar-se pelas virtudes morais

— Prudência, Justiça, Fortaleza, Temperança — que disciplinam os desejos, ordenando-os ao bem, e pelas virtudes teologais — Fé, Esperança e Caridade — que elevariam a alma diretamente à ordem divina, conectando o homem a Deus.

A historiadora da arte britânica e pesquisadora do Instituto Warburg de Londres Frances Yates (1889 — 1981), propôs, em sua obra *The Art of Memory* [A Arte da Memória] (1966), que, durante a Idade Média, as representações de vícios e virtudes são utilizadas como ferramentas que contribuem para a organização das imagens na memória. De acordo com sua teoria, a memória é construída a partir de imagens [*images*] que são colocadas em lugares [*loci*] que são percorridos na mente, sendo, assim, visual e espacial. Quanto mais intensas e dotadas de emoção forem as imagens, maior a capacidade de serem alocadas e percorridas pela memória. Para Yates, Tomás de Aquino foi defensor do uso de imagens na memória, baseando-se na recomendação de “similitudes corporais” (2023, p. 111), pois, a época medieval, “apesar de sua insistência na abstração, sua pouca estima pela poesia e pela metáfora” (*Ibidem*, p. 104), também foi uma época que viu um florescimento de imagens na arte religiosa:

Na época da escolástica, o conhecimento foi aprimorado. Foi também uma época de Memória e, assim, um novo repertório imagético precisou ser criado visando à rememoração dos novos conhecimentos. Apesar de os grandes temas da doutrina cristã e de seu ensinamento moral permanecerem, é claro, essencialmente os mesmos, tornaram-se mais complexos. Em especial, o esquema de virtudes e vícios tornou-se mais detalhado e mais estritamente definido e organizado. O homem moral que desejasse seguir o caminho da virtude, lembrando-se do vício e evitando-o, teria mais coisas a gravar na memória que tempos anteriores menos complexos. (*Ibidem*, p. 113 - 114)

Segundo o historiador da arte francês Emile Mâle (1862 — 1954), na obra *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century* [Arte Religiosa do século XII ao XVIII] (1945), os artistas do período Românico representavam o combate entre vícios e virtudes de acordo com a principal fonte moral do período, o poema ilustrado *Psychomania*, do poeta romano Aurélio Clemente Prudêncio (348 — 413). Segundo Mâle, a partir do século XIII, os vícios e virtudes passaram a ser representados de outra forma:

As virtudes, esculpidas em baixo-relevo, são mulheres sentadas, sérias, imóveis, majestosas; sobre seus estandartes, aparecem personificadas heraldicamente, mas são representadas por cenas de ação em medalhões abaixo de cada Virtude. Um marido que bate na esposa simboliza a Discórdia. A Inconstância é representada por um monge que foge. Em essência, a Virtude é apresentada por si mesma, enquanto o Vício é mostrado por seus efeitos. Por um lado, tudo é repouso; por outro, tudo é movimento e luta, e o contraste transmite claramente a ideia que os artistas pretendiam: essas figuras calmas nos ensinam que apenas a Virtude integra a alma e lhe dá paz, e que fora dela só há agitação. Ao abandonar a *Psychomania*, tão cara à época anterior, os artistas do século XIII parecem ter desejado aprofundar-se mais, expressar um pensamento mais profundo. Os escultores Românicos nos dizem que a vida de um Cristão é uma vida de conflito; mas os escultores Góticos acrescentam que a vida do Cristão que pratica todas as virtudes é a própria paz, ele já participa da paz de Deus. (2025. p. 71 - 72, grifos do autor)²⁹

Em *Dürer und die italienische Antike [Dürer e antiguidade italiana]* (1905), Warburg desenvolve a ideia que “os artistas italianos procuravam nos tesouros formais da Antiguidade redescoberta modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada como para a serenidade clássica idealizante” (2013, p. 435). Na Capela Scrovegni, há representações das virtudes que podem ser analisadas à luz da “serenidade clássica idealizante” enquanto os vícios à luz da “mímica pateticamente intensificada” (*ibidem*), ou do “repouso” e “movimento e luta” como descreveu Mâle (2025. p. 72). Na figura 26, que apresenta o par *Ira* e *Temperança*, a figura do vício, *Ira*, à esquerda, é representada por Giotto como uma mulher que tem o rosto contorcido pela raiva e tenta rasgar as próprias vestes em um gesto sugestivo da perda de autocontrole. Já a virtude *Temperança*, à direita, é representada como uma

²⁹ Citação original: During the Romanesque period artists had represented the combat of Vices and Virtues according to the *Psychomania* of Prudentius. but in the thirteenth century the Vices and Virtues are designated in an entirely new style. The Virtues sculptured in bas-relief are seated women, grave, motionless, majestic; on their escutcheons heraldic personified, but are represented by scenes of action on medallions beneath each Virtue. A husband beating his wife stands for Discord. Inconstancy is a monk fleeing sented in its essence, vice by its effects. On the one hand all is repose, on the other all is movement and struggle, and the contrast conveys well the idea intended by the artists: these calm figures teach us the virtue alone integrates the soul and gives it peace, and that outside of this there is only agitation. in abandoning the *Psychomania*, dear to the preceding age, the artists of the thirteenth century seem to have wanted to penetrate further, to express a profounder thought. Romanesque sculptors tell us that the life of a Christian is one of strife; but the Gothic sculptors add that the life of the Christian who has lived all the virtues is peace itself, he participates already in the peace of God (tradução nossa).

mulher serena, com expressão calma e moderada, com a veste que se alinha ao seu corpo, segurando uma espada, em um gesto sugestivo de controle. No *Nascimento da Tragédia*³⁰ [*Geburt der Tragödie*] (1872), o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 — 1900) afirma que “muito ganharemos para a ciência da estética se chegarmos não apenas à compreensão lógica, mas à direta certeza intuitiva de que a evolução da arte está vinculada ao dualismo do *apolíneo* e do *dionisíaco*” (2009, p. 21, grifos do autor). Para Nietzsche, a tragédia grega resulta da união entre esses dois impulsos traduzidos dos deuses Apolo e Dionísio. Apolo, o deus grego da luz, da razão e da harmonia das formas gera a força apolínea, de dar ordenamento ao caos e dominar a natureza com clareza e racionalidade. Dionísio, deus do vinho, da embriaguez, da dança e da música, da irrupção dos instintos, gera o impulso dionisíaco que aceita o caos e o sofrimento como parte essencial da natureza humana. Warburg compreendeu nas *Pathosformeln* [fórmulas de *pathos*] o constante movimento de tensionamento entre o apolíneo e o dionisíaco por meio dos gestos expressivos da emoção humana, formas visuais que expressam emoções intensas, sobretudo aquelas ligadas ao sofrimento, à fúria, ao êxtase e à paixão.

De acordo com Pisani, a Capela Scrovegni, construída ao lado do Mosteiro Agostiniano dos Eremitas e sobre um anfiteatro romano, não contava com nenhum tipo de ornamentação arquitetônica. Poder-se-ia inferir, portanto, que Giotto, ao utilizar em seu programa falsos mármore, colunas, nichos, esculturas e relevos buscou suprir uma falta utilizando-se da pintura como solução arquitetônica. Entretanto, para Didi-Huberman o que Giotto propôs ao representar os vícios e as virtudes em *grisaille* foi,

... uma forma de ver em desdobramento: as histórias santas são representadas a cores; sua verdade mística (*allegoria* mas também *tropologia* e *anagogia*, segundo o vocabulário técnico da exegese medieval) surgirá em grisalha. As histórias santas são claramente legíveis, ao passo que sua verdade mística é apenas interpretável, ou seja, pensável no elemento do mistério, do desvio (...). (2014, p. 11, grifos do autor)

³⁰ O título original da obra publicada em 1872, é *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. [O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música]. Foi reeditado em 1886 com o título *Geburt der Tragödie* [O Nascimento da Tragédia].

Ainda segundo Didi-Huberman, as figuras, de acordo com a acepção dada a esta palavra por São Paulo na Primeira Epístola aos Coríntios (1:13), é algo "que apenas se entrevê, em “enigma” e em “espelho”, como se o sentido fosse um vago reflexo na superfície, evidentemente acinzentada de um metal polido” (*Ibidem*, p. 12, grifos do autor). O caráter escultórico das pinturas em *grisaille* como elemento arquitetônico, como se os nichos e as figuras pertencessem à estrutura física da igreja, podem reforçar que Giotto não se afastou completamente da influência gótica. No registro visual mais próximo aos fiéis, não é a história santa que se apresenta, mas sim a alegoria medieval, o ícone como objeto de veneração, com seu caráter meditativo e de valor moral. De acordo com Pisani, os vícios e virtudes na altura dos olhos reforçam a intenção didática das imagens, uma vez que a Idade Média consolidou sua representação como ensinamentos morais. Entretanto, o autor não separa as imagens em *grisaille* do restante do programa, compreendendo-o como único, em que o nível mais baixo — aquele dedicado às pinturas em *grisaille* — para além de uma função ornamental, preparam e conduzem os fiéis para a ascensão espiritual.

Mâle, em *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* [A Arte Religiosa do Século XIII na França] (1910), analisou como as representações dos vícios e virtudes antigas foram ressignificadas pelo cristianismo durante a Idade Média. Na Grécia, as representações alegóricas de forças morais, divinas ou humanas, muitas vezes ligadas a deuses e heróis remontam do período arcaico, embora haja mais registros literários que imagens. No período paleocristão, as virtudes aparecem como “virgens heróicas, belas e simples³¹” (2026, p. 98). Ainda segundo Mâle, foi o romano Tertuliano (160 — 220), quem representou as virtudes como guerreiras que lutam contra os vícios, “ele foi o primeiro a dar expressão ingênua ao profundo ensinamento de que o Cristianismo não trouxe paz ao mundo, mas a espada, e que a alma se tornara um campo de batalha³²” (*Ibidem*, p. 99). Foi também Tertuliano quem primeiro propôs o modelo de que os vícios e as virtudes se confrontam em pares opostos. Ao confrontar vícios e virtudes, o cristianismo os relaciona às concepções morais que transmitem princípios a serem seguidos pelos fiéis por meio das imagens.

³¹ Citação original: (...) heroic maidens, beautiful and simple (tradução nossa).

³² Citação original: He was the first to give a naive expression to the profound teaching that Cristianity had not brought peace to the word but sword, and that the soul had become a battlefield (tradução nossa).



Figura 31 - Nicola Pisano (c. 1220 — 1284). *Púlpito do Batistério de Pisa* [pormenor], 1255 - 1260, relevos em mármore, 465 x 415 cm, Catedral de Pisa.

Se, na consciência do século XV, a escultura é antes um fato pictórico, poder-se-ia analisar, no início do século XIV, a pintura como um fato escultórico? De acordo com Janson (1992), na história da arte italiana, desde o período paleocristão, a escultura foi reduzida aos mínimos volumes e tamanho, afastando-se das grandes dimensões da arte greco-romana, numa tendência antimonumental, devido às proibições cristãs de adoração aos ídolos. A retomada da monumentalidade se deu apenas no século XI, sendo que a escultura ainda ligava-se, sobretudo, à ornamentação arquitetônica. No século XIII, Nicola Pietri di Apulia (c. 1220 — 1284), conhecido como Nicola Pisano, realizou o púlpito do batistério da Catedral de Pisa (fig. 31), em que os elementos clássicos se sobrepõem aos elementos góticos. Mas foi com Giovanni Pisani (1250 — 1314), filho de Nicola, que se deu a retomada do espaço escultórico. Segundo Janson:

Para Giovanni Pisano, o espaço é tão importante como a forma plástica. As figuras deixaram de estar estreitamente apertadas umas

contra as outras; estão suficientemente espaçadas para ver o cenário paisagístico onde se encontram e cada uma dispõe de um espaço próprio. (1992, p. 335)

Eugène Müntz (1845 — 1902), historiador da arte francês e autor de *Les précurseurs de la renaissance* [Os precursores da renascença] (1892), ao analisar a obra de Giotto detalhou que assim como Nicola Pisano, Giotto não teve à sua disposição modelos da pintura greco-romana. Enquanto os baixos-relevos e as esculturas eram abundantes, as pinturas eram raras. Para Müntz,

... pedir a um artista da Idade Média, ainda que se chamasse Giotto, que traduzisse os ensinamentos da escultura para a linguagem da pintura teria sido imprudente demais; o próprio século XV só pôde abordar essa tarefa tão árdua após uma longa e penosa iniciação. Assim, o fundador da Escola Florentina contentou-se em copiar, aqui e ali, algum motivo antigo que o havia seduzido por sua elegância ou originalidade. (2022, p. 335).

E complementa que, na Capela Scrovegni, tais detalhes, que poderiam ter sido copiados de modelos antigos, aparecem na representação da Esperança, em “uma elegância no caimento e uma liberdade de posturas realmente dignas da Grécia” (*Ibidem*, p. 372) e também:

Ao colocar duas estatuetas nas mãos de outra figura, a Justiça, Giotto parece ter se inspirado nas Vitórias que acompanhavam os heróis da antiga Roma. Foi também de seus predecessores romanos que se inspirou ao colocar uma pele de leão sobre os ombros da figura da Fortaleza (*ibidem*).

Para Panofsky, em *Renaissance and Renascences in Western Art* [Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental] (1960), a influência gótica nas obras de Giotto, foram transmitidas “sem dúvida através da escultura italiana e por isso mais ou menos pelo classicismo de Nicola Pisano” (1981, p. 186). Giotto buscou incorporar na pintura a tridimensionalidade da escultura “manipulando os conteúdos plásticos do espaço

mais que o espaço enquanto tal” (*Ibidem*, p. 167), na tentativa de criar o espaço pictórico que há muito estava ausente na pintura da Europa Ocidental:

Um espaço pictórico poderá ser definido como uma área aparentemente tridimensional, composta de corpos (ou pseudo-corpos, tais como as nuvens) e de interstícios, que parece estender-se indefinidamente, sem ser necessário que seja infinitamente, para além da superfície pintada objectivamente bidimensional. (*Ibidem*, p. 168, grifos do autor)

Na Capela Scrovegni, nas representações dos vícios e virtudes, frequentemente Giotto representa as figuras fora da moldura, de forma que as imagens simulam maior tridimensionalidade. Considerando os estudos de Mâle sobre a arte medieval, as pinturas escultóricas de Giotto, ao avançarem a bidimensionalidade da moldura e interagirem com o espaço arquitetônico seguindo os modelos da escultura medieval, sobretudo a partir do século XI, em que as esculturas, integradas às catedrais, se projetavam para o espaço como meio de reforçar seu caráter didático e de verdade. Nos tratados de Alberti e Leonardo, a pintura parte da representação da natureza, o que lhe confere um caráter de realidade. Entretanto, cenas religiosas, ainda que não tenham sido observadas diretamente, também baseiam-se em princípios que lhe conferem o mesmo sentido. Assim, na construção pictórica renascentista, a realidade é criada utilizando-se, sobretudo, a perspectiva, a luz e a sombra. Para Panofsky (1997), a perspectiva renascentista cria um sistema visual a partir de um espaço fictício que é percebido como real pelo espectador. A pintura não se limitaria a copiar a natureza, mas criaria um espaço a partir de uma construção baseada em princípios científicos. Para Leonardo, como já mencionado anteriormente, a superioridade da pintura em relação às demais artes estaria na capacidade de representar a realidade de maneira superior.

Panofsky (1991) refere-se ao espaço pictórico ao qual Alberti faz referência como uma janela através da qual pode-se contemplar uma parte do mundo visível. Para Janson (1992), a perspectiva em janela retorna à segunda fase da pintura mural romana, em que os efeitos ilusionísticos buscavam “‘afastar’ ou ‘abrir’ a superfície plana da parede por meio de perspectivas arquiteturais ilusionísticas e pelos ‘efeitos de janela’” (1992, p. 191, grifos do autor), diferente da primeira fase, que se limitava

à “imitação de revestimentos de mármore coloridos” (*ibidem*). Para Janson, Giotto proclamou a pintura como superior à escultura pelo seu caráter realista e sua qualidade tátil, “a intenção de Giotto não foi simplesmente transpor a estatuária gótica para a pintura, ao criar um gênero radicalmente novo no espaço pictural, também ganhou um sentido mais penetrante da superfície pictórica” (*ibidem*, p. 344). Assim, as representações em *grisaille* em Pádua vão além de um *tromp-l’oeil*, da mesma forma como o uso dos falsos mármore, comuns nas pinturas murais Antigas, que eram visíveis na Roma medieval.



Figura 32 - Beato Angelico (1395 — 1455). *Virgem das Sombras*, 1440 - 1450, afresco, 195 x 273 cm, Convento de São Marcos, Florença.

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (2017, p. 15). Com esta frase Didi-Huberman inicia a análise de um falso mármore pintado no século XV por

Guido di Pietro Trosini (1395 — 1455), conhecido como Beato Angelico, no Convento de São Marcos em Florença (fig. 32). Para Didi-Huberman, que denomina a obra de “pano de pintura” (*ibidem*), estar diante do pano é como estar “diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (*Ibidem*, p. 23). Estar diante dos *Vícios e Virtudes* de Giotto pintados em *grisaille* seria também estar diante de uma montagem de *tempi*, assim como o próprio modo de representação de Giotto em uma construção de tempos espiralados e opostos que têm início no antigo testamento e terminam no tempo da salvação.

De acordo com Panofsky, em *Gotische Architektur und Scholastik* [Arquitetura gótica e escolástica] (1951), a arte do período gótico tardio teria se sustentado por um “subjativismo que apresenta correlação, no plano visual, com o que se observa na vida intelectual” (2012, p. 11). No século XIII a Escolástica conheceria seu apogeu com filósofos como Tomás de Aquino. Na França, o apogeu escolástico, segundo o Panofsky, teria se refletido na arte gótica, sobretudo na fachada leste da Catedral de Chartres em Paris, que se afastaria do pensamento dicotômico agostiniano e se aproximaria do pensamento aristotélico de Tomás de Aquino com “esculturas incomparavelmente mais cheias de vida (...) de aparência natural, embora ainda não-naturalista” (*Ibidem*, p. 4 - 5). Mas seria na Itália que, segundo Panofsky, o subjativismo do apogeu escolástico:

Encontra sua expressão mais característica na gênese da interpretação perspectivada do espaço, que teve início com Duccio e Giotto e foi adotada em toda parte, desde as décadas de 1330 e 1340. Ao redefinir o fundo material da pintura ou do desenho com superfície de projeção, a perspectiva — por mais imperfeito que fosse seu manejo no início — passa a descrever não apenas o que se vê, mas como se vê uma coisa sob determinadas condições. (*Ibidem*, p. 11)

CAPÍTULO II

2. Aparições em *grisaille* no *Bilderatlas Mnemosyne*

2.1. Prancha 79: *Speranza* sob a transubstanciação

Na introdução do livro *Iconology. The beginning. The problem of symbol in Aby Warburg's work and his circle* [*Iconologia. O início. O problema do símbolo na obra de Aby Warburg e em seu círculo*], de 2015, a pesquisadora da Russian State University of Cinematography, Marina Toropygina apresenta a definição de símbolo de acordo com o filósofo alemão Ernst Cassirer (1874 — 1945), que o define como as imagens que são percebidas sensorialmente, identificando o ser humano não pela sua racionalidade, mas pela sua capacidade de interpretar os símbolos. Para Cassirer, é o símbolo que estabelece a relação entre o sujeito e a cultura, e tudo que o homem conhece se dá por meio da interpretação dos sistemas simbólicos (2016, p. 139). Panofsky, que integrou o círculo de Warburg, desenvolveu, a partir dos estudos deste último, a definição da Iconologia como o método de interpretação que parte da análise das imagens, histórias e alegorias, para alcançar o significado simbólico que revela as atitudes fundamentais de uma época. Em *The eloquence of symbols* [*A eloquência dos símbolos*], conjunto de ensaios escritos entre 1930 e 1970, o historiador da arte alemão Edgar Wind (1890 — 1972), explica que:

Warburg adquiriu seu arcabouço conceitual estudando a estética psicológica de sua época e, acima de tudo, a estética de Friederich Theodor Vischer. (...) A obra de Vischer oferece portanto o melhor acesso ao estudo do sistema conceitual de Warburg como um todo. Vischer define o símbolo como uma associação de imagem e significação por meio de um ponto de comparação. Por “imagem” entende algum objeto visível e por “significação” algum conceito, não importa de que área de pensamento provém. (1900, p. 80 - 81, grifos do autor)

Ainda segundo Toropygina, o símbolo, para Warburg, estabelece a relação do indivíduo com o mundo. Warburg debruça-se, ainda, na identificação e interpretação das *Pathosformeln*, esquemas expressivos de gestos e movimentos corporais da Antiguidade que condensam e transmitem emoções, e que sobrevivem em outras épocas e representações fora de seu tempo. Para Didi-Huberman, em *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg] (2002), “Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história” (2013, p. 25, grifos do autor), e complementa que depois de Warburg “já não estamos *diante da imagem e diante do tempo* como antes (*idem* p. 26, grifos do autor). A *Kulturwissenschaft*, a ciência da cultura de Warburg, envolveu a montagem de imagens que se movem entre os *tempi*, as imagens não são fixas ou isoladas, mas associam-se e transitam entre épocas. A imagem, para Didi-Huberman, a exemplo do falso mármore de Beato Angelico no Convento de São Marcos, apresenta diversas possibilidades de interpretação, sendo “altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo” (2017, p. 15):

Para se chegar aos vários tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais que presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo. (*idem*, p. 26)

Entre 1924 e 1929, Warburg, com a colaboração de Saxl e Bing, dedicou-se à criação do *Bilderatlas Mnemosyne*, que, segundo Warburg, define-se como “um inventário das pré-cunhagens antiquizantes que concorrem, na época renascentista, para a formação de um estilo da representação da vida em movimento” (2022, p. 219 - 220). De acordo com Toropigyna, para Saxl, a imagem é a matriz de uma ideia onde o passado pode ser restaurado, e é na qualidade da forma observada pela presença apolínea da Antiguidade que o gesto se expressa, qualidade que pode ser observada nas obras de Rafael. Já para Warburg, para além da forma pura, prevalece a própria dinâmica do domínio do *pathos*, seja no gesto, no *Bilderatlas* ou no uso da *grisaille*. Embora a referência à *grisaille* ocorra de maneira breve e aparentemente

descontextualizada, a autora apresenta a técnica como elemento associativo ou antiquizante. Retomando a associação entre as formas apolíneas de Rafael citadas por Salx e a *grisaille* como domínio do *pathos*, na *Prancha 79* (fig. 32) do *Bilderatlas*, Warburg associou a *Speranza* [Esperança], de Giotto, na Capela Scrovegni, ao afresco *Messa di Bolsena* [Missa de Bolsena], de Rafael, na Sala de Heliodoro no Palácio Apostólico do Vaticano. Na indicação da *Prancha*, Warburg apresenta os seguintes termos:

Missa. Comer deus. Bolsena, Botticelli. Paganismo na Igreja. Milagre da hóstia sangrenta. Transubstanciação. Um criminoso italiano diante da unção dos enfermos³³ (Warburg *apud* La Rivista di Engramma, tradução nossa)

Percebe-se que a descrição dos autores utiliza o termo "deus", não se referindo especificamente ao Cristo cujo corpo alimenta os fiéis no ritual da Eucaristia, mas considerando também semelhantes rituais em religiões não cristãs. Gertrud Bing apresenta o seguinte detalhamento da *Prancha*:

A Missa como reivindicação de poder. A verdadeira Cátedra de São Pedro (com mitologia antiga e astrologia) e a exuberância pomposa de Bernini. A Missa de Bolsena — uma recaída na interpretação literal da transubstanciação como milagre. Júlio II, "o papa guerreiro". A transubstanciação mística de Botticelli — A Última Comunhão de Jerônimo. Uso impróprio de metáfora: venda da hóstia + profanação da hóstia (assassinato ritual). O esplendor que se desdobra diante das massas — Missa na Praça de São Pedro: a procissão triunfal com palmeiras orientais. A Guarda Suíça (como na época de Júlio II). O exército papal. O auxílio espiritual (não autorizado) à vítima do acidente de trem (canto inferior direito). Centro: O Papa como notícia (cf. Doktorfeier). Qual o significado das representações da tortura japonesa? Por que A Esperança de Giotto? Tem algo a ver com a hóstia, mas não consigo encontrar nenhuma conexão³⁴. (Bing *apud* Rivista di Engramma, tradução nossa)

³³ Citação original: Messa. Mangiare dio. Bolsena, Botticelli. Paganesimo nella Chiesa. Miracolo dell'ostia sanguinante. Transustanziazione. Criminale italiano prima dell'estrema unzione.

³⁴ Citação original: La Messa come pretesa del potere. La vera Cattedra di San Pietro (con antica mitologia + astrologia) e la pomposa esuberanza di Bernini. Messa di Bolsena — ricaduta nell'interpretazione letterale della transustanziazione come miracolo. Giulio II "il papa guerriero". La transustanziazione mistica in Botticelli — ultima Comunione di Girolamo. Uso improprio della funzione della metafora: vendita dell'ostia + profanazione dell'ostia (omicidio rituale). Lo splendore che si dispiega alle masse — messa in Piazza San Pietro: la processione trionfale con palmizi orientali. La Guardia Svizzera (come ai tempi di Giulio II). L'esercito papale. Il soccorso spirituale (non autorizzato) alla vittima del disastro ferroviario (in basso a destra). Al centro: il Papa come news (Cf. Doktorfeier).



Figura 33 - Aby Warburg (1866 — 1929). *Prancha 79, Bilderatlas Mnemosyne*, 1927 - 1929.

No ensaio interpretativo da *Prancha 79* da revista italiana *La Rivista di Engramma* (2001), coordenado por Monica Centanni (1957 —) e Katia Mazzucco [s/d],

Che senso hanno le raffigurazioni delle torture giapponesi? Perché la Speranza di Giotto? Ha qualcosa a che fare con l'ostia ma non riesco a trovare alcun collegamento (tradução nossa).

considera-se como tema central da *Prancha* o sacrifício do corpo em rituais sagrados, sendo a violência transposta como um ato simbólico. Para uma análise mais detalhada da relação entre a imagem da Missa de Bolsena de Rafael e da Esperança de Giotto faz-se necessário compreender o contexto do afresco de Rafael dentre os demais das Salas Vaticanas.



Figura 34 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala da Assinatura*, 1508 - 1511, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.



Figura 35 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala de Heliodoro*, 1511 - 1514, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.



Figura 36 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala do Fogo no Borgo*, 1514 - 1517, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.



Figura 37 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala de Constantino*, 1517 - 1524, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.

Donato di Angelo di Pascuccio d'Antonio (1444 — 1514), conhecido como Bramante, foi escolhido como o arquiteto-chefe da Igreja em Roma em 1504 por Giuliano della Rovere, eleito papa em 1503 e adotando o nome Júlio II, cujo pontificado ocorreu entre 1503 e 1513. Bramante ganhou notoriedade em cerca de 1502 pela construção da Igreja de São Pedro em Montorio, que marca o possível local da crucificação de São Pedro em Roma. Em 1508, Bramante recomendou ao Papa o pintor e seu conterrâneo de Urbino, Rafael, para realizar a decoração dos aposentos papais no Palácio Apostólico. Para Argan,

... Rafael e Bramante são os últimos que concebem o clássico, o antigo, como uma realidade histórica que se desenvolve ou se refaz atual no presente. Depois deles, e já em Michelangelo, o antigo torna-se um *modelo* abstrato, que se pode aceitar ou recusar ou, ainda, interpretar variadamente; em todo caso, uma *idéia* (*sic.*) que se realiza, um fato mental. (2003, p. 23, grifos do autor)

Júlio II propôs uma série de projetos urbanísticos, entre eles, a reconstrução da Basílica de São Pedro em 1506, como parte do projeto de *renovatio Romae* [renovação de Roma] seguindo o modelo da Antiguidade como forma de reafirmar a Igreja a partir da glória do Império Romano. Ainda segundo Argan, a obra de Bramante e Rafael é considerada o apogeu da Antiguidade clássica no século XV e argumenta que,

... a obra romana dos dois mestres desenvolve-se em estreita relação com a Cúria pontifícia e a sua política religiosa, em um momento em que se percebe como iminente a crise reformista e a procura preveni-la, reafirmando solenemente a evidência *formal* do dogma e a sua verdade *racional* com a verdade *histórica* (...) A própria *renovatio Urbis*, a aspiração de Bramante e de Rafael de reconstruir na Roma cristã a figura clássica de Roma, pretende ser a demonstração da razão histórica e da função político-religiosa da Igreja romana. (*idem* p. 23, grifos do autor)

Os programas decorativos das Salas do Palácio Apostólico, foram realizados entre 1508 e 1524. A primeira delas, *Stanza della Segnatura* [Sala da Assinatura], foi realizada entre 1508 e 1511, seguida da *Stanza di Eliodoro* [Sala de Heliodoro], entre 1511 e 1514, da *Stanza del Fuoco nel Borgo* [Sala do Fogo no Borgo], 1514 - 1517 e a já mencionada *Sala de Constantino*, finalizada em 1524 após a morte de Rafael.

A Sala da Assinatura (fig. 34) servia como biblioteca e escritório particular do papa, onde recebia teólogos e estudiosos, além de ser o local de assinatura de documentos oficiais. O esquema proposto por Rafael baseia-se na harmonia entre razão e fé, com a representação das três maiores categorias do espírito humano: a Verdade, o Bem e a Beleza. A Verdade da fé é representada no afresco *Disputa del Sacramento* [*Disputa sobre o Santíssimo Sacramento*], enquanto a Verdade racional, da filosofia, é representada no afresco *Scuola di Atene* [*Escola de Atenas*]. O Bem é representado pelas virtudes cardeais, teologais e da lei no afresco *Virtù e la Legge* [*Virtudes e as Leis*], e a Beleza é representada no Monte Parnaso com Apolo e as Musas no afresco *Parnaso*.

Na Sala de Heliodoro (fig. 35), que originalmente era utilizada para audiências privadas, o programa iconográfico apresenta diferentes momentos históricos em que a proteção divina incidiu sobre a Igreja e o papado. Rafael utiliza nos afrescos principais tanto cenas cristãs quanto pagãs. No afresco *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* [*Expulsão de Heliodoro do Templo*], Heliodoro tenta saquear o templo mas é expulso por Deus. Em *Missa de Bolsena*, um sacerdote que duvidava da transubstanciação vê o sangue de Cristo jorrar da hóstia consagrada. No afresco *Liberazione di San Pietro* [*Libertação de São Pedro*], um anjo liberta São Pedro da prisão de Herodes. Em *Incontro di Leone Magno e Attila* [*Encontro de Leão, o Grande com Átila*], Giovanni di Lorenzo de Medici, que após sua eleição como Papa adotou o nome Leão X (pp. 1513 - 1521), sucessor de Júlio II, enfrenta o rei dos hunos para proteger Roma. No capítulo dedicado a Rafael, Vasari apresenta a seguinte descrição:

Nessa cena vê-se o padre rezando a missa e, em seu rosto afogueado de rubor, nota-se a vergonha de perceber que, com sua incredulidade, fizera a hóstia liquefazer-se sobre o corporal; com o olhar assustado, fora de si e perdido diante dos presentes, parece irresoluto. Pela posição de suas mãos é quase possível perceber o terror e o medo da punição que lhe cabe por aquela culpa. Ao redor Raffaello pintou várias e diferentes figuras, umas no serviço da missa, outras ajoelhadas em uma escada, nas quais a novidade da alternância ao acaso constrói belíssimas atitudes em diversos gestos, expressando-se em muitas delas o sentimento de perceber-se em culpa, isso tanto em homens quanto em mulheres; entre estas, há uma sentada no chão, ao pé da cena, que com uma criança nos braços, ouvindo o que lhe é narrado por outra sobre o que ocorreu ao padre, volta-se num gesto admirável, com uma graça feminina muito apropriada e vivaz. (2011, p. 505)

Leão X, encomendou a Rafael a decoração da *Sala do Fogo no Borgo* (fig. 36), que serviria como sala de jantar privativa. Segundo Argan:

As cenas em afresco da terceira sala vaticana não subentendem, como aqueles das duas primeiras, um programa ideológico complexo, denso de referências a conceitos universais: narrando quatro histórias ligadas entre si somente pela referência comum a papas de nome Leão, tem-se a intenção de celebrar por transparência a gesta do pontífice reinante, Leão X. (2003 p. 44)

O afresco principal, *Incendio di Borgo* [*Incêndio do Borgo*], faz referência a um incêndio ocorrido no ano de 847 nas proximidades da Basílica de São Pedro, em que São Leão, que adotou o nome Leão IV durante seu pontificado de 847 a 855, extinguiu milagrosamente o fogo. Em *Incoronazione di Carlo Magno* [*Coroação de Carlos, o Grande*], o Papa Leão III (pp. 795 - 816) coroa Carlos, o Grande, como imperador do Sacro Império Romano-Germânico no ano 800. No afresco *Giustificazione di Leone III* [*Justificação de Leão III*], Leão III é acusado injustamente e se justifica diante de Carlos Magno. Por último, no afresco *Battaglia di Ostia* [*A Batalha de Ostia*], Leão IV vence, após intercessão divina, a batalha contra os sarracenos em Ostia no ano de 849.

Diferente do que ocorre no programa iconográfico das outras Salas de Rafael, na *Sala de Constantino* (fig. 37), cristianismo e paganismo não convivem em harmonia, antes se contrapõem representando a vitória daquele sobre este e a legitimidade do papado representando o poder e a glória da fé cristã como imperador de Deus na Terra. Projetada para recepções e cerimônias oficiais, o programa de decoração da Sala celebra Constantino, o primeiro imperador romano a reconhecer oficialmente a doutrina cristã, concedendo aos fiéis a liberdade de culto. No afresco *Visione della Croce* [*Visão da Cruz*], Constantino vê no céu uma Cruz que lhe revela a vitória pouco antes da batalha. Em *Batalha da Ponte Milvia*, Constantino derrota o imperador Maximino II, tornando-se imperador romano sob o signo da Cruz. Em *Battesimo di Costantino* [*O Batismo de Constantino*], o imperador é batizado pelo Papa Silvestre I (314 — 335) na Basílica de São João em Laterano. No afresco *Donazione di Costantino* [*A doação de Constantino*], a Basílica é doada ao Papa Silvestre que recebe também a autoridade sobre Roma.

Missa de Bolsena, na Sala de Heliodoro, narra o milagre ocorrido em 1263 na cidade italiana de Bolsena. O padre Pedro de Praga duvidara da presença real do Corpo e do Sangue de Cristo durante o ritual da Eucaristia, celebração do sacrifício de Jesus através do pão e do vinho, que, segundo a fé cristã, se tornariam, pela ação do Espírito Santo e pelas palavras do sacerdote, o verdadeiro Corpo e o verdadeiro Sangue de Cristo. Segundo a descrição do milagre, enquanto consagrava a hóstia, o pão e Corpo de Cristo, teria começado a sangrar, manchando o corporal, tecido colocado sobre o altar para receber os elementos da transubstanciação. O Papa Urbano IV (1261 — 1264) solicitou que o corporal fosse levado até ele em Orviedo. Verificado o milagre, Urbano IV proclamou a festa de *Corpus Christi* [Corpo de Cristo], e o corporal manchado foi considerado uma relíquia que permaneceu na Basílica de Orvieto, na Umbria. Tomás de Aquino escreveu *Transubstantiatio* [Doutrina da Transubstanciação] na terceira parte das *Sumas Teológicas*. De acordo com Tomás de Aquino (III, q. 75), o pão e o vinho tornariam-se verdadeiramente o Corpo e o Sangue de Cristo. É a partir de Bolsena que a hóstia passaria a simbolizar o verdadeiro sangue de Cristo.

Nas Salas Vaticanas, Rafael utiliza composições semelhantes às de Giotto na Capela Scrovegni para designar a posição das pinturas em *grisaille* nas paredes: localizadas abaixo dos afrescos principais (fig. 39). Há, ainda, representações em *grisaille* menores nos componentes arquitetônicos das abóbadas³⁵. Na Sala de Constantino, há afrescos em *grisaille* que, exceto no afresco de Parnaso, seguem a mesma composição: pinturas emolduradas em tons avermelhados intercaladas por falsas cariátides e atlantes mimetizando mármore branco e ornamentadas com guirlandas. As figuras parecem servir de alicerce para o tema principal, o que pode ser evidenciado pelo uso das cariátides e atlantes. Assim como nos afrescos principais, as pinturas em *grisaille* apresentam cenas cristãs do Antigo Testamento e cenas da Antiguidade pagã.

³⁵ Esta pesquisa limitar-se-á à análise das *grisailles* nos registros horizontais inferiores.



Figura 38 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Escola de Atenas*, 1502 - 1511, afresco, Sala da Assinatura, Palácio Apostólico, Vaticano³⁶.

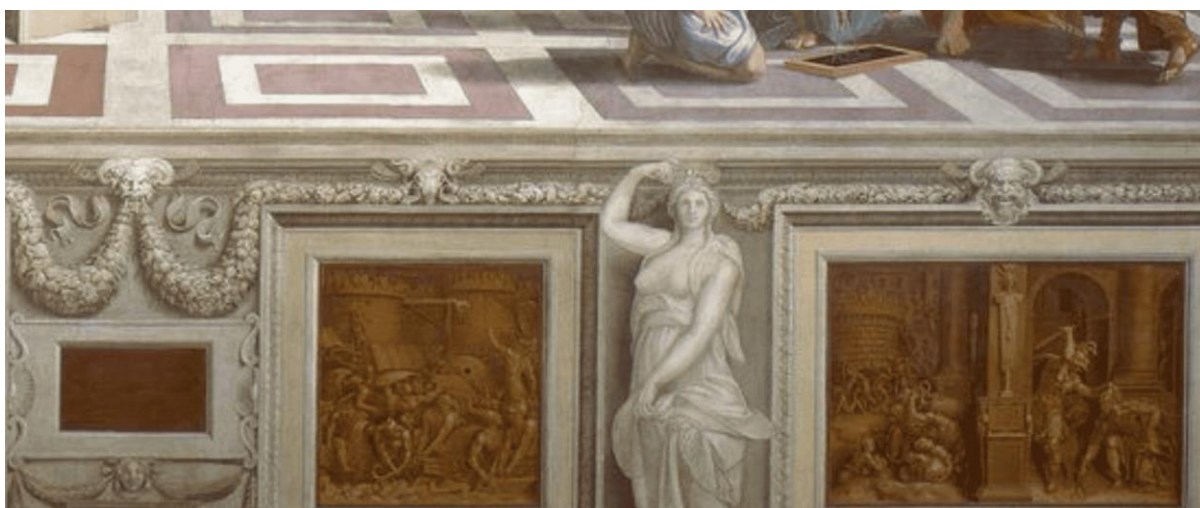


Figura 39 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Scuola di Atene* [pormenor], 1502 - 1511, afresco, Sala da Assinatura, Palácio Apostólico, Vaticano.

Assim como na Sala da Assinatura, na Sala de Heliodoro as figuras em *grisaille* narram tanto cenas cristãs quanto pagãs, e também são emolduradas e intercaladas

³⁶ O afresco principal mede 500 x 770 cm. No entanto, esta pesquisa não encontrou as medidas do registro inferior onde se localizam os afrescos em *grisaille*.

por cariátides e atlantes (fig. 40), com a diferença que, sobre as representações em *grisaille* emolduradas há um outro emolduramento, o maior da composição, simulando mármore branco e sobre estes um pequeno emolduramento que simula um mármore de tom avermelhado. As pinturas em *grisaille* no registro inferior da Sala do Fogo no Borgo não se apresentam emolduradas, mas sim como esculturas em tons avermelhados entre cariátides e atlantes que se ligam pelas mãos (fig. 41). Seguindo o esquema visual das demais salas, as cariátides e atlantes, podem indicar que as estátuas em *grisaille* se relacionam diretamente com o afresco principal, podendo tratar-se de bases de legitimidade histórica e moral para a narrativa superior. Na Sala de Constantino as pinturas em *grisaille* seguem o mesmo modelo de representação das salas anteriores.



Figura 40 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Encontro entre Leão, o Grande e Átila*, 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano³⁷.

³⁷ O afresco principal mede 500 x 750 cm. No entanto, esta pesquisa não encontrou as medidas do registro inferior onde se localizam os afrescos em *grisaille*.



Figura 41 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Incêndio no Borgo*, 1514 - 1517, afresco, Sala do Fogo no Borgo, Palácio Apostólico, Vaticano³⁸.

Para compreender as figuras em *grisaille* das Salas de Rafael e da *Prancha 49* do *Bilderatlas*, tomemos por referência a análise de Warburg das figuras em *grisaille* do afresco *Esequie di San Francesco* [*Exéquias de São Francisco*] (1486), de Ghirlandaio, na Capela Sassetti, na igreja de Santa Trindade, em Florença. Francesco Sassetti (1421 — 1490) foi um rico banqueiro florentino e ligado ao círculo dos Médici, que, em 1478, adquiriu a Capela de São Francisco, em Santa Trindade. Sassetti havia adquirido a capela principal de Santa Maria Novella após a família Ricci, proprietária há gerações, ir à falência. A proposta de Sassetti era uma ornamentação dedicada a São Francisco, que foi rejeitada pelos Dominicanos, ordem responsável pela igreja. Sassetti a vendeu, então, para a família Tornabuoni. A decoração da capela, que

³⁸ O afresco principal mede 500 x 670 cm. No entanto, esta pesquisa não encontrou as medidas do registro inferior onde se localizam os afrescos em *grisaille*.

serviria como capela funerária para Sassetti e sua esposa, Nera, foi pintada por Ghirlandaio entre 1483 e 1463. O ciclo de afrescos cobre três paredes emolduradas por elementos arquitetônicos em *grisaille*. As duas paredes laterais abrigam os sarcófagos. Sobre o de Francesco está retratada a cena da morte de São Francisco (fig. 42). Há diversas semelhanças na composição de Ghirlandaio que remetem ao afresco de Giotto da morte de São Francisco na Capela Bardi, na Basílica da Santa Cruz (fig. 43). Conforme já mencionado no capítulo dedicado aos relevos de Donatello, as pinturas de Giotto eram um dos principais modelos de representação do *Quattrocento*. De acordo com Warburg, em *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* [A última vontade de Francesco Sassetti] (1907), conforme pode ser observado na figura 44:

Na penumbra do entre-reino, sob o santo e sobre os espíritos desenfreados da natureza, os tímpanos de ambos os nichos funerários são decorados com cenas militares em grisalha, fielmente copiadas de moedas do Império Romano. Acima do túmulo de Francesco, vemos dois generais conversando e uma *adlocutio*³⁹. Acima do túmulo de Nera, vemos um *decurso* e uma procissão triunfal com uma *quadriga*⁴⁰. A posição iconográfica dessas figuras em grisalho deve estar clara agora. Elas fazem parte do simbolismo de energia, síntese e equilíbrio, mas estão relegadas a uma existência à sombra, abaixo da esfera do sagrado, onde nunca poderão invadir o sereno realismo de Ghirlandaio com a eloquência gestual de sua *virtus* romana. Parece-me que isso simboliza a função retardante à qual Sassetti pertencia, durante aquela mudança estilística da Idade Média para o alto Renascimento. (2013, p. 193, grifos do autor)

³⁹ Na Roma antiga, a palavra latina *adlocutio* significa um discurso proferido por um general, geralmente o imperador, ao seu exército.

⁴⁰ Refere-se ao carro de duas rodas puxado por quatro cavalos utilizados na Grécia e Roma antigas.



Figura 42 - Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494). *A morte de São Francisco* 1482 - 1485, afresco, 300 x 275 cm, Capela Sassetti, Basílica da Santa Trindade, Florença.



Figura 43 - Giotto di Bondone (1267 — 1337). *A morte de São Francisco*, c. 1313 - 1330, afresco, 280 x 450 cm, Capela Bardi, Basílica da Santa Cruz, Florença.



Figura 44 - Domenico Ghirlandaio (1448 — 1494). *A morte de São Francisco*, 1482 - 1485, afresco, 300 x 275 cm, Capela Sassetti, Basílica da Santa Trindade, Florença.

Semelhante compreensão pode ser atribuída às pinturas em *grisaille* de Giotto e Rafael, todas sob as representações cristãs. Na *Prancha 49*, a *Esperança* de Giotto também localiza-se abaixo da *Missa de Bolsena* de Rafael. Cumpre questionar se Warburg sugere nessa composição o mesmo esquema visual. Na Sala de Heliodoro, na lateral esquerda (ao se posicionar de frente) sob *Missa de Bolsena*, não há figuras em *grisaille* devido a existência de uma porta (fig. 45) e é abaixo da representação desse afresco que Warburg insere a virtude de Giotto na *Prancha 49* do *Bilderatlas* (fig. 46).

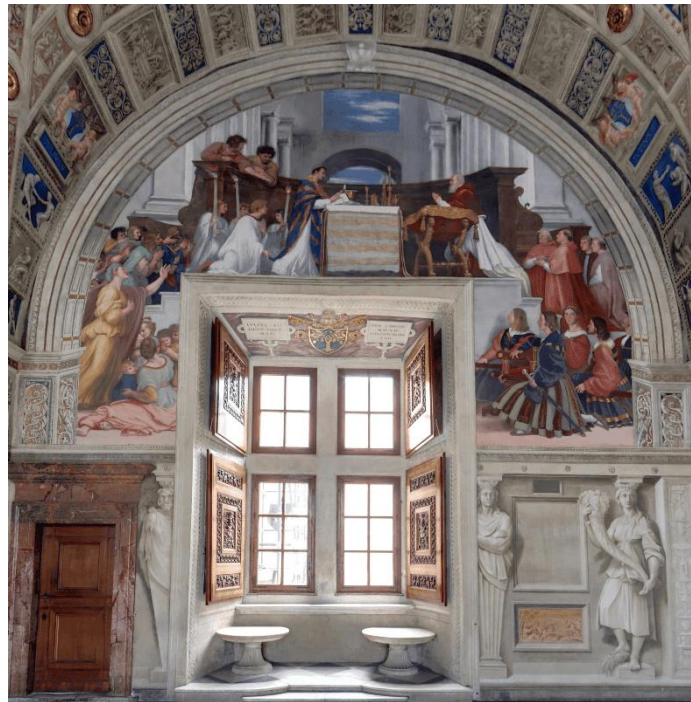


Figura 45 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Missa de Bolsena*, 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostolico, Vaticano⁴¹.

⁴¹ O afresco principal mede 500 x 660 cm. No entanto, esta pesquisa não encontrou as medidas do registro inferior onde se localizam os afrescos em *grisaille*.



Figura 46 - Aby Warburg (1866 — 1929). *Prancha 79, Bilderatlas Mnemosyne* [pormenor], 1927 - 1929.

No conjunto de afrescos em *grisaille*, sob o afresco que narra o milagre de Bolsena, no registro inferior à direita, apresentam-se duas cariátides (fig. 47). A figura da direita segura nas mãos uma cornucópia, vaso em forma de chifre ornamentado com frutas e flores, símbolo da fertilidade, riqueza e abundância. A figura feminina pisa em um facho, possivelmente de trigo, que remete à fartura, à prosperidade, à colheita e à própria vida. Pelos elementos apresentados, é possível que a representação seja da deusa romana Ceres, associada à colheita, fertilidade e prosperidade. A cariátide à esquerda apresenta-se como uma figura feminina que se funde à coluna, o que evidencia seu caráter arquitetônico antiquizante.

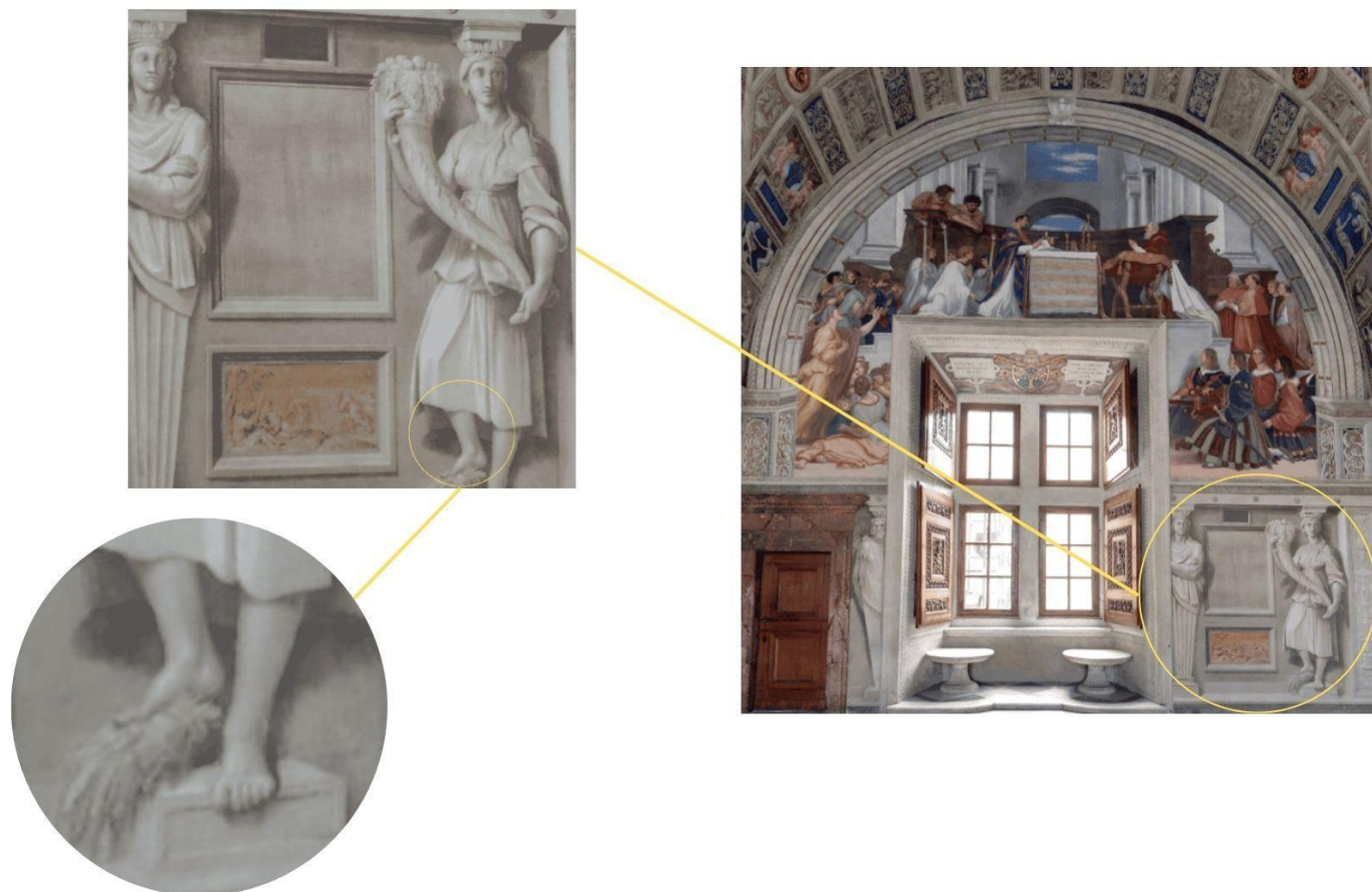


Figura 47 - Raffaello Sanzio (1483— 1520). *Missa de Bolsena* [pormenor], 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano.

A partir do programa visual proposto na sala, é possível inferir que as cenas em *grisaille* narram passagens do Antigo Testamento. Há diversos trechos na bíblia que se referem à existência de um pão associado ao divino. No livro “Êxodos”, capítulo 25, versículo 30, Deus falou a Moisés que colocasse doze pães sobre uma mesa no Tabernáculo e no Templo de Jerusalém como sacrifício, simbolizando as doze tribos de Israel e a presença constante de Deus. Ainda em “Êxodos”, 16:24, Deus prometeu a Moisés que faria chover do céu o pão. No livro “Gênesis”, Melquisedeque, rei de Salém (mais tarde Jerusalém), leva a Abraão uma oferta de pão e vinho como um gesto de comunhão e bênção após a vitória de Abraão em batalha. Em “Deuteronômio”, Moisés ensina ao povo que o homem não vive somente de pão, mas

da palavra de Deus. Em todas as passagens, há uma promessa de Deus aos homens de abundância e prosperidade.

Na Segunda Parte da Segunda Parte [*Secunda Secundae*] das *Sumas Teológicas* (II - II, q. 17 - 22), dentre às inúmeras referências às virtudes cardeais, Tomás de Aquino define que a Esperança é uma virtude que surge do desejo de um bem possível, mas difícil de alcançar, tendo como objeto último a prosperidade eterna em Deus. A esperança não se baseia na capacidade humana, mas na confiança da graça divina, esperando de Deus a vida eterna e a graça para alcançá-la, confiando em seu auxílio. De acordo com Giacomo Mercuriali, no artigo *I due corpi di Cristo. Una interpretazione teologico-politica della tavola 79 dell'Atlas Mnemosyne* [Os dois corpos de Cristo: Uma interpretação teológico-política da Prancha 79 do Atlas Mnemosyne] (2017)⁴², Warburg associa a *Esperança* de Giotto com uma figura na *Missa de Bolsena*:

Ambas as figuras são capturadas em um gesto ascendente executado estendendo um ou ambos os braços para cima, inclinando seus corpos para a frente e erguendo suas cabeças para contemplar algo acima delas. A conexão entre as duas imagens pode ser confirmada considerando a série de virtudes teológicas pintadas por Rafael para a predela⁴³ do Retábulo Baglioni com a Deposição de Cristo, de 1507⁴⁴. (2017, p. 127)

⁴² Publicado na revista Visual History - Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine, volume III, 2017.

⁴³ Conjunto de pinturas ou esculturas que, dispostas lado a lado, formam a parte inferior de um retábulo.

⁴⁴ Citação original: Muovendosi verso il basso, si scopre che attraverso un isomorfismo iconografico Warburg associa alla donna in giallo che sembra entrare in scena dalla quinta sinistra della Messa di Bolsena (Fig. 3) la Spes dipinta a grisaglia da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (Fig. 4): entrambe le figure sono colte in un gesto ascensionale eseguito allungando una o entrambe le braccia verso l'alto, protendendo il corpo in avanti e alzando il capo allo scopo di guardare qualcosa che sta sopra di loro. Il collegamento tra le due immagini può essere confermato prendendo in considerazione la serie di virtù teologali dipinta da Raffaello per la predella della Pala Baglioni con la Deposizione del 1507 (tradução nossa).



Figura 48 - Raffaello Sanzio (1483 - 1520). *Messa di Bolsena*, 1511 - 1514, afresco, Sala de Heliodoro, Palácio Apostólico, Vaticano.

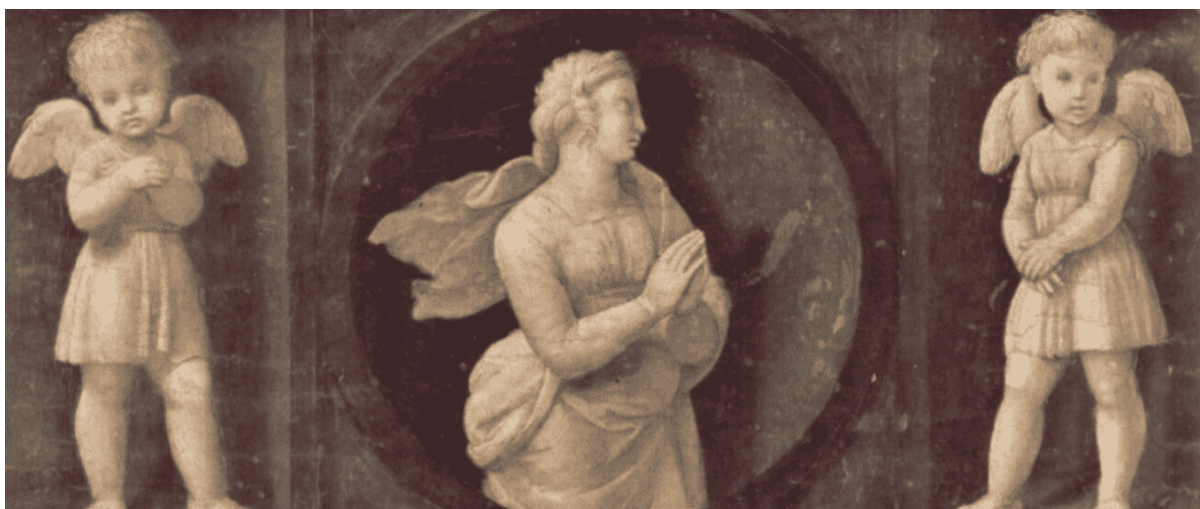


Fig. 49 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Esperança*, 1507, óleo sobre madeira, 16 x 44 cm, Retábulo Baglioni [predela], Igreja de São Francisco al Prato, Perugia, Museus do Vaticano, Vaticano.

Na busca por compreender as aparições de Fortuna, deusa romana do acaso e da esperança, entre as representações da família Sassetti, Warburg explica que:

O início do Renascimento recorreu caracteristicamente a uma Antiguidade ressurgida em palavra e imagem para expressar a posição individual na luta com o mundo no estilo heróico da antiguidade pagã. Se analisarmos agora como essa Fortuna emergiu do mundo imaginário de um contemporâneo de Francesco Sassetti, Giovanni Rucellai, como símbolo enérgico à antiga, elas nos servirá como ponto de partida para demonstrar indiretamente de que forma a relação de Francesco Sassetti com a Antiguidade (tão conspícua nos ornamentos pagãos de sua capela fúnebre) serviu como antítese natural à sua mentalidade medieval. Em seu emprego alegórico de imagens antigas, tanto Sassetti quanto Rucellai revelam como, naquele período de transição da sensibilidade subjetiva, procuraram encontrar um novo equilíbrio de energias, opondo ao mundo uma convicção fortalecida, baseada em duas formas ainda compatíveis no culto à memória, o ascetismo cristão e o heroísmo da Antiguidade. (2013, p. 184)

A predela de Rafael integrava um retábulo na Igreja de São Francisco al Prato, em Perugia. O retábulo, que foi desmembrado no século XVII⁴⁵, constituiu-se pela pintura central *La Deposizione* [*A Deposição*], atualmente na Galeria Borghese, em Roma. Sobre ela encontrava-se a pintura *Eterno Benedicenti* [*Eterno Beneficente*],

⁴⁵ Segundo a Galleria Borghese, a pintura permaneceu em San Francesco al Plato até 1608, quando foi roubada por um grupo que trabalhava para o Cardeal Scipione Borghese, sobrinho do Papa Paulo V.

atualmente na Galeria Nacional da Umbria. As três predelas representam as virtudes teologais *Speranza* [*Esperança*], *Carità* [*Caridade*] e *Fede* [*Fé*], atualmente nos Museus do Vaticano. Parte dos ornamentos e emolduramentos encontram-se na Galeria Nacional da Umbria. De acordo com o catálogo da Galleria Borghese, a família Baglioni era uma das mais poderosas famílias da Perugia. Em julho de 1550, Grifonetto Baglioni e alguns de seus parentes conspiraram o assassinato do restante da família. Após o massacre, a mãe de Grifonetto, Atalanta, recusou receber o filho em sua casa, que ao sair foi assassinado pelo pai, Paolo Baglioni, patrono da família. Alguns anos depois, Atalanta encomendou a Rafael um altar em memória de Grifonetto para a capela da família em São Francisco al Prato. O programa visual de Rafael para o *Retábulo Baglioni* destaca a maternidade de Maria sobre Jesus. Na *Deposição* (fig. 50), Maria recebe o corpo morto de seu filho na descida da cruz. Na predela central, *Caridade* (fig. 50), a figura da mulher é cercada por crianças. O gesto de uma das crianças sugere que a mulher a amamenta. À esquerda da *Caridade* encontra-se *Esperança*, e à direita *Fé*. Acima, Deus, o pai, que olha para baixo, abençoa o corpo do filho. No capítulo dedicado ao pintor mantovano Andrea Mantegna (1431 — 1506) Vasari, para se referir às qualidades do pintor, explica que:

O poder da recompensa pela virtude é bem conhecido por aquele que age com virtude. Este não se ressentido do frio, dos inconvenientes, do desconforto e das privações para atingir a recompensa, e tamanha é a força da aspiração à honra e aos galhardões, que a virtude se lhe mostra a cada dia mais bela, resplandecente, clara e divina. (2011, p. 400)

Já no capítulo dedicado a Rafael, ao se referir ao *Retábulo Baglioni*, Vasari o descreve como,

... um painel com o Cristo morto a caminho do sepultamento, obra que foi considerada divina. Realizou esse trabalho com tanto frescor e amor, que a quem vê parece ter sido acabada naquela hora; ao compor essa obra, imaginou a dor dos parentes próximos ao sepultarem o corpo de uma pessoa querida, na qual reside o bem, a honra e o apoio da família. (*idem*, p. 499)



Fig. 50 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *A Deposição*, 1507, óleo sobre madeira, 184 x 176 cm, Retábulo *Baglioni*, Igreja de São Francisco al Prato, Perugia, Galeria Borghese, Roma.



Figura 51 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Caridade*, 1507, óleo sobre madeira, 16 x 44 cm, Retábulo Baglioni [predela], Igreja de São Francisco al Prato, Perugia, Museus do Vaticano, Vaticano.

Depreende-se, pela descrição de Vasari, que Rafael se dedica ao caráter humano, e não celestial de Jesus. Um homem morto, como qualquer homem, o sofrimento de uma mãe, como qualquer outra mãe que sepulta seu filho. E é pela fé e esperança na vida eterna, por meio das virtudes, que se dá o consolo. A cena de Rafael retrata o corpo morto antes da ressurreição. O corpo sacrificado. Para que haja ressurreição é necessário que haja a morte. A *Esperança*, abaixo da *Deposição*, assim como a montagem de Warburg na *Prancha 79*, encontra-se abaixo do sagrado, abaixo do corpo morto que sangra.

Vasari, apesar de dedicar-se a uma detalhada descrição dos afrescos de Rafael da Sala da Assinatura, não menciona as pinturas em *grisaille*, e destaca a virtuosidade de Rafael por cenas que “foram elaboradas com ótimo desenho e colorido lindo e gracioso” (2011, p. 501), ou causando admiração pela forma que “o engenho humano, valendo-se da imperfeição de simples tintas, consegue pintar coisas que parecem vivas, graças à excelência do desenho” (*ibidem*). Ao se referir ao afresco *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento*, Vasari destaca que:

Não há pintor que pudesse compor figuras mais harmoniosas nem mais perfeitas, pois no ar e ao redor foram representados santos sentados, que além de parecerem vivos, graças às cores, apresentam escorços e perspectivas tais, que não seriam diferentes se fossem em relevo. (*Ibidem*, p. 502).

Nos trechos destacados, ora Vasari atribuiu a virtuosidade de Rafael ao colorido, ora ao desenho e chega a atribuir também à semelhança com o relevo. Apesar das pinturas em *grisaille* não apresentarem a vivacidade pela ausência do colorido, não negam a virtuosidade do desenho nem o uso da perspectiva e do *chiaroscuro* para conferir volume de maneira tal que a imagem mimetize uma escultura. Nos capítulos dedicados aos discípulos de Rafael, Giovan Francesco, conhecido como Fattore⁴⁶ (c.1488 — 1528), Polidoro da Caravaggio (1495 — 1543), Giulio Romano (1499 — 1546) e Perino del Vaga (1501 — 1547), Vasari destacou o uso das pinturas monocromáticas como elementos decorativos ligados aos grotescos⁴⁷ da *Domus Aurea*⁴⁸ e à tradição decorativa inspirada na Antiguidade que Rafael utilizou ao compor o conjunto figurativo das *Loggias* no Palácio Apostólico.

⁴⁶ Em diversas fontes Fattore é citado como Giovanni da Udine. Esta pesquisa adotará a nomenclatura utilizada por Vasari.

⁴⁷ Os grotescos são tipo de ornamentação decorativa inspirada na arte romana antiga. As composições são inspiradas nas pinturas descobertas nas escavações das ruínas da *Domus Aurea* em cerca de 1480 em Roma, e misturam elementos vegetais, figuras humanas, animais reais e fantásticos, além de criaturas híbridas.

⁴⁸ A *Domus Aurea* foi um palácio construído pelo imperador Nero Cláudio César Augusto Germânico (37 — 68) depois do grande incêndio de Roma em 64. Depois da morte de Nero, o imperador Sêrvio Sulpício Galba (3 AEC — 69) iniciou um processo de desmonte da *Domus Aurea* havendo diversas construções sobre ela, como as Termas de Trajano.



Figura 52 - Scuola di Raffaello Sanzio (1483 — 1520). Primeira *Loggia*. 1517 - 1519, afresco e estuque, 650 x 400 cm, Palácio Apostólico, segundo andar, Vaticano.

As *Loggias* de Rafael constituem-se por um conjunto de galerias abertas, como corredores, em diferentes andares do Palácio Apostólico e foram projetadas por Bramante a pedido do Papa Júlio II. Com as mortes de Bramante e Júlio II, o Papa Leão X deu continuidade ao projeto sob a supervisão de Rafael. A primeira das *Loggia*, no segundo andar, adjacente ao apartamento papal, foi realizada entre 1517 e 1519. A segunda, do andar acima do nível do pátio, foi realizada nos mesmos

anos⁴⁹. A decoração da *Loggia* do terceiro andar foi realizada em 1550 por Fattore, discípulo de Rafael. Ela é acompanhada por um ambiente menor, a *Loggetta* do cardeal Bibbiena (fig. 53) cuja decoração também foi realizada entre 1517 e 1519 e o ambiente é praticamente todo ocupado por pinturas ao estilo dos grotescos da *Domus Aurea* (fig. 54).



Figura 53 - Scuola di Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Loggetta* do cardeal Bibbiena. 1517 - 1519, afresco e estuque, 500 x 300 cm, Palácio Apostólico, terceiro andar, Vaticano.

A maior parte da execução do conjunto decorativo foi realizada pela Escola de Rafael, sendo que, na primeira *Loggia*, atribuiu-se os desenhos a Rafael e a execução a Giulio Romano, Perino del Vaga⁵⁰, Polidoro da Caravaggio e Fattore. O conjunto figurativo proposto por Rafael combina cenas do Antigo e Novo Testamento pintado em cores nas abóbadas com ornamentos em grotesco e elementos decorativos e arquitetônicos

⁴⁹ Segundo descrição das fotografias do acervo online dos Museus do Vaticano, há poucas pinturas originais da segunda *Loggia*.

⁵⁰ Vasari citou a execução das Loggia nos capítulos dedicados a ambos os pintores.

pintados em *grisaille* nas colunas e arcos, utilizando-se da técnica de relevo em estuque com pintura em afresco.



Figura 54 - Autoria desconhecida, Grotescos da Domus Aurea, século I EC, afresco, *Domus Aurea*, Roma.



Figura 55 - Scuola di Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Loggetta* do cardeal Bibbiena. 1517 - 1519, afresco e estuque, 500 x 300 cm, Palácio Apostólico, terceiro andar, Vaticano [pormenor de grotesco].

Para Nicole Dacos (1938 — 2014), filóloga e historiadora da arte belga, na obra *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance* [A descoberta da Domus Aurea e a formação dos grotescos no Renascimento], publicada em 1969 pelo *The Warburg Institute* [Instituto Warburg]:

O estudo dos grotescos revela o problema complexo das transformações que a pintura decorativa sofre após a sua descoberta. É evidente que a constituição, no final do século XV, de um novo vocabulário decorativo se relaciona com fenômenos inerentes à cultura da época, tais como o desenvolvimento, em numerosos centros artísticos, do gosto pelo fantástico. No entanto, a questão que deve ser elucidada em primeiro lugar é a do conhecimento dos afrescos antigos⁵¹. (2024, p. 3)

⁵¹ Citação original: L'étude des grotesques soulève le problème complexe des transformations que subit la peinture décorative à la suite de leur découverte. Il va de soi que la constitution, à la fin du XV siècle, d'un nouveau vocabulaire décoratif se rattache à des phénomènes inhérents à la culture de l'époque, tels que le développement en de nombreux foyers artistiques du goût pour le fantastique. Néanmoins, la question qui demande à être élucidée en premier lieu est celle de la connaissance des fresques antiques (tradução nossa).

No capítulo dedicado a Giulio Romano, Vasari refere-se à pinturas de grotescos e uso de pinturas em *grisaille* nas *Loggia* como uma maneira de pintar “moderna à antiga e antiga à moderna” (2011, p. 673), o que evidencia a capacidade inventiva do pintor, o domínio do desenho e do volume, além de conhecimento da Antiguidade Clássica. Apesar de Vasari reforçar a virtuosidade do artista por meio da técnica da *grisaille*, esta é compreendida como pertencente à ordem ornamental, ou seja, que se relacionam, sem integrar, as representações principais. Na *Arte edificatória* de Alberti, a ornamentação subordina-se à arquitetura, adequa-se ao tipo de edifício e contribui para sua harmonia. Na ornamentação dos edifícios sagrados, detalhada no “Livro Sétimo”, a ornamentação confere beleza e harmonia além de possuir função moral e espiritual. Na definição de Alberti, a ornamentação dos edifícios é mais nobre e mais necessária que o delineamento, os materiais e a construção (2011, p. 375). Alberti cita entre, os ornamentos, não apenas colunas, frisos e batentes, mas tudo que integra o todo arquitetônico, como os relevos, as estátuas e os afrescos. Em Vasari, o ornamento como é posto, parece não desenvolver nenhuma função que não seja decorativa. Já em Alberti, o ornamento parece desempenhar também uma função narrativa, uma vez que deve possuir função moral e espiritual. Conforme já mencionado, para Didi-Huberman, as representações em *grisaille* abaixo das representações principais são uma “forma de ver em desdobramento” (2014, p. 11). Enquanto a verdade santa é legível, a mística é interpretável. Didi-Huberman, ao afirmar a possibilidade interpretativa da *grisaille*, parece distanciá-la do ornamento no sentido dado de elemento puramente decorativo.



Figura 56 - Michelangelo Buonarroti, (1475 — 1564). *Capela Sistina* [teto], 1508–1512, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.

Diferentemente do que ocorre nas Salas de Rafael, em que as pinturas em *grisaille* aparecem sob o ciclo de frescos principais, nas *Loggi*, as pinturas em *grisaille* aparecem entre as cenas, em espaços semelhantes a molduras, reforçando seu caráter ornamental em disposição semelhante à que Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 — 1564) utilizou nas representações em *grisaille* no teto da Capela Sistina no Palácio Apostólico do Vaticano (fig. 56). É possível observar que as pinturas em *grisaille* intercalam as figuras das Sibilas e Profetas, funcionando como base para as cenas bíblicas do Antigo Testamento ao centro. Segundo o filósofo alemão Immanuel Kant (1724 — 1804), em *Kritik der Urteilskraft* [*Crítica da Faculdade do Juízo*] (1790), os ornamentos arquitetônicos e demais ornamentos que delimitam, sustentam, emolduram uma obra, são elementos que não pertencem à obra e podem contribuir para a apresentação da mesma, mas não devem ser confundidos com o conteúdo essencial da obra, não podendo, portanto, influenciar em seu julgamento estético:

Mesmo aquilo que denominamos ornamentos (*parerga*⁵²), isto é, aquilo que não pertence à representação do objeto internamente, como seu elemento constitutivo, mas apenas extrinsecamente, como um acréscimo que aumenta a satisfação do gosto, só faz isto por sua forma: é o caso das molduras dos quadros, das vestes em estátuas ou das arcadas em torno dos palácios. Se, no entanto, o ornamento não consiste ele mesmo na bela forma, e só é acrescentado, como uma moldura dourada, para favorecer por seu atrativo o assentimento em

⁵² Plural da palavra *parergon* ou *paraergon*, de origem grega. *Para* significa ao lado de; junto a; além de; fora de; em relação a; e *érgon* significa trabalho; obra; realização.

relação ao quadro, ele então se denomina decoração e corrompe a beleza autêntica. (2016, p. 147 - 148)

Assim, à luz de Kant, as pinturas em *grisaille* de Michelangelo e Rafael podem ser compreendidas como parerga, como elemento externo à obra.

Jacques Derrida (1930 — 2004), considera que o *parergon* não é exterior absoluto à obra de arte. Em *La vérité en peinture [A verdade na pintura]* (1978), Derrida tensiona os limites entre *érgon* e *para-érgon*, tratando-o como um problema filosófico central na análise da obra de arte. No desenvolvimento teórico do *parergon* proposto por Derrida, o ornamento participa da constituição da obra, sendo parte da produção de significados:

Um parergon vem contra, ao lado e além do érgon, do trabalho feito, do fato, da obra, mas não cai ao lado; ele toca e coopera, a partir de um certo fora, no interior da operação. Nem simplesmente dentro. Como um acessório que se é obrigado a acolher na borda, a bordo. Ele é antes de tudo o “à-bordo”⁵³. (1978, p. 63, grifos do autor)

Derrida, portanto, não considera o ornamento como exterior, e complementa que,

... a borda é a madeira, aparentemente indiferente, como a moldura de uma pintura. (...) Essas questões da madeira, da matéria, da moldura, do limite entre o dentro e o fora devem, em algum lugar à margem, constituir-se juntas. O parergon, esse suplemento fora da obra, tem uma estrutura predicativa formal, geral, que pode ser transportada intacta ou regularmente deformada, reformada, em outros campos, para lhe submeter novos conteúdos⁵⁴. (*Ibidem*, p. 63 - 64)

Considerando-se a *grisaille* como um fenômeno parergonal à luz da filosofia de Derrida, ao simular a materialidade da escultura, ela ocorre no limite entre a pintura, a escultura e a arquitetura, e pode questionar o que é interno e o que externo à obra.

⁵³ Citação original: Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord (tradução nossa).

⁵⁴ Citação original: Le bord est le bois, en apparence indifférent comme le cadre d'une peinture. (...) Ces questions du bois, de la matière, du cadre, de la limite entre le dedans et le dehors doivent, quelque part en marge, se constituer ensemble. Le parergon, ce supplément hors d'œuvre, s'il a une structure prédictive formelle, générale, qu'on peut transporter intacte ou régulièrement déformée, réformée, dans d'autres champs, pour lui soumettre de nouveaux contenus (tradução nossa).

No caso da Capela Scrovegni, das Salas Vaticanas de Rafael e do teto da Capela Sistina, as pinturas em *grisaille* integram-se à arquitetura simulando esculturas de nicho, cariátides, atlantes entre outros elementos arquitetônicos, criando a ficção da escultura. Entretanto, as representações em *grisaille* também integram a narrativa consideradas em sua relação com as demais imagens, produzindo significados para o conjunto visual. Retomando a descrição de Warburg das pinturas em *grisaille* da capela funerária de Francesco Sassetti, apesar de considerá-las como ornamentais, Warburg não atribui a elas nem uma falta de narrativa nem uma falta de simbolismo, considerando que sua “posição iconográfica” (2013, p. 193) compõem o simbolismo do conjunto e narram o próprio posicionamento de Sassetti com relação à arte medieval. Entretanto, Warburg parece lamentar que as pinturas estejam “relegadas a uma existência à sombra, abaixo da esfera do sagrado” (*ibidem*) sem integrar o realismo de Ghirlandaio. Para Warburg, o parergon em *grisaille* sobre o túmulo de Sassetti parece ser um ornamento interpretável, não neutro, que interfere na leitura da obra e na construção de significados, um “modo de ver em desdobramento” (2014, p. 11) como sugere Didi-Huberman.

2.2. *Prancha 49*: Mantegna e a metáfora do distanciamento

Na *Prancha 49* do *Bilderatlas Mnemosyne* (fig. 57) Warburg define a *grisaille* como a metáfora do distanciamento. O autor escreve, entre outros que serão analisados posteriormente, os seguintes subtítulos: “O estilo de Andrea Mantegna como meio de aproveitar a energia da Antiguidade” (WARBURG *apud La Rivista di Engramma*). Seu afastamento da retórica gestual derivada de modelos e da ficção da *grisaille* como recurso metafórico da distância” (*ibidem*). A metáfora da distância descrita por Warburg, seguindo a tradução para o português europeu do ensaio *Grisalha: Poeira e poder do tempo*, de Didi-Huberman, ou do distanciamento, traduzindo livremente da legenda da *Prancha 49* (*ibidem*), refere-se ao conjunto de treze imagens entre pinturas, afrescos e gravuras em água forte do pintor italiano Andrea Mantegna. A distância pode ser conceituada como o espaço físico entre dois corpos ou dois pontos, já o distanciamento pode se referir tanto ao ato de se distanciar fisicamente, quanto a uma ausência de envolvimento, frieza com relação ao entorno. Para Gertrud Bing, “a prática simbólica não é uma questão técnica, mas uma capacidade de distanciar-se” (2013, xxi). Nas pinturas do altar-mor da Basílica de São Zeno, em Verona, (figs. 58 e 59), Mantegna utiliza a *grisaille* nos ornamentos arquitetônicos que remetem à Antiguidade romana, recurso semelhante ao que Ghirlandaio utilizou na Capela Tornabuoni e na Capela Sassetti. As figuras principais dos santos são representadas em cores, ao passo que os ornamentos são representados em *grisaille*.

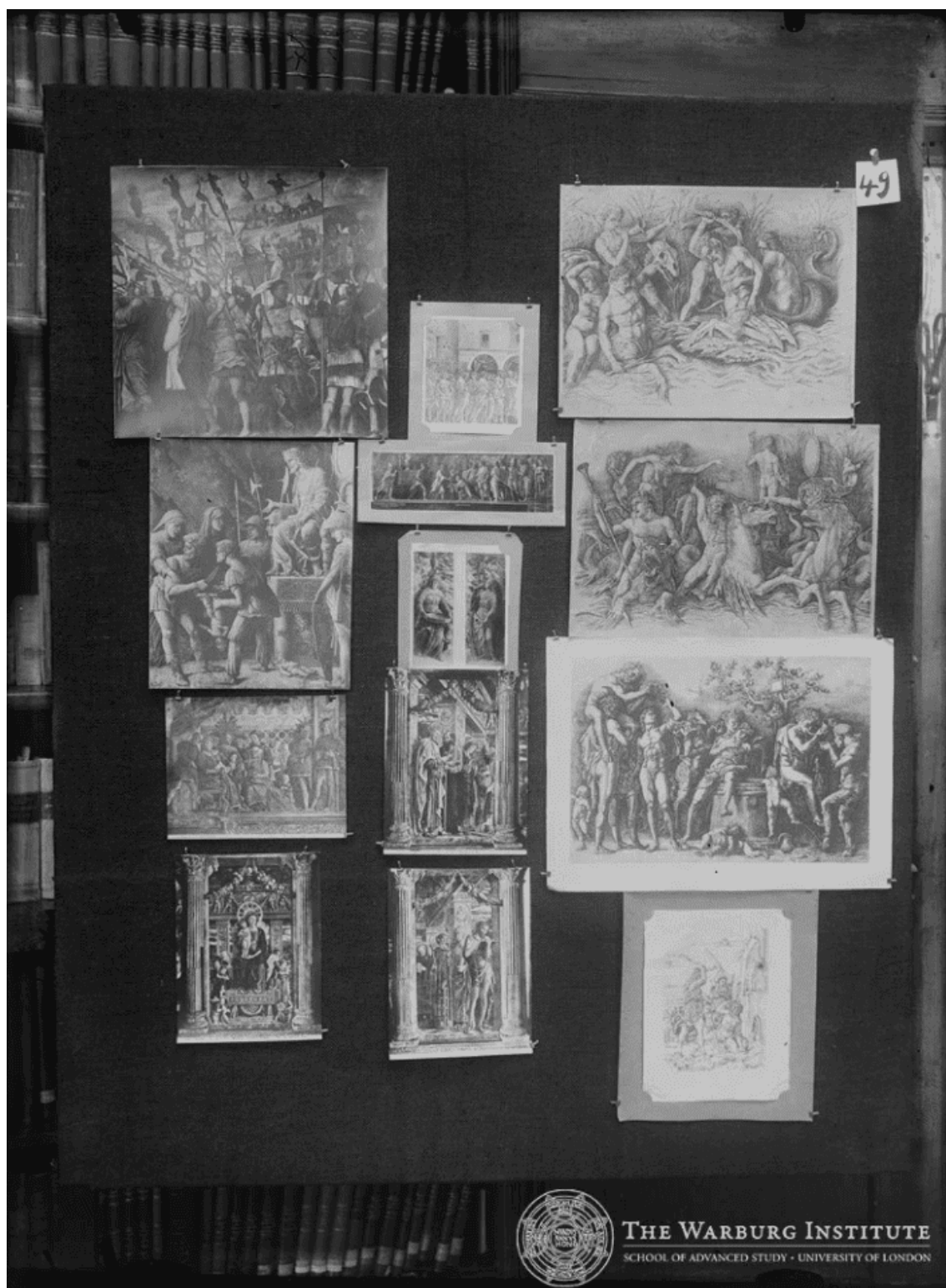


Figura 57 - Aby Warburg (1866 — 1929). *Prancha 49, Bilderatlas Mnemosyne*, 1927 - 1929



Figura 58 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *O Santo Benedito, Lourenço, Gregório e João Batista; O Santo Pedro e Paulo, João Evangelista e Zeno*, 1457-1459, afresco, 480 x 450, Basílica de São Zeno, Verona.



Figuras 59 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Virgem com o Menino*, 1457 - 1459, afresco, 220 x 115 cm, Basílica de São Zeno, Verona.

Já nas pinturas em *grisaille* de personalidades e deidades da Antiguidade greco-romana, as figuras ocupam o primeiro plano, tendo como fundo falsos mármore, remetendo ao modelo de representação de Giotto na Capela Scrovegni. Cumpre ainda observar que Mantegna não utilizou somente as figuras pagãs, mas também ornamentos antiquizantes, como as guirlandas e a ânfora na parte superior das pinturas. Segundo a legenda da *Prancha*, a imagem 7 (fig. 60) refere-se à Virgem Vestal Tuccia (à direita) e à princesa cartaginense Sofosbina (à esquerda). A complexa história de amor entre Sofonisba, Massinissa e Sifax, ambientada na Segunda Guerra Púnica entre Roma e Cartago (218 - 201 AEC)⁵⁵, termina com a morte de Sofonisba para que ela não fosse exibida como troféu de guerra em Roma. O poeta aretino Francesco Petrarca (1304 — 1374) descreveu a história de Sofonisba no primeiro canto da obra *Trionfi* [*Triunfos*] (1351 - 1374). De acordo com a fé da Roma Antiga, as Virgens Vestais mantinham aceso o fogo do templo da deusa virgem Vesta. A virgindade de Tuccia foi questionada e para prová-la ela coletou água do rio Tibre em uma peneira e a levou ao templo sem que nenhuma gota se perdesse.

⁵⁵ As Guerras Púnicas referem-se a três grandes conflitos militares entre Roma e Cartago entre os séculos III e II AEC pelo poder do Mediterrâneo. A vitória de Roma sobre Cartago possibilitou a expansão do Império Romano.



Figura 60 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Sofonisba; Tuccia*, 1505-1506, têmpera sobre madeira, 77,5 x 23 cm, *National Gallery*, Londres⁵⁶.

A imagem 5 da *Prancha 49* do *Bilderatlas* (fig. 61) representa o cortejo de entrada da deusa Cibele em Roma no ano de 204 AEC. Cibele foi uma deusa da Frígia, antiga região da Anatólia, atual Turquia. De acordo com o catálogo virtual da *National Gallery*, onde a obra encontra-se atualmente, a pintura fazia parte de um

⁵⁶ A National Gallery informa apenas que “no verso dos selos NG1125.1 e NG1125.2, Antonio Mantegna com os números 109 e 110. Pertence à Coleção do Duque de Hamilton no Palácio de Hamilton; visto lá por Waagen. Adquirido no Leilão de Hamilton, 24 de junho de 1882 (lote 398)” (tradução nossa). Esta pesquisa não localizou em que região da Itália a obra se encontrava inicialmente.

friso em estilo clássico encomendado por Francesco Cornaro, nobre veneziano, em homenagem aos seus ancestrais da família romana Cornélia. Ainda segundo a *National Gallery*, acredita-se que foi Públio Cipião Cornélio, que fora escolhido como o homem mais digno de Roma, quem hospedou a deusa até que fosse instalada em seu local de culto.



Figura 61 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Juízo de Salomão*, 1495-1506, têmpera sobre tela, 73,5 x 268 cm, *National Gallery*, Londres⁵⁷.

À esquerda da imagem, sobre a liteira, repousa a esfera, que é a própria deusa, e seu busto. Na Frígia, a imagem de adoração de Cibele era uma pedra negra caída do céu. No busto, a deusa utiliza uma coroa que remete a uma fortificação, símbolo utilizado para ligá-la à proteção. A chegada de Cibele a Roma marca o início ao culto da Grande Mãe e, segundo o poeta romano Décimo Juvenal (55 — século II) autor das *Satirae* [Sátiras], marca também a decadência romana na perda de suas tradições e pureza. Em *Fasti* [Fastos], o poeta grego Públio Ovídio (43 AEC —) relata que foi a partir de uma profecia nos últimos anos das Guerras Púnicas que a deusa foi levada de navio da Ásia menor para Roma. Segundo a profecia, a Grande Mãe dos deuses

⁵⁷ Segundo a *National Gallery*, Presume-se que a obra seja um quadro encomendado por Francesco Cornaro de Veneza, por volta de 1504/5. Mantegna faleceu em 13 de setembro de 1506 e em 2 de outubro de 1506, um de seus filhos, Lodovico, tomava providências para vendê-lo ao Cardeal Sigismondo Gonzaga, que de fato o adquiriu pouco depois. O outro filho, Francesco, tentou recuperá-lo em 26 de novembro, mas Lodovico estava sendo pago em parcelas pelo Cardeal em 1507. É muito provável que a obra seja o quadro em questão; em todo caso, o quadro acabou chegando ao Palazzo Cornaro, posteriormente Mocenigo a San Polo, em Veneza. Foi registrado lá em 1815 por Moschini; posteriormente adquirido por (Antonio) Sanquirico. Na coleção de George Vivian, que a emprestou à British Institution em 1835 e 1844, à Exposição de Manchester em 1857 e à Royal Academy em 1871. Adquirida do Capitão Ralph Vivian em 1873 (tradução nossa).

levaria à vitória romana. Ovídio relata ainda que Quinta Cláudia, considerada a mulher mais honrada de Roma, fora escolhida para tirar das águas o barco com a deusa. Na pintura de Mantegna ela é representada ao lado da liteira.



Figura 62 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Juízo de Salomão*, 1505 - 1506, têmpera sobre madeira, 46,5 x 37 cm, Museu do Louvre, Paris⁵⁸.

A imagem 4 da *Prancha 49* mostra a pintura *Giudizio di Salomone* [*Juízo de Salomão*] (fig. 62), episódio descrito na bíblia no primeiro livro “Reis”, em que duas mulheres reclamam pela maternidade da mesma criança e o rei Salomão, descrito como sábio, ordena que matem a criança para que a verdadeira mãe se manifeste. Salomão reinou em Jerusalém, sob domínio romano, de 971 a 931 AEC e foi responsável pela

⁵⁸ Segundo o Museu do Louvre, o registro de entrada no então museu napoleônico data de 1796 sem especificar a proveniência da obra.

construção do primeiro templo na cidade, que teve início em 957 AEC. Apesar de ser uma pintura, a obra integra a coleção de artes gráficas do Museu do Louvre juntamente com desenhos e gravuras de Mantegna.

Nas pinturas em *grisaille* representadas na *Prancha 49* do *Bilderatlas*, Mantegna utiliza-se do fundo pintado em falsos mármore, como se as imagens fossem esculpidas a partir deles. Os historiadores Pedro Paulo A. Funari (1959 —) e Marina Regis Cavicchioli (s/d), no artigo *A arte parietal romana e diversidade* (2005), explicam que as pinturas em paredes nas cidades de Herculano e Pompéia, soterradas pela erupção do vulcão Vesúvio no ano de 79 EC, foram estudadas e sistematizadas pelo arqueólogo e historiador da arte alemão August Mau (1840 — 1909). Mau estabeleceu, em 1882, quatro categorizações das pinturas parietais romanas, sendo a primeira delas, segundo Funari e Cavicchioli:

I estilo: estilo estrutural, ou mármore fingido (séc. III até princípios do séc I a.C, mas aparece também depois): estuque (gesso pintado) em relevo que criava a impressão de placas de mármore. Considerado como uma versão de um estilo de pintura helenístico recorrente nas áreas do mediterrâneo de influência grega nos séc. III e II a C. apresentando modificações quanto ao uso das proporções e de alguns detalhes decorativos. Embora classificado como um estilo da arte romana, ele ocorre, em Pompéia, em um período em que esta ainda é uma cidade samnítica⁵⁹, e que, embora aliada a Roma, sofre, do ponto de vista cultural, uma forte influência do mundo helenístico e, portanto, apresenta uma linguagem pictórica comum ao mundo helenizado. (2005, p. 307)

Conforme já observado no primeiro capítulo, tanto Alberti quanto Filarete, em seus tratados sobre arquitetura, demonstram conhecer a técnica utilizada na Antiguidade romana para criar a ilusão de mármore utilizando-se da pintura. Nessas pinturas, Mantegna utiliza a mimetização do material escultórico como elemento tanto da distância entre figura e fundo, como do distanciamento temporal, que Gertrud Bing classificou como um distanciamento arqueológico. Entretanto, ao se referir ao *pathos*

⁵⁹ Refere-se aos samnitas, povo que habitava a região montanhosa do Samnium, no centro-sul da península Itálica, na Antiguidade. Entre os séculos V e III a.C., Pompeia permaneceu sob forte influência dos samnitas.

das imagens na *Prancha*, Warburg menciona o *pathos* do vencedor, referindo-se ao distanciamento não como gesto, mas como uma metáfora. Pensando a metáfora a partir do *como*, a *grisaille* pode ser entendida *como* o relevo, *como* a Antiguidade, *como* o triunfo romano? Poder-se-ia pensar também no uso da *grisaille* *como* um gesto? Não apenas um gesto reproduzido a partir da escultura Antiga, mas um gesto de petrificação e permanência — ou sobrevivência — do Antigo, conhecido, sobretudo, por meio da escultura.

A *Prancha 49* traz, ainda, cinco imagens de gravuras de água-fortes em cobre, duas com cenas *Lotta degli dèi marini* [Batalha dos deuses do mar], *Baccanale* [Bacanal]; *Morte di Orfeo* [Morte de Orfeu] e *Senatori*, atribuídas ao círculo de Andrea Mantegna e uma pintura da *Camera degli Sposi* que retrata a corte dos Gonzaga (fig. 63).



Figura 63 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *A corte da Família Gonzaga*, 1465 - 1474, afresco, 805 x 807 cm, Câmara dos Esposos, Palácio Ducal, Mântua.

Entre os anos de 1465 e 1474, Mantegna realizou os afrescos da *Camera degli Sposi* [Câmara dos Esposos], no Palácio Ducal, em Mântua⁶⁰. Encomendada por Ludovico Gonzaga, marquês de Mântua de 1444 a 1478 e seu mecenas, o esquema decorativo proposto por Mantegna apresenta cenas de feitos da família Gonzaga, com especial atenção à eleição como cardeal do filho de Ludovico, Francesco Gonzaga, no ano de 1462. A abóbada é ornamentada com pinturas em *grisaille*, e apenas o óculo é representado em cores.



Figura 64 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Câmara dos Esposos*, 1465 - 1474, afresco, 8 m2, Palácio Ducal, Mântua.

Ao redor do óculo encontram-se oito losangos com fundo dourado, cada um contendo uma guirlanda que emoldura o retrato de um dos oito primeiros imperadores

⁶⁰ Embora integrasse o Império Romano-Germânico, a cidade - Estado de Mantova era, na prática, autônoma, o que era comum na região da Lombardia (Itália setentrional). Mesmo não sendo um centro comercial relevante, Mantova foi governada desde 1328 pela família Gonzaga, cujo mecenato proporcionou seu florescimento cultural e político. O Palazzo Ducale servia como principal moradia dos Gonzaga.

romanos⁶¹. Cada emolduramento é sustentado por um *putto*⁶². Os rostos dos imperadores de perfil, semelhantes às moedas da Roma antiga, são retratados cronologicamente em sentido anti-horário com cada nome dentro do medalhão. Ao redor dos césares estão doze pendentivos⁶³ correspondentes a cada uma das lunetas⁶⁴ nas paredes, cada um com uma representação pagã: *Orfeo incanta le forze della natura* [Orfeu encanta as forças da natureza]; *Orfeo incanta Cerbero e una Furia* [Orfeu encanta Cérbero e uma Fúria]; *Morte di Orfeo* [Morte de Orfeu] (fig. 65); *Arione che incanta il delfino* [Árion que encanta o golfinho]; *Arione portato in salvo dal delfino* [Árion salvo pelo golfinho]; *Periandro che condanna i cattivi marinai* [Periandro que condena os maus marinheiros]; *Ercole scocca una freccia verso il centauro Nesso* [Hércules dispara uma flecha em direção ao centauro Nesso]; *Nesso e Deianira* [Nesso e Deianira]; *Ercole che lotta con il leone Nemeo* [Hércules lutando com o Leão de Nemeia]; *Ercole che uccide l'Idra* [Hércules que mata a Hidra de Lerna]; *Ercole e Anteo* [Hércules e Anteu]; *Ercole che uccide Cerbero* [Hércules que mata Cérbero].

⁶¹ São eles: Gaius Iulius Caesar (100 AEC - 44 AEC); Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus (27 AEC - 14 EC); Tiberius Claudius Nero Caesar Tibério (14 - 37); Gaius Iulius Caesar Augustus Germanicus (37 - 41); Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus (41 - 54); Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus (54 - 68); Servius Sulpicius Galba (68 - 69) e Marcus Salvius Otho (69).

⁶² Trata-se de uma figura infantil alada recorrente na arte do Renascimento e do Barroco, derivada da tradição greco-romana de erote ou cupido. Sua presença nas imagens combina funções ornamentais e simbólicas, podendo remeter tanto à inocência e ao amor quanto à presença angelical no contexto cristão.

⁶³ Trata-se de um elemento arquitetônico que possibilita a construção de cúpulas circulares sobre um espaço quadrado, atuando como elemento de transferência de peso.

⁶⁴ Trata-se de um elemento semicircular no encontro entre a cúpula e a parede.



Figura 65 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Morte do Orfeu*, 1465 - 1474, afresco, 805 x 807 cm, Câmara dos Esposos, Palácio Ducal, Mântua.

Em *Dürer e antiguidade italiana*, Warburg relaciona o desenho *Der Tod des Orpheus* [A morte de Orfeu] (1494), de Albrecht Dürer, a uma gravura italiana (Itália setentrional) de autoria desconhecida da morte de Orfeu, ambas, à época, sob a tutela da *Kunsthalle*, em Hamburgo, considerando-os como documentos da “reintrodução da Antiguidade na cultura moderna” (2013, p. 435). Warburg atribui a gravura ao círculo de Andrea Mantegna e que serviu de modelo para o desenho de Dürer. Warburg apresenta ainda outras manifestações da morte de Orfeu na Itália, em que todos conservam em comum a mesma fórmula de *pathos*. Para Warburg:

Ressoa nessa imagem a voz autenticamente antiga, tão familiar ao Renascimento: a morte de Orfeu não representava apenas um motivo artístico de interesse meramente formal, antes era uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão; prova disso é o mais antigo drama

de Poliziano, seu *Orfeo* ao modo ovidiano, apresentado pela primeira vez em 1471, em Mântua. (*Ibidem*, p. 436)



Figura 66 - Albrecht Dürer (1471 — 1528). *A morte de Orfeu*, 1496, desenho a pena e tinta, 28,9 x 22,5 cm, *Kunsthalle*, Hamburgo.

Alessandra Pedersoli (s/d), em artigo publicado em 2012 na Revista Engramma, explica que:

A pintura em *grisaille* como veículo para a reemergência do antigo na arte do Quattrocento encontra um lugar ideal de reflexão e de confronto hermenêutico no Atlas Mnemosyne, mais do que nos escritos publicados de Aby Warburg. O tema é introduzido no ensaio sobre as últimas vontades de Francesco Sassetti, de 1907, mas é no Atlas que o estudioso tem a oportunidade de retomar os fios do discurso iniciado e depois rapidamente interrompido⁶⁵. (2012, p.196)

⁶⁵ Citação original: La pittura en grisaille come veicolo per la riemersione dell'antico nell'arte del Quattrocento trova un luogo ideale di riflessione e di confronto ermeneutico nell'Atlante di Mnemosyne piuttosto che negli scritti pubblicati da Aby Warburg. Il tema è introdotto nel saggio sulle ultime volontà

Warburg abordou a questão da *grisaille*, além das já mencionadas *Pranchas 79 e 49*, também nas *Pranchas 44, 45, 46 e 47*, embora, dentre estas últimas, só mencione o termo nas *Pranchas 44 e 45*. A *Prancha 44* do *Bilderatlas* apresenta as seguintes descrições⁶⁶ de Warburg e seus colaboradores: *Nach. Antike* [a partir de/baseado em Antigo]. *Siegerpathos bei Ghirlandajo* [Pathos do vencedor em Ghirlandaio]. *Grisaille als erste Stufe der Zulassung* [A *grisaille* como primeira etapa da admissão]. *Dagegen: Sturz. (Phaeton, mêlée)* [Em oposição: queda (Phaethon, combate/briga)]. *Verwandlungen der Nike* [Metamorfoses de Nike]. Ao colocar as palavras “Nach” e “Antike”, Warburg sugere uma leitura da *Prancha 44* a partir da Antiguidade, como uma cópia, uma imitação, em uma relação direta com um modelo. Para Warburg a *grisaille* surge como a primeira etapa, ou a primeira dimensão na admissão do modelo da Antiguidade [*Grisaille als erste Stufe der Zulassung*]. O *pathos* do vencedor [*siegerpathos*] a partir das cenas de Ghirlandaio de batalhas, em que os gestos das figuras podem sugerir um movimento caótico e desordenado pelo uso da palavra francesa *mêlée*. Pode-se pensar, a partir de então, que, pela oposição sugerida entre Phaeton e luta desordenada, a *grisaille* pode surgir como a oposição ao movimento caótico. Na crença da Grécia Antiga, Phaethon é filho do deus Hélios, e para provar sua divindade pede ao pai que possa dirigir o carro do Sol, que é guiado por cavalos ardentes e que ao amanhecer sobe ao horizonte, atravessa o céu de leste a oeste e ao entardecer desce no oceano. O carro do Sol é associado à ordem do cosmos e ao equilíbrio entre o dia e a noite. Phaethon não consegue controlar os cavalos ardentes e o carro do Sol e provoca a desordem e o caos. Zeus o derruba com um raio para devolver ao universo o equilíbrio. Assim, a queda [*sturz*] de Phaethon, a reestruturação da ordem, se contrapõe à luta desordenada [*mêlée*], assim como a *grisaille* ordena o *pathos* do vencedor da Antiguidade nas cenas de batalha de Ghirlandaio. Ainda na crença da Grécia Antiga, Nike é a deusa da vitória, uma figura alada, autônoma e dinâmica que frequentemente é representada em voo ou coroando o vencedor. Ela não passa por nenhum tipo de transformação. A metamorfose [*verwandlungen*] a qual Warburg se refere pode, em correlação com as demais

di Francesco Sassetti del 1907, ma è nell'Atlante che lo studioso ha occasione di riannodare i fili del discorso introdotto, ma poi presto interrotto (tradução nossa).

⁶⁶ Tradução nossa.

descrições da *Prancha*, indicar a transformação da representação da vitória, de como o gesto da vitória reaparece na pintura. Para Pedersoli, é na “evolução da obra de Ghirlandaio — e em particular na evolução do uso que o artista faz da pintura em *grisaille* — que Warburg reconhece um caso exemplar de transformação na relação com o antigo”⁶⁷ (2012, p. 203).

Para Warburg, em *A emergência do estilo ideal à antiga na pintura do início do Renascimento*,

... como já demonstrara a pesquisa moderna da ciência das religiões, o trágico “desassossego clássico” é elemento essencial da cultura da Antiguidade greco-romana, que deve ser contemplada à luz do símbolo da “dupla herma de Apolo-Dionísio. (2013, p. 232)

É na relação criada entre as tensões antagônicas que, de acordo com Warburg, se dá a imagem em movimento. Não se trata apenas do movimento entre passado e presente, apolíneo e dionisíaco, mas a constante relação entre eles que reconfiguram o antigo para o moderno. Segundo Philippe-Alain Michaud (1961 —), em *Aby Warburg et l'image en mouvement [Aby Warburg e a imagem em movimento]* (1998):

Warburg pretendeu fazer dessa tensão o princípio da relação dos artistas modernos com o passado, revelando, sob a aparência límpida das obras da Antiguidade clássica, o conflito das duas forças antagônicas que elas provieram e que as condicionou. (2013, p. 33)

⁶⁷ Citação original: È nell'evoluzione dell'opera del Ghirlandaio, e in particolare nell'evoluzione dell'uso che l'artista fa della pittura en grisaille, dunque, che Warburg riconosce un caso esemplare di mutamento nell'approccio all'antico (tradução nossa).



Figura 67 - Aby Warburg (1866 — 1929). *Prancha 44, Bilderatlas Mnemosyne*, 1927 - 1929.



Figura 68 - Aby Warburg (1866 — 1929). *Prancha 45, Bilderatlas Mnemosyne*, 1927 - 1929.

A *Prancha 45* do *Bilderatlas Mnemosyne* apresenta as seguintes descrições⁶⁸ de Warburg e seus colaboradores: *Kindermord* [Assassinato de crianças]. *Superlative der Gebärdensprache* [Superlativos da linguagem gestual]. *Übermut des Selbstbewusstseins* [Exuberância (ou excesso) da Autoconsciência]. *Einzel-Heros, heraustretend aus der typologischen Grisaille* [Herói individual emergindo da tipologia da *Grisaille*]. *Verlust des "Wie der Metapher"* [Perda do "como" da Metáfora]. A *grisaille* é compreendida como uma tipologia, ou seja, um conjunto de formas a partir

⁶⁸ Tradução nossa.

de um modelo. Para compreensão das imagens em *grisaille* na *Prancha*, tomemos como exemplo a imagem central do já mencionado afresco *Matança dos Inocentes*, de Ghirlandaio, na Capela Tornabuoni. As pinturas monocromáticas de arcos, esculturas e relevos aparecem em segundo plano, enquanto o primeiro plano narra uma cena heróica. Para Centanni e Mazzucco:

Na lógica interna da representação, são de fato esculturas antigas que ornamentam um arco real — seja o arco triunfal romano, seja o de um edifício religioso. No entanto, na tentativa de “misturar vida atual e Antiguidade”, o “como” da comparação desaparece, dando lugar a uma contração metafórica na qual os soldados — pintados, sim, mas “em carne e osso” em relação à *grisaille* ao fundo — assumem as mesmas atitudes patéticas de seus protótipos de mármore: tornam-se também eles, investidos pela “emoção” do antigo, figuras antigas que se movem à maneira antiga.⁶⁹ (2002, s/p)

Nas imagens da *Prancha 44*, as representações em *grisaille* surgem como parergonais antiquizantes, elementos isolados, mas que carregam o símbolo da Antiguidade. Na *Prancha 45*, apesar de não integrarem o primeiro plano, as representações em *grisaille* integram a narrativa, não se trata mais de um elemento à parte, trata-se da *grisaille* agindo dentro da imagem. Na *Prancha 49*, a *grisaille* é a imagem. Retornando à *Prancha 49 do Bilderatlas*, Warburg apresenta as seguintes descrições: Mantegna. Gebändigtes Siegerpathos (Mantegna) [Pathos do vencedor que foi contido (Mantegna)]. *Grisaille als “Wie der Metapher“* [A *grisaille* como o “como” da metáfora]. *Distanzierung* [Distanciamento]. Enquanto na *Prancha 45* Warburg apresenta a perda do “como” na metáfora, na *Prancha 49* o autor define a *grisaille* sendo o “como” da metáfora. A palavra “metáfora” tem origem grega, *metaphorá* em que o *meta* significa “além, para outro lugar” e *phérein* significa “levar,

⁶⁹ Citação original: L'espédiente tecnico della *grisaille* è innanzitutto forma pittorica della figura retorica del paragone: in quanto scultura dipinta, la *grisaille* ripropone il modello mantenendolo su un piano altro rispetto alla realtà — anch'essa ficta — dell'affresco. La pittura è 'come' la scultura, e la deduzione dall'arte classica resta letterale: nei taccuini di disegni e negli sfondi architettonici, pur traslate in pittura, le figure del bassorilievo sono esattamente 'come' le sculture antiche. Anzi, nella logica interna della raffigurazione, sono vere sculture antiche che ornano un vero arco, sia quello trionfale romano, sia quello dell'edificio religioso. Ma, nel tentativo di "mescolare vita attuale e antichità", il 'come' del paragone viene meno, a favore di una contrazione metaforica in cui i soldati — dipinti sì, ma 'in carne ed ossa' rispetto alla *grisaille* sullo sfondo — assumono i medesimi atteggiamenti patetici dei loro prototipi di marmo: diventano anch'essi, investiti dalla 'emozione' dell'antico, figure antiche che si muovono all'antica (tradução nossa).

transportar”. Assim, a metáfora indica relação de movimento e deslocamento entre coisas. Gramaticalmente, tanto na língua portuguesa quanto na língua alemã, para que haja a metáfora [*metapher*] não pode haver o conectivo “como” [*wie*], a metáfora elimina o “como”, ou se tratará de uma comparação direta [*vergleich*]. Assim, a metáfora é compreendida como uma figura de linguagem de uso estilístico. Entretanto, a metáfora traz o “como” estruturalmente pressuposto e sua presença ou ausência podem alterar o sentido da construção do pensamento. Segundo Nietzsche, no ensaio *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* [*Sobre Verdade e Mentira no sentido extramoral*], escrito em 1973 e publicado em 1896, toda linguagem é metafórica, a metáfora é a base de todo o conhecimento humano, “tudo o que eleva o homem acima do animal depende dessa capacidade de fazer desaparecer as metáforas intuitivas num esquema ou, em outras palavras, dissolver uma imagem num conceito” (2019, p. 17), e complementa que “as diferentes línguas, quando comparadas, mostram que as palavras nunca alcançam a verdade, nem uma expressão adequada (*Ibidem*, p. 14):

A “coisa em si” [como sendo precisamente a verdade pura e sem consequência], enquanto objeto para aquele que cria uma linguagem, permanece totalmente incompreensível e absolutamente indigna de seus esforços. Esta designa somente as relações entre os homens e as coisas e para exprimi-las ela pede o auxílio das metáforas mais audaciosas. Transpor uma excitação nervosa numa imagem! Primeira metáfora. (*Ibidem*, p. 16).

Depreende-se da leitura da *Prancha 44* do *Bilderatlas Mnemosyne*, que, para Warburg, a perda do “como” na metáfora leva ao excesso [*übermuth*], ao superlativo da linguagem gestual [*superlative der gebärdensprache*], ou seja, a intensidade máxima do gesto. Enquanto na *Prancha 49*, o *pathos* foi contido [*gebändigtes*] pelo “como” da metáfora que surge por meio da *grisaille*. Dessa maneira, Warburg parece compreender que, com o “como” há uma metáfora controlada, existindo um distanciamento [*distanzierung*] com o Antigo, e com a perda do “como” há um colapso, o Antigo passa a agir diretamente na imagem.

CAPÍTULO III

3. (Des)Encarnação na *grisaille*

3.1. O Verbo e a Carne

O poeta florentino Dante Alighieri (1291 — 1321), em sua obra *Commedia*⁷⁰ [*Comédia*] (c. 1304 - 1321), reinterpreta deuses e heróis pagãos como símbolos de virtudes ou vícios, assim como das emoções humanas, como alegorias morais dentro da teologia cristã. Públio Virgílio Maro (70 — 19 AEC), poeta romano, representa a razão humana e a virtude natural, guiando Dante do *Inferno* ao *Purgatório*, mas é impedido de entrar no *Paraíso*, pois, embora virtuoso, não conheceu Cristo, como um símbolo dos limites da sabedoria pagã. O autor não celebra os deuses e heróis pagãos como modelos, apesar de reconhecer seus feitos, e os coloca em locais específicos do *Inferno*, *Purgatório* ou *Paraíso*, de acordo com seus pecados ou méritos. De acordo com Burckhardt, Dante reconhece e legitima o Império Romano pois nele Deus fez-se homem “submetendo-se, ao nascer, ao censo do imperador Augusto e, ao morrer, ao julgamento de Pôncio Pilatos” (2009, p.100). No canto IV do *Inferno*, ainda no Limbo, Dante avista os “sábios da Antiguidade, que embora não cristãos, viveram virtuosamente” (2017, p. 31) e não tiveram a oportunidade de serem batizados, pois suas vidas antecederam o cristianismo:

Antes de avante andar convém saberes/Que não pecaram boas obras tendo/Acham-se aqui; faltou-lhes o batismo,/Portal da fé, em que és ditoso crendo.”/“Na vida antecedendo o Cristianismo, /Devido culto a Deus nunca prestaram:/Também sou dos que penam nesse abismo.” (Inferno IV, vv. 33 - 39)⁷¹

⁷⁰ Publicada originalmente sob o título *Commedia*, apenas. Em impressões posteriores, como a impressão veneziana de 1555, o título surge como *Divina Commedia*, atribuída, principalmente, à influência do poeta Giovanni Boccaccio (1313 — 1375), autor de *Decameron* (c. 1358 - 1353), que se referia à obra de Dante como divina.

⁷¹ Esta pesquisa utiliza-se da 12ª edição (2017) da editora Nova Fronteira com tradução de Xavier Pinheiro.

Ainda no mesmo Canto, o poeta avista “Homero, o poeta soberano./O satírico Horácio é o outro, e ao lado/Ovídio, em lugar último Lucano” (*Ibidem* vv. 88 - 90). E, seguindo a jornada pelo Limbo:

Em saber, de filósofos cercado./Todos com honra e sacramento o estimam./Aqui Platão e Sócrates estavam,/Que na grandeza mais se lhe aproximam./Demócrito, Zeno, Heráclito e Anaxagora./Empédocle e Diógenes falavam,/Dióscoris, o que a natura outrora/Sábio estudara, Orfeu, Túlio eloquente,/Sêneca, o douto, que a moral explora,/Lívio, Euclides, Hipócrates ingente,/Ptolomeu, Galeno e o Avicena. (*Ibidem*, vv. 132 - 143)

No Purgatório, recorrentemente, as figuras da Antiguidade surgem, sobretudo, sob a forma de relevos e imagens esculpidas em pedra, como suporte de memória moral e sobrevivência histórica. Há uma dimensão arqueológica nessas imagens, em que a Antiguidade greco-romana surge como vestígio, fossilizada para instruir o olhar dos penitentes. No Canto X, o poeta descreveu relevos em mármore de “cristãos soberbos, míseros e perdidos/Cegos da alma que haveis para trás andado,/De tanta confiança possuídos”(Purgatório X, vv. 121 - 123), e descreve o imperador romano Trajano (53 — 117 EC), como exemplo de humildade e justiça. Na tradição medieval, Trajano teria sido salvo graças às preces do Papa Gregório, o Grande (pp. 590 - 604), como descreveu Dante: “Aqui brilhava a primeira glória/Desse famoso Imperador Romano,/Por quem Gregório obteve alta vitória./Ao natural tirado em Trajano:/Do freio do corcel mulher tratava;/Dizia o pranto sua dor, seu dano” (*Ibidem*, vv. 73 - 76). Ao final do Canto, Dante descreve que os relevos parecem mover-se:

A modo de pilar ver-se é frequente,/Joelhos, peito unindo, uma figura/Cornija ou teto sustentar ingente./Da dor mera ficção move tristura/Em quem olha: senti então notando/Das almas penitentes a postura./Mais uma, outras menos, se dobrando/lam, segundo o fardo, que traziam;/E as que eram mais sofridas, pranteando,/Não posso mais! — dizer me pareciam. (*Ibidem*, vv. 130 - 139).

No Canto XII, Dante cita Níobe, que, na tradição da Antiguidade clássica, é associada à soberba, à perda e à petrificação do sofrimento. Níobe orgulhava-se de ter muitos filhos — em geral, quatorze, sete homens e sete mulheres. Em sua arrogância, ela zombou da deusa Leto, que tinha apenas dois filhos, Apolo e Ártemis. Níobe afirmou ser mais digna de culto do que Leto por causa de sua fecundidade e grandeza. Como punição, Apolo matou os filhos homens de Níobe, enquanto Ártemis matou suas filhas. Diante da destruição completa de sua descendência, Níobe ficou imóvel de dor. Seu sofrimento foi tão extremo que ela acabou transformada em pedra, mas continuou chorando eternamente. Mesmo petrificada, lágrimas corriam de sua rocha. Dante destacou que Níobe possuía braços verdadeiros, não sendo completamente esculpida na rocha: “Ó Níobe, com braços verdadeiros/Que dor nos olhos teus aparecia,/Os filhos mortos vendo, quais cordeiros!” (*Ibidem*, vv. 37 - 39). Nos versos 64 ao 66, Dante afirma que nenhum artista, pintor ou escultor, poderia ser capaz de criar imagens tão perfeitas quanto as que Deus criou no Purgatório: “Que mestre no pincel ou na escultura/Posturas sombras tais traçar pudera,/Pasma ao gênio que atinja a suma altura?” (*Ibidem*, vv. 64 - 66). Os relevos do Purgatório parecem feitos diretamente pela inteligência de Deus, e por isso ultrapassam os limites da representação artística.

No canto I do *Paraíso* Dante invoca Apolo e as musas do Parnaso para guiarem Beatriz, sua amada, ao Céu:

Pois ao excelso desejo se acercando,/A mente humana se aproxima
tanto/Que a memória se esvai, lembrar tentando./Os tesouros porém
do reino santo,/Que arrecadar-me pôde o entendimento,/Serão matéria
agora de meu canto./Faz-me neste final comedimento,/Bom Febo
[Apolo], do teu estro eleito vaso,/Que tenha ao louro amado
valimento./Fora me assaz um cimo do Parnaso;/Daquele e do outro
necessito agora/Para vencer na liça em que me emprazo. (*Paraíso I*,
vv. 1 -15)

Observa-se ainda, nos versos supracitados, que Dante, graças ao conhecimento, pôde acessar os tesouros do Céu, o que sugere que o acesso a tais tesouros depende da capacidade limitada do entendimento humano de acolher as verdades divinas. Nesse sentido, pode-se relacioná-lo à perspectiva ética da *Comédia*, em que as

virtudes constituem modos de aproximação da verdade e de ordenação espiritual do olhar. Observa-se também a articulação entre elementos das doutrinas de Agostinho e Tomás de Aquino⁷². A noção de que o entendimento humano pode recolher parcialmente os tesouros do Céu aproxima-se, sobretudo, a Tomás de Aquino, tratando-se da concepção segundo a qual a inteligência humana, ainda que limitada, participa da ordem inteligível criada por Deus e pode elevar-se, mediante a Graça e as virtudes, à contemplação das verdades divinas.

Ao afirmar que as os relevos da *Comédia* superam a imitação da natureza, Dante se aproxima do conceito neoplatônico⁷³ da representação, em que o artista não apenas copia a natureza visível, mas pode acessar formas ideais interiores e produzir imagens mais perfeitas que a própria natureza. Segundo Panofsky, na obra *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* [*Idea: História de um conceito na teoria da arte*] (1924), na tradição ocidental, a arte poderia ser compreendida a partir da tensão entre o mundo visível e de formas invisíveis, ideais, que o artista tenta tornar sensível na matéria. Não se trataria de um conceito abstrato, mas uma espécie de imagem anterior à imagem, um modelo que orienta a criação artística. A natureza produz as formas, mas o artista as seleciona, corrige e organiza para revelar a beleza ideal:

Paralelamente à idéia (*sic.*) de uma imitação da natureza — que, considerada como um requisito, contém a exigência de uma exatidão ao mesmo tempo formal e objetiva em relação à coisa —, uma outra idéia aparece na literatura do início do Renascimento e que já estava presente na literatura antiga dedicada à arte: a de um triunfo da arte sobre a natureza. (2021, p. 46)

⁷² Esta pesquisa não pressupõe homogeneidade entre os autores patrísticos e escolásticos, cujas diferenças históricas e teológicas são reconhecidas, ainda que não constituam o foco central desta investigação.

⁷³ Para Platão, segundo Panofsky (2021), as Ideias seriam formas perfeitas, eternas e inteligíveis, superiores ao mundo sensível. O mundo visível seria apenas uma cópia imperfeita dessas formas ideais. Segundo o filósofo, a arte imitaria o mundo sensível, que já seria uma cópia do verdadeiro ser. Assim, a imagem artística seria duplamente afastada da verdade (2021, p. 20). Durante a Antiguidade Tardia, o filósofo grego Plotino (c. 205 — 270 EC) estabeleceu sua doutrina — que no século XIX passaria a ser denominada como neoplatonismo — em que a arte atingiria maior dignidade, sendo que o artista já não seria apenas um copiadador da natureza, mas poderia acessar interiormente formas ideais e produzir imagens mais perfeitas do que os objetos naturais (2021, p. 26)

Ainda segundo Panofsky (2021), para um “autêntico neoplatônico como Petrarca⁷⁴” (*Ibidem*, p. 58), assim como para Dante, “o poder de tornar visível a beleza pelo desenho e pela cor só parecia explicável por uma visão celeste” (*ibidem*). Já na consciência do Renascimento, a beleza estaria na harmonia das proporções e das cores. Para o autor, prevaleceram duas teorias ligadas ao conceito de *Idea*:

- 1) (Em Alberti e Rafael, por exemplo): *Idea* designa a representação que se tem de uma beleza que supera a natureza, no sentido em que se entenderá, só mais tarde, o conceito de “Ideal”.
- 2) (por exemplo em Vasari, entre outros): *Idea* designa a representação que se tem de uma imagem independente da natureza e possui a mesma significação que as noções de “pensamento” ou de “conceito”, as quais, desde os séculos XIII e XIV eram utilizadas nesse sentido. (*Ibidem*, p. 66, grifos do autor)

No primeiro caso, de acordo com Panofsky (*ibidem*), a *Idea* ainda manteria forte relação com a natureza. O artista observaria o mundo visível, mas não o reproduziria mecanicamente. Ele extrairia da natureza uma perfeição que ela mesma nunca apresentara de forma completa. A ideia operaria, portanto, como uma síntese idealizante do real. A beleza perfeita não existiria empiricamente, mas seria construída intelectualmente pelo artista a partir da dispersão imperfeita das formas naturais. A obra de arte superaria a natureza por realizar aquilo que nela permanece fragmentário, ainda profundamente ligado à tradição clássica da imitação, mas já orientado para o que, posteriormente, será chamado de Ideal. No segundo caso, a *Idea* deixaria de ser uma perfeição extraída da natureza e passaria a designar uma imagem interior autônoma, um conceito mental independente do mundo sensível. A obra nasceria primeiro como conceito, como forma concebida no intelecto do artista, a natureza tornar-se-ia secundária. O centro da criação deslocar-se-ia do mundo exterior para a interioridade criadora.

⁷⁴ Conforme mencionado no capítulo 2.1 desta pesquisa, Francesco Petrarca foi um poeta e humanista aretino autor de *Il Canzoniere* [O Cancioneiro] (c. 1327 - 1374) e *Trionfi* [Triunfos] (c. 1350 - 1374).

Nas imagens do *Purgatório* de Dante, parece existir uma tensão entre as duas concepções apresentadas por Panofsky. Se por um lado, os relevos possuísem um realismo extremo, quase natural, por outro, excederiam a natureza, pois pareceriam animados por uma perfeição espiritual impossível à arte humana. Quando Dante afirma que nenhum pintor ou escultor poderia produzir tais imagens, sugere uma arte cuja ideia coincide com sua realização material. A matéria, a rocha, não apenas representa a verdade, ela a encarna. Níobe, com seus braços reais, tem sua dor fixada na rocha, como se a imagem conservasse uma emoção fossilizada.

Assim, a matéria não apenas figura o invisível, mas torna-se lugar de sua manifestação, que se aproxima-se da doutrina cristã da Encarnação, formulada no Evangelho de João:

No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. No princípio, ele estava com Deus. Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito. Houve um homem enviado por Deus. Seu nome era João. Este veio como testemunha, para dar testemunha da luz, a fim que todos cressem por meio dele. Ele não era luz, mas veio para dar testemunho da luz. Ele era a luz verdadeira, que ilumina todo homem; ele veio ao mundo. (...) E o Verbo se fez carne e habitou entre nós; e nós vimos a sua glória, glória que ele tem junto ao Pai como Filho Único, cheio de graça e de verdade⁷⁵. (Jo 1:1 - 14)

⁷⁵ Esta pesquisa utiliza-se da Bíblia de Jerusalém.



Fig. 69 - Fra' Bartolomeo (1472 — 15170). *Anunciação*, c. 1497 - 1499, óleo sobre madeira, 20,3 x 18,3 x 9,4 cm, *Tabernáculo de Pugliese*, Galeria Uffizi, Florença.

O *Tabernacolo del Pugliese* [*Tabernáculo de Pugliese*] (1497 - 1499), do pintor florentino Bartolomeo della Porta (1472 — 1517), conhecido como Fra' Bartolomeo apresenta, no verso, pintada em *grisaille*, uma cena da Anunciação (fig. 69), momento em que a Virgem recebe do anjo Gabriel o anúncio que ela fora escolhida para gerar e dar à luz ao filho de Deus. O anverso apresenta duas cenas da vida de Jesus, pintadas em cores (fig. 70). O *Tabernáculo de Pugliese* segue o modelo de um tabernáculo de nicho, que pode ser movimentado, girado, como releva a única alça na estrutura da obra. Segundo a legenda apresentada na Galeria Uffizi:

Esses dois preciosos pequenos painéis — quase duas miniaturas — eram originalmente as portinholas de um tabernáculo portátil, com um relevo em mármore de Donatello ao centro. Como na pintura flamenga do Quattrocento, quando fechado, ele mostrava a Anunciação em monocromo. Encomendado pelo comerciante Piero del Pugliese a Bartolomeo antes de este tornar-se frade em 1500, o tabernáculo já

aparece, em 1568, como propriedade de Cosimo de Medici. Em 1589, os dois pequenos painéis foram expostos separadamente na Tribuna dos Uffizi⁷⁶.

A partir do Concílio de Trento (1545 - 1563), o Tabernáculo passou a designar a estrutura litúrgica destinada à conservação da Eucaristia, compreendida como presença real do corpo de Cristo, conforme já detalhado no capítulo 2.1 desta pesquisa. No contexto veterotestamentário, o Tabernáculo designava a tenda móvel da presença divina entre os hebreus durante o Êxodo. Em ambos os contextos, constitui-se como um centro de sacralidade, que articula entre seu interior e seu exterior, presença, ocultamento e mediação ritual. Anterior ao Concílio de Trento, o *Tabernáculo de Pugliese* seguia a doutrina medieval do espaço da presença divina, a morada provisória de Deus entre os homens, que, no Novo Testamento, é compreendido como o corpo de Cristo. Segundo a Bíblia de Jerusalém, Deus dá a Moisés as instruções para a construção da Habitação: “Faze-me um santuário, para que eu possa habitar no meio deles. Farás tudo conforme o modelo da Habitação e o modelo da sua mobília que irei lhe mostrar” (Ex. 25:8 - 9). Após a construção da Habitação:

Levantou o átrio ao redor da Habitação e do altar, e colocou o véu na porta do átrio. Assim, Moisés terminou os trabalhos. A nuvem cobriu a Tenda da Reunião, e a glória de lahweh encheu a habitação. Moisés não pôde entrar na Tenda da Reunião porque a nuvem permanecia sobre ela e a glória de lahweh enchia a Habitação. (Ex. 40:32 - 35)

No contexto neotestamentário, o Verbo se fez carne e habitou entre os homens. No livro “Hebreus”:

O tema mais importante da nossa exposição é este: temos tal sacerdote que se *assentou* à direita do trono da Majestade nos céus.

⁷⁶ Queste due preziose tavolette — quase due miniature — in origine erano gli sportelli di un tabernacolo portatile, con un rilievo in marmo di Donatello al centro. Come nella pittura fiamminga del Quattrocento, quando era chiuso mostrava l'Annunciazione a monocromo. Commissionato dal mercante Piero del Pugliese a Bartolomeo prima che questi si facesse frate nel 1500, nel 1568 il tabernacolo risulta già di proprietà di Cosimo de' Medici. Nel 1589 i due piccoli dipinti furono esposti separatamente nella Tribuna degli Uffizi.

Ele é ministro do *Santuário* e da *Tenda*, a verdadeira, *armada* pelo *Senhor* e não por homem. (Heb. 8:1 - 2)

Embora o cristianismo compreenda Cristo como o verdadeiro Tabernáculo da presença divina, isso não elimina a necessidade de formas materiais de mediação do sagrado. Ao contrário, a própria lógica da encarnação legitima a matéria como lugar possível da presença divina. Assim, o tabernáculo funciona como continuidade simbólica da presença encarnada de Cristo

No Concílio de Nicéia (325 EC), estabeleceu-se o período da Quaresma, tempo preparatório da celebração pascal. Ao longo da Antiguidade tardia e da Idade Média, a Quaresma adquiriu uma estrutura penitencial e ritual associada ao jejum, à purificação espiritual e à expectativa da revelação da Páscoa. Emile Mâle observou que as imagens medievais participavam da temporalidade litúrgica, sendo frequentemente submetidas a práticas de velamento durante a Quaresma,

... os quarenta dias de abstinência quaresmal são uma imagem dos quarenta dias de jejum e combate passados no deserto; por isso, o evangelho designado para ser lido no primeiro domingo da Quaresma apresenta um relato da Tentação, símbolo do conflito que o cristão deve travar⁷⁷. (2026, p. 181)

No período de penitência, o *Tabernáculo de Pugliese* deveria revelar a cena da Anunciação em *grisaille*. Apesar de anunciar a vida, o ato de girar a obra se relaciona com a morte. Quando novamente movimentado, o Verbo se faz carne e releva a vida encarnada de Jesus criança, antes da sua morte e transfiguração de seu corpo para o celestial.

⁷⁷ Citação original: ... the forty days of lenten abstinence are an image of the forty days of fasting and struggle passed in the wilderness, and so the gospel appointed to be read on the first Sunday in Lent gives an account of the Temptation, the symbol of the conflict which the Cristian must wage.



Fig. 70 - Fra' Bartolomeo (1472 — 15170). *Apresentação ao templo e Adoração do Menino*, c. 1497 - 1499, óleo sobre madeira, 20,3 x 18,3 x 9,4 cm, Tabernáculo de Pugliese, Galeria Uffizi, Florença.

Durante a Idade Média, como afirma Didi-Huberman, desenvolveu-se a relação da pintura em *grisaille* com a representação devocional da Quaresma:

... a grisalha se impõe sempre que se trata de representar um *tempo memorial, mítico ou sobrenatural*: (...) o tempo em que o Verbo se fez carne através de uma operação que os teólogos denominam, com grande precisão, o *adumbratio*, uma forma de dizer que a semente divina se propagará em Maria como uma sombra, um poder da grisalha no vermelho de suas entranhas. E é essa, sem dúvida, a razão pela qual existem tantas *Anunciações* pintadas em grisalha (...). É também o *tempo do calvário* e da morte de Cristo (...) o Cristo perderá as suas cores humanas até se *petrificar* em eterna dor nos braços de Deus pai. (2014, p. 16, grifos do autor)

Segundo Jacqueline Lichtenstein (1947 — 2019), para Dolce é a cor “que torna os objetos como se dotados de alma e vida, é ela que permite pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo” (2021, p. 11). Já para Vasari, há a supremacia do desenho em relação à cor, o que confere, conforme já mencionado, a intelectualidade

da pintura. Para Dante, a luz divina penetra pelo intelecto, não pelos olhos, e ultrapassa toda cor visível. De acordo com Vasari:

(...) todo o saber e o poder da graça da natureza eram exercidos pelo estudo e pela arte, em que Michele Agnolo [Buonarroti] produzia diariamente frutos mais divinos que humanos, como começou a ficar claro no retrato que ele fez de um papel de Albert Durero [Dürer], coisa que lhe deu muita fama. Porque chegara a Florença uma gravura de cobre com a cena do referido Alberto em que os diabos surram Santo Antônio, e Michele Agnolo a retratou com pena de uma maneira que não era conhecida, pintando-a com cores. (2011, p. 714)

Para Didi-Huberman, em *A pintura encarnada*, o “diáfano é o meio do visível” (2012, p. 40). O diáfano designa o meio sensível através do qual a imagem se manifesta, como aparição atravessada por luz, ar, e latência, e não como forma plenamente estável. O tema herdado da tradição aristotélica do *diaphanes*, não se trata de pura transparência ou imaterialidade, mas materialidade instável e atmosférica que torna possível a visibilidade. Nesse sentido, o diáfano aproxima a imagem de uma condição espectral, entre presença e esmaecimento, como forma que parece emergir da poeira, da sombra e do passar do tempo. O diáfano, portando, “indica todo o poder de perturbação, de aura, de evanescência e de aparição que carrega consigo o colorido” (*ibidem*),

... o diáfano pôde fornecer um utensílio teórico ideal para justificar que a *matéria* terrestre (ou seja, o espaço por excelência do pecado, da humilhação, da queda adâmica e da própria morte, já que a matéria, ao contrário dos corpos celestes, se define por ser susceptível de corrupção, de decomposição) — que a matéria, portanto, seja ainda assim atravessada pelo *sopro de potência* (divina, incorruptível) e aceda, por consequência, a algo como um *esplendor*. (...) O elemento de *esplendor material* estava já presente nos mármore e nas pedras semi-preciosas das *Hierarquias Celestes* dionisiacas que a arte bizantina, transmitida ao Ocidente via Veneza, põe em jogo em toda parte (...). Essas grandes zonas ornamentais — bizantinas, góticas, mais tarde renascentistas — definem registros visuais onde não é tanto a história santa (*historia*) que se apresenta aos espectadores devotos, mas o seu teor exegético ou contemplativo: a começar por aquilo que a teologia medieval denomina uma *allegoria*, este registro do sentido onde o anedótico se torna irreconhecível — mesmo que extraído do Evangelho — e onde emerge uma *verdade outra*, um sentido conforme ao Outro divino. Como se, nesta verdade, se tratasse de ver para além

de todas as aparências, e, em particular, de *ver para além da cor das coisas*. (*Idem*, 2014, p. 9, grifos do autor).

Assim, aquilo que é terreno, que (ainda) não se relaciona com o celestial, configura-se como a potência pela qual a luz divina pode atravessar e ascender àquilo que é santo, como anábase, uma subida dantesca do *Inferno* ao *Paraíso*.

A imagem da Anunciação em *grisaille* não se refere a deuses pagãos e tampouco a possíveis cenas do Antigo Testamento — como pode ter ocorrido nas Salas de Rafael no Vaticano —, a Anunciação é uma cena propriamente cristã. Entretanto, trata-se de um momento limiar, marcado pela presença de um corpo em suspensão. A relação entre as cenas em *grisaille* e as cenas em cores pode ser considerada de natureza parergonal, uma vez que a Anunciação atua como um elemento situado entre o interior e o exterior da vida de Cristo e da própria composição do *Tabernáculo*. Como informado na legenda da obra, o elemento central é o relevo de Donatello, e as pinturas, tanto em cores quanto em *grisaille*, atuam como elementos ornamentais, ainda que litúrgicos. À luz das análises de Warburg nas já mencionadas *Pranchas 44, 45 e 49* do *Bilderatlas Mnemosyne*, a Anunciação, ainda que central enquanto tema, parece ser deslocada para um regime de contenção, em que a encarnação não se manifesta de forma plena, mas permanece em estado de latência. Assim como a Anunciação pode ser compreendida como o corpo latente de Jesus em promessa de nascimento, também pode a sua morte na promessa da ressurreição, sendo, portanto, outro momento de suspensão. O ato de desencarnar, à luz de Didi-Huberman (2012), pode ser compreendido como um processo de suspensão da corporeidade, no qual a figura perde sua densidade material e se aproxima de uma existência liminar entre presença e ausência. Nas representações do corpo morto de Cristo já trazidas nesta pesquisa, como o *Crucifixo* de Cimabue (fig. 21) e a *Deposição* de Rafael (fig. 50), nota-se o esmaecimento da cor, aproximando a imagem de uma figura petrificada, não no sentido de tornar-se uma escultura, mas de aproximar-se da materialidade escultórica da suspensão da vida com a perda da carne e do movimento. A petrificação do corpo de Cristo não é sinônimo de morte, mas a representação da transformação do corpo em matéria fixa,

suspensa no tempo. A imagem parece se tornar vestígio de um fluxo de vida e de tempo interrompidos.

A *grisaille* pode-se apresentar, assim, como forma de estabelecer uma distância temporal, preservando formas e gestos antigos enquanto dissolve a vivacidade do colorido, como uma estratégia de modulação da história visual, mostrando que a forma pode sobreviver ao desaparecimento da cor. O tempo acabou por revelar o que os artistas renascentistas que utilizaram a *grisaille* como ficção da escultura e do tempo pareciam saber: que as esculturas greco-romanas, também eram, por fim, descoloridas pelo tempo. Poderia então ser a *grisaille* o intervalo entre o que renasce com a ação dos *tempi* e aquilo que sobrevive? Segundo Didi-Huberman, a “imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre coisas” (2017, p. 126), e complementa que, para Warburg, a única iconologia considerada por ele interessante seria a “iconologia do intervalo” (WARBURG, 1970 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 126). A iconologia do intervalo [*Ikonomie des Zwischenraums*], de acordo com Warburg, associa-se aos modos como as imagens produzem sentido não apenas pelo que representam diretamente, mas pelas tensões, distâncias e relações que se estabelecem entre elas. Warburg propõe uma análise segundo a qual o sentido das imagens emerge das relações, tensões e distâncias entre formas, tempos e gestos. Mais do que interpretar símbolos isolados, trata-se de investigar os espaços intermediários — os intervalos — onde se produzem sobrevivências, deslocamentos e reativações da memória cultural. Situada entre pintura e escultura, entre presença e ausência, entre cor e descoloração, a *grisaille* opera como uma imagem do *entre*, instaurando um regime de latência no qual as figuras parecem simultaneamente emergir e desaparecer. Essa condição de intervalo associado às pinturas em *grisaille* é também uma condição temporal. Frequentemente associada à Antiguidade ou à memória do passado, como elemento antiquizante, a *grisaille* introduz na imagem uma distância histórica que a separa da atualidade cromática do presente. Nesse sentido, ela produz uma visualidade espectral, na qual a imagem se manifesta como sobrevivência e não como presença plena, aproximando-se da concepção de Warburg em que o sentido das imagens nasce precisamente das tensões e deslocamentos que atravessam os intervalos.

Ao discorrer acerca do pensamento de Walter Benjamin (1892 – 1940), na obra *Über den Begriff der Geschichte* [*Sobre o conceito de História*] (1938 - 1939), Didi-Huberman apresenta o conceito de imagem-dialética, que, para Benjamin, define-se como:

A imagem — a imagem dialética — constitui, de fato, segundo Benjamin, o “fenômeno originário da história” (das *Urphänomen der Geschichte*). O presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil). É nesse sentido que Benjamin define a imagem como “dialética do repouso” [*dialectique à l’arrêt*]. (2013, p. 128, grifos do autor)

Para Walter Benjamin, na obra *Sobre o conceito de História*, segundo Didi-Huberman (2013), a imagem dialética designa a irrupção de uma constelação temporal em que passado e presente entram em tensão. Longe de constituir uma representação contínua da história, a imagem dialética surge como uma montagem de elementos heterogêneos que se articulam, produzindo uma forma de legibilidade histórica. A imagem dialética é, assim, o lugar onde o passado sobrevive no presente não como continuidade, mas como interrupção temporal em que diferentes tempos entram subitamente em relação. Na definição da imagem como “fenômeno originário da história” [*Urphänomen der Geschichte*], Benjamin propõe que esta não se dá por meio de narrativas contínuas ou sucessões cronológicas, mas surge antes como imagem, como lampejo em que o passado irrompe no presente. Já no conceito da “dialética em repouso” [*dialectique à l’arrêt*], Benjamin propõe que a imagem interrompe o fluxo contínuo da história. Ainda que fossilizada, diferentes tempos continuam tensionados na imagem. Na imagem dialética, o passado não está morto nem totalmente presente, mas permanece em estado de latência, como um vestígio enterrado que pode subitamente emergir.

Segundo Vera Pugliese (1967 —), no artigo *O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem*, publicado na revista *Palíndromo* (2011/2025):

A história da longa duração teria se petrificado quando, ao rejeitar o anacronismo, passou a desconsiderar os objetos históricos em suas

múltiplas temporalidades. Ela polarizou o evento (história événementielle) e o tempo quase imóvel, sem problematizar o tempo na história, o que seria o fulcro da proposta de seu modelo de tempo, segundo Didi-Huberman, reveladora do fundo epistemológico do saber histórico proveniente da estrutura mental. Daí ele entender o anacronismo não como um ritmo do tempo, mas como a condensação de sua plasticidade, a sobredeterminação dos objetos históricos (...). O anacronismo seria o sintoma das estranhas conjunções das durações heterogêneas: da abertura – aparição – e da latência – *Nachleben* (sobrevivência) –, respectivamente, da diferença e da repetição. (2011/2025, p. 41 - 42)

A aproximação entre a imagem dialética de Benjamin e a iconologia do intervalo de Warburg permite compreender a imagem como campo de tensões temporais e sobrevivências. Para Benjamin, o passado não reaparece como continuidade linear, mas como fragmento que irrompe no agora sob a forma de ruína, de vestígio. Para Warburg, a história das imagens constitui-se como sistema de sobrevivências [*Nachleben*] em que gestos e formas retornam deslocados através do tempo. O conceito de *Nachleben der Antike*, de acordo com Warburg designa a sobrevivência anacrônica de energias expressivas da Antiguidade que retornam de maneira fragmentária, como presença latente e fantasmática, que reaparecem em fórmulas gestuais. A imagem-fóssil, a imagem latente, a imagem de outrora, configura-se, portanto, como o instante de suspensão, sem, contudo, interromper o movimento, é a iminência do movimento. Didi-Huberman discorre, ainda, acerca do pensamento de *schwellen*, que significa encher de ar, dilatar, como o movimento da respiração, o instante entre o ar fora e o ar dentro antes de tornar a ser novamente fora, que, para Warburg, configura-se como um limiar, um momento de passagem, de suspensão. Assim também podem ser compreendidas as duas faces do tabernáculo de Fra' Bartolomeo: o fora, que contém a *grisaille*, a Anunciação, a iminência da vida, imagem fossilizada, latente, em suspensão; e o dentro, a imagem encarnada, o Verbo que se fez Carne, que respira. Uma não existe sem a outra, sem o fora não há o dentro, assim como sem a suspensão do ar não há respiração. Para o autor, a imagem “faz explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece” (*Ibidem*, p. 127). Nesse sentido, a *grisaille* pode representar uma forma paradoxal de presença desencarnada, em que o corpo perde sua espessura material, apesar da ficção da pedra esculpida, e se apresenta sob a

forma de uma presença suspensa, situada entre o outrora e o devir, uma forma de presença ainda não plenamente atualizada, como um processo, tal como na trajetória dantesca do Inferno ao Paraíso, que se dá em um percurso no qual a imagem se transforma, sem jamais perder os vestígios de sua condição anterior, a imagem que, à semelhança do Limbo, persiste em um estado intermediário, nem ausência, nem plena presença, mas uma forma de existência suspensa, à espera de atualização. A movimentação do *Tabernáculo de Pugliese*, portanto, atualiza uma energia previamente suspensa: o que era fixo torna-se movimento, o que era vestígio torna-se presença, persistência de uma energia contida, que atravessa a forma como vestígio e tensão.

3.2 (des)coloris

No livro XXXV da *Naturalis historia* [História Natural], (c. 77 - 79 EC), Gaius Plinius Secundus (c. 23 — 79 EC), conhecido como Plínio, o Velho, descreve que a pintura se originou a partir do traçado de linhas em torno da sombra humana, sendo seu segundo estágio o emprego tons monocromáticos, processo que o autor denomina como *monocromaton*:

Não temos conhecimento certo sobre o início da arte da pintura, nem esta investigação se enquadra em nossa consideração. Os egípcios afirmam que foi inventada entre eles, seis mil anos antes de passar para a Grécia; uma vanglória vã, é muito evidente. Quanto aos gregos, alguns dizem que foi inventada em Sicião, outros em Corinto; mas todos concordam que teve origem no traçado de linhas em torno da sombra humana. O primeiro estágio da arte, dizem, foi este, o segundo estágio sendo o emprego de cores únicas; um processo conhecido como *monocromaton*, que se tornou mais complicado e ainda está em uso atualmente. (*Hist. Nat.*, XXXV, 5)⁷⁸.

No já referido *Tratado da Pintura* de Leonardo compilado postumamente a partir de seus cadernos, o processo pictórico é descrito a partir de três processos em sequência: o desenho, o *chiaroscuro* e a aplicação da cor. No “Livro Primeiro”, preceito número 1, intitulado *A pintura e sua divisão*, a pintura também está dividida em duas partes principais: “a primeira é a figura, isto é, as diretrizes que determinam a figura do corpo e suas partes; e a segunda é o colorido dentro dessas partes” (2013, p. 47). Em diversos outros preceitos, Leonardo instruiu como o *chiaroscuro* precede teoricamente a aplicação da cor, pois é a distribuição da luz e da sombra que constitui inicialmente o relevo visível dos corpos. Antes de colorir, o pintor deveria organizar volumetricamente a imagem por meio das gradações luminosas, responsáveis pela aparição espacial da forma. Nesse sentido, o claro-escuro não se trataria de complemento cromático, mas de fundamento perceptivo da própria pintura. No

⁷⁸ 2ª edição da editora Antonio Fontoura, com tradução de Antonio Fontoura, Lígia Andrade e Antonio Luck M. Neto.

segundo preceito do “Livro Primeiro”: “se a figura for escura, será colocada sobre um fundo claro. Se for muito clara, em fundo escuro. Se faz parte de um e de outro, a parte sombria ficará num fundo claro e a iluminada, no escuro (*Ibidem*). No “Livro Terceiro”, preceito 12, intitulado *Se a superfície de todo corpo fosco faz parte da cor do objeto*:

É evidente que, se se põe um objeto branco entre duas paredes, uma branca e outra preta, será idêntica a proporção na parte da sombra e a iluminada do citado objeto, que está entre ambas as paredes. Se o objeto for da cor azul acontecerá o mesmo. Sabido isto, quando tenha que se pintar algo semelhante, se fará da seguinte maneira: tome-se uma tinta preta, que seja semelhante à sombra da parede que se simula, que refletirá no objeto azul para sombreá-lo; e para fazer uma tinta de maneira certa, se fará conforme o método que se segue. Ao tempo de pintar as paredes, tome-se uma colher pequena ou maior, segundo requeira a magnitude da obra onde se praticará essa operação, esta colher terá as bordas iguais, e com ela vão se medir as quantidades das cores a serem preparadas nas misturas: por exemplo, se tivesse sido feitas a primeira sombra das paredes de três tons de escuro e um de claro, isto é, três colheradas de preto e uma de branco, sem exagerar, como na medida de grãos, tem-se já uma mistura mistura de qualidade certa sem que existam dúvidas. (*Ibidem*, 2013, p. 62)

Infere-se que, no método descrito por Leonardo, os contornos dos corpos partem da cor mais escura para a mais clara, como também é descrito no preceito 19 do “Livro Segundo”:

Para que o campo seja apropriado igualmente para as sombras e as luzes e os termos iluminados ou escuros de qualquer cor e ao mesmo tempo destaque a massa dos claros a respeito do escuro, é necessário ter variedade, isto é, que não termine uma cor escura sobre outra escura, mas clara, e ao contrário, a cor clara ou participante do branco vai acabar em cor escura ou participar do preto. (*idem*, 2013, p. 28)

No preceito 67 do “Livro Terceiro”, Leonardo explicou a maneira de colorir a tela:

Se, ao pôr a tela no bastidor, dá-se-lhe uma leve demão de cola e deixa-a secar, desenha-se a figura e se pintam logo os corpos com pincéis de seda e, estando fresca a cor, irão se escurecendo ou

desfazendo-se as sombras conforme o estado de cada um. A pessoa se fará com alvaiade, laca e ocre, as sombras com preto e um pouco de laca ou lápis vermelho. Desfeitas as sombras, serão deixadas para secar, e logo serão dados os retoques em seco com laca e goma, que tenha estado muito tempo em infusão com água engomada, de modo que esteja líquido, o que é muito melhor, visto que faz o mesmo serviço e não dá brilho. Para adensar mais as sombras toma-se parte da dita laca e tinta china. e com esta mistura pode-se escurecer muitas cores, porque é transparente, como são o azul, a laca e outras várias sombras, porque diversos claros se escurecem com laca simples engomada sobre a laca não temperada, ou sobre o vermelhão médio e seco. (*idem*, 2013, p. 91)

Assim, a pintura constitui-se por um processo sucessivo de adição, no qual desenho, contornos em claro-escuro e cor ocupam funções distintas e complementares. O desenho estabelece a estrutura da figura, enquanto o claro-escuro produz sua emergência volumétrica e atmosférica por meio das gradações entre luz e sombra. Apenas posteriormente intervém a cor, intensificando sensivelmente a presença da imagem já modelada pela luz. Nesse contexto, poder-se-ia compreender a *grisaille* não como ausência de acabamento cromático, mas como permanência da pintura em um estado intermediário, situado entre o desenho e a plena encarnação da cor.



Fig 71 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Lamento sob o Cristo morto*, 1485 - 1495, óleo sobre tela, Galeria Uffizi, Florença.



Fig 72 - Andrea Mantegna (1431 — 1506). *Lamento sob o Cristo morto*, c. 1475 - 1478, óleo sobre tela, Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.

A pintura de Mantegna (fig. 72) é considerada, na legenda da imagem na Galeria Uffizi como uma pintura inacabada. Compreende-se, portanto, que se trata de uma pintura em *monocromaton* e *chiaroscuro*, que não foi finalizada com cores. Na pintura *Lamento sul Cristo morto* [*Lamentação sobre o Cristo morto*] (c. 1475 - 1478) (fig. 73), Mantegna mescla na mesma composição a representação em cores, das duas mulheres que choram, e o corpo morto de Cristo. Embora a pintura de Cristo não seja monocromática, e, apesar de não remeter a um relevo esculpido, apresenta-se, na ausência da cor, como ausência da vida. Segundo Didi-Huberman, na obra *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [*A imagem sobrevivente história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*] (2002), “um historiador positivista da arte poderia achar que um claro-escuro revela apenas uma falha da cor, ou, quando muito, sua economia” (2013, p. 301), mas esclarece que Warburg já havia “compreendido bem que essa perda nos dá acesso a algo como

um *übersehen* privilegiado das sobrevivências” (*ibidem*). O termo *übersehen*⁷⁹, para Warburg, apesar de não se constituir como um conceito sistemático como o *Nachleben*, designa a ambiguidade constitutiva do olhar, que oscila entre apreensão totalizante e cegueira parcial. Essa tensão revela que a visibilidade é sempre atravessada por zonas de invisibilidade, nas quais persistem forças que escapam à percepção imediata, mas continuam a operar na experiência das imagens. Segundo Didi-Huberman, no prefácio de *Aby Warburg e a imagem em movimento*, “Gertrud Bing transmitiu perfeitamente o sentido da busca warburguiana ao dizer que as *Pathosformeln* devem ser consideradas as expressões visíveis de estados *psíquicos* que as imagens teriam, por assim dizer, fossilizado” (*Ibidem*, p. 23, grifos do autor). Em *Grisalha: poeira e poder do tempo*, Didi-Huberman define que “a grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos” (2014. p. 4), e se refere à poeira como fatal, sugerindo a ação do tempo sobre a cor, não apenas no que tange à descoloração, mas um tempo que passou, “como um sopro, como um vento que a esmaeceu” (*ibidem*).

⁷⁹ Esta pesquisa mobiliza esse conceito a partir da leitura e interpretação proposta por Georges Didi-Huberman, que reconfigura os problemas formulados por Aby Warburg, privilegiando aqui a tradição interpretativa francesa em detrimento da leitura direta dos textos originais Warburg.

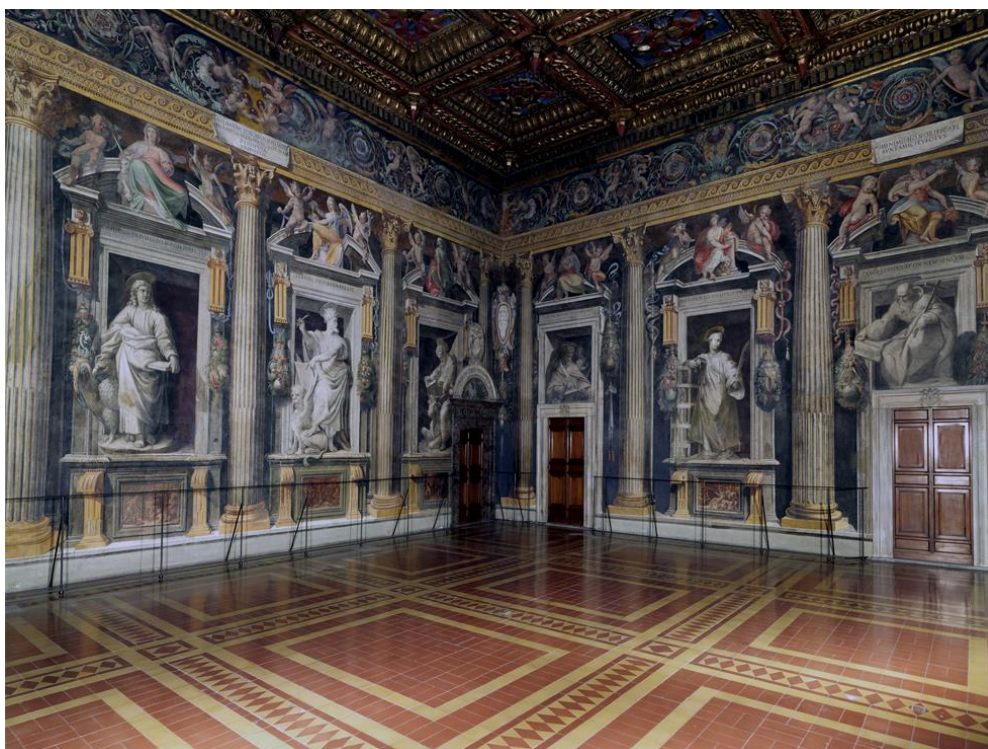


Fig 73 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala do Claro-escuro*, 1517 - 1518, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.



Fig 74 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala do Claro-escuro*, 1517 - 1518, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.



Fig 75 - Raffaello Sanzio (1483 — 1520). *Sala do Claro-escuro* [pormenor], 1517 - 1518, afresco, Palácio Apostólico, Vaticano.

Realizada entre os anos de 1517 e 1518, a *Sala dei Chiaroscuro* [*Sala do Claro-escuro*] compõe o conjunto de Salas de Rafael no Palácio Apostólico Vaticano. Situada no antigo núcleo medieval, o espaço tinha por finalidade, à época, abrigar os *cubicolari*, encarregados da vigilância do quarto do pontífice, e os palafreneiros, a quem cabia a tarefa de transportar nos ombros a cadeira gestatória do papa. Quando da encomenda do Papa Leão X a Rafael, o espaço passaria a ser utilizado para realização de consistórios, reuniões entre o papa e os cardeais. As paredes são decoradas com uma arquitetura pintada, composta por colunas que sustentam um architrave, sobre o qual se estende um friso ornamentado com volutas vegetais e pares de *putti*⁸⁰. Entre as colunas, há uma série de nichos onde se encontram os apóstolos e os santos. Nos pedestais inferiores, relevos em *grisaille* evocam o martírio das figuras representadas acima, enquanto, na parte superior, aparecem

⁸⁰ Plural de *putto* (vide nota de rodapé nº 62)

personificações das virtudes pintadas em cores. Ao contrário das virtudes e vícios de Giotto na Capela Scrovegni, e das demais salas de Rafael no Palácio Apostólico, na *Sala do Claro-escuro* são as imagens dos santos que estão representadas em *grisaille*, ao passo que as virtudes e os ornamentos são representados em cores, compondo a narrativa principal. Não se trata mais, como afirmou Didi-Huberman (2014), da verdade santa representada em cores e da verdade mística em *grisaille*, assim como não se trata do Verbo antes da Carne, mas do momento depois da morte e reencarnação. De acordo com a historiadora da arte britânica Irma Anne Richter (1881 — 1956), na obra *Paragone (Comparison of the arts by Leonardo Da Vinci)* [*Paragone (Comparação entre as artes por Leonardo da Vinci)*] (1949), tanto Alberti quanto Leonardo classificaram os escultores entre moldadores, aqueles que moldam a partir da argila, dos escultores por subtração, os que entalham o bloco de pedra ou madeira, e os escultores por adição, como os ourives, que adicionam material para construir a forma:

Alberti constatou que os pintores, quando consultados, negavam estar principalmente preocupados com a adição de material. Eles afirmavam possuir um modo próprio de proceder. Evidentemente, sua arte não era tão simples. Enquanto o escultor, trabalhando com um único material, contava com a natureza para fornecer as três dimensões, o ambiente espacial e o claro-escuro, o pintor tinha de criar tudo isso por meio de suas cores⁸¹. (1949, p. 82)

Observa-se, portanto, que existia uma rivalidade entre artistas do Renascimento italiano acerca da primazia de uma linguagem artística sobre a outra. O *Paragone* de Leonardo, constitui, assim, de acordo com Richter:

uma importante contribuição para a literatura sobre a comparação entre as artes. A discussão, que na época de Leonardo da Vinci foi motivada por uma rivalidade entre artistas, antecipa o surgimento da crítica comparativa. Ela foi retomada por outros artistas e levou ao questionário enviado por Benedetto Varchi, em 1546, a pintores e escultores florentinos. (...) Veneza tomou partido da pintura contra os escultores florentinos. A discussão foi continuada nos séculos seguintes por teóricos e acadêmicos na Itália e na França. Ela acabou se desenvolvendo em uma investigação das possibilidades e

⁸¹ Citação original: Alberti found that painters, when consulted, denied being chiefly concerned with the addition of material. They claimed to have a way of their own. Obviously their art was not so simple. While the sculptor working in but one material relied on nature to supply the three dimensions, the spatial environment, and the light and shade, the painter had to create all these with his colours (tradução nossa).

limitações das diversas artes e de seus meios. A pergunta de Leonardo — “qual é a melhor arte?” — transformou-se na questão “qual arte é melhor em relação a quê?”, sendo respondida em *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing, de modo que Leonardo já havia antecipado. (*Ibidem*, p. 12)

Ao simular a escultura de pedra, a pintura em *grisaille* simula, portanto, a escultura por subtração, escultura esta que Michelangelo, de acordo com Richter, considerava como “a única escultura verdadeira”⁸² (*Ibidem*, p. 84), revelando assim que a rivalidade existia não apenas entre categorias de linguagens distintas, mas também entre técnicas distintas. A defesa central de Leonardo em favor da pintura é que ela constitui uma ciência, baseada na perspectiva e definida como um ramo da óptica que representa as coisas em uma superfície plana. Desse modo, para Leonardo, a pintura é considerada superior pela sua capacidade de representação da natureza de tal modo que pode representar os mesmos elementos da escultura ao passo que a escultura não é capaz de representar os elementos da pintura. É nesse limiar que a *grisaille* pode estar situada. A técnica não resolve a rivalidade entre as artes, antes evidencia que a distinção entre superfície e volume, ficção e materialidade, não é absoluta, mas atravessada por zonas intermediárias. Nesse contexto, a *grisaille* pode ser compreendida como um meio que desloca o debate do plano da hierarquia entre as artes para o da investigação de seus modos de visibilidade. De acordo com pesquisadoras italianas no Seminário Mnemosyne da Revista Engramma, de 2002:

O expediente técnico da *grisaille* é, antes de tudo, uma forma pictórica da figura retórica do paragone: enquanto escultura pintada, a *grisaille* reinterpreta o modelo mantendo-o em um plano outro em relação à realidade — também ela ficta — do afresco. A pintura é “como” a escultura, e a derivação da arte clássica permanece literal: nos cadernos de desenhos e nos fundos arquitetônicos, ainda que transpostas para a pintura, as figuras de baixo-relevo são exatamente “como” esculturas antigas. (...) No entanto, na tentativa de “misturar vida atual e Antiguidade”, o “como” do paragone se desfaz, em favor de uma contração metafórica na qual os soldados — pintados, sim, mas “em carne e osso” em relação à *grisaille* de fundo — assumem as mesmas atitudes patéticas de seus protótipos de mármore: tornam-se

⁸² Citação original: Also Michelangelo considered stone-carving the only true sculpture (tradução nossa).

também eles, investidos pela “emoção” do antigo, figuras antigas que se movem à maneira dos antigos⁸³. (2002, s/p, grifo das autoras)

Entre 1509 e 1526, Andrea del Sarto (1486 — 1530), com a colaboração de Francesco di Cristofano⁸⁴ (1428 — 1525), realizou a pintura do *Chiostro dello Scalzo* (fig. 74), claustro que, originalmente, levava a uma capela que pertencia a *Compagnia del diciplinati di San Giovanni Battista* [Companhia dos Disciplinados de São João Batista], fundada em 1376. O conjunto de 12 afrescos retrata a vida de João Batista. A primeira cena é *Anunciação a Zacarias* (fig. 81), de 1523; seguida pela *Visitação* (fig. 83), de 1524; *O Nascimento do Batista*, de 1526; *A Bênção do Jovem São João* (fig. 84) (1518 - 1519); *O Encontro de Jesus com o Jovem São João Batista no Deserto*, (1518 - 1519) (fig. 80); *O Batismo de Cristo* (1509 - 1510), *O Batista Pregando às Multidões* (1515); *O Batismo das Multidões* (1517); *A Prisão de São João*, de 1517; *A Dança de Salomé* (1522); *A Decapitação de São João Batista* (1523) e *A Apresentação da Cabeça de São João Batista*, de 1523. Há também, nas laterais das duas portas, a representação de 4 virtudes, *Fé* (1523), *Esperança* (1523), *Caridade* (1513) (fig.82) e *Justiça*⁸⁵. Todas as imagens são pintadas em *grisaille* em tom sépia e emolduradas por relevos também pintados em *grisaille*.

⁸³ Citação original: L'espédiente tecnico della grisaille è innanzitutto forma pittorica della figura retorica del paragone: in quanto scultura dipinta, la grisaille ripropone il modello mantenendolo su un piano altro rispetto alla realtà — anch'essa ficta — dell'affresco. La pittura è 'come' la scultura, e la deduzione dall'arte classica resta letterale: nei taccuini di disegni e negli sfondi architettonici, pur traslate in pittura, le figure del bassorilievo sono esattamente 'come' le sculture antiche. (...) a, nel tentativo di "mescolare vita attuale e antichità", il 'come' del paragone viene meno, a favore di una contrazione metaforica in cui i soldati — dipinti sì, ma 'in carne ed ossa' rispetto alla grisaille sullo sfondo — assumono i medesimi atteggiamenti patetici dei loro prototipi di marmo: diventano anch'essi, investiti dalla 'emozione' dell'antico, figure antiche che si muovono all'antica (tradução nossa).

⁸⁴ Francesco di Cristofano realizou as pinturas dos afrescos *A Bênção do Jovem São João*, e *O Encontro de Jesus com o Jovem São João Batista no Deserto*, ambos executados entre 1518 e 1519, período em que Andrea del Sarto esteve na França.

⁸⁵ Títulos originais: *Annunciazione a Zaccaria*; *Visitazione*; *O Nascita del Battista*; *Benedizione del Giovane San Giovanni*; *L'Incontro di Gesù con il Giovane San Giovanni Battista nel Deserto*; *Il Battesimo di Cristo*; *Il Battista che Predica alle Folle*; *Il Battesimo delle Folle*; *La Prigionia di San Giovanni*; *La Danza di Salomè*; *La Decapitazione di San Giovanni Battista*; *La Presentazione della Testa di San Giovanni Battista*; *Fede, Carità, Giustizia* (tradução nossa).



Figura 76 - Andrea del Sarto (1486 - 1430). *Chiostro dello Scalzo*, 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença.



Figura 77 - Andrea del Sarto (1486 - 1430). *Chiostro dello Scalzo*, 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença.



Figura 78 - Andrea del Sarto (1486 - 1530). *Chiostro dello Scalzo*, 1509 - 1526 afresco, Igreja de San Salvi, Florença.



Figura 79 - Autoria desconhecida. *Chiostro dello Scalzo* [fachada], 1478. Relevo em terracota vitrificada, Igreja de San Salvi, Florença.

A *Companhia dos disciplinados de São João Batista*, ou *Compagnia della Scalzo* [Companhia dos Descalços] foi uma confraria que praticava a penitência, frequentemente na forma de autoflagelação. Assim como a face em *grisaille* do *Tabernáculo de Pugliese* deveria permanecer à vista nos períodos de penitência, poder-se-ia pensar também nas pinturas do *Chiostro dello Scalzo* com a mesma finalidade, uma vez que a Companhia não compreendia a penitência apenas no período da Quaresma. Tal hipótese pode ser reforçada pela fachada em relevo de terracota vitrificada⁸⁶ em cores (fig. 79). Construída em 1478, a fachada retrata São João Batista e os Dois Irmãos, que carregariam descalços a Cruz durante as procissões e por isso o nome Companhia dos Descalços. No relevo, os irmãos utilizam capuzes pretos com buracos na altura dos olhos e roupas igualmente pretas amarradas na cintura com um cordão branco. Assim como a face em cores do *Tabernáculo de Pugliese* deveria ser exposta nos períodos que envolvem penitência e é o ato de girar e revelar a face em *grisaille* que diferencia os períodos litúrgicos, o ato de adentrar o espaço da Companhia se relacionaria com o estado de disciplina espiritual, e assim como no *Tabernáculo*, a *grisaille* se relacionaria com o dentro, a imagem fossilizada, latente, em suspensão; e o fora, a imagem encarnada.

Para uma outra análise para além da função devocional, del Sarto conferiu ao conjunto de afrescos no *Chiostro dello Scalzo* aquilo que Warburg nomeou, na *Prancha 49* do *Bilderatlas Mnemosyne*, com a representação cromática da distância, e que, Didi-Huberman (2014) considera como uma imagem “atravessada pelo vento do tempo passado, e até do tempo mais-que-passado, do tempo 'trespassado'” (2014, p. 16). As pinturas em *grisaille* constituem integralmente o espaço. Não há alternância entre estados, como no caso do *Tabernáculo de Pugliese* de Fra’ Bartolomeo, mas há uma ideia de permanência, as imagens se mantêm em um estado contínuo de suspensão, em que os gestos parecem permanecer retidos, sem jamais se atualizar plenamente como movimentos. Desse modo, o claustro pode ser compreendido como um espaço em que as temporalidades da imagem se espacializam. No afresco *Encontro de Jesus com São João Batista no deserto* (fig. 80) a ficção da escultura

⁸⁶ Segundo os textos de legenda no *Chiostro dello Scalzo*, trata-se de terracota vitrificada. Embora a autoria da obra não seja citada, à época, conforme já mencionado no capítulo 1.1 desta pesquisa, a técnica foi utilizada por Luca della Robbia na Capela Pazzi entre 1441 e 1460. Segundo Vasari, a técnica seria mantida em segredo e apenas os descendentes do pintor a conheciam (2011, p. 190).

parece criar a ilusão de tempo condensado, no qual a energia do gesto permanece inscrita como força latente. Del Sarto representa a cor atravessada pelo tempo, como se há muito estivesse presente e foi se desvanecendo. A própria ação do tempo percorrido entre a realização da obra e o presente parece compor a atmosfera diáfana do tempo que passou, como sugere Didi-Huberman. A *grisaille* parece “resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, pulverizou (nos dois sentidos: depositar poeira e destruir) a cor das coisas” (*Ibidem*, p. 6).



Figura 80 - Andrea del Sarto (1486 — 1430) e Francesco de Cristofano (1482 — 1525). *Encontro de Jesus com São João Batista no deserto*. Chiostro dello Scalzo, 1518 - 1519, afresco, Igreja de San Salvi, Florença.

Embora Warburg não formule uma teoria sistemática acerca do fóssil, o vocabulário do *Leitfossil* aparece em sua reflexão sobre a sobrevivência das formas antigas. Tomado de empréstimo à paleontologia, o termo designa imagens ou gestos que funcionam como vestígios materiais de temporalidades históricas persistentes.

Nas *Pranchas* do *Bilderatlas* centradas em Botticelli e nos relevos antigos, sobretudo nas *Pranchas* 46, 48 e 77, as imagens aparecem como vestígios ativos de temporalidades sedimentadas, dimensão posteriormente aprofundada por Didi-Huberman ao interpretar a imagem warburguiana como fóssil sobrevivente, como vestígio ativo em que diferentes tempos permanecem latentes. O *Leitfossil* [fóssil-guia], na geologia, é compreendido como um fóssil característico que permite identificar e datar uma camada geológica. Warburg atribui semelhante significado ao deslocar o termo para o campo das imagens, compreendido como um motivo, um gesto, uma forma que reaparece em diferentes épocas. Enquanto nas *Pathosformeln* o foco da análise encontra-se nas cargas expressivas, nos *Leitfossilien* o foco concentra-se na análise dos tempos. Nesse sentido, as imagens do *Chiostro dello Scalzo* podem ser compreendidas como fósseis [*Leitfossilien*] nos quais o gesto se conserva como potência adormecida.



Figura 81 - Andrea del Sarto (1486 - 1530). *Anunciação a Zacarias*, 1523, afresco, Igreja de San Salvi, Florença.

No afresco *Anunciação a Zacarias* (fig. 75), a *grisaille* parece não petrificar o movimento, mas o fixar, o mantendo como tensão interna à forma. Cada imagem se apresenta como um ponto de condensação temporal, no qual diferentes camadas de tempo — a Antiguidade evocada, através dos ornamentos em relevo nas colunas laterais, na coluna central e também no arco, o presente da execução, a duração da experiência do espectador — coexistem sem se resolver em uma unidade homogênea. Assim, existe uma diferenciação entre a fossilização e a petrificação das imagens, aquela apresenta-se como uma condição formal, enquanto esta como uma condição temporal. O fóssil não é um resto morto, mas uma forma atravessada por temporalidades heterogêneas. O movimento não desaparece, mas se fixa como vestígio dinâmico, como força que, embora contida, continua a agir no interior da imagem. Assim, o movimento fossilizado não é ausência de movimento, mas sua sobrevivência sob a forma de tensão latente. A *grisaille* ao simular a materialidade da pedra pode, de acordo com Warburg nas *Pranchas 45 e 49* do *Bilderatlas*, constituir uma forma de visibilidade marcada pela contenção. O gesto, ao invés de se manifestar como movimento expansivo, é fixado, comprimido, mantido em estado de latência. Poder-se-ia tratar de uma forma de *Pathosformel* em que a energia expressiva não se exterioriza, mas se condensa na própria forma, configurando aquilo que se pode compreender como uma petrificação. No entanto, à luz do paradigma do fóssil, essa petrificação não implica imobilidade absoluta, mas a retenção de uma potência, o gesto permanece ativo como força latente inscrita na forma. A *grisaille* poderia operar, portanto, como uma petrificação do gesto, fixando-o e suspendendo sua dinâmica. Contudo, essa fixação não implicaria sua anulação, mas sua conservação sob a forma de um fóssil, como energia que persiste e é atravessada por múltiplas temporalidades. De acordo com Didi-Huberman, as fórmulas de *pathos*, segundo Warburg, “não são outra coisa, com efeito, senão movimentos fósseis” (2013, p. 294, grifos do autor). O paradigma do fóssil, contudo, não constitui um conceito sistematicamente formulado por Warburg, mas um instrumento de pensamento elaborado por Didi-Huberman a partir de indícios disseminados em diferentes momentos de sua obra. É dessa constelação de referências que emerge a compreensão do fóssil não como aquilo que deixou de viver, mas como aquilo cuja

vida permanece adormecida na forma. Tal como as *Pathosformeln*, ele conserva uma energia latente que atravessa o tempo sem se dissipar completamente. À luz do paradigma do fóssil, desenvolvido por Didi-Huberman a partir de Warburg, a pedra não deve ser compreendida como matéria inerte, mas como forma na qual a vida persiste em estado de latência. O fóssil não é aquilo que já não vive, mas aquilo que ainda vive sob a forma de uma suspensão temporal:

O fóssil já não é, simplesmente, um ser que viveu, mas um ser que ainda vive, adormecido em sua forma” é fácil compreender que a ideia do fóssil tenha atravessado todo o pensamento de Warburg. Ela é um paradigma, discreto mas insistente, da *Nachleben*, um de seus grandes *Leitmotive*⁸⁷. Seu paradoxo — sua ambição — prende-se a que, transversal e móvel, quase musical, tal paradigma nunca se tenha fixado, tenha-se recusado a “endurecer” ou a se cristalizar completamente. Diríamos que Warburg tentou, inclusive na ideia de fóssil, o que tentou em todos os outros pontos: não petrificar nada, pensar tudo sob o ângulo da movimentação? (...) O *Leitfossil* estaria para a profundidade dos tempos geológicos como o *Leitmotiv* para a continuidade de um desenvolvimento melódico: ele retorna aqui e ali, de modo errático, mas obstinado, de tal modo que a cada retorno é reconhecido, mesmo que transformado, como uma força soberana da *Nachleben*. (*Ibidem*, p. 293, grifos do autor)

⁸⁷ O termo *Leitmotiv*, com origem na teoria musical, sobretudo na obra de Richard Wagner, designa um motivo recorrente que reaparece ao longo de uma obra ou em diferentes contextos, frequentemente associado a uma ideia, emoção ou figura específica. O conceito foi posteriormente adotado nas artes visuais para indicar a repetição e variação de certos elementos formais ou expressivos.



Figura 82 - Andrea del Sarto (1486 - 1430). *Caridade*, 1513 afresco, Igreja de San Salvi, Florença.

O afresco *Caridade* (fig. 82) se apresenta, assim como a *Caridade* de Giotto na Capela Scrovegni (fig. 24), como uma ficção de escultura de nicho. Diferentemente da virtude de Giotto, del Sarto, tal como fez Rafael na predela do *Retábulo Baglioni* (fig. 51), utiliza da simbologia das crianças e da amamentação como simbologia do amor divino e do amor ao próximo. Na tradição medieval, a virtude da Caridade é compreendida como ato moral e distributivo em que a imagem enfatiza a obra da caridade, dar, sustentar e alimentar o próximo como dimensão alegórica e didática. Na representação de Giotto, a figura está entre o divino e o terreno. Já nas

representações de Rafael e del Sarto, o amor divino e o amor terreno se dão pelo corpo. Para além dos efeitos externos da ação moral, torna-se uma relação encarnada. Na *Secunda Secundae* das *Sumas Teológicas* de Tomás de Aquino, nas questões 23 a 46, compreende a caridade como a mais elevada das virtudes teologais, definida como o amor de amizade entre o ser humano e Deus, infundido pela graça e orientado para a união com o divino. A caridade se constitui como a forma das demais virtudes, na medida em que lhes confere ordenação e finalidade, estruturando a vida moral segundo uma hierarquia do amor que privilegia Deus como bem supremo. Nesse sentido, a caridade se configura como disposição ativa da vontade, pela qual o sujeito ama o próximo em função do amor a Deus.

Enquanto as virtudes parecem se apresentar como modelos morais petrificados, as cenas bíblicas parecem surgir como formas fossilizadas. Essa distinção não decorre apenas dos temas representados, mas do modo como a *grisaille* modifica a experiência temporal da imagem. Ao suspender a cor e aproximar a pintura da materialidade escultórica, a *grisaille* desloca as figuras do regime imediato do acontecimento para um regime de permanência. A redução cromática produz um efeito de distanciamento que permite, portanto, perceber as imagens como formas atravessadas pelo tempo. A petrificação diz respeito à estabilidade da alegoria: Caridade, Fé, Justiça ou Esperança não pertencem ao tempo do acontecimento, mas ao da permanência conceitual. Elas surgem como figuras fixadas, destinadas a conservar uma verdade moral que se pretende imutável. Já as cenas da vida de São João Batista pertencem ao domínio da narrativa e da história bíblica. Embora igualmente submetidas à suspensão produzida pela *grisaille*, conservam em si a memória de uma ação e de um movimento. Nesse sentido, aproximam-se da imagem fóssil descrita por Georges Didi-Huberman: uma forma na qual o tempo não foi eliminado, mas permaneceu inscrito. Se as primeiras tendem à permanência da ideia, as segundas tornam visível a sobrevivência do acontecimento.

Assim, o fato de as pinturas serem executadas em *grisaille* não constitui um dado secundário ou apenas um recurso de simulação escultórica. É precisamente a *grisaille* que torna possível a emergência dessas diferentes experiências do tempo. No *Chiostro dello Scalzo*, as virtudes, os relevos simulados, os elementos arquitetônicos e as cenas da vida de São João compartilham o mesmo regime cromático, mas produzem efeitos temporais distintos. A *grisaille* não apenas aproxima

a pintura da escultura, mas cria uma atmosfera diáfana que suspende a atualidade da imagem e a desloca para um espaço de latência. Diferentemente de uma pintura em cores, cuja intensidade cromática tenderia a reforçar a presença imediata das figuras e a continuidade narrativa da ação, a monocromia introduz uma distância que torna visível a espessura temporal da imagem. As cenas da vida de São João não parecem acontecer diante do observador, mas surgem como aparições, formas que oscilam entre a memória e a presença, entre o vestígio e o acontecimento. A *grisaille* conserva, assim, uma dimensão atmosférica que transforma a narrativa em sobrevivência e a imagem em lugar de reaparição do tempo.



Figura 83 - Andrea del Sarto (1486 - 1430). *Visitação* 1524, afresco, Igreja de San Salvi, Florença.



Figura 84 - Andrea del Sarto (1486 —1430) e Francesco de Cristofano (1482 — 1525). *A Bênção do Jovem São João*, 1518 - 1519, afresco, Igreja de San Salvi, Florença.

Na obra *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image* [Gestos de ar e pedra: Corpo, palavra, sopro, imagem] (2005), Didi-Huberman desenvolve a teoria da imagem como algo fundamentalmente instável, atravessada por aquilo que ele chama de “sopro” [souffle], a dimensão dinâmica que liga corpo, gesto, emoção e tempo. Inspirando-se na psicanálise de Pierre Fédida (1934 — 2002), o autor propõe que a imagem não deve ser compreendida como algo fixo, mas como um campo de tensões entre pólos opostos, entre o ar [*air*] — associado ao movimento, à respiração e ao efêmero — e a pedra [*pierre*] — associada àquilo que permanece, à matéria e à memória. Nesse sentido, a imagem se dá no movimento entre o ar e a pedra, entre presença e ausência, entre vida e morte, entre desejo e luto, operando como um vestígio que simultaneamente conserva e faz sobreviver aquilo que já não está.

No afresco *Visitação* (fig. 83), em contraste com *A Bênção do Jovem São João* (fig. 84), as figuras apresentam uma densidade quase mineral, como se o tempo tivesse se depositado sobre elas. Há pouca presença do ar em relação à pedra: os corpos parecem pesados, os panejamentos quase imóveis e os gestos reduzidos ao

essencial. Embora a cena se situe em um ambiente diurno, como sugere a faixa de céu visível acima do muro à esquerda, a atmosfera geral é marcada por uma luminosidade rarefeita. O fundo esfumaçado, a penumbra que envolve a arquitetura e a abertura escura da porta ao centro da composição produzem um espaço visual no qual a luz parece hesitar em se afirmar plenamente. Os rostos apresentam poucos traços individualizantes e as figuras dispostas junto à porta assemelham-se mais a estátuas do que a corpos em ação. A cena parece suspensa em uma temporalidade imóvel, como se o acontecimento tivesse sido retirado do fluxo da história e convertido em vestígio.

Já em *A Bênção do Jovem São João*, a relação entre ar e pedra se reorganiza. A luz atravessa toda a composição, os panejamentos registram o movimento dos corpos e as folhas das árvores ao fundo sugerem a circulação do vento. As figuras não se apresentam como formas petrificadas, mas como presenças em estado de iminência. Os rostos são mais definidos, os gestos mais articulados e a cena parece existir em um intervalo entre a ação que acaba de ocorrer e aquela que ainda está por acontecer. Nesse sentido, a ausência da cor não produz um efeito de desencarnação. Ao contrário, as figuras permanecem, para retomar a formulação de Georges Didi-Huberman, “a meia distância entre a carne e o ar, entre o sopro e a pedra” (2014, p. 19). Se na *Visitação a grisaille* aproxima a imagem de uma lógica da petrificação, na qual o tempo parece ter se condensado na forma, em *A Bênção do Jovem São João* ela se aproxima de uma lógica da fossilização: o acontecimento permanece inscrito na imagem, mas continua atravessado por uma energia latente. A suspensão que caracteriza essa cena aproxima-se daquela observada na *Anunciação do Tabernáculo de Pugliese* (fig. 69), não como representação da ausência da vida, mas como manifestação de uma vida que ainda não se atualizou plenamente. Trata-se de um tempo de expectativa, um instante liminar no qual a imagem conserva simultaneamente a memória do passado e a promessa do porvir.

Segundo Didi-Huberman, é na imagem que “se modela a respiração do tempo, isto é, a troca incessante entre a “vida do passado” e a “vida por vir”, da sobrevivência

e do desejo que dela nasce⁸⁸” (2005, p. 40, grifos do autor). Assim, a imagem surge como uma matéria paradoxal, nem totalmente sólida nem puramente imaterial, comparável ao ar, à poeira ou ao sopro, onde se articulam corpo, linguagem e memória:

Observa-se que, a partir do motivo da ausência — em que se tratava de pensar uma espécie de imagem-branco, uma imagem como puro intervalo ou espaçamento —, o trabalho de Pierre Fédida se orientou, logicamente, em duas direções complementares: obra do ar e imagem-sopro, de um lado; obra do obstáculo e imagem-pedra, de outro⁸⁹. (*Ibidem*, p. 59)

Ainda segundo Didi-Huberman, o “sopro indistinto da imagem não tem cor, evidentemente⁹⁰” (*Ibidem*, p. 60), mas, para Fédida esse sopro estaria entre o preto e o branco, entre o transparente e o opaco, onde, para Didi-Huberman, situam-se às pinturas em *grisaille*, “que se move bem entre o ar e a pedra, em algum lugar rumo à poeira, à pedra pulverizada, ao ar mineralizado⁹¹” (*Ibidem*). Ao retomar a reflexão de Pierre Fédida no ensaio *Le souffle indistinct de l'image* [O sopro indistinto da imagem] (1993) publicado na revista *La Part de l'œil*, Didi-Huberman propõe pensar o sopro indistinto da imagem como uma dimensão que escapa à determinação cromática, mas que, paradoxalmente, se deixa apreender por meio de valores-limite, o branco e o preto. Esses extremos não operam como cores no sentido estrito, mas como condições de possibilidade da visibilidade. De um lado, o branco é associado ao *entre* enquanto espaçamento, como campo de abertura, respiração e emergência da imagem. De outro, o preto remete ao opaco, à interioridade fechada, à dimensão de ocultamento e densidade que também constitui a experiência imagética. Assim, o *entre* não designa um ponto intermediário estático, mas um regime de oscilação entre

⁸⁸ Citação original: (...) ce modèle la respiration du temps, c'est-à-dire l'échange incessant de la "vie du passé" et de la "vie à venir" de la survivance et du désir qui en naît (tradução nossa).

⁸⁹ Citação original: On observera qu'à partir du motif de l'absence, où il s'agissait de penser une sorte d'image-blanc, d'image comme pur intervalle ou espacement, le travail de Pierre Fédida se sera orienté, logiquement, dans deux directions complémentaires: œuvre de l'air et image-souffle d'un côté (tradução nossa).

⁹⁰ Citação original: (...) le souffle indistinct de l'image (tradução nossa).

⁹¹ Citação original: (...) quelque part vers la poussière, la pierre pulvérisée, l'air minéralisé (tradução nossa).

transparência e opacidade, entre aparição e retração. É precisamente nesse intervalo que Didi-Huberman situa a *grisaille*.

Entre o ar e a pedra, entre o fóssil e o nevoeiro, entre a presença e a ausência, a *grisaille* constitui um regime visual fundado na suspensão. As imagens de del Sarto não se apresentam como formas inteiramente petrificadas nem como aparições imateriais, mas habitam um espaço de oscilação no qual o tempo permanece simultaneamente inscrito e em movimento. Se a petrificação sugere a fixação do gesto na forma, a fossilização permite compreender a persistência dessa forma como vestígio atravessado por temporalidades heterogêneas. A *grisaille* surge, então, no entre, como um campo de gradações no qual o branco e o preto deixam de operar como opostos absolutos e passam a se interpenetrar. A metáfora da poeira — “pedra pulverizada” ou “ar mineralizado” (*Ibidem*, p. 59) — pode indicar um estado da matéria em que as distinções entre solidez e volatilidade se tornam instáveis, a pedra perde sua compacidade, enquanto o ar adquire densidade. Assim, a imagem deixa de ser pensada como forma fixa ou pura imaterialidade, passando a ser compreendida como um campo de forças em transformação. A *grisaille*, à luz desse pensamento, não apenas ocupa o *entre*, mas o encarna como processo, evidenciando que toda imagem é atravessada por um movimento simultâneo de materialização e dispersão:

Se o sopro é matéria da imagem, guardemo-nos então de nele ver - como o fizera Bachelard — apenas uma propensão unilateral à imaterialidade. Não apenas o ar é uma matéria, um fluido físico, como também cabe às imagens fazer respirar a própria opacidade das pedras⁹². (*Ibidem*)

Para Alberti, de acordo com Didi-Huberman, assim como para os pintores de seu tempo, “as superfícies nunca existem sem o ar que as dobra e as desdobra; do mesmo modo que os corpos nunca existem sem a alma que os move e os comove⁹³” (2005,

⁹² Citação original: Si le souffle est matière de l'image, gardons-nous alors de n'y voir — comme l'avait fait Bachelard — qu'une propension unilatérale à l'immatérialité. Non seulement l'air est une matière, un fluide physique, mais encore il appartient aux images de faire respirer l'opacité même des pierres (tradução nossa).

⁹³ Citação original: (...) les surfaces ne vont jamais sans l'air qui les emploie et les déploie; de même que les corps ne vont jamais sans l'âme qui les meut et les émeut (tradução nossa).

p. 38), e complementa que, no *Quattrocento*, o ar pode ser compreendido como “um instrumento teórico fundamental para estabelecer esse vínculo entre o meio dos gestos, por assim dizer, e a visualidade das almas⁹⁴” (*ibidem*):

É o sopro: princípio da vida, princípio dos afetos e do desejo, princípio mesmo da inteligência e da vontade. Se *thymos* designa também o coração, é porque, para os antigos gregos, a respiração se realiza nesse órgão tanto quanto nos pulmões: “ao entrar, o ar é frio, mas ao sair, é quente, em razão de seu contato com o calor que reside nesse órgão”. É por isso que respiração e pulsação são inseparáveis num mesmo conceito de sopro, a ser compreendido como um vínculo dialético, uma operação de troca entre a matéria do sangue e a matéria do espírito⁹⁵. (*Ibidem*, p. 38)

Compreende-se, portanto, que o ar não se relaciona apenas com o gesto, mas também com o sangue, com a carne. Para Aristóteles, o *thymos* designa uma dimensão afetiva e energética da alma, associada ao coração e à respiração, responsável por impulsos como desejo, cólera e coragem. Trata-se de um princípio vital intermediário entre corpo e razão, que articula emoção e movimento. Intermediário porque em excesso pode levar a ações que não são guiadas pela razão, ao passo que, em sua justa medida, conduzem para o caminho da virtuosidade. De acordo com Didi-Huberman, Warburg questiona,

... de que modo certa escolha cromática, ou “atmosférica”, torna-se capaz, numa imagem, de captar todas as coisas — mesmo em movimento — na distância e na espécie de indistinção material que é característica do nevoeiro (quando se fala de ar) ou dos fósseis (quando se fala de pedras). (*idem*, 2013, p. 301)

⁹⁴ Citação original: un outil théorique fundamental pour établir ce lien entre le milieu des gests, si je puis dire, et la visualité des âmes (tradução nossa).

⁹⁵ Citação original: C'est le souffle: principe de vie, principe des affects et du désir, principe même de l'intelligence et de la volonté. Si *thymos* dénote aussi le cœur, c'est que, pour les anciens Grecs, la respiration se fait dans cet organe autant que dans les poumons: "à son entrée, l'air est froid, mais à sa sortie, chaud, en raison de son contact avec la chaleur résidant dans cet organe. Voilà pourquoi respiration et pulsation sont inséparables dans un même concept du souffle, à comprendre comme lien dialectique, opération d'échange entre la matière sang et la matière esprit (tradução nossa).

Seria, portanto, à luz do pensamento de Warburg e Didi-Huberman, entre o fóssil e o nevoeiro que se situa a *grisaille*? As cenas do *Chiostro dello Scalzo* não são ausentes nem completas de ar, o ar que não entra nos pulmões e não toca o coração. É atmosfera suspensa, entre o fóssil e o nevoeiro, em que a imagem se torna o lugar onde o tempo se fixa e se desfaz. Ao se referir à *grisaille*, Didi-Huberman afirma que ela pulveriza “uma espécie de atmosfera diáfana, uma muito sutil *zona cinzenta* que cria, por muito próximo que esteja do objeto, uma espécie de distância” (*idem*, 2014, p. 21 grifos do autor). A relação entre fóssil e nevoeiro permite pensar em dois regimes complementares de inscrição do tempo na imagem. Se o fóssil, à luz das reflexões Didi-Huberman, designa a condensação da temporalidade na forma, como vestígio que conserva uma energia latente, o nevoeiro, por sua vez, introduz um regime de indeterminação no qual essa forma se torna instável, atravessada por uma visibilidade incerta. Não se trata de opor fixação e dispersão, mas de compreender sua articulação com o tempo, que não apenas se deposita na imagem, mas a atravessa continuamente.

No artigo *grisaille*, publicado na revista *Vertigo Esthétique et histoire du cinéma* (2003), Didi-Huberman desenvolve o pensamento de que uma imagem pintada em *grisaille* não é estável e tampouco neutra, mas parece “resultar de um momento e de um movimento: é o tempo que passa, que soprou como um vento e que, em sua passagem, pulverizou (nos dois sentidos do verbo: depositar um pó, destruir) a cor das coisas⁹⁶” (2003, p. 30), e complementa que,

... ao pulverizar a ordem distinta das cores, agita algo como um vento material que é, ao mesmo tempo, um vento do tempo. Trata-se, portanto, de uma latência: não uma privação, um “menos-ser”, mas, ao contrário, uma potência, uma “carne” da cor, no sentido que Merleau-Ponty dá a essa palavra: um certo [cinza] é também um fóssil trazido do fundo dos mundos imaginários [...], uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar suavemente e faz ressoar à distância diversas regiões do

⁹⁶ Citação original: (...) résulter d'un moment et d'un mouvement: c'est du temps qui passé, que a soufflé comme un vent et qui, sur non passage, a pulvérisé (dans les deux sens du verb: déposer une poudre, détruire) la couleur des choses (tradução nossa).

monde coloré, [...] [algo] que n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses⁹⁷. (*Ibidem*, p. 30 - 31, grifos do autor)

Assim, à luz do pensamento de Didi-Huberman, a *grisaille* atua na imagem como efeito da descoloração produzido pelo tempo, que desloca a imagem do registro da estabilidade para o do processo, a imagem não está fixada no tempo, mas atravessada pelo tempo, um vento do tempo que pulveriza a ordem distinta das cores. O ar atravessa a imagem, dissolvendo sua consistência e introduzindo nela uma dimensão de instabilidade. A pedra, por sua vez, não desaparece, mas é transformada, torna-se poeira, matéria em estado de dispersão, simultaneamente presente e desagregada. A *grisaille* aparece, assim, como o lugar dessa transformação, onde a matéria se volatiliza e o volátil adquire densidade — aquilo que o autor descreve como uma carne da cor, uma latência que não equivale a uma privação, mas a uma potência. Desse modo, a imagem em *grisaille* encarna a tensão entre ar e pedra, não como oposição estática, mas como processo contínuo de transmutação material e temporal.

⁹⁷ Citação original: (...) en pulvérisant l'ordre distinct des couleurs, agite quelque chose comme un vent matériel qui est en même temps un vent du temps. C'est donc une latence: non pas une privation, une moins — être une puissance, au contraire, une "chair" de la couleur, au sens que Merleau-Ponty donne à ce mot: un certain [gris] c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires [...], une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré, [...] [quelque chose] qui n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses (tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desta investigação, tornou-se possível a constatação que a *grisaille* não pode ser compreendida apenas como uma técnica pictórica destinada à imitação da escultura, nem exclusivamente como um recurso ornamental inserido nos programas visuais do Renascimento italiano. Embora essas funções tenham desempenhado papel importante em sua constituição histórica, a análise desenvolvida ao longo desta pesquisa permitiu demonstrar que a *grisaille* configura-se como um dispositivo capaz de tornar visíveis questões fundamentais relativas à natureza da imagem, à sobrevivência das formas e aos *tempi* [temporalidades complexas].

O ponto inicial desta dissertação se deu a partir da constatação de uma aparente contradição. Se por um lado, a *grisaille* compreende-se como uma aparição recorrente na produção artística entre os séculos XIV e XVI, manifestando-se em afrescos, retábulos, programas arquitetônicos e ciclos decorativos, por outro, permanece relativamente marginal tanto nos tratados renascentistas quanto na historiografia moderna. Essa condição periférica parece decorrer precisamente de sua natureza híbrida. Ao mimetizar a escultura por meio da pintura, a *grisaille* escapa às categorias que tradicionalmente organizam a História da Arte ocidental.

A investigação dos tratados de Alberti, Leonardo e das *Vidas* de Vasari demonstrou que a relação entre pintura e escultura constitui-se como um dos problemas centrais na teoria artística do Renascimento. Embora Alberti, Leonardo e Vasari procurassem estabelecer critérios de distinção e hierarquização entre pintura, escultura e arquitetura o relevo emergiu continuamente como uma zona de tensão. Alberti, em *Da arte edificatória*, estabeleceu explicitamente essa hierarquia ao discutir a ornamentação arquitetônica, e afirmou que a escultura possuía uma primazia formal e expressiva sobre a pintura, sendo recomendada, no “Livro 7”, para a ornamentação de edifícios sagrados.

Ao considerar os escritos sobre a pintura de Leonardo, Vasari, e do próprio Alberti, pôde-se observar uma valorização crescente da pintura em relação ao período medieval, sobretudo quando analisada à luz do desenho, entendido como fundamento do pensamento intelectual, visual e da organização compositiva do período. Esse movimento de valorização da pintura nos tratados examinados pôde sugerir de maneira mais efetiva a compreensão da pintura a partir de seus princípios formais, incorporando elementos de volume, profundidade e corporeidade. Assim, a *grisaille* tornou visível aquilo que os sistemas classificatórios tenderam a ocultar: a existência de um espaço de indeterminação em que as fronteiras entre pintura e escultura se tornam instáveis, revelando que tais linguagens não se definem por uma separação absoluta, mas por um conjunto de aproximações, deslocamentos e tensões recíprocas.

Entre as imagens analisadas, na Capela Scrovegni, o ciclo das virtudes e dos vícios, pintado por Giotto no registro inferior das paredes, articula imagem, arquitetura e teologia em um sistema visual destinado não apenas à contemplação, mas também à formação moral do observador. À luz da tradição escolástica, especialmente das formulações de Tomás de Aquino acerca das virtudes teologais e cardeais, essas alegorias operam como imagens destinadas à fixação de princípios morais e espirituais. Em diálogo com as reflexões de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, as pinturas em *grisaille* na Capela Scrovegni podem ser compreendidas como formas de sobrevivência. As virtudes e os vícios se apresentam como gestos fixados. Nesse sentido, a *grisaille* de Giotto antecipa uma das questões centrais desta pesquisa — a capacidade da imagem de conservar, sob a aparência da escultura, uma energia latente. Mais do que mimetizar a escultura, essas figuras instauram um regime visual no qual memória, forma e *tempi* se articulam diferentemente da pintura em cores. Se a relação entre pintura e escultura constitui o horizonte inicial desta pesquisa, ela não esgota seu alcance. As proposições a partir das hipóteses formuladas por Warburg permitiram aqui deslocar a discussão para o domínio dos *tempi*. A partir da noção de *Nachleben der Antike*, segundo Warburg, tornou-se possível compreender a *grisaille* como uma forma de sobrevivência da Antiguidade greco-romana.

A análise das *Pranchas 37, 44, 45, 49 e 79* do *Bilderatlas Mnemosyne* revelou que a *grisaille* ocupa um lugar mais significativo no pensamento de Warburg do que a escassez de referências explícitas em seus escritos poderia sugerir. Embora a técnica apareça de forma esporádica e não constitua objeto de uma formulação sistemática, sua recorrência no *Bilderatlas* evidenciou que ela participa das operações visuais por meio das quais Warburg investigava a sobrevivência das formas antigas. Nas montagens analisadas, a *grisaille* surge associada à escultura, ao relevo, à alegoria, à memória e às formas de distanciamento, como um elemento capaz de estabelecer relações entre imagens pertencentes a diferentes contextos históricos. Nas *Pranchas 49 e 79*, a *grisaille* pareceu operar como um dispositivo de mediação temporal, articulando a persistência de gestos e fórmulas expressivas em regimes visuais distintos. Ao aproximar Giotto, Mantegna e Rafael, Warburg não sugeriu apenas uma proximidade formal, mas tornou visível a circulação de formas que sobrevivem por meio de deslocamentos e transformações. Nesse sentido, a *grisaille* mostra-se menos como uma técnica específica do que como um sintoma visual da própria lógica do *Nachleben*, situada entre presença e ausência, entre atualidade e memória, capaz de condensar em sua aparente imobilidade a coexistência de tempos heterogêneos.

A leitura dessas *Pranchas* permitiu, assim, reforçar a hipótese de que a *grisaille* constitui um espaço de indeterminação temporal no qual o passado permanece ativo sem jamais coincidir plenamente com o presente. Foi justamente nesse ponto que a noção de *parergon*, formulada por Jacques Derrida (1978), revelou sua pertinência. Ao longo da pesquisa observou-se que a *grisaille* aparece frequentemente associada a espaços liminares — molduras, pedestais, nichos, frisos, zonas ornamentais e enquadramentos arquitetônicos. Contudo, tais espaços não operam somente como margens. Ao contrário, são eles que tornam possível a própria constituição da imagem. Situada entre interior e exterior, entre centro e periferia, entre figura e ornamento, a *grisaille* revela que a imagem nunca coincide plenamente consigo mesma, mas constitui-se precisamente nesse intervalo. A pintura em *grisaille* apresenta-se como vestígio, como algo que parece provir de um tempo outro. Essa operação confere à imagem uma espessura temporal singular, na qual passado e

presente deixam de se organizar segundo uma lógica linear para coexistirem em permanente tensão.

As reflexões de Didi-Huberman permitiram aprofundar essa problemática ao deslocar a atenção da sobrevivência para suas modalidades de manifestação. A *grisaille* pôde ser compreendida como fantasma, como fóssil, como poeira e nevoeiro, que sugere uma atmosfera diáfana. O fantasma remete à presença daquilo que já não está; o fóssil, à persistência de uma vida inscrita na forma; a poeira, à ação silenciosa do tempo sobre as coisas; o nevoeiro, à instabilidade daquilo que aparece sem jamais se oferecer plenamente. Longe de constituírem metáforas isoladas, as imagens analisadas permitiram compreender a *grisaille* como um regime de visualidade fundado na oscilação entre presença e ausência.

O *Tabernáculo de Pugliese*, de Fra' Bartolomeo, constituiu um dos exemplos mais significativos para a compreensão da *grisaille* como um regime visual baseado na articulação entre diferentes *tempi*. A oposição estabelecida entre as imagens monocromáticas do exterior e as cenas em cores do interior puderam ser compreendidas como operações simbólicas que organizam modos distintos de presença na imagem. Enquanto a cor se associa à atualização do acontecimento sagrado e à manifestação plena do Verbo encarnado, a *grisaille* introduz um regime de distanciamento no qual a imagem se apresenta como memória, vestígio e evocação de uma vida em suspensão. Nesse contexto, a *grisaille* pôde ser analisada como um limiar, como uma zona de passagem na qual diferentes regimes de visibilidade coexistem sem se confundirem. A *grisaille* não representa simplesmente uma ausência da cor, mas constitui um espaço intermediário entre o visível e o invisível e entre diferentes *tempi*. Assim, o tabernáculo revelou-se particularmente fecundo para a hipótese desenvolvida nesta pesquisa.

À luz das reflexões de Didi-Huberman, pôde-se propor que a *grisaille* opera como uma imagem fantasmática, em que aquilo que se mostra permanece atravessado por uma dimensão de ausência. O *Tabernáculo de Pugliese* demonstra, assim, que a *grisaille* não constitui uma etapa preliminar da pintura nem um simples exercício de imitação escultórica, mas um dispositivo complexo capaz de tornar visível a espessura temporal das imagens. Operando como limiar, ela articula memória e

presença, passado e presente, tornando perceptível a coexistência de diferentes tempos em uma mesma forma.

A distinção estabelecida entre petrificação e fossilização torna-se particularmente significativa nesse contexto. A petrificação designa a contenção formal do gesto, sua fixação em uma configuração aparentemente estável. A fossilização, por sua vez, refere-se à persistência temporal dessa forma, à maneira pela qual ela continua sendo atravessada por tempos heterogêneos. Se a petrificação fixa, a fossilização faz sobreviver. A *grisaille* articula ambas as operações simultaneamente, fixa o gesto na materialidade da pedra e, ao mesmo tempo, conserva nessa pedra os vestígios de temporalidades que permanecem ativas. Nesse sentido, a imagem monocromática não representa apenas uma forma estabilizada, mas um campo de tensões no qual diferentes camadas temporais permanecem em coexistência.

A partir da análise da *Sala do Claro-escuro* de Rafael e do ciclo em *grisaille* do *Chiostro dello Scalzo*, realizado por Andrea del Sarto, houve uma significativa mudança na relação parergonal da *grisaille* em relação às pinturas em cores. Se antes havia uma hierarquia entre margem e centro, aqui a *grisaille* é a cena principal. Diferentemente de outras manifestações da *grisaille* renascentista, nas quais a simulação da escultura desempenha papel predominante, as cenas da vida de São João Batista no *Chiostro dello Scalzo* parecem operar por meio de uma contenção da intensidade cromática que desloca a atenção para o gesto, a forma e o tempo passado. A ausência da cor não produz um empobrecimento da imagem, mas opera uma transformação de seu regime de presença. As figuras apresentam-se como se estivessem situadas em um intervalo entre movimento e imobilidade, entre acontecimento e memória, instaurando uma temporalidade singular na qual a narrativa parece simultaneamente avançar e permanecer suspensa. Contudo, diferentemente das *Pathosformeln* marcadas pela explosão do gesto e pela exteriorização da emoção, o ciclo de del Sarto sugere outra asseção de *pathos* fundada na contenção, tal qual o *como* da metáfora sugerida por Warburg na *Prancha 49* do *Bilderatlas*, como uma força latente que resiste à dissipação. Nesse sentido, a *grisaille* aproxima-se daquilo que Didi-Huberman identifica como uma imagem fóssil — não uma forma morta ou imóvel, mas uma forma na qual o tempo permanece

inscrito. Se a petrificação designa a fixação do gesto, a fossilização permite compreender a permanência dessa energia através do tempo. O *Chiostro dello Scalzo* demonstra, assim, que a *grisaille* pode constituir-se como um regime visual no qual a imagem torna visível a própria passagem do tempo, o passado permanece ativo sob a aparência da imobilidade.

Ao suspender a cor, a pintura em *grisaille* manifesta outras dimensões da experiência visual, a memória, a distância, a sobrevivência e a latência. A redução cromática não implica diminuição de intensidade, mas mudança de regime perceptivo. A imagem passa a operar menos pela afirmação imediata de sua presença do que pela evocação de algo que insiste para além dela. As análises de Giotto, Mantegna, Fra' Bartolomeo, Rafael e del Sarto permitiram verificar que a ausência da cor não deve ser compreendida como negação, mas como operação visual capaz de produzir significados específicos. Em diferentes contextos, a *grisaille* associou-se à memória, à alegoria, ao sagrado, à evocação da Antiguidade greco-romana e à construção de um regime particular de distanciamento.

Ao longo desta pesquisa, tornou-se paulatinamente claro que a *grisaille* ocupa uma posição intermediária entre pintura e escultura, constituindo-se como um espaço de indeterminação no qual diferentes regimes de imagem se articulam sem jamais se resolverem completamente. Entre a cor e sua suspensão, entre o relevo e a superfície, entre a presença e a ausência, entre a memória e a atualização, a *grisaille* expõe a instabilidade constitutiva das imagens e a impossibilidade de reduzi-las a uma única temporalidade ou a uma única categoria formal. Desse modo, a investigação realizada permitiu deslocar o olhar sobre a *grisaille* de uma compreensão predominantemente técnica para uma reflexão voltada às suas implicações formais, temporais e teóricas, que expõe a condição fundamentalmente anacrônica de toda imagem: o fato de que toda forma visível é habitada por tempos que a excedem. A *grisaille, portanto*, pôde ser compreendida, simultaneamente, como pedra e fantasma, vestígio e aparição, permanência e transformação. É precisamente nessa oscilação que reside sua potência crítica. Ao invés de estabilizar o tempo, ela o torna visível. Ao invés de resolver as tensões entre pintura e escultura, ela as mantém abertas. E é justamente nessa fissura que a *grisaille* continua a interpelar o olhar contemporâneo,

revelando que as imagens jamais pertencem inteiramente ao presente em que aparecem.

Por fim, as lacunas artístico-historiográficas identificadas ao longo desta investigação reforçam a necessidade de novos estudos dedicados à *grisaille*. A escassez de bibliografia acessível, a limitada circulação das fontes e a própria dispersão do tema nos estudos de Warburg indicam que ainda há um amplo campo a ser explorado. As observações de Charlotte Schoell-Glass ampliadas nos estudos Alessandra Pedersoli (2012) demonstram que a *grisaille* permanece um problema em aberto, inclusive no interior da tradição warburguiana. A existência de um caderno dedicado à *grisaille*, como expôs Schoell-Glass, compilado por Warburg paralelamente à elaboração do *Bilderatlas Mnemosyne* e atualmente conservado no Instituto Warburg de Londres, sugere a persistência de questões ainda não plenamente investigadas. A *grisaille* pode questionar hierarquias e propor outros modos de percepção visual e regimes de representação. Essa constatação, ainda que parcial, reforça a necessidade de considerar a autonomia da *grisaille* reconhecendo tanto a forma como densidade temporal de técnicas que operam na fronteira entre pintura e escultura, contribuindo para uma compreensão mais complexa e integrada da produção artística do Renascimento italiano. Espera-se, ainda, que este trabalho contribua para as discussões contemporâneas sobre teoria da imagem, especialmente aquelas voltadas à compreensão das relações entre forma, memória, sobrevivências e temporalidades.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. São Paulo: Editora Unicamp, 2022.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. Tradução de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Purgatório*. Tradução de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Paraíso*. Tradução de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 2. De Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 3. De Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. v. 2. São Paulo: Ecclesiae, 2016.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. v. 3. São Paulo: Ecclesiae, 2016.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2025.

CENTANNI, M; MAZZUCCO, K; et. al. Seminario Mnemosyne, L'arco, la grisaille, la Ninfa: dal 'come se' alla poetica della contrazione metaforica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 45, "La Rivista di Engramma" 21, novembre/dicembre 2002.

DACOS, Nicole. *Decouverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques a la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1969. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=lwc4EQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura. A percepção das cores*. São Paulo: Criativo, 2015.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura. Preceitos da pintura*. São Paulo: Criativo, 2013.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura. A representação da Natureza*. São Paulo: Criativo, 2013.

DERRIDA, Pierre. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Editora Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: ArteFíssil, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: Poeira e poder do tempo*. [Versão kindle] Lisboa: Ymago, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre*: Corps, parole, souffle, image. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisaille*, Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma, 23, mai 2003, p. 29-38. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-vertigo-2002-1-page-28?lang=fr>

ENCHIRIDION *Biblicum*: Documenti della Chiesa sulla Sacra Scrittura. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 1993.

FARAGO, Claire. Leonardo da Vinci's Paragone: a critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinus. E.J Brill: Leiden, 1992. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/444454252/Leonardo-da-Vincis-Paragon-Farago-pdf>

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1990.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAVICCHIOLI, Marina Regis. *A arte parietal romana e diversidade*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 1, p. 303–316, 2005. DOI: 10.20396/eha.1.2005.3623. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3623>. Acesso em 19 nov. 2025.

GILL, Joseph. *The Council of Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959. Disponível em: <https://archive.org/details/councilofflorenc0000gill/page/n9/mode/2up>

JANSON, H. W. *História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUVENAL, Decimus. *The Satires*. New York: Oxford University Press, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica sobre a faculdade de julgar*. [Versão Kindle] São Paulo : Editora Universitária São Francisco, 2017.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Textos essenciais*. Volume 9: O desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2021.

MÂLE, Emile. *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Orlando: Icon Editions, 2026.

MÂLE, Emile. *Religious Art: from the Twelfth to the Eighteenth Century*. New York, Princeton University Press, 2025.

MERCURIALI, G. *I due corpi di Cristo. Una interpretazione teologico-politica della tavola 79 dell'Atlas Mnemosyne*, "Visual History" III (2017), 121-142. Disponível em: https://www.academia.edu/37214396/I_due_corpi_di_Cristo_Una_interpretazione_teologico_politica_della_tavola_79_dell_Atlas_Mnemosyne . Acesso em 09 out. 2025.

MICHAUD, Phillipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: ArteFíssil, 2013.

MÜNTZ, Èugene. *Les précurseurs de la Renaissance*. [Versão Kindle] Paris, Good Press, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. [Versão Kindle] Lebooks, 2019.

OVÍDIO, P. N. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as a symbolic form*. New York, Zone Books, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: história de um conceito na teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

PEDERSOLI, Adriana. *Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno*. Figure en grisaille nel Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg (Tavole 37, 44, 45 e 49), “La Rivista di Engramma” 100, settembre/ottobre 2012, 196-210. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1160

PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. São Paulo: Hedra, 2006.

PISANI, Giuliano. *La Cappella degli Scrovegni*. La rivoluzione di Giotto. Milão: Skira, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/46939078/La_Cappella_degli_Scrovegni_La_rivoluzione_di_Giotto

POPE-HENNESSY, John W. *Donatello Sculptor*. New York: Abbeville Publishing Group, 1993 (printed in Italy).
Seminario Mnemosyne, *Hoc est corpus. Il sacrificio e il patto. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 79*, “La Rivista di Engramma” n. 11, ottobre 2001, pp. 23-34. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2657 . Acesso em 29 out. 2025.

PUGLIESE, Vera. *O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem*. In: Revista Palíndromo do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – V.6, agosto/novembro de 2011, Florianópolis-SC: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - CEART/UDESC, p. 13-51. Revisado em 2025. Disponível em: https://www.academia.edu/143403088/V_Pugliese_O_anacronismo_como_modelo_de_tempo_complexo_da_espessura_da_imagem_2011_Pal%C3%ADndromo_2025_Revisto

RICHTER, Irma. *Paragone* (Comparison of the arts by Leonardo Da Vinci). Oxford: Oxford University Press, 1949. Disponível em: https://archive.org/details/bwb_KT-240-147/page/n11/mode/2up

TOROPYGINA, M. *Iconology begins. Aby Warburg, his concept of symbol, and the strides of iconology*. Presentation of Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга, Moscow 2015, “La Rivista di Engramma” n. 139, novembre 2016, pp. 98-111. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3031. Acesso em 10 out. 2025.

WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VELHO, Plínio o; FONTOURA, A. (trad.). *História Natural: Livros XXXI ao XXXVII: Volume VII*. Curitiba: Antonio Fontoura, 2025. [edição Kindle]

WARBURG, Aby. *Ghiberthi e o Laoconte de Lessing* (1889) In: FERNANDES, Cássio. *A presença do Antigo*. Escritos inéditos. Volume 1. São Paulo: Editora Unicamp, 2022. pp. 53 - 64.

WARBURG, Aby. *O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento* (1914). In: FERNANDES, Cássio. *A presença do Antigo*. Escritos inéditos. Volume 1. São Paulo: Editora Unicamp, 2022. pp. 91 - 140.

WARBURG, Aby. *Mnemosyne: O Atlas das Imagens. introdução*. In: FERNANDES, Cássio. *A presença do Antigo*. Escritos inéditos. Volume 1. São Paulo: Editora Unicamp, 2022. pp. 217 - 229.

WARBURG, Aby. *O nascimento da Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli* (1893). In: HEDIGER, Marcos. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu. pp. 03 - 87.

WARBURG, Aby. *A última vontade de Francesco Sassetti* (1907). In: HEDIGER, Marcos. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu. pp. 169 - 218.

WARBURG, Aby. *Dürer e a Antiguidade italiana* (1905). In: HEDIGER, Marcos. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu. pp. 435 - 445.

WINCKELMANN. J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: CO-Edições URGs, 1975.

WÖLFLIN. Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WÖLFLIN. Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.