

## VILLA FARNESINA: PISTAS PARA A HISTÓRIA DA ARTE (NÃO-DOMINANTE) DE ABY WARBURG

Luana M. Wedekin \*

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

### Resumo

O edital do encontro propõe as seguintes perguntas: “qual História da Arte narram, veiculam e debatem as instituições museológicas? Qual história da arte os museus nos oferecem?” Nesta proposta de comunicação o foco é na Villa Farnesina como fonte de alguns elementos fundamentais da história da arte praticada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. A Villa Farnesina, em Roma, é uma edificação do começo do século XVI e contém ricos afrescos de Raffaello Sanzio (e oficina), Sebastiano del Piombo, Sodoma e Baldassare Peruzzi. Os afrescos feitos por Peruzzi na *Loggia di Galatea* e na *Stanza del Fregio* aparecem nas pranchas 40, 41, 53 e 54 do “Atlas Mnemosyne” de Warburg. O argumento desta comunicação é de que estas duas salas podem ter fornecido alguns elementos fundamentais para o pensamento warburguiano, ressaltando o museu como instância que contribui para os fundamentos epistemológicos da história da arte. Sublinha-se aqui: as imagens de temática astrológica de Peruzzi que teriam contribuído para os interesses de Warburg por caminhos não dominantes na perspectiva historiográfica do Renascimento; a intrigante “Cabeça de Jovem”, por anos atribuída erroneamente a Michelangelo, imagem-sintoma que insere um elemento dissonante no conjunto dos afrescos. Por fim, pode-se ver reunidos na *Stanza del Fregio* alguns dos temas que mais obsedaram Warburg em suas pesquisas. A Villa Farnesina reúne em seus espaços decorados uma experiência de sensibilidade para o que é dissonante, estranho, aquilo que não encaixa nas narrativas historiográficas produzidas até então sobre o Renascimento.

### Palavras-Chave

Villa Farnesina; Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; história da arte.

### Abstract

The Fourth Meeting of MODOS Group proposes the following questions: "What kinds of History of Art museological institutions narrates, conveys and debates? What History of Art do museums offer us?" The focus of this communication is the Villa Farnesina as a source of some fundamental elements of the History of Art practiced by the German art historian Aby Warburg. Villa Farnesina is a building in Rome from the early 16th century and contains rich frescoes by Raffaello Sanzio (and workshop), Sebastiano del Piombo, Sodoma and Baldassare Peruzzi. The frescoes made by Peruzzi in the Loggia di Galatea and the Stanza del Fregio appear on plates 40, 41, 53 and 54 of Warburg's Atlas Mnemosyne. The main argument of this communication is that these two rooms may have provided some fundamental elements for the Warburgian thought, emphasizing the museum as an instance that contributes to the epistemological foundations of the History of Art. It is emphasized here: Peruzzi's astrological images that would have contributed to Warburg's interests by non-dominant paths in the historiographical perspective of the Renaissance; the intriguing "Head of Youth", for years misattributed to Michelangelo, an image-symptom that inserts a dissonant element in the group of frescoes. Finally, one can see gathered in the Stanza del Fregio some of the themes that most obsessed Warburg in his research. Villa Farnesina brings together in its decorated spaces an experience of sensitivity to what is dissonant, strange, what does not fit into the historiographic narratives produced hitherto about the Renaissance.

### Keywords

Villa Farnesina; Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; History of Art.

### Introdução

O edital do IV Encontro do Grupo Modos propõe as seguintes perguntas: “qual História da Arte narram, veiculam e debatem as instituições museológicas? Qual história da arte os museus nos oferecem?” Nesta proposta de comunicação o foco é na Villa Farnesina como fonte de alguns elementos fundamentais da história da arte praticada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg.

A Villa Farnesina, em Roma, é uma edificação do começo do século XVI e contém ricos afrescos de Raffaello Sanzio (e oficina), Sebastiano del Piombo, Sodoma e Baldassare Peruzzi. Os afrescos feitos por Peruzzi na *Loggia di Galatea* e na *Stanza del Fregio* aparecem nas pranchas 40, 41, 53 e 54 do “Atlas Mnemosyne” de Warburg. O argumento desta comunicação é de que estas duas salas podem ter fornecido alguns elementos fundamentais para o pensamento warburguiano, ressaltando o museu como instância que contribui para os fundamentos epistemológicos da história da arte.

O foco na Villa Farnesina é o recorte de uma pesquisa de campo realizada em abril de 2017 na qual se visitou algumas fontes de imagens usadas por Aby Warburg em alguns de seus escritos. Primeiramente foi feito um levantamento das imagens cujas legendas nas obras de Warburg apontavam acervos italianos. As obras consultadas para o levantamento foram: *L’Atlas Mnemosyne* (2012), *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (2013) e *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (2015).

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

Um registro de Warburg no “Diário Romano” sobre uma visita à Villa em 04 de dezembro de 1928 diz: “(...) *Demasiado encantador para decir sencillamente*” (WARBURG; BING, 2016). De fato, encantamento é uma boa descrição para o que se experimenta ao visitar a edificação. A Villa Farnesina encontra-se à margem do Tibre. Projetada por Baldassare Peruzzi (1481-1536) por encomenda do banqueiro Agostino Chigi (1466-1520), foi construída entre 1505-11. De família nobre de banqueiros e mercadores, Chigi era dono de grande império mercantil, tendo cerca de 20.000 empregados e uma frota de cem navios. Ainda que descrito como privado de forte cultura pessoal, era um “amante e apoiador das artes” (VICENZI, 2014, p. 6). A Villa Farnesina está em ótimo estado de conservação, podendo ser visitada atualmente, ainda que algumas salas estejam reservadas à *Unione Accademica Nazionale* e ao escritório da *Accademia Nazionale dei Lincei*.

No atual estágio da pesquisa não foi possível precisar a data da primeira visita de Warburg à Villa. Contudo, a pesquisa bibliográfica identificou menções em texto que Warburg faz à Villa Farnesina nos dois escritos sobre astrologia: “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara” (1912-1922) e “A Influência da *Sphaera barbarica* nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente” (1925). Estas referências indicam que os afrescos da edificação eram já objeto da observação de Warburg.

Na última viagem de Warburg à Itália, realizada entre meados de novembro de 1928 a finais de abril de 1929, com a companhia de Gertrud Bing, sua assistente na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, há o registro de três visitas à Villa Farnesina, reportadas no “Diário Romano” (2016). Ao todo, são seis referências à Villa no “Diário”, fazendo supor a importância deste conjunto no amplo rol de referências visuais compreendido na obra e no pensamento warburguiano.

Para compreensão do argumento central desta comunicação, faz-se necessária uma breve descrição dos afrescos da Villa Farnesina.

### **Loggia di Galatea**

A primeira sala acessada pelo visitante atual da Villa Farnesina é a *Loggia di Galatea*, assim nomeada em referência ao famoso afresco “O triunfo de Galatéia”, realizado por Raffaello Sanzio em 1511-12. Anteriormente este cômodo era chamado de *Loggia del Giardino* pois o mesmo era aberto, usado especialmente para festas e banquetes. É um espaço de grande riqueza e complexidade iconográfica, conjugando também afrescos de Sebastiano del Piombo nas cenas mitológicas das lunetas e a figura de Polifemo (à esquerda de Galatéia); e a arcada com o horóscopo de Ghigi e a “Cabeça de Jovem” realizados por Baldassare Peruzzi.

Convém realizar inicialmente a identificação temática das obras nesta sala. Em “O triunfo de Galatéia”, Raffaello remete ao mito de Galatéia, filha de Nereu e de uma divindade marinha (talvez Dóris), cuja etimologia do nome associa-se às ideias de clareza, brancura e transparência (BRANDÃO, 1991). A nereida andava em uma carruagem puxada por golfinhos e passava seu tempo brincando nas ondas do mar. Apaixonou-se pelo pastor Ácis e o ciclope Polifemo a viu e se apaixonou por ela, vindo a assassinar Ácis com uma pedra num acesso de ciúme.

A cena representada por Raffaello se relaciona assim com o afresco de Piombo à esquerda, no qual se encontra a figura de “Polifemo” (1512), como se olhasse para Galatéia na pintura ao lado (Figura 1). São estes os afrescos mais significativos nas paredes laterais da sala, sendo que as pinturas de paisagens também ali encontradas foram produzidas posteriormente, quando a Villa foi adquirida pelo cardeal Girolamo Farnese.



Figura 1. Vista da parede lateral esquerda da *Loggia di Galatea*, à esquerda sobre a porta, vê-se “Polifemo”, de Sebastiano del Piombo, seguido de “O triunfo de Galatéia”, de Raffaello Sanzio e paisagens realizadas posteriormente. Fonte: [http://www.villafarnesina.it/?page\\_id=75](http://www.villafarnesina.it/?page_id=75)

No “Atlas Mnemosyne” de Warburg esta sala liga-se às pranchas 53 e 54. A Prancha 53, cuja legenda aponta “Musas. Parnaso celeste e terrestre. (Rafael) Prolongamento de Mantegna e Schifanoia. Ascensão” (WARBURG, 2012, p. 152), contém uma reprodução do afresco de Rafaello “O triunfo de Galatéia”. Warburg afirmaria Galatéia como musa?

De grande interesse, contudo, são os afrescos realizados na arcada da *Loggia di Galatea*. Neles estão imagens de alusões astrológicas, um dos temas de grande interesse de Warburg. São 27 cenas com esta temática nos dois grandes painéis da “volta” e nos hexágonos e triângulos (Figura 2). Para o escopo desta comunicação, mencionar-se-ão somente algumas.

A prancha 54 está acompanhada da legenda “Olimpização concomitante ao horóscopo astrológico e ao governo do céu por Deus Pai. (Chigi) Ascensão” (WARBURG, 2012, p. 154). Nesta prancha é reproduzido o mosaico “Deus Pai e os sete planetas escoltados pelos anjos” (1516), realizado por Luigi da Pace a partir de Rafaello na cúpula da capela funerária de Agostino Chigi, em Santa Maria del Popolo, Roma; e mais 9 reproduções de motivos astrológicos e mitológicos de Baldassare Peruzzi na arcada da *Loggia di Galatea*.



Figura 2: Baldassare Peruzzi, “Arcada (‘Volta’) da *Loggia di Galatea*”, 1511, afresco, Villa Farnesina, Roma. Fonte: <http://www.foliamagazine.it/viaggio-in-italia-la-villa-farnesina-a-roma/baldassarre-peruzzi-loggia-di-galatea-volta/>

Significativo constatar que as duas cenas nos octógonos centrais da arcada são inspiradas no horóscopo de Agostino Chigi, referindo-se aos mitos de Perseu à esquerda e de Calisto transformada na constelação da Ursa Maior à direita. Revelam, portanto as posições das constelações conforme os planetas no nascimento de Chigi.

Especialmente sobre os afrescos de Peruzzi, Warburg afirmou:

Consideremos agora por um momento o destino de Perseu como a situação pessoal de um príncipe fantástico escravizado e enfeitiçado por forças malignas, como no caso de Atena. No começo do século XVI, soou a hora de sua libertação: no teto da Farnesina, ele ocupa o zênite. Decapitou a Medusa, e a Fama cobre o mundo com seu renome. [...] Agostino Chigi foi quem mandou pintar esse teto. Os planetas estão

representados na cúpula da abóbada num agrupamento peculiar, e as lunetas narram segundo Ovídio as sagas astrais dos antigos. [...]

É possível inferir dessa constelação a data de nascimento de Chigi, que nos era até agora desconhecida. As investigações ainda não terminaram, mas tudo aponta para dezembro de 1465. Perseu aí reaparece em um figurino que já não é amedrontador e hostil, mas preâmbulo vigoroso da energia de alcance universal desse poderosíssimo banqueiro de Siena, com representantes espalhados de Mênfis a Londres” (WARBURG, 2015, p. 317)

Ainda, como exemplo, observa-se nos dois hexágonos no canto superior direito da “volta”, a figura de “Hércules e o leão de Neméia”, que corresponde ao signo de Leão, e “Hércules e a Hidra de Lerna”, que remete ao signo de Câncer. Nos dois triângulos entre estes hexágonos, veem-se as constelações de Canis e Argo (Figura 3).



Figura 3: Baldassare Peruzzi, detalhes da “Arcada (‘Volta’) da Loggia di Galatea”, 1511, afresco, Villa Farnesina, Roma. Fonte: Arquivo da autora.

O interesse de Warburg pela astrologia pode ser remontado à influência de seu professor Hermann Usener (1834-1935), filólogo, mitólogo, especialista em religião grega, promotor da história comparada das religiões e defensor da integração das novas ciências da sociologia e antropologia às humanidades (LESCOURRET, 2013). Warburg frequentou em 1886-1887 o curso de Usener sobre mitologia, definida como “ciência das representações do transcendente num povo” (LESCOURRET, 2013, p. 78). Ainda que admitisse que os

mitos perdessem a importância com o passar do tempo, Usener afirmava que ninguém podia se livrar deles (Idem). Fritz Saxl, assistente e discípulo de Warburg, atribuiu à influência de Usener o interesse de Warburg pela “ressurgência pagã na primeira Renascença” (SAXL apud LESCOURRET, 2013, p. 79).

Sobre a astrologia, Usener afirmaria que ela “contém uma mitologia profundamente enraizada na vida inconsciente do homem” (GHELARDI, 2016, p. 135). Para Warburg, o tema da astrologia revelava o “processo de enfrentamento da vida nova com a tradição velha, então justamente a Antiguidade, cujo culto foi mantido e reivindicado na astrologia, ou seja, com demônios e distorções [...]” (2015, p. 289). A astrologia como aspecto a pensar a sobrevivência do antigo era, portanto, um distintivo exemplo da pós-vida (*nachleben*) dos deuses gregos orientais, os quais, apesar das sistemáticas tentativas de domesticação no curso dos séculos, jamais foram realmente submetidos e aparecem conscientemente transformados no Renascimento.

Os temas astrológicos nas produções artísticas renascentistas demonstravam a oscilação entre ciência e magia, ciência e religião na psique humana. Na perspectiva astrológica, o “[...] ser humano deve ser visto como um pequeno cosmos que mantém relações totalmente diretas com o mundo astral” (WARBURG, 2015, p. 296). O ponto de vista defendido por Warburg chocava-se diretamente com a perspectiva de Johan Joachin Winckelmann (1717-1768), dominante na história da arte do período, a qual preconizava a ideia de “imitação do antigo”, muito especialmente o ideal de “harmonia sem aflição interna” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 131). No domínio da razão apolínea do ponto de vista de Winckelmann não havia lugar para a “irrupção do temperamento antigo”, especialmente as fórmulas de *pathos* excessivas que vão aparecer em diversas obras do Renascimento, ignoradas no “enquadramento” winckelmanniano.

### **A “Cabeça de jovem”**

Ainda na *Loggia di Galatea*, na luneta à direita da parede ao fundo da entrada da sala, vê-se uma figura que chama a atenção por distinguir-se das demais (Figura 3 – luneta na base). Trata-se da “Cabeça de jovem”, de Peruzzi, que foi por muito tempo atribuída a Michelângelo, quem a teria realizado com “poucos golpes de carvão durante uma visita à Villa” (VICENZI, 2014, p. 34). Diferencia-se dos outros afrescos da sala por suas dimensões, bem maiores que as cabeças das figuras pintadas nas outras lunetas da sala; assim como por ser monocromática. No conjunto dos afrescos há pinturas de *putti* monocromáticos com função decorativa entre os afrescos principais, mas suas características são absolutamente diversas da “Cabeça de jovem”.

O artista (na lenda, Michelângelo) fez a cabeça masculina, inclinada à direita, o cenho franzido, numa expressão que parece ser de tristeza ou preocupação. Não há qualquer indicação sobre sua identidade. Poderia estar olhando a cena na luneta ao lado sobre o mito de Zéfiro, na qual Piombo pintou-o (um perfil suave e evanescente em pinceladas brancas sobre um fundo azul) soprando o vento portador da primavera sobre Flora, deusa romana dos cereais e das árvores frutíferas. Mas também poderia estar olhando além, para algo que não está ao alcance do espectador.

A “cabeça de jovem” surge como uma aparição fora do tempo e do espaço da unidade dos afrescos da sala. Pode-se compreendê-la a partir da ideia de imagem-sintoma, a qual compreende um paradoxo duplo, visual e temporal. O paradoxo visual é o da “aparição”, ao mesmo tempo que interrompe o “curso normal das coisas”, o curso da representação; ao contrário, também pode ser pensado “sob o ângulo de um inconsciente da representação” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 64).

Uma pista a ser seguida está também no seu caráter monocromático. Georges Didi-Huberman debruça-se sobre a pintura de grisalha, para a qual apresenta uma definição canônica do “*Petit Larousse de la peinture*”: “pintura monocromática em camafeu cinzento dando a ilusão do relevo esculpido” (2014, s/p). Mas o autor propõe ampliá-la, ao compreender a grisalha não apenas no que tange à sua “ausência de cor”, mas

especificamente na “ação e o poder do tempo sobre a cor das coisas” (Ibidem, s/p), a cor da descoloração causada pelo tempo. Diante das cores saturadas dos afrescos da *Loggia di Galatea*, seus tons altos de carmins, verdes, azuis, laranjas, amarelos-dourados, rosados, paira a cabeça acinzentada, desbotada e melancólica.

Didi-Huberman lembra a tradição de pintar em grisalha o reverso dos retábulos, como em Hieronymos Bosch, a grisalha “A criação do mundo” (1503-04), no reverso do “Jardim das Delícias”, que está no Museo del Prado; ou a grisalha no reverso e sobre as figuras de Adão e Eva do “Retábulo de Ghent” (1430-32), de Jan Van Eyck. O historiador associa a grisalha a um “tempo memorial, mítico ou sobrenatural: um tempo que, por definição, escapa à sua situação cronológica de história”, é o tempo anterior e posterior a toda a história, “é o tempo do mistério” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p).

No seu artigo sobre Francesco Sassetti, Warburg analisa figuras em grisalha no túmulo da família, afirmando que “elas fazem parte do simbolismo de energia, síntese e equilíbrio, mas estão relegadas a uma existência à sombra, abaixo da esfera do sagrado” (WARBURG, 1907/2013, p. 193). Talvez a “Cabeça de jovem” se refira a motivos “à sombra”. O afresco não é mencionado ou reproduzido por Warburg em seus escritos. Na Prancha 54 do “Atlas Mnemosyne” estão reproduzidos os afrescos que ladeiam a cabeça, mas ela foi omitida. Sua presença na *Loggia di Galatea* causa estranhamento, é mistério e não é possível encaixá-la na descrição dos motivos astrológicos e mitológicos. Sobre ela, pode-se dizer pouco. Para a reflexão epistemológica a qual se propõe esta comunicação, ainda que Warburg não a tenha mencionado, ela representa aquilo que não encaixa, e surge como uma imagem-sintoma, uma “intromissão”.

### **Stanze del Fregio**

Passando pela *Loggia di Amore e Psiche*, onde se veem os esplendorosos afrescos de Raffaello e sua oficina, chega-se a *Stanze del Fregio*, Sala do Friso. Baldassare Peruzzi produziu em 1508 os afrescos em um friso contínuo que compreende as quatro paredes da sala. Um “cortejo triunfal de figuras antigas”, como descreve a legenda da Prancha 40 do “Atlas Mnemosyne” (WARBURG, 2012, p. 126), a qual contém 11 reproduções destes afrescos, observa-se diversas cenas pertencentes às “Metamorfoses” (8 d.C./2017), de Ovídio (43 a.C-17 d.C) (Figura 4).

Um inventário dos motivos do friso é necessário para constatar sua abrangência e representatividade nos interesses de Warburg. Na parede oeste: ninfa e sátiros; Baco e bacantes; Apolo esfolia Mársias; Atalanta, Meléagro e a caça ao javali de Cálidon; a briga de Meléagro com os tios; as Parcas e a mãe de Meléagro; Meléagro moribundo; Orfeu encanta os animais; Orfeu se volta para olhar Eurídice; Plutão traz de volta Eurídice para as sombras do Averno; morte de Orfeu por obra das senhoras da Trácia (Figura 5). Na parede norte: Hércules e os centauros; Hércules e o leão de Neméia; Hércules e os pássaros do lago Estínfalo; Hércules e Equidna; Hércules e Cérbero; Hércules joga Diomedes aos cavalos; Hércules e a Hidra de Lerna; Hércules e o Touro de Creta; Hércules e Anteu; Hércules e Gerião. Parede leste: Hércules substitui Atlas; Hércules e o javali de Erimanto; o rapto de Europa; Danae em seu leito recebe Júpiter na forma de chuva dourada; Juno e Sêmele; Sêmele carbonizada por Júpiter; Diana e Ateão transformado em cervo; Midas com orelhas de asno; a disputa entre Apolo e Pã; o suplício de Midas; Netuno e Anfitrite na biga conduzida por hipocampos. Parede sul: cortejo marinho.



Figura 4: Vista geral e parede oeste da *Stanze del Fregio*, com afrescos de Baldassare Peruzzi, 1508. Villa Farnesina, Roma. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 5: Baldassare Peruzzi, detalhes dos afrescos da parede oeste da *Stanze del Fregio*, 1508. Da esquerda para a direita: Orfeu se volta para olhar Eurídice, Plutão toma Eurídice de volta para as trevas do Averno e a morte de Orfeu. Villa Farnesina, Roma. Fonte: Arquivo da autora.

Na legenda da Prancha 40 do “Atlas Mnemosyne” Warburg escreveu “Excesso da fórmula de *pathos*” (2012, p. 126). Este importante conceito é uma chave da representatividade desta sala. É no estudo “Dürer e a Antiguidade italiana”, que Warburg (1905/2015) vai apresentar a definição de *Pathosformel* como: “fórmulas

Anais do IV Encontro do Grupo MODOS: HISTÓRIA DA ARTE EM MUSEUS.

ISSN: 2358-5579

Universidade de Brasília

genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (WARBURG, 2015, p. 91). O objetivo do “Atlas Mnemosyne” (2012) liga-se a um inventário destas fórmulas expressivas, como seu autor escreve na introdução: “O Atlas Mnemosyne pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento” (2015, p. 365).

Em sua argumentação para apresentação do conceito, Warburg analisa “A morte de Orfeu” (1494) de Dürer, associando-a um desenho de Antonio Pollaiuolo e a duas gravuras de Andrea Mantegna que teriam servido de modelo ao artista alemão, buscando identificar neste processo o “espírito genuinamente antigo” (WARBURG, 2015, p. 90). Nos gestos expressivos apontados na obra de Dürer Warburg identifica uma “corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta” (Idem). O tema da morte de Orfeu, e seu *pathosformen*, são vistos no friso de Peruzzi (Figura 5). É essa imagem que aparece reproduzida igualmente na prancha 41 do “Atlas Mnemosyne”, acompanhada da legenda “*Pathos* de aniquilação (ver prancha 5). Vítima sacrificial. Ninfa como feiticeira. Liberação do *pathos*” (WARBURG, 2012, p. 128).

Nos afrescos de Peruzzi são muitos os gestos expressivos presentes visualmente também nas pranchas do “Atlas”: a agressão; a proteção à agressão; a aniquilação; o rapto; a submissão; o gesto do vencedor; o redentor sofrendo; as mulheres em fúria; a figura da ninfa. Ao entrar na *Stanze del Fregio* o estudioso se espanta com a reunião, o “cortejo”, de muitos dos temas que obsedaram Warburg. Os motivos estão organizados de forma não necessariamente narrativa e sequencial, mas “em contínuo”. As imagens apresentadas simultaneamente nas quatro paredes da sala podem evocar a sala elíptica do edifício da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*.

### Considerações finais

Retomando as questões levantadas como eixos do IV Encontro do grupo Modos: história da arte em museus: “qual História da Arte narram, veiculam e debatem as instituições museológicas? Qual história da arte os museus nos oferecem?” Ainda que a Villa Farnesina não seja um museu no sentido de abrigar coleções e organizar exposições, tem papel de conservação de um acervo artístico, histórico, cultural como edificação e por seus afrescos. A reunião de aspectos inovadores para pensar a história da arte do Renascimento que foram sistematizados por Warburg parece ter encontrado nesta edificação uma notável noção de conjunto e chama a atenção que até então não tenha recebido o devido interesse por parte dos pesquisadores. Esta comunicação pretendeu diminuir esta lacuna.

Um ponto fundamental a sublinhar é a série de imagens de temática astrológica nos afrescos de Peruzzi que ressoariam com os interesses de Warburg por caminhos não explorados na perspectiva historiográfica do Renascimento, afastando-o do “enquadramento” winckelmanniano e mesmo da perspectiva de seu mentor Jakob Burckhardt, mas também promovendo o que Fernandes identificou como “um rompimento com todas as fronteiras que os estudiosos da arte e da cultura do Renascimento tinham até então estabelecido, dando um caráter internacionalista a sua interpretação” (2014, p. 345).

Em termos de método, os afrescos da Villa também fornecem pistas sobre a construção do pensamento de Warburg a partir de imagens. Maurizio Ghelardi, pesquisador e organizador de publicações dos escritos de Warburg na Itália, chama a atenção para a maneira como o historiador alemão concebia um texto. As notas conservadas com o manuscrito datilografado de Warburg para duas conferências intituladas “As imagens das estrelas fixas da *Sphaera barbarica* na sua migração do leste para o oeste” e “As imagens dos planetas na sua migração do Sul ao Norte e seu retorno na Itália” revelam que o pesquisador intentava apresentar e comentar 74 imagens. Ghelardi afirma que as imagens constituíam “em si mesmas a ordem do discurso, o qual se limita verbalmente a uma curta introdução e a uma conclusão sintética” (2016, p. 136). Interessa sublinhar, portanto, que o conceito, o texto, emerge das imagens.

A *Stanze del Fregio* e seus afrescos baseados nas “Metamorfoses” de Ovídio fornecem uma apresentação simultânea de imagens, um “cortejo” de sobrevivências, um verdadeiro inventário de “*fórmulas de pathos*” em 360 graus. Aquela organização em contínuo reforça a potência de imagens como “ordem do discurso”.

Por fim, a intrigante “Cabeça de Jovem” na *Loggia di Galatea*, por anos atribuída erroneamente a Michelangelo, insere no conjunto dos afrescos um elemento de mistério, o que se pode chamar, em referência a Warburg, de imagem-sintoma.

A Villa Farnesina reúne em seus espaços decorados uma experiência de sensibilidade para o que é dissonante, estranho, aquilo que não se encaixava nas narrativas historiográficas produzidas até então sobre o Renascimento.

As peculiaridades desta distintiva edificação, que foi fonte de estudo de Warburg, podem ter contribuído para reforçar as qualidades inovadoras de seu pensamento, seu ponto de vista “não dominante” à época, mas de grande atualidade no presente. Suas potencialidades para compreender a perspectiva epistemológica de Warburg ainda não foram suficientemente exploradas.

## Referências

- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Grisalha: Poeira e poder do tempo*. [Versão kindle] Lisboa: Ymago, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 2 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n.28, p.338-346, June 2014. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2014000100338&Ing=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2014000100338&Ing=en&nrm=iso)>. Acesso em 23 Jan. 2018.
- GHELARDI, M. *Aby Warburg et la “lute pour le style”*. Paris: L'Ecarquillé, 2016.
- LESCOURRET, M-A. *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2013.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- VICENZI, A. *La Villa Farnesina a Roma*. Modena: Franco Cosimo Panini, 2014.
- WARBURG, A.; BING, G. *Diario Romano (1928-1929)*. Madrid: Siruela, 2016.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, A. Dürer e a antiguidade italiana. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 87-97.
- WARBURG, A. Introdução à Mnemosine. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 363-375.
- WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, A. A última vontade de Francesco Sassetti. (1907). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 169-218.
- WARBURG, A. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Ecarquillé, 2012.

\* Professora Assistente Doutora na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de Bauru. Pós-Doutorado na linha de Teoria e História das Artes Visuais do PPGAV(UDESC); Doutorado em Psicologia (UFSC), M.A. History of Art no The Courtauld Institute of Art (University of London-UK), Mestrado em Antropologia Social (UFSC). Co-líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos da Imagem (labIMAGEM). E-mail: [wedekinluana@gmail.com](mailto:wedekinluana@gmail.com)