



O GROTESCO NA PRANCHA 32 DO ATLAS MNEMOSYNE

Sandra Makowiecky¹

Luana Maribele Wedekin²

THE GROTESQUE AT PANEL 32 OF ATLAS MNEMOSYNE

LO GROTESCO EN EL PANEL 32 DEL ATLAS MNEMOSYNE

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

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

RESUMO

A categoria do grotesco é abordada através da análise da prancha 32 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Nela encontram-se imagens relativas principalmente ao Renascimento, abordando temas que atravessam os tempos desde a Antiguidade, como a dança da moresca, a corte amorosa e o culto à deusa Vênus, o gênero pictórico das Singeries (macaquices) e a luta pelos calções. Constata-se o vigor da categoria estética do grotesco, quando Aby Warburg dedica uma prancha apenas para ela. Juntamente com a análise das imagens, percorre-se as definições e reflexões sobre o grotesco em André Chastel, Wolfgang Kayser, e, principalmente em Victor Hugo, com seu postulado fundamental de que a forma grotesca se opõe ao clássico e existe na natureza e no mundo em nossa volta, mesmo que em um caleidoscópio de (in) definições. Outras categorias estéticas são abordadas em paralelo, como o belo, para o qual o grotesco surge como contraste; o cômico; o feio, com sua diversidade contrastante à unidade do belo. As imagens selecionadas por Warburg perpassam tais discussões teóricas e revelam polaridades fundamentais para compreender a expressão das comoções humanas: dionisíaco-apolíneo, loucura-razão, animal-humano, libertação-domesticação, caos-ordem, pathos-logos, distanciamento-imersão, expansão energética – contenção energética. Buscou-se igualmente compreender um método em Aby Warburg, seja na seleção e organização das imagens na prancha; seus interesses temáticos, nesse caso, as festas e tradições populares; o seu interesse pelo dissonante, para além das generalizações reducionistas e dos objetos canônicos da história da arte.

Palavras-chave: Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Grotesco. Prancha 32 do Atlas Mnemosyne.

ABSTRACT

The category of grotesque is addressed through the analysis of panel 32 of Atlas Mnemosyne by Aby Warburg. The panel contains mainly Renaissance images, approaching themes that span the ages since Antiquity, such as the dance of the moresca, the amorous courtship and the cult of the goddess Venus, the pictorial genre of Singeries (monkeys) and the battle for the trousers. A panel solely dedicate to the grotesque affirms the vigor of this aesthetic category. Together with the analysis of the images, we presente definitions and reflections on the grotesque as approached by André Chastel, Wolfgang Kayser, and, mainly in Victor Hugo. For the French writer, the grotesque form is opposed to the classic and exists in nature and not world around us, even if in a kaleidoscope of (in)definitions. Other aesthetic categories are approached in parallel, such as the beauty, for which the grotesque appears as a contrast; the comic; the ugly, with its contrasting diversity to the unity of beauty. The images selected by Warburg pervade such theoretical reflections and reveal fundamental polarities to understand the expression of human commotions: Dionysian-Apollinae, madness-reason, animal-human, liberation-domestication, chaos-order, pathos-logos, distancing-immersion, energetic expansion – energy containment. This article also tries to understand a method in Aby Warburg, whether in the selection and organization of images on the panel; it shows Warburg thematic interests, in this case, festivals and popular traditions; and also, his interest in the dissonant, beyond reductionist generalizations and art history's canonical objects.

Key-words: Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Grotesque. Panel 32 of Atlas Mnemosyne.

RESUMEN

La categoría de grotesco se aborda a través del análisis del panel 32 del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. El panel contiene principalmente imágenes renacentistas, abordando temas que abarcan épocas desde la Antigüedad, como la danza de la moresca, el cortejo amoroso y el culto a la diosa Venus, el género pictórico de las Singeries y la batalla por los pantalones. Un panel dedicado únicamente a lo grotesco afirma el vigor de esta categoría estética. Junto al análisis de las imágenes, presentamos definiciones y reflexiones sobre lo grotesco en la perspectiva de André Chastel, Wolfgang Kayser y, principalmente, de Victor Hugo. Para el escritor francés, la forma grotesca se opone a la clásica y existe en la naturaleza y no en el mundo que nos rodea, aunque sea en un caleidoscopio de (in) definiciones. En paralelo se abordan otras categorías estéticas, como la belleza, para la cual lo grotesco aparece como contraste; lo cómico; lo feo, con su diversidad contrastante a la unidad de la belleza. Las imágenes seleccionadas por Warburg impregnan tales reflexiones teóricas y revelan polaridades fundamentales para comprender la expresión de las conmociones humanas: Dionisíaco-Apollinae, locura-razón, animal-humano, liberación-domesticación, caos-orden, pathos-logos, distanciamiento-inmersión, energía expansión – contención de energía. Este artículo también trata de comprender un método en Aby Warburg, ya sea en la selección y organización de imágenes en el panel; muestra intereses temáticos de Warburg, en este caso, fiestas y tradiciones populares; y también, su interés por lo disonante, más allá de las generalizaciones reduccionistas y los objetos canónicos de la historia del arte.

Palabras-clave: Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Grotesco. Panel 32 del Atlas Mnemosyne.

Introdução: A chamada para Dossiê e os conceitos

A chamada para o dossiê “As artimanhas do grotesco no contemporâneo”, nos abriram ao seu final, a possibilidade de escrevermos sobre o grotesco na Prancha 32 do *Atlas Mnemosyne*. Senão vejamos:

Nesse caleidoscópio de (in)definições, convidamos artistas e pesquisadores das artes, das literaturas, das filosofias, das histórias, das sociologias, das pedagogias, dos cinemas, dos quadrinhos e das mixagens artísticas e culturais a colaborarem neste dossiê, tecendo reflexões (visuais, inclusive) sobre o estatuto do grotesco na contemporaneidade, preferencialmente (mas não exclusivamente) em suas formas de manifestação e recepção artísticas, estéticas e políticas – reiterando que por “contemporaneidade” entende-se também as fantasmagorias do passado que nela persistem (MEDEIROS; PEREIRA, 2022).

Afonso Medeiros e Marcos Villela Pereira, ao reiterar que entendem por contemporâneo também as fantasmagorias do passado que nela persistem e que reflexões sobre o estatuto do grotesco na contemporaneidade, preferencialmente (mas não exclusivamente) são oportunas, nos deram a chave para a entrada no dossiê, justamente porque defendemos a clave da permanência do passado no presente.

Desde 2017, as autoras deste artigo se debruçam sobre o legado de Aby Warburg, refletindo acerca de seus pressupostos teórico-metodológicos, tomando por ponto de partida, as pranchas do *Atlas Mnemosyne*. Na prancha 32 do *Atlas*, encontramos várias imagens relativas ao grotesco (Fig. 1).

Perpassa toda a teoria de Aby Warburg, a permanência, a tenacidade das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental. Como apontou Cassirer:



FIGURA 1.

Prancha número 32 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Fonte: Warburg, A. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

Ele não separava o pequeno e o grande; ele abraçava, com a mesma intensidade e o mesmo amor, tanto as grandes obras-primas da arte quanto os últimos e aparentemente mais insignificantes rebentos do esforço intelectual e criador [bildend] (2016, p. 274).

O que fez Aby Warburg se aproximar essas imagens na prancha 32? Pelas pistas de suas legendas, pelos conceitos de grotesco selecionados pelos proponentes do dossiê, por conceitos de grotesco expressos por outros autores, pelas imagens selecionadas por Aby Warburg, tentaremos estabelecer as conexões possíveis.

Começamos pelas legendas da prancha 32 do *Atlas*, em tradução nossa³: Tíaso carnavalesco. Grotesca. Dança em torno da mulher. *Vœu du Paon*⁴ Quaresma. Taças dos macacos. Grotesca dos macacos. Dança das mulheres pelos calções. [Cf. dança dos sacerdotes, morte de Orfeu]. Objetos de uso comum como veículos (MNEMOSYNE ATLAS 32...,2023). O termo “grotesca” aparece duas vezes, apontando a associação da prancha com o tema.

Já os dizeres da chamada ao dossiê (MEDEIROS; PEREIRA, 2022) mencionam o diferente, a dissimulação ou espetacularização do diferente, a cultura do “mau gosto” pela estética classicista (de Vasari e de Winckelmann), a pornografia, muitas vezes, considerada algo grotesco. Também mencionam bizarro, o defeituoso, o bruto e acrescentam ainda, que tudo que se afasta da normalidade hegemônica e, por isso, a confronta, cabe nessa categoria. Na sequência, recorrem aos termos

3 Legenda: “Tíaso carnavalesco. Grotesca. Danza per la donna al centro. Vœu du Paon. Quaresima. Coppa delle scimmie. Grotesca delle scimmie. Danza delle donne per i pantaloni. [cfr. danza del sacerdote, morte di Orfeo]. Oggetti d’uso comune come veicolo (MNEMOSYNE ATLAS 32...,2023).

4 *Vœu de paon*. A expressão está originalmente em francês em todas as versões do *Atlas*. Trata-se de uma expressão medieval relativa a uma cerimônia, o Voto do Pavão, na qual alguém expressava um voto para pegar em armas ou para terminar um negócio. Assim chamado pois se fazia à mesa na qual se servia um pavão assado. Fonte: <https://www.littre.org/definition/paon>].

filosóficos propriamente ditos, citando Justus Möser, Hegel, Friedrich Schlegel e Victor Hugo, que irão caracterizar o grotesco como “um modo de fazer arte que não busca a produção do belo” (VÁZQUEZ, 1999, p. 286). Citam ainda que a partir do pós-segunda guerra, os estudos de Mikhail Bakhtin (1977-1993) e Wolfgang Kayser (1957-2003) sobre o grotesco, que se tornaram referências bem conhecidas.

Voltando a conceitos também “clássicos”, citamos alguns autores cuja definição remete inicialmente às grotescas, gênero de decoração ornamental realizado nas paredes das antigas vilas romanas e retomados na Europa no início do *Cinquecento*. Tal difusão posterior pode ser encontrada na pintura mural, na tapeçaria e nas artes gráficas.

Montaigne, em seus *Ensaio*s, originalmente de 1580, define assim o grotesco:

[...] são pinturas fantásticas que não têm outro mérito que sua variedade e extravagância. Que são, mesmo estes, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos, colocados juntos com membros diversos, sem uma figura determinada, sem outra ordem nem ligação, nem proporção senão fortuita?⁵ (Apud CHASTEL, 2010, p. 19 – tradução nossa)

Em Giorgio Vasari, no capítulo XXVII do *Vidas dos artistas*, na edição “torrentiniana”, originalmente de 1550, intitulada *Como fazer grotescos sobre estuque*:

Os grotescos são uma espécie de pintura licenciosa e muito ridícula, feita pelos antigos para ornamento de vãos em lugares nos quais só ficavam bem coisas postas no alto; para tanto, faziam seres com feições de monstros, deformados pela natureza, ou fruto de extravagância e da fantasia dos

5 “[...] sont peintures fantasques, n’ayant grâce qu’en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crotresques et corps monstrueux, rappiecez de diverses membres, sans certaine figure, n’aysants ordre, suite ny proportion que fortuite?”

artistas, que em tais obras compõem sem obedecer a nenhuma regra, prendendo a fios finíssimos pesos que eles não podem suportar, dando a cavalos patas feitas de folhas de árvores, a homem, pernas de grou, além de outros inúmeros disparates e despropósitos; e quem os imaginasse mais estranhos era considerado mais talentoso. Depois, surgiram regras e, separados por frisos, tais trabalhos adquiriram belíssimo aspecto; foram feitos de estuque mesclado à pintura. (VASARI, 2011, p. 55)

Uma obra certamente insuperável sobre o grotesco foi a publicada por Wolfgang Kayser em 1957, motivada por uma visita que fizera ao Museu do Prado e que o importunaria durante alguns anos. Seu desconforto se deu com o estranhamento que sentiu ao se deparar com obras de Velázquez, Goya, Bosch e Brueghel. O grotesco reflete essa estética como o “mundo alheado”, algo desarticulado e estranho (KAYSER, 2013).

Na linha do tempo, sabemos que as representações grotescas são mais antigas do que o termo, cunhado justamente quando da descoberta de um tipo de pintura ornamental antiga, que até o final do século XV estivera escondida em cavernas de Roma e outras regiões da Itália. Muniz Sodré e Paiva (2002), com o objetivo de explicar as origens e o percurso da expressão, explicam que a origem da palavra grotesco vem de *la grotta* (“gruta” ou “grota”, porão, em italiano), uma expressão que surgiu pela primeira vez, em Roma, no século XV, para denominar os ornamentos estranhos nos porões do *Domus Aurea*⁶.

Para Muniz Sodré e Paiva (2002), nem Vitrúvio e nem mais tarde os críticos de arte do século XVI impediram que a nova moda da

⁶ Após o grande incêndio de Roma no ano 64 d.C., o Imperador Nero ordenou a reconstrução da sua residência, a Domus Transitoria no Palatino. Nero ordenou que construíssem o palácio mais luxuoso que rei algum, cônsul ou imperador de Roma tivessem pensado até o momento. Domus Aurea era parte do projeto que Nero havia idealizado para transformar Roma em uma nova cidade, “Nerópolis”, seguindo o modelo helenístico de Alexandria, isto é, uma cidade de plano ortogonal com praças largas e ruas retilíneas.

ornamentação se espalhasse. Em 1502, um cardeal encomendou a decoração de uma biblioteca com essas fantasias, cores e distribuição, que hoje chamamos grotesco. Rafael Sanzio também pintou nesse estilo, mas com resultados discretos, inofensivos e alegres, de tal forma que Goethe, após contemplá-los, enalteceu-os em um artigo intitulado, aliás, *Von Arabesken (Dos arabescos)*; a confusão explica-se pela mistura que de fato ocorreu do grotesco aos outros dois gêneros da ornamentica, o arabesco e o mourisco. O arabesco utiliza principalmente os motivos ornamentais mais próximos da natureza, como gavinhas, flores e folhas, mas sob a influência do estilo grotesco também se lhes associaram animais e figuras humanas disformes (MUNIZ SODRÉ; PAIVA, 2002).

A terminologia no século XVIII era utilizada para a definição daquilo que pudesse ser considerado como fantástico ou extravagante, e aos poucos, a expressão adquiriu o sinônimo do ridículo e do cômico. No século XIX, todavia, esse fenômeno foi apresentado como categoria estética, quando Victor Hugo assinalou no prefácio da sua peça *Cromwell* (1827) que a forma grotesca existe na natureza e no mundo em nossa volta (HUGO, 2014). Todavia, cabe também dizer que Victor Hugo interpretou o grotesco como uma categoria promotora de uma reinterpretação culta da espontaneidade popular. Inicialmente associou a arte à religião e expôs que na criação, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem.

[...] a musa puramente épica dos antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. [...] O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.

(HUGO, 2014, p. 24-25)

A poesia, assim, mudará, será tal qual a natureza em que tudo é coeso. Para o autor, as criações podem ser misturadas e não necessariamente serão confundidas por isso. “[...] eis uma nova forma de desenvolver a arte. Este tipo é o grotesco. Esta forma, é a comédia” (HUGO, 2014, p. 26). Não só o sublime é de grande importância para a arte. No pensamento moderno o grotesco adquire importância:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2014, p. 33)

Assim, é preciso que haja um contraste posto que o sublime sobre ele próprio não é capaz de produzir. O que é feio, grotesco, funciona como contraste fundamental para o belo e promove equilíbrio para a compreensão da arte. No prefácio de Hugo observa-se que, para definir o grotesco, ele recorre a outras categorias estéticas, como o feio, o cômico, o sublime, mas sobretudo o belo.

Em *O império do Grotesco* (MUNIZ SODRÉ; PAIVA, 2002), os autores argumentam que a composição de elementos tais como: o espanto, o riso, o horror e o nojo sedimentam a estética do grotesco que proporciona uma articulação de diferentes elementos com referência constante a deslocamentos de sentido, animalidades, partes baixas do corpo, dejetos, entre outros. Porém a categoria não é definida apenas pelas aberrações e pelo monstruoso, considera-se também os efeitos do medo e do riso nervoso. Para expor as espécies do grotesco, os autores propuseram

quatro modalidades, como o escatológico (secreções, partes baixas do corpo, dejetos, entre outros); o teratológico (relacionadas ao risível, como a monstruosidade, aberrações, bestialismo); o chocante (presentes nas duas formas anteriores, algumas vezes com sensações sensacionalistas que provoca um choque perceptivo no contemplador) e o crítico (além da percepção do fenômeno, normalmente é revelado o que se tenta esconder, como as caricaturas e paródias, por exemplo).

Primeiros passos: o grotesco na prancha 32

Partindo do postulado de Victor Hugo, de que a forma grotesca existe na natureza e no mundo em nossa volta, como o grotesco aparece na prancha 32, considerando as múltiplas definições que o termo possui? Nossa abordagem da prancha 32 guarda semelhança com as abordagens realizadas pelo *Seminário Mnemosyne*, coordenado pela pesquisadora italiana Monica Centanni, e cujas sugestões de percurso interpretativo das pranchas do *Atlas* podem ser encontradas nas páginas da revista *Engramma*.⁷

O tema de entrada disseminado mais fortemente na Prancha 32 é a Moresca. Das vinte e seis imagens da prancha, oito estão relacionadas ao tema. Trata-se de uma dança inicialmente classificada como dança guerreira, ou armada, que se distinguia por remeter aos confrontos entre cristãos e “sarracenos”⁸ durante a Idade Média. O nome pode ser traduzido como “mourisca”, e vem, portanto, da referência aos “mouros” e teria surgido pela primeira vez em Gênova, no século XI. No entanto, a pesquisadora em antropologia Elvira Stefania Tiberini (1982) esclarece

7 Um bom exemplo é o trabalho sobre a Prancha 41a do Atlas, para o qual o Seminário encontrou cinco eixos para interpretação. Ver: MNEMOSYNE, 2003.

8 Sarracenos era uma forma genérica usada pelos cristãos da Idade Média para designar árabes e muçulmanos. Sinônimo de “mouros”.



FIGURA 2.

Erasmus Gasser. Dançarinos da moresca, 1480. Escultura em madeira policromada, c. 65 cm. Münchner Stadtmuseum, München. Fonte: Painel 32, Imagem 8, à esquerda < <https://www.boerse-muenchen.de/suedseiten/771/Erasmus-Grasser-eine-faszinierende-Ausstellung-im-Bayerischen-Nationalmuseum> > e Painel 32, Imagem 9, à direita:< <https://www.kunstmuseum-moritzburg.de/kunst-erleben/digital-entdecken/museumsblog/24-august-2020/>>

que a origem é ainda mais antiga e remonta a ritos de fertilidade pré-cristãos, tendo sido absorvida em festividades canônicas cristãs, como o Pentecostes, o Corpus Christi e outras festas religiosas locais. Ora, essa constatação de um rito pagão absorvido pela tradição cristã se encaixa perfeitamente no tipo de interesse temático de Warburg.

Um par de esculturas em madeira que aparece reproduzido na prancha 32 parecem afirmar claramente essa relação da Moresca com o conflito entre mouros e cristãos. São de autoria do artista alemão Erasmus Grasser (c. 1450-c. 1515) (Fig.2). Elas são parte de um conjunto de dezesseis esculturas em madeira realizadas como parte da decoração do Salão de Baile da Antiga prefeitura de Munique (THE MORRIS DANCERS, s/d).

De maneira geral, a escultura de Grasser distingue-se por um estilo pessoal no qual se observam “bordas do drapeado regularmente curvilíneas e figuras enfaticamente posadas” (BAXANDALL, 1981, p. 277). É possível contemplar o conjunto das dez esculturas sobreviventes no *Münchner StadtMuseum*, todas com trajés diferenciados e posturas muito dinâmicas e algo cômicas. No *Atlas*, as duas reproduções estão em preto e branco, mas chama a atenção o fato de Warburg (e colaboradores) terem escolhido um homem negro e um branco. Tal escolha enfatiza as possíveis origens da dança popular, relativa ao combate entre mouros (pretos) e cristãos (brancos). Disseminada pelo *Atlas* está a questão das trocas e intercâmbios entre Europa e mundo árabe, e podemos conjecturar que a escolha das figuras que apontam origens raciais diversas não tenha sido casual.

Se a categoria do grotesco acolhe também a diferença como seu elemento constituinte, pode-se pensar na presença de figuras negras na arte europeia do Renascimento, no mais das vezes revestida da ideia de exotismo. No *Atlas*, (Fig.3) essa categoria da diferença racial não é tratada diretamente, mas está presente em algumas imagens: na prancha 30, no estandarte que aparece no afresco *Derrota de Cosroés* (1452-1466) de Piero della Francesca (1415-1492), em Arezzo.



FIGURA 3.

Figuras negras no Atlas Mnemosyne (da esq. para a dir.): Erasmus Grasser, Dançarino de Moresca, 1480. Benozzo Gozzoli, Procissão dos magos (detalhe), 1459-1462. Piero della Francesca, Derrota de Cosroés (detalhe) (1452-1466). Francesco del Cossà, Detalhe do Mês de março no Palazzo Schifanoia, 1469-1470. Fonte: as autoras.

Na mesma prancha, há duas imagens da *Procissão dos Magos* (1459-1462), de Benozzo Gozzoli (1420-1497), mas nos detalhes escolhidos, não está o homem negro ao lado de Cosimo de' Medici, que faz parte deste painel. O exemplo mais marcante nesse quesito é o desvendamento da figura negra nos afrescos do Palazzo Schifanoia de Ferrara, que consta na prancha 27 e cuja iconografia foi esclarecida no cotejamento da imagem com o tratado de astrologia árabe de Abû Ma'schar, como Warburg bem explica em *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*, datada de 1912 (2013a). (Fig. 3)

Um baile grotesco

De dança guerreira, a moresca transmutou-se em outros gêneros. Aparece no primeiro livro sobre dança, o *Orchésographie* (1589), de Thoinot Arbeau⁹, que descrevia a *moriskén* como uma dança caracterizada por movimentos “bizarros”, com “batidas de pés”, “marcações de mãos”, cabrioles (passo saltitante no qual o bailarino bate as duas pernas no ar), saltos peculiares, e movimentos extravagantes onde “braços e pernas são lançados para fora das juntas”. É exatamente esta a sensação que temos ao ver as esculturas de Grasser. Na figura de chapéu vermelho, o ombro direito parece estranhamente deslocado do corpo. (Fig. 2). A moresca era descrita ainda como dança livre, atlética, veloz, acompanhada da “música estridente e rítmica de flauta e tambor”¹⁰, cujo vocabulário se compunha de “corridas, saltos, torções, giros, membros estendidos e gestos de apontar ou abrir os dedos” (NUTTALL, 2021, p. 299).

⁹ Thoinot Arbeau é o anagrama para Jehan Tabourot, nascido em 1519 e considerado o autor do primeiro livro sobre dança.

¹⁰ Na obra *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi, apresentada pela primeira vez em 1607 em Mântua, o Atto quinto apresenta uma composição intitulada Moresca.

Warburg reúne desenhos em ponta de prata atribuídos aos artistas italianos Francesco del Cossa (1430-1478) e Andrea del Verrocchio (1435-1488), todos de 1470. Eles captam com grande frescor e vivacidade os movimentos dos dançarinos da moresca. Há claro predomínio da linha, em geral suave, mas sempre fluida, o que enfatiza a qualidade exploratória dos desenhos¹¹. Identificam-se os acessórios em movimento, nas partes dos trajes insufladas pelo deslocamento de ar. Novamente vemos os braços e pernas das figuras criando ângulos retos nas articulações. Os três trabalhos parecem ter sido realizados diante do modelo em movimento. Não há idealização dos rostos, os homens não são jovens, nem poderiam ser considerados “belos”, mas claramente há prazer e diversão em suas expressões¹². (Fig. 4)

Paula Nuttal, do Victoria & Albert Museum, analisou um conjunto de oito desenhos, nos quais estes três estavam incluídos e constatou que suas distintas imagens são “difíceis de acomodar no cânone florentino, testemunhando seu parentesco com a arte do norte da Europa” (2021, p. 292-293). Em sua história, foram erroneamente atribuídos a Peter Brueghel e a Quentin Messys - provavelmente pela familiaridade de seu caráter grotesco; mas também a Francesco Pollaiuolo e Francesco del Cossa (atribuição que é ainda mantida na versão em francês do *Atlas*¹³).

Se analisarmos as demais imagens da moresca na Prancha 32 (Fig. 5), vamos observar que os corpos dos dançarinos se apresentam em posturas pouco comuns: nas imagens escolhidas principalmente as danças das figuras masculinas em nada se assemelham a uma dança graciosa (lembramos das Graças na Primavera de Sandro Botticelli, no

11 Nuttal (2021) observa que algumas partes do desenho parecem ter sido reforçadas posteriormente por uma “mão menos hábil”, que diferiria dos seguros traços de Verrocchio.

12 Foram levantadas hipóteses sobre a função dos desenhos, que podem ter sido usados como instrumentos para aulas de desenho, podem ter sido resultado de uma “competição de desenhos”, como projetos para a decoração de um aposento ou para o carnaval, e, ainda, para prazer do próprio artista e de uma audiência. (NUTTALL, 2021)

13 Edição da L'Écarquillé, de 2012.

**FIGURA 4.**

Da esq. para dir.: Andrea del Verrocchio (atribuído a), Dançarino de moresca, c. 1470. Desenho em ponta de prata, 21,5X18,5 cm; Francesco del Cossa ou Andrea del Verrocchio (atribuído a), Dançarino de moresca, c. 1470. Desenho em ponta de prata, 22,8X16,6 cm, todos na Galleria degli Uffizi, Firenze.

Fonte: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1032#

centro da prancha 39 do Atlas). Não encontramos aqui o passo da ninfa¹⁴ (tema que perpassa o Atlas). Os membros dos dançarinos assumem posições com ângulos com joelhos e cotovelos dobrados, pernas e braços elevados, contorções violentas. Não por acaso, algumas posturas lembram aquelas típicas das procissões dionisíacas, e esta associação se confirma pela legenda “Tiaso carnascialesco”.

O tiaso, cortejo dionísíaco, reúne os corpos das bacantes e celebrantes em êxtase místico. A organização das figurinhas nas margens do tabuleiro de xadrez assemelha-se a um cortejo. E posteriormente a moresca era assim apresentada, em fileiras para audiências abastadas. Na miniatura de Michaelus Scotus, *Liber Particularis*, de 1438, mais que uma procissão, as pequenas figuras parecem desfilar num festival carnavalesco, em piruetas cujo movimento é reforçado pelos sinuosos elementos decorativos que podem ser panos ou fitas coloridas. São outros exemplos de “acessórios em movimento”, expressão cunhada por Warburg para se referir aos cabelos e trajés esvoaçantes das figuras de Botticelli (WARBURG, 2013b).

A obra de Scotus remete às *pagliacciate* (“palhaçadas”), desenvolvimento de motivos bizarros nas margens dos manuscritos da segunda metade do *Trecento* em Paris, Praga e Milão, que se desenvolveu no Renascimento, e tinham por característica o “ornamento sempre pronto às decorações floridas, aos jogos gráficos”, carregado “de pequenos personagens estranhos e agitados” (CHASTEL, 2010, p. 57). São composições fantásticas, “com seus monstros, os seus híbridos e as suas incongruidades” (Ibidem.).

Na Itália, a moresca era dançada também no carnaval, primeiramente na rua, e depois no contexto cortesão. Tiberini explica que essa transformação ocorreu igualmente em seu conteúdo que, por influência do humanismo, “se presta ao reemprego das figuras populares, dos



FIGURA 5.

Moresca na Prancha 32 do Atlas Mnemosyne, (de cima para baixo e em sentido horário): Tabuleiro de xadrez, segunda metade do séc. XV; Moresca, manuscrito *Liber Particularism*, 1438; Moresca, Israel van Meckenem, motivo ornamental, 1490; Moresca no afresco de uma casa em Bussoleto, Piemonte; Moresca, de Israel van Meckenem, c. 1490; Moresca, desenho do Romance de Jean de Paris e Romance de Apolônio, c. 1460. Fonte: montagem feita pelas autoras.

14 Sobre o tema ver Wedekin (2018).

heróis e dos deuses da mitologia pagã” (1982, p. 195). Nesse processo, se converteu em balé para, finalmente, se transfigurar em *intermezzi* entre os diversos atos da comédia, migrando para o campo do teatro e do espetáculo. Warburg também se interessou sobre os *intermezzi* no Renascimento (2013c).

Uma das imagens da moresca do gravador alemão Israel van Meckenem (1440/5-1503) assemelha-se aos motivos ornamentais encontrados nas decorações antigas e do Renascimento. Os corpos dos bailarinos quase se confundem com a decoração vegetal, seus membros contorcidos fazem as vezes dos galhos e gavinhas em motivos sinuosos. Chastel identifica este tipo de decoração como *racemo abitato* (numa tradução livre, “cacho habitado”), que ele define como “espécie de contração decorativa obtida ao conjugar elementos reconhecíveis e ligações impossíveis” (2010, p. 56).

A imagem de Meckenem, assim como outras na prancha, atestam a mudança do caráter da moresca, que de modalidade de dança guerreira, transformou-se em uma dança de corte da mulher (mas ainda exclusivamente masculina). No sul da Europa Central observava-se que os dançarinos realizavam seus passos extravagantes para uma “bela donzela”, “juiz”, “deusa da sorte” ou “Rainha de maio”. A coreografia exuberante visava, então, atrair a atenção da donzela. É o que vemos no trabalho gráfico de Meckenem, e em diversas imagens da prancha 32 (Figs. 5-6). Contudo, como esclarece Nuttall (2021), a moresca era uma dança masculina e o papel da “bela donzela” era desempenhado por um homem travestido, numa verdadeira paródia do amor cortês.

Na gravura de Leinberger (Fig.6), vemos reproduzida a ideia da moresca como uma apresentação a ser realizada diante da corte e ao redor da “donzela”, que porta numa mão uma maçã a ser concedida para o dançarino vencedor. À direita da donzela, o músico toca flauta e o tambor, enquanto os demais dançarinos executam seus excêntricos movimentos. Como sugerem estas imagens, “a moresca era desenfreada,



FIGURA 6.

Atribuído a Hans Leinberger, Dança em torno de “Frau Welt”, c. 1525. Calcografia, 53,9X38,1 cm. Albertina, Vienna. Fonte: < <https://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/Part13637.html> >

indecorosa, subversiva e, por extensão, louca” (NUTTAL, 2021, p. 299). E tanto assim que Baldassare Castiglione, na obra *O livro do cortesão* (originalmente de 1528), refere em seu segundo livro, o conselho dado por Federico Gonzaga:

Há alguns exercícios que podem ser feitos em público e em privado como a dança; e penso que o cortesão deve ter a ver com isto, porque ao dançar na presença de muita gente e num local de populares, parece-me que lhe convém manter uma certa dignidade, mas temperada de uma elegante e airosa doçura de movimentos; e ainda que se sinta leve e que respeite bem o tempo e a medida, não deve entrar em movimentos acelerados de pés que são muito apropriados ao nosso Barletta, mas que seriam pouco convenientes num gentil-homem; no entanto, numa sala, em privado, como aquele em que agora nós nos encontramos, penso que lhe seja lícito tanto isso, como dançar mouriscas e brandi; mas não deve fazê-lo em público, a não ser que esteja mascarado. (2008, p. 91)

Sabe-se que a obra de Castiglione foi o manual de etiqueta cortesã da época. A moresca estava, portanto, no polo oposto à elegância.

A dança ao redor da donzela também aparece na *gravura Dançarinos de moresca ao redor da vendedora de linguiça*, do gravador alemão Daniel Hopfer (1471-1536) (Fig.7). Essa gravura explicita a categoria do grotesco em diversas dimensões. A paródia do amor cortês assume feições particulares, pois em vez da oferta da maçã, a “donzela” porta um jarro de cerveja e um espeto com linguiças. Cuidadosamente trajada, as roupas suntuosas não escondem a face enrugada e a deformação no pescoço. Como afirma Hugo, o grotesco tomará “[...] os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras” (2014, p. 36).

A aparência grotesca da figura feminina em nada afasta os dançarinos ao seu redor. Ao contrário, parece atraí-los. Umberto Eco, no clássico



FIGURA 7.

Daniel Hopper, Dançarinos de moresca ao redor da vendedora de linguiça, c. 1490-1536. Gravura, 21,7X33,6 cm. Minneapolis Institute of Art.
Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/120320/moresca-dancers-surrounding-a-sausage-seller-daniel-hopper>

História da feiura (2015), refere os estudos de Patrizia Bettella sobre a “mulher feia”, identificando no período do Renascimento uma mudança de perspectiva na qual “a feiura feminina torna-se, antes, objeto de divertimento burlesco, com o elogio irônico de modelos que se afastam dos cânones estéticos dominantes” (p. 160). Os dançarinos mantêm a iconografia já identificada a moresca, cada qual em postura diferente, tingindo a cena de dinamismo e movimento. Cada um apresenta feições também diversas, e o grotesco aqui se confunde à categoria do feio: “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (HUGO, 2014, p.33). No canto superior esquerdo, vemos o músico, cujo perfil com queixo pontudo e nariz adunco, combinados com a evidente corcunda, certamente fez-lhe arrebanhar a coroa de louros devido à sua distintiva feiura.

O tema da corte ao redor da vendedora de salsichas retorna na Prancha 38. Esse tipo de procedimento de retorno a certos temas é usual no *Atlas Mnemosyne*. Monica Centanni esclarece:

Na ratio que regula o funcionamento interno de Mnemosyne, a retomada de uma figura ou de um detalhe, tem, com frequência, a função precisa de ligar à distância temas, fórmulas e ideias: como no mecanismo do funcionamento da memória, a repetição ou a citação de uma imagem funciona com uma ligação por sinapse, que abre um horizonte mais amplo ativando um campo de raciocínio que inclui a argumentação específica no tecido complexo de sentido. (2003, s/p)

O tema da corte amorosa aparece novamente na prancha 38. Na prancha 32 Warburg agrupou ainda três imagens relacionadas a costumes reunindo elementos pagãos e medievais que persistiam no Renascimento. (Fig. 8)

A imagem superior diz respeito a uma cerimônia chamada *Voeu du paon*, na qual alguém expressava um voto para pegar em armas ou para terminar um negócio. A referência ao pavão devia-se ao fato de que o voto

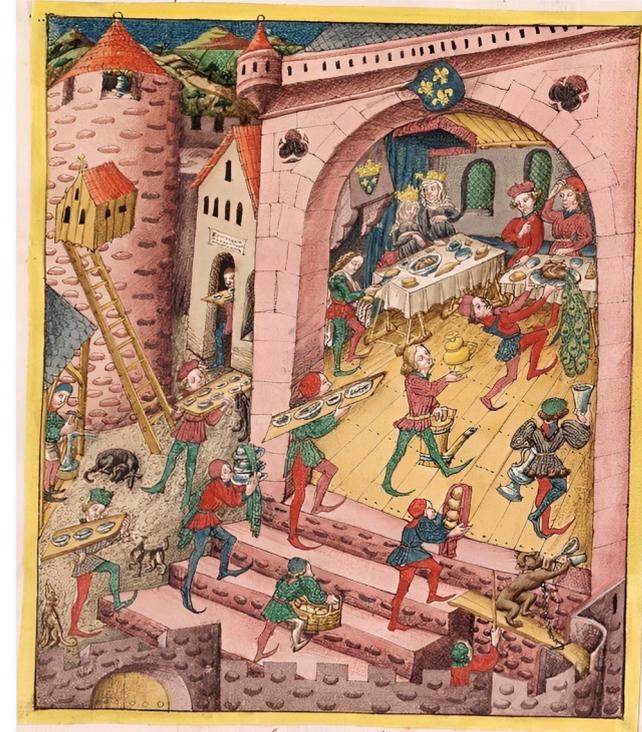


FIGURA 8.

De Cima para baixo e da esq. para a dir.: O banquete do pavão. Condessa Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, Manuscrito de Scheppel, 1455-1472. Desenho pintado, 49X36cm. Staats-und Universitätsbibliothek, Hamburg; Círculo ou pupilo de Hugo van der Goes. Alegoria da deusa Vênus, 1468-1500. Desenho em ponta de prata, 23,1X18,9 cm, Staatliche Museen, Berlin; Homem dançando diante de um ídolo da deusa Vênus. Personificação do mês de abril. *Calendarium Romanum*, séc. XVI. Nanquim e lavada, 30,5X48 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Fonte: Montagem feita pelas autoras.

era proferido à mesa na qual se servia um pavão assado¹⁵. No manuscrito pintado com cores vivas, vê-se a cena de um grande banquete no qual os servos levam organizadamente os pratos para o salão onde o pavão já repousa numa travessa. Na imagem inferior à esquerda (Fig. 8), o pavão é a figura central neste desenho de uma alegoria de Vênus que desfila nua sobre o pássaro. É uma imagem que parece remeter a algum tipo de cortejo estranho (pelas proporções exageradas do pavão) e solene (pelas posturas dos participantes). Na imagem inferior à direita, novamente nos deparamos com um dançarino, mas aqui a performance é individual e os passos são realizados num privado culto à deusa Vênus. Nestas imagens, vemos cortejos ordenados e uma dança individual.

Singeries: cenas de um mundo às avessas

Contemplando a prancha 32 é possível ainda agrupar as divertidas imagens de macacos realizando atividades humanas. As obras escolhidas por Warburg são prefigurações do que, mais tarde, na arte holandesa do século XVI e no período Rococó, vai configurar um gênero próprio nas artes visuais: as *singeries*. O termo vem da palavra francesa para macaco, *singe*, e numa livre tradução, poderíamos chamar de “macaquices”.

Atribui-se ao pintor flamengo Peter van der Borcht (c. 1530-1608) a introdução do gênero na arte do norte da Europa. Em 1575 ele produziu uma série de gravuras com cenas cômicas de macacos vestidos com trajes humanos em ambientes humanos. Outro artista flamengo, que era genro de Peter Brueghel e, como der Borcht, fortemente embebido na sua tradição, David Teniers (1610- 1690) é considerado o principal praticante do gênero (ainda que sua pintura tenha transitado em outros gêneros também).

15 Cf. <https://www.littre.org/definition/paon>].



FIGURA 9.

Tema dos macacos: (Da esq. para a dir., superior) Anônimo, O macaco e o vendedor ambulante, 1470-1490. Gravura em metal, 25,7x18,4 cm, British Museum, London; Albrecht Dürer, Dança dos macacos, 1523. Desenho sobre cinza, 31x22 cm. KunstMuseum, Basel; Taça com a história do macaco e o vendedor ambulante, 1425. Prata, prata dourada e esmalte, 20x11,7 cm. Metropolitan Museum, NY. Fonte: montagem feita pelas autoras.

Na prancha 32, há três trabalhos com o tema dos macacos. (Fig. 9)

Na gravura superior à esquerda (Fig. 9), o vendedor ambulante (talvez embriagado, a julgar pelo jarro emborcado no qual está abraçado) dorme sob uma árvore e um bando de macacos dissipa as suas mercadorias que estavam num cesto. Todos estão fazendo travessuras: vemos dois macacos que se contemplam no espelho, outro que toca uma corneta e uma flauta, um macaco se penteia, enquanto um outro toma uma bebida de um cantil. A mesma história é o tema da decoração de uma taça esmaltada do século XV (nas duas imagens da base da Fig.9). Dividida em três faixas ornadas, na faixa inferior, observamos o mercador adormecido e os macacos ao redor. Predomina o motivo ornamental da árvore com galhos estilizados (*rollwerk*) onde os macacos em posições diversas sobem e quase se fundem aos motivos vegetais recurvados, num conjunto ao mesmo tempo divertido e delicado.

Digna de nota é a repetição do motivo no mercador adormecido, que assume a postura melancólica, da mão que sustenta a cabeça. A sua expressão facial é de um repouso benfazejo, que o jarro emborcado sugere que tenha sucedido à embriaguez.

No desenho de Dürer (à direita da Fig. 9), os macacos dançam alegremente. Parecem imitar a organização de uma dança circular, com o macaco central portando os atributos do bufão. Os corpos dos macacos reproduzem exatamente as posições dos dançarinos da moresca, assemelhando-se fortemente aos desenhos atribuídos a Verrocchio. O motivo dos macacos imitando comportamentos humanos é um tema que remete ao “mundo às avessas”, onde as coisas estão fora da ordem, e são justamente uma metáfora para a loucura de nosso mundo. Kayser refere o poeta alemão Christoph M. Wieland (1733-1813) para definir o grotesco como “‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (2013, p. 30).

Parece-nos que ao selecionar esse grupo de imagens com os macacos em atividades humanas, Warburg faz ver o paradoxo: a desenfreada

dança popular da moresca elimina os decoros civilizatórios, aproxima o humano de seus impulsos naturais; enquanto os macacos imitando os humanos criam a impressão de civilidade. Kayser identifica no grotesco “a mistura do animalesco com o humano” (2013, p. 24). Ainda que não totalmente fundidos nas *singeries*, os limites entre humanos e animais foram definitivamente ultrapassados.

A luta pelo calção

O último grupo de imagens com temática semelhante é a luta pelo calção. (Fig. 10)

O tema da “luta pelas calças” é um tema presente na arte popular europeia. Chama a atenção o fato de Warburg utilizar elementos da cultura visual relativa a tradições populares, no que podemos identificar como uma herança advinda de Jacob Burckhardt. No *Dicionário de símbolos e temas na arte*, James Hall define o tema da “luta pelas calças”:

Um exemplo de guerra dos sexos no qual a posse das calças se torna emblema de superioridade. [...] O tema ocorre na pintura do século XVII e mostra um homem lutando com uma ou muitas mulheres por um par de calções. (1979, p. 41-42)

Nos exemplos escolhidos por Warburg, a luta pelos calções é exclusivamente feminina. Há na gravura de Peter Aubry II, no canto superior direito, uma janela por onde um homem vestido de bobo da corte. Ele traça o típico gorro com orelhas de burro e guizos, e tem na mão o seu cetro peculiar. Seriam dele as calças disputadas pelas mulheres no primeiro plano da gravura? Na gravura dupla de Thiele (à esq.), na cena superior, um círculo de homens luta por uma saia, enquanto na cena abaixo, as mulheres se digladiam por um calção, cujo dono, à direita e ao fundo, assume um gesto de desespero. São todos elementos de arte popular, incluindo uma tina em madeira, coletada pelo próprio Warburg, que exibe o tema de forma mais sugestiva que realista, em cores vibrantes



FIGURA 10.

Tema dos macacos: (Da esq. para a dir., superior) Anônimo, O macaco e o vendedor ambulante, 1470-1490. Gravura em metal, 25,7x18,4 cm, British Museum, London; Albrecht Dürer, Dança dos macacos, 1523. Desenho sobre cinza, 31x22 cm. KunstMuseum, Basel; Taça com a história do macaco e o vendedor ambulante, 1425. Prata, prata dourada e esmalte, 20x11,7 cm. Metropolitan Museum, NY. Fonte: montagem feita pelas autoras.

e puras.

É impossível não identificar nessas cenas de “batalhas”, as *pathosformeln* da aniquilação e da defesa, semelhantes àquelas identificadas por Warburg na gravura de Dürer acerca da morte de Orfeu¹⁶. Se na moresca somente os homens dançam, nesse grupo de gravuras, só as mulheres lutam, e o prêmio é um atributo masculino. Na Itália, há uma expressão idiomática acerca do lugar de poder dentro de uma casa, destinado a “quem veste as calças”. Num mundo às avessas, são as mulheres que vestem as calças no lar patriarcal.

Considerações finais:

A Prancha 32 tem como imagem inicial, o tabuleiro de xadrez com cenas da moresca, e, como “imagem final” ou *excipit*, a obra “à maneira” de Bosch, *A luta entre o carnaval e a quaresma* (Fig.10).

As pesquisadoras italianas Monica Centanni e do Katia Mazzucco, em sua introdução aos painéis do *Atlas Mnemosyne* (2000) explicam sobre os pontos de referência das Pranchas:

Em muitas pranchas, os pontos de referência nestes percursos não lineares são as imagens introdutórias e finais (*incipit* e *explicit*), enquanto noutras a composição gravita em torno de uma imagem, nem sempre a central. Em algumas das pranchas mais complexas, os pontos de referência podem ser encontrados entre os extremos das imagens introdutórias e finais. Depois de se orientar, percebe-se que toda imagem atrai outra, que já está incluída no Atlas ou que pode ser adicionada como resultado de pesquisas futuras. Cada prancha, na verdade, sugere uma outra série de imagens, que formam uma espécie de prancha fantasma que transmite a mesma mensagem de uma perspectiva diferente. (s/p.)

16 Ver Warburg (2013d).



FIGURA 11.

Hieronymus Bosch (maneira de), A luta entre o carnaval e a quaresma, 1925. Óleo sobre painel, 74,7 X 240 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
Fonte: < <https://artvee.com/dl/battle-between-carnival-and-lent-2/> >

A imagem inicial parece indicar um cortejo de figurinhas dançantes às margens do artefato, como se testemunhássemos a passagem entre os tempos: o tiaso antigo, passando pelas grotescas nos motivos ornamentais medievais que adentram o mundo das imagens do Renascimento.

A pintura escolhida como *explicit* parece mesmo sintetizar alguns dos aspectos fundamentais explorados na Prancha 32. “À maneira” de Bosch, a composição “retrata a batalha entre a terça-feira gorda (carnaval) e a quaresma, ou seja, entre o excesso e a moderação” (BOGERS, 2010, s/p). O homem tocando a gaita de foles carregado sobre uma mesa à esquerda personifica o carnaval. O jarro de sua bebida entornou e um homem que carrega a mesa tirou proveito do acidente. Na extrema esquerda vemos uma mulher que limpa o peixe, já um preparativo para a quaresma, quando, para os cristãos, se pratica o jejum e a penitência. À direita, há uma mulher carregando uma outra mesa redonda, sobre a qual repousam dois peixes, novamente uma alusão ao tradicional alimento da quaresma. Na extrema direita, uma figura que remete muito diretamente à arte de Bosch, uma gaita de foles gigante, no interior da qual há um grupo de pessoas, incluindo um homem tocando um alaúde. Ao som dessa música na estranha festividade, ao centro, podemos ver dois casais compostos por freiras e padres.

Há no painel uma frase escrita logo abaixo do monge gordo e careca: *Dit is den dans van Luther met zijn nonne* (Esta é a dança de Lutero com sua freira). Nos planos posteriores aos dois casais, observamos um casal prestes a se beijar e uma turba festiva, incluindo um bobo (trajado com o capuz com orelhas de asno e guizos), várias pessoas com objetos sobre a cabeça: um jarro, um fole, uma cesta com um gato, um fuso, um funil. Os rostos são variados e, à maneira de Bosch, grotescos, com expressões desconfiadas, raivosas e algumas poucas sorridentes.

Bogers (2010) afirma que a dança dos casais no primeiro plano “é a dança dos tolos, significando estupidez” e acrescenta que “fusos, foles, a cesta com um gato e uma pedra, também são símbolos de loucura”

(s/p). A loucura aqui entendida como o desregramento dos sentidos, a ruptura dos comportamentos socialmente aceitáveis, a expressão desenfreada dos impulsos. A menção escrita à dança de Lutero, segundo Bogers (2010), é um comentário satírico às reformas religiosas na Europa no século XVI. Mais uma indicação de tempo limítrofe, de mudanças e transformações.

Na introdução ao *Atlas*, Warburg afirma:

O processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo phóbos – que abrange toda a escala dos estados de comoção expressos em linguagem gestual, indo da cisma desamparada à antropofagia assassina – confere à dinâmica do movimento humano, mesmo nos estágios que se acham entre os polos limítrofes do culto orgíaco (lutar, andar, correr, dançar, pegar), uma borda de vivência aterradora que o renascentista instruído, crescido na disciplina clerical do medievo, via como um território proibido, no qual apenas os ateus de temperamento liberto podiam se espriar (2015, p. 365).

A Prancha 32 pode ser compreendida à luz dessa citação. Praticamente todas as imagens pertencem ao Renascimento, e de certa forma, ela indica o grotesco como esse “território proibido”, na dança da moresca, no Carnaval, nas tradições populares como a luta pelo calção.

A identificação de polaridades, fundamental ao pensamento de Warburg, ganha novas nuances na Prancha 32. No polo oposto à estética do grotesco, se seguirmos o argumento de Victor Hugo, está a estética clássica. Seu prefácio de *Cromwell* tem o escopo de atacar essa dimensão estética. Ao pensar o clássico pelo viés de Friedrich Nietzsche, Warburg afirma a presença incontornável do dionisíaco. Além disso, quando o grotesco aparece na Prancha 32, novamente podemos ver em Warburg o interesse pelo dissonante, para além das generalizações reducionistas e dos objetos canônicos da história da arte. Ele visita temas da cultura

popular, e as danças e costumes populares são o cenário para observação das manifestações as forças expressivas da comoção humana, explorando as polaridades: popular-cortesão, dionisíaco- apolíneo, loucura-razão, carnaval-quaresma, dança frenética – cortejo contido, animal-humano, libertação-domesticação, caos-ordem, *pathos*-logos, distanciamento-imersão, expansão energética – contenção energética, no espectro que vai do repouso seguido da embriaguez (o vendedor ambulante nas *singeries*), até a dança frenética da *moresca* e a luta pelo calção. A *moresca*, tema central da prancha é o objeto para que observemos o dinamismo expressivo no qual a luta se torna dança; e na luta pelo calção, a dança se torna luta.

Em toda a prancha 32, fica implícito um método não fácil de discernir à primeira vista, mas aos poucos, analisando com profundidade cada imagem e construindo as relações ali estabelecidas, podemos entender não somente o significado das imagens, mas também o modo como elas significam. Todavia, esse pensamento visual requer aprofundamento no repertório. O mergulho na prancha 32 tentou estabelecer uma leitura possível e de forma didática, o que Warburg deixou intuído, a partir de “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço (GINZBURG, 1990, p. 9 -11), reafirmando como Victor Hugo, que o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. Há uma espécie diferenciada de beleza no feio, no cômico, no grotesco (inúmeras vezes, as categorias estéticas se interpenetram). Warburg fornece a pista para compreender essa beleza peculiar: trata-se da celebração da vida em movimento.

Referências:

BAXANDALL, Michael. **The Limewood Sculptors of Renaissance Germany**. New Haven/London: Yale University Press, 1981.

BOGERS, J. The Battle between Carnival and Lent (2010). Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1673/catalogue-entry?pdfView=False> Disponível em: 29 mar. 2023.

CASSIRER, E. Epitáfio a Aby Warburg (1929). Tradução de I.C. Fragelli. In: **Discurso**, 46(1), p. 271-282, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119172> Acesso em: 10 fev. 2023

CASTIGLIONE, Baldesar. **O livro do cortesão**. Porto: Campo das Letras, 2008.

CENTANNI, Monica; MAZZUCCO, Katia. Introduction to Mnemosyne Atlas Panels. **Engramma**, n. 1, set. 2000. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4891 Acesso em 29 mar. 2023.

CHASTEL, André. **La grottesca**. Milano: Abscondita, 2010. (Originalmente 1991)

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

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

HALL, James. **Dictionary of Symbols and Subjects in Art**. New York:

Harper & Row, 1979.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime** (Prefácio de Cromwell). Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MEDEIROS, Afonso; PEREIRA, Marcos Villela. Chamada de artigos para o Dossiê número 36 da **Revista Palíndromo**: As artimanhas do grotesco no contemporâneo. 2022. Disponível em < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/announcement/view/457>> Acesso em 10 jan.2023

MNEMOSYNE, Seminario. Il Laocoonte: desiderio di una formula patetica antica e fortuna del soggetto Letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a. **Engramma**, 25, mag.-giug. 2003. Disponível em: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3694 Acesso em 24 mar. 2023.

MNEMOSYNE ATLAS 32. Disponível em: http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1032 Acesso em 24 fev. 2023.

NUTTALL, Paula. Low life, high Society: a group of comic-grotesque drawings by Verrocchio. **Renaissance Studies**, v. 35, n. 2. pp. 287-317, apr. 2021.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

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

VÁZQUEZ, Adolfo. S. **Um convite à estética**. Trad.: Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

THE MORRIS DANCERS. Münchner Stadtmuseum. Disponível em: <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/en/collections/applied-arts-collection/the-morris-dancers#:~:text=Made%20by%20the%20sculptor%20Erasmus,at%20the%20major%20European%20courts>. Acesso em 25 mar. 2023.

TIBERINI, Elvira Stefania. La moresca: aspetti sociocultural di una danza Popolare tradizionale in ter diversi contesti etnografici. **L'Uomo**, v. 2, n. 2. pp.193-213, 1982.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Paris: l'Écarquillé, 2012.

WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: **A Renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. p. 453-506.

WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli (1893). In: **A Renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b. p. 3-88.

WARBURG, Aby. Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589 (1895). In: **A Renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c. p. 339-426.

WARBURG, A. Dürer e a Antiguidade italiana (1905). In: **A Renovação**

da Antiguidade Pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013d. p. 435-445.

WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosine. In: **Histórias de fantasma para gente grande.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 363-375.

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

WEDEKIN, Luana. No caminhar da ninfa: processos de potencialização e domesticação da imagem em Warburg e Panofsky. In: 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2018, São Paulo. Práticas e ConfrontAÇÕES **Anais [recurso eletrônico] do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, setembro de 2018, São Paulo, SP. São Paulo: ANPAP/UNESP, 2018. v. 1. p. 1931-1946.

Data de submissão: 02/04/2023

Data de aceite: 24/05/2023

Data de publicação: 08/06/2023