

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO  
DOUTORADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

**Marcel Henrique Rodrigues**

**O hermetismo renascentista e a melancolia:**

novos sentidos e significados do humor melancólico nos séculos XV e XVI

Juiz de Fora

2021

**Marcel Henrique Rodrigues**

**O hermetismo renascentista e a melancolia:**

novos sentidos e significados do humor melancólico nos séculos XV e XVI

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião. Área de concentração: Filosofia da Religião

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Gross

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Marcel Henrique.

O hermetismo renascentista e a melancolia: : novos sentidos e significados do humor melancólico nos séculos XV e XVI / Marcel Henrique Rodrigues. -- 2021.

684 p. : il.

Orientador: Eduardo Gross

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2021.

1. Renascimento. 2. Melancolia. 3. Hermetismo. 4. Neoplatonismo. 5. Marsilio Ficino. I. Gross, Eduardo, orient. II. Título.

**Marcel Henrique Rodrigues**

**O hermetismo renascentista e a melancolia:**

novos sentidos e significados do humor melancólico nos séculos XV e XVI

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião. Área de concentração: Filosofia da Religião

Aprovado em

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Eduardo Gross – Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora.

---

Professor Doutor Frederico Pieper Pires  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Professor Doutor Humberto Araujo Quaglio de Souza  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Professor Doutor Cicero Cunha Bezerra  
Universidade Federal de Sergipe

---

Professor Doutor Mauro Rocha Baptista  
Universidade Estadual de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, especialmente aos meus pais, Márcia e Tony, que sempre me estimularam a seguir a carreira acadêmica, ao mesmo tempo em que me apoiaram mesmo nos momentos de desânimo.

Minha imensa gratidão ao meu orientador, Eduardo Gross que, com sua paciência, sempre foi solícito em responder as minhas dúvidas. Também sou grato aos professores Sidnei Noé e Frederico Pieper, pelas suas valorosas ressalvas e contribuições durante a qualificação. Do mesmo modo que expresso meus agradecimentos aos professores Cicero Cunha Bezerra, Mauro Rocha Baptista e Humberto Araujo Quaglio, por aceitarem compor a banca de defesa desta tese.

Minha gratidão a outros estudiosos e acadêmicos com quem pude compartilhar um pouco da minha pesquisa, especialmente ao professor Martín Ciordia (Universidade de Buenos Aires), que tão bem me recebeu na Argentina, oferecendo-me um de seus livros, que foi de muita valia para esta pesquisa. Também não posso me esquecer do professor Luiz Marques (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP), por suas amigáveis contribuições. E, finalmente, ao professor Cirilo García Román (Universidade do País Basco) que tão bem me recebeu em Vitoria-Gasteiz, por ocasião do Congresso de Emblemática, momento em que conheci os professores Rafael Mahiques e Jesús Zárte.

Sou muito grato aos meus amigos e colegas por todo o incentivo que me deram. Em especial ao meu tio e amigo Lucas Cardozo e à minha amiga Maria José que tanto auxiliaram na leitura e revisão deste trabalho.

Finalmente, expresso minha imensa gratidão ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que financiou esses quatro anos de pesquisa.

*"Omne ignotum pro magnifico"* (Tácito)

## RESUMO

O final do século XV e todo o século XVI, auge do Renascimento, além de um momento histórico frutífero para as artes e ciências, mostrou-se, também um período bastante conturbado para a cultura ocidental. As disseminadas revoluções político-religiosas, os diversos anúncios de presságios, herdados desde a Idade Média, e um forte anseio pela renovação da Humanidade, compunham o cotidiano da sociedade europeia da Renascença. O antigo entendimento acerca do *homo melancholicus* – o indivíduo que era acometido pela melancolia – permanecia vivo no imaginário renascentista. Os sentimentos de desânimo e abatimento, característicos da melancolia, faziam-se presentes no final do século XV. Um sentimento, ou “estado de espírito”, perturbador que, necessariamente, precisava ser ressignificado. Foi assim que a Academia Neoplatônica de Florença, chefiada por Marsilio Ficino, percebeu a urgente necessidade de se dar novos sentidos ao humor melancólico, a fim de torná-lo benéfico ao desenvolvimento humano. Tal atitude filosófica converteu-se em nosso foco de pesquisa, uma vez que desejávamos saber por que a Academia sentiu a necessidade de ressignificar o outrora humor negro. Posteriormente, fomos levados a investigar quais foram os principais impactos dessa “nova melancolia”, no século XVI, quando passou a ser compreendida como *melancholia cándida*. Desse modo, amparando-nos numa vasta pesquisa bibliográfica, que perfaz desde o âmbito filosófico até o campo artístico, esta pesquisa buscou reconstruir um importante período histórico, onde, efetivamente, foram lançadas as bases para a constituição do “homem de gênio”.

**Palavras-chave:** Renascimento. Melancolia. Hermetismo. Neoplatonismo. Marsilio Ficino

## ABSTRACT

The end of the 15th century and the entire 16th century, the height of the Renaissance, in addition to being a fruitful historical moment for the arts and sciences, also proved to be a very troubled period for Western culture. The widespread political-religious revolutions, the various announcements of omens, inherited from the Middle Ages, and a strong yearning for the renewal of Humanity, made up the daily life of Renaissance European society. The old understanding of *homo melancholicus* – the individual who was affected by melancholy – remained alive in the Renaissance imagination. The feelings of dismay and despondency, characteristic of melancholy, were present at the end of the 15th century. A disturbing feeling, or “state of mind”, that necessarily needed to be re-signified. This is how the Neoplatonic Academy in Florence, headed by Marsilio Ficino, realized the urgent need to give new meanings to melancholic humor, in order to make it beneficial to human development. This philosophical attitude became our research focus, since one wanted to know why the Academy felt the necessity to reframe the formerly black humor. Later, we were led to investigate what were the main impacts of this “new melancholy” in the 16th century, when it came to be understood as *candid melancholy*. In this way, supporting us in a vast bibliographical research, which ranges from the philosophical to the artistic field, this research sought to reconstruct an important historical period which, effectively, the bases for the constitution of the “man of genius” were laid.

**Keywords:** Renaissance. Melancholy. Hermeticism. Neoplatonism. Marsilio Ficino



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A TEORIA HUMORAL E A MELANCOLIA .....</b>	<b>17</b>
2.1 A MELANCOLIA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA .....	20
2.2 ANTECEDENTES À TEORIA HUMORAL .....	26
2.3 HIPÓCRATES: A TEORIA HUMORAL E A MELANCOLIA .....	32
2.4 O “PROBLEMA XXX” ATRIBUÍDO A ARISTÓTELES E SUA CONCEPÇÃO DE MELANCOLIA.....	39
2.5 AS CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA MELANCOLIA NO PERÍODO MEDIEVAL E NO INÍCIO DA ERA MODERNA.....	51
2.5.1 <i>Melancolia, Bruxaria e sensualidade .....</i>	<b>60</b>
2.6 CONCLUSÃO DO SEGUNDO CAPÍTULO .....	68
<b>3. SOB O SIGNO DE SATURNO: A PROBLEMÁTICA DA MELANCOLIA E O RENASCIMENTO .....</b>	<b>71</b>
3.1 RENASCIMENTO: DÚVIDAS E INCERTEZAS EM UMA CULTURA EM EBULIÇÃO .....	74
3.1.1 <i>O Renascimento, as novas descobertas e suas “ambivalências” .....</i>	<b>79</b>
3.1.2 <i>Antropocentrismo, contemplação e um Universo a ser explorado .....</i>	<b>86</b>
3.1.3 <i>Medo e pessimismo: a outra face do Renascimento .....</i>	<b>93</b>
3.2 O LEGADO DE SATURNO E A QUESTÃO DA ASTROLOGIA NO RENASCIMENTO .....	104
3.2.1 <i>O ambivalente Saturno: astro da melancolia .....</i>	<b>106</b>
3.2.2 <i>Saturno e a questão religiosa.....</i>	<b>121</b>
3.3 CONCLUSÃO DO TERCEIRO CAPÍTULO .....	130
<b>4 A FILOSOFIA DE RAIMUNDO LÚLIO E NICOLAU DE CUSA: UM CAMINHO PARA A ASCENSÃO AO CONHECIMENTO E OS ANTECEDENTES DO RENASCIMENTO .....</b>	<b>134</b>
4.1 O CONFUSO CENÁRIO CULTURAL DA EUROPA DO SÉCULO XV: O CONCÍLIO DE FLORENÇA E O REDESPERTAR DO GREGO .....	136

<b>4.1.1 Preâmbulos da problemática em torno do misticismo cristão e o misticismo com forma de se aproximar de Deus.....</b>	<b>143</b>
4.2 MÍSTICA, MATEMÁTICA E AS INFLUÊNCIAS DE JOÃO ESCOTO ERÍGENA E RAIMUNDO LÚLIO EM NICOLAU CUSA: A IDEIA DO <i>ASCENSUS ET DESCENSUS INTELLECTUS</i> .....	167
4.3 A HIERARQUIA DOS ANJOS E O DILEMA ENTRE CONHECIMENTO E IGNORÂNCIA.....	195
4.4 CONCLUSÃO DO QUARTO CAPÍTULO .....	206
<b>5 SOB O SIGNO DE HERMES TRISMEGISTO: FUNDAMENTOS FILOSÓFICO-HERMÉTICOS PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DA MELANCOLIA .....</b>	<b>214</b>
5.1 MARSILIO FICINO E A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO RENASCENTISTA .....	217
5.2 O NEOPLATONISMO DE FLORENÇA E A “OUSADIA DO SABER” POR MEIO DE NOVAS FONTES FILOSÓFICAS .....	222
5.3 OS PRIMÓRDIOS DA ACADEMIA NEOPLATÔNICA E HERMES TRISMEGISTO COMO <i>PRISCUS THEOLOGUS</i> .....	226
<b>5.3.1 O conteúdo do <i>Corpus Hermeticum</i> e a tradição hermética .....</b>	<b>248</b>
5.3.1.1 <i>A questão da tradição hermética</i> .....	249
5.3.1.2 <i>O Corpus Hermeticum, a contemplação e as correlações com a filosofia neoplatônica</i> .....	255
5.3.1.3 <i>Sol: um símbolo para a contemplação</i> .....	272
5.4 CONCLUSÃO DO QUINTO CAPÍTULO.....	287
<b>6. DA MELANCOLIA AO <i>FUROR DIVINUS</i>: A CONTEMPLAÇÃO NA RENASCENÇA E OS NOVOS CAMINHOS PARA A <i>RENOVATIO</i> .....</b>	<b>294</b>
6.1 MARSILIO FICINO, O <i>DE VITA TRIPLICI</i> , O ESPÍRITO PEREGRINO E UM NOVO IDEAL PARA A MELANCOLIA.....	308
<b>6.1.1 <i>De vita triplici: recomendações e novos sentidos para o homo melancholicus e o significado das “imagens simbólicas”</i> .....</b>	<b>321</b>
<b>6.1.2 <i>O homem em êxtase: do homo melancholicus ao furor divinus</i> .....</b>	<b>354</b>
6.1.2.1 <i>A delicada questão do daimon em Ficino</i> .....	357
6.1.2.2 <i>O furor divinus e o poeta theologus</i> .....	363
6.2 HEINRICH CORNELIUS AGRIPPA VON NETTESHEIM: O CONTROVERSO FILÓSOFO DA RENASCENÇA .....	373

<i>6.2.1 A melancolia e o De occulta philosophia: o humor melancólico sob um viés mágico-hermético.....</i>	<b>380</b>
<i>6.2.2 A ars memoriae na Renascença: a noção de “Teatro da Memória” de Giulio Camillo .....</i>	<b>393</b>
<b>6.3 CONCLUSÃO DO SEXTO CAPÍTULO .....</b>	<b>407</b>
<b>7 UT PICTURA POESIS E O PARADIGMA ARTÍSTICO DA RENASCENÇA: O FUROR DIVINUS E AS ARTES DO SÉCULO XVI.....</b>	<b>412</b>
<b>7.1 A GRAVURA "MELENCOLIA I" E O NOVO PARADIGMA DO ARTISTA .....</b>	<b>415</b>
<i>7.1.1 O paradigma do artista e o furor divinus .....</i>	<b>437</b>
<b>7.2 GIAN PAOLO LOMAZZO: O FUROR E O HERMETISMO NO MUNDO ARTÍSTICO E MICHELANGELO COMO ARTISTA MELANCÓLICO E DIVINO.....</b>	<b>445</b>
<i>7.2.1 Lomazzo: o capriccio e a obra Idea del Tempio della Pittura .....</i>	<b>447</b>
<i>7.2.2 O homo melancholicus em Michelangelo Buonarroti: arte, poesia e melancolia. ...</i>	<b>464</b>
<b>7.3 CONCLUSÃO DO SÉTIMO CAPÍTULO .....</b>	<b>489</b>
<b>8 SOB O SIGNO DE EROS: O AMOR COMO IMPULSIONADOR DA ELEVAÇÃO INTELECTUAL .....</b>	<b>492</b>
<b>8.1 A OBRA DE AMORE DE MARSILIO FICINO E O ENALTECIMENTO DO AMOR..</b>	<b>495</b>
<i>8.1.1 O enaltecimento de Vênus por Sandro Botticelli e suas relações com o neoplatonismo florentino.....</i>	<b>512</b>
<b>8.2 GIORDANO BRUNO E O FUROR DO HERÓI.....</b>	<b>524</b>
<i>8.2.1 Alguns aspectos da filosofia de Bruno e suas relações com o hermetismo.....</i>	<b>526</b>
<i>8.2.2 De gli eroici furori: a melancólica saga do indivíduo que busca o conhecimento....</i>	<b>539</b>
<b>8.3 CONCLUSÃO DO OITAVO CAPÍTULO.....</b>	<b>555</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>559</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>571</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>584</b>



## 1 INTRODUÇÃO

É de conhecimento que no século XV, por meio da Academia Neoplatônica de Florença, o temível humor melancólico, também denominado “humor negro”, passou por um processo de ressignificação, recebendo um sentido bem mais positivo do que a Medicina, a Teologia e a Filosofia tinham-lhe conferido, até então. Contudo, a leitura atenta de artigos e livros que tratam daquilo que poderíamos chamar de “história da melancolia”, levou-nos a alguns questionamentos que esses estudos não respondem.

Os estudiosos abordam, com entusiasmo, esse significativo momento da história do pensamento ocidental, isto é, quando um novo significado é dado à melancolia durante a Renascença, sob a denominação de *melancolia cãndida* ou *benéfica*. Porém, esses estudos, especialmente os de Klibansky, Panofsky e Saxl e os de Frances Yates não respondem uma questão fundamental: por que os renascentistas perceberam a necessidade de ressignificar a melancolia? Além dessa questão, há outras, como, por exemplo, quais antecedentes histórico-culturais, em torno desse humor, foram importantes para que a famosa Academia filosófica florentina se detivesse no nefasto humor melancólico? E, ainda, quais foram as consequências ou os reflexos na cultura diante desse novo conceito de uma *melancolia benéfica*? Afinal, será que o neoplatonismo italiano, tendo o seu maior representante no filósofo e médico Marsilio Ficino, apenas fez uso das questões em torno do humor melancólico, por ser um assunto corrente naquele período, ou haveria questões históricas e, principalmente, sociais, que apontavam para a necessidade, ou mesmo urgência, de que esse “estado de espírito”, denominado de melancolia, recebesse um sentido mais positivo e promissor? Essas foram as principais indagações que viabilizaram esta pesquisa.

Entretanto, é necessário ressaltar que esses questionamentos não surgiram com facilidade, até porque a fortuna crítica que aborda a melancolia na Renascença, e como ela foi louvada por diversos intelectuais daquele período, é bastante abundante. Desse modo, para estabelecer um caminho a ser trilhado, podemos dizer que a pesquisa bibliográfica começou percorrendo o sentido inverso. Isto é, iniciamos com a leitura prévia da fortuna crítica acerca da maneira pela qual a melancolia foi tratada na Renascença, para então buscarmos as origens dessa ressignificação. Obviamente, alguns autores, principalmente Moacyr Scliar e Jean Delumeau, reforçaram a nossa convicção de que, para estudar um período histórico é preciso que façamos uma revisitação ao passado, não apenas por meio da leitura crítica dos textos, mas, principalmente, esforçando-nos para pensar e raciocinar como um indivíduo que tenha vivido nos séculos XV e XVI. Uma tarefa que parecia ser relativamente fácil, mostrou-se

bastante complexa. Isso porque, logicamente, muito mudou em nosso modo de pensar nesses mais de quinhentos anos que separam a atualidade do Renascimento.

Aceitando o desafio, centralizamos nosso objeto de estudo na melancolia, ou humor melancólico, no período renascentista. Dessa escolha, alguns novos problemas surgiram, pois, afinal, como seria possível conduzir um estudo de uma temática demasiadamente *sui generis* como o “estado de espírito” denominado melancolia? Diferentemente de uma questão puramente orgânica, a melancolia era também, e ainda permanece sendo, um sentimento peculiar em que se detiveram filósofos, teólogos e médicos, nos mais diversos momentos históricos, sem que tenham conseguido chegar a uma conceituação única e consensual para ela. Tendo o *humor melancholicus* sido abordado pelos mais diversos estudiosos no transcorrer da história e diante da intenção de se responder às questões elencadas acima, foi que a realização de uma pesquisa histórica mostrou-se como o melhor ou, talvez, o único caminho possível para se compreender as raízes do novo sentido concedido à melancolia nos séculos XV e XVI, bem como para poder responder como e por que ocorreu a necessidade desse humor ser remodelado.

Como dito, começamos por estudar, precisamente, a *melancolia cándida* ou *benéfica*, ricamente apresentada e ressignificada, principalmente, pela Academia Neoplatônica de Florença. Não tardou para descobriremos que a obra fundamental que ensejou essa ressignificação foi o tratado, dividido em três livros, denominado *De vita triplici*, do neoplatônico Marsilio Ficino. Foi a partir desse tratado de “medicina platônica” que muitas características do novo conceito de melancolia surgiram. Nessa obra, repleta de postulados astrológicos e mágicos, a melancolia passava a ser considerada um aspecto muito importante para os estados de êxtase ou, na linguagem neoplatônico-ficiniana, para os furores divinos. Compreendendo que os estados de êxtase, no contexto religioso cristão, sempre estiveram atrelados à ideia de aproximação do indivíduo de Deus, demos início a uma investigação para entender, principalmente, as raízes do pensamento de Ficino quanto ao êxtase, tão importante para sua nova compreensão de melancolia.

Mas, junto à importância de se compreender as raízes da filosofia ficiniana, havia, como anunciamos, a necessidade primordial de entendermos os principais motivos que conduziram a Academia Neoplatônica da *Villa di Careggi* a ressignificar o, até então, hostil humor melancólico. Para isso, contamos com os estudos, especialmente, de Jean Delumeau, que claramente nos mostraram que os avanços que o Renascimento aos poucos conquistava, isto é, os novos conhecimentos nos campos filosófico, científico e religioso, não foram encarados sem os sentimentos de medo e receio coletivos.

Desse modo, este trabalho deseja abordar, também, uma outra face do Renascimento que, para além de um período caracterizado pelos entusiasmos frente às novas descobertas, ainda permanecia marcado pelas guerras, fome, pestes e temores religiosos; sentimentos muito frequentes no Medievo e que não se apagaram com o advento da Renascença e o início da Era Moderna. Por isso, compreender como a melancolia e esses receios coletivos chegaram ao período renascentista tornou-se um dos pilares que sustentam esta pesquisa. Por outro lado, após entender que o novo conceito de melancolia estava relacionado aos êxtases místicos, também acrescentamos, junto aos desdobramentos históricos, alguns conceitos ligados à mística cristã e, com ela, uma gama de problemas teológicos que surgiram com o misticismo cristão.

Para elaborarmos todo esse estudo foi preciso recorrer aos anos que antecederam à Renascença para, assim, chegarmos aos séculos XV e XVI com o melhor entendimento possível de como a cultura ocidental, até então, havia lidado com o humor melancólico e, paralelamente, como ocorreu o desenvolvimento do que se compreendia por mística, já que esses dois fatores, mística e melancolia, seriam aproximados no período renascentista. Para tal recorte histórico, que tem suas bases no Medievo, escolhemos exemplos de filósofos e místicos que muito influenciaram a Renascença, com dois nomes que se destacam: Raimundo Lúlio e Nicolau de Cusa, sendo esse último considerado um filósofo paradigmático, pois se encontra entre esses dois períodos históricos: a Idade Média e o Renascimento. Contudo, por vezes, lançamos mão de trabalhos de estudiosos que tratam desses dois complexos filósofos, já que um mergulho em seus modelos de pensamento não é o nosso objetivo central.

Essa “retomada arqueológica”, muito importante para se entender as bases filosóficas do neoplatonismo renascentista, foi imprescindível para o nosso trabalho. Isso porque as filosofias de Lúlio e Cusa não apenas recorriam à ideia mística de aproximação ou união do indivíduo com Deus, mas, para além disso, conduziam para a criação de uma teoria do conhecimento. Esse detalhe deve ter chamado muito a atenção dos filósofos do Renascimento, já que a exploração da natureza, do micro e do macrocosmos, foi o *leitmotiv* que animou os séculos XV e XVI, de modo que unir o conhecimento sensível a uma aproximação de Deus foi visto como uma incrível façanha.

Foi preciso, também, recorrermos ao entendimento histórico em torno do humor melancólico desde a Antiguidade, com atenção, principalmente, para as filosofias de Platão e (pseudo) Aristóteles, os quais foram de grande peso para a ressignificação da melancolia, ocorrida no final do século XV. Da mesma forma, foi importante abordarmos alguns aspectos da medicina hipocrática, bem como alguns conceitos atinentes à filosofia pitagórica da

Antiguidade, que se mostraram de grande importância na formação de uma base intelectual que facilitou a nova postura dos renascentistas frente ao humor melancólico.

Portanto, tendo elencado as questões que desejamos responder e com o presente esquema metodológico baseado, principalmente, na pesquisa histórica, dividimos a nossa investigação nos capítulos seguintes.

Iniciamos a nossa pesquisa abordando como a melancolia foi, de maneira geral, entendida nos mais diversos períodos históricos, especialmente sob os prismas da Filosofia, da Teologia e da Medicina. Esse recorte histórico é fundamental para notarmos como a teoria humoral e, com ela, o humor melancólico, receberam, em diferentes períodos, as mais diversas interpretações. Vários conceitos que foram estabelecidos na Antiguidade foram retomados nos séculos XV e XVI, tendo sido revestidos com matizes próprios da cultura e da ciência renascentistas. Assim, nesse início de pesquisa, já é possível compreender o que Aby Warburg chamou de *dinamograma*, isto é, um conceito — ou ideia — transmitido através das gerações, sendo que em cada momento histórico, essa ideia, no caso, a interpretação da melancolia, recebe os matizes próprios do período e da cultura vigentes.

O terceiro capítulo é direcionado a algumas interpretações e aos aspectos da melancolia na Renascença, quando analisamos o *SIGNO DE SATURNO*, entendendo esse astro como o regente dos melancólicos, de acordo com os conceitos medicinais e astrológicos prevaletentes, ao menos, até o século XVI. Essa etapa, em especial, deseja dissertar acerca da ambivalência cultural que marcou o período renascentista. Isso porque, para além de um período áureo no desenvolvimento das artes e das novas indagações científicas, a sociedade europeia do século XV ainda estava marcada por medos e receios coletivos, sintomas de um verdadeiro mal-estar de *fin de siècle*. As profecias religiosas, herdadas desde o Medievo, indicavam que a Humanidade caminhava para uma renovação — *renovatio* — ou, fatalmente, para o Juízo Final. A Astrologia, muito forte e em voga naquele período, impulsionou para que esses medos e angústias se proliferassem, já que os céus indicavam a iminente conjunção entre Saturno – astro da melancolia e da vida contemplativa – e Júpiter, regente da vida ativa. O fatídico ano de 1484, como bem estudou Ioan Culianu, ficou marcado como a data dessa temida grande conjunção, que prometia uma radical mudança social ou o fim dos tempos.

Iniciaremos, ainda no terceiro capítulo, uma análise de como o lema *Sapere aude*, ou a “ousadia do saber”, foi de grande relevância para a Renascença. O indivíduo renascentista foi tomado por um forte desejo de conhecer e de explorar os mistérios da natureza. Contudo, num período marcado por anseios e medos advindos, especialmente, dos distúrbios sociais, como também das guerras religiosas, a ânsia pelo estudo da natureza – o ousar saber – acabava



sendo freada pelo receio de se estar transgredindo as “leis divinas”, ao se adentrar em segredos que o homem não deveria conhecer.

Em outras palavras, temos a intenção de mostrar como a figura de Saturno foi, inicialmente, encarada com grande medo no século XV – período também conhecido como *Quattrocento* – e como a melancolia foi entendida como uma característica daquela época, resultado dos receios de um conturbado fim de século. Assim, tanto a melancolia como Saturno, o regente dos melancólicos, permaneciam vistos como profundamente hostis.

Com esse entendimento e diante do fato de que tanto a melancolia quanto Saturno seriam ressignificados pela Academia Neoplatônica, no quarto capítulo, como já mencionamos, realizaremos uma investigação sobre as raízes que forneceram substratos à filosofia neoplatônica renascentista, com os seus aportes filosóficos e teológicos, que contribuíram para uma nova compreensão da melancolia que, de humor negro, passaria a ser um *humor cândido*, quando bem equilibrado no organismo. No mesmo capítulo abordaremos alguns dos princípios do misticismo cristão que, juntamente com o hermetismo, que emergiu com a Academia de Florença, auxiliaram para um novo entendimento para com os afetados pela melancolia.

Retomando o fio que nos conduz aos eventos históricos ocorridos na segunda metade do século XV, apresentaremos, agora no quinto capítulo, a formação e a fundação da Academia Neoplatônica florentina e, com ela, o auge do *Sapere aude*, já que esse importante círculo intelectual foi responsável por reavivar o grego e reintroduzir e resgatar antigos textos da filosofia (neo)platônica, além de abordar temas caros à mística cristã, uma vez que, de certo modo, a Academia deu continuidade à filosofia de Nicolau de Cusa. Todavia, vamos investigar os impactos da tradução do *Corpus Hermeticum*, uma coletânea de textos trazidos do Oriente para Florença e que causou grande curiosidade nos mais diversos meios intelectuais dos séculos XV e XVI. A causa do sucesso de tais textos ou tratados, tidos como sendo da autoria de Hermes Trismegisto, ocorreu por conta da mensagem filosófica e religiosa contida no *Corpus*.

O *Corpus Hermeticum* abrange um tema muito caro aos renascentistas, pois aborda, justamente, a necessidade de uma renovação na religiosidade do indivíduo, o qual precisa se reconectar com Deus. Essa ligação entre o ser humano e o divino, segundo a doutrina hermética, pode ocorrer, apenas, por meio de uma profunda contemplação e conhecimento interior, que devem conduzir o indivíduo ao plano inefável, ou a uma anábase da alma, através do desenvolvimento intelectual humano. Desse modo, os textos herméticos, apesar de

serem claramente distintos da ortodoxia cristã, aproximaram-se do Cristianismo pelas vias do misticismo.

As ideias de Hermes, o “Três Vezes Grande”, como também era conhecido, forneciam amparo para a renovação religiosa tão desejada no final do século XV, ao mesmo tempo em que conduziam para uma nova teoria do conhecimento, que deveria ocorrer através de três níveis cognitivos do ser humano, elevando-o do mundo material até o conhecimento da Realidade divina. Entretanto, diante de um ambiente onde os medos e receios eram disseminados, o *Corpus Hermeticum* revelava a importância de um profundo estado contemplativo, que ainda estava relacionado à temida melancolia. Sendo assim, para que os ideais de *renovatio* contidos no *Corpus* e que muito devem ter impressionado Ficino fossem possíveis de se realizar, esse filósofo e médico percebeu a urgência de ressignificar a melancolia, um estado de espírito muito próximo da contemplação, quando não confundidos.

Por isso, o quinto capítulo é intitulado *SOB O SIGNO DE HERMES TRISMEGISTO*, já que foi possível perceber que o furor causado pela descoberta e tradução do *Corpus*, por meio da Academia Neoplatônica, tornou-se um importante incentivo para que o filósofo Marsilio Ficino percebesse que a temida melancolia precisava ser ressignificada.

No sexto capítulo analisaremos o momento em que a melancolia é ressignificada no importante livro *De vita triplici*, de Marsilio Ficino, que reconsidera as características do temperamento melancólico, uma vez que, tradicionalmente, na antiga teoria médica dos humores, a melancolia, causada pela bÍlis negra, tinha como essência ser fria e seca. Ficino afirma, porém, que a melancolia, para ser *benéfica*, dever ser quente e seca, caracterizando uma bÍlis negra *fumosa et fervens*, capaz de retirar o indivíduo melancólico do estado de apatia. Assim, tomado por um forte furor, *Il divino furore*, o indivíduo seria instigado pela busca da elevação de seu intelecto rumo ao mundo inteligível, o que culminaria num estado de êxtase, de união entre o homem e Deus. Não por acaso, veremos que Ficino também deu grande ênfase ao Sol, o astro responsável, astrologicamente, por aquecer e modificar os princípios da bÍlis negra, outrora fria e seca.

Claramente, a ousadia de Ficino, ao aproximar o ser humano de Deus, inspirando-se no misticismo cristão e, também, na filosofia hermética, levou-o a ser censurado pela Igreja, sob risco de excomunhão. Isso se deu pelo fato de que Ficino não se contentou em apenas ressignificar a melancolia — retirando-lhe o status de oitavo pecado capital, mas ousou, ainda mais, quando mergulhou o *De vita triplici* nas ideias relacionadas à magia e ao enaltecimento do antropocentrismo, que legava ao homem a capacidade de explorar e desvendar os mistérios do Universo com amparo da *magia naturalis*.

O tratado *De vita triplici* é mais que um livro, onde a melancolia passa a ter um novo sentido, já que essa complexa obra abrange um leque de temas, indo da teoria do conhecimento até uma sutil, mas significativa, teoria da imagem, ou dos símbolos, que Gombrich chama de *icones symbolicae*. Tanto a teoria do conhecimento quanto a questão das imagens abordadas na obra, têm como base o novo status da melancolia que, sendo fisiologicamente quente e fumosa, deve ser capaz de elevar o espírito, ou o *spirito peregrino*, para os mais altos níveis intelectivos, culminando no próprio conhecimento do mundo inteligível e de Deus.

Ainda no sexto capítulo, trataremos como os novos matizes concedidos à melancolia foram aprimorados e organizados pelo controvertido filósofo e humanista alemão Cornélio Agrippa que, ao contrário de Ficino, não temeu envolver a então *melancolia cândida* em seus interesses filosóficos, baseados na magia e no hermetismo. Para Agrippa, o indivíduo poderia desenvolver três tipos – níveis ou graus – de melancolia, o que lhe permitiria avançar pela escada do conhecimento, ascendendo do material ao imaterial (inteligível). Assim, compreendido o processo por meio do qual o humor negro foi ressignificado e, portanto, valorizado, abordaremos, nos dois últimos capítulos, a outra pergunta que motivou a realização desta pesquisa, isto é, quais as consequências dessa nova ressignificação da melancolia, que fez com que o *homo melancholicus* (homem melancólico) fosse visto como um indivíduo dado à genialidade e que poderia empreender grandes avanços intelectuais.

Para responder essa questão, detalhamos, no sétimo capítulo, como o conceito de genialidade, entrelaçado com a melancolia, foi importante para o campo das artes visuais, tão valorizado na Renascença. Vale ressaltar que, durante todo o desenvolvimento da pesquisa, optamos por fazer uso de ilustrações que, na grande maioria das vezes, são trazidas do universo das artes, dando prioridade, principalmente, para obras do período dos séculos XV e XVI. Como exceção, utilizamos, quando necessário, imagens de outros momentos históricos. Entretanto, mesmo fazendo uso de inúmeras imagens, nosso trabalho não se detém, de forma minuciosa, em questões artísticas, como ocorre na História da Arte e nas Artes Visuais. Ao contrário, nosso intuito é facilitar a assimilação dos temas e conceitos por nós explorados lançando mão de recursos ilustrativos.

Não obstante, abrimos uma exceção para o estudo de alguns aspectos da arte renascentista, pois, no sétimo capítulo, foi necessário esmiuçarmos o contexto artístico da Renascença, para entendermos como a melancolia, agora entendida como uma das causas dos divinos furores, teve seus reflexos e consequências na cultura artística. Ainda no sétimo capítulo encontramos algumas das consequências do humor melancólico ressignificado pelo

neoplatonismo de Ficino que, não poucas vezes, acabou por suscitar problemas entre os teóricos da arte. Analisaremos, também, a biografia de um dos maiores nomes da História da Arte: Michelangelo Buonarroti.

A análise dessa figura ímpar é bastante significativa, já que esse artista, além de ter vivido no epicentro da efervescente cultura dos séculos XV e XVI, ficou conhecido, em vida, por seu temperamento melancólico que, não poucas vezes, foi associado à sua genialidade. Michelangelo é um dos melhores exemplos para ser estudado, já que foi um indivíduo que, sendo do *typus melancholicus*, oscilava entre os gozos que conquistou por conta de sua arte e os conflitos e momentos marcados pela angústia e melancolia.

No oitavo e último capítulo, seguiremos analisando os efeitos causados pelo novo sentido dado à melancolia que, de acordo com a filosofia ficiniana, seria capaz de elevar o indivíduo, intelectualmente e espiritualmente, aos mais altos níveis da inteligência, tornando o *homo melancholicus* apto a conhecer desde os mistérios da natureza – do mundo empírico – até os graus mais sublimes do inteligível. Assim, no último capítulo, que recebe o título de *SOB O SIGNO DE EROS*, abordaremos o modo como parte da filosofia do final do século XVI absorveu a herança da Academia Neoplatônica, tendo como nome principal o filósofo italiano Giordano Bruno.

Sob o signo de Eros deve ser compreendida a questão do Amor. Não o amor vulgar, sensual, mas aquele Amor que deve guiar os indivíduos para as coisas divinas, para o sublime, Belo e Bom, que não se encontram, totalmente, no mundo material, mas sim, acima, no mundo inteligível e divino. Assim, entendia-se que os filósofos, artistas e outros intelectuais possuíam uma tendência à chamada “melancolia erótica” que, novamente, não deve ser compreendida no sentido sexual, sensível e vulgar, mas, sim, como uma melancolia que envolve todo o indivíduo que busca a Beleza da beleza, que deseja conhecer os mistérios da natureza e do mundo além da matéria. A melancolia de um filósofo ou de um artista é erótica, pois o indivíduo se acha distante do “objeto amado”, que é o conhecimento e o vislumbamento da Beleza e do Bem verdadeiros.

No que se refere à opção metodológica, para tratar do período histórico privilegiado do final do século XV ao XVI, lançamos mão de autores consagrados nos estudos históricos e também filosóficos da Renascença, tais como: Jacob Burckhardt, Paul Oskar Kristeller, Eugenio Garin, Frances Yates, Ernst Gombrich, Ioan Culianu, entre outros. Já nos campos religioso e filosófico, demos prioridade para o uso das obras dos próprios filósofos, especialmente, Marsilio Ficino, Cornélio Agrippa e Giordano Bruno, bem como os textos que compõem o *Corpus Hermeticum* que, teoricamente, colaboraram para a mudança do

paradigma em torno da melancolia. Chamou a nossa atenção o fato de que as obras de Marsilio Ficino, que foi um dos maiores filósofos da Renascença, não tenham sido, até hoje, traduzidas e comentadas no contexto acadêmico brasileiro, indicando uma clara lacuna nos estudos sobre esse importante filósofo e humanista.

Em suma, mais do que atestar como o humor melancólico foi encarado na Renascença, esta pesquisa acabou por entrar nos mais diversos aspectos culturais, notadamente dos séculos XV e XVI. Afinal, ao ter um objeto de estudo tão *sui generis*, como a melancolia, foi apenas mergulhando nos contextos histórico e filosófico e, ainda, nas crenças da Renascença, que esta pesquisa pôde lograr algumas respostas. Dito isso, nossa investigação acaba por abordar alguns traços da mística medieval, explorando com maior profundidade a filosofia neoplatônica de Ficino, juntamente com o seu fascínio pelo hermetismo. Do mesmo modo, percorremos os teatros da Arte da Memória, até alcançarmos o campo artístico e filosófico do final do século XVI, mantendo, por trás de todo esse enredo histórico, a temática da melancolia que recebeu, na própria Renascença, diversos matizes.

## 2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A TEORIA HUMORAL E A MELANCOLIA

Para compreendermos os aspectos religiosos da Renascença, impulsionados pelo neoplatonismo da Academia de Marsilio Ficino (1433-1499), juntamente com a nova concepção de melancolia, que dessa Academia se originou, é preciso retomar, mesmo que sucintamente, um estudo acerca da teoria humoral estabelecida na Antiguidade Clássica. Desse modo, abriremos uma discussão muito pertinente entre religião e ciência, já que desde a Antiguidade o pensamento religioso e o conhecimento, dito “científico”, não estavam separados, mas caminhavam lado a lado. Esse paradigma, cristalizado pela mútua relação entre ciência e religião perpetuou-se até o Renascimento europeu. Sendo a teoria humoral fruto desse entrelace.

A teoria dos humores entende que o corpo humano está sob influência de substâncias produzidas pelo próprio organismo. Essas substâncias – a fleuma, a bílis negra, a bílis amarela e o sangue – devem ser os responsáveis pelo equilíbrio orgânico-psíquico dos sujeitos. Essa tese foi uma das primeiras sistematizações, criadas pelos gregos, para estabelecer, assim, por meio dos humores, conceitos atinentes à boa saúde e à enfermidade. A “organização” e a classificação do organismo humano em quatro humores e, posteriormente, em quatro temperamentos, possibilitaram a criação de um manual médico que foi amplamente aceito e utilizado pela Medicina ocidental.

É interessante apontar como a “quaternidade humoral” remetia, já para os gregos, a um equilíbrio entre corpo humano e a natureza. Isto é, os quatro humores também tinham suas correspondências com os quatro elementos da natureza: terra, ar, fogo e água, tão conhecidos e discutidos na Antiguidade Clássica. Essa relação numérica, entre os quatro elementos e os quatro humores, abre uma discussão bastante pertinente para este trabalho, ao considerar que o pensamento científico que era permeado pelo pensamento religioso não sofreu grandes mudanças no Renascimento europeu, período foco de nossa pesquisa.

Retomando a questão humoral e tendo por base as indicações da fortuna crítica, podemos dizer que o humor melancólico, foi, dentre todos, o mais discutido e referenciado desde a Antiguidade. A problemática ultrapassava o campo puramente medicinal, avançando até entre os estudos filosófico-teológicos – já que o conhecimento científico não estava distanciado do conhecimento religioso – momento em que a melancolia também passou a ser analisada pelos filósofos e teólogos.

O inquietante e singular humor melancólico, onde o indivíduo dava indícios de um possível desprezo pelo mundo, pela vida, inquietou antigos intelectuais, como Hipócrates

(cerca de 460-370 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.). O primeiro tentou estabelecer um paralelo entre os humores, como uma disposição orgânica do indivíduo, levando em conta, também, as questões exteriores-ambientais, como, por exemplo, a interação do corpo humano com os quatro elementos da natureza. Aristóteles, por sua vez, ateu-se na relação entre o humor melancólico e a genialidade.

Todo esse arcabouço teórico-cultural oriundo da Antiguidade seria posteriormente revivido com o Renascimento europeu. A melancolia, unida à filosofia neoplatônica, influenciaria desde concepções filosófico-religiosas até questões artísticas, passando, de um humor até então considerado hostil, para uma ressignificação que alterou sua condição de humor maléfico (ALCIDES, 2001, p. 139). No Renascimento, a melancolia deixava, mas não totalmente, o seu status enfermizo, quando passou a receber certa credibilidade. As influências de uma “nova” filosofia que se aflorava – o neoplatonismo – resgatou o outro lado do melancólico, por muito tempo negligenciado. Esse “lado esquecido” estava correlacionado com os aspectos da genialidade, ou seja, a melancolia poderia ter seus traços relacionados aos homens dotados de genialidade. Um gênio, seja ele no campo da filosofia, da pintura ou como um “mago”, capaz de manipular e desvendar os mistérios da natureza.

Desse modo, para compreender como ocorreu tal profunda mudança de conceito e entendimento de melancolia no Renascimento, entre o final do século XV e por todo o século XVI, é necessário que iniciemos uma espécie de “arqueologia” da teoria humoral, como pano de fundo para a pesquisa. Para tanto, no primeiro momento vamos analisar alguns aspectos culturais em torno da melancolia na Antiguidade Clássica – período em que as moléstias eram encaradas como punições divinas. Interessante apontarmos que os sinais de melancolia, já se achavam associados à loucura; sendo essa correlação comum na medicina hipocrática. Estamos em um momento histórico em que a falta de uma Medicina mais desenvolvida, e que estivesse voltada para as causas puramente orgânicas, fazia com que o indivíduo, atormentado pelo peculiar sentimento de culpa (um dos sintomas da melancolia), se inclinasse frente às divindades, na tentativa de uma reconciliação com os deuses, visando a recuperação de sua saúde. Apesar dessa tradição, o conhecimento médico foi, aos poucos, conquistando seus próprios contornos, e uma tentativa de síntese para explicação das doenças e seus sintomas foi elaborada.

Quanto às causas e consequências do humor melancólico, encontramos a figura de Aristóteles que, mesmo considerando as causas orgânicas da melancolia, como tinham sido abordadas pelos hipocráticos, esse filósofo abriu um novo questionamento em seu “Problema

XXX, 1” (ARISTÓTELES<sup>1</sup>, 1998, p. 81). Porém, vale mencionar que a questão da autoria do “Problema XXX” é ainda passível de debates. Diversos estudos apontam que o referido escrito não seria de autoria do próprio Aristóteles, mas de um de seus discípulos, tendo sido escrito logo após sua morte. No entanto, na época em questão – o Renascimento europeu – os estudiosos não dispunham desse conhecimento; assim, atribuíram o “Problema XXX”, como sendo de autêntica autoria do filósofo de Estagira. Nosso estudo respeitará a atual versão de que a obra não foi escrita diretamente pelo filósofo. De modo que, quando mencionarmos essa obra, vamos nos referir ao seu autor como “pseudo Aristóteles”.

A principal indagação da obra “Problema XXX” está na seguinte questão: por que todos os homens que apresentam traços de excepcionalidade ou genialidade (como artistas, poetas, filósofos...) apresentam sintomas melancólicos ou estão predispostos à melancolia? Parte da resposta para esse questionamento foi atribuída ao estilo de vida reclusa, característica desses indivíduos. Estilo esse, não raras vezes, marcado pelo afastamento social, por uma vida solitária que os conduzia à criação – artística e poética – e ao dom de filosofar e discorrer acerca das “coisas divinas”, ao mesmo tempo que os induzia ao estado melancólico.

Dessa forma, para (pseudo) Aristóteles, melancolia e genialidade estavam intimamente relacionadas. O questionamento desse filósofo e sua referida conclusão de que todos os homens geniais estariam predispostos aos sintomas melancólicos, bem como os próprios traços da loucura, mudariam a forma como a melancolia passou a ser encarada no Ocidente. Esse é o ponto alto dos nossos estudos: o momento em que intelectualidade e melancolia passaram a estar correlacionadas. Apesar do “Problema XXX, 1” ser uma obra filosófica, que trata da melancolia sob uma nova óptica, o pensamento, ou ao menos a inspiração de (pseudo) Aristóteles, certamente, deve estar em Platão (cerca de 428-348 a.C.). Esse último, que teve seu pensamento respaldado em torno do mundo sensível e do mundo das Ideias eternas, tratou questões como “criatividade” e “genialidade” como uma “inspiração”, ou melhor, como um furor, advindo do mundo superior – mundo das Ideias ou arquetípico – o que ficou conhecido como “furor divino” (PLATÃO, 2005, p. 80).

Seguindo uma via cronológica, vamos considerar a melancolia no contexto da Idade Média e no início da Era Moderna. As considerações de Platão e (pseudo) Aristóteles, em torno da problemática, diluem-se no período medieval, como afirmam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 91-92). A medicina hipocrático-galênica prevaleceu entre os médicos medievais. Os quatro humores estavam, naquele momento, envolvidos por matizes de cunho

---

<sup>1</sup> A obra é mantida no *corpus* aristotélico, ainda que sua autoria, ao que tudo indica, não seja de Aristóteles.



teológico, por conta da cultura “teocêntrica”. Tendo a Bíblia como fonte da Revelação e, frente à impossibilidade de se negar a teoria humoral, ficou entendido que, do mesmo modo que outras adversidades humanas, os humores eram, na realidade, causas da própria “Queda” dos primeiros homens.

A melancolia foi vista, de modo geral, como perniciosa e fonte dos pecados. Após a “Queda adâmica”, os humores teriam prevalecido e se desequilibrado no organismo do homem, enquanto que especialmente o humor melancólico tornou-se, segundo a crença, uma via direta para a tentação diabólica, como lembram Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 98). A então denominada “acídia” foi relacionada com a melancolia, tendo como causa e consequências, a perda da fé. Acreditava-se que a acídia – ocasionada por conta da “profunda contemplação” – fosse capaz de gerar desconfianças acerca da salvação das almas, criando condições para que monges, “tentados pelo demônio”, entrassem em estados de desespero que, não raras vezes, os conduziam ao suicídio. A melancolia foi associada à loucura em seu sentido patológico. Distante da “loucura” platônico-aristotélica, o humor melancólico também foi relacionado às mulheres e às bruxas.

Duas obras se tornaram marcos no estudo da melancolia até meados do século XIX: referimo-nos ao livro “Um tratado de melancolia” de Timothy Bright (1551-1615) e ao enciclopédico “A anatomia da melancolia”, de Robert Burton (1577-1640). Essas obras tinham como intuito recapitular boa parte do que havia sido debatido e estudado sobre esse tão conhecido e, ao mesmo tempo, tão incompreendido humor.

## 2.1 A MELANCOLIA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

A História da Medicina é bastante complexa e muito rica em detalhes. Não é nosso objetivo fazer aqui um estudo aprofundado desse campo do conhecimento, já que isso resultaria em uma pesquisa à parte. Nossa intenção é esclarecer como a teoria humoral tornou-se um dos alicerces da medicina antiga, dando enfoque ao humor melancólico, o que fornecerá importantes contribuições para a nossa investigação.

Ao fazer uma pesquisa em torno da teoria dos humores, fica bastante evidente que nenhum outro humor foi mais debatido e controvertido do que o melancólico. Tal indício pode ser comprovado, como ressalta Rodrigues (2009, p. 16), por meio da própria Bíblia e também pela mitologia grega, que nos mostram como esse humor também era notório entre os meios religiosos, desde a Antiguidade. Na Bíblia, por exemplo, encontramos a figura do rei

Saul que, após assumir o trono, teria sido tomado por um estado melancólico. “O rei de Israel, após não cumprir as resoluções de seu antecessor, é tomado por um ‘mau espírito’, a ‘melancolia do rei’” (RODRIGUES, 2009, p. 16). Esse pequeno trecho bíblico, agregado às referências sobre melancolia na mitologia, revela a importância que os antigos conferiam a esse humor, também denominado de “estado de espírito”. Na Antiguidade, acreditava-se que as doenças tinham suas origens no mundo espiritual, como no relato bíblico em que um “mau espírito” havia tomado o rei, levando-o à loucura.

Cordás e Emilio (2017, p. 25) recordam que é na “melancolia de Saul” – que se tornou loucura, levando o rei ao suicídio – que a figura de Davi se sobressai, já que ele foi chamado para apaziguar os ânimos de Saul, por meio da música.

O espírito de Javé afastou-se de Saul, e ele começou a ficar agitado por um espírito mau, enviado por Javé. Então os servos de Saul lhe disseram: “Você está sendo agitado por um espírito mau enviado por Deus. Dê uma ordem, e nós, seus servos, vamos procurar alguém que saiba tocar harpa; desse modo, quando o espírito mau enviado por Deus o atormentar, alguém tocará para você, e você se sentirá melhor” (1 SAMUEL, 16:14).

O músico era Davi, o futuro rei. Esse trecho do Antigo Testamento é aqui mencionado para destacar que o conto bíblico poderia ser um reflexo – ao menos naquele período histórico – de um possível “conceito médico”, já que é explícita a indicação de um “mau espírito” que assediava Saul e, conseqüentemente, a utilização da música para o seu tratamento e cura. A música, como mencionam os autores, foi amplamente utilizada pelos gregos no tratamento de diversas enfermidades, sobretudo a melancolia<sup>2</sup>. A ideia presente nessa passagem bíblica, que relaciona a loucura a um espírito maléfico, retornaria com bastante ênfase na Idade Média, como mencionaremos mais adiante.

Na mitologia grega, é possível encontrar alguns indícios do sentimento de melancolia entre os próprios deuses. Para Cordás e Emilio (2017, p. 29) e também para Rodrigues (2009, p. 16), o mito de Belerofonte é o melhor exemplo para ilustrar a melancolia no âmbito mitológico. O herói Belerofonte, após derrotar Quimera, acreditava ser digno de compartilhar o conhecimento e a imortalidade das divindades. Por isso, com o cavalo alado Pégaso, voou

---

<sup>2</sup> Cordás e Emilio pretendem, em sua obra, apurar o entrelaçamento da ciência com a religião, na História da Medicina, com ênfase no desenvolvimento do conceito de melancolia. Os autores desejam, entre outras coisas, atestar como na “psiquiatria antiga” a questão da subjetividade já estava implícita, embora os antigos acreditassem que a questão subjetiva estivesse atrelada à influência de maus espíritos, por exemplo. Outro fator importante, levantado pelos estudiosos, está na questão da musicoterapia que, já sendo conhecida e utilizada no mundo bíblico, permanece ainda na atualidade como um possível método terapêutico.

para o Olimpo, com a finalidade de participar da reunião dos deuses. Irritado com a atitude do herói, Zeus o castiga com a loucura. Belerofonte passa a viver sozinho, isolado, longe do contato humano. É interessante apontar que, tanto para a passagem bíblica quanto para o mito grego, a melancolia (loucura) sobressaiu-se como uma espécie de punição divina.

Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 40) notam que a melancolia, no contexto da mitologia grega, tornou-se, especialmente no mito de Belerofonte, a “enfermidade dos heróis”. O desejo humano de conhecer os “segredos divinos”, como demonstrado no mito de Belerofonte, pode ser confrontado com uma sensação de melancolia, devido à dificuldade, ou à incapacidade, de se conseguir acesso a esses conhecimentos<sup>3</sup>, ditos “mais elevados ou sublimes”.

Estabelecida a dificuldade em atribuir causas somáticas, ou psíquicas, para esses sintomas, como a loucura e a melancolia, por exemplo – que tiveram mais espaço para serem explorados somente com o estabelecimento da teoria humoral – as doenças eram tidas como causas divinas.

Toda loucura é obra de Zeus, de outros deuses ou de entidades subalternas de diferentes níveis hierárquicos no plano da divindade. A “etiologia” da loucura é mitológica. Mas ao lado dos melindres dos deuses [...] a presunção humana de escapar da própria moira (ou destino) pode determinar a cólera dos deuses e desencadear todo o processo causal (PESSOTTI, apud CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 31).

O panteão grego parecia estar decidido a enviar qualquer tipo de punição, ou castigo, por meio de doenças, a qualquer indivíduo que desobedecesse às ordens do mundo superior. Defrontar-se com forças tão poderosas era um risco para qualquer homem. A melhor solução consistia em realizar uma (re)conciliação com as divindades.

Para liberar de sua “negra” tristeza, o melancólico não tem outro recurso além de esperar ou se conciliar com o retorno da benevolência divina. Antes que ele possa dirigir a palavra aos homens, é preciso que uma divindade lhe devolva a indulgência de que foi destituído. É preciso que cesse essa situação de abandono. Ora, a vontade dos deuses é caprichosa [...] (STAROBINSKI, 2016, p. 19).

---

<sup>3</sup> Cordás e Emilio (2017, p. 31) ressaltam a existência do que seria uma espécie de “psicologia” na mitologia grega. Os autores mencionam a maneira pela qual os deuses, assim como os humanos, sentiam inveja, ciúmes e amor. O *Phthónos Théon* seria a inveja que os deuses sentem pelo sucesso dos mortais. No mito de Belerofonte, a inveja que Zeus sentiu, ao ver que o herói poderia desfrutar dos segredos divinos, impeliu-o a detê-lo.

É interessante notar como ocorria uma verdadeira “batalha” entre as divindades e os homens na Antiguidade. A mitologia grega, e não só ela, está repleta de relatos da conturbada relação entre o divino e o humano, acrescidos de indícios de como os antigos deuses possuíam características tipicamente antropomórficas. O mundo grego nos legou uma estreita relação entre o divino e humano, onde os deuses poderiam – como no mito de Belerofonte – semear a melancolia e a loucura como castigos. Uma análoga relação, nem sempre amistosa, permanecerá no pensamento ocidental, especialmente no tocante ao relacionamento entre o homem da Idade Média e o Deus cristão.

A associação da loucura com a melancolia foi, desse modo, estabelecida pelo mito grego. Homero (século IX ou VIII a.C.), que acreditava que a melhor maneira de evitar o estado melancólico seria por meio da reconciliação com os deuses, também propunha a utilização de certos *phármakon*, que poderiam auxiliar no equilíbrio orgânico humano.

Portanto, se Homero oferece-nos uma imagem mítica da melancolia em que o infortúnio do homem resulta de sua desgraça diante dos deuses, ele também nos propõe o exemplo de um apaziguamento farmacêutico da tristeza, que nada deve à intervenção dos deuses: uma técnica completamente humana (cercada talvez de certos ritos) escolhe as plantas, espreme, mistura, decanta seus princípios a um só tempo tóxicos e benéficos. Seguramente, a mão lindíssima que prodigalizará a bebida não deixa de aumentar a eficácia da droga, que também tem a ver com o feitiço. A tristeza de Belerofonte se origina no Conselho dos Deuses; mas os armários de Helena contêm o remédio<sup>4</sup>. (STAROBINSKI, 2016, p. 20).

O apontamento oferecido pelo autor é interessante, pois é possível apresentar o que ele descreve como um ponto chave na transição conceitual do mundo, puramente baseado no mito, para um universo onde as causas e os tratamentos das moléstias deveriam estar, também, atrelados ao próprio meio natural em que habita o homem. Mas, por outro lado, é nítido que o indivíduo da Antiguidade jamais abandonou o mito como justificativa para os fenômenos da natureza, por exemplo, e, também, para as próprias doenças, mesmo após o surgimento da Medicina e da teoria humoral, amparadas bem mais em explicações voltadas para as questões orgânicas e ambientais. Porém, como veremos, ocorreria, ainda no mundo antigo, um distanciamento entre conhecimento religioso e conhecimento “científico”.

---

<sup>4</sup> No final da citação de Starobinski, cria-se uma dualidade ao representar o mítico herói Belerofonte, e Helena de Tróia, também uma figura mítica, mas que na Antiguidade era considerada personalidade histórica. Esse equilíbrio entre Belerofonte e Helena é simplesmente um jogo de imagens utilizado pelo autor, para expor que Belerofonte é o conceito mítico (religioso) e Helena o conceito terreno (medicinal) indicado pelos fármacos.

Rodrigues (2009, p. 16) lembra que Homero deu um importante passo, ao apontar que as causas da melancolia seriam frutos de uma “luta interior”, travada pelo próprio indivíduo<sup>5</sup>.

Cabe aqui a exposição de uma anedota relatada desde a Antiguidade na conhecida “Carta a Damageta”, primeiramente atribuída a Hipócrates, mas hoje sabemos que o Pai da Medicina não foi o seu autor, tratando-se, pois, de um documento apócrifo. Essa famosa carta narra que Hipócrates havia sido chamado para tratar de Demócrito (cerca de 460-370 a.C.), o famoso filósofo atomista, que se achava em uma profunda crise melancólica. Esse suposto episódio ficou famoso, sobretudo no século XVII, quando o inglês Robert Burton compilou sua monumental obra “A anatomia da melancolia”, e forneceu ênfase ao enredo.

Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 15), juntamente com Starobinski (2016, p. 40), citam a “Carta a Damageta” em seus trabalhos, considerando-a como pseudo-hipocrática. Na anedota é narrado que os moradores de Abdera estavam muito preocupados com o seu mais ilustre morador, o famoso filósofo Demócrito. O pensador havia se afastado das pessoas, numa espécie de misantropia, isolando-se em um jardim onde, compulsivamente, dissecava animais. Então, os moradores de Abdera pediram para que Hipócrates, o maior médico da Grécia, fosse cuidar da “loucura” do filósofo. Hipócrates decide visitar o seu pretenso paciente, momento em que lhe daria o diagnóstico de melancolia, de acordo com o sistema humoral que o próprio Hipócrates havia criado. Indo ao encontro do suposto “louco”, Hipócrates chega a Abdera – onde visita o filósofo.

Hipócrates descobre, numa solidão à sombra de um homem estudioso, que lê, medita, observa as entranhas de animais inteiramente abertos. Demócrito o faz saber que diseca os animais para descobrir o núcleo da bílis e melhor compreender as causas da loucura. Portanto, a solidão de Demócrito é perfeitamente justificada: não é a do homem atormentado por um humor corrompido, mas a do sábio que procura as causas ocultas e que empreendeu reconhecer, com os seus próprios olhos, a natureza e a situação (*physis kai thesis*) da bile (STAROBINSKI, 2016, p. 130).

A relação entre melancolia e conhecimento torna-se clara na narrativa sobre o estado melancólico de Demócrito. O filósofo optou por se retirar para longe do convívio social,

---

<sup>5</sup> A autora menciona o mito de Orestes para ilustrar essa “batalha interior”, travada pelo indivíduo. “Orestes, personagem de Ésquilo, pode ser considerado profundamente melancólico, produto de conflitos impostos por destinos que transcendem qualquer possibilidade de escolha individual”. (2009, p. 16). Nesse caso, Orestes recebeu ordens do deus Apolo para que matasse a sua própria mãe a fim de vingar a morte de seu pai, o rei Agamemnon. Esse desafio provocou uma profunda melancolia em Orestes. Rodrigues também menciona que o poeta Eurípedes “descreveu a melancolia como uma luta interior do homem, entre suas paixões e as censuras sociais, entre o desejo e a repressão, entre razão e emoção” (2009, p. 17).

propiciando o estado contemplativo por meio dos estudos, a fim de descortinar os mistérios da natureza. Desse modo, não seria Demócrito que estava doente, mas o próprio povo de Abdera, ao considerá-lo louco, no momento em que se afastou para um período contemplativo, em busca de respostas para os seus mais íntimos questionamentos. E foi justamente esse fato que levou Demócrito ao riso, rindo dos homens “cheios de desatinos e vazios de obras incorretas”. A anedota de Demócrito é importante para o estabelecimento das noções entre melancolia contemplativa e loucura, que seriam mais bem desenvolvidas, apenas, no Renascimento europeu. A nossa figura 01 (anexo A) foi retirada da capa do livro de Robert Burton, “A anatomia da melancolia” que ilustra a figura de Demócrito como um dos “primeiros casos” de melancolia registrados na história. Na imagem é possível ver o filósofo na posição clássica de um melancólico, isto é, com a cabeça apoiada em uma das mãos, em seu recluso jardim, junto de uma quantidade de animais dissecados. Sua expressão não é triste, mas de riso. No topo da imagem encontramos o símbolo de Saturno, o planeta regente dos melancólicos. Starobinski (2016, p. 157), citando Burton, finaliza a anedota com um poema:

O velho Demócrito, sob uma árvore,  
 Está sentado numa pedra, um livro sobre os joelhos;  
 A seu redor, suspensos, veem-se os corpos  
 De gatos, cães e outras semelhantes criaturas,  
 De quem faz a anatomia,  
 A fim de ver em sua sede a bile negra.  
 Acima de sua cabeça vê-se o céu  
 E Saturno, senhor da melancolia.

Apesar dessa anedota a respeito do filósofo de Abdera ser considerada pseudo-hipocrática e, por isso, posterior a Hipócrates, a narrativa mostra-se importante, segundo os autores supracitados, pois pode indicar o início de uma ruptura com o pensamento mítico, embora os antigos gregos, por exemplo, dificilmente se afastavam do mito para explicar os eventos do cotidiano. Cordás e Emilio (2017, p. 35-36) salientam que é notável a ocorrência, no pensamento grego, da separação entre o que seria considerado doenças da “alma” e doenças do “corpo”, embora uma estivesse relacionada à outra. No período anterior a Hipócrates, a doença era tipicamente considerada como um castigo divino, pois somente os deuses poderiam aplacar as patologias. Os templos de Esculápio, deus grego da Medicina, eram verdadeiros centros de tratamentos das enfermidades. Acreditava-se, assim, que as curas poderiam ocorrer através de milagres divinos. Foi nesse ambiente/contexto religioso que surgiu a figura de Hipócrates.

Embora notemos o início de um movimento para a sistematização e classificação das doenças orgânicas – que ocorreria com Hipócrates –, a religião não se desvincilhou do campo de estudo da Medicina. E, como lembra Starobinski (2016, p. 131), os conceitos de corpo e alma mantiveram-se atrelados, pois “corpo e alma são de importância igual, o que torna complementares a filosofia e a medicina, agora admitidas a ‘viver sob o mesmo teto’”. E assim, segue o mesmo autor, parafraseando Hipócrates: “O espírito cresce enquanto está presente a saúde, pela qual convém que um homem sábio zele; mas quando a constituição corporal sofre, o espírito já não tem nem mais sequer preocupação com o cuidado pela virtude; pois a doença atual obscurece terrivelmente a alma pela simpatia que é exercida pela inteligência”. (HIPÓCRATES, apud STAROBINSKI, 2016, p. 131). O conceito hipocrático da relação entre corpo e alma permaneceu, dentro da História da Medicina, surtindo efeitos até o final do século XVI. Nosso estudo mostrará como essa relação, entre corpo e alma, se propagou fortemente na Renascença.

Ball (2009, p. 49) acena para a possibilidade de Hipócrates ter sido um sacerdote de Esculápio, contudo, essa hipótese não é consensual entre os historiadores. No entanto, como indica Ball, Hipócrates apontou causas não sobrenaturais aos enfermos. Desse modo, postulou para a necessidade de se buscar, no próprio meio ambiente, causas minimamente plausíveis e que explicassem as desordens orgânicas, e quais os possíveis caminhos para a cura. O mundo grego, sem se desfazer de seus mitos, necessitava de uma sistematização empírica para as causas das moléstias, assim como encontrar uma maneira para tratá-las. De modo que Hipócrates assumiu essa tarefa.

## 2.2 ANTECEDENTES À TEORIA HUMORAL

Tendo em vista a necessidade de explicações naturais tanto para o surgimento de doenças como para a noção de “vida saudável”, Hipócrates formulou a teoria humoral, que nortearia todo o conhecimento médico do Ocidente por mais de mil e quinhentos anos. Mas é importante ressaltar que não foi somente Hipócrates o primeiro a buscar fontes naturais para a compreensão do funcionamento do organismo humano e suas relações com o meio ambiente. Antes dele, devemos mencionar, por exemplo, filósofos como Pitágoras (cerca de 570-495 a.C.) e Empédocles (cerca de 490-430 a.C.), que empreenderam importantes estudos em torno da natureza. Das contribuições desses pensadores em relação a Hipócrates, Ball sintetiza:

Parece claro que a medicina hipocrática, que pela primeira vez começou a apontar causas não sobrenaturais para as doenças, assim alçando a medicina ao terreno da atividade racional e organizada, tem muito a dever à escola de filosofia grega iônica, do século VI a.C. Assim como Empédocles unificou o mundo material com a noção de quatro elementos (terra, ar, fogo, água), a ideia – provavelmente também devida a Empédocles e desenvolvida por Pitágoras, embora comumente atribuída a Hipócrates – de atribuir as doenças a quatro fluidos corporais chamados humores nasceu (BALL, 2009, p. 49).

A figura de Pitágoras também é paradigmática. Na atualidade, o filósofo é muito conhecido pelo teorema que leva seu nome e que revolucionou o campo da Matemática. Contudo, esse filósofo, como cita Maciel (2003, p. 67), também foi, e ainda é conhecido por ter sido uma espécie de “líder religioso” e por acreditar que os números seriam portadores de características sobrenaturais. De fato, Pitágoras postulou que o mundo era regido pelos números. Todo o mundo visível, empírico, era passível de ser quantificado, qualificado e dividido numericamente. Pitágoras acreditava ter descoberto nos números a “linguagem” dos deuses, de modo que isso possibilitaria ao homem conhecê-los, manipulá-los e, também, render-lhes cultos religiosos, principalmente a alguns números que representariam certas “proporções divinas”. A sacralização e a submissão da natureza aos números permaneceram como um dos marcos da escola pitagórica. Lurker (2003, p. 550) também lembra que Pitágoras inaugurou uma nova tradição que seria seguida, posteriormente, por outras escolas filosóficas: a ideia de revelar os ensinamentos de sua filosofia somente aos iniciados.

Pelo o que se sabe, Pitágoras nada escreveu a respeito da melancolia, no entanto, citá-lo é fundamental tanto para compreender o posterior desenvolvimento da teoria humoral, bem como certas influências, diretas e indiretas, de suas ideias na filosofia hermética renascentista.

Em sua concepção filosófica, seria por meio dos números que os deuses poderiam se expressar e interagir com os homens e seria, também, por meio deles, que o homem conheceria o divino e os mistérios da natureza sensível. Essa íntima interação entre o ser humano e os deuses permaneceu como uma das características da filosofia pitagórica, e também de outras escolas, como o neoplatonismo, como veremos.

À luz de uma teoria já desenvolvida por filósofos contemporâneos a Pitágoras, o filósofo de Samos concluiu que os elementos constituintes do Universo são: a água, a terra, o fogo e o ar. Através desses elementos, o poder divino formou o mundo, ao mesmo tempo em que tudo poderia ser reduzido aos elementos primordiais e aos números<sup>6</sup>. O próprio corpo

---

<sup>6</sup> Maciel (2003, p. 78) menciona que Pitágoras, inclusive, chegou a atribuir certas propriedades sensíveis aos números. Por exemplo, os números pares seriam femininos e os ímpares os masculinos. Os números eram dotados, dessa forma, de características espirituais.



humano, nesse entendimento, seria composto pela junção desses elementos; o seu bom funcionamento somente poderia ocorrer por intermédio de uma equilibrada harmonia entre eles, ao passo que a sua desarmonia causaria desordem, caos e, por conseguinte, as debilidades orgânicas. Lurker (2003, p. 550) expõe que, por conta dessa “quantificação” da natureza – como exposta na noção dos quatro elementos primordiais, por exemplo – os pitagóricos passaram a fazer uso de certos símbolos como sinais sagrados a fim de expressarem suas ideias. Um desses símbolos consiste no pentagrama, figura 02 (anexo A). A estrela de cinco pontas devia aludir, em quatro de suas pontas, aos quatro elementos da natureza: água, fogo, ar e terra. Quanto à quinta ponta, remetia à alma do homem, como que um quinto elemento, que deve conectar o humano com o divino. Esse símbolo, como lembra Lurker (2003, p. 550), serviu aos pitagóricos como sinal sagrado e sinônimo de uma saúde equilibrada<sup>7</sup>.

Inserido nessa visão de veneração e qualificação dos números, Pitágoras foi um exemplo claro de como o conhecimento científico, daquele momento histórico, era impensável e inconcebível sem o conhecimento religioso. A perfeita harmonia do cosmos estaria, no pitagorismo, sempre representada pelo número quatro. Para o filósofo, essa quaternidade, além de ilustrada pelos quatro elementos, era perceptível, também, através de sons musicais.

Assim, personificando os números, foram elaborando explicações para a totalidade da Natureza [...]. Chegaram, então, ao *tetraktis*<sup>8</sup>, o número dez. O nome *tetraktis* é derivado do número quatro, e deve-se ao fato de que o número dez pode ser obtido pela soma dos quatro primeiros números:  $1+2+3+4=10$ . Segundo os pitagóricos, era um número mágico, pois, sendo 1,2,3 e 4 os números envolvidos nas escalas musicais, a soma de tais números dá por resultado 10, o único número capaz de descrever a verdadeira natureza da harmonia. Além disso, o dez inclui todos os números de dois a nove, tanto os pares quanto os ímpares, e também contém as figuras: um, como ponto; dois, como linha; três como triângulo; quatro, como quadrado, etc.

Foi com a idéia de Um primordial, a de oposição entre pares e os ímpares, e da harmonia, que os pitagóricos chegaram à concepção do concerto musical da Natureza. A concepção de uma beleza harmônica regendo o Universo os levou a pensar em uma comunhão entre o humano e divino [...] (MACIEL, 2003, p. 78-80).

<sup>7</sup> Pitágoras também acentuou a ideia do “bem e do mal” como forças opostas, como lembra Rodrigues (2009, p. 56). Para o filósofo, essas duas forças seriam as mais atuantes no mundo, podendo ser simbolizadas, por exemplo, através da luz e das trevas. Nessa compreensão, o homem se encontra nesse “jogo de forças”, cabendo a ele saber escolher qual caminho deseja seguir: o caminho do bem ou o do mal. Para esse propósito, os pitagóricos usavam o símbolo de um “Y” representando uma bifurcação, para a escolha entre um dos caminhos.

<sup>8</sup> Figura 03 (anexo A).

Além da ideia de relação e união entre a Matemática – os números – e a natureza, Pitágoras postulou que essa perfeita harmonia poderia ser comprovada através dos sons que agradam aos ouvidos. Nesse sentido, o filósofo chegou ao conceito de “harmonia e música do Universo”. Afirmando que se o Universo pudesse ser representado pelos números, sua harmonia resultaria, ao mesmo tempo, em “perfeitos sons musicais”. Cordás e Emilio (2017, p. 26) mencionam que, por conta disso, Pitágoras também é lembrado por ser o Pai da musicoterapia. O pensador acreditava que se os sons eram capazes de representar a harmonia da natureza divina, sua correta utilização, por meio da música, podia ser muito útil para pessoas debilitadas. Um intento muito similar à narrativa bíblica, onde a música foi ofertada para curar a melancolia de Saul.

Os símbolos aqui atribuídos aos pitagóricos, o pentagrama e o *Tetraktys*, eram utilizados em forma de amuletos a fim de canalizarem as “forças” da natureza, com o objetivo, como se acreditava, de proporcionar para aqueles que os utilizassem, proteção contra infortúnios. As contribuições de Pitágoras, no campo matemático, são consideradas de grande valia até os dias atuais. No entanto, suas teses quanto à natureza estiveram longe de postular efeitos estritamente físico-orgânicos para as causas do Universo. Suas ideias resultavam em verdadeiros cultos sacros aos números, que estariam “embutidos” na natureza, sendo que, para os pitagóricos, a natureza mesma continha a própria centelha da divindade. Da mesma maneira o pensamento pitagórico entendia que o ser humano podia conhecer tudo através dos números. Estando a divindade refletida e unida na própria natureza sensível<sup>9</sup>, a filosofia pitagórica abriu caminho para uma prática que já era desenvolvida em sua época: a da magia, e que permaneceria por vários séculos a fio<sup>10</sup> na cultura ocidental.

Estabelecidos os quatro elementos primordiais (terra, ar, fogo e água) para a constituição do Universo, Pitágoras considerou o número quatro – a quaternidade – como número divino. A escola pitagórica, como lembram Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 30), abriu o caminho para a formulação da teoria humoral. Os quatro elementos se entrelaçavam

---

<sup>9</sup> Embora tenhamos visto que Ball apontou que foi Hipócrates que iniciou o processo de afastamento da ideia de que as doenças estivessem ligadas às causas sobrenaturais (castigos divinos, por exemplo), é justo mencionar que a escola hipocrática não estava em desacordo com a concepção grega, como entendida por Pitágoras, de que o divino se apresentava no meio natural. O objetivo de Hipócrates foi, como lembrou Ball, de apurar causas estritamente orgânicas para a concepção de saúde e doença.

<sup>10</sup> A magia já estava fortemente desenvolvida no período. A contribuição dos pitagóricos foi assumir uma postura que compreendia a necessidade do uso da magia para explorar os mistérios do Universo.

com as quatro estações do ano (outono, inverno, primavera e verão), criando um ambiente em que o homem se tornava sujeito ativo, já que poderia, através dos números, conhecer a natureza, ao mesmo tempo que também era sujeito passivo, à mercê das vicissitudes das forças naturais, provenientes dessa quaternidade, que formava grande parte do cosmos. Coube a Empédocles dar continuidade aos conceitos pitagóricos. Assim como Pitágoras, Empédocles era visto como um mestre espiritual. Os iniciados em sua escola esperavam encontrar respostas para questões físicas do mundo, e também para os questionamentos espirituais, como a imortalidade da alma.

O filósofo de Agrigento avaliou que o mundo material, físico, estava sujeito a se deteriorar. Mesmo com a união e o equilíbrio dos quatro elementos, toda a matéria tende a se decompor. Para Empédocles, isso ocorria por conta de duas forças antagônicas que permeiam os elementos, denominadas por ele de amor e ódio<sup>11</sup>.

Como pluralista, pensou a combinação e a destruição das coisas existentes como efeito de duas forças contrárias que agiam sobre as quatro raízes: o amor e o ódio. Concebeu o amor como a força que une, e o ódio a força que desagrega. Tomou esses dois sentimentos como base para sua concepção da geração e da destruição das coisas do mundo. Como o amor, enquanto sentimento, é aquele que aproxima os seres humanos, e o ódio é aquele que separa, para Empédocles eles podiam ser perfeitamente compreendidos como duas forças. Levou, assim, para a totalidade do Universo esses dois sentimentos, concebendo o amor e ódio como duas forças universais que atuam nos elementos. Na realidade, na construção da sua teoria da origem do Universo, ele se serviu dessas palavras para pensar duas forças naturais: a força da atração e a da repulsão, explicando a origem das coisas pela alternância dessas duas forças (MACIEL, 2003, p. 108).

A visão de Empédocles é dualista. Na origem do mundo havia o estado perfeito, reunido nos quatro elementos. Mas a força antagônica, o ódio, surgiu e rearranjou a matéria de maneira disforme e desarmônica. Surgiram seres monstruosos, com corpos onde havia o excesso ou a falta de membros. Contudo, o ódio não poderia imperar e por isso, veio o amor e (re)organizou a matéria na forma harmônica e o mundo passou a ser habitado somente por aqueles que estivessem com as melhores formas; sendo assim, o modo como surgiu e se

---

<sup>11</sup> Lurker (2003, p. 564) diz que essa polarização entre amor e ódio atribuída à escola de Empédocles, era oriunda de seu antecessor, Parmênides (cerca de 510-460 a.C.) que “reduziu” o mundo à ambivalência desses elementos. Por exemplo, os elementos fogo, ar, terra e água eram, respectivamente, quente, frio, seco e molhado. “De forma correspondente, foram abstraídas quatro qualidades, polarizadas em contrastes e cheias de associações simbólicas: quente, frio, seco e molhado. Quente sempre simbolizava algo positivo: vida, alegria, e frio o negativo: morte e medo” (2003, p. 564). Posteriormente, foram desenvolvidas qualidades para essas propriedades. Ao quente era atribuída a força, o poder ativo, o masculino. Ao frio ficaram designadas as características da fragilidade, da passividade e o lado feminino.

propagou a espécie humana. Na tese de Empédocles, o amor e o ódio são forças atuantes no Universo. Uma sempre se opoem à outra em ciclos repetitivos, ou seja, o amor organiza e o ódio desorganiza e o processo de aperfeiçoamento da natureza é mantido em um grande ciclo. Quanto à sua noção de doença, essa é bem semelhante à de Pitágoras, concluindo que o desequilíbrio dos quatro elementos, no interior do indivíduo, era a fonte dos males orgânicos e psíquicos, ao passo que a restituição da saúde seria propiciada mediante o reequilíbrio e a reorganização desses quatro elementos.

Desse modo, Empédocles também contribuiu para a abertura do caminho que conduziria à formulação da teoria humoral. Apesar da contribuição desses filósofos, suas ideias/conceitos ainda permaneciam no campo estritamente teórico e havia a necessidade de uma teoria mais empírica. Assim, surgiu a figura de Hipócrates, que uniu os conceitos de seus contemporâneos, como as ideias de Empédocles, aos seus estudos sobre campo orgânico, obtidos através de dissecações, por exemplo.

Hipócrates não rompeu com os deuses. Porém, como lembram Cordás e Emilio (2017, p. 41), ele foi responsável por uma ciência que incluía dados mais empíricos, excluindo o máximo possível a noção de intervenção divina. Isso não significa a ruptura entre conhecimento científico e conhecimento religioso, já que ambos permaneceriam juntos por muitos séculos. A divisão feita por Hipócrates – ou seja, tentar separar o conhecimento religioso do racional – permanece ainda como uma dificuldade para os historiadores da ciência, pois o que os antigos entendiam por “ciência” estava muito longe da nossa atual concepção. Um exemplo disso pode ser indicado no conceito de comunhão entre o homem e o cosmos. Isto é, os gregos acreditavam que a saúde do homem estava relacionada com a disposição dos astros. Isso ocorria pela própria visão de mundo daquele povo, que englobava a vida, a realidade, dentro de uma unidade macrocômica, sendo impossível ver o homem fora dessa ordem.

“As doenças passam a ser discutidas, em termos naturalistas, a partir dos escritos hipocráticos. *O Corpo hipocrático* é constituído de cerca de 70 livros escritos durante 300 anos” (CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 41). O novo modelo hipocrático para a investigação da natureza e os parâmetros para classificação de saúde e doença renderam a Hipócrates o título de “Pai da Medicina”. A teoria tumoral, que se consolidou com Hipócrates, foi fruto de uma compilação de grande parte do conhecimento acumulado por pensadores anteriores e contemporâneos a Hipócrates, como os citados Pitágoras e Empédocles.

### 2.3 HIPÓCRATES: A TEORIA HUMORAL E A MELANCOLIA

Ainda dentro dessa visão, que integrava a intrínseca relação entre homem e natureza, Hipócrates, por volta de 400 a.C., compelido pelo desejo de uma exploração mais apurada do meio natural – isto é, garantindo um maior afastamento da ingerência dos deuses –, expôs uma nova teoria: a teoria humoral. Essa, por si só, tornar-se-ia o bastião da medicina fisiológica do mundo ocidental até, pelo menos, o século XVII da nossa Era:

Hipócrates adota uma visão mais racional e rompe com os deuses em relação à medicina, deixando de lado as explicações divinas sobre a doença. A mutação da filosofia grega passa pelo estado da observação e da reflexão. A partir disso, Hipócrates sugere que as doenças são causadas por fatores do ambiente, da dieta, dos hábitos e da desregulação de elementos orgânicos. Com Hipócrates e seus seguidores, o cérebro foi eleito o centro das funções mentais e suas patologias, superando a postura cardiocêntrica de Aristóteles, que considerava o coração o centro das emoções (CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 42).

É relatado que Hipócrates viajou por muitos países do Oriente, o que pode ter contribuído muito para suas novas ideias médicas, sobretudo ao afastar o conceito de intervenção divina no campo médico. A citação acima revela um grande avanço nos conceitos de Hipócrates, ao designar o cérebro “como centro das funções mentais”. Isso proporcionou à sua escola, como apontam Mendes, Viana e Bara (2014, p. 424), o entendimento de relacionar os comportamentos do indivíduo com o seu aspecto mental: uma contribuição promissora do que seria, milênios depois, a formulação da Psiquiatria. Hipócrates, atraído aos estudos por meio da observação, deteve-se nas características fisiológicas do organismo como, por exemplo, na análise das excreções produzidas pelo corpo, como suor e urina, bem como na observação da produção e circulação do sangue e da bílis negra. A partir disso, Hipócrates formulou a teoria dos humores.

Amparado pelos conceitos trazidos pelos seus antecessores e contemporâneos, Hipócrates acreditava que o corpo humano era composto por quatro fluídos primordiais que, correlacionados com os quatro elementos da natureza (terra, ar, fogo e água) e em equilíbrio, proporcionariam a vida, a saúde e o bem-estar ao homem. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 31) apontam que a formulação da teoria humoral por Hipócrates se deu graças a Empédocles que, como analisado, foi de muita importância ao supor que uma quaternidade regia o cosmos e o homem; tese essa adotada por Hipócrates que, ao conceituar sua teoria humoral, via no número quatro um aspecto quase que divino.

Munido do arcabouço teórico de seus antepassados e contemporâneos e, na linguagem de Cordás e Emilio (2017, p. 43), com “critérios materialistas” obtidos da observação dos fluidos e excreções do corpo humano, Hipócrates admitiu que o organismo do homem era composto por quatro fluidos denominados bílis negra, bílis amarela, sangue e fleuma. A bílis negra seria produzida pelo baço, a bílis amarela pelo fígado, o sangue pelo coração e a fleuma pelo sistema respiratório. Burton (2011, Vol. II, p. 37-38), ainda lembra que a análise de Hipócrates proporcionou, para cada humor, certas peculiaridades. O sangue teria suas características de ser quente, doce e vermelho; a fleuma como fria, úmida e branca; a bílis amarela seria quente e seca e de gosto amargo e, por último, a bílis negra como fria e seca, negra e ácida. Junto dessas características, Burton reitera que um humor “é um líquido ou parte fluida do corpo” (2011, p. 37), compreendendo, também, que o humor não é uma excreção, mas pode estar presente nos excrementos.

“A importância dessa teoria consiste na substituição da superstição pela biologia e na adoção de um modelo de observação clínica. O modelo dos quatro humores atingirá seu apogeu na teoria de Galeno” (CORDÁS; EMÍLIO, 2017, p. 43). As doenças mentais, como lembram os autores, parecem ter sido a maior especialidade de Hipócrates, momento em que conferiu uma importância singular à melancolia e à loucura que, em seu tempo, eram sintomas/patologias que se entrelaçavam e se confundiam. Aqui encontramos uma passagem do *Corpus Hippocraticum* a respeito da desregulação dos humores e suas consequências para a saúde mental:

A corrupção do cérebro é devida ao fleuma e à bile. Conhecerás as duas causas desta maneira: os que enlouquecem devido ao fleuma são pacíficos e não gritam, nem bramem. Mas os que enlouquecem devido à bile costumam berrar, e tornam-se furiosos e inquietos, sempre fazendo algo inoportuno. Se enlouquecem continuamente, essas são suas motivações; mas, se os terrores e medos se lhes afiguram, isso se deve ao deslocamento do cérebro, que se desloca quando aquecido, e ele se aquece devido à bile, quando se projeta sobre o cérebro através das veias sangüíneas procedentes do corpo. E um medo se mantém até que novamente (a bile) se retire para as veias e do corpo; depois cessa (HIPÓCRATES, 2005, p. 76).

É interessante observar como Hipócrates fez uso de uma linguagem bastante empírica, em um momento em que a influência e as ações dos deuses faziam-se atuantes. Cordás e Emilio saem em defesa de Hipócrates, baseados na citação acima, e concluem que esse antigo médico grego inovou ao propor um estudo, de certa forma, “secularizado”, das condições físicas das enfermidades. A categorização dos quatro humores envolvia também a observação de características subjetivas, como a depressão, a mania, a loucura e a melancolia. Starobinski

(2016, p. 39-40) salienta, em concordância com Cordás e Emílio, a importância de Hipócrates no campo empírico para a compreensão da origem das moléstias. Porém, discorre que, mesmo após os hipocráticos, o médico, quando não solucionava o mal que afligia o seu paciente, poderia, ainda, recorrer aos templos dos deuses – notadamente, aos templos de Esculápio –, aos filósofos e oráculos. A noção de doenças que atingem tanto o corpo quanto as emoções será bastante acentuada durante o Renascimento, quando a questão subjetiva da melancolia, por exemplo, ganhará destaque na discussão entre os intelectuais.

A teoria humoral, dessa forma, também classificava o homem de acordo com sua personalidade. Ou seja, ao observar características comportamentais, e até mesmo subjetivas de cada indivíduo, era possível saber, na antiga medicina humoral, qual humor era predominante em seu organismo. A novidade trazida pela questão humoral, de “reduzir” tudo aos humores corpóreos, mostra o esforço do médico da Antiguidade ao atribuir questões próprias da personalidade humana – ser otimista ou introspectivo, por exemplo – à quantidade de humores em seu organismo.

Quadro 01 - sobre os humores e suas características

<b>Humor</b>	<b>Qualidades</b>	<b>Elementos</b>	<b>Personalidade</b>
Sanguíneo	Quente, úmido	Ar	Otimista, falante, irresponsável, gordo.
Colérico	Quente, seco	Fogo	Explosivo, ambicioso, magro.
Fleumático	Frio, úmido	Água	Lento, corpulento, preguiçoso.
Melancólico	Frio, seco	Terra	Introspectivo, pessimista, magro.

Fonte: CORDÁS; EMÍLIO, 2017, p. 44.

O quadro, trazido por Cordás e Emílio (2017, p. 44), sintetiza como o pensamento hipocrático uniu-se aos estudos de seus antecessores e contemporâneos. Ao alinhar o homem com as qualidades e os elementos da natureza, Hipócrates assentou a pedra angular de toda uma teoria médica que permaneceria vigente por milênios em nossa cultura ocidental. As características em torno dos quatro tipos de personalidades humanas, atribuídas por Hipócrates são, também, propriedade de grande importância. Podemos observar uma união,

ainda que rudimentar, entre elementos biológico-somáticos e as características ligadas à mente e às emoções, mas que, como será visto, ainda permaneceram como aspectos que se vinculavam diretamente à religião, uma vez que termos como “mente”, por exemplo, estavam relacionados à alma.

Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 75), na mesma linha de raciocínio dos autores supracitados, corroboram com a ideia de que Hipócrates tenha aberto caminho para novas discussões em torno da filosofia da natureza, ao destacar as características da personalidade humana para cada humor predominante no organismo. Mais uma vez, apesar de seu caráter empírico, a escola hipocrática contribuiu para a formação de um tipo de conhecimento por meio da fisiognomia que, ao atribuir características da personalidade de uma pessoa através do estudo dos traços de seu rosto, propiciou a abertura para novos debates filosóficos, já que não havia unanimidade entre os médicos da época a respeito dos diversos tipos de personalidade existentes. Essa brecha permaneceu, assim, até a época de Galeno (cerca de 129-200 d.C.).

A Medicina, baseada agora no postulado dos quatro humores, não sofreu demasiadas modificações até o período do médico Galeno que, já no período cristão, revisou o acervo do conhecimento medicinal grego, tendo revitalizado a teoria humoral como a mais significativa para os médicos contemporâneos de sua época. Fizemos aqui, desse modo, um salto de Hipócrates, da Antiguidade Clássica, para Galeno, pois não foi registrada, pelos historiadores, uma outra teoria que pudesse suplantar a tese humoral hipocrática.

Galeno revisou boa parte do conhecimento médico herdado desde o século V a.C. Ele fez uma importante contribuição, como mencionam Cordás e Emilio (2017, p. 51), ao atribuir ao cérebro o comando de todo o corpo. Essa constatação não o afastou de contemplar, em seus estudos, a noção de alma. Em sua tese, parte da alma encontrava-se contida no cérebro sendo responsável pelas habilidades cognitivas e os movimentos do corpo. Já a outra parte, estava encerrada no coração, de onde controlaria as paixões. Compreendia que quando a alma, residente no cérebro adoecia, ocasionava as doenças mentais. Tal divisão da alma, isto é, uma parte da alma ligada à racionalidade e a outra vinculada às emoções e paixões, era típica da “ciência dos opostos”, como já havia sido estruturada desde Empédocles. Uma equilibrada saúde, na visão de Galeno<sup>12</sup>, sugere um equilíbrio da racionalidade e das emoções que, por sua vez, seriam propiciados pelos humores.

---

<sup>12</sup> Jalón (2004, p. 200), comentarista do livro “Tratado de melancolia” de Timothy Bright (1551-1615), menciona que Galeno atribuía três tipos de espíritos ao homem: o espírito “natural”, o “vital” e o



Depois do estabelecimento da tese dos quatro humores na medicina hipocrático-galênica, a análise e a descrição de cada humor passaram a ser investigadas. Porém, entre os quatro humores, nenhum outro chamou mais a atenção de médicos e filósofos que o humor melancólico, produzido pelo baço. Muito provavelmente, como argumenta Starobinski (2016, p. 20), a persistência dos sentimentos de tristeza e temor, que acometiam os melancólicos, como observado por Hipócrates, tenha levado ao interesse incansável pelo estudo e análise da “patologia melancólica”. O caráter subjetivo da tristeza e do temor – primeiros sintomas da melancolia, segundo Hipócrates – e muitas vezes surgidos sem uma causa externa aparente, aguçou diversos estudos e investigações.

Retomando à teoria hipocrática, no que concerne à melancolia, encontramos: “Os melancólicos tornam-se em geral epiléticos, e os epiléticos, melancólicos; desses dois estados, o que determina um em detrimento do outro é a direção que a doença toma; caso se fixe no corpo, a epilepsia; caso na inteligência, melancolia” (HIPÓCRATES, apud STAROBINSKI, 2016, p. 22). A necessidade de associar a epilepsia a um dos sintomas da melancolia, mostra a preocupação de Hipócrates em diagnosticar as patologias com uma fundamentação orgânica. Mas a preocupação com as características subjetivas de um melancólico, marcadas geralmente pela tristeza e temor, ganhou maior respaldo entre os estudiosos após Galeno.

*La imagen incluso del melancólico por temperamento quedó en general teñida por la idea de la enfermedad que llevaba el mismo nombre, y desfigurada por rasgos de carácter tomados directamente de los tratados de psiquiatría. Incluso como tipo, el melancólico era taimado, avariento, triste, misántropo y apocado, cualidades todas ellas que se encuentran constantemente en los escritos sobre enfermedades mentales [...] la palabra “melancholia” la enlaza con “malus”, y aun pretende que “malus” se derive del nombre griego de la bilis negra (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 86).*

Galeno foi o responsável por emoldurar a noção de melancolia como doença – que se perpetuou até o século XVIII. Uma enfermidade, por conta da desproporção, do desequilíbrio, da bílis negra. Galeno tornou-se bastante popular, pois seus escritos mostravam-se mais vinculados às características somáticas do indivíduo; enquanto outros, como Pitágoras e Hipócrates, preocupavam-se mais com as influências do meio ambiente na saúde do sujeito, de modo que levavam em conta até mesmo a relação entre as estações do ano e a quantidade

---

“animal”. “Esses três espíritos, que se misturam com os humores, possuem um ‘corpo sutil’ que engendram, através de vapores e sangue, as vontades da alma, como, por exemplo, o movimento”.

de humor presente no organismo. Galeno estava mais preocupado com os efeitos físicos e de ordem empírica<sup>13</sup>. O método galênico ganhou notoriedade, tendo se perpetuado por todo o Ocidente por milênios. Mas Galeno, assim como todos os estudiosos da Antiguidade, como dissertam Cordás e Emilio (2017, p. 52) e Jalón (2004, p. 211), não era contra a intervenção dos filósofos nos assuntos médicos, pelo contrário, aceitava que era a partir da Filosofia que a Medicina se desenvolvia.

Ao anunciar que o cérebro está no comando de todas as funções do corpo, Galeno “desbanca”, aos poucos, a noção de causa divina, ou sobrenatural, nas moléstias que afetavam o organismo e o psíquico. “A tradição aristotélico-galênica, de que a ciência médica é depositária pode se enunciar sem recorrer a Deus nem ao conceito de alma imaterial: a vida psicológica do indivíduo – sentimento, pensamento, vontade – será um efeito das forças da Natureza” (STAROBINSKI, 2016, p. 186). O pensamento galênico abriu caminho para o estudo de uma medicina mais afastada da religiosidade, porém, ainda assim, esse novo entendimento não impediu que o conhecimento religioso permanecesse unido ao estudo da natureza. Essa ponderação é importante para o nosso posterior estudo sobre religião e ciência no Renascimento, que exploraremos nos próximos capítulos. Quanto ao estudo puramente somático das moléstias, ainda podemos citar:

As doutrinas médicas que acabamos de passar em revista aplicam à melancolia um tratamento quase exclusivamente somático. Poderíamos acrescentar os autores posteriores a Galeno: Alexandre de Trales, Oribásio, Paulo de Égina, Aécio de Amida. Como vimos, eles não desconhecem a possibilidade de uma origem moral de melancolia; não ignoram o valor de certas medidas psicológicas: locais arejados, nem muito iluminados nem muito escuros; diversão, distração, atividade moderada, reconforto propiciado por pequenas satisfações de vaidade, afastamento de objetos ou de pessoas que possam ser causa de tristeza. Mas, por sua própria definição, a melancolia implica um dano físico e requer um tratamento, apoiando-se em primeiro lugar na desordem do corpo. Quando tal diagnóstico era feito, com certeza estava-se em presença de uma alteração geral bastante acentuada, e o sujeito devia parecer, visivelmente, um grande doente, passível de receber cuidados médicos com total urgência. Porém, diante dos casos duvidosos o médico tinha a possibilidade de recusar a prestá-lo. Assim como o internista, em nossos dias, reencaminha alguns de seus pacientes para o psicólogo ou para o padre, o médico antigo tinha o recurso, para os que não lhe pareciam profundamente atingidos em seus corpos, de dirigi-los a Esculápio ou aos filósofos (STAROBINSKI, 2016, p. 39).

---

<sup>13</sup> Jalón (2004, p. 209) lembra que Galeno postulou “seis agentes naturais” que influenciariam os humores: o ar, o sono, a bebida e a comida, descanso/exercício, excreções e retenções e, por fim, as emoções. Noções claramente quantificáveis dentro da visão da medicina galênica.

O “empirismo galênico”, mesmo ao abordar questões subjetivas, como a própria melancolia, é, de certo modo, o modelo da Antiguidade que mais faz uma aproximação com o nosso atual modelo de ciência<sup>14</sup>. Pela sua objetividade, Galeno ficou conhecido como “médico dos corpos”, ao passo que os filósofos, mais tarde, sobretudo Platão, ficaram conhecidos como “médicos da alma”, pois se preocupavam com questões subjetivas e existenciais que, na visão galênica, deviam estar fora da alçada do médico. Apesar de seu caráter empírico, Galeno levava em conta a natureza que circundava o indivíduo, talvez não tão explicitamente como outros médicos, a ponto de considerar o indivíduo como espelho da natureza e vice-versa.

Galeno pouco contribuiu para qualificar a personalidade dos indivíduos de acordo com o humor predominante. Dessa tarefa os hipocráticos já tinham se ocupado, como indicamos no quadro acima. Mesmo assim, Galeno salientou que pessoas sanguíneas tendiam geralmente a ser generosas e com inclinações às paixões; os coléricos seriam explosivos, irritados e tenderiam ao duelo; os fleumáticos como metódicos, passivos e lentos e, por fim, os melancólicos representando os avarentos, lentos e tristes. Nota-se que, como salientam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 85), os fleumáticos muitas vezes podiam se assemelhar aos melancólicos, pois apresentariam alguns traços semelhantes. A nossa ilustração 04 (anexo A) é uma gravura do século XV, na qual podemos observar as características de cada humor, ao mesmo tempo em que percebemos que o fleumático se encontra próximo ao melancólico já que, segundo os médicos, possuíam algumas semelhanças.

Retornemos ao conceito de melancolia, o humor mais explorado pelos estudiosos. Se Galeno esteve preocupado com as definições e distinções somáticas para o melancólico – a ponto de considerar a epilepsia como causa da melancolia –, médicos contemporâneos e posteriores a Galeno desenvolveram um modelo cuja argumentação estava voltada para a “psicologia dos melancólicos”. Um exemplo é o de Constantino, o Africano (cerca de 1020-1087), médico que dedicou alguns de seus estudos à melancolia. Como salienta Rodrigues (2009, p. 20), Constantino ressaltou a ideia de melancolia como uma patologia que atingia, especialmente, as emoções do sujeito. O excesso de bílis negra, nesse entendimento, seria provocado também por agentes externos como, por exemplo, a perda de um ente querido e o

---

<sup>14</sup> Apesar das inúmeras divergências que ocorreram em torno do estabelecimento de um único paradigma científico para a Modernidade, principalmente após o Iluminismo, o conceito de ciência que vigorou ficou vinculado à ideia de que os efeitos e resultados de um determinado estudo pudessem ser quantificados e mensurados em sucessivas experiências. Um método baseado no empirismo nos faz lembrar, nesse caso, dos esforços de Galeno em atribuir às patologias causas puramente orgânicas.

medo de que um acontecimento ruim pudesse ocorrer no futuro. Constantino, como médico, receitava uma quantidade significativa de dietas alimentares que ajudariam no equilíbrio desse humor, apesar de considerar a doença melancólica como um enigma, visto que suas causas e sintomas não eram uniformes. Constantino ainda trabalhou com a hipótese de que a melancolia pudesse ser o resultado da tentativa do homem de “compreender o incompreensível”, o inefável.

#### 2.4 O “PROBLEMA XXX” ATRIBUÍDO A ARISTÓTELES E SUA CONCEPÇÃO DE MELANCOLIA

Chegamos a um ponto crucial de nosso estudo: o momento em que a concepção de melancolia foi colocada em xeque. Uma obra atribuída a Aristóteles, conhecida como “Problema XXX, 1”, cujo teor se destaca na exploração do humor melancólico, teve como norte o significativo número de estudos e especulações já existentes em torno desse singular humor e sintoma. O escrito pseudo-aristotélico tornou-se um marco que redefiniu a maneira pela qual o homem ocidental passou a encarar a melancolia. Esse pequeno tratado inicia sua investigação amparado na noção dos quatro humores hipocráticos, mas com maior atenção à bÍlis negra.

Ainda no século IV a.C., a noção de melancolia é revolucionada pelo Problema XXX 1. Trata-se de uma monografia sobre a bÍlis negra, que é atribuída a Aristóteles. Aristóteles define a melancolia como um estado originário da bÍlis negra que corresponde aos homens de exceção, aos homens que são considerados gênios. Todos os que têm sido homens de exceção, os filósofos, os poetas, os artistas, são, manifestamente, melancólicos. Eles têm uma propensão a seguir a imaginação que é inseparável da memória. Desta forma, a partir de Aristóteles a melancolia é associada à imaginação (MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 424).

Tal é o questionamento central: por que homens que têm sua capacidade intelectual mais elevada – uma maior capacidade de abstração – apresentam características semelhantes aos ditos “melancólicos”? Embora o autor tenha feito uma distinção entre melancolia patológica e não patológica, estudiosos como Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 42) designam a “melancolia aristotélica” como “enfermidade sagrada”. Nesse entendimento, e seguindo o “Problema XXX”, a bÍlis negra seria a responsável pela “quantidade” de melancolia no indivíduo, o que lhe traria os supracitados sintomas. No entanto, haveria uma “segunda função” da bÍlis negra, com a característica de ser “inspirada”, e que ao ser

produzida em medida equilibrada no organismo do indivíduo, levá-lo-ia aos altos graus da intelectualidade, inspirando-o à genialidade. Pelo fato de a bílis negra ser responsável, nesse caso, pela genialidade do homem, mas que, ao mesmo tempo, seria capaz de levar à loucura e à doença, tornou-se muito sutil a linha que demarcava a melancolia dos homens de gênio e a melancolia dos enfermos. Essa noção inspirou o autor do “Problema XXX”, ao perceber que filósofos precedentes, como Empédocles<sup>15</sup>, Sócrates e Platão teriam sido profundamente melancólicos.

As noções de genialidade e loucura estão muito próximas no texto atribuído ao filósofo de Estagira. A ideia de um vínculo estreito entre melancolia que conduz à inspiração-genialidade pode ser encontrada, ainda que sutilmente, em Platão:

Evidentemente conhecemos a tradição do suicídio espetacular de Empédocles. Alguns pensaram que a melancolia de Sócrates se ligava às manifestações do seu daímon e à sua bizzarria (*atopia*). Mas Platão? Ligar-se-á à sua pessoa ou à sua obra? É preciso talvez pensar então nas definições do Fedro tão importantes na tradição da loucura. “Há duas espécies de loucura (mania), uma que é devida às doenças humanas, a outra a uma transformação, sob influência divina, nas outras práticas ordinárias (265 a)” E Sócrates distingue, nos delírios divinos, entre aqueles que vem de Apolo (a inspiração divinatória), aquele que vem de Dionisos (inspiração mística), aquele pelo qual as Musas são responsáveis (a inspiração poética), e ao delírio devido a Afrodite e ao Amor (265 b 244-245) [...] (PIGEAUD, 1998, p. 09).

Permanecia, assim, bastante tênue a distinção feita entre a bílis negra patológica e a não patológica. Para (pseudo) Aristóteles, a quantidade de bílis negra no organismo determinaria se o indivíduo seria considerado um doente, apresentando traços idiotizados ou, apenas, com tendências à melancolia que, por si só, na concepção pseudo-aristotélica, não seria uma doença, mas que poderia evoluir para a condição patológica. Desse modo, o filósofo apontava que o homem não necessariamente nascia melancólico, mas que suas atividades diárias poderiam levá-lo a tal status, que não significava, precisamente, um sintoma patológico. “É necessário dizer que as doenças da bile negra espreitam todo o mundo, mas evidentemente o melancólico mais que os outros, pois já existe nele uma quantidade e uma qualidade de bile negra para fazer dele um melancólico” (PIGEAUD, 1998, p. 32).

Aquela ideia então estabelecida, como informa Paula (2014, p. 608), na qual o melancólico tendia a apresentar sentimento de tristeza – momento em que suas potências de

---

<sup>15</sup> A “loucura” de Empédocles deve fazer referência ao fato de que o filósofo teria se atirado no vulcão Etna a fim de provar que era um ser divino ou, ao menos, divinamente inspirado.

agir e pensar diminuía – sofreu uma modificação com o “Problema XXX”. A associação da melancolia com a loucura, como bem demonstrou Pigeaud na citação acima, tornou-se fonte de inspiração para um questionamento elaborado no “Problema XXX”, que observou traços melancólicos, sobretudo a característica de misantropia, o afastamento do indivíduo do meio social, como sendo muito comum entre os intelectuais (artistas, músicos, filósofos, poetas...), que posteriormente poderia ser visto como possíveis sinais de loucura. É essa linha tênue, entre loucura e melancolia, que caracteriza o trabalho atribuído ao filósofo de Estagira, ao mesmo tempo em que fornecia novos contornos ao conceito de melancolia.

Fortemente influenciado por uma escrita baseada em conhecimentos fisiológicos, (pseudo) Aristóteles (1998, p. 93) tinha por base que a bílis negra era fria por natureza, mas que devido às disposições do corpo humano, a sua temperatura poderia sofrer mudanças. Quando muito fria e em excesso, ocorreriam apoplexias, torpores, atimias e terrores, mas quando seu estado era quente, causaria eutimia acompanhada de cantos, acessos de loucura e de erupções de úlceras. Em outras palavras, a bílis negra, de acordo com sua temperatura, causaria, quando fria, características de lentidão e, opostamente, quando quente, expressões de euforia.

A leitura do “Problema XXX” pode aparentar uma certa confusão. As características listadas acima indicam uma série de sintomas atribuídos aos melancólicos, o que nos fornece uma noção de um quadro nosológico. Contudo, essa não era a ideia principal do autor ao listá-las. Apesar de compreender que a melancolia poderia ser uma doença, o seu intento era de mostrar o outro lado desse humor, um lado que envolvia os filósofos, poetas e artistas, que podiam apresentar traços melancólicos, mas que, mesmo assim, não eram considerados como doentes, apesar de alegar que, mesmo os “homens de gênio”, com os seus traços melancólicos, necessitavam de uma intensa vigilância em relação à sua saúde. Para isso, o autor da obra em questão prescreve os cuidados com a alimentação. A bílis negra teve centralidade nessa mesma obra, o “Problema XXX”, por ser determinante para modelar o caráter. Os homens com traços de genialidade, de acordo com essa teoria, nascem melancólicos. Por isso, não apresentam as características patológicas em si, isto é, os traços de loucura, mania e até mesmo a epilepsia. Fortes traços do que remeteria à loucura e à mania poderiam aparecer nos homens de gênio, mas não deveriam ser caracterizados como uma doença propriamente dita. Mesmo assim, esses mesmos indivíduos com inclinação à genialidade não deixavam de estar muito próximos de contraírem a melancolia em seu “formato” patológico. A recomendação de (pseudo) Aristóteles era para que houvesse um equilíbrio entre as qualidades da bílis negra, isto é, as bílis quente e fria, para proporcionar ao

melancólico, o seu status de temperamento, mas não o de doença<sup>16</sup>. Tal é a grande dificuldade, pelo fato de que no organismo sempre pode haver uma quantidade maior de bílis negra fria ou quente. No caso do homem de gênio, uma quantidade maior de bílis negra quente devia prevalecer. Ainda que não haja, no entendimento do autor, genialidade que não pudesse apresentar certos traços de loucura.

A certa afinidade entre genialidade e loucura se perpetua por todo o “Problema XXX”. Jalón (2004, p. 194), discutindo sobre o tratado de Bright a respeito da melancolia, afirma que as características de tristeza estão presentes tanto nos portadores de uma melancolia patológica, como, também, podem surgir nos estudiosos geralmente nos filósofos, em homens dotados de genialidade. O fator que conduzia para o quadro patológico seria condizente com o tempo de permanência dessa tristeza no indivíduo – no caso dos doentes, a tristeza permaneceria por tempo prolongado e indeterminado.

Pigeaud (1998, p. 36-37) fornece uma pista para a distinção entre a loucura apresentada pelos gênios, e a loucura apresentada pelos considerados doentes. A esse respeito temos o significado de *Ekstasis* e *Mania* como “loucura”. O primeiro termo *Ekstasis* é traduzido por “sair de si mesmo”, já *Mania* teve seu conceito fixado no século II a.C., após a redação do “Problema XXX”, e foi expresso por Galeno como “extravio do pensamento”. Os dois conceitos foram assim tratados:

A bile negra aquecida procura por onde sair. Ela o pode fazer sob a forma de extravio do pensamento. Ela faz o indivíduo sair de si mesmo. Ela pode sair pela pele e criar ulcerações. O *ekstase* é o termo que o Problema XXX escolhe entre as determinações possíveis da loucura porque é ele sem dúvida o que mais corresponde à sua fisiologia e o que melhor ilustra. Esta loucura pode ser o resultado do surgimento fortuito da bile negra, doença resultante de um estado temporariamente melancólico; ou ainda doença que espreita um temperamento melancólico. É assim, sem dúvida, que se deve compreender esta frase difícil que diz respeito às Sibilas, *Bakis* e outros inspirados: “Mas muitos, porque o calor se encontra próximo do lugar do pensamento, são tomados pelas *doenças* da loucura ou do entusiasmo. O que explica as Sibilas, os *Bakis* e todos que são inspirados, quando eles assim se tornam não por doença, mas pela mistura de sua natureza” (PIGEAUD, 1998, p. 39).

---

<sup>16</sup> É interessante apontar aqui a conclusão feita por Scliar (2008, p. 138) em seu artigo. A atual bipolaridade, associada em nossa atual Psiquiatria a uma patologia, é caracterizada justamente pela oscilação entre estados maníacos e de depressão. O autor chama a atenção para o fato de que na Antiguidade esse quadro não era exclusivamente patológico, pois ainda havia espaço para considerar a genialidade dentro dos referidos padrões. Assim, Scliar conclui que ainda “temos muito que aprender com aqueles que, antes de nós, estudaram o apaixonante tema da melancolia”.

Os gênios, divinamente inspirados, eram caracterizados por “saírem de si mesmos”, pois navegavam pelo oceano da intelectualidade, da abstração e por isso, filosofavam e produziam belíssimas poesias. (Pseudo) Aristóteles utilizou um exemplo bastante profundo e arraigado à religião da época, ao fazer referência às Sibilas e aos *Bakis* e que, necessariamente, não estavam relacionados com o mundo da filosofia e das artes. A função das Sibilas e dos *Bakis* consistia em profetizar os acontecimentos futuros, o que poderia parecer uma loucura aos olhos do vulgo. Ora, isso somente poderia ocorrer por inspiração divina. No “Problema XXX”, o seu autor acreditava que essas previsões estavam relacionadas ao humor melancólico. O exemplo bastante extremado das Sibilas e dos *Bakis* foi a maneira que (pseudo) Aristóteles encontrou para explicar a genialidade que perpassaria os filósofos, artistas e poetas.

Embora o filósofo tenha utilizado o exemplo das Sibilas como melancólicas e inspiradas a profetizar, é difícil, mas não impossível, reconhecer no texto do “Problema XXX” uma correlação entre melancolia e religião. No entanto, a partir disso iniciou-se a distinção, que já ocorria de certa forma em Platão, entre “doenças do corpo” e “doenças da alma”. A melancolia, o êxtase melancólico, e mesmo a loucura, apesar de seu caráter fisiológico, passaram a ser encarados como sintomas que afetavam a alma do indivíduo, sede das emoções e sentimentos. Quanto ao caráter religioso em torno da nova tese pseudo-aristotélica, sobre o humor e o temperamento melancólicos, autores como Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 62) salientam que mesmo que fosse possível entender que os melancólicos eram detentores de uma “enfermidade sagrada”, uma possibilidade fornecida pelos deuses – a fim de se tornarem homens geniais –, a melancolia ainda não podia ser compreendida como “furor divino”, pois esse último conduzia para a compreensão de que o homem tendia a deixar os limites do mundo sensível para enveredar pelo universo celeste, ao passo que para (pseudo) Aristóteles, mesmo que houvesse inspiração divina, seguido de um arrebatamento do sujeito, suas causas ainda estavam relacionadas à bílis negra, às questões orgânicas. Talvez seja por isso que esse autor tenha dado tanta ênfase às causas fisiológicas para explicar a denominada “melancolia inspirada”, insistindo na ideia de condicionalidade da bílis negra em sua quantidade e qualidade. Ao autor do “Problema XXX” coube a concepção de melancolia natural, divinamente inspirada, ou não. Uma caracterizada por inspiração e criatividade e outra, pela doença e loucura. Ainda dentro desse contexto é que podemos compreender a afirmação de Petrarca (1304-1374), citada por Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 244), “não há espírito grande que não tenha algo de loucura”.



Com o “Problema XXX” ficou acentuada a ideia de que em todo homem de gênio seriam frequentes certos traços de loucura. Isso estava relacionado ao fato de que a genialidade estava atrelada à criação, fosse ela artística, poética, filosófica, profética... Tal criação, aos olhos do vulgo, poderia, inicialmente, não ser compreendida. Aqui surge a famosa questão da “incompreensão artística”. Artistas, ainda hoje são, não raras vezes, incompreendidos. Incompreendidos porque, dentro do entendimento do “Problema XXX”, seriam capazes de expressar “coisas divinas”. Tal incompreensão pode ser mais uma chave para entender, novamente, a relação entre criatividade/genialidade e loucura.

Uma outra característica dos melancólicos, presente no “Problema XXX”, está relacionada ao amor, ao sexual. “Os que a têm – essa mistura da bile negra – muito abundante e quente são levados à loucura, e dotados pela natureza, inclinados ao amor, facilmente levados aos impulsos e aos desejos” (ARISTÓTELES, apud PIGEAUD, 1998, p. 44-45). Nessa compreensão, o filósofo também se referiu às características relativas às paixões e ao amor, nesse caso dirigidas para o âmbito sexual. O poeta, o artista, o filósofo, divinamente inspirados, receberiam, além da inspiração que marcava seus trabalhos, uma disposição ao amor. Esse amor, fruto de uma inspiração divina, ao entrar em contato com as substâncias do corpo humano, poderia gerar o apetite e os desejos sexuais – aqui entramos no conceito de “mania e impulsividade”. Ao mesmo tempo em que o melancólico era conduzido ao isolamento, seguido de certo abatimento, ele também tenderia a experimentar o lado oposto: o da mania e da impulsividade, podendo se expressar num forte apetite sexual. “A ideia de impulsividade que na Ética se associa ao melancólico, aquele que não carece de capacidade de juízo, mas cuja acção se antecipa ao exercício da faculdade, é retomada justamente a propósito dos homens excepcionais ou de gênio” (CARVALHO, 2015, p. 71). É desse modo que os melancólicos, na concepção do autor do “Problema XXX”, mesmo aqueles divinamente inspirados, estavam predispostos à ambivalência do humor de acordo com a temperatura de sua bÍlis. Para o autor, a temperatura ideal não devia oscilar entre os estados frio, causador da bÍlis negra fria, e quente, propÍcio para a mania e impulsividade (bÍlis negra quente). O mais adequado seria uma temperatura moderada, que podia ser encontrada no organismo dos homens de gênio, embora sua ambivalência, ao que tudo indica, nunca poderia ser totalmente evitada.

Por fim, o autor conclui que a bÍlis negra era a grande responsável por moldar o caráter do indivíduo, ao mesmo tempo que também era uma das responsáveis por modelar o modo de agir do homem, apesar de sua inconstância. “E porque ela (a bÍlis negra) molda os caracteres (porque, entre o que é em nós, são o frio e o quente que moldam o caráter), como o

vinho misturado ao nosso corpo em maior ou menor quantidade molda nosso caráter, ela nos torna tal ou tal” (PROBLEMA XXX, 1, 1998, p. 105). Para exemplificar a ação da bÍlis negra em nosso organismo, o filósofo escolheu o vinho como uma espécie de substância “artificial” que, na linguagem de Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 54), “alterava a alma”. O vinho foi classificado como capaz de alterar as emoções daqueles que o consomem. O indivíduo embriagado pode se tornar alegre ou triste, risonho ou chorão, de maneira análoga ao ambivalente melancólico (atimia/euforia). Ao embriagado também lhe é dada a sensação de liberdade e sua sexualidade fica mais aflorada e, nos dizeres do autor, “o embriagado pode ser capaz de beijar quem jamais beijaria”.

A exposição dessa concepção – da tênue relação entre melancolia e genialidade – é essencial para compreendermos os contornos que a melancolia tomaria no Renascimento. O “Problema XXX” chama a atenção pelo fato de ser o primeiro escrito, proveniente do campo da filosofia, que faz referência exclusivamente à melancolia, ao mesmo tempo que lhe confere um novo significado, uma avaliação positiva de um sintoma que era visto, exclusivamente, como doença. Não obstante, devemos ter em vista que a teoria atribuída a Aristóteles não era totalmente inédita, já que havia uma influência direta de Platão. A inspiração para o “Problema XXX, 1” está bem próxima com o que Platão havia compreendido sobre furor e genialidade. Ao contrário de (pseudo) Aristóteles, Platão estava mais preocupado em compor uma cosmologia compreendida entre o mundo sensível e o mundo das Ideias. Tal como afirma Cassirer, “a cosmovisão de Platão é caracterizada pelo rígido recorte que ele faz do mundo sensível e o mundo inteligível; entre o mundo dos fenômenos e o das ideias” (CASSIRER, 2001, p. 28).

Embora Platão não mencione a melancolia propriamente dita, a inspiração do autor do singular “Problema XXX”, provavelmente, foi baseada em conceitos platônicos de contemplação e furor. Sobretudo os filósofos e os poetas, com ênfase nesses últimos, que divinamente inspirados, entravam em contato com as Ideias puras e, desse contato, portanto, afluíavam os mais belos poemas, geralmente com tons religiosos e proféticos. A noção de furor em Platão, a qual (pseudo) Aristóteles vinculou à melancolia, está um tanto quanto distante da tese pseudo-aristotélica, que via na melancolia, e em suas consequências, causas naturais advindas da bÍlis negra. A filosofia platônica, por outro lado, estava preocupada com o universo das Ideias eternas, do suprassensível, a ponto de considerar causas não naturais, mas divinas para a inspiração. O elo que mantém unidos o autor do “Problema XXX” e a tradição platônica, com respeito ao aspecto melancólico, apenas pode residir nas similaridades

concernentes ao estado contemplativo que, para ambos os filósofos, acometia o homem de gênio.

*La idea del furor como única base de los más altos dones creadores era platónica. El intento de colocar esa relación aceptada y misteriosa entre el genio y la locura, que Platón expresara sólo en forma de mito, bajo la clara luz de la ciencia racional fue aristotélico, como lo fue también el intento de resolver las contradicciones entre el mundo de los objetos materiales y el mundo de las ideas mediante una nueva interpretación de la naturaleza [...] El furor divino vino a ser visto como una sensibilidad del alma, y la grandeza espiritual de un hombre vino a medirse por su capacidad para experimentar y, por encima de todo, para sufrir (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 63).*

Oliveira (2011, p. 12-13), na introdução do livro “Íon” de Platão, concorda com os autores acima citados e revela que a posição platônica diante da inspiração estava reservada aos poetas e oráculos. “Íon” é considerado um dos primeiros trabalhos de Platão, no qual já se acha introduzida a ideia de furor e de êxtase. Nesse escrito os poetas foram colocados bem próximos dos deuses, sendo que suas obras eram consideradas palavras vivas oriundas diretamente do divino. Platão acreditava que o poeta seria levado ao mundo das Ideias em estado de êxtase; momento em que ele era “tomado” por uma força e inspiração divinas, quando os deuses passavam a falar por meio do próprio poeta. Aqui percebemos a íntima relação com o autor do “Problema XXX” e seu conceito de êxtase. Platão menciona o entusiasmo pelo qual passam os poetas quando falam a respeito de coisas divinas:

Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e poetas líricos, os bons, do mesmo modo [...]. Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e de cantar oráculos. Mas, como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira [...]. Pois não dizem essas coisas em virtude de uma técnica, mas em virtude de um poder divino, uma vez que, se eles tivessem, em virtude de uma técnica, a ciência de falar belamente em um gênero, também teriam em todos os outros; mas, por isso, o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós (ÍON, 2011, p. 39-41).

O exame de Platão, na citação acima, é referente a um estado de furor ou mania, que, na obra atribuída a Aristóteles, vinculou-se como característica ou sintoma pertencente à melancolia. A própria medicina hipocrático-galênica, e depois toda a tradição médica subsequente, considerou o estado melancólico cujos sintomas variavam desde apatia e tristeza, à mania e frenesi. Segundo consta, a imaginação do indivíduo, acometido pelo “furor platônico”, era a faculdade mental mais afetada por esse frenesi divino. Por meio dela, da imaginação, é que se criaria um vínculo entre a inspiração e a criação da obra, da poesia, no caso. O poeta era apenas uma espécie de *medium*, nas palavras de Lousa<sup>17</sup> (2014, p. 07).

Um outro apontamento para distinguir a teoria pseudo-aristotélica da de Platão, é que no “Problema XXX” não há um julgamento se o trabalho do homem de gênio seria proveniente de uma técnica, ou não. Ao contrário de Platão que, ao confiar que toda a inspiração e todo o saber do poeta não pertenciam a ele, mas aos deuses, desconsiderava a técnica como fonte de criação. Legítima, a técnica passou a ser vista como apenas um processo resultante da imitação, *mimesis*, do mundo das Ideias. O conceito de técnica, descartado por Platão, mas possível em (pseudo) Aristóteles, permite-nos considerar que no platonismo o furor é divino, ao passo que na concepção do “Problema XXX” tal conceituação não é totalmente correta, já que o autor desse trabalho recorre à técnica e à ação dos humores corporais<sup>18</sup>.

No “entusiasmo platônico”, os poetas e músicos, como afirma Vares (2010, p. 103), realizariam o “voo da alma”, partindo rumo ao mundo das Ideias eternas, ao mesmo tempo em que uma divindade se apoderava do corpo do indivíduo. Por meio dessas “viagens” da alma, é que o sujeito teria contato com o mais sublime Belo, Bom e Harmônico. Esses conceitos platônicos atingiram diretamente o mundo das artes, por exemplo, campo esse que estudaremos em outro momento.

No “Fedro”, Platão mantém o desenvolvimento do conceito de “furor divino”, quando passa a considerar que os filósofos também participavam desse êxtase divino, incluindo as Sibilas e outros adivinhos:

---

<sup>17</sup> Nossa ilustração 05 (anexo A), um desenho do pintor Gustave Moreau (1826-1898), representa Hesíodo em um estado de inspiração, e uma Musa – personificação da divina inspiração para a criação artística e científica. Platão menciona as Musas como sendo a própria divindade, não fazendo nenhuma distinção.

<sup>18</sup> Eis um dos motivos para não considerar que em (pseudo) Aristóteles seja possível falar de furor divino, já que aos deuses caberiam apenas uma inspiração ao homem, podendo o indivíduo utilizar-se da técnica. Já em Platão, o divino é bem mais ressaltado do que no “Problema XXX”, uma vez que os próprios deuses falam através dos poetas, daí o termo “furor divino”.

Foi mentira quando eu disse que tendo o jovem um apaixonado, é preferível entregar-se a quem não lhe dedique amor, por delirar o primeiro e ser o outro equilibrado. Se fosse admissível, sem restrição de qualquer espécie, que o delírio é um mal, seria muito justa semelhante assertiva; porém a verdade é que os maiores bens nos vêm do delírio, que é, sem a menor dúvida, uma dádiva dos deuses. A profetisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, em seus delírios, prestaram inestimáveis serviços à Hélade, tanto nos negócios públicos como nos particulares; ao passo que em perfeito juízo pouco fizeram, ou mesmo nada. Se mencionássemos a Sibila e todos os que, por inspiração divina, com suas predições endireitaram a vida de tanta gente, alongaríamos sem necessidade o discurso com coisas muito conhecidas. Mas, há um testemunho digno de menção: os antigos, que deram o nome a tudo não acharam que o delírio fosse qualquer coisa feio ou desonroso. De outro modo, não teriam entrelaçado esse nome com a mais nobre das artes, a que permite predizer o futuro, com denominá-la *manikê*, mania; foi por a considerarem algo belo, sempre que se manifesta por dispensação divina, que a designaram desse modo [...]. Sempre que, em vingança de antigas ofensas, certas famílias eram visitadas, não se sabe como, por doenças e desgraças terríveis, o delírio se manifestava em pessoas para isso predestinadas, as quais, com profecias apontavam a salvação sob a forma de preces e cerimônias propiciatórias. Assim, graças à invenção das purificações e das expiações, o delírio [furor] preservou seus participantes de calamidades presentes e futuras, com ensinar ao homem verdadeiramente inspirado e possuído a maneira de liberta-se dos males do momento (FEDRO, 1975, p. 53-54).

Para Platão, é por meio de tais estados de furor, loucura aos olhos do vulgo, que o indivíduo teria capacidade de vislumbrar as Ideias eternas. Esse furor permitiria ao homem entrar em contato com a verdadeira Beleza divina, ao mesmo tempo que vislumbraria a “Justiça”, o “Belo” e o “Bem” verdadeiros, tendo em vista que esses conceitos ou valores, presentes no mundo corpóreo, segundo a filosofia platônica, são apenas cópias desses arquétipos. Lousa (2014, p. 07), recorda que Platão dividiu o conceito de furor em quatro: o “furor poético”, o dos “mistérios sacerdotais”, o dos “profetas” e o do “amor”. Cada um deles pode ser compreendido como a representação de uma espécie de “grau” que o homem pode atingir. O último (o amor) corresponde ao mais sublime e divino furor e o mais próximo que o homem pode chegar da divindade. A ideia dos furores tornou-se muito pertinente à filosofia platônica, já que essa admite a noção de que a alma está aprisionada no corpo. A alma, por sua natureza celestial, necessita entrar em contato com as Ideias eternas, de onde ela se originou; assim, o furor divino mostrou-se como uma via para tal intento.

Contudo, ainda é preciso que façamos um importante adendo no tocante à questão do furor platônico, tal como havia proposto Platão, o mestre de Aristóteles. “Íon” foi um dos primeiros trabalhos de Platão, constituído de um diálogo entre Sócrates e Íon, um rapsodo – intérprete de poesias, sobretudo as homéricas – momento em que é defendida a grandiosidade

dos poetas e dos rapsodos. Ambos seriam inspirados pelas Musas e desse modo, era defendido que os poetas eram entusiasmados, possuídos e arrebatados para o mundo divino, das Ideias eternas. O “furor poético”, ao menos nesse período do pensamento filosófico de Platão, não era considerado uma simples *mimesis*, mas, sim, pura eloquência divina. Entretanto, ao que sabemos, Platão mudou completamente sua posição a respeito dos poetas e rapsodos, mas não mudou o seu conceito de furor. A radical mudança na filosofia de Platão ocorre em sua obra “A República”. Nela, o filósofo chega à conclusão de que os poetas, como Homero, que relataram episódios históricos, como os de guerras, por exemplo, não poderiam se enquadrar como homens divinamente inspirados. Assim, ele expulsa Homero e os poetas de sua cidade ideal, vislumbrada em “A República” pois, em seu novo conceito, os poetas apenas relatam os fatos – “produzem” uma *mimesis* –, não havendo indícios de influência divina e nem de furor. Mas, a relação de Platão com os poetas e outros artistas não é tão simples assim, como também não seria com os seus seguidores: os neoplatônicos.

Isso ocorre pelo fato de haver em “Íon”, inicialmente, a defesa da autenticidade do furor, ou êxtase, divino para os poetas, quando, posteriormente, foram desconsiderados. Assim, Platão estabeleceu a noção de que os verdadeiros poetas seriam os filósofos e também as Sibilas e os oráculos, em especial aqueles que escreviam em forma de versos as mensagens e os presságios divinos. Por isso que Pinheiro (2008, p. 43), ao tomar nota da nítida ambivalência de Platão para com os poetas, especialmente quando lança a ideia de que os “verdadeiros poetas seriam os filósofos”, indica que Platão pode ter aberto espaço para uma nova concepção de poesia. Pinheiro menciona que Platão seria uma espécie de “Homero revisitado”, já que o verdadeiro filósofo, inspirado por Eros, deve ser capaz de elevar seu pensamento às verdades Eternas e, de um modo entusiástico, contemplar e filosofar de maneira sublime. Desse modo, surge a questão se Platão era, de fato, totalmente avesso às artes, incluindo a poesia.

Pinheiro (2008, p. 42) e Vares (2010, p. 92) discordam do conceito que dá à filosofia platônica o título de inimiga das artes. O que Platão propôs consistiu em uma forte crítica aos artistas e, posteriormente, aos poetas, que para ele, especialmente esses últimos, não seriam divinamente tomados e inspirados, mas apenas conduzidos pela técnica da *mimesis* – da imitação da realidade. Por isso, acabou por atacar a poesia homérica que, no seu entender, fazia apenas a descrição da realidade. Consequentemente, passou a postular que os verdadeiros homens inspirados, arrebatados pelo frenesi, pelo furor divino, deveriam ser compreendidos, em especial os filósofos e oráculos. Segundo Pinheiro, Platão abria espaço para a “criação” do filósofo como poeta ou uma *poesofia*.

Toda essa ambígua problemática platônica, marcada por uma oscilação entre aceitação/rejeição da poesia, não encerra com Platão, pelo contrário, estende-se pelos neoplatônicos que, não raras vezes, diferem de seu mestre, ao considerar tanto a poesia como as artes plásticas, por exemplo, como tendo origem no entusiasmo divino. Tal problemática retornaria ao campo da filosofia, notadamente em Marsílio Ficino, que adotou uma postura, ao menos nesse quesito, diferente de Platão:

Um elemento básico do neoplatonismo de Ficino era a crença de que o ato poético, como todo ato criativo, deveria ser compreendido como um ato de recolhimento e de elevação do espírito humano. De acordo com Ficino, o verdadeiro poeta não se orienta pelas regras ou pelo costume, nem pelo poder criativo do ser humano. Na verdade, todo o ato criativo é um produto da inspiração divina. Desse modo, a poesia se torna uma forma de experiência que vincula o humano ao divino, uma forma de contemplação, quase uma religião. Ficino também se ocupou em fazer uma distinção entre o filósofo e o poeta. Para Ficino, que considerava Platão o pai dos filósofos, os poetas são como veículos através dos quais Deus fala, cantando loucamente muitas coisas admiráveis, quando possuídos pelo furor, que não deixa que eles mesmos se compreendam (BOMBASSARO, 2007, p. 62).

A concepção de furor em Platão remete também a outras questões, como os conceitos de amor e de belo, atrelados à ideia de contemplação. Iremos retomar esse ponto quando nos debruçarmos no período renascentista. Por ora, basta lembrar que houve, ainda na Antiguidade, um movimento – embora não forte o suficiente para gerar algum grande impacto –, que entendia a melancolia não como uma doença, mas como um “estado de espírito” peculiar e digna de louvor para a condição humana.

A problemática em torno da melancolia e da vida intelectual estava instalada. Foi entre o século I e II d.C. que o médico Rufo de Éfeso (nascido aproximadamente em 70 d.C.), reviu as ideias atribuídas a Aristóteles à fisiologia médica. Segundo Scliar (2003, p. 71), Rufo, seguindo o autor do “Problema XXX”, postulou a existência de uma melancolia natural e outra adquirida. A primeira estaria ligada à intelectualidade que, por sua vez, afetava a mente, com “excesso de atividade intelectual que atinge a mente”, conforme Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 71). A segunda foi considerada a melancolia adquirida, sobretudo por dietas. No entanto, para fins de tratamento, Rufo não fazia distinção entre a melancolia natural e a adquirida, pois para ele ambas necessitavam de cuidados. Com esse raciocínio, o médico de Éfeso rompeu com (pseudo) Aristóteles, que pregava a divisão entre a melancolia transitória, peculiar aos intelectuais, e a melancolia patológica, que persistia por longo tempo no indivíduo. Ao não fazer a distinção entre melancólicos temporais (naturais) e os melancólicos

por constituição (enfermos), para fins de tratamento, Rufo, apesar de ter sido influenciado pelo “Problema XXX”, acabou por não aderir totalmente ao tratado outrora atribuído a Aristóteles.

Galeno, como mencionamos, foi um dos herdeiros diretos de Rufo. Sua teoria, que enquadrava a melancolia somente na visão patológica, ganhou destaque por toda a Idade Média, tendo prevalecido por milênios na Medicina do Ocidente. Platão e Aristóteles e suas ideias sobre a questão, permaneceram sob um véu de esquecimento.

## 2.5 AS CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA MELANCOLIA NO PERÍODO MEDIEVAL E NO INÍCIO DA ERA MODERNA

A teoria humoral permaneceu praticamente intocada na Europa medieval. Os conhecimentos advindos do *Corpus Hippocraticum* e as contribuições galênicas a respeito dos humores, suas origens, causas e efeitos foram encarados como dogmas. Desse modo, muito pouco se evoluiu nesse período no campo do conhecimento científico. Assim, como na Antiguidade, o conhecimento médico permaneceu vinculado ao conhecimento religioso. As doenças, sobretudo as epidemias, que ceifavam milhares de vidas eram encaradas como castigos divinos. O conceito “doença-pecado”, como lembram Cordás e Emilio (2017, p. 52), mostrou-se um preceito muito conhecido na teocêntrica Idade Média.

A herança mais fecunda advinda da Antiguidade, além da teoria humoral propriamente dita, foi a noção de que os humores estariam condicionados ao período de vida do sujeito. Podemos comprovar esse argumento através de imagens, como atestam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 286). A figura 06 (anexo A), é de um desenho datado do ano 1100 d.C., que simboliza a vida humana enquadrada em uma “tétrade”. A idade infantil, a primeira imagem no topo do círculo, mostra uma figura com as pernas cruzadas, em sinal de despreocupação, essa é a infância, o fleumático; a segunda imagem, no sentido horário, acena para a juventude, o sanguíneo, a única figura em pé; na sequência, a idade adulta, o colérico, enrolando uma linha em uma vara e, por último, a idade da decadência, a velhice, o melancólico, que possui uma vara e um peixe, mostrando que, apesar da idade avançada, há ainda a necessidade de trabalhar, indicando assim, atividade. A figura 06 (anexo A), na realidade, é um pouco confusa. Isso mostra que os conceitos médicos oriundos do mundo antigo não estavam totalmente delineados, ou seja, era possível haver divergências. Isso porque ficaria estabelecido que o melancólico tende ao estado contemplativo, e não para uma atividade, como alude a figura.



A ilustração 07 (anexo A), por sua vez, representa uma xilografia de 1472, inspirada na obra *De natura rerum*, de Isidoro de Sevilha (cerca de 560-636 d.C.), também em forma de tetrade, e que está de acordo com o pensamento hipocrático, como mencionamos no quadro 01 de Cordás e Emilio (2017, p. 44), demonstrando a herança do conhecimento antigo presente no início do período medieval.

Em algumas ocasiões foi associado o temperamento fleumático com o melancólico e vice-versa. Isso ocorreu pelo fato de que o fleumático podia também apresentar, características de lentidão e preguiça, ao passo que o melancólico era tido como introspectivo e pessimista. Não eram poucas as vezes que os estudiosos apresentavam o humor fleumático como o predominante na velhice e não o melancólico, como era o esperado. A ilustração 08 (anexo A) mostra esse entendimento de maneira iconográfica. O fleumático é simbolizado por um velho com barba e com uma espécie de bengala. No entanto, como veremos, seria estabelecido que o melancólico estava relacionado com a última etapa de vida do homem: a velhice.

Seguindo esse parâmetro, vemos aqui o seguinte esquema:

Quadro 02: Relação dos humores com os elementos da natureza micro e macrocós mica

<b>Substância</b>	<b>Elemento</b>	<b>Estação do ano</b>	<b>Período da vida</b>	<b>Planetas</b>
Sangue	Ar	Primavera	Infância	Júpiter
Bílis amarela	Fogo	Verão	Adolescência	Marte
Bílis negra	Terra	Outono	Maturidade	Saturno
Fleuma	Água	Inverno	Velhice	Lua

Fonte: KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 35. Readaptado pelo autor da tese.

Este quadro mostra como o pensamento medicinal do período medieval estava organizado. Seguindo uma ideia já postulada na Antiguidade, a de relacionar o homem – o microcosmos – com o Universo – a realidade macrocós mica –, a Idade Média acentuou a relação das substâncias do corpo, os humores, às estações do ano, aos períodos da vida e aos planetas, fornecendo uma estreita relação, por exemplo, entre a Medicina e a Astrologia. Uma relação que já ocorria no mundo antigo e que se prolongou por todo o Medievo e início da Era Moderna.

Entre os astros, Saturno será o principal planeta em nossos estudos. Embora sua conceituação tenha mudado com o passar do tempo, na Idade Média, esse astro prevaleceu como sendo o “ceifador de vidas”, aquele que controla o tempo e é portador da morte. Não

raras vezes era associado ao próprio demônio cristão. A figura 09 (anexo A) é a representação de Saturno em uma tumba do século IV d.C. Aqui, é importante assinalar o fato de que essa escultura, encontrada em um sepulcro, reforça a simbologia de Saturno como ceifador de vidas e o planeta referente à última etapa da existência humana, além de sua cabeça inclinada que, em termos iconográficos, permaneceria com o significado de contemplação e melancolia. Essa figura mostra uma tendência em situar Saturno e a melancolia como a última etapa da vida humana contrariando o esquema do quadro (02) mencionado acima, no qual Saturno se encontra ao lado da maturidade. Essa ideia – Saturno-velhice – teve maior difusão, como veremos logo mais.

O humor sanguíneo corresponderia a Júpiter, o colérico a Marte, deus da guerra, o fleumático a Vênus ou a Lua. A melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução. Como também tinha correspondência no chumbo, àqueles que nasciam sob o seu signo eram lentos, pesados. Ou seja: um astro pouco auspicioso. No corpo humano, Saturno governava o baço, sede da bile negra. A associação entre Saturno e a melancolia era inevitável. Até hoje o qualitativo de “soturno”, corruptela de Saturno é sinônimo de melancólico (SCLIAR, apud FROTA; SANTOS, 2014, p. 18).

A relação melancolia-Astrologia ficará ainda mais nítida quando tratarmos do período renascentista. Entretanto, nesse momento é importante analisarmos o planeta Saturno e como esse astro foi importante para a compreensão acerca da melancolia na Idade Média.

Devemos compreender que desde a Antiguidade o homem relacionava a sua vida ao movimento e posicionamento dos astros. A mesma tradição migrou para o Cristianismo e se perpetuou por toda a Idade Média e início da Era Moderna. Na Antiguidade, como lembra Cassirer (2001, p. 188), Saturno era considerado como uma divindade e, assim como os demais deuses, era também detentor de características duais: por um lado, podia ser benéfico, amigo, auxiliando, por exemplo, na Agricultura; mas, com o seu lado maléfico, era capaz de espalhar a fome e a miséria. Além disso, contava com outras características negativas, como a de ser o mais distante, sombrio e frio dos planetas; não por acaso, a sua associação, como vimos, ao humor melancólico. O seu lado sombrio prevaleceu com o advento do Cristianismo e no transcurso do período medieval.

Não mais visto como um deus, mas, sim, como uma força planetária, Saturno foi ressaltado com todas as suas características negativas. Ainda no século XV, como mencionam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 198), Saturno estava relacionado à tristeza, ao assassino, ao ladrão, ao avarento, ao blasfemo e assim por diante. Nada parecia querer associar Saturno à

contemplação ou ao intelecto. Com ele, só havia desgraça e terror; era o planeta de homens maus. A grande ênfase dada as características negativas desse astro, alimentou, na Idade Média, a ideia de que Saturno, por sua índole negativa, estivesse relacionado às forças demoníacas e que representava uma das inúmeras maneiras do demônio atuar no mundo<sup>19</sup>.

A figura 10 (anexo A) representa com clareza essa conceituação de Saturno medieval, como o “devorador do tempo”, também podendo simbolizar a ação da morte. Para Panofsky (1986, p. 74) as representações iconográficas de Saturno, devorando os seus filhos, só são encontradas no período medieval<sup>20</sup> em diante:

Na sua qualidade de regente dos planetas, Saturno era tido por uma personagem especialmente sinistra: ainda hoje usamos a palavra “saturniano” para definir um “temperamento lento e sombrio”, como indica o dicionário de Oxford. Os que estavam sujeitos ao seu influxo podiam ser poderosos e ricos, mas não amáveis e generosos; podiam ser sábios, mas não felizes. Os homens nascidos sob Saturno estavam condenados à melancolia. Inclusivamente as suas influências favoráveis eram concedidas somente a uma minoria muito pequena dos “filhos” de Saturno. Geralmente Saturno, o mais frio, o mais seco e o mais lento dos planetas, estava associado com a velhice, a pobreza vergonhosa e a morte. De facto, a Morte, como Saturno, era representada com uma gadanha ou uma foice desde épocas muito antigas [...]. Os nascidos sob seu signo eram considerados os mais desgraçados e indesejados dos mortais: mutilados, avarentos, mendigos, criminosos, camponeses, pobres, limpadores de latrinas e coveiros (PANOFSKY, 1986, p. 73).

Ainda dentro do campo teológico, campo esse que pouco se afastou dos assuntos científicos na Idade Média, a Igreja aderiu à teoria humoral, mas, acrescentou a noção de que foi a partir da “Queda de Adão” que o homem contraiu suas mazelas, doenças e dores, decorridas da desregulação dos quatro humores. Passou-se a acreditar que o demônio era

---

<sup>19</sup> A própria mitologia greco-romana pareceu argumentar a favor dessa tese. Saturno, ou Cronos, para os gregos, havia destronado e castrado, com uma foice, seu pai, Urano, passando a ser o deus soberano. No entanto, temia que seus filhos fizessem o mesmo. Para se prevenir, Saturno devorou seus filhos, logo após o nascimento. Apenas Zeus, Júpiter para os romanos, conseguiu escapar desse destino quando, após crescer, tomou o poder e exilou Saturno nas profundezas do Tártaro. Por isso, a ideia de um “deus caído” foi favorável para a caracterização de Saturno como uma força demoníaca, no período medieval.

<sup>20</sup> Burckhardt (1995?, p. 233) afirma que a Igreja se mostrou tolerante com a Astrologia, por isso sua propagação por toda a Idade Média. O mesmo não ocorreu com a permanência dos deuses pagãos. Nesse sentido é que Saturno teve suas características demoníacas ressaltadas, criando uma analogia por sua posição de último planeta, frio e lento. Essa ideia, exposta por Burckhardt, descredencia a noção sustentada por ele mesmo, de que havia um grande hiato entre a cultura da Idade Média e a cultura renascentista. O período medieval conservou alguns traços da Antiguidade como, por exemplo, a própria crença e prática astrológicas. Embora a religião tenha destronado os deuses, as suas representações ainda eram típicas, como expôs Panofsky. Se houve uma ruptura cultural entre esses dois períodos, essa não foi tão profunda como acredita Burckhardt.

capaz de praticar a tentação dos homens por meio dos fluídos humorais, especialmente ao atuar na bÍlis negra, causadora da melancolia, sede da tristeza e da loucura.

O conceito de “acÍdia” tornou-se uma questão problemática por toda a Idade Média. Aguou a mente dos intelectuais da época, sendo que os médicos e teólogos eram os mais preocupados com a questão. A acÍdia<sup>21</sup> era compreendida como “um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvao. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira ‘extino de voz’ da alma. Ela seca em nós o poder de palavra e de orao” (STAROBINSKI, 2016, p. 43-44). A acÍdia ficou muito conhecida como um “mal dos mosteiros”, uma espécie de epidemia medievalsca que atormentava, sobretudo, os homens cujas vidas estavam voltadas para Deus e para o conhecimento das “coisas do alto”. A busca pelo bem espiritual, pela salvao, através de um estado contemplativo, proporcionado pelos mosteiros, tornou-se a porta de entrada para o que seria uma espécie de “epidemia”, o *typus acediae* – do grego *akedia*, traduzido por “indiferença”. Ficou conhecido como um mal que atingia os homens de f e que estavam voltados  orao e  penitência. Geralmente, esse *typus* enquadrava-se na figura do eremita, dos monges, dos anacoretas, entre outros. O *typus acediae* foi entendido por meio de diversos sintomas que, dentro de um aspecto geral, englobava os traços de tristeza, sonolência e solidão, que foram relacionados aos sintomas da melancolia. Desse modo, acÍdia e melancolia tornaram-se sinnimos e, por séculos, não se separaram. A acÍdia, que ficou compreendida como um mal destinado, especialmente, aos homens que dedicavam suas vidas a Deus, foi representada na figura 11 (anexo A), datada do século IX, que mostra o “estado de espírito” de um salmista, o *typus acediae*.

Starobinski (2016, p. 45) denomina a acÍdia como “melancolia religiosa”, não sem razão, visto que a religião integrava o cotidiano do indivíduo. Esse mesmo raciocínio  demonstrado por Burton (2013, Vol. IV, p. 591), ao argumentar que no Medievo era impossível pensar apenas em uma enfermidade isolada, já que suas causas, necessariamente, precisavam ter suas relações metafísicas. Desse modo, a melancolia, ou melhor, a acÍdia, passou a ser vista como uma tentação do diabo ou, o *balneum diaboli* –, “banho do demônio” – momento em que o indivíduo era envolvido pela inatividade e desânimo. Outro ponto que Burton leva em considerao  referente aos pensamentos obsessivos dos melancólicos, principalmente os pensamentos envolvendo a temática religiosa. O banho do demônio, agregado a um aumento de produo da bÍlis negra, provocava pensamentos angustiantes,

---

<sup>21</sup> O termo também pode sofrer uma pequena variao e ser escrito como “acedia”.

relativos à salvação das almas ou sobre um possível abandono de Deus. Dentro do conceito de “melancolia religiosa”, abordado por Starobinski, Burton acrescenta:

*Muitos serão os chamados, mas poucos os escolhidos, Mat. 20:16, 22:14, como tais passagens da Escritura mal interpretados, são arrebatados pelo horror, duvidam agora se fazem ou não parte desse número, o eterno decreto divino da predestinação, da reprovação absoluta, e outras fábulas fatais eles forjam para sua própria ruína e lançam-se na rocha do desespero. Como podem assegurar-se da salvação, por que sinais? E, se o justo se salva com dificuldade, que será do ímpio e do pecador? 1 Pedro 4:18 (BURTON, Vol. IV, 2013, p. 592-593).*

Mesmo dentro desse entendimento de uma melancolia hostil, os medievais não se abstiveram totalmente de propor uma interpretação positiva a esse estado de espírito, como afirmam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 96). Teólogos também notavam na melancolia uma espécie de “prova sublime” imposta por Deus, cuja finalidade era testar a fé dos homens. Assim, não excluía a ação dos demônios que, com a permissão de Deus, podiam tentar o ser humano. No entanto, a ideia predominante nesse período era considerar a melancolia, ou acídia, como um mal. A própria palavra *melancholia* era equiparada a *malus* (2012, p. 86). Saturno, o astro desse humor, era a própria personificação do demônio, causador da enfermidade. “Os monges que apresentavam a acedia, tornavam-se descontentes com a vida religiosa, a inquietude, a solidão e a falta de ânimo para o trabalho também eram traços da acedia” (FROTA; SANTOS, 2014, p. 19). O remédio oferecido aos acometidos por esse mal era a atividade física e, surpreendentemente, o recurso adicional, que incluía mais oração e penitência. Havia certo preconceito entre aqueles que eram atingidos pelo estado melancólico. Como lembram os autores acima citados, os monges que não se curavam eram excluídos da vida monasterial e abandonados pelos demais.

Apesar de a melancolia ser vista como uma muito provável prova divina, o status do melancólico recebia cada vez mais uma textura sombria e negativa. Acentuava-se cada vez mais a influência e a participação do demônio. Ao homem, apesar disso, eram oferecidas algumas ferramentas, como a oração e a confiança em Deus, a fim de se extirpar a melancolia. Assim, os que se mantinham presos aos sintomas eram vistos como descrentes que se entregavam à tentação demoníaca. Essa complexa situação ocasionava um alto número de suicídios, notadamente, nos mosteiros. O homem que se via dentro dos caprichos das forças sobrenaturais e impelido pelo sentimento de abandono de Deus, não encontrava outra alternativa, para terminar com o seu desespero, a não ser ceifar a própria vida. A figura 12 (anexo A) faz uma boa ilustração desse ciclo, perpetrado pela melancolia, que mostra no

centro a imagem do suicida. Embora a ilustração seja do século XV, ela esboça o perpetrado conceito de que o melancólico estava relacionado com os trabalhos manuais e com a avareza, ilustrada pela pequena figura à esquerda, no topo. O desenho se apresenta em formato de “Roda da Fortuna”, um conceito astrológico chave no Medievo<sup>22</sup>.

A figura 14 (anexo A) representa a “Roda da Fortuna” ou “Roda da vida”. O Medievo estava bastante envolvido com a temática astrológica que, não raro, se chocava com a doutrina da divina Providência. Mas, essa imagem, em especial, mostra como os elementos astrológicos se enquadravam e eram absorvidos pela doutrina cristã. Iconograficamente, observamos no centro a personificação da Fortuna, com os olhos vendados. No entorno da roda encontramos todos os estágios da vida, desde o nascimento à decadência da velhice e, em contraponto à ilustração 06 (anexo A), a figura do melancólico está bem centralizada com suas características melancólicas e contemplativas – inativas. A unificação entre o conceito astrológico de “Roda da Fortuna” com a doutrina cristã, pode ser visualizada na base da figura, onde um indivíduo se levanta de seu túmulo, aludindo à doutrina cristã da Ressurreição. Aqui, também, é importante acentuar que a mencionada imagem faz clara alusão à ação do tempo que, por sua vez, na mitologia, é chefiada por Saturno, divindade do tempo e da melancolia<sup>23</sup>.

Essa análise, ainda que sucinta, acerca da relação do homem medieval com o cosmos, é bastante significativa para nosso trabalho, especialmente porque rompe com a ideia, defendida por Cordás e Emilio (2017, p. 59) – que é bastante similar com o conceito do historiador da arte Jakob Burckhardt – de que os conhecimentos da Antiguidade foram esquecidos e negligenciados no período medieval, e que teriam sido redescobertos, apenas, no Renascimento. Para exemplificar, encontramos as figuras 12 e 14 (anexo A) que, embora datem do século XV, podem indicar que a relação entre o Medievo e a Antiguidade não havia sido nula. As representações profanas de antigos deuses pagãos são facilmente encontradas na Idade Média. Esse intercâmbio cultural, entre os dois períodos, pode ser averiguado em outras áreas, como a da Medicina, por exemplo. Do mesmo modo, a teoria humoral não foi

---

<sup>22</sup> A figura 13 (anexo A), já datada no século XVI, apresenta o caráter ambivalente de Saturno e dos melancólicos que será tratado mais à frente. No canto esquerdo da imagem, encontramos o (possível) triste fim de um melancólico: o suicídio, geralmente o caminho para aqueles que não souberam administrar os influxos saturninos. A relação entre a melancolia – acídia – e o suicídio foi um problema corrente no período medieval, como temos analisado, e que não deixou também de se perpetuar pelo século XVI.

<sup>23</sup> Warburg (2013, p. 188) faz uma importante observação ao mostrar que a ideia de Fortuna se propagou por todo o Renascimento. Na Itália era comum a expressão “*Col nome di Dio e di Buonaventura*” – “Em nome de Deus e da Boa Fortuna”.

esquecida, já que foi, inclusive, incrementada com interpretações de tonalidade teológica, como podemos ver nessa citação de Hildegarda de Bingen (1098-1179):

No momento em que Adão desobedeceu à ordem divina, nesse instante mesmo a melancolia se coagulou em seu sangue, da mesma maneira que a claridade foi abolida quando a luz se apagou, e da mesma maneira que a estopa ainda quente produz uma fumaça malcheirosa. Assim ocorreu com Adão, pois enquanto nele a luz se apagava, a melancolia se coagulou em seu sangue, do qual se elevaram a tristeza e o desespero; com efeito, no momento da queda de Adão o diabo insuflou-lhe a melancolia, que torna o homem morno e incrédulo (HILDEGARDA, apud STAROBINSKI, 2016, p. 48)<sup>24</sup>.

Com o comentário de Hildegarda, Starobinski se aproxima daquilo que foi a medicina da Idade Média, que, como dissemos acima, não descartando muitos dos conhecimentos herdados da Antiguidade, assim encarava o tratamento para o melancólico:

Há os remédios indicados por Deus; e esses remédios nos são oferecidos na natureza: o mais das vezes, os símplies e, eventualmente, animais e pedras. Para aqueles males que nos vêm do diabo, há ervas e receitas [...]. Assim, contra o fundo do saber médico dos antigos, incompleta ou indiretamente conhecido, a Idade Média fantasia comentários teológicos, estabelece uma rede de correspondências e analogias cósmicas [...]. Certas sobrecargas mágicas ou astrológicas vão complicar os procedimentos herdados da Antiguidade. A sangria não é um procedimento simples. Como cada parte do organismo está na dependência de um dos doze signos do zodíaco, a escolha da veia a sangrar exige que se consulte o céu; é preciso, ademais, ter em conta as fases da lua. Um calendário circular – a *volvella* – permite encontrar o caminho certo: um erro teria consequências extremamente graves (STAROBINSKI, 2016, p. 48-49).

A vida contemplativa, proporcionada pelos mosteiros, tornou-se a porta de entrada para a acídia que, devido ao mal que causou no período, foi classificada como o oitavo pecado capital. Como temos visto, a fortuna crítica nos apresenta um leque de ideias que mostra o Medievo como um período marcado por forte aversão à melancolia, ao mesmo tempo em que não podemos deixar de considerar que a contemplação e a retidão vivencial dos mosteiros eram muito valorizadas, mesmo sob as fortes consequências calcadas pelo humor melancólico. Os monges, eremitas, abades e outros membros do clero, mesmo envolvidos pela melancolia – acídia –, deviam ser exaltados, já que estavam preocupados com as coisas

---

<sup>24</sup> A figura 15 (anexo A), “A alegoria da inveja e preguiça/ociosidade”, ilustra com maestria a citação de Hildegarda. O demônio espreita os ociosos e inocula o seu pecado.

divinas. Porém, a possibilidade de uma abertura, uma fenda, para a tentação do diabo – como um teste de fé –, por meio do humor melancólico, era muito crível.

Não há registros que atestem que o “Problema XXX” tenha sido comentado na Idade Média, no entanto, existem algumas singularidades positivas atribuídas aos melancólicos – ainda que bem poucas. A primeira está na ideia de que a contemplação, apesar das investidas do diabo, não poderia ser totalmente menosprezada, já que homens de profunda intelectualidade tinham suas vidas voltadas à contemplação, com a finalidade de alcançarem a elevação espiritual. A segunda singularidade é que a própria noção de vida contemplativa correlacionava-se a uma jornada de estudos proporcionada pelas grandes bibliotecas existentes nos mosteiros. Tal concepção refuta a ideia dos mesmos autores, Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 242), ao alegarem que a *vita speculativa sive studiosa* seria, necessariamente, um contraponto à *vita contemplativa sive monastica*<sup>25</sup>. Isso não ocorreu totalmente na Idade Média, visto que o conceito de contemplação nos mosteiros estava ligado a uma vida de intensos estudos e de trabalho intelectual. Com esses exemplos é que podemos propor uma relação entre vida intelectual e melancolia no Medievo, que o Renascimento viria enaltecer.

Para confirmar a nossa hipótese, temos o exemplo de Raimundo Lúlio<sup>26</sup> (1232-1316), importante teólogo medieval. Lúlio deu uma importância singular ao melancólico, ao defender que os indivíduos de temperamento melancólico possuem “boa memória [...]. [E] estão bem dispostos para adquirirem as mais altas ciências pela multiplicação de muitas espécies” (LÚLIO, 2011, p. 35).

Lúlio estava consciente das influências maléficas do humor melancólico, mas não deixou de acentuar o seu lado positivo. É muito provável que, influenciado pela intensa vida intelectual dos mosteiros, esse teólogo tenha notado a capacidade de uma memória mais aguçada entre os melancólicos. Essa observação aproxima Lúlio da ideia de “melancolia-intelectualidade”, como inicialmente proposta pelo autor do “Problema XXX”. O filósofo catalão, que se dizia afetado pela melancolia – e que também considerava as influências astrológicas no organismo humano, em especial as de Saturno – mostrou-se bastante

---

<sup>25</sup> Os autores sustentam que o Medievo fora marcado pela vida contemplativa/monástica e o Renascimento marcado pela vida especulativa/estudiosa. Nossa tese é que no Renascimento a vida contemplativa se mesclou à vida especulativa, tendo a Renascença minimizada a noção de que o conhecimento existiria, e viria, unicamente, dos mosteiros.

<sup>26</sup> É muito comum encontrar a variação do nome para Ramón Lull.



preocupado com a questão da memória<sup>27</sup>. Esse era um tema bastante frequente entre os medievais, já que era consenso de que a Queda adâmica havia sido responsável pela debilidade da memória humana. O homem se esquecera da Sabedoria que Deus lhe havia concedido, antes do Pecado Original.

A ideia de que “a alma conhecia todas as coisas divinas antes de estar no corpo”, como recorda Yates (2016, p. 82), será um dos centros das especulações filosóficas do Renascimento, especialmente com o neoplatonismo. Quanto aos mistérios insondáveis de Deus, o homem foi aconselhado a não especulá-los, diferentemente do período posterior, no Renascimento, quando o indivíduo seria compelido a não somente explorar os mistérios da natureza, micro e macrocós mica, mas também os mistérios divinos.

A fim de finalizar este capítulo, é de suma importância que apresentemos como a melancolia, também, foi encarada no final da Idade Média e no início da Era Moderna, particularmente no tocante às bruxas, sendo um tema bastante pertinente e que não deixa de compartilhar de algumas características atreladas aos melancólicos, debatidas até aqui.

### **2.5.1 Melancolia, Bruxaria e sensualidade**

Todo o arcabouço histórico que analisamos até o momento, aponta que os conceitos tão propagados no período medieval, como a fé, a tentação do mal, Deus, o diabo, os pecados e as virtudes... permaneceriam ainda demasiadamente imbricados por todo o início da Modernidade – nos referimos aqui, especialmente, aos séculos XVI e XVII.

O centro dos debates se deu quando foi estabelecida, mesmo nos meios intelectuais, certa relação entre a Bruxaria e a melancolia. A Idade Média – fortemente marcada por uma profunda crença em Deus – acentuou, consideravelmente, a dicotomia existente entre pecados e virtudes, entre as ações de Deus e as ações do demônio e entre a tentação diabólica e a fé em Cristo. O alegado embate entre as forças de Deus e as forças das trevas, foi ressaltado, sobretudo, pela inquestionável ideia da existência de uma forte presença demoníaca entre os homens. O indivíduo se via no meio de um “jogo” de forças entre o bem e o mal, entre salvação e condenação eternas. A oração, a fé, a penitência e a fuga dos prazeres do mundo eram as difíceis tarefas impostas ao penitente para que fosse possível se esquivar do demônio. Uma tarefa bastante árdua. A ação demoníaca se mostrava rápida e eficaz, também, para

---

<sup>27</sup> Tema bastante debatido no período, como lembram Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 88), o inglês Alexander Neckam (1157-1219) propôs três funções para o intelecto humano: a *vis imaginativa*: imaginação; *vis rationalis*: racional e a memória. Essa tripartição foi retomada no Renascimento.

aqueles homens devotos que, mesmo enclausurados em seus mosteiros e afastados de diversas tentações, eram acometidos pela terrível acídia, um estado de melancolia que, muitas vezes, levava-os a cometer o pecado supremo: o suicídio.

A tentação era insuflada pelo demônio sendo que o conceito do pecado da acídia também foi abordado pela Renascença. A figura 16 (anexo A) ilustra essa recepção. A obra é uma gravura de Albrecht Dürer (1471-1528) conhecida como “O sonho do doutor” ou “A tentação do ocioso”. Os elementos ali presentes – muito provavelmente provenientes de uma inspiração direta da figura 15 (anexo A) – aludem que a ociosidade e a preguiça imperam na totalidade da gravura. Porém, a imagem que chama a atenção é a de uma mulher nua, somente com as partes íntimas ocultadas, com um corpo definido e sensual, muito diferente do diabo à espreita na ilustração 15 (anexo A). Zárte (2014, p. 41), está convicto de que a ilustração de Dürer se trata de uma tentação diabólica. O autor, após um estudo iconográfico, aponta que o fole, próximo à orelha da figura ociosa, é um símbolo da presença do demônio, responsável por insuflar ideias pecaminosas. A imagem da mulher sensualmente desnuda seria Vênus, representando a luxúria, já que a ideia de que a acídia seria uma porta de entrada para o pecado da carne também foi defendida até o Renascimento. O amor sensual tornou-se um meio valioso para que o diabo conseguisse ofuscar a iluminação do indivíduo<sup>28</sup>. Quanto à indicação de Vênus e o amor carnal, foram levantadas diversas disputas entre os séculos XV e XVII, tendo as mulheres como o símbolo do sensual e do pecaminoso.

A noção de que havia forças malignas operando na natureza, compreendendo com isso a própria ação do demônio, era fortemente difundida na Idade Média, ao mesmo tempo em que ganhou considerável credibilidade, sobretudo no início da Era Moderna. Os demônios, em um entendimento que durou até o século XVII, podiam agir através da natureza. Tudo o que fosse natural tornava-se possível para a ação deles (CLARK, 2006, p. 232). Dessa maneira, era legítimo crer na possibilidade de que o demônio agisse nos humores do corpo humano, afetando diretamente a saúde dos indivíduos. Geralmente, segundo a crença da época, a falta de fé favorecia a abertura para as forças maléficas, sendo que as mulheres eram vistas como as mais suscetíveis aos ataques e às investidas diabólicas. A própria concepção de inferioridade das mulheres em relação aos homens abriu caminho para disseminar a ideia de

---

<sup>28</sup> A concepção de que o diabo ofusca a iluminação pode ser observada na ilustração 17 (anexo A), datada de 1617. Temos aí uma figura em seu gabinete, em estado contemplativo, imersa em uma atividade intelectual e, ao seu lado, o diabo com um fole, provavelmente insuflando-lhe pensamentos pecaminosos. O símbolo da escada é muito precioso, já que acena para a ideia de ascensão espiritual até a iluminação, tão propagada no século XVI. Contemplação, ascensão do conhecimento e melancolia serão temas debatidos nos próximos capítulos.

que os demônios espreitavam mais facilmente o sexo feminino, e que os pactos realizados entre as mulheres e as entidades do mal eram uma realidade inquestionável.

A Bíblia era uma das fontes dessa narrativa desfavorável ao sexo feminino; Eva teria sido a “primeira bruxa” da história, ao ceder às tentações do demônio e comer do fruto proibido, como lembra Clark (2006, p. 164). Em relação ao sexo masculino, também foi perpetuada a noção de pactos com o diabo – se bem que em um número muito inferior às mulheres –, sendo eles denominados de “magos” ou “feiticeiros”. A questão da bruxaria mostrou-se problemática nesse período, a ponto de surgir um verdadeiro surto de Bruxaria que eclodiu em diversos pontos da Europa.

O que caracterizava a bruxaria era, em primeiro lugar, a prática do *maleficium*, fazer mal a pessoas, e, em segundo, a associação com o Diabo – associação com freqüente conotação sexual: os sabás das bruxas, aos quais elas chegavam voando, terminavam quase sempre em orgia homo ou heterossexuais, com a participação dos demônios [...].

A crença em bruxas era comum não só entre os pobres como também entre os ricos e as camadas supostamente instruídas: teólogos, clérigos, filósofos, juízes... A investigação da bruxaria foi delegada a dois inquisidores, os dominicanos Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, que então escreveram o famoso *Malleus maleficarum*, um manual de caça às bruxas (SCLAR, 2003, p. 100-101).

Clark (2006, p. 50) expande o estudo de Scliar e mostra que a questão da Bruxaria encontrou seu ápice em pleno século XV, perpetuando-se pelos dois séculos subsequentes. Uma onda de desconfiança e preconceito, que já pairava em relação ao sexo feminino, ganhou ainda mais força. A culpa pelas grandes calamidades e desastres era, não raras vezes, atribuída às bruxas e às suas relações com os demônios. Tais relações, como salientadas na citação acima, eram, geralmente, sexuais. A atual concepção que possuímos, onde associamos as bruxas às mulheres velhas, não é tão correta. Elas eram, muitas vezes, imaginadas como mulheres jovens e belas que se ofereciam sexualmente ao diabo. A figura 18 (anexo A), um desenho de Hans Baldung Grien (cerca de 1484-1545), é uma excelente ilustração para exemplificar o imaginário existente em torno das bruxas. Clark (2006, p. 39) interpreta essa ilustração como uma orgia sabática entre as próprias mulheres, envolvidas por uma espécie de transe. Nela, vemos as figuras que aparentam ser duas jovens e uma terceira, com características de uma velha. Desse modo, a imagem lembra que para o demônio não importa a idade, já que os pactos podiam abranger tanto jovens como idosas, uma vez que o importante, como notamos, é a disposição sexual.

“As quatro bruxas” de Albrecht Dürer – figura 19 (anexo A) – é mais uma representação da relação entre Bruxaria e sexualidade. O próprio desenho, como afirma Panofsky (2005, p. 93), foi inspirado nas casas de banho. O imaginário cultural em relação às bruxas entendia que entre essas mulheres-bruxas haveria uma forte disposição erótica<sup>29</sup>. Considerava-se que essas mulheres incitavam sexualmente os próprios demônios, com quem mantinham relações sexuais. Os voos sabáticos transportavam-nas para os locais onde eram realizadas, segundo Burton (2013, Vol. IV, p. 512), festas em honra a Satã, com orgias e sacrifícios. Os sabás foram identificados com uma espécie de Saturnália da Antiguidade.

O imaginário cultural, do início da Era Moderna, herdou da Idade Média um repertório de crenças e conceitos relacionados à demonologia. Em certa medida, as universidades, conjuntamente com muitos intelectuais, não discutiam a respeito da existência ou não dos demônios, já que, para muitos deles, a existência de seres demoníacos era uma realidade inquestionável. “A demonologia era, portanto, uma forma de conhecimento natural – para ser mais exato, uma forma de filosofia natural especializada em fenômenos preternaturais” (CLARK, 2006, p. 231). Assim, nesse entendimento, os demônios apenas poderiam agir através da natureza, pois estavam subordinados às leis naturais, não sendo capazes, portanto, de produzirem milagres. O “demonismo” não era sobrenatural, mas extraordinário.

No sistema da natureza do final da era medieval (recordemos), os acontecimentos eram ou naturais, ou sobrenaturais, ou preternaturais. Os acontecimentos naturais ocorriam como consequência inteiramente regulares, normais e ininterruptas das leis da natureza. Os acontecimentos preternaturais estavam dentro da natureza, mas eram anormais e desviantes, e, portanto, não faziam parte da *scientia*; ou eram produtos exóticos, mas espontâneos das propriedades maravilhosas das próprias coisas naturais, ou ocorriam quando agentes humanos ou demoníacos praticavam com essas propriedades para criar prodígios artificiais. No caso de agentes humanos, isto era feito por *magia naturalis*, no caso de demônios, por *magia daemonica*. Somente a moralidade separava essas duas tecnologias “mágicas”, e não a ontologia ou a epistemologia. Na verdade, o elemento da ininteligibilidade era comum a todas as coisas preternaturais – elas eram coisas escondidas ou ocultas, experimentadas, mas não explicáveis ou conhecidas somente por adeptos, mas não geralmente compreendidas (CLARK, 2006, p. 344-345).

---

<sup>29</sup> Em um período em que tudo era visto como uma forma de tentação diabólica, criou-se o termo “SALIGIA”, para lembrar aos fiéis os perigos das influências demoníacas. Desse modo, cada letra indica um pecado: *superbia*, *avaritia*, *luxuria*, *invidia*, *gula*, *ira* e *acedia*. Bartra (2001, p. 186) chama a atenção para o fato de a acídia ter entrado no *hall* dos sete pecados capitais, equivalendo ao mesmo que a *preguiça*. Quando se distinguem a acídia da preguiça, a primeira permanecia como oitavo pecado capital.

A discussão apresentada pelo autor ganhou profundo destaque no final da Idade Média, tendo se perpetuado até meados do século XVII. As denominações religiosas categorizavam um fenômeno como sobrenatural, preternatural ou natural e, geralmente, um se reduzia ao outro. Isso dificultou a categorização e a autenticação dos milagres e da ação do demônio na matéria. Somente a Deus era conferido o poder do sobrenatural, ao passo que aos demônios, submissos a Deus, eram reservadas, apenas, as propriedades da natureza e suas leis, embora, muitas vezes, os seus feitos eram tidos como maravilhosos, portentosos<sup>30</sup>. Essa explanação é de suma importância para compreendermos o pano de fundo em que se desenvolvia a mentalidade intelectual daquele período. Entretanto, a própria religião cristã, que havia subordinado a ação demoníaca à natureza, permaneceu implacável quanto à caça às bruxas. Foi nesse contexto que surgiram intelectuais que tendiam a dar uma explicação racional ao fenômeno da Bruxaria.

García (2018, p. 297) menciona que algumas teorias começaram a surgir por volta do século XVI, quando os fenômenos da Bruxaria e, também, da licantropia eram abordados como causas naturais, e não necessariamente por influências de demônios. Com essa nova noção, a própria realidade da Bruxaria foi colocada em xeque. A licantropia, ideia de que indivíduos, por influência demoníaca, transformavam-se em lobos, ganhou notoriedade, já que, assim como a própria Bruxaria, a “aparição” de homens-lobos era assunto de grande destaque.

Com a percepção das causas preternaturais, surgiram teorias de que o fenômeno da Bruxaria estaria relacionado às causas naturais. Uma causa orgânica também foi atribuída às pretensas bruxas, quando foi entendida que essas mulheres teriam uma produção exagerada de bílis negra. Assim, a suposta capacidade das bruxas de realizarem os voos sabáticos, ao menos na visão médica, foi compreendida como causa do próprio organismo com uma desproporcional produção de bílis negra, causadora da melancolia, e que produzia visões, estados frenéticos e alucinações.

Ainda assim, Francisco Vallés (1524-1592) articulou a ideia de que os demônios tinham a capacidade de penetrar nos corpos de suas vítimas a fim de produzir a bílis negra em excesso, o que alterava a imaginação, causando nessas mulheres diversos tipos de alucinações. A ideia de Vallés, como lembram Mezzetti e Groppo (2006, p. 462), estava

---

<sup>30</sup> Caso interessante de analisar é a figura de Pietro Pomponazzi (1462-1525) que tendia a reduzir todos os fenômenos – até mesmos os considerados sobrenaturais – às propriedades ocultas da natureza, então desconhecidas. O seu raciocínio foi precioso para a mentalidade científica posterior, que não demoraria muito a apregoar que todos os fenômenos podem ser compreendidos pelas leis naturais (CLARK, 2006, p. 346).

dentro do âmbito natural e moral, pois não descartava a presença demoníaca. Desse modo, o tratamento deveria estar inserido no âmbito médico, assim como no religioso.

Diversos eruditos saíram em defesa da ideia de que as alegadas bruxas eram, na realidade, mulheres afetadas pelo excesso de bÍlis negras, sendo, então, mulheres melancólicas. A mesma defesa ocorreu para os casos de licanthropia. O que nos chama a atenção é que justamente nesse momento, em pleno século XVI, surgiram argumentos favoráveis a uma interpretação psicológica para o fenômeno. Scliar (2003, p. 76-77) sai em defesa disso, ao recordar que o termo “psicologia”, claramente, surgiu com a obra *De anima et vita*, do humanista espanhol Juan Luis Vives (1493-1540), em que tenta desmistificar certos fenômenos, então dados como sobrenaturais que, para esse intelectual espanhol, deveriam ter suas causas na própria natureza, a ponto de excluir, até mesmo, as ações dos planetas e demônios. No entanto, deve ser ressaltado, como faz Starobinski (2016, p. 183), que a mera aparição do termo não indica que uma ciência psicológica tenha se formado; pelo contrário, pois as poucas considerações feitas em favor de uma “teoria psicológica” estavam acompanhadas de conteúdo filosófico e, principalmente, teológico, como na compreensão das relações entre melancolia e demonismo. O argumento que considerava que as bruxas nada mais eram do que mulheres melancólicas, ganhou notoriedade tanto no campo teológico como no medicinal.

As que são melancólicas não podem ser punidas pelo magistrado secular, pois a coisa que as aflige não é vilania, mas doença. As que cometem assassinato e ferimentos devem ser afastadas de nosso meio. Mas quanto às que realmente realizam uma aliança com o diabo, embora não tentem nem assassinar e nem ferir, a maioria de nossos teólogos tem sugerido um julgamento mais brando e mais clemente (MEYFART, apud CLARK, 2006, p. 279).

A sobriedade do autor, que escreve em 1532, expõe as diferenças entre os argumentos a favor da “bruxa-melancólica” – que simplesmente era vítima da ação da bÍlis negra – quando também entendeu que as mulheres, factualmente, poderiam realizar o pacto demoníaco, mas que, ao mesmo tempo, não deixavam de ser acometidas pelo humor melancólico. Ou seja, a melancolia era o elemento chave para explicar os prodígios relacionados às bruxas: como o poder de predizer o futuro, a sexualidade aflorada e os aludidos voos sabáticos. Com esse raciocínio, abria-se o caminho para uma distinção entre as mulheres que estavam “pactuadas” com o mal – que não excluía a ação da melancolia, já que o diabo agia por meio desse humor – e de mulheres que, simplesmente, sofriam da demasiada

produção de bÍlis negra, por causas puramente naturais. Essa última alegação é similar à principal ideia do médico espanhol Juan Huarte de San Juan (1529-1588), como menciona Bartra (2001, p. 50), que defendeu que a genialidade do melancólico, incluindo a sua capacidade de predizer o futuro, estava apenas na disposição humoral melancólica e era independente da ação demoníaca.

O erotismo, alegadamente presente nos casos de Bruxaria, nada mais era, no contexto desse raciocínio, do que a própria ação da melancolia. O elo entre sensualidade/erotismo e o sexo feminino já era bem conhecido no século XVI. As mulheres eram acusadas de perpetrarem o amor sensual nos homens, causando uma espécie de “patologia erótica”. Caso essa disposição natural feminina fosse acrescida do humor melancólico, tais mulheres seriam levadas ao ápice do frenesi sexual, não só causando a tentação dos homens, mas, como defendiam alguns, também realizando pactos com os demônios e unindo-se sexualmente a eles.

Outras vezes se arriscaram na defesa das bruxas, apelando para a sua condição melancólica. Uma das vozes mais enérgicas foi a do médico Johann Weyer (1515-1588), discípulo de Cornélio Agrippa (1486-1535) – tendo esse último conseguido salvar da fogueira uma mulher acusada de Bruxaria. Para Weyer, a existência de demônios era uma realidade incontestável, entretanto, os pactos de mulheres com seres demoníacos não era uma realidade. As bruxas eram, na verdade, mulheres que “por motivo de seu sexo, inconstantes e inseguras na fé, não suficientemente assentadas em suas mentes, estão muito mais sujeitas aos engodos do diabo” (WEYER, apud CLARK, 2006, p. 265). Em sua obra *De praestigiis daemonum* (1563), Weyer insistiu na ideia de que os inúmeros relatos de pactos existentes nada mais eram que alucinações causadas por humores atrabiliários (bÍlis negra, portanto, melancolia) que levavam à confusão mental e aos sonhos da realização de voos sabáticos.

A ação diabólica poderia ser real, mas não o pacto, ou o consentimento da mulher. Desse modo, Weyer abriu caminho para uma interpretação de cunho fortemente psicológico à questão da Bruxaria, atribuindo às alegadas bruxas, o perfil de pobres mulheres acometidas por insanidade psicológica. De modo que os julgamentos de Bruxaria, no pensamento de Weyer, não poderiam mais ocorrer e essas desafortunadas mulheres deveriam receber o respectivo tratamento médico, além do tratamento espiritual, como era comum à época. Ao mesmo tempo, toda a argumentação de Weyer corroborava para a compreensão dos efeitos preternaturais existentes nas supostas bruxas, como a adivinhação do futuro, que nada mais seria do que a ação dos humores no organismo, com ou sem interferência demoníaca. A tese de Weyer se intercala com a do espanhol Huarte, mas o primeiro ainda estava voltado para as

questões “naturais demoníacas”, ao passo que o segundo excluía qualquer interferência do demônio. Mesmo assim, ambos lutaram contra a terrível caça às bruxas, e abriram fendas e dúvidas quanto à questão da realidade da Bruxaria, embora o mortífero movimento de caça às bruxas tenha continuado com força por várias décadas.

A manutenção da perseguição às bruxas e, de certa forma, um afastamento das ideias de Weyer, ocorreram por diversos motivos, em especial os políticos, mas também com forte apoio intelectual, como lembra García (2018, p. 306), sobre Jean Bodin (1530-1596) que escreveu em 1580 o seu *Démonomanie des sorciers*, contrário a Weyer e a favor da caça às bruxas. Seu livro fez enorme sucesso ao se apresentar como uma apologia secular em favor de tais perseguições.

Os homens que temem a Deus, depois de terem observado as estórias de feiticeiros e contemplado as maravilhas de Deus por todo o mundo, e lido cuidadosamente as leis e histórias sagradas, não colocarão em dúvida nenhuma das coisas que parecem inacreditáveis à percepção humana, julgando que, se muitas coisas naturais são inacreditáveis e outras incompreensíveis, mais razão ainda para os poderes das inteligências sobrenaturais e as ações dos espíritos incompreensíveis (BODIN, apud CLARK, 2006, p. 282).

O argumento de Bodin é bem claro ao alegar que forças sobrenaturais agiam nos casos de Bruxaria, e que para ele era a confirmação da existência de demônios. Desse modo, na visão de Bartra (2001, p. 51-52), Bodin negava a existência de qualquer traço de melancolia nas mulheres-bruxas, pois se o humor melancólico era característica dos sábios e contemplativos, jamais poderia ser relacionado ao sexo feminino. Por outro lado, Bodin também parece citar a força demoníaca como sobrenatural, contradizendo a própria Teologia, que vinculava a ação diabólica ao plano do preternatural, ou seja, dentro das leis da natureza.

A partir desses intelectuais, muitos questionamentos foram abertos. Primeiro, acentuou-se a noção de fenômenos puramente psíquicos e de uma forma um pouco mais sucinta, o reavivamento da noção de melancolia e genialidade. Essa lembrança foi fruto da cultura do Renascimento, como vamos abordar. No entanto, a opinião de Bodin foi, sem dúvida, amplamente levada em consideração, já que o julgamento e o extermínio das mulheres tidas como bruxas perpetuou-se por muito tempo na Europa. Encontramos na obra “Melancolia” de Lucas Cranach (1472-1553) – nossa figura 20 (anexo A) – a ideia predominante de uma jovem e sensual bruxa que se prepara para o seu voo sabático. A obra que, a princípio inspira alegria e vivacidade, tem como tema principal as bruxas e a melancolia.



*En estas composiciones de Cranach, una mujer evidentemente semejante a la Melancolía de Durero está sentada en un trance, mientras unos putti juegan con vivaz perro. La mujer no está extasiada por visiones divinas, y su melancolía no está bajo la protección de la Cábala cristiana contra las potencias demoniacas. Por el contrario, es una bruja; en lo alto, sobre su cabeza, tiene lugar un aquelarre de brujas; el trance de su melancolía implica que está absorta adorando al diablo en el aquelarre.*

*Es ilustrativo comparar el perro de los sentidos que dormita en la visión ascética de Durero con el vivaz y maligno perro y putti del cuadro de Cranach. Usando erróneamente la magia, sin pureza de intenciones y sin la protección de ángeles celestiales, la bruja melancólica ha tomado el mal camino para caer bajo el poder de Satanás. La melancolía inspirada se ha convertido en hechicería, el grave putto de Durero se ha convertido en un grupo desordenado de putti sensuales, y el soñoliento perro de los sentidos se ha despertado y muestra su maldad. Los cabalistas cristianos siempre pusieron en guardia contra el peligro ilustrado por Cranach con las mismas imágenes de Durero, pero dándoles un carácter orientado hacia la brujería. Esta nueva interpretación de la Melencolía I de Durero y la comparación de su melancolía inspirada con la bruja melancólica de Cranach plantean el problema de si hubo o pudo haber alguna relación entre las cacerías de brujas de fines del siglo XVI con el cultivo de la melancolía inspirada en la filosofía oculta del Renacimiento (YATES, 1992, p. 107-108).*

A interpretação de Yates segue a linha que deve conduzir esta pesquisa, que tem como um dos objetivos atestar como o Renascimento fez uso de um elemento até então considerado hostil, a melancolia, como ferramenta indispensável ao campo filosófico e religioso, para que o homem pudesse “alçar voos mais altos” em busca de conhecimentos sublimes.

## 2.6 CONCLUSÃO DO SEGUNDO CAPÍTULO

Foi necessário neste primeiro momento realizar uma análise geral sobre a maneira como o humor melancólico foi encarado no decorrer da história, apesar de esse recorte histórico ser muito mais complexo do que o exposto até aqui. O importante é notarmos que, dentre os quatro humores estabelecidos na medicina hipocrática, o humor melancólico foi o que mais suscitou dúvidas e debates. Afinal, da mesma maneira que os antigos se questionavam acerca do que, de fato, era a melancolia, tal indagação manteve-se com um ponto de interrogação no transcorrer do tempo, sendo respondida de diversas maneiras, nos diversos períodos históricos e culturais.

Desde uma característica dos heróis da mitologia grega a uma condição patológica, na teoria humoral de Hipócrates, a melancolia recebeu diversas interpretações e explicações no decorrer do tempo. Herdamos da Antiguidade a ideia de melancolia como sendo,

predominantemente, uma patologia. Entre a concepção médica dos humores, também encontramos um período repleto de mitos, em que deuses e heróis, assim como os seres humanos, poderiam ser acometidos pela melancolia. De modo que não tardou para que a melancolia, a genialidade e o estado contemplativo fossem relacionados, como vimos na anedota da “Carta a Damageta”. O conteúdo dessa “Carta”, revela que os antigos já acreditavam na hipótese de que esse humor fosse mais do que uma atimia, ou seja, entenderam que o estado melancólico poderia ser indício, ou um terreno próspero, à genialidade. As comprovações para tal associação são um pouco nebulosas, ao menos no mundo antigo, já que a anedota hipocrática exposta na “Carta a Damageta” não pôde ser comprovada como pertencente à Antiguidade, e nem mesmo a famosa teoria aristotélica de “genialidade melancólica” foi comprovada como sendo de Aristóteles, apesar de que, em todo o Renascimento, a teoria contida no “Problema XXX” permaneceu, seguramente, como de autoria do filósofo de Estagira.

De todo modo, Platão e (pseudo) Aristóteles tornaram-se os principais eruditos da Antiguidade, quando associaram os estados de tristeza, apatia e loucura às características presentes nos homens divinamente inspirados. A ponte entre os dois polos opostos, isto é, tristeza e estados de frenesi/euforia caracterizavam, na visão de Platão, o homem que era tomado por uma força divina – o *furor divinus* –, inspirando-o, por exemplo, a recitar poesias, mas, principalmente, a filosofar. Tal associação foi bastante importante para a cultura ocidental. No entanto, apesar das contribuições desses dois filósofos que iniciaram, direta e indiretamente, uma revisão em torno das características típicas dos melancólicos, a Medicina de outrora, majoritariamente, atribuía à melancolia o diagnóstico de doença. Não tardou para que a Idade Média associasse o humor melancólico a uma provocação demoníaca, um mal que sondava, sobretudo os monges que, em estado contemplativo – retirados em seus mosteiros – tinham suas crenças em Deus testadas pelo próprio diabo, o conhecido *balneum diaboli*.

Já a Era Moderna identificou na melancolia possíveis indícios de causas orgânicas para explicar o surto de Bruxaria. O diabo, dessa forma, agiria por meio da bÍlis negra causando as visões e os presságios. Apesar das inúmeras defesas das mulheres condenadas, sob a acusação de Bruxaria, que pactuavam com o diabo, o argumento médico, que via na melancolia a causa dessas visões e presságios, não conseguiu sustentação suficiente para salvar tantas vidas que se perderam nas fogueiras da Inquisição. Mas, em meio a esses fatos, não podemos deixar de observar um elemento filosófico, de cunho platônico-aristotélico, na alegada relação entre bruxas e a melancolia. Isto é, se esses indivíduos, no caso mulheres,

eram tomados pela melancolia e por isso eram acometidos por dons proféticos e visões – em uma espécie de estado de frenesi/mania –, esse detalhe, pode ser prontamente associado a resquícios das teses de Platão e (pseudo) Aristóteles. Já que esses pensadores abordaram a questão das profecias provenientes das Sibilas, como resultado dos estados de furor. O final do século XV e todo o século XVI foram marcados por essa dualidade conceitual acerca da melancolia, sendo que no Renascimento o indivíduo melancólico passou a ser visto de uma maneira mais positiva.

Assim, após alicerçar historicamente o conceito de melancolia, passemos a analisar um dos momentos históricos mais significativos para a cultura ocidental: o Renascimento. Focaremos como esse período redefiniu a melancolia através da Filosofia, da religião e das artes, no momento em que passou a ser o *leitmotiv*, ora para a elevação das almas para as esferas superiores, ora para a inspiração artística.

### 3. SOB O SIGNO DE SATURNO: A PROBLEMÁTICA DA MELANCOLIA E O RENASCIMENTO

Iniciamos este terceiro capítulo com a finalidade de investigar o complexo Universo do Renascimento europeu. Um período marcado por grande ebulição cultural e intelectual e que ainda suscita profundos debates no meio acadêmico, tanto que não há unanimidade entre os estudiosos que estabeleça uma data precisa para início e término da Renascença. Essa dificuldade é assinalada por Dubois (1995, p. 09) ao apontar que apesar do ápice do movimento renascentista ter ocorrido no século XVI, os seus ideais também se propagaram com força no século XVII. Dentre outras características, a Renascença visava um retorno à Antiguidade, com a valorização das artes liberais e dos *studia humanitatis*, características que já tinham sido exaltadas por homens como Dante Alighieri (1265-1321) e Francesco Petrarca (1304-1374). Essa é a tese defendida por estudiosos como Mann (2006, p. 14), que alega que os traços característicos do Renascimento já eram perceptíveis num período bem anterior aos séculos XV e XVI, indicando que alguns ideais do Humanismo renascentista já se encontravam no período medieval, tendo seus expoentes em Dante e Petrarca. Para o estudioso, os vestígios do Renascimento podem ser também observados nas pinturas de Cimabue (cerca de 1240-1302) e Giotto (cerca de 1267-1337). Essa é uma informação valiosa para o nosso estudo e que auxilia para substituir o conceito de um corte brusco entre a cultura medieval e a cultura do Renascimento, como defende Burckhardt (2009 p. 282), cuja tese aponta que o homem da Idade Média estava mais preocupado com as questões relativas à fé, enquanto que o indivíduo dos séculos XV e XVI voltava-se para o antropocentrismo: o homem como centro da cultura e do Universo.

Houve, de fato, uma forte valorização do papel do homem no mundo. O século XVI, sobretudo, foi marcado por um enaltecimento do antropocentrismo que o Ocidente ainda não havia presenciado. Mas, como mencionado, a Idade Média nunca se esqueceu por completo da Antiguidade. A valorização do homem na composição das artes liberais, por exemplo, inseria o indivíduo na compreensão do Universo, embora o período medieval tenha dado ênfase muito maior à centralização da “figura” de Deus. Com esse teocentrismo, a investigação científica e a produção artística medievais deveriam ser teleológicas, no sentido teológico, já que toda a produção cultural – artística, científica, filosófica – necessitava ter uma finalidade, cujo sentido fosse o de glorificar a Deus, Senhor do Universo. Esse indicador evidencia a característica teocêntrica do Medievo. A tese de Woortmann (1997, p. 136) consiste, justamente, em acentuar essas características culturais, distintas, entre esses dois

períodos históricos: o teocentrismo medieval e o antropocentrismo<sup>31</sup> renascentista. O erro de Burckhardt foi o de acreditar que estando a Idade Média sob uma óptica teocêntrica, teria o Medievo desconsiderado o trabalho do homem, seja nas ciências ou nas artes. Além disso, o estudioso postula a ideia do esquecimento da cultura da Antiguidade Clássica por parte dos medievais. Assim, em sua tese, o Medievo assume uma tonalidade negativa, como se tivesse sido um período pouco frutífero, no qual o predomínio da fé teria diminuído a força da razão. Enquanto o Renascimento, para esse estudioso, tinha sido marcado pelo descortinar do racionalismo, sendo uma Era de luzes e da mais pura ênfase ao antropocentrismo.

Contrariando a tese de Burckhardt, estudos atuais mostram que o Renascimento também foi marcado por um certo “obscurantismo”, já que ainda se perpetuava a ideia, no auge da Renascença, de que forças ocultas e cósmicas atuavam na vida cotidiana do homem.

A própria questão da melancolia, juntamente com o postulado dos quatro humores, tão amplamente divulgados no período medieval, permaneceram durante o Renascimento, quase que de forma intacta, recebendo alguns matizes específicos desse novo período. A ideia que vincula o século XVI a uma fecunda revolução científica também é questionada pelos estudiosos, ao acentuarem que a visão do homem renascentista compreendia que tudo estava interligado a um plano maior, macrocósmico, compreendido como o próprio cosmos/Universo e até mesmo Deus, estabelecendo, desse modo, um conhecimento científico que se amparava fortemente em conceitos religiosos. Os avanços científicos receberam certa liberdade, ou seja, não dependiam mais exclusivamente da Graça divina e não se limitavam aos mosteiros, como admite Churton (2009, p. 32). Embora, ao menos no âmbito do neoplatonismo, a questão da “inspiração divina”, dada aos filósofos e artistas, permaneceu como uma Concessão divina. Essa é a grande novidade do Renascimento, que concedeu ao homem certa autonomia<sup>32</sup> para

---

<sup>31</sup> A questão da visão teocêntrica medieval e da antropocêntrica renascentista é debatida pelo próprio Woortmann (1997, p. 52), ao examinar que os avanços científicos propostos por Nicolau Copérnico (1473-1543), poderiam contradizer, de certa forma, o caráter antropocêntrico do Renascimento, já que, na visão desse astrônomo, a Terra e a Humanidade deixavam de ser o centro do Universo. No entanto, mesmo com a Revolução Copernicana, que atingiu sobretudo a visão teológica de mundo, o caráter antropocêntrico do período não pode ser desqualificado ou esquecido, pois a própria descoberta do astrônomo polonês dava indicativos da autonomia humana em compreender os enigmas do Universo, sem amarras religiosas.

<sup>32</sup> Nicolau de Cusa (1401-1464) foi uma personalidade que muito influenciou a cultura renascentista, sobretudo o século XVI. Foi um homem além de seu tempo, pois prefigurou uma certa autonomia do indivíduo em relação à exploração e ao conhecimento da natureza. “Nicolau de Cusa postula um sujeito *concreto* como ponto central e de partida para toda a atividade verdadeiramente criadora. E este sujeito não pode se manifestar senão no espírito do homem” (CASSIRER, 2001, p. 69). Em seus escritos defendeu a separação entre o conhecimento científico e o conhecimento religioso, embora estivesse consciente de que ambos se entrecruzavam. Mas, nas palavras de Cassirer (2001, p. 95), o cardeal de Cusa já era um defensor de um conhecimento “laico”.

explorar os mistérios da natureza – ainda que essa autonomia tenha sido relativizada em diversos momentos – a Renascença nunca se afastou da concepção de Deus, como Criador e Mantenedor de toda a ordem. Isto significa que o Renascimento manteve uma íntima relação e aproximação entre o homem e Deus. Assim, não é possível conceituar o Renascimento como um período de pleno racionalismo, pois, seu caráter pluricultural e religioso nos oferece uma gama de conceitos e significados que estão longe de ser únicos e consensuais.

Ainda que o Renascimento tenha sido, em certa medida, uma continuação do período precedente, não podemos esquecer que o século XVI, em especial, surge como um período de fortes mudanças de perspectivas, quando oferece uma nova visão cosmológica, uma nova ideia de mundo e cosmos e, conseqüentemente, uma nova maneira de o homem se ver nesse Universo. O século XVI foi um período de mudanças de paradigmas. “O que mudou foi, na verdade, todo um modo de entender a relação entre homem e a realidade; a antiga visão do mundo desintegrou-se ou, melhor, colocou-se dentro da história: foi vista criticamente por aquilo que era, ou seja, uma maneira humana de conceber as coisas” (GARIN, 1989, p. 178). O mesmo autor defende que ao homem renascentista foi concedida a oportunidade de tomar consciência de sua própria ação no mundo. Lentamente, os campos da Filosofia e da ciência deixavam de estar subordinados à Teologia, abrindo caminho para uma visão filológica do passado, “entendendo por filologia essa consciência vasta, clara e crítica da actividade humana nas suas conquistas sucessivas” (1989, p. 176). É como se o mito de Prometeu estivesse sendo reinterpretado ou (re)vivido, no momento em que (res)surgiu, ou foi mais aguçado no indivíduo, a forte necessidade de conhecer os mistérios do Universo, de “roubar” o fogo sagrado e partilhar com a Humanidade. Através de um impulso intelectual, como lembra Ginzburg (2014, p. 111), que o homem ocidental ainda não havia experimentado com tamanha força e expressão, foi lhe acrescentado um alto preço a ser pago pois, frente às novas descobertas, crescia, concomitantemente, um sentimento de dúvidas e incertezas. Essa mesma visão é partilhada nos estudos de Panofsky: “o castigo deste último [Prometeu] simboliza o preço que a Humanidade tem de pagar pelo despertar do seu intelecto, quer dizer, *‘a mediationibus sublimibus anxari’* (ser torturados pela nossa meditação profunda) e recuperados só para ser torturados de novo” (1986, p. 64).

É no centro desse contexto, cheio de contrastes, que o nosso trabalho também precisa se deter. Compreender, mesmo que em linha gerais, como esse cenário caracterizou o Renascimento, cria uma ponte segura para entender como a melancolia foi encarada, em um momento em que esse “terrível” humor passou a ser compreendido de uma maneira singular.

Uma nova visão para a melancolia surgiu dentro de uma intrincada cultura que abarcava aspectos, especialmente, religiosos e filosóficos. E, ainda, para acentuar a não ruptura entre Idade Média e Renascimento – já que essa ideia de continuidade entre um período e outro se torna valiosa para compreender e atingir o nosso objetivo – ressaltamos:

A tese de que o Renascimento caracteriza-se por oposição à Idade Média não só é considerada falsa por um estudioso como Delumeau, como também indica falta de conhecimento do período histórico. Essa é uma das críticas que tem sido feitas a Burckhardt por caracterizar a Idade Média como “obscurantista e repressora”, enquanto o Renascimento teria sido momento histórico das “luzes” e da libertação das amarras medievais. Essa falta de simpatia com o Medievo tem sido interpretada por estudiosos, tais como Christopher Celenza e James Hankins, no sentido de que Burckhardt não teria se aprofundado para conhecer a Idade Média.

De acordo com Delumeau, não se pode separar Idade Média e Renascimento com epítetos como “Idade das Trevas” e “Idade da Luz”. Hoje se sabe que o período medieval não foi obscurantista e que a Renascença tampouco foi um período de “luzes”. Em certo sentido, a Renascença foi um período mais obscurantista que o Medievo, repleta de crenças em alquimia, feitiçaria e astrologia. Ele reflete a ideia de que o Renascimento foi um período de contradições, não de esclarecimento, e o define dizendo que “Renascimento significa a promoção do Ocidente numa época em que a civilização da Europa ultrapassou, de modo decisivo, as civilizações que lhe eram paralelas” (CARVALHO, 2012, p. 24).

É nesse confuso cenário, repleto de novas ideias e de tradições antigas e medievais, que se constituiu o início do Renascimento e, com ele, o despertar da Era Moderna. Um período de anseios, medos e expectativas que tomaria como patrono a figura ambígua de Saturno. Desse modo, é preciso nos determos no cenário do final da Idade Média e início do Renascimento – entendendo como sendo os séculos XV e XVI – para ampliar a tese a respeito da “melancolia renascentista”.

### 3.1 RENASCIMENTO: DÚVIDAS E INCERTEZAS EM UMA CULTURA EM EBULIÇÃO

No segundo capítulo vimos como a melancolia foi entendida no período medieval, sendo muitas vezes encarada como uma manifestação demoníaca. A acídia era apenas um dos sinais da manifestação diabólica. A cultura medieval esteve muito atrelada ao conceito de que a culpa – sobretudo por causa da Queda de Adão – estaria intimamente relacionada à condição humana. Assim, todas as misérias e pecados da Humanidade eram justificados pela culpabilidade preestabelecida pelo Pecado Original. De modo que “uma divindade assim

inspira culpa, a seqüela da qual é a melancolia. O cristianismo atenuará um pouco essa relação rígida” (SCLIAR, 2003, p. 46). Esse é um dos pontos centrais na tese de Scliar, que consiste em observar o contexto histórico para, então, compreender, como seria o sentimento – ou o estado de ânimo – do homem de uma determinada época. O mesmo caminho é seguido por outros estudiosos, como Quírico, ao abordar as calamidades que assolaram a Idade Média, como a peste negra, por exemplo, que acabou por resultar no “surgimento de temas macabros na arte, a obsessão com a morte, e o sentimento de solidão, ‘orfanização’, abandono, e melancolia tão comumente observados pelos historiadores nesse período sugerem uma traumática mudança na consciência” (GOODICH, apud QUÍRICO, 2012, p. 145). A tenebrosa peste, segundo a crença da época, era consequência da própria culpa humana, visto que os valores cristãos estavam abalados pela corrupção moral, que resultava na Cólera divina.

A Cólera divina possibilitava a ação do demônio no mundo. A consciência do homem do Medievo se encontrava em um poderoso jogo de forças entre Deus e o demônio, o que poderia induzir à sensação de que o mal estava mais presente do que Deus e que a sua presença maléfica era vivenciada e sentida no cotidiano, em uma época assolada por pestes e guerras. “Feliz a posteridade, que não experimentará nosso abismal sofrimento e que olhará nosso testemunho como produto da imaginação” (PETRARCA, apud SCLIAR, 2003, p. 27). As palavras de Petrarca relativas à peste negra representam muito bem esse sentimento de dor, tristeza e abandono. A ação do demônio era, desse modo, dupla: por um lado agia na acídia – ou no banho do demônio – numa ação sutil e silenciosa, característica peculiar dos mosteiros e, por outro lado, atingia também a população que, “marcada pelo pecado”, sofria com milhares de vidas perdidas diante da peste e do sofrimento.

A melancolia no Renascimento deve ser compreendida, segundo as teses de Scliar e Bartra, por meio da cultura herdada do Medievo, tendo essa mesma herança cultural se propagada por todo o século XV e XVI, recebendo apenas novos moldes e interpretações. A peste negra consiste em, apenas, um exemplo dos diversos e dolorosos eventos históricos que marcaram a cultura ocidental, em “um mundo de crescente riqueza e de abjeta pobreza, de idealismo e de corrupção, períodos do mais delirante otimismo alternando-se com fases do mais sombrio desespero, a atividade maníaca dando lugar à lassitude melancólica e vice-versa” (SCLIAR, 2003, p. 22).

Scliar (2003, p. 24) aponta que foi no período da peste negra, ou peste bubônica, que ressurgiu nos céus a figura de Saturno, sendo atribuída a esse planeta uma força cósmica,



dentro da Astrologia, a responsabilidade pela peste que ceifava centenas de vidas diariamente. A discussão em torno de Saturno, como astro da melancolia, ressurgiria com força no Renascimento. É importante notar que a “ação” desse planeta, ao menos no Medievo, foi encarada como malévola, como a própria personificação do mal, o portador de doenças, desastres e da própria morte. A inclinação da sociedade para as coisas do mundo terreno e a crença de que o próprio pecado do homem havia incendiado a Cólera de Deus foram as explicações encontradas para justificar, não apenas a peste, mas todas as outras calamidades que assolavam o mundo. No oposto à Cólera divina, a esperança medieval da rendição da Humanidade, ao pregar, por exemplo, a crença na volta do Messias. Assim surgia a grande expectativa do renascimento da sociedade através da ação direta de Deus.

Joaquim de Fiore (cerca de 1135-1202) foi um dos responsáveis por instigar no imaginário medieval, e que se estenderia até o Renascimento, o ideal de purificação da Humanidade que, de acordo com a crença vigente, encontrava-se manchada pelo pecado e próxima de um iminente colapso. A profecia de Joaquim, denominada de Milenarismo, compreendia:

A história da Humanidade em três épocas. A primeira, a do Pai, do Antigo Testamento e da família, fora carnal; a segunda, do Filho, do Evangelho e do sacerdócio, era ao mesmo tempo carnal e espiritual; a terceira, do Espírito e das ordens religiosas, seria puramente espiritual. O ano de 1260 seria o início da terceira época. A esperança no derruir próximo de um mundo clerical ao mesmo tempo ímpio, racional e sensual foi ainda por muito tempo, depois da morte de Joachim de Flore, o esteio de monges mendicantes, suspeitos ou heréticos (DELUMEAU, 1984, p. 13).

Para o advento da “terceira época”, a do Espírito Santo, seria preciso que a Humanidade passasse por uma espécie de purgação, como lembra McIntosh (2001, p. 61). Por isso, as calamidades e outros desastres eram vistos como um momento de preparo para o ressurgimento de um mundo renovado, purificado e conduzido por uma figura messiânica. A profecia de Joaquim ganhou popularidade ao mesmo tempo em que fornecia esteio para difundir a ideia de que a Humanidade, corrupta e pecadora, estava muito próxima do Juízo Final. Apesar da expectativa da renovação do mundo, o período medieval, como novamente argumenta Scliar (2003, p. 122), entrou em contato com uma melancolia completamente hostil, marcada pela dor, pelo sofrimento e pela ideia da mácula do pecado.

A herança da cultura medieval chegou até os séculos XV e XVI sem grandes modificações, ao menos no campo religioso. A crença de uma sociedade que estava

corrompida e marcada pelo pecado, manteve altos graus de credibilidade ainda no século XVI, como, por exemplo, nas questões relativas à ação demoníaca e às supostas bruxas que se uniam ao diabo. A “melancolia medieval” vinculada à expectativa de um iminente fim dos tempos, tendo o planeta Saturno como regente dos melancólicos e o responsável pelas catástrofes que assolavam o mundo, foram ideias que encontraram certa acolhida no Renascimento. Os acontecimentos do século XVI, que colocaram a sociedade europeia em ebulição, encontraram na melancolia o seu *leitmotiv*, que alcançou tanto o campo da religião, como o da filosofia e o das artes.

É nesse cenário que o autor Dubois (1995, p. 23), em parte de sua tese, deseja apontar para o que seria o “imaginário da Renascença”, que consiste em uma complexa investigação para reconstruir a visão de mundo do indivíduo do século XVI, no auge do Renascimento. Embora sendo uma tarefa bastante árdua, o que renderia aqui um estudo à parte, é importante citarmos alguns significativos acontecimentos históricos que tenham contribuído para a formação desse imaginário e o surgimento de novos paradigmas que, na visão de Bartra, auxiliaram na definição de uma melancolia como “uma doença que atacava aqueles que tinham perdido algo e ainda não haviam encontrado o que buscavam [...]. A melancolia desequilibrava aqueles que transgrediam limites proibidos, que invadiam espaços pecaminosos e que nutriam perigosos desejos” (BARTRA, apud SCLIAR, 2003, p. 105). Eis o ponto central da tese de Scliar e também de Bartra: a melancolia como uma espécie de característica inerente ao Renascimento, que lançou o homem numa busca a fim de encontrar “algo que havia sido perdido”, resultando num novo olhar do indivíduo em relação ao mundo, a Deus e à ciência. Todas essas características foram profundamente destacadas no período. No entanto, esse novo “salto” proposto para que o homem alcançasse novas conquistas, novos progressos, não ocorreu antes de o indivíduo experimentar os reflexos da melancolia, um sintoma ou estado de espírito que causava intranquilidade e incertezas quanto ao futuro.

Essa melancolia estaria enraizada, como lembra Ginzburg (2014, p. 100), no provérbio que ainda era corrente no século XVI: *Quae supra nos, ea nihil ad nos*, “daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar”. Um adágio que tinha se perpetuado por vários séculos no período precedente à Renascença. Os assuntos religiosos não deveriam ser debatidos ou discutidos por leigos, somente a Igreja detinha o poder de interpretar as Sagradas Escrituras, por exemplo. Esses, dentre outros postulados, foram fortemente contestados no Renascimento, quando o indivíduo passou a questionar a respeito das coisas do alto e, por consequência, a própria autoridade da Igreja, detentora do conhecimento. E por “coisas do

alto” não devemos entender apenas as noções religiosas, mas também, questões ligadas às ciências, como no caso da posição dos astros. Ao ousar infringir o adágio *Quae supra nos, ea nihil ad nos* o homem renascentista – menciona Ginzburg (2014, p. 100-103) – pôde reinterpretar, ou se identificar, não apenas com o mito de Prometeu, mas também com o mito de Ícaro. Esses dois mitos – Prometeu e Ícaro – simbolizam o caráter ambivalente das novas descobertas, do novo posicionamento do homem como explorador da natureza, e questionador das coisas do alto. Ambivalente, de fato, pois, ao lado do grande impulso intelectual do homem, coexistia a melancolia ocasionada pelas iminentes e intensas mudanças culturais que ocorriam.

A junção do entusiasmo por novas descobertas e o receio de suas conseqüências persistiram por todo o Renascimento que, nas palavras de Scliar (2003, p. 97), demonstrou ser um período de vida ativa, em contraposição ao ideal de vida contemplativa, tão predominante no período medieval.

Quanto à grande agitação social, intelectual e religiosa que se observou, sobretudo no final do século XV e por todo o século XVI, somada com a herança de uma cultura medieval impregnada de ideal apocalíptico, é possível compreender uma outra característica cultural que surgiu na Renascença. Os anos que sucederam ao século XV foram marcados pelo ideal de um certo “renascimento” – uma *renovatio* – nesse caso, em seu sentido vivencial e de renovação cultural. Garin acredita que essa noção de renovação tenha sido impulsionada, especialmente, pelos ideais astrológicos tão fortemente propagados.

Sobre o ritmo trevas-luzes, idade obscura-renascimento, etc, em conexão com o Renascimento, escreveu-se até demais para que seja necessário insistir. O Renascimento é, de facto, considerado, anunciado, interpretado, como um retorno às luzes, como uma nova época positiva depois de um período de crise. Mesmo no século XV o tema de uma mudança de época torna-se quase obsessivo: *renovatio* e *translatio* transformam-se em lugares comuns, na expectativa, especialmente no Ocidente, de acontecimentos decisivos (GARIN, 1988, p. 33).

A expectativa de mudança, de renovação, foi vivenciada no Ocidente em especial por meio das profecias astrológicas. Assim assinala mais uma vez Garin: “crises históricas decisivas, tais como mudanças de hegemonia de povos e civilizações, o advento ou o declínio de religiões a afirmação e a derrocada de reinos e impérios: tudo isto seria medido segundo os movimentos do relógio celeste” (1988, p. 33). Com a ideia de renovação, juntamente com as

incertezas trazidas por ela, a cultura do final do século XV ressignificou a melancolia no Ocidente que, como citamos, já não mais estava restrita à acídia dos mosteiros.

A melancolia era um fenômeno, um sentimento, comum a todos em um contexto cultural que oscilava entre o sentimento de *renovatio* e, ao mesmo tempo, como alega Chastel (2012, p. 442), de um profundo mal-estar. Dentro desse confuso ambiente é importante traçar, em linhas gerais – pois esse não é o centro do trabalho – quais acontecimentos históricos foram os mais importantes e significativos para aguçar, se assim podemos dizer, a melancolia no século XVI.

### 3.1.1 O Renascimento, as novas descobertas e suas “ambivalências”

A cautela e até mesmo as restrições em conhecer as coisas do alto, impostas pela Igreja no decorrer do período medieval devem ser interpretadas não apenas no âmbito teológico, mas também no campo científico. O Medieval, como novamente salienta Scliar, foi um período marcado pela vida monástica, voltada a uma vida contemplativa, um contexto que induzia o homem a contemplar a Graça divina, com o objetivo de aceitar e compreender os Seus desígnios. No entanto, a tese que defende certa passividade na cultura da Idade Média é um tanto quanto relativa, visto que o período medieval nos legou inúmeros conhecimentos no campo teológico, assim como no âmbito científico. Os cavaleiros medievais – os tão conhecidos Templários – são também testemunhas de que naquele período a vida contemplativa se mesclava com a vida ativa. Mas, a característica que Scliar deseja expor consiste no argumento de que sobretudo a partir do século XV, deu-se início a uma onda intelectual para fora dos grandes mosteiros, ao mesmo tempo que eclodiram, em diversos setores da sociedade, dúvidas em relação aos conhecimentos já preestabelecidos pela Igreja. A natureza ainda era vista como fruto da Criação e da Inteligência divinas. Porém, a não possibilidade de “profaná-la” e de entender como essa “mecânica divina” operava, começou a ruir. Aos poucos, essa exploração ou investigação deixava de ser um sacrilégio e lentamente passava a fazer parte da vida intelectual que, juntamente com as inúmeras advertências eclesiásticas, serviam para aumentar, ainda mais, o temor em investigar a natureza. Esse temor espreitava o indivíduo que temia entrar em contato com certos segredos invioláveis, divinos, e que, de modo similar a Prometeu, estaria sujeito a uma punição dos céus. Um momento bastante conflituoso e cheio de incertezas, porém, marcado por um estimulante lema: *Sapere aude*.

“Sapere aude” é tirado da epístola de Horácio a Lollio. Seu significado literal é “sê sábio”. Horácio dirige essas palavras a um tolo que hesita em atravessar um rio, pois espera que a água pare de escorrer. A passagem ligava-se originalmente ao bom senso, e não ao conhecimento [...]. Também aqui “sapere” havia deslizado de um âmbito moral para um âmbito intelectual. O resultado era uma espécie de equilíbrio instável: “é perigoso conhecer aquilo que está no alto”, mas “ousa conhecer” (GINZBURG, 2014, p. 114).

Para Panofsky (1986, p. 64) o mito de Prometeu se constitui como um dos melhores relatos míticos para ilustrar os anseios intelectuais do homem do século XVI. Assim, como o homem foi estimulado a atravessar o rio no conto de Horácio, o mesmo convite ocorreu na esfera do conhecimento renascentista. O indivíduo foi tomado por um ímpeto, um anseio em conhecer a natureza, investigar para além das aparências, ao mesmo tempo em que incorria no medo do castigo, já que o *Sapere aude* poderia se reverter em um alto preço a ser pago e, como no mito de Prometeu, “o castigo deste último simboliza o preço que a Humanidade tem de pagar pelo despertar do seu intelecto, quer dizer, ‘*a mediationibus sublimibus anxari*’ (ser torturado pela nossa meditação profunda) e recuperados só para ser torturados de novo” (1986, p. 64). O homem da Renascença escolheu encarar os perigos de ser torturado pela sua “meditação profunda”, e os antigos limites para o conhecimento humano começavam a ser superados (GINZBURG, 2014, p. 117). Do mesmo modo que a meditação profunda dos mosteiros medievais conduzia à acídia, à própria melancolia, a nova concepção de meditação também implicaria em melancolia, advinda das incertezas e do receio de estar entrando num terreno até então proibido. Foi nesse clima, nesse ambiente, que o Renascimento vivenciou o humor melancólico.

Woortmann (1997, p. 54) ressalta a mesma visão de Ginzburg, ao mencionar que a partir do momento em que o indivíduo se propôs a novas descobertas, ele colocou em dúvida todas as visões de mundo até então vigentes. Quanto a isso, podemos citar a famosa descoberta copernicana, já que as teorias de Nicolau Copérnico (1473-1543), respondiam uma dúvida que já pairava na Idade Média: seria mesmo a Terra o centro do Universo? Essa questão já tinha sido levantada por Nicolau de Oresme (cerca de 1323-1382), quando propôs em 1377 a hipótese de que seria a Terra que realiza o movimento ao redor Sol. Suas ideias foram logo condenadas. Ocorria também a grande dificuldade em demonstrar empiricamente essa nova teoria; tanto que o argumento de Oresme baseou-se em argumentos teológicos, ao propor que, na famosa passagem bíblica em que Deus havia parado o Sol, seria mais razoável supor que Deus teria parado a Terra (WOORTMANN, 1997, p. 41). Oresme estabeleceu o

cerne do que viria a ser a teoria heliocêntrica. Apesar de não negar a existência divina que, para ele, organizava e mantinha toda a estrutura do Universo, sua ideia foi condenada, pois solapava o antigo paradigma teológico da Terra como centro do Universo e centro da Criação.

É interessante apontar, como fazem Woortmann e outros historiadores, que nem Oresme e nem mesmo Copérnico queriam afrontar a religião. Pelo contrário, eram homens de profunda fé e que comungavam da ideia de Deus-Criador e mantenedor do Universo. Compartilhavam a ideia de que se houvesse uma causa para a rotação do Sol, da Terra e dos demais planetas, essa causa poderia ser, tão somente, divina. É improvável supor que naquele período essas teorias tivessem como iniciativa causar abalos na fé, ou propor um Universo fruto de casualidades. Deus permanecia como o centro de tudo, no entanto, havia surgido a ideia de que o centro de Sua Criação não era a Terra, mas o Sol. Foi Copérnico que retomou essa tese e, consciente das implicações dessa teoria, somente divulgou suas ideias no fim de sua vida. Ainda sobre o impacto da Revolução Copernicana:

Estavam em jogo mais do que algumas linhas das Escrituras e mais do que um retrato do Universo. O drama da vida cristã e da moralidade que dela dependia não se adaptaria facilmente a um Universo, no qual a Terra era apenas um entre muitos planetas [...]. Quando a proposta de Copérnico passou a ser levada a sério, ela criou problemas gigantescos para o crente cristão. Por exemplo, se a Terra fosse apenas um dos seis planetas, como preservar as estórias da Queda e da Salvação, com seu imenso impacto na vida cristã? Se existiam outros corpos essencialmente iguais à Terra, a bondade de Deus certamente necessitaria que eles também fossem habitados. Mas, se existirem homens nos outros planetas, como poderiam ser descendentes de Adão e Eva, e como poderiam ter herdado o pecado original, que explicaria a labuta do homem, de outra forma incompreensível, sobre uma Terra feita para ele por uma divindade boa e onipotente? Ademais, como poderiam os homens em outros planetas conhecer o Salvador que lhes abriu a possibilidade da vida eterna? (KUHN, apud WOORTMANN, 1997, p. 54-55).

Essa exposição mostra apenas alguns problemas “teológico-existenciais” que as novas hipóteses científicas instigavam. Tal era o preço a pagar pelo *Sapere aude*, em uma época em que os novos estudos traziam mais dúvidas do que certezas. À medida que a sociedade avançava para a elaboração da concepção moderna de mundo, maiores eram as incertezas. A melancolia gerada por essas descobertas – na realidade eram mais teorias do que uma descoberta propriamente dita – era percebida, ou sentida, como um castigo divino pela soberba e ousadia humanas, dadas as necessidades em conhecer as coisas do alto, em desvendar os segredos da natureza, uma natureza que, até então, permanecia sob o pressuposto de ser inviolável. Foi se desenvolvendo a crença de que essas possíveis

descobertas desencadeariam a Cólera divina, sendo que toda a Humanidade seria responsabilizada pelas audácias do homem, tal como havia ocorrido com Prometeu e também com Adão.

Ao mesmo tempo – progresso espiritual paralelo ao progresso material –, iniciou a libertação do indivíduo ao tirá-lo do seu anonimato medieval e começando a desembaraçá-lo das limitações colectivas. Burckhardt observou de forma genial esta característica da época que estudava. Todos os seus sucessores o têm de seguir nesse caminho, mas sublinhando quão doloroso foi esse nascimento do homem moderno, acompanhado por um sentimento de solidão e pequenez. Os contemporâneos de Lutero e de Du Bellay descobriram-se pecadores e frágeis, sujeitos às ameaças do Diabo e das estrelas. Houve uma melancolia do Renascimento. E talvez não tenha sido errado – sob condição de se não tomar a fórmula em mau sentido – o definir-se a doutrina da justificação pela fé como um “romantismo da consolação” (DELUMEAU, 1983, p. 23).

A citação acima antecipa algumas páginas de nossa pesquisa. A ideia de Delumeau mostra que a cultura do Renascimento buscou, no retorno à Antiguidade, respostas para os seus questionamentos. A própria Reforma de Lutero, por exemplo, pode ter surgido como uma “consolação” frente às incertezas do mundo. O que temos observado até o momento constitui-se numa profunda ambivalência da sociedade europeia do final do século XV e de todo o século XVI. Cassirer (2001, p. 127) menciona que esse período deve ser estudado com uma visão que possibilite perceber a aproximação de um momento histórico prestes a sofrer fortes mudanças paradigmáticas. Contudo, isso não quer dizer que o estudioso deva permanecer com aquela visão histórica e filosófica que compreende o Renascimento como um período marcado por uma profunda crença e confiança no homem, em contraposição ao período precedente – a Idade Média – que estaria marcado por apenas uma forte crença em Deus. Essas duas visões – a fé em Deus e também no homem –, na realidade, entrecruzam-se no período renascentista.

Uma tese unilateral não pode estar totalmente correta se pensarmos que a religião e, junto dela, a crença em Deus, faziam parte do cotidiano da sociedade do século XVI. Não obstante, ocorria, de fato, uma forte tendência em acreditar e apontar para a grande capacidade intelectual do homem, como acentuaremos logo mais. Porém, a necessidade da religião, da crença em Deus, ou de um sentido último para a existência, ainda eram o cerne da cultura daquele momento. Cassirer (2001, p. 104) também faz menção à importância de se ressaltar que foi no Renascimento que se acentuou a problemática entre fé e conhecimento; ou seja, como conciliar os novos conhecimentos adquiridos pelo homem e a fé religiosa. Quanto

a essa questão, novamente nos é indicado o mito de Prometeu e a sensação de transgressão às Sagradas Escrituras, o furto do “fogo sagrado” e, conseqüentemente, dos segredos divinos, o que certamente resultaria, segundo a crença, na Cólera divina<sup>33</sup>. Toda essa atmosfera era auspiciosa para despertar ou acentuar as incertezas e o sentimento de melancolia.

Outro momento paradigmático pode ser vislumbrado na descoberta da América, que colocava, mais uma vez em xeque, a problemática entre fé e conhecimento. A descoberta da América mudou radicalmente o cenário ocidental. O mapa-múndi precisou ser redesenhado. E, mais uma vez, a investigação, a audácia do homem, colocava em dúvida os conhecimentos então estabelecidos. “A experiência da autoridade começa a ser substituída pela autoridade da experiência” (WOORTMANN, 1997, p. 59). No plano cosmológico, a percepção do Universo foi sendo totalmente reconfigurada e redesenhada com Copérnico e, mais tarde, com Galileu Galilei (1564-1642). A Terra deixava de ser o centro do cosmos, e numa perspectiva cosmográfica a Europa perdia sua centralidade, já que as novas descobertas marítimas mostravam outros lugares inexplorados. O conhecimento adquirido, com as novas descobertas, clamava por um novo método científico, já que o indivíduo estava cada vez mais convencido da possibilidade de explorar a natureza por si próprio. O Cristianismo necessitou se readaptar às novas descobertas. O século XVI trazia mais dúvidas do que certezas, acentuando, assim, cada vez mais, a necessidade de estabelecer um novo conceito de homem e de cosmos. Entretanto, tal intento mostrou-se ser uma tarefa bastante difícil, ou praticamente impossível, naquele momento. Apesar das novas descobertas, os séculos XV e XVI gozavam de um ambiente profundamente religioso; por isso que indicamos a presença desse mal-estar frente às novas conquistas intelectuais, caracterizando um inevitável confronto com os ensinamentos da Igreja.

“Um historiador da ciência fala do século XVI como ‘um século de confusão’; outro de ‘caos conceitual’ no período que se seguiu. Ao que parece, então, os pressupostos

---

<sup>33</sup> Ginzburg (2014, p. 106) menciona três categorias de conhecimento ainda existentes no século XVII, mas que podem ser aplicadas ao século precedente, sendo eles os conhecimentos político, religioso e cósmico. O primeiro, o político, referia-se à organização da sociedade e às suas hierarquias, geralmente estava interligado ao conhecimento religioso. Os outros dois, religioso e cósmico, por sua vez, referiam-se aos conhecimentos limitados ao público e geralmente eram ditados pela Igreja, cabendo aos leigos aceitá-los. O conhecimento cósmico era transmitido pelo conhecimento religioso, também vinculados às teorias científicas, relativas à natureza e ao Universo. O movimento que notamos a partir do século XV é de um lento deslocamento dos conhecimentos religioso e cósmico para grupos de intelectuais que não faziam parte da Igreja, indicando um momento de “ousadia do homem”. Esse foi um movimento bastante lento, como dissemos, já que os primeiros questionamentos a respeito dos paradigmas, então estabelecidos, ocorriam no seio da religião, como foi no caso de Copérnico.



científicos fundamentais estavam eles próprios desarranjados” (CLARK, 2006, p. 339). Esse desarranjo mencionado por Clark foi constatado justamente na dificuldade de o indivíduo distinguir o conhecimento prático, empírico, do conhecimento religioso. É nesse sentido, por exemplo, que a natureza não deixou de possuir o seu caráter sagrado, uma característica que o Renascimento ressaltou em diversas vertentes, sobretudo por intermédio do hermetismo neoplatônico. Religião e conhecimento científico ainda permaneciam unidos e o Universo ainda era teleológico, pois continha uma finalidade e causas divinas. A correlação entre esses dois campos do conhecimento, inseparáveis no século XVI, preserva a nossa tese sobre a melancolia do Renascimento, oriunda de uma insegurança diante do novo e do inexplorado.

A questão conceitual da relação entre as novas descobertas e a Revelação bíblica, na opinião de Scliar (2003, p. 88), forneceram parâmetros para conceituar a biblioteca como “templo da melancolia”. Isso quer dizer que as novas descobertas conduziam o homem ao estado contemplativo que, encerrado em suas bibliotecas – como ocorria com os monges medievais – buscava a conciliação entre esses dois polos: fé e conhecimento.

É verdade que à época falava-se no “Livro da Natureza”: o mundo natural revelaria o poder e a sabedoria de Deus, tal como a Bíblia revelava a sua vontade: duas Escrituras, como se dizia então. A isso aludirão mais tarde os versos de Longfellow: “A Natureza, velha mãe, erguendo/ a criança nos braços com carinho,/ canta: ‘Vem ler as histórias lindas/ que teu Pai escreveu para o filhinho./ Vem comigo: verás regiões, países, caminhos que nunca foram percorridos; e lerás, nos Manuscritos do Senhor/ páginas que nunca foram lidas’./ E a criança foi longe, muito longe,/ e leu o livro escrito em prosa e verso/ o livro em que a Natureza celebra dia e noite,/ o poema infinito do Universo”. Mas o Livro da Natureza é, ao fim e ao cabo, uma metáfora. Consoladora para quem escreve e quem lê: a ela não falta certo gosto melancólico (SCLIAR, 2003, p. 89).

As palavras de Scliar colaboram para compreender a melancolia observada e experimentada pelo Renascimento. A centralidade dada ao homem e o poder de explorar e descobrir o meio natural a ele conferido, ainda se mostravam limitados por uma barreira quase que intransponível naquele momento: o discurso religioso ou a própria religião em si. Mesmo assim, vale lembrar que esse discurso religioso não era estranho, ou totalmente contrário, às novas descobertas ou mesmo à própria centralidade que o homem aos poucos conquistava, visto que não havia a possibilidade de teorizar um Universo dado ao acaso, puramente mecanicista; pelo contrário, toda a maravilhosa obra da Criação divina se revelava no esplendido “livro da natureza”. Mas, a pergunta ainda permanecia instaurada e parecia ser bastante inquietante: estaria o homem ultrapassando a linha dos segredos divinos? Estaria ele

colocando em dúvida os mistérios insondáveis de Deus, que eram traduzidos e transmitidos através da religião cristã? A esses questionamentos ainda era atrelada a noção de castigo divino, o que instigava maiores receios. A relação entre calamidades e catástrofes com a Cólera divina ainda permanecia viva nos séculos XV e XVI; uma herança medieval proveniente, em especial, de uma calamidade, como a peste negra, por exemplo. A figura 21 “O triunfo da morte” (anexo A) de Pieter Bruegel (cerca de 1525-1569) é uma importante obra que revela não somente a questão do triunfo da morte, mas também apresenta um cenário de calamidade que, misturado com a temática cristã, pode remeter à mencionada ideia de castigo divino.

Ainda no campo artístico, o tema morte também encontrou espaço no Renascimento, simbolizando a efemeridade da vida diante das vaidades humanas. No quadro “As três idades da vida e a morte”, figura 22 (anexo A), de Hans Baldung (1484-1585) – aluno de Albrecht Dürer – encontramos a imagem da morte, aparentemente em um corpo em decomposição, anunciando o fim da vida e da beleza. Há uma hipótese de que a bela jovem no quadro seja a representação de Vênus, segundo Marie e Hagen (2003, p. 113), indicando também a fugacidade dos amores terrenos. Ao mesmo tempo, em Vincenzo dalle Vacche (cerca de 1475-1531) – figura 23 (anexo A) – identificamos na obra a imagem da caveira, que pode simbolizar uma crítica aos conhecimentos terrenos. As duas obras, intituladas “A vaidade das ciências” e “Vaidade do poder terrestre da Igreja e dos laicos”, podem ter influenciado a pintura “Os embaixadores” de Hans Holbein (1497-1543), figura 24 (anexo A), de acordo com Baltrusaitis (1977, p. 95). A temática de ambas as obras, embora mais explicitamente em dalle Vacche, impõe uma crítica ao próprio progresso desenvolvido pelo Renascimento.

O termo *vanitas* tinha então uma conotação mais vasta do que hoje. Significava a cegueira às coisas importantes da vida, mas também a inutilidade de todos os empreendimentos humanos. O homem vaidoso esquece facilmente que tem que morrer. Imagina poder descobrir o mundo graças à ciência. O autor alemão Cornelius Agrippa denunciou a “incerteza e a vaidade de todas as artes e de todas as ciências” num panfleto, em latim, datado de 1529, portanto alguns anos antes de Hans Holbein ter executado o quadro. Agrippa escreve na sua obra que “todas as artes e todas as ciências não passam de definições do Homem, concedidas na sua imaginação”; a verdade, pelo contrário é “tão grande e tão livre que não pode se captada por qualquer reflexão científica [...] mas apenas pela fé [...]”

O quadro de Holbein é portanto mais que um simples retrato [...]. Apenas a anamorfose da caveira, inclinada no espaço, contradiz a ordem ortogonal, dá à obra uma nota filosófica e esconde uma mensagem. Depois de se comparar o quadro com o texto de Agrippa ou com os quadros de Vincenzo dalle Vacche, poderia concluir-se ser a sua mensagem a seguinte: todas as artes, as ciências e as dignidades são vãs. No entanto, para transmitir uma tal

mensagem, Holbein não precisava de tornar o crânio irreconhecível. É por isso que parece mais justo dizer-se: o interesse pelas ciências e pelas artes não é necessariamente vão. Pode conduzir a uma compreensão mais profunda e mais vasta do mundo. Na verdade muitas vezes só através de meios científicos é possível tornar-se visível a presença da morte por detrás da bela aparência das coisas. Este quadro é prova disso (MARIE; HAGEN, 2003, p. 139).

Essas importantes constatações, juntamente com as ilustrações expostas, são preciosas para a compreensão do imaginário do homem renascentista, bem como para as suas características subjetivas. Ante todas as descobertas e avanços no início da Modernidade, deparamo-nos com uma sociedade confusa, inquieta, marcada por dúvidas e superstições. Para uma maior compreensão da melancolia no Renascimento, daremos continuidade, nessa mesma temática, com o incremento de um outro aspecto: a contemplação.

### **3.1.2 Antropocentrismo, contemplação e um Universo a ser explorado**

“O universo é uno, ordenado, centrado em torno da Terra, e esta por sua vez está centralizada no homem, é finita em extensão e duração. Essa visão antropomórfica e antropocêntrica era de tal forma evidente que assumia o aspecto de verdade intuitiva [...]” (DUBOIS, 1995, p. 98). Tal era a visão de mundo, predominante até meados do século XV. Mesmo com a teoria copernicana, a herança medieval do geocentrismo permanecia como uma espécie de “dogma”. Mas a importância da explanação de Dubois está em notar a centralidade do homem em plena Idade Média, já que naquele período era largamente propagado o ideal cristão que via o “homem a imagem e semelhança de Deus”, o que, para o autor, implicava numa certa ênfase à centralidade do homem, visto como o cerne da Criação. Frente a essa constatação, o antropocentrismo – tão discutido e enaltecido no Renascimento – consistia, na verdade, em certa medida, numa herança da cultura precedente. Esse aspecto é importante para enfatizar o argumento de historiadores como Kristeller (apud CARVALHO, 2012, p. 37), que não acreditam em um autêntico antropocentrismo renascentista, uma vez que a Reforma Protestante – movimento que ocorreu em paralelo à Renascença – entendia que “o homem é fraco e depravado e ocupa um pequeno lugar no universo” (2012, p. 37). Mesmo havendo algumas teses divergentes, é preciso ressaltar que, apesar do antropocentrismo não ser propriamente uma característica singular do Renascimento, o homem passou a ter uma centralidade e importância fundamentais para o desenvolvimento da cultura dos séculos XV e XVI, até então nunca vistas. O ideal antropocêntrico renascentista tem parte de suas raízes em

Nicolau de Cusa que, no limiar de seu tempo, propôs, a seu modo, um novo olhar para o ser humano, que passou a vigorar por todo o século seguinte. “Nicolau de Cusa postula um sujeito *concreto* como ponto central e de partida para toda a atividade verdadeiramente criadora. E este sujeito não pode se manifestar senão no espírito do homem. É só desse ponto de vista que resulta uma nova virada na *teoria do conhecimento*” (CASSIRER, 2001, p. 69). A figura desse cardeal, como lembra o autor, foi crucial para a proposta de uma nova teoria do conhecimento. É dessa nova teoria, proposta e “inaugurada” por Nicolau de Cusa que se constituiu em mais um *leitmotiv* do século XVI.

O tipo de relação entre o mundo e Deus, entre o finito e o infinito experimenta uma profunda transformação. Para a esfera do pensamento místico, todo e qualquer ponto do ser pode se transformar em elo para que esta relação se efetue; pois em cada um dele se pode perceber o “vestígio de Deus”; em cada um, o próprio Deus se deixa entrever no reflexo do finito [...]. O mundo não pode mais continuar sendo um hieróglifo divino, um signo do sagrado diante dos nossos olhos; é preciso analisar esse signo, interpretá-lo sistematicamente. Dependendo da direção que tal interpretação toma, ela pode conduzir ou a uma nova metafísica, ou a uma ciência exata (CASSIRER, 2001, p. 91).

A última frase da citação acima é um prelúdio do que ocorreu no século XVI – uma modificação no campo do saber – com a valorização, sobretudo, das ciências e, também, com a criação de uma “nova” metafísica, como veremos. Apesar do que menciona Carvalho, ao se referir à ideia de Kristeller – quando aponta para um possível anti-anthropocentrismo da Reforma – devemos seguir as indicações das escolas filosóficas humanistas como a Academia Neoplatônica de Florença, que louvou – como que em um ato de devoção – as capacidades intelectuais e espirituais do homem. Essa noção também é ajustada quando os historiadores preferem analisar o Renascimento e a Reforma Protestante como eventos históricos distintos que, embora tenham ocorrido concomitantemente, acabaram por divergir em diversos aspectos, como o próprio antropocentrismo.

Retomando a citação de Cassirer, podemos indicar que, provavelmente, um dos herdeiros mais próximo de Nicolau de Cusa tenha sido o jovem Pico della Mirandola (1463-1494), que ousou escrever o pequeno tratado *Oratio de hominis dignitate* – “Discurso sobre a dignidade do homem” – em 1486, uma obra que causou polêmica e que lhe rendeu, juntamente com algumas de suas *900 Teses*, a necessidade de retratação e posterior

condenação<sup>34</sup>. O objeto da repressão poderia estar, dentre outros motivos, no fato de Pico ter direcionado o homem para uma posição demasiadamente central que, possivelmente, poderia igualá-lo a Deus. Entre outros temas, Pico salientou, também, questões delicadas, como a liberdade do homem.

Tu, porém, não estás coarctado por amarra nenhuma. Antes, pela decisão do arbítrio, em cujas mãos depositei, hás de predeterminar a tua compleição pessoal.

Eu te coloquei no centro do mundo, a fim de poderes inspecionar, daí, de todos os lados, da maneira mais cômoda, tudo que existe. Não te fizemos nem celeste nem terreno, mortal ou imortal, de modo que assim, tu por ti mesmo, qual modelador e escultor da própria imagem segundo tua preferência e, por conseguinte, para tua glória, possas retratar a forma que gostarias de ostentar. Poderás descer ao nível dos seres baixos e embrutecidos; poderás, ao invés, por livre escolha da tua alma, subir aos patamares superiores, que são divinos (ORATIO [1984?] 39-40).

As audaciosas palavras do filósofo defendem que o homem, por si só, tem a capacidade de conhecer e explorar os divinos arcanos da natureza. Ademais, o próprio filósofo menciona em sua obra que, por meio da contemplação, do autoconhecimento e do conhecimento do mundo natural, o homem poderia alcançar/conquistar altos níveis de intelectualidade<sup>35</sup>. Essa mesma atitude contemplativa foi o que causou o terror da acídia nos mosteiros medievais, identificada como melancolia. O que Pico fez foi tomar o posicionamento que o neoplatonismo tomou quanto ao ato contemplativo, passando, a contemplação, a ser uma via favorável ao homem para o conhecimento de si mesmo, da natureza e, por conseguinte, de Deus. A ousadia de Pico foi ter elevado essa contemplação ao seu grau máximo, o que poderia indicar a possibilidade de suplantar o próprio Poder divino. Mas, essa não foi uma audácia singular de Pico, pois veremos que outros filósofos tomaram atitudes semelhantes. Nesse momento é importante atestar como a própria dignidade do homem foi abordada. Apesar de sua obra, como um todo, ter sido censurada, seu trabalho ganhou grande destaque e fez sucesso entre os humanistas. “O objetivo do homem é uma total

---

<sup>34</sup> Na realidade a condenação de Pico della Mirandola ocorreu por conta da publicação de suas *900 Teses*. No entanto, esse fato pode ser vinculado ao “Discurso sobre a dignidade do homem”, já que esse escrito fazia a abertura das *900 Teses*, manifestando uma íntima aproximação entre as “Teses” e a liberdade humana.

<sup>35</sup> Pico foi um defensor da Cabala. Ele foi o principal responsável, na Renascença, por trazer o método cabalístico para o interior do Cristianismo, pois acreditava que por meio da Cabala, juntamente com o texto bíblico, seria possível obter conhecimentos até então ocultos. Tais conhecimentos elevariam o homem aos altos graus da “ciência”, como uma espécie de escada ascensional. Para isso, Pico recomendava não só a utilização da Cabala, mas também estimulava a meditação, a contemplação e a ascese.

separação contemplativa” (GARIN, 1989, p. 35). Essa ideia exposta pelo estudioso já se encontrava, por exemplo, em Averróis (1126-1198), mas que tomou maiores proporções apenas no Renascimento. O novo valor dado à contemplação para aquisição de conhecimentos, sejam eles o autoconhecimento, o conhecimento do mundo material, ou do mundo supracelestial, passou a ser um valioso método.

A mesma ideia de homem como o centro, que encontrou em Pico o seu ápice, indicando a contemplação como o melhor meio de ascensão intelectual, também já se via, por exemplo, em Dante. O escritor reservou o “Paraíso”, “Canto XXI” para Júpiter e Saturno, “no qual encontra as almas dos que se dedicaram na vida à celeste contemplação, onde vê uma escada altíssima pela qual vai subindo ou descendo uma multidão de almas resplendentes [...]” (DANTE, 2003, p. 682). O “Canto XXI”, mostra a importância dada à contemplação – embora na Idade Média ela estivesse associada à acídia, o “Paraíso” de Dante foi um aceno positivo ao estado contemplativo, direcionado aos eleitos que estavam destinados a gozar do misterioso vislumbre da verdadeira “Face de Deus”. Nisso, a concepção de Dante se diferencia da de Pico, pelo fato de que, apesar de colocar o homem no centro da narrativa, o momento sublime para a alma humana, que é o vislumbre do Paraíso, no relato dantesco, apenas deve ocorrer no *post mortem*, com a subida das almas pela escada celeste, de acordo com os méritos de cada um. Embora cite dois elementos distantes da visão cristã – Júpiter e Saturno – a obra de Dante é singularmente cristã. Ao passo que em Pico, na sua excessiva ênfase na condição do homem, como centro do Universo, concede ao próprio sujeito o estado contemplativo como a chave para a sua elevação espiritual, ainda durante a vida terrena e não apenas no *post mortem*.

Ainda sobre a importância da obra de Pico della Mirandola e dos novos avanços culturais, é dito que “ao homem que já não se limita a contemplar uma ordem dada, a realizar uma essência eterna, mas que tem à sua frente infinitas possibilidades, que é ele próprio infinitas possibilidades” (GARIN, 1989, p. 40). Além da obra do filósofo de Mirandola ter como referência a centralidade do homem, ao indivíduo também era conferida uma gama de novas possibilidades para a contemplação e exploração do Universo a seu bel prazer, sempre marcado pelo signo da “liberdade do homem [que] indica um ser que nunca representa um rosto definitivo” (1989, p. 40).

Kristeller comenta que a verdadeira glória de Pico della Mirandola não foi a de (re)posicionar o homem como o centro do Universo pois, “resulta que o homem não ocupa já um lugar fixo na hierarquia universal, nem sequer o lugar privilegiado central, mas se

encontra, pelo contrário, completamente destacado da hierarquia e constitui um mundo por si” (1995, p. 137). O destaque dado ao homem na hierarquia e as múltiplas possibilidades que o indivíduo pode dar à sua existência, fez com que a obra do filósofo encontrasse ampla aceitação e, ao mesmo tempo, ressalvas pelas autoridades eclesiásticas. Mas Kristeller não nega que houve um aspecto muito importante no Renascimento do século XV, onde a própria figura do homem se tornou central. “Assim é a exaltação do homem, da sua dignidade e de lugar privilegiado que ocupa no universo, como vigorosamente expressa por Petrarca, por Manetti e outros humanistas” (1995, p. 27). Dentro desse contexto ressurgiu o ideal do “homem como a medida de todas as coisas” – conceito esse que encontrou respaldo na filosofia de Pico e em toda a Academia Neoplatônica, como demonstraremos a seguir. Foi compreendido que o homem, além de sua centralidade, também teria nele próprio “todas as chaves” necessárias para descortinar os mistérios da natureza. Era esperado que ele tomasse consciência dessa capacidade e contemplasse a bela Criação divina, na qual ele – o homem – tinha participação ativa.

A centralidade concedida ao homem na Renascença, encontrou amparo numa tradição que já pertencia à Antiguidade Clássica. Um desses exemplos, pode ser verificado em Vitruvius (cerca de 80-15 a.C.), ao destacar que as chamadas “medidas perfeitas” poderiam ser encontradas nas medidas do corpo humano. A ideia vitruviana de medida a partir do corpo humano – que ressurgiu com força na Renascença – encontrou ressonância no ideal de Pico e no neoplatonismo em geral, ressaltando a centralidade do homem, apontando-o como um ser de inúmeras possibilidades. Em termos de símbolos, podemos ilustrar essas concepções em um dos desenhos mais emblemáticos e conhecidos do período, “O homem vitruviano” de Leonardo da Vinci (1452-1519) – nossa figura 25 (anexo A). A intenção do artista era destacar a centralidade do homem, indicando, sobretudo, o seu caráter geométrico. Essa visão já era compartilhada também pelos pitagóricos, ao postularem que os números e as proporções geométricas faziam parte da “linguagem universal” e que todos os conhecimentos poderiam ser reduzidos a números. Da Vinci se inspirou nessa concepção. Além de resgatar as noções de Vitruvius, diante do “Homem vitruviano”, não podemos “deixar de reconhecer a vontade manifesta de sobrepor à forma anatômica da criatura humana num espaço tornado cósmico de acordo com esquemas perfeitamente harmoniosos” (DUBOIS, 1995, p. 201). O autor chama a atenção para outro aspecto bastante emblemático desse desenho que é a questão do nu, que recebeu uma nova significação nas artes do Renascimento. O nu passava a ser

percebido – ao menos pelos artistas – como não pecaminoso e nem condenável, mas como uma característica pertencente à natureza e que necessitava ser valorizado.

Vemos na citação de Garin – “ao homem que já não se limita a contemplar uma ordem dada, a realizar uma essência eterna, mas que tem à sua frente infinitas possibilidades, que é ele próprio infinitas possibilidades” (1989, p. 40) – dois conceitos muito pertinentes ao Renascimento: o ideal de vida contemplativa e o de vida ativa, presentes na figura do “Homem vitruviano”. O homem é o ser que contempla a natureza ao mesmo tempo em que faz parte dela, ao fornecer as proporções geométricas a partir dos traços harmônicos presentes em seu corpo, em seus membros, que totalizam cinco posições – dois braços, duas pernas e a cabeça – simbolizando, assim, que ele não se encontra limitado apenas aos quatro elementos da natureza microcós mica (ar, terra, fogo e água), mas que lhe é fornecida uma “quinta posição”, ainda desconhecida, e que cabe agora a ele desvendá-la. Esse era o convite ao *Sapere aude*: ultrapassar os limites físicos da natureza e contemplar as belezas da Criação. A figura 26 (anexo A) de Franchino Gaffurio (1451-1522) ilustra esse conceito de Universo harmônico e pode ser correlacionada ao desenho de Da Vinci. A imagem representa a necessidade de se entender o Universo como uma “partitura musical”, onde cada uma das esferas está regida por uma espécie de nota musical, formando um cosmos harmonioso. Nas duas ilustrações apresentadas, constatamos uma série de ideias presentes no final do século XV. Deparamo-nos com o “convite” para uma vida contemplativa, que observa, silenciosamente, a obra da Criação e a partir dessa contemplação, o homem se defronta com infinitas possibilidades de conhecimento e é convidado, também, à vida ativa. Essa polaridade entre vida ativa e vida contemplativa tornou-se um marco no Renascimento, impulsionando, notadamente, as raízes do hermetismo do final do século XV e de todo o século XVI, como analisaremos.

“O homem universal do Renascimento é sobretudo aquele que destruiu os limites dos vários domínios do saber e do fazer” (GARIN, 1991, p. 131). Essa afirmação remete ao convite dado ao homem do Renascimento que, na linguagem de Garin, conduzia a um ideal de vida contemplativa (saber) unida à vida ativa (fazer). Formou-se desse modo, a noção de filósofo como aquele que contempla a busca pelo saber, e a noção de cientista, como aquele que busca fazer e atuar, manipulando os elementos naturais. No auge da Renascença, encontramos nas palavras de Erasmo de Rotterdam (1466-1536) um reflexo da exaltação à vida contemplativa: “a oração, sem dúvida, é a arma mais forte (na luta contra o vício)... mas o conhecimento não é menos necessário [...]” (apud KRISTELLER, 1995, p. 94). Interessante



notar na frase de Erasmo a união entre fé e conhecimento. Isso mostra que apesar dos novos conceitos fomentados no período – sobretudo a centralidade e a valorização do homem – a fé era mantida como um elemento basal e que jamais poderia ser excluída; pelo contrário, fé e conhecimento permaneceram unidos ao menos no contexto renascentista.

Ainda sobre o antropocentrismo, Kristeller (1995, p. 27) chama a atenção para o que Burckhardt denominou de “individualismo” no século XVI. Kristeller faz referência ao exemplo de Michel de Montaigne (1533-1592) que proclamou que o principal tema de sua filosofia era o seu próprio eu. Contudo, o individualismo renascentista não deve ser confundido com uma estrita individualização do homem e de suas realidades particulares, em contraposição às “coisas universais”. Antes, o Renascimento encarou o individualismo não no sentido de um indivíduo isolado, mas integrante de uma realidade macrocômica.

Uma configuração completamente nova das relações entre o homem e a realidade última, entre o homem e as coisas, entre o homem e as instituições humanas, revelam uma completa transformação tanto na atitude vital como na cultura. Indicam, sobretudo, o fim de uma segurança, o nascimento de uma busca atormentada numa direção ainda não clara, precisamente porque a reivindicada figura do homem “livre” se colocava no limite da destruição de qualquer orientação, de qualquer forma pré-determinada: “Tu, que não és cidadão do céu nem da terra, que não és imortal nem estás sujeito à morte; tu, que quase és artífice livre e soberano de ti mesmo, plasma-te e esculpe-te na forma que quiseres”.

Não falta, decerto, o chamamento vivo e constante a uma nova construção; também não falta a segurança de que o homem é realmente capaz de reconstruir-se a si próprio e o seu mundo; mas há em todos os momentos a consciência de que a segurança tranquila de um universo familiar e doméstico, ordenado e adaptado às nossas necessidades, está definitivamente perdida (GARIN, 1989, p. 84).

A exposição de Garin é preciosa para a compreensão da noção de Kristeller a respeito do individualismo no Renascimento. O sujeito poderia construir a si mesmo, mas, por outro lado, era confrontado com as novas descobertas, com a possibilidade de um Universo infinito, o que lhe poderia render um sentimento de insegurança, pois, aos poucos, o homem renascentista iniciava uma jornada que saía de um Universo conhecido, lançando-se num cosmos desconhecido. Ao mesmo tempo que aparentava certo temor em relação ao novo, ao desconhecido e ao incerto, passou a impor a si mesmo a nobre tarefa de descortinar e desvendar os mistérios do Universo, seja no plano micro ou macrocômico. Essa ambivalência que marcou o Renascimento, como evidenciamos com a exposição de Garin, mostra-se também como uma outra maneira de compreender a “melancolia renascentista”. A glorificação ao homem, atrelada à sua centralidade e ao seu novo papel no mundo, em

contraponto a um Universo teleológico, teocêntrico e finito medieval, era responsável por causar esse desconforto e insegurança, na linguagem de Garin. A sociedade renascentista, apesar das inseguranças, mostrou-se bastante confiante na nova posição do homem no Universo. Mas, foi, também, nesse mesmo contexto sociocultural que permaneceram inquietações e dúvidas. Por isso, devemos investigar os aspectos pessimistas da Renascença para, depois, nos defrontarmos com a ambivalente figura de Saturno.

### 3.1.3 Medo e pessimismo: a outra face do Renascimento

As diversas mudanças nos mais variados setores da sociedade e os novos desdobramentos científicos, provocaram o surgimento de novos questionamentos, sobretudo no que diz respeito à posição e ao papel do homem no mundo, momento muito fértil para que o homem renascentista entrasse em um profundo conflito filosófico-cultural e também, em grande parte, religioso. O esquema da teoria humoral – que apresentamos no capítulo anterior –, sofreu uma modificação antes mesmo do século XV. Motivados por ideais, especialmente astrológicos, o temperamento melancólico recebeu oficialmente o conceito de tristeza e de abatimento/desânimo frente à vida, quando passou a ser relacionado à velhice – última etapa da vida – guiada pelo astro Saturno.

Quadro 03 – Esquema explicativo

<b>Substância</b>	<b>Elemento</b>	<b>Estação do ano</b>	<b>Período da vida</b>	<b>Planeta</b>
Bilis Negra	Terra	Inverno	Velhice	Saturno

Fonte: Elaboração própria.

A ambivalência cultural da época foi eternizada em obras como as de Holbein e dalle Vacche que ilustraram em seus desenhos a ideia de que à medida em que a sociedade avançava em seus meios culturais e científicos, todo o conhecimento, assim conquistado, era colocado em dúvida. Foi nesse mesmo sentido que Panofsky reinterpreto o mito de Prometeu, para caracterizar o sentimento do homem renascentista diante do alto preço a ser pago pelo despertar de seu intelecto. E para destacar ainda mais esse caráter ambíguo, é possível traçar uma comparação entre as ilustrações 25 (anexo A), “O homem vitruviano” de Da Vinci, e as figuras 21, 22, 23 (anexo A) e, em certa medida, também com a 24 (anexo A). No desenho de Da Vinci se sobressai a figura de um homem vigoroso, centro do Universo, ao

contrário das outras representações, onde nos deparamos com a terrível face da morte, atrelada à vaidade do conhecimento. É o que sugere Panofsky (1986, p. 127) ao propor um estudo da “psicologia” do final do século XV e de todo o século seguinte. Essas obras apontam para um profundo período de tensão psicológica, somada à necessidade de expressar esse incômodo por meio da arte, na medida em que “ansiavam por novas formas de expressão para as tremendas, embora fecundas, tensões daquela época: conflitos entre a liberdade e a coerção, a fé e o pensamento, os desejos ilimitados e as realizações escassas” (p. 127).

A herança de um difícil passado medieval ainda se fazia muito atuante no período em questão. Uma das teses de Delumeau (1983, p. 256) indica que o imaginário cultural não havia apagado os resquícios traumáticos de epidemias como a peste negra, o que resultou em um crescente – e já mencionado – frenesi pela expectativa e receio de um iminente Juízo Final. Essa é “a imaginação do final da Idade Média, perturbada por visões apocalípticas e, ao mesmo tempo, insuflada pelas noções trazidas pela poderosa e crescente influência da astrologia” (PANOFSKY, 2014, p. 343). Esse imaginário foi fielmente reproduzido nas artes – figuras 21 e 22 (anexo A) – onde vemos a presença da morte e a expectativa de consumação dos dias, que marcaram o cotidiano do século XVI. Albrecht Dürer foi um dos artistas que melhor expressou esse momento em seus inúmeros desenhos. A figura 27 (anexo A), “A morte a cavalo” ou “O rei da peste”, mantém a tradição de simbolizar a morte como uma espécie de “corpo em decomposição” que, para Panofsky (2005, p. 168), tornou-se um registro claro de como a ideia de morte, ou da própria peste, ainda se perpetuava. Outra herança medieval, que se propagou com muita força no século XVI, está na caça às bruxas – as mulheres melancólicas que “pactuavam” com o diabo – e no excesso de “demonismo”, que vigoraram com ainda mais força no final do mencionado século. É justamente essa difundida crença, a de que o diabo estava sempre à espreita e à espera de suas vítimas e de novos pactos, que servia de combustível para que se confirmasse a ideia do grande poder do mal e do conseqüente fim dos tempos, expressados no abundante número de relatos de práticas diabólicas, como a Bruxaria, de modo que se dizia que “a proximidade do fim do mundo e de nossa libertação faz Satã agravar o uso de seus instrumentos, sabendo que seu reino está tão perto do fim” (JAIME VI apud CLARK 2006, p. 422). A questão trazida por Clark revela que, ainda por volta do ano de 1597, o ambiente europeu mantinha a expectativa do fim dos tempos, diante do que o próprio estudioso chamou de *furor satanae*, ou seja, o aparente triunfo de Satã sobre a Humanidade, caracterizado pelos pactos, pelas mortes e calamidades, mas que se seria seguido pela redenção do mundo, com a volta do Messias.

Por meio desse mesmo contexto é que Seliar (2003, p. 103) entende o que foi a onda de pessimismo e tristeza vivida no Renascimento, sendo esses sentimentos fundamentais para a compreensão da melancolia naquele período. Aqui, novamente, vemos o surgimento de um cenário bastante ambivalente. De um lado, a tristeza e o sofrimento inculcados pela poderosa ação do demônio; e de outro, a expectativa da redenção da Humanidade, pela aguardada vinda do Messias, seguida da vitória de Deus sobre o diabo. A luta entre o bem e o mal muito se assemelha à própria noção de melancolia exposta em (pseudo) Aristóteles e, de certa forma, em Platão, quando o primeiro postulou que o indivíduo melancólico deve apresentar características de apatia, tristeza e desânimo, mesclado por momentos de um forte frenesi, de um furor, como se estivesse tomado por um “entusiasmo divino”. A mesma ambivalência melancólica exposta por (pseudo) Aristóteles ilustra o sentimento predominante na cultura do século XVI, associado com o mito prometeico. Apesar dos avanços nas artes e nas ciências proporcionados pelo forte caráter antropocêntrico, ainda era predominante a ideia de que o século XVI se encontrava “perdido”.

Era impossível negar, pensava Nodé, que Satã estava “solto nesta última estação, nesta era tão final e tão infeliz em que, quanto mais o mundo avançava, mais cada dia um se atira de cabeça no abismo da total impiedade”. René Benoist concordava em que Satã “solto depois de mil anos, tendo nos amarrado como Sansão havia sido pelos filisteus, zomba de nós [...] com prazeres licenciosos, carnais, heresias, magia negra, luxúria, blasfêmias, falsas opiniões” (CLARK, 2006, p. 424).

As ideias milenaristas de Joaquim de Fiore permaneciam intactas. A noção de que a corrupção humana levaria o mundo ao julgamento final causado pela Ira de Deus, colocava o próprio antropocentrismo renascentista em xeque. Se a Idade Média havia legado a crença de que o homem estava corrompido pelo Pecado Original, o Renascimento, com a valorização dos corpos e do nu nas artes, por exemplo, não deixou de advogar também a noção de uma sociedade corrompida, com o prevaletimento dos bens terrenos em detrimento do ideal cristão de enaltecimento das virtudes em contraposição aos vícios. A isso, associa-se a ideia de Zatón (2010, p. 35-36), que argumenta a respeito da forte contraposição que ocorreu no Renascimento frente à herança da cultura do Medieval. Para o estudioso, o ideal de vida contemplativa, na Idade Média, acarretava na renúncia ao mundo, às coisas terrenas, pois, já que o homem trazia consigo o Pecado Original, o mundo só poderia ser um vale de lágrimas. O Renascimento não aderiu totalmente a essa herança, já que no momento em que propiciou a

centralidade ao homem, fez com que o indivíduo se tornasse digno de explorar os segredos do Universo.

Se havia a herança advinda do Medievo, onde o mundo terreno era lembrado como sinônimo de pecado, o ideal renascentista de dignidade humana, ao contrário, ressaltava a vida terrena e a capacidade intelectual do homem, período em que o indivíduo se tornava um destacado investigador da natureza e dos enigmáticos e inefáveis segredos divinos, que se encontravam dispersos no seio da natureza terrena. Mann recorda que essa “polaridade” pode ser visualizada na própria iconografia do Renascimento, a exemplo de Hieronymus Bosch (cerca de 1450-1516) que “inspirava-se não só em bestiários medievais, cartas de tarô, gárgulas e descrições do Dia de Juízo, mas também no simbolismo da alquimia, da magia e da astrologia” (2006, p. 162). Bosch foi um autêntico herdeiro da concepção medieval de Inferno e suas obras fazem, como menciona Gombrich (2012, p. 381), diversas menções ao mundo infernal, de castigo e condenação eternos. Para Mann, a principal ideia que norteava a arte de Bosch repousava na forte noção corrente de que “o homem está rodeado de diabos ‘como o nadador está rodeado de água’” (MANN, 2006, p. 162). Uma das obras mais famosas de Bosch, “O jardim das delícias” – figura 28 (anexo A) – de 1504, é bastante representativa para visualizar tal polaridade. Primeiramente, presenciamos que a obra, que é um tríptico, possui, desse modo, três cenas: Adão e Eva no Paraíso, a vida terrestre e a condenação ao Inferno. Uma clara alusão ao imaginário religioso, sobretudo medieval, referente à condenação da vida terrena que, ao optar pelos prazeres do mundo – notadamente pela nítida referência ao sexual – o indivíduo acabou por se perder, sendo eternamente condenado ao Inferno.

Como menciona Zatón, a obra de Bosch não deve representar simplesmente a autocondenação do homem, já que a pintura está repleta de símbolos alquímicos, por exemplo, o que também pode ser entendido que, mesmo em vida e através da Arte alquímica – que já vigorava desde a Idade Média –, o homem poderia ser capaz de mudar seu destino, através de um renascimento alquímico-simbólico. Outro ponto está na característica do nu que, ao que tudo indica, parece ser condenado por Bosch, já que no Paraíso não há presença de relações carnis, ao passo que no mundo terreno o amor sensual, instigado pela nudez, encontra-se sem freios.

Já no Inferno, com diversas alusões à música e a instrumentos geométricos, é possível entender uma condenação, não apenas ao sexo, mas, também, ao próprio conhecimento humano junto às suas vaidades, criando uma correlação com obras artísticas anteriormente referenciadas. A noção de que Bosch tinha em mente ilustrar a condenação dos prazeres do

mundo, enquadra-se melhor nesse cenário de polaridade que temos demonstrado. Porém, outras interpretações foram sugeridas e não são descartadas pelos historiadores, como reflete Dubois.

*O Jardim das delícias*, de Jerônimo Bosch, é um bordado luxuriante sobre o reencontro repetido de um casal, cujo modelo é o “casamento de Adão e Eva”, no quadro lateral da Criação. Todas as possibilidades da simbologia do gesto ou da postura são explorados (sic) numa geografia erótica que é também, provavelmente, uma história da alma amorosa. A natureza reproduz o simbolismo da *copulatio* – união de dois indivíduos – pelo entrelace dos motivos masculinos e femininos que forma os rochedos andróginos na paisagem do fundo. Nesse contexto evoluem grupos cujo número predominante é três: uma noviça, um noviço e um iniciador, fechados às vezes no globo de uma flor ou na polpa de uma fruta gigantesca. Esse *coitus naturalium* se reveste aqui do seu sentido primordial: a convergência de todos os caminhos da natureza para assumir a natureza humana e reintegrá-la na natureza cósmica, incitação a transformá-las em uma unidade mística dos membros separados (1995, p. 166).<sup>36</sup>

Dessa maneira, “O jardim das delícias” é mais um exemplo que ilustra todos esses sentimentos ambivalentes, entre as descobertas e os gozos das coisas do mundo terreno e os “verdadeiros valores morais cristãos”. Outro tema que voltaremos a elucidar, e já exposto na obra de Bosch, é a questão do amor/sexualidade que, já no século XVI, receberia dois sentidos: o do Amor divino e o amor sexual (profano). É preciso, agora, continuar vasculhando essa outra face da Renascença, que vai além das descobertas e do otimismo e que se mostra, ao mesmo tempo, como um momento histórico-cultural marcado pelos sintomas do medo e do pessimismo.

Impossibilitados de apagar a herança medieval, os renascentistas dos séculos XV e XVI – ainda que de um modo menos radical – mantiveram a crença de que o mundo estava marcado pelo pecado e que seu fim se achava próximo. Somando essa herança pessimista com a valorização do homem que, como lembra Garin (1991, p. 131), “havia destruído os vários limites dos domínios do saber e fazer”, o Renascimento encontrava-se, assim, num profundo sentimento de inquietação junto aos fortes receios e medos dos acontecimentos futuros.

---

<sup>36</sup> A interpretação fornecida por Dubois, de um simbolismo alegórico-alquímico e de aparentemente incitar uma interpretação mais positiva frente a outra interpretação, cuja ideia converge na noção de que a vida terrestre conduz para a perdição eterna, não são interpretações totalmente excludentes. Isso porque a Alquimia herdou, também, a noção de que a matéria, a vida terrestre, estava corrompida, necessitando o homem purificá-la através dos complexos processos simbólico-alquímicos. Ainda assim, em ambas as interpretações encontramos o sentido negativo da vida terrestre/material.

Nas igrejas, ao lado das imagens dos santos, também eram postas imagens dos *uomini famosi*, ou seja, personalidades da Antiguidade, tanto históricas como míticas, que tinham realizado grandes feitos para a Humanidade. Entre os exemplos desse culto aos “homens famosos” estavam Platão e Hércules, como lembra Chastel (2012, p. 363). Havia a sensação de que o demasiado culto ao homem estivesse substituindo a fé em Cristo, o que levou o Papa Paulo II (1417-1471) a chamar os humanistas de heréticos, como recorda Burckhardt (2009 p. 96). A alegação papal, dentre outros argumentos, advertia que o excessivo antropocentrismo e o retorno à Antiguidade, colocavam o homem em uma espécie de retomada ao culto aos antigos deuses, conduzindo-o ao esquecimento e ao distanciamento da verdadeira religião de Cristo. Uma crise que ainda era percebida no início do século XVII.

Nosso amor por coisas espirituais é mui defectivo, pelas coisas mundanas mui excessivo, há um desacordo entre eles. Amamos demais ao mundo; de menos a Deus, e nada ao próximo, ou apenas com fins pessoais... Não conhecemos Deus, nem O procuramos, amamos, ou veneramos como deveríamos. E tais defeitos, envolvemo-nos numa turba de erros, desgarramo-nos do verdadeiro amor e honor a Deus, que é a causa das nossas indizíveis misérias; corremos de um extremo para outro, tornamo-nos tolos, mentecaptos, como em seguida vos hei de demonstrar.

[...] De acordo com os dois extremos de excesso e defeito, impiedade e superstição, idolatria e ateísmo. Não que haja qualquer excesso na veneração divina ou no amor a Deus, seria impossível; não podemos amá-Lo por demais, nem cumprir nossos deveres como devido, assim sustentam os papistas, nem ter qualquer perfeição nesta vida, muito menos supererrogação; no fim das contas, somos *servos inúteis* [...]. Temos uma opinião muito elevada de nós mesmos, que somos capazes de satisfazer a Lei, e fazemos mais do que nos é exigido [...] (BURTON, Vol. IV, 2013, p. 464-465).

Os dois extremos abordados por Burton, no início do século XVII, constituem-se como parte da herança do século precedente. Burckhardt (1983?, p. 402) acrescenta que essa excessiva autoglorificação do homem pode ser também verificada na prática da magia, que se popularizou por toda a Renascença. A magia dava credibilidade ao indivíduo com a alegada habilidade de conhecimento e manipulação dos elementos da natureza, tornando essa suposta capacidade uma forte rival, como entende Burckhardt, à fé cristã. É possível perceber na citação de Burton certo sentimento de pessimismo em relação ao próprio homem (*servos inúteis*). Scliar (2003, p. 103) contribui para essa afirmação, ao mencionar que “uma onda de tristeza e pessimismo” varreu a Europa do século XVI, dando, como exemplo, a propagação da caça às bruxas, o que era um nítido indicador – como já aludido – da crível ação do demônio no mundo, cuja atuação tinha a permissão de Deus, com a justificativa de que Ele –

o Senhor do Universo – estaria Zangado com os homens – seus “servos inúteis” – por conta de suas mais diversas impiedades. Tanto a explanação de Burton como a de Scliar, acrescidas de todo aporte que fizemos até o momento, permitem concluir, uma vez mais, que a melancolia chegou ao Renascimento com suas características negativas intactas, herança da Antiguidade e da Idade Média, acentuando-se o caráter de união da contemplação e da melancolia, similar ao sentimento monacal que inundava os mosteiros medievais.

Todo indivíduo que contemplava, invariavelmente seria acometido pela melancolia. Essa noção foi associada aos avanços filosóficos, artísticos e científicos da Renascença que, amparada na valorização do homem, enaltecia o estado contemplativo como uma forma de se alcançar novas conquistas intelectuais. Não obstante, esse mesmo estado contemplativo não deixava de suscitar “dor e tédio” pois, tudo, agora, dependia das potencialidades do homem que, naquele momento, “se encontrava” no centro do Universo. Foi dessa maneira que a Renascença havia escolhido a melancolia como o estado de espírito do homem que contempla.

*No es casual que el Renacimiento alemán escogiera la “melancolía”, es decir, la conciencia de la amenaza y los sufrimientos de la vida, para su retrato más convincente de la contemplación... la glorificación entusiasta de la “vita speculativa” y el reconocimiento de Saturno como patrono de la contemplación vayan unidas a la triste convicción de que el dolor y el hastío son compañeros constantes de la especulación profunda. Pues, en tanto en cuanto la soberanía mental deseada por el humanismo pretendía realizarse dentro del marco de una cultura cristiana, significaba peligro además de libertad. Una posición en el “centro del universo”, como la que el discurso de Pico della Mirandola había atribuido al hombre, entrañaba el problema de la elección entre innumerables direcciones, y en su nueva dignidad el hombre aparecía bajo una luz ambigua que pronto iba a mostrar un peligro intrínseco. Porque, en la medida en que la razón humana insistiera en su poder “divino”, por fuerza había también de tomar conciencia de sus límites naturales (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 242-243).*

A contribuição dos autores mostra-se essencial para a caracterização desse sentimento coletivo que pairava naquele momento. Esse estado contemplativo e a centralização do homem num Universo hierarquizado – como havia proposto Pico della Mirandola e toda a Academia Neoplatônica florentina –, convergiam para indagações sobre até que ponto o conhecimento humano poderia se aprofundar. Estaria o homem, por sua ganância, cobiçando superar Deus? A exaltação aos bens materiais e a conquista do mundo terreno, colocariam em risco a salvação humana? A vida sensual, como ilustrada na pintura de Bosch era, de fato, totalmente pecaminosa? Tais questões são norteadoras para compreender o reflexo do “anti-humanismo” que se desenvolveu em paralelo ao Humanismo. Essas indagações surgiam



mesmo entre os intelectuais, o que levou “evidentemente, à inclinação melancólica da sociedade culta. Mas mais impressionante ainda é a presença da morte nas obras literárias e artísticas” (DELUMEAU, 1984, p. 47).

Mesmo entre os humanistas, surgiam críticas à sociedade – especialmente para a camada religiosa – e nomes como Erasmo de Rotterdam e Cornélio Agrippa (1486-1535) não deixaram de escrever em desfavor daquela alegada sociedade corrompida, em um século que para muitos, “estava perdido”, como bem mencionou Clark. Em seu famoso “Elogio da loucura”, escrito em 1509, Erasmo fez uso de uma retórica satírica para tecer diversas críticas. Yates (1992, p. 82-83) lembra da coragem do humanista holandês ao confrontar abertamente diversos aspectos sociais, culturais e religiosos. Na obra, o autor chama a atenção para a “precariedade” do conhecimento humano e seu errôneo foco em obras vãs; uma sátira a todas as ciências – ou seja, mostrando um contraponto ao próprio conhecimento que o Renascimento vinha construindo –, além de denunciar o que ele denominou de “os enganos das ciências ocultas” como a Astrologia e a Alquimia. Erasmo também satirizou a loucura, os abusos e a hipocrisia do clero cristão. Sua obra verteu-se, dessa maneira, em um dos catalizadores para a Reforma Protestante. O sucesso ocasionado pela crítica de Erasmo produziu reflexos em Agrippa, ao escrever o seu *De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium declamatio invectiva* – que já mencionamos ao expor as figuras 23 e 24 (anexo A) – e traduzida como “Declamação sobre a incerteza e vaidade das ciências e das artes”. O livro partilha de um complexo texto em que denuncia a vaidade humana em conhecer os mistérios da natureza – indiretamente uma crítica ao homem prometeico. Demasiada vaidade que, segundo Agrippa, se constituiu na causa da corrupção do mundo e do homem, ao mesmo tempo em que Agrippa também menciona a necessidade e a urgência de uma reforma social e religiosa. Núñez (2013, p. 19) – tradutor e comentador da “Declamação” ou *Declamatio* – argumenta que no período em que a obra foi publicada, em 1530, recebeu imediata censura das partes eclesiásticas, por meio das universidades, haja vista que presumia que o homem seria capaz de alcançar a sua própria salvação.

Apesar de suas críticas às ciências e ao conhecimento – lembrando que, segundo a Bíblia, o fascínio pelo conhecimento teria sido uma das causas da Queda do primeiro homem –, Agrippa, juntamente com Erasmo, não devem ser considerados como anti-humanistas, já que acenaram para a ideia de que o homem era capaz de bons feitos e, sobretudo em Agrippa, acentuou-se a noção de que o indivíduo poderia alcançar a sua própria salvação. Ainda na visão de Agrippa, o homem poderia alcançar tal conquista por meio da contemplação.

Para contrastar com os escritos críticos de Erasmo e Agrippa, encontramos a figura de Girolamo Savonarola (1452-1498), um dominicano florentino que se rebelou contra o movimento humanista de forma bastante radical. Ao conquistar diversos adeptos em toda a Itália, formou um forte grupo radical conhecido como *piagnoni* que eram “partidários do intransigente reformismo religioso de seu líder [Savonarola]. Particularmente sensíveis ao endêmico sentimento da proximidade do fim do mundo, propugnavam uma política norteada pelo arrependimento e pela penitência” (MARQUES, 2012, p. 60). O radicalismo dos seguidores de Savonarola era severo. Burckhardt (1983?, p. 382) lembra que tal radicalização chegou a ponto de o frade dominicano lançar autores, como Platão e Aristóteles, ao Inferno, ao mesmo tempo em que considerava que a Igreja havia, há muito tempo, se paganizado. Savonarola organizou uma tentativa de reforma bastante controversa sendo que considerava as artes, as imagens, a música e a indumentária como obras do diabo. Chegou a organizar um movimento iconoclasta, queimou centenas, ou milhares, de obras de arte e literárias em uma enorme fogueira, apoiado por um número considerável de adeptos. As ideias de Savonarola iam na contramão de toda a cultura renascentista. Autoproclamou-se um enviado de Deus, que estava incumbido de restaurar a ordem, tendo readaptado a ideia humanista corrente naquela época, que considerava a cidade de Florença como pertencente à Idade de Ouro e que restauraria a sociedade através das artes e das letras mediante o resgate da cultura da Antiguidade Clássica. Savonarola inverteu essa ideia., defendendo noção da Idade de Ouro como pertencente à reforma do Cristianismo; sendo Florença a nova Jerusalém. A reforma dos *piagnoni* incluía a destruição massiva da cultura antiga que o Renascimento<sup>37</sup> vinha conquistando.

O aparente sucesso de Savonarola ocorreu no momento em que ele assumiu o discurso milenarista de Joaquim de Fiore, ao prever uma nova Era para o mundo: a “Era do Espírito Santo”. Uma ideia oriunda da Idade Média e que encontrou um público bastante fervoroso, ao se unir com o muito aguardado momento do Juízo Final. Garin (1988, p. 97) lembra que o frade logo foi advertido e, posteriormente, excomungado da Igreja, devido, sobretudo, às suas ousadas declarações contra a corrupção papal. Transformou-se numa figura dúbia, visto como um santo para alguns e como o próprio anticristo para outros. “A crise *piagnone* não é um episódio estranho, um acidente que envenenou o ar sereno da Itália: é a forma dramática que

---

<sup>37</sup> A grande destruição das obras, que Savonarola considerava como ímpias, ficou conhecida como *bruciamento delle vanità*, “a incineração das vaidades”. Para o frade, tudo o que não estivesse relacionado a Cristo era vaidade, pois, após a vinda de Jesus, todo o conhecimento antigo havia sido anulado (CHASTEL 2012, p. 503).

adquiriu, em Florença, o mal-estar do *fin de siècle*” (CHASTEL, 2012, p. 444). O mesmo estudioso sustenta que a atração pelos sermões de Savonarola – cujo teor era fortemente anti-humanista – chamou a atenção de muitos intelectuais, como do próprio Pico della Mirandola, que aderiu ao movimento, mantendo uma amizade pessoal com o frade dominicano, mas que não deixou de pertencer ao círculo de humanistas. Segundo Chastel (2012, p. 500), a aparente contradição na atitude de Pico se deve ao reflexo desse mal-estar de fim do século XV. As grandes expectativas, e também os temores do fim dos tempos, ou da chegada do Messias, levaram alguns humanistas a adotarem ideais semelhantes aos de Savonarola. O discurso dos *piagnoni* versava mais sobre uma *renovatio* da Humanidade, tendo Florença como o centro, do que um iminente Juízo Final. As prédicas do dominicano serviram para incendiar a sociedade e enfurecer o clero. Savonarola foi executado como herege e seu grupo de seguidores silenciados, entretanto, a ideia de renovação, de renascimento, ou de um literal Juízo Final permaneceu extremamente aguçada.

Destacamos aqui a figura e o movimento revolucionário de Savonarola, a fim de atestar como havia um “jogo de forças” entre diversos pensadores do Renascimento. Se de um lado encontramos pensadores como Erasmo e Agrippa, críticos da sociedade, sobretudo a religiosa, mas que mantiveram certos ideais humanistas, de outro, havia personalidades como a de Savonarola, que desejou destruir as conquistas e os avanços trazidos pela Renascença. Esse mal-estar social, verificado, nitidamente no campo religioso, pode ser notado quando Garin observa a estranha adesão do filósofo e humanista Pico della Mirandola às ideias de Savonarola, construindo com o frade dominicano uma profunda amizade. Para Garin, a aproximação de Pico com o radical e controvertido frade pode servir como exemplo desse desconforto coletivo, de fim de século, que refletiu na vida do jovem filósofo que, ao tentar propor uma tese filosófica conciliadora – as suas *900 Teses* – foi censurado e perseguido pela Igreja.

*El último período de la vida de Pico, desde el verano de 1488 hasta su muerte, se halla caracterizado por un nuevo aire de austeridad, por una patina de solemnidad en sus actos. Continúa sus estudios. Su pensamiento no sufre la menor modificación sustancial. Pero se manifiesta de forma más contenida, más mesurada. Su drama religioso, indudablemente profundo, le lleva a aproximarse cada vez más a Savonarola, aunque su obra, la de un intelectual, jamás llegará a identificarse con la del ilustre dominico, de carácter básicamente moral y político. Pico no siente próxima la maduración de los tiempos. Para él, el nuevo siglo de paz espiritual y reunificación de los pueblos se alcanzará a través de la iluminación de las mentes, a la que deberá acompañar paralelamente una reforma de las costumbres y la refutación científica de los errores. Y, según Pico, los*

*primeros errores que deben ser vencidos son de orden intelectual. [...] Su actividad se bifurca en las de comentarista y polemista, si bien en su combate se siente completamente solidario de Savonarola y cada vez más íntimamente ligado a los círculos mediceos y ficinianos.*

*[...] Ahora, con mucha mayor cautela, inserta la aceptación de la magia natural y la idea de un hombre que conoce y actúa en la naturaleza en un contexto que, recomponiendo la literatura patristica y escolástica sobre la obra divina en los seis días, conserva un elevado lenguaje, rebotante de tonos bíblicos, pero integra también al discurso el filo del razonamiento riguroso.*

*Pico intuía con gran lucidez el alcance demoledor de la nueva conciencia histórica que ya en el siglo XV comenzaba a cosechar sus primeros triunfos (GARIN, 1984, p. 190-191).*

A importante contribuição de Garin, a respeito de Pico della Mirandola, mostra como a vida desse filósofo foi marcada pelas grandes turbulências que inundavam o final do século XV. Porém, apesar da sua aproximação de Savonarola, segundo Garin, Pico jamais demonstrou afastamento de seus ideais conquistados, por exemplo, na Academia Neoplatônica. Não obstante, essa não é uma tese aceita por todos os estudiosos. Culianu (1991, p. 92) admite a hipótese de que a aproximação havida entre Pico e Savonarola, pode indicar que o filósofo de Mirandola se afastou dos ditos “mistérios neoplatônicos”, vindo, até mesmo a escrever, um tratado contra a Astrologia, mas que não foi finalizado antes de sua morte, sendo publicado postumamente por seu sobrinho. Culianu levanta uma outra ideia: a de que Pico teria começado a escrever *Disputationes adversus astrologiam* – o tratado contra a Astrologia – para receber o perdão eclesiástico. Teorias à parte, as hipóteses que gravitam em torno da questão religiosas da vida do referido filósofo, nos direcionam mais uma vez, para o grande contraste e os conflitos religiosos do período.

Entretanto, mesmo naquele conturbado cenário, como acentuou Garin, Pico percebia que algumas mudanças, ainda que lentamente, já tinham se iniciado entre os anos do século XV<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> A morte prematura de Pico della Mirandola, falecido aos 31 anos de idade, sempre foi vista como uma “morte suspeita”. Até que entre os anos de 2007 e 2008, como menciona Aldeci (2017, p. 22), seus restos mortais foram exumados, quando foi constatado que o filósofo morreu por envenenamento. O motivo de Pico ter sido envenenado, segundo a hipótese mais bem aceita, seria por conta dos problemas religiosos que o jovem filósofo estava enfrentando, já que sua aproximação de Savonarola muito desagradou o clã dos Medici – família que por anos o tinha apoiado –, tendo em vista que o frade dominicano criticava publicamente a rica família de Florença, atacando sobretudo o luxo da corte e suas predileções pela cultura pagã. Segundo a teoria, Pico foi envenenado a mando do filho de Lourenço de Medici, que teria se irritado com a aproximação do filósofo, que seu pai tinha tanto apreço, com o dominicano Savonarola, um ferrenho crítico da família Medici.

### 3.2 O LEGADO DE SATURNO E A QUESTÃO DA ASTROLOGIA NO RENASCIMENTO

Grande parte das preocupações e anseios presentes no século XV, não foram dissipadas no século XVI, pelo contrário, conquistaram ainda novos contornos. A inevitável crise trazida pelas mudanças sociais, científicas e religiosas contribuía para elevar o sentimento de incertezas. O Cristianismo – propriamente o catolicismo romano como um todo – se deparava com a sua hierarquia e seus dogmas sendo questionados por humanistas e anti-humanistas, como no caso de Savonarola. Esse enfraquecimento da religião já era possível de se observar desde a Idade Média, mas foi somente no Renascimento que a crise da fé se acentuou, como remete Burckhardt (2009 p. 480). “O vazio daí resultante foi inicialmente preenchido pela astrologia da Antiguidade [...]. A partir das posições cambiantes dos planetas, uns com relação aos outros e aos signos do zodíaco, ela descortinava acontecimentos futuros” (BURCKHARDT, 2009, p. 451). A tese do autor salienta que as questões levantadas em torno da religião cristã – que resultaram em uma crise religiosa – colaboraram para que o homem do Renascimento se voltasse para outras práticas religiosas, denominadas de “supersticiosas”, notadamente para a antiga prática astrológica. Ball (2009, p. 273) sustenta a mesma tese, propondo que ocorreu uma larga (re)abertura para a linguagem dos astros, tendo a Astrologia se destacado como uma ciência e sendo fortemente envolvida nos meios universitários. Ao passo que o discurso eclesiástico, em certa medida, em uma tentativa de frear tais práticas supersticiosas, alegava que a falta de fé e as desconfianças em torno da verdadeira Igreja de Cristo, propiciavam a ação e as ilusões demoníacas, a ponto de o indivíduo tornar-se “cativo de Satanás e escravo de todos os vícios” (BRIGHT, 2004, p. 150-151).

O conceito de “tanto no céu, como na terra” (BALL, 2009, p. 133) vigorou com força no Renascimento. Essa ideia estava relativamente próxima ao popular entendimento de que todo o mundo microcósmico – representado pelo mundo da matéria e pelo próprio homem – estava intrinsecamente relacionado ao macrocósmico, ou seja, o próprio Universo. “Os processos que aconteciam em corpos vivos (microcosmos) refletiam-se nos do cosmos (macrocosmos), e vice-versa” (2009, p. 133), constituindo um princípio de analogia. O mesmo estudioso recorda que boa parte da concepção médica, do fim do século XV e de todo o século XVI, aceitava esse princípio de correspondência. Por exemplo, uma flor com um formato de coração poderia servir como medicamento para o coração humano. Tal conceito torna-se elemento essencial para o entendimento de boa parte do pensamento especulativo,

religioso e filosófico do século XVI. A noção de eterno vínculo, ou reflexo, do macrocosmos no microcosmos, alcançou diversos campos do saber, sobretudo, a Medicina, a Filosofia e a própria religião. Com a Astrologia não foi diferente. Essa concepção, como assinalam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 258-259) era o cerne da noção astrológica de mundo. Nesse sentido, se existisse um princípio imortal e vivificador no corpo humano, denominado de *anima*, também haveria o seu correspondente cósmico ou a *anima mundi*.

O mesmo princípio também atingiu a cultura artística. A figura 25 (anexo A), “O homem vitruviano”, é uma das obras artísticas que faz referência a essa concepção. A analogia dos números e das proporções geométricas também podiam conduzir para uma ordem superior – macrocósmica –, “as proporções dos monumentos deveriam estar em relação com as do homem, resumo e microcosmo do Universo criado por Deus” (DELUMEAU, 1983, p. 107). Dessa forma o homem tornou-se a chave para todas as proporções. Pois apenas o ser humano abarcava em si a “cópia” completa do macrocosmos, constituindo essa ideia em mais uma alusão ao antropocentrismo renascentista<sup>39</sup>. A mesma noção vale para a ilustração 26 (anexo A), em que as sete esferas celestiais correspondem às notas musicais, devendo ser interpretado que a música terrena é uma cópia da música das esferas celestiais, em perfeita harmonia.

Na medicina renascentista também podemos acrescentar a mesma noção. Já havíamos mencionado, no segundo capítulo, que desde a Antiguidade existia uma concepção que englobava os humores do corpo humano com os elementos da natureza, e o mesmo raciocínio, herdado da Antiguidade, prevaleceu praticamente intocado na medicina do século XVI. Segundo Panofsky (2005, p. 180), os renascentistas associavam o sanguíneo a Vênus ou Júpiter; o colérico a Marte; o fleumático à Lua e o melancólico a Saturno. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 180) salientam que no século XVI os humores receberam uma interpretação quase que psicológica, visto que eram analisadas, cada vez mais as características físicas e comportamentais de cada indivíduo, relacionando-o ao seu respectivo planeta regente. Se cada humor e órgão do corpo humano estavam intrinsecamente

---

39 Delumeau (2011, p. 193) cita o exemplo de Tommaso Campanella (1568-1639) que na doutrina dos mundos hierarquizados elencou cinco níveis de correspondências entre o micro e macrocosmos, de maneira descendente: no topo há o “mundo arquetípico”, que é o próprio Deus, seguido do “mundo das almas angelicais”, “mundo das almas humanas”, “mundo material” e, por fim, “o mundo das situações”, um sendo o reflexo do outro, com o início sempre em Deus. E, embora o homem estivesse em uma espécie de “mundo intermediário”, na visão de Campanella, ele – o homem – fazia parte de todos esses mundos. Nessa visão, vigorava a ideia de correspondências entre esses mundos, sendo que todos refletiam uma parcela do mundo arquetípico. Para Delumeau, Campanella foi um herdeiro direto, no início do século XVII, da cultura renascentista marcada pela visão de micro e macrocosmos.

relacionados a algum planeta específico – o microcosmos refletindo o macrocosmos –, havia, então, a necessidade de que o médico conhecesse ao menos os princípios básicos da Astrologia. Desse modo, a milenar crença na “linguagem” dos astros, tão valorizada pelos gregos, sobretudo os pitagóricos, recebeu um novo ímpeto bem maior do que já tinha recebido no Medievo. A ideia da quaternidade e conceito de equilíbrio da saúde, como vimos no segundo capítulo, tão caros aos pitagóricos, por exemplo, pode ser aludido, mais uma vez, na figura do “Homem vitruviano” – figura 25 (anexo A) – simbolizando o perfeito equilíbrio dos quatro humores em consonância com o equilíbrio entre o micro e macrocosmos. Na ilustração 29 (anexo A), encontrada em um livro do final do século XIV, vemos uma ideia semelhante, onde é possível identificar uma comitiva árabe que, ao que tudo indica, discute sobre as artes liberais, ao mesmo tempo em que estão sob influências astrais.

A “arte” da Astrologia fazia parte do cotidiano de diversas vertentes da sociedade, principalmente a religiosa, a científica, a filosófica e a artística, constituindo, assim, parte do pano de fundo histórico-cultural renascentista. Para toda ocasião havia uma conjunção mais propícia, um astro mais ou menos auspicioso. A “cultura astrológica” estava tão disseminada – sendo até mesmo ensinada nas universidades – a ponto de não ter encontrado grandes resistências por parte do clero que, apesar de tê-la, não poucas vezes, como superstição, não descartava a ideia de que Deus poderia enviar mensagens através dos planetas. A própria Bíblia parecia confirmar essa hipótese, com a passagem dos Reis Magos e a estrela de Belém. A prática astrológica evidenciava a sua credibilidade, e não servia apenas como um “aparato” religioso, mas, gozava, também, de uma certa credibilidade científica.

### **3.2.1 O ambivalente Saturno: astro da melancolia**

Desde tempos imemoriais o homem tem buscado explicações para os acontecimentos do presente e previsões para os eventos do futuro. Esse é o raciocínio básico para compreender como a Astrologia tornou-se uma das práticas religiosas mais antigas da Humanidade, difundida nas mais diversas culturas, do Oriente ao Ocidente, e nos mais diversos momentos históricos. Uma ampla disseminação, segundo Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 150), advinda da própria necessidade, inerente ao homem, de sentir-se parte de um cosmos que fizesse sentido, e que nele pudesse encontrar respostas para as suas questões mais urgentes. A Astrologia, nesse sentido, parecia trazer respostas para diversas inquietações espirituais e psicológicas, de acordo com os autores. Esse mesmo argumento pode ser

utilizado para ressaltar a expansão que ocorreu das práticas astrológicas nos séculos XV e XVI, visto que a crise cultural e religiosa do período propiciou a disseminação da Astrologia, e outras crenças e práticas que dela se ramificaram, como a magia e, principalmente, a Alquimia.

Num período como o Renascimento, marcado por incertezas e pela insatisfação com as respostas advindas somente por meio da Revelação bíblica, era natural que, em uma atitude extrema, o indivíduo se voltasse para as práticas astrológicas. As incertezas desse mundo em ebulição – que muitas vezes parecia ter perdido o sentido teleológico cristão – foram propícias para a propagação do sentimento melancólico, fazendo com que o homem se voltasse cada vez mais para os céus com o intuito de encontrar respostas para os seus angustiantes anseios. Quírico (2012, p. 150) relata que as expectativas de uma renovação no mundo, cresceram por volta do ano de 1500, sobretudo na Alemanha e na Itália, quando se acreditava que por meio de uma conjunção astrológica o mundo passaria por uma fase de transformação ou ocorreria o seu aniquilamento total. O período era de grande tensão. O grande astro que estava por trás desses acontecimentos e expectativas era o terrível e temível Saturno, o astro regente dos melancólicos.

O grande frenesi na crença nos astros pode ser observado nas mais diversas obras do Renascimento, onde, apesar dos avanços de Copérnico, a Astrologia permaneceu com seu postulado geocêntrico, juntamente com a ideia de correspondências entre o mundo terreno e o mundo celestial, o aludido micro e macrocosmos. O indivíduo observava os céus e se angustiava com os mais terríveis presságios, já que era sabido que com as “recíprocas posições de planetas – [ocorrerem] grandes mutações na história da Humanidade. Crises históricas decisivas, tais como mudanças de hegemonia de povos de civilizações, o advento ou o declínio de religiões... tudo isto seria medido segundo os movimentos do relógio celeste” (GARIN, 1988, p. 33). No fim do século XV, as crises elencadas por Garin haviam se tornado preocupações que tomavam desde o humanista até do cidadão comum. Já em 1481, Cristoforo Landino (1424-1498), em seus comentários sobre “A Divina Comédia” de Dante, alertava o mundo para uma drástica mudança que ocorreria por volta do ano de 1484 quando “ocorrerá uma conjunção de Saturno e Júpiter em Escorpião, sob o ascendente do quinto grau da Balança, o que significa uma mudança de religião” (LANDINO, apud CHASTEL, 2012, p. 443). Essa profecia foi aguardada por toda a Europa. Acreditava-se que o ano de 1484 seria decisivo para a história, com a conjunção de Saturno, o mais sombrio e distante dos astros – planeta dos contemplativos-melancólicos – com Júpiter, astro da vida ativa.



Essa profecia está profundamente arraigada em solo astrológico; uma fé fanática nos astros vincula uma concepção planetária específica de Júpiter e Saturno no signo de Escorpião, predita para 23 de novembro de 1484, à expectativa do surgimento de um clérigo que causaria uma revolução eclesiástica. Segundo o testemunho de Pico della Mirandola, no século XV essa profecia, semelhante à do dilúvio de 1524, havia atormentado e excitado os espíritos das pessoas durante décadas [...]. O temido fantasma da grande conjunção de Saturno e Júpiter bem como a figura do “pequeno profeta” pertenciam, portanto, a um repertório muito anterior ao tempo de Reforma. Por diversos motivos, porém, voltaram a exercer uma força renovada na época de Lutero. Em tempos de conflitos entre autoridades e camponeses, a conjunção de Saturno e Júpiter aparentava ser um retrato instantâneo do tempo da Guerra Camponesa, e o texto astrológico passava uma impressão estranhamente humana quando descrevia os movimentos dos corpos cósmicos brilhantes como de seres humanos beligerantes (WARBURG, 2013, p. 542).

É na figura 30 (anexo A) “vemos dois demônios astrais degenerados e feios na luta pelo domínio sobre o destino humano” (WARBURG, 2013, p. 562). Um duelo entre a vida ativa, Júpiter, e a vida contemplativa, Saturno. A explanação de Warburg é essencial para expor como aquele ambiente, marcado pela expectativa de grandes acontecimentos, havia tomado o imaginário do Renascimento. Porém, é importante salientar como a imagem de Saturno ainda se destacava como um astro corrompido, o pior e o mais temível entre todos. As figuras 10, 12 e 13 (anexo A) apresentam os aspectos mais pertinentes para esse distante e frio planeta. Todos as imagens estão relacionadas aos aspectos sombrios de Saturno. Para Panofsky (1986, p. 72), Saturno foi reintroduzido na imagética renascentista como o símbolo do tempo, portando uma foice, um símbolo relacionado à Agricultura e à castração e que passou a ser encarado como uma ideia de temporalidade. Saturno era tido como aquele deus que havia devorado seus filhos, mas no período renascentista, passou a ser visto como aquele que tudo devora pela ação do tempo.

As representações de Saturno, na arte renascentista, foram das mais diversas, como indicamos nas figuras acima. O seu símbolo principal, uma foice ou gadanha, serviu tanto para a representação da morte, como na ilustração 27 (anexo A), como para o “Triunfo do tempo”, representado na figura 31 (anexo A). Isso se deve à ambivalência que o planeta Saturno representava. Um demônio astral, o mais distante e lento dos planetas, regente dos melancólicos e também representado como o “Pai Tempo”, como menciona Panofsky (1986, p. 76), com clara analogia ao último planeta, considerado como o “consumador da história”. “Pode agir como um Destruidor ou como um Revelador, ou como um poder universal e implacável que, através dum ciclo de procriação e destruição, origina aquilo a que se pode

chamar uma continuidade cósmica” (1986, p. 76). Aqui está o cerne da ambivalência saturnina, como é visível na figura 31 (anexo A), quando o astro da melancolia segura uma cobra que morde a própria cauda. A serpente nesse contexto significa o caráter cíclico desse planeta, onde tudo o que se finda, regenera-se, semelhante ao ciclo da natureza. No contexto interpretativo dessa imagem, do início do século XVI, notamos uma procissão em que Saturno é cultuado, como renovador da natureza, o astro da Agricultura.

Ainda na órbita ambivalente de Saturno, a figura 32 (anexo A), denominada “O tempo”, mostra, também, esse valor dado ao astro: o de consumidor do tempo, que poderia ser interpretado ainda como o “condutor” do Apocalipse.

Surge como um homem velho de barba, com asas, e o corpo forte coberto de penas. Na mão esquerda tem um relógio e na direita fogo para “queimar o tempo”; cinge uma espada: à sua direita está o Sol, à esquerda Mercúrio e no seu corpo vêm-se os outros cinco planetas: Saturno “obscuramente flamífero” sobre a cabeça, Júpiter na testa, Marte na boca, Vênus no peito e a Lua sobre a cintura (PANOFSKY, 1986, p. 81).

A ilustração 32 (anexo A) está repleta da concepção medieval, e até mesmo milenarista, em que se presumia o advento do Juízo Final. Uma gravura que causa certa repulsa e que não induz a uma adoração ao “Pai Tempo” como simbolizada na ilustração anterior. Para isso, Panofsky sugere que, apesar de o Renascimento ter feito uma reinterpretação de Saturno, ponderando para outros aspectos que não eram demasiadamente negativos, permaneceu, ainda, o difundido entendimento medieval de que o mencionado astro, era, também, um demônio, visto como o mais temível de todos os planetas. Desse modo, mesmo com a sua ambivalência no Renascimento, Saturno não deixou de ser temido e evitado, já que a conjunção celestial, como relatou Warburg, entre Saturno e Júpiter, coroava a difundida ideia que causava tanto temor: a do Juízo Final<sup>40</sup>. Panofsky (1986, p. 76) ainda acrescenta que a noção de Saturno como o consumidor dos tempos, levou esse planeta a ser

---

<sup>40</sup> A espera e o pavor do Juízo Final foram popularizados através da arte. Delumeau (2009 p. 318) menciona que coube às famosas gravuras de Albrecht Dürer, sobre o Apocalipse, a “popularização do terror”. A mesma ideia é afirmada por Alvarado (2013, p. 159) ao lembrar que o artista produziu cerca de quinze xilogravuras que ilustram cenas do Apocalipse. Essas obras representam, para os autores, a própria personalidade religiosa de Dürer diante da grande inquietação popular do período. Outro dado é que tais gravuras foram produzidas entre 1496 e 1498, no limiar da virada do século, sendo um momento “propício” para a consumação dos tempos.

associado ao astro que “carrega toda a história”, ao mesmo tempo que também era visto como o símbolo da própria morte<sup>41</sup>.

Novamente, deparamo-nos com aquele confuso cenário cultural, cujas ambivalências eram tão explícitas quanto as do próprio Saturno – o astro demoníaco. Se a ideia era se afastar das influências saturninas, como seria possível evitá-las se a própria conjunção astral previa que toda a Humanidade se achava sob os influxos daquele astro? Uma das soluções foi enfatizar a necessidade de se confiar profundamente em Deus, na esperança de que o aspecto negativo, do ambivalente Saturno, não encontrasse forças suficientes para se propagar. Não obstante, essa solução não bastou, como menciona Warburg (2013, p. 530), ao indicar que no século XVI, assim como no século anterior, um verdadeiro furor na crença nos astros se propagou com uma força jamais vista. Simultaneamente, a Astrologia se difundiu, juntamente com as outras práticas advindas da magia e da Alquimia<sup>42</sup>. Por outro lado, existia também um discurso contrário à conjunção dos astros, como cita Clark (2006, p. 231), ao mencionar que o famoso *Malleus maleficarum* apontava que por meio dos astros, e suas conjunções, o demônio poderia agir no mundo. Apesar desses alertas, a difusão e a crença no discurso astrológico era um fator indiscutível, tanto que a Astrologia acabou se propagando em todas as camadas sociais.

Não é difícil, nesse cenário, compreender os motivos pelos quais uma conjunção em Saturno causasse demasiado temor ou melancolia, recordando que, ainda no século XV, não havia uma clara distinção entre melancolia, tristeza e temor, segundo Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 230). O medo era causado, principalmente, por conta da conjunção astral no ano de 1484, que previa uma drástica mudança no mundo. Um evento que foi, inclusive, ressaltado por Landino – em seus comentários sobre a obra dantesca “A Divina Comédia” – que, mais uma vez, destacou a real conjunção de Saturno com Júpiter. Porém, acabou por

---

<sup>41</sup> O próprio estudioso aponta que, mesmo nesse cenário relativamente pessimista em relação a Saturno, a sua associação ao “astro que carrega a história”, ou, simplesmente, ao símbolo do tempo, atribuía-lhe certa característica positiva, indicando, assim, mais uma vez, o seu caráter ambivalente. Panofsky (1986, p. 76) argumenta essa tese baseando-se na própria crença cristã e bastante popular, em que se ressaltava que na consumação dos tempos, ou no Juízo Final, toda a Verdade seria revelada ao mundo. A noção de *Veritas filia temporis* era comumente associada a Saturno, ao tempo e à própria morte. Desse modo, se o Universo estava prestes a fenececer sob o jugo de Saturno, e sendo ele o responsável por “carregar a história”, era provável que a força de sua gadanha revelaria os segredos e as Verdades até então insondáveis.

<sup>42</sup> Delumeau (2009, p. 365) aponta que o sucesso da Astrologia, no século XVI, acrescido à ideia fixa de que os demônios estavam à espreita e à espera de suas vítimas, fez com que no início do século XVII houvesse uma procura ainda maior por livros e objetos ligados à magia e às práticas astrológicas, se comparada aos objetos e à literatura cristã. O autor menciona que ocorreu uma substituição da leitura dos ensinamentos cristãos, pela curiosidade de se conhecer um universo de práticas e relações ocultas.

fazer uso de argumentos mais positivos, num período em que o medo dos presságios astrológicos era prevalecente. Relata Landino: “já que Júpiter prevalece sobre Saturno, essa mudança será para melhor. E dado que não pode existir religião mais verdadeira do que a nossa, espero que o Cristianismo se resuma então a uma ótima vida e governo” (apud WARBURG, 2013, p. 616). Mesmo assim, os argumentos desse humanista italiano não foram suficientes para suavizar a imagem degradada e diabólica do astro da melancolia. A partir do momento em que esse planeta foi identificado como o último astro do sistema astronômico e, analogicamente, como o planeta que significaria a última etapa da vida humana – a velhice – cujo humor dominante era o melancólico, Saturno foi relacionado à morte, ao fim. Uma conjunção em sua “casa” apenas poderia aludir para eventos catastróficos. É o que afirma Delumeau (2009, p. 303) quando menciona que o Ocidente viveu todos os medos escatológicos possíveis, porém, não se deixou paralisar por eles. E ainda quanto a Saturno:

A Renascença assimilou-o [o tempo] progressivamente ao sinistro Saturno, o destruidor a uma só vez terrível e decrépito, que se apoia em muletas mas que se arma de foice, devora uma criança e firma o pé sobre uma ampulheta. Esse demônio temível não é senão outra imagem da morte. Sem dúvida, “ele nutre”, mas também aniquila tudo o que existe”. No plano moral, é o revelador da verdade por ser quem desmascara os valores ilusórios. Volta-se então a seu poder destruidor, sobre o qual a Renascença, insistiu incansavelmente, transmitindo essa passagem ao período barroco. Para os cristãos dos séculos XIV-XVII parece evidente, independentemente mesmo dos signos anunciadores do fim do mundo apresentados pelos acontecimentos contemporâneos que o essencial da história humana já passou. O tempo se aproxima de seu temor. Ora, os anos não trouxeram sabedoria à Humanidade (DELUMEAU, 2009, p. 342).

A exposição do autor é uma compilação do que temos demonstrado até o momento. O centro dessa explanação está na ideia de que “os anos não trouxeram sabedoria à Humanidade”, o que a torna bastante importante para compreendermos o que se sucedeu no século XVI e como o homem daquele período utilizou-se da melancolia, e mesmo do terrível Saturno, a seu favor. Essa ânsia por um conhecimento esperado pela Humanidade tornou-se o cerne de uma proposta religiosa hermética, como será debatido mais à frente.

Se todo o destino humano estava traçado nos céus, como lembra Wind (1998, p. 148), todo e qualquer evento celeste era visto e esperado com grande anseio e temor. Apesar da ideia de *renovatio* – a renovação do mundo por meio de uma conjunção celestial – a preocupação em torno dos aspectos negativos saturninos gerava “a tensão entre esperança de novidades extraordinárias e angústias de catástrofes que abala na altura [séculos XV e XVI]

parte do mundo mediterrâneo” (GARIN, 1988, p. 37). O dilema estava instaurado: Saturno apontava para a renovação ou para a destruição do mundo? Essa polaridade é fundamental para entendermos o ambivalente aspecto desse planeta e daqueles que nasciam sob seu jugo, os chamados “filhos de Saturno”.

É no contexto da ambivalência astrológica que Bartra (2001, p. 12) retoma a mesma tese já exposta por Scliar. A ocorrência de um evento celeste – a conjunção entre Saturno e Júpiter – ensejava, no plano terreno, um oportuno encontro entre cultura e melancolia. Nesse ponto, os eventos histórico-culturais que temos explanado, entre a virada do século XV para o XVI, são imprescindíveis, na tese de Bartra e Scliar, para demonstrar o caráter ambivalente da melancolia daquele período: uma ambivalência que perpassava entre os sentimentos de destruição e renovação. Foi a partir dessa nítida polarização que os renascentistas desejaram arrefecer os ânimos, numa clara intenção de ressignificar os aspectos hostis de Saturno para características mais positivas. Uma espécie de “transformação alquímica” no anseio de remodelar suas faculdades negativas – que poderiam destruir o mundo –, ressaltando apenas o seu lado positivo que poderia trazer a tão almejada renovação espiritual do homem, a *renovatio*.

A preocupação com a Astrologia pode ser vislumbrada nesse poema de Du Bellay (cerca de 1522-1560), (apud DELUMEAU, 1984, p. 52):

Maldita, pois, a luz  
 Que ao nascer me alumiou,  
 Pois que o céu rigoroso  
 Aprisionou meu nascimento  
 Ao indomável poderio  
 De um Astro tão infeliz...  
 Oh, desgraçada inocência  
 Na qual tanto mandam  
 Os astros malfazejos!

O poema de Du Bellay reflete o sentimento melancólico e até mesmo angustiante, daquele período. A problemática entre Astrologia e a fé cristã havia encontrado o seu ápice. Afinal, como ficaria a liberdade humana frente ao determinismo dos astros, como exposto no poema? Essa foi uma das indagações no Renascimento; momento em que foi defendida a ideia – talvez numa tentativa de conciliar a teologia cristã com a Astrologia – de que Deus poderia agir e/ou enviar mensagens por intermédio dos astros. Apesar das dúvidas, a Astrologia ganhou cada vez mais força. A própria crise religiosa, mais uma vez, foi importante para que a Astrologia, e outras práticas divinatórias se propagassem como uma

espécie de “alento” às aflições da vida. O poema de Du Bellay consiste num sentimento de pessimismo diante do determinismo astrológico na vida do indivíduo. A melancolia também foi colocada em forma de soneto, como cita Dubois (1995, p. 205-206) ao lembrar de uma passagem em La Roque (1597):

Triste Melancolia no meu coração condensada  
 Que me abala noite e dia com este tormento secreto,  
 Demônio insaciável, ó abutre rigoroso  
 Que me róí o peito e perturba o pensamento [...]  
 Por que não repassas o porto do Aqueronte  
 Para semear o Acônito nas planícies infernais  
 Sem impor aos vivos a máscara da morte?

Nesses tristes versos de La Roque, podemos afirmar que os nascidos sob o signo de Saturno, denominados os “filhos de Saturno”, estariam predestinados a uma vida triste, melancólica e desafortunada. Os filhos de Saturno, como citam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 198), eram visivelmente lentos, preguiçosos, frios e secos – de acordo com a teoria dos humores – e tendentes ao surgimento de cabelos brancos, juntamente com a predisposição a serem tristes e calados. Essas características relacionavam-se, com muita afinidade, aos sintomas da acídia medieval. Os homens que estavam voltados aos estudos e à contemplação eram os saturninos. O demônio da melancolia, representado por esse astro, converteu-se no patrono do Renascimento e, provavelmente, não pela sincera vontade dos homens, mas por uma fatídica conjunção astrológica anunciada para 1484, momento em que, caso não houvesse a consumação dos tempos, o mundo ficaria sob o jugo de duas potências adversárias: Saturno e Júpiter.

A junção desses dois astros – embora com uma ênfase bem maior em Saturno – causou ainda mais pânico em 1484 quando teria trazido o “mal gálico”, ou a sífilis, sobretudo à Alemanha. O surto dessa doença – que trouxe a lembrança dos terríveis dias da peste negra – foi mais um dos diversos eventos marcantes que causaram ainda mais medo e apreensão no final do século XV e por todo o século seguinte. A rememoração de acontecimentos que estariam atrelados à peste, ou ao surto de uma doença como a sífilis, logo eram associados aos castigos divinos. “Explica-se por uma teologia do Deus terrível, reforçada pelas desgraças em cadeia que se abateram sobre o Ocidente a partir da peste negra. A ideia de que a divindade pune os homens culpados é sem dúvida tão velha quanto a civilização” (DELUMEAU, 2009, p. 335). A figura 33 (anexo A) é mais uma ilustração de Albrecht Dürer que rememora os desastres causados pela sífilis. Ball (2009, p. 214-215) explica que essa gravura expõe, mais

uma vez, as consequências da regência do signo de Saturno que, juntamente com Júpiter, teriam propiciado em 1484 um terrível castigo, ao causar a sífilis. Ball, também salienta que, ao mesmo tempo em que a sífilis ceifava centenas de vidas, Savonarola pregava em Florença que um grande tormento seria lançado aos pecadores que se entregavam à luxúria. As correspondências entre micro e macrocosmos – céu e terra – mostravam-se cada vez mais nítidas, momento em que a regência astrológica do terrível Saturno era praticamente inquestionável<sup>43</sup>. Aquele mal-estar, que afirmamos anteriormente, emerge na obra de Dürer, onde as estrelas e os astros aparentam não emanar bons fluxos para o mundo terrestre. Como poderia o homem transformar o maléfico Saturno em um astro benéfico? Seria tal intento possível? Tais indagações serão assuntos para os próximos capítulos.

As ocorrências astrológicas, pertencentes à casa de Saturno e Júpiter, também surtiram efeitos por todo o século XVI, que, ainda, contou com outros diversos acontecimentos astronômicos, como a passagem de um cometa que causou grande alvoroço e pânico. O surgimento de cometas relatados no fim do século XV e início do século XVI, também se motra como um dado pertinente para levar em conta o ambiente profético e apocalíptico da época. Febvre (2009, p. 376) reforça tal ideia, ao apontar que no momento em que era aguardado um evento que abalaria o mundo – com a conjunção de Saturno e Júpiter –, as aparições de cometas e a queda de um meteoro na Alemanha, serviram para repercutir e acentuar, cada vez mais, os receios em relação aos acontecimentos astrológicos e seus reflexos no mundo terreno. Tanto que em 1503, a passagem de um cometa pela Alemanha foi ocasião para que o artista Albrecht Dürer classificasse o fenômeno como “o maior portento que já tinha visto” (PANOFSKY, 2005, p. 110). Ao passo que “*Melanchthon y Lutero, aunque de modo diferente, aún eran turbado por el cometa, continuaron con la costumbre de interpretar su característico aspecto de espada apuntando al Sur como la indicación de la procedencia de algún mal*” (MAHÍQUES, 2008, p. 160). A mesma opinião é sustentada por Warburg (2013, p. 567), ao intuir que as considerações de Melanchthon e Lutero, em relação ao “cometa-espada”, poderiam estar relacionadas aos próprios efeitos divisores que viriam com a Reforma Protestante.

---

<sup>43</sup> Pereira (2015, p. 39) ao analisar diversas gravuras de Dürer, percebeu que esse artista deve ter se envolvido ou conhecido a arte divinatória da Astrologia, ao mesmo tempo em que intercambiava com obras de temática cristã, como as ilustrações das cenas do Apocalipse. Tal observação é importante para o entendimento da mentalidade de um intelectual daquela época, que mesclava a temática teológica com outros aspectos culturais, como a “arte astrológica”. Para a citada autora, a gravura do “Sifilítico” aborda uma quantidade significativa de concepções como a do *homo microcosmus* e sua relação com o “céu renascentista”, que estava repleto de sinais e correspondências com a vida humana.

Warburg notou que devido às ocorrências astrológicas e astronômicas – lembrando que não havia uma clara distinção entre essas duas disciplinas – o cometa tornou-se uma espécie de símbolo dos intensos movimentos religiosos causados pela Reforma. Para defender essa tese, Warburg faz uso da ilustração 34 (anexo A), a qual tem a sua simbologia voltada para os intensos acontecimentos religiosos, causados pela passagem de um cometa em 1521:

Encontramos uma xilogravura com três representações separadas: à esquerda vemos a tempestade ameaçadora; à direita, um cometa que ilumina uma cidade com a inscrição do ano 1521; abaixo, cinco figuras em trajes contemporâneos, aparentemente em conflito bélico; um Papa ajoelhado ameaçado pela espada de um cavaleiro, ao qual se junta outro homem com a cabeça descoberta e uma espada erguida; um cardeal levanta os braços em postura de lamento; o imperador, com cetro e coroa, cobre o rosto com a mão. Sem o texto do livro, pensaríamos que aqui já está representada a pilhagem de Roma pelos lansquenets alemães; mas, ao olharmos mais de perto, reconhecemos ao lado do imperador o símbolo planetário do Sol; no manto do Papa, o símbolo de Júpiter; por trás do cavaleiro, o símbolo de Marte... – são ilustrações das constelações planetárias sob as quais surgiu o cometa em 1521. Evidencia-se com toda a clareza que, em relação à profecia, as figuras planetárias realmente são identificadas com os poderes contemporâneos, políticos e conflitantes: o Sol é o imperador; Júpiter, o Papa; Marte representa a ordem dos cavaleiros; e no homem com a espada reconhecemos Saturno mal compreendido, o camponês (WARBURG, 2013, p. 536).

O camponês, como símbolo para Saturno, é bastante apropriado, já que o elemento terra era correspondente ao astro, que era o regente da Agricultura. O autor explica que uma tripla conjunção de Saturno, Júpiter e Marte era aguardada por volta de 1520. As previsões eram as mais catastróficas possíveis, já que essa conjunção ocorria em plena revolução religiosa e cultural suscitada pelo início das divergências luteranas. A menção à tempestade pode ser interpretada como alusão à espera pelo dilúvio de 1524 que, segundo a crença profética da época, uma conjunção entre Peixes e Saturno, ocasionaria um dilúvio de proporções mundiais. Warburg estudou uma série de gravuras produzidas naquele período, sobretudo na Alemanha, concluindo que diversas dessas imagens serviam como propaganda pró ou contra as manifestações religiosas que culminaram na Reforma Protestante. No seio desse “conflito cósmico”, achavam-se, como representado na ilustração 30 (anexo A), Júpiter e Saturno, disputando o destino humano. Todavia, a ilustração não demonstra otimismo, pois são dois demônios em um ferrenho duelo. Seria o homem submisso ao ideal de vida ativa, representado por Júpiter, ou à vida contemplativa, proporcionada por Saturno? Para Warburg (2013, p. 562-563) foi no centro dessa discussão e desses anseios que Albrecht Dürer, em



1514, produziu uma de suas obras mais marcantes e conhecidas a “Melencolia I” – figura 35 (anexo A). Para Warburg a obra de Dürer representa um equilíbrio no tocante ao determinismo astrológico entre Saturno e Júpiter.

Em Lichtenberger [fig. 30], vemos dois demônios astrais degenerados e feios na luta pelo domínio sobre o destino humano; seu objetivo, porém – o próprio ser humano –, está ausente. Em Dürer, por sua vez, eles são transformados pelo renascimento nos termos de uma linguagem formal clássica, mas preservam de sua migração árabe-helenística os sinais da sujeição ao destino.

O conflito cósmico ressoa como processo no interior do próprio ser humano. As caretas dos demônios desapareceram, o desânimo sombrio de Saturno foi espiritualizado humanisticamente e agora se apresenta como reflexividade humana. A melancolia alada, profundamente imersa em si mesma, agora se apresenta sentada, com a cabeça apoiada na mão esquerda, com um compasso na direita, em meio a instrumentos e símbolos técnicos e matemáticos. Diante dela vemos uma esfera. O compasso e o círculo (e, portanto, também a esfera) são, segundo a antiga tradução de Ficino, os símbolos reflexivos da melancolia: “Mas a causa natural é que, para alcançar e obter a sabedoria e o conhecimento, especialmente da arte difícil, a alma precisa ser afastada das coisas externas e atraída para o centro, e aceitar e se sujeitar a isso.” Será que a Melancolia está pensando em como evitar o desastre anunciado pelo cometa sobre as águas no fundo? Ou será que o medo do dilúvio esperado já está se manifestando?

Em Dürer, portanto, o demônio saturnino é neutralizado pela atividade reflexiva da criatura que ele ilumina; o filho planetário tenta escapar da maldição astral e demoníaca do “unedelst complex” [complexo mais ignóbil] por meio de uma atividade contemplativa. Vemos na mão da Melancolia o compasso do gênio, não um machado ordinário [autor faz referência aos trabalhos agrícolas e manuais que estavam destinados os “filhos de Saturno”, como representado na figura 12], Júpiter, invocado magicamente, veio em auxílio para exercer uma influência benéfica e calmante sobre Saturno (WARBURG, 2013, p. 562-563).

A interpretação de Warburg para a gravura está amparada no novo cenário filosófico proporcionado pela Academia Neoplatônica de Florença, que teve entre os seus pressupostos filosóficos a mudança de entendimento do humor melancólico, quando retomou conceitos de Platão e Aristóteles para formular uma redefinição em torno da contemplação/melancolia e, conseqüentemente, da própria figura de Saturno. Como esse é o tema central do nosso estudo – a mudança de atitude frente ao “mal melancólico” na Renascença – a acertada interpretação que Warburg faz da gravura tornar-se-á mais clara.

Entre as mais diversas interpretações dadas à “Melencolia I”, argumenta-se que a gravura congrega importantes conceitos culturais e filosóficos que emergiam no final do século XV e início do século XVI, como os presságios astrológicos e o gosto em torno das proporções geométricas e da perfeição das obras artísticas. Ademais, na gravura encontramos

o cometa e o elemento água – possivelmente em referência ao presságio do temível dilúvio que ocorreria em 1524, como Warburg mencionou – e, ainda, um anjo em estado de contemplação melancólica junto a diversos objetos que representam a arte da Geometria, cujo patrono era Saturno. É em Filipe Melanchthon (1497-1560) que encontramos uma passagem que alerta para a necessidade de um equilíbrio entre esses dois astros, pois “a melancolia é muito mais nobre quando é amenizada pela conjunção de Saturno e Júpiter em Libra, como parece ter sido o caso da melancolia de Augustus” (apud WARBURG, 2013, p. 560). Essa colocação de Melanchthon – juntamente com a emblemática “Melencolia I” de Dürer – podem indicar que a “civilização do Renascimento”, termo utilizado por Delumeau, tomou consciência de seu estado melancólico e da inegável regência astrológica saturnina.

Os astros, naquele período, indicavam ao indivíduo a necessidade de se encontrar alento em Saturno, o mais temível entre os planetas. Assim, o período renascentista dava indícios da precisão e da importância de assumir o astro da melancolia como o seu patrono, já que não tardou para que as suas conhecidas características ambivalentes voltassem a ser mencionadas. Como lembra Cassirer (2001, p. 188), Saturno passou a ser considerado como “astro da melancolia e gênio da observação” e sendo um astro ambíguo, era amigo ou inimigo e, nas próprias palavras do autor, “Saturno transforma-se em inimigo de todos os que levam uma vida vulgar, e em amigo e protetor daqueles que tentam desenvolver os dons mais profundos que em si estão latentes; daqueles que se entregam de alma aberta à contemplação divina” (2001, p. 188). Essa nova e significativa atitude diante do regente dos melancólicos, constituiu-se numa das grandes novidades do Renascimento: transformar a força saturnina “demoníaca” em favor das grandes aspirações intelectuais humanas. Essa mudança de atitude ocorreu no seio da Academia Neoplatônica italiana que, com o auxílio de Hermes, propôs uma nova forma de encarar a melancolia, como analisaremos posteriormente.

É na figura do mago e humanista Cornélio Agrippa – fortemente influenciado pelo neoplatonismo – que encontramos uma das melhores descrições para a ambivalência saturnina, justamente em sua obra magna: *De occulta philosophia*.

Além disso, chamavam os sete regentes do mundo (segundo Hermes), Saturno, Júpiter, Marte, o Sol, Vênus, Mercúrio e a Lua, chamando Saturno, por exemplo, de *Coelius*, o ceifeiro, o pai dos deuses, senhor do tempo, grande senhor, o grande, o sábio, o inteligente, engenhoso, revolvedor de um longo espaço, velho de grande profundidade, autor da contemplação secreta, imprimindo ou deprimindo grandes pensamentos no corações dos homens, destruindo e preservando todas as coisas, derrubando força e poder, constituindo-se em um guardião de coisas secretas, uma enxurrada delas, causando prejuízo e sendo autor da vida e da morte.

Júpiter é chamado de pai que ajuda, rei do céu, magnânimo, trovão, relâmpago, inconquistável, alto e poderoso, grande e poderoso, bom, afortunado, doce, temperado, de boa vontade, honesto, puro, de boa caminhada, de honra, senhor da alegria e dos julgamentos, sábio, verdadeiro, promotor da verdade, juiz de todas as coisas, o que supera a todos em bondade, senhor das riquezas e da sabedoria (DE OCCULTA PHILOSOPHIA, 2012, p. 570).

Agrippa nos mostra Saturno de uma maneira suavizada, acentuando as características positivas e ressaltando a sua força e poder. Em Agrippa, Saturno está associado ao conhecimento, ao sábio. Esse humanista parte da concepção – advinda da própria Astrologia e do hermetismo – de que as almas, antes de entrarem em contato com o mundo físico, terrestre, teriam perdido seus conhecimentos divinos ao atravessarem as sete esferas planetárias e encarnarem-se em um corpo físico. Assim, se Saturno era o último planeta, o mais distante da Terra, ele era, também, o “lar” das almas puras e o recanto de todo o conhecimento perdido. O planeta passou a ser assim entendido, na visão de Agrippa, e dos neoplatônicos, como o astro da inteligência, do Intelecto Supremo. A outrora mencionada noção de que “os anos não trouxeram sabedoria à Humanidade”, poderia encontrar, nesse momento, “alento” na figura de Saturno, o astro da contemplação melancólica. Foi por meio da melancolia tão experimentada pelos renascentistas, que o homem do século XVI pôde vislumbrar a oportunidade de conquistar esse “saber perdido”, o saber que os novos avanços e as novas conquistas não tinham proporcionado.

Essa temática será discutida nos próximos capítulos, quando os vínculos entre Saturno e Hermes proporcionarão a melancolia inspirada, permitindo através de um ideal hermético, que o homem, em estado contemplativo, fosse capaz de elevar seu intelecto “além das esferas planetárias”. Notamos, então, que as características positivas de Saturno ganharam respaldo, muito provavelmente, numa tentativa de consolação ou alento em uma época em que a turbulência e a insegurança eram características do cotidiano, como uma resposta ao determinismo astrológico, ao crer que se achar sob a regência de Saturno não seria de todo mal.

Mesmo antes da visão de Agrippa, a respeito do caráter benéfico de Saturno, o último astro da constelação já era conhecido por outras propriedades positivas. Tendo seu elemento natural a terra, Saturno também era visto como o ceifador das colheitas e como o patrono da Agricultura<sup>44</sup>. Era considerado, também, como o patrono dos geômetras, já que a Geometria

---

<sup>44</sup> É interessante apontar que Agricultura foi o principal meio de subsistência da Idade Média. Um momento histórico marcado por grandes períodos de fome devido à escassez de alimentos. Esse

era a arte de Saturno, por excelência. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 322) correlacionam, desse modo, a arte da Geometria com a melancolia. Como relatam os autores, a Matemática, em especial a Geometria, foi sacralizada desde a Antiguidade Clássica. Na Idade Média e no Renascimento não foi diferente, sendo a Geometria inserida no contexto dos *studia humanitatis*, como disciplina fundamental para todo homem de cultura. Do ponto de vista teológico, Deus havia Criado o mundo com proporções perfeitas e bem definidas, sendo que era ao geômetra conferida a arte de “imitar” a Criação divina – macrocós mica – nas limitações do conhecimento terreno – microcós mica. A junção de Saturno com a Geometria, segundo os autores acima citados, esteve, primeiramente, na associação do *typus aediae* com o *typus geometriae*, já que ambos tinham em comum o profundo estado contemplativo. Nesse entendimento, o geômetra, via-se na necessidade de buscar a compreensão da chamada “Proporção divina”, uma tarefa cujo total êxito era inalcançável. O homem poderia, e deveria, criar similaridades em suas construções e em suas artes, com as aludidas “divinas Proporções”. Entretanto, dado o fato de jamais ser capaz de tal feito, resultava daí a causa da melancolia do artista-geômetra. Criava-se a união entre melancolia, acídia, Saturno e a Geometria. O *typus aediae* e o *typus geometriae*, receberam nítidos traços no Renascimento, acentuando-se cada vez mais a existência de uma ambivalência em Saturno, que era o patrono da Geometria, uma das “sete artes liberais” tão glorificadas na Idade Média e por toda a Renascença.

Aos poucos, estabelecia-se a noção de que a atitude intelectual da busca pelas “coisas sublimes” – nesse caso, exemplificada como a busca das mais perfeitas formas geométricas –, colocaria o homem em estado contemplativo, ou seja, corroborava para uma condição de isolamento, passível de melancolia. Intelectualidade e genialidade se aproximavam cada vez mais da melancolia, atrelada à contemplação e ao seu regente, Saturno. O exemplo da arte da Geometria é importante para destacar, mais uma vez, a índole ambivalente de Saturno, que regia os céus no final do século XV, prometendo grandes mudanças e temores. As sete artes liberais<sup>45</sup> jamais foram menosprezadas, mesmo estando Saturno como regente dos geômetras.

---

dado é importante para compreender o caráter ambivalente de Saturno, como aquele astro favorável à Agricultura, mas que também possuía o seu lado mau, lançando grandes períodos de infertilidade, fome e conseqüentemente, causando a morte de milhares de pessoas. É possível afirmar que, nas épocas de fome e miséria que se abateram sobre a Idade Média, Saturno, o regente da terra e da Agricultura, tenha sido visto pelos medievais como um terrível demônio, portador da morte.

<sup>45</sup> Dividiam-se no *Trivium*: Lógica, Gramática e Retórica; e no *Quadrivium*: Aritmética, Música, Geometria e Astronomia. É interessante apontar como a Matemática perfazia a base de boa parte das artes liberais; o *Quadrivium* é essencialmente matemático. Essas artes se uniam, como podemos

Ocorria assim, novamente, uma associação entre a intelectualidade e as características de Saturno.

Tal associação já ocorria, por exemplo, com Raimundo Lúlio, como menciona Costa (2006, p. 139), sendo que Lúlio escreveu sobre a superioridade da Geometria frente às outras artes. Assim, dentre todas as artes, a que mais indicava aproximação com Deus, na visão de Lúlio, como explica Costa (2006, p. 141), era a Geometria, a ciência que estava mais correlacionada ao elemento terra e da qual Saturno era patrono. Lúlio ensinava que, por meio das artes liberais, sobretudo através da Geometria, o homem seria capaz de se aproximar, da Beleza divina. A ideia luliana parecia resgatar concepções platônicas e pitagóricas, com a noção de geometrização do Universo.

*La definición luliana de la geometría muestra una compleja concepción matemático-metafísica del universo. Pere Villalba nos recuerda que el trasfondo de esta concepción geométrica del mundo es pitagórica y platónica; la circunferencia, el cuadrado y el triángulo son la base de toda la realidad y la base de todas las otras figuras geométricas, y también se incluyen mutuamente, formando una figura llena, constituida por un círculo, un triángulo y un cuadrado superpuestos y que, al entender de Llull, tienen la misma área. Esa imagen representa “la correspondencia analógica entre el mundo divino, el mundo espiritual y el mundo humano” (COSTA, 2006, p. 146).*

A sacralização da Geometria tomou fortes proporções no Renascimento, como indicam os símbolos presentes em “Melencolia I”, sendo que também tal “sacralização” parece ser também aludida em outras obras artísticas. A figura 36 (anexo A) – “Saturno com *putto* geômetra” – acena para as características benéficas dos filhos de Saturno, unindo, uma vez mais, a Geometria e a melancolia contemplativa: *typus acediae* ou *homo melancholicus* e *typus geometriae*. Essa relação entre a figura 36 e a gravura de Dürer, ilustração 35 (anexo A), é conclusiva para Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 307) quando apontam a Geometria como uma das artes fundamentais do Renascimento, juntamente com o seu principal representante, o ambíguo Saturno, patrono dos geômetras e regente dos melancólicos.

A Geometria tornou-se a sagrada arte para medição, quantificação e exploração dos segredos da natureza. Ao geômetra era necessário, além de um profundo conhecimento matemático, uma espécie de estado contemplativo, como mostra a contemplação do *putto* e do anjo na gravura de Dürer. Segundo Zatón (2010, p. 140), os conceitos geométricos do

---

observar na figura 26 (anexo A), ao representar astronomicamente as esferas celestes, que se harmonizam geometricamente como notas musicais.

Renascimento tomaram tamanha dimensão que é possível afirmar que ocorria, naquele momento, um reflorescimento da ideia pitagórica de um Universo ordenado por uma sequência geométrica. Como já visto, essa ideia inspirou alguns estudos de Leonardo da Vinci, como no seu famoso “Homem vitruviano” (figura 25, anexo A), ao propor as relações geométricas do corpo humano – microcosmos – com as do Universo, macrocosmos. Desse modo, a ilustração 37 (anexo A) não deve despertar espanto ou estranheza. Ela representa a imagem de Cristo inserida em um pentagrama, similar ao “Homem vitruviano”; momento em que é importante destacarmos que a imagem de “Cristo num pentagrama” foi retirada do livro *Hieroglyphica* de Horapolo, da edição de 1556 de Pierio Valeriano (1477-1558), cujo tratado pretendia explorar os significados mágico-religiosos dos hieróglifos egípcios. O intento do editor era destacar que os antigos egípcios já postulavam a sacralidade dos números e da Geometria. A figura de Cristo, em um pentagrama, mostra a clara intenção de Valeriano de “cristianizar” tal relação.

A perfeição geométrica e o conseqüente conhecimento das formas arquetípicas somente poderiam ser compreendidos – sobretudo no entendimento do neoplatonismo renascentista –, por meio de um estado contemplativo, propiciado pelo ambivalente Saturno. Esse estado de contemplação seria capaz de elevar o espírito por meio de uma espécie de “viagem ou peregrinação” até o mundo arquetípico, ou das Ideias eternas.

É importante mencionar, ainda, como Saturno também influenciou a questão religiosa no Renascimento, que vivenciou um momento delicado, período em que o Ocidente se deparou com uma nova tensão religiosa: a Reforma Protestante.

### **3.2.2 Saturno e a questão religiosa**

Antes de finalizar este capítulo, ainda é necessário apontar que Saturno também se fez presente e atuante em um dos eventos mais paradigmáticos da história religiosa ocidental, a Reforma Protestante. A figura do ambíguo planeta-divindade, Saturno, ressoava naquele período com suas características ambivalentes. Porém, seus traços maléficos eram sempre lembrados como o astro que trazia caos e desgraça. Desse modo, é significativo termos em mente a discussão aberta neste capítulo; isto é, as crenças populares e intelectuais sobre o fim dos tempos, num período marcado por tragédias e caos.

Delumeau (2009, p. 335), ressalta que boa parte do imaginário predominante a respeito de Deus, corrente no final do século XV e por todo o século seguinte, era de um Deus

Zangado com a Humanidade, que lançava punições – como a peste negra e a sífilis, representada na gravura de Dürer, ilustração 33 (anexo A) –, da mesma forma que enviava sinais de Seu descontentamento através de enchentes e de cometas, que aterrorizavam a população crédula, moldando assim, as características culturais que marcaram o ambiente da Reforma.

Nesse contexto nos deparamos com uma população que, no auge do Renascimento, mesmo com seus novos conceitos artísticos e científicos, via-se amedrontada e com a sua orientação espiritual marcada por dúvidas e desconfianças em relação à própria Igreja. Esse desconforto foi exposto quando abordamos o movimento de Savonarola, que se levantou não só contra os abusos clericais, mas também, contra as artes renascentistas.

Parece-me que essa “espera de Deus” foi particularmente forte na Alemanha do século XVI, na qual, em clima de ansiedade, as conjunções de planetas em 1524 e 1525 criaram um pânico coletivo alarmando Lutero e Dürer. Mas vimos que em outras partes também a inquietação foi grande. Se até hoje não se prestou a isso atenção suficiente, foi porque o demasiadamente vago e vasto termo *Renascença* continua, pelas imagens que veicula, a nos ocultar uma realidade que foi muitas vezes sombria. Pois foi em plena “Renascença” que Signorelli descreveu em Orvieto os malefícios do Anticristo (que tem os traços de Savonarola) e Michelangelo pintou o dramático Juízo Final, da Sistina. Foi em plena “Renascença” que o V Concílio de Latrão e o Concílio de Florença tentaram frear a multiplicação das profecias apocalípticas na península. Na Espanha, o “pulular místico” que marcou a época de Cisneros (1517) foi acompanhado de inúmeros anúncios escatológicos. Na França, as imagens do Juízo Final invadiram as igrejas (DELUMEAU, 2009, p. 334).

Uma tensão religiosa se instalava cada vez mais, sobretudo na Alemanha. A expectativa de que, de fato, ocorreria uma renovação religiosa, surgiu no mesmo momento em que o Ocidente estava sob a regência do ambivalente Saturno, coincidindo com o fato de que, também sob a égide saturnina, estavam os monges, homens contemplativos que, abrigados em seus mosteiros, eram muitas vezes tomados pela melancolia. É oportuno citarmos que, possivelmente, havia uma certa expectativa em relação às atitudes dos monges, que, guiados por Saturno, demonstravam inquietação e perplexidade frente aos abusos da Igreja e com a grande crise religiosa que se alastrava por toda a Europa. As mencionadas conjunções bem como o surgimento de estrelas cadentes e cometas que cruzavam os céus, faziam com que ocorresse forte agitação popular, quando era aguçada a ideia de que Deus, por meio dos astros, dava claros sinais de uma radical mudança.

Nesse agitado e confuso cenário surgiu a figura de Martinho Lutero (1483<sup>46</sup>-1546), famoso por conduzir a Europa à Reforma Protestante. Esse monge agostiniano teve que se defrontar com o ambivalente Saturno e as divergências em torno da Astrologia, para que fosse capaz de levar suas ideias adiante. Nesse contexto, considerando a tradição que se propagava em torno dos eventos astrológicos, o futuro reformador acompanhou as agitações que se espalhavam pela sociedade europeia e, em alguns momentos, mostrou-se relativamente crédulo em relação às previsões astrológicas, apesar de ter sido um ferrenho adversário de sua prática.

As perturbações no céu eram particularmente temidas – cometas, eclipses, conjunções estelares, e até um simples arco-íris. Lutero, ao anunciar a um correspondente a morte, em 1525, de seu protetor, o eleitor de Saxe, lhe deu esta previsão: “O sinal de sua morte foi um arco-íris que Felipe [Melanchton] e eu vimos uma noite do último inverno acima de Lochau”. A medicina oficial via na ação dos astros a principal causa da peste. Muitos avaliaram que a sífilis tinha aparecido na Europa por causa da conjunção de Saturno e de Júpiter, em 9 de novembro de 1494. Temia-se um dilúvio em 1524 – Dürer compartilhou desse temor – porque várias conjunções deveriam se produzir naquele ano nos signos das águas. A aparição do cometa de 1577 suscitou tal pavor que o eleitor (protestante) de Saxe encomendou aos teólogos cânticos apropriados e ordenou que fossem entoados em todas as paróquias de seu Estado. O cometa de 1604 também provocou vivos temores na Europa e, ainda mais, o eclipse do Sol de 12 de agosto de 1654 (DELUMEAU, 2011, p. 211).

O temor catastrófico atingia todas as classes sociais. Os receios e incertezas frente ao futuro colocavam à prova os dogmas e certezas pregados pela Igreja. Afinal, quem estava por trás dos acontecimentos do mundo? Deus ou os astros? Ou ambos? A tentativa de elucidação dessas e de outras questões estava nas mãos dos reformistas, principalmente com Lutero que, dada a sua inconformidade com os abusos da Igreja, fez grande alarde e manifesto na Alemanha, o que serviu para impulsionar ainda mais os argumentos relativos às mensagens astrológicas sobre o fim dos tempos. Seria então a pessoa de Lutero, nascido sob o signo de Saturno, aquele que traria um período de renovação, tal como um Messias, ou simplesmente um mensageiro do Apocalipse? Dúvidas como essa marcaram os primeiros anos do movimento reformista, que teve a Astrologia como o centro de profundos debates.

Na opinião de Woortmann (1997, p. 106), o Renascimento e a Reforma Protestante devem ser entendidos como movimentos distintos, mas que ocorreram numa mesma época: o

---

<sup>46</sup> Na época, a data do nascimento de Lutero era questionada, sobretudo pelos astrólogos, variando entre 1483 e 1484.



século XVI. A Renascença estava preocupada com a valorização das artes, com o resgate dos antigos clássicos, mas também esteve profundamente envolvida com as questões espirituais daquele período. Não é possível afirmarmos que o Cristianismo não tenha sido atingido pelo Renascimento, já que grande parte dos mais diversos setores da sociedade sentiu os efeitos dos novos ideais e avanços da Renascença. O pensamento de Woortmann não postula que Renascimento e Reforma tenham sido movimentos antagônicos. Pelo contrário, para o autor o Renascimento contribuiu para que a Reforma ocorresse. É claro que esses dois movimentos divergiram em muitos aspectos. Mesmo assim, a narrativa do autor mostra que a Reforma propôs uma profunda mudança na Igreja, o que levou a uma grande ruptura religiosa. Já o Renascimento, que também atuou com críticas à Igreja e, de certo modo, propôs uma nova visão espiritual, não estava preocupado em fomentar propriamente uma reforma, ou algo que pudesse levar a uma possível cisão no seio eclesiástico, como, de fato, ocorreu em países como a Alemanha. Muitos filósofos renascentistas, como Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, com seus polêmicos escritos, preocupavam-se em evidenciar que permaneciam fiéis aos ensinamentos da Igreja. Entretanto, o mesmo ciclo não ocorreu com Lutero que, embora não desejasse uma cisão religiosa, levou a Europa, com suas ideias, a uma profunda agitação religiosa, culminando num movimento de separação. A grande ousadia de Lutero acabou por corroborar com a ideia, popularmente difundida, de que esse monge agostiniano, nascido sob a égide de Saturno, fosse capaz, junto de “sua afiada gadanha”, de romper os laços atados com uma Igreja mergulhada em corrupção e que havia, por séculos, postergado uma profunda reforma eclesiástica. Não é difícil imaginar que a grande audácia de Lutero tenha repercutido em diversas camadas sociais, levando muitos a indagarem se aqueles tempos não seriam, de fato, o momento da “consumação da história”.

A Alemanha, em especial, mostrou-se muito receptiva às ideias e especulações astrológicas do período. Esse dado trazido por Delumeau (2009, p. 331) pode indicar que as angústias escatológicas atingiram seu ápice com o levante de Lutero. O autor lembra que o próprio discurso do movimento era favorável à disseminação de um medo coletivo quanto ao fim do mundo. Tanto Lutero como Melanchthon reforçavam a profecia de que a volta de Cristo estava próxima e que o mundo precisava se preparar e se purificar, após séculos de pecados e sacrilégios. O medo era coletivo.

Lutero não é o único responsável pela eclosão na Alemanha das angústias escatológicas. Pois Melanchthon, *o praeceptor germaniae*, não é menos categórico que o dr. Martinho. Ele fala dos “perigosos últimos dias”, do Cristo cujo retorno está agora ao alcance da mão” e que “vai voltar logo”. “A

santa Escritura”, diz ele ainda, “nos fornece claramente esse consolo e advertência de que o último dia deve chegar logo, após a destruição do Império alemão”. Melanchthon exprime suas visões sobre o fim do mundo em dois prefácios, de 1532 e 1558, à *La chronique* de Jean Carion (1537), astrólogo, historiógrafo e conselheiro na corte de Brandemburgo. Baseando-se nas profecias de Daniel e na sucessão das quatro monarquias, Carion considera, como Melanchthon, que a história humana chega a seu termo (DELUMEAU, 2009, p. 331-332).

O manual astrológico de Johann Carion (1499-1537), bem como outros que circulavam, alcançou uma incrível popularidade, como lembra Delumeau. A causa astrológica estava em voga, momento em que Lutero mostrou-se contrário à Astrologia; postura que o fez entrar em debate e desacordo com Melanchthon.

Esses manuais serviam, de certa forma, como uma espécie de propaganda. Muitos deles estavam repletos de considerações positivas sobre a necessidade de mudanças sociais e religiosas, apontando que a própria conjunção de Saturno em Júpiter era o caminho e o momento mais propícios para a Humanidade vislumbrar a chance de uma renovação. Enquanto que outros prognósticos eram hostis a Lutero, mostrando-o como enviado do demônio, cujo objetivo era o de dividir o mundo por meio de revoltas sangrentas e do caos. Mencionava-se que um evento astrológico específico teria ocorrido no momento do nascimento de Lutero que, até então, manteve o ano do seu nascimento em sigilo, por preferência própria, já que não desejava suspeições e discussões em torno de sua pessoa. Esse ocultamento serviu como combustível para inflamar, ainda mais, as especulações nos meios intelectuais, principalmente entre os astrólogos. Os céus apontavam para a já citada conjunção entre Saturno e Júpiter, como referida no *Prognosticon* de Lichtenberger – ilustração 30 (anexo A) –, onde vemos duas forças opostas: a contemplativa e a ativa. Ocorreu que o ano de 1484 – data da grande conjunção – foi estabelecido como provável ano do nascimento de Martinho Lutero, como lembra Mahiques (2008, p. 199). Apesar de Lutero ser contrário à Astrologia, ele não pôde deixar de comentar que acreditava que Deus poderia indicar através das constelações, possíveis prelúdios do Juízo Final que, para o próprio monge agostiniano, estava para acontecer nos próximos anos.

Só o *Prognosticon*, do eremita alsaciano Jean de Lichtenberger, não foi impresso menos de dez vezes na Alemanha entre 1480 e 1490. Baseando-se em uma nociva conjunção de Saturno e de Júpiter em 1484 e em um eclipse do sol em 1485, ele previa guerras, ruínas e outras desgraças; uns tantos anúncios do fim do mundo. Os múltiplos prognósticos publicados em consequência dessa obra associaram, como o fazia Lichtenberger, “temor saturnino” – pois considerava-se Saturno um planeta nefasto – a profecias

escatológicas. Em 1521, Lutero escreveu um prefácio para a tradução alemã do *Prognosticon* [...].

Lutero – logo voltarei a isso – acreditava na proximidade do Juízo Final. Ora, a imprensa deu tal difusão a suas obras que ele é certamente um dos que mais contribuíram para generalizar as angústias escatológicas, ao menos nos países que optaram pelo protestantismo. Calculou-se que entre 1517 e 1525 foram vendidas mais de 2 mil edições dos escritos do Reformador redigidos nesse intervalo.

No mesmo espírito, um bom conhecedor da Alemanha do século XVI, J. Lebeau, escreve: “As profecias apocalípticas [...] eram [...] inteiramente familiares aos contemporâneos. Essa época, que foi marcada por tantas descobertas e conquistas, jamais teve, por assim dizer, o sentimento de que via despontar a aurora de um tempo novo. Obsedada pela ideia fixa do declínio, do pecado e do Juízo, teve, ao contrário, a certeza de que era o ponto de chegada da história” (DELUMEAU, 2009, p. 321-323).

Apesar do comentário do reformador estar em um livro dedicado à Astrologia, como mencionado acima, Lutero nunca foi condescendente com tal prática, ainda que acreditasse que os sinais vistos nos céus poderiam prever certos acontecimentos. Porém, como lembra Warburg (2013, p. 524), grande parte dos astrólogos alemães, por conhecerem a aversão de Lutero às práticas astrológicas, inculcavam, por meio de pequenos escritos, predições referentes ao reformador, indicando-o como um indivíduo destinado a ser um divisor de águas, como mostramos, anteriormente, na indicação de Warburg (2013, p. 542). Não poucas vezes os adversários de Lutero especulavam a respeito de seu horóscopo, publicando seu mapa-astral juntamente com textos agressivos.

Um dos inúmeros horóscopos especulativos em torno de Lutero foi produzido por Gauricus (1475-1558) que fez uso de um tom bastante contrarreformista, como menciona Warburg (2013, p. 524): “não pode haver nenhuma dúvida de que sua astrologia considerou Lutero um elemento perigoso também naquela época”. Eis a nota, do mencionado astrólogo, em uma edição de 1552:

Inicialmente, Martinho foi monge durante muitos anos. Então, despiu-se de seu hábito monástico e casou-se com uma abadessa, uma mulher alta, e com ela teve dois filhos. Por si só, isso já é estranho e espantoso. A conjunção de cinco planetas do signo de Escorpião na nona casa do céu, que os árabes atribuíram à religião, fez dele um herege sacrílego, um inimigo profano e férreo da religião cristã. Da direção do ascendente ao coito com Marte, vemos que morreu de forma profundamente irreligiosa. Sua alma má embarcou para o inferno, atormentada eternamente pelos chicotes de fogo de Alecto, Tisífone e Megera (GAURICUS, apud WARBURG 2013, p. 599).

A citação é constatada na edição de 1552, data posterior à morte de Lutero, o que ilustra que as disputas astrológicas em torno de sua figura, perpetuaram-se mesmo após o seu

falecimento. Entretanto, durante sua vida, Lutero combateu os astrólogos, inclusive Gauricus, entrando mesmo em confronto com o seu amigo Filipe Melanchthon, um adepto da Astrologia. Em suas palavras, Lutero condenou tal “ciência”:

Ninguém, nem Paulo, nem os anjos do céu, nem Felipe [Melâncton], poderá persuadir-me a crer nas divinações da astrologia; tantas vezes se equivocam, que nada é mais incerto do que elas. Pois mesmo que suas previsões sejam certas somente duas ou três vezes, o enfatizam; mas quando falham, o ocultam (LUTERO, apud WARBURG, 2013, p. 524).

Os atritos entre Lutero e Melanchthon a respeito da Astrologia<sup>47</sup> são bem conhecidos. Mas nem todos os apontamentos astrológicos do reformador eram negativos. O horóscopo de Carion – apoiando-se nas especulações quanto à data de nascimento de Lutero, já que o monge a mantinha em segredo – apontava que Martinho seria um grande reformador, apesar do caráter demoníaco de Saturno, que constava no provável ano do seu nascimento. Havia uma divergência entre os astrólogos europeus que acabaram por manter a data de nascimento do reformador próxima de três possíveis “padroeiros”: São Martinho, santo cristão, e dois demônios astrológicos, Marte e Saturno.

Quase mais notável é o fato de que até mesmo Melâncton e seus amigos defenderam essa transferência de data para a constelação de 1484, contra a qual o próprio Lutero se volta com tanta determinação.

O fenômeno dessa perseverança obstinada na prática astrológica pagã no círculo mais íntimo dos amigos desse reformador inimigo da astrologia torna-se um pouco mais compreensível se – apoiando-nos na demonstração do horóscopo de Carion e Reinhold como tentativa de mediação astrológica – contemplarmos também todos aqueles esforços semelhantes dos eruditos amigos de Lutero como tentativas pessoais e muito sinceras de refutar a constelação de seu nascimento, que fora manipulada hostilmente e trazida a Wittenberg pelos italianos... Em sua doutrina das épocas, a concepção da história determinada pela cosmologia verdadeiramente helenística da Baixa Idade Média estava tão intimamente vinculada a certas conjunções

---

<sup>47</sup> Como mencionado, Lutero considerava alguns sinais advindos dos céus: “Deus reconhece certos sinais, como os eclipses do Sol e da Lua; e não há nada de incerto em referência a eles. Do mesmo tempo, ‘sinais’ não significa que devemos adivinhar a partir deles. Isso é uma invenção humana” (LUTERO, apud WARBURG, 2013, p. 572). Ao mesmo modo que declaradamente confrontou seu amigo Melanchthon quanto à Astrologia: “Tantas vezes já contestei Felipe de forma tão evidente, para que admita: ‘Este argumento é poderoso!’ E confessou que é uma ciência, mas uma ciência que eles mesmos não possuem. Contento-me com isso, contanto que não a considerem uma arte; e assim, deixo-o brincar com ela. Ninguém jamais me convencerá, pois facilmente refuto suas evidências fracas. Registram tudo que apoie sua causa; mas aquilo que a contraria, ignoram em silêncio. Se um homem jogar os dados por bastante tempo, lançará uma Vênus, mas isso acontece por acaso. Sua arte é uma porcaria. Seus filhos todos têm a Lua combusta!” (LUTERO, apud WARBURG 2013, p. 573).

planetárias que um novo profeta só podia ser consagrado cosmologicamente pelo encontro de planetas superiores, sobretudo Saturno e Júpiter: a importância que se conferia à filiação saturnina, imaginada de forma plástica, e também, contudo, a resistência com que Lutero se opunha à imposição de Saturno como deidade padroeira individual se manifestam numa frase que Lutero expressou entre 26 e 31 de maio de 1532, justamente nos dias seguintes à estadia de Gauricus em Wittenberg: “Eu, Martinho Lutero, nasci sob os astros mais infelizes, talvez sob Saturno. As coisas que preciso que sejam feitas por mim e para mim nunca serão completadas; o alfaiate, o sapateiro, o encadernador e minha esposa me farão esperar para sempre”. Esse comentário malicioso sobre as supostas influências de Saturno em sua constelação de nascimento mostra como Lutero tentou se defender até de forma bem-humorada contra aquela tentativa, que ele rejeitava de modo tão fundamental e passional, de transformá-lo em filho de um planeta (WARBURG, 2013, p. 529-530).

A explanação do autor é clara ao mostrar a grande disseminação e, também, a enorme problemática que a Astrologia havia trazido para o círculo luterano. O pensamento de Lutero em relação à crença da predestinação astral se igualava à de outros pensadores.

Lutero, como Savonarola, como Pico, animados, antes das exigências científicas, por uma grande paixão moral e religiosa, combatem o destino estelar em nome da livre vontade do homem, sujeito não à natureza, mas a Deus; só que, nesta sua batalha, eles não alinham com os “homens novos”, com os humanistas; pelo contrário, os seus adversários são antes de mais os humanistas, ou *também* os humanistas, sejam eles poetas como Pontano, ou pensadores como Melanchthon. Não é por acaso que o dúctil Ficino, se bem que “pio filósofo”, fica aberto a todas as tentações astrológicas, ao mesmo tempo que símbolos e divindades estelares povoam sempre mais vincadamente os poemas, os frescos, os costumes, os escritos políticos da época renascentistas – diferentes, é certo, do medievais, e reportados às formas harmoniosas das suas fontes mais antigas, orientais, gregas e egípcias, mas nem por isso menos insidiosas: ou antes, deuses do céu e não demónios temerosos (GARIN, 1988, p. 23).

A posição do autor está correta, porém, como retoma Warburg, Lutero, apesar de sua descrença frente às profecias astrológicas, indicava a possibilidade de que a conjunção de certos planetas poderia ser um mau sinal, ao mesmo tempo em que mencionava que tinha consciência de que havia nascido sob um astro com muitos traços maléficos – Saturno. A mesma opinião é vista na tese de Bartra (2001, p. 194), ao citar Burton que lembra que o próprio Lutero se considerava um melancólico que estava sob a regência e influência saturninas.

Partindo dessas considerações e tendo em mente o que também comenta Delumeau (1984, p. 81), Lutero assumiu o protótipo do monge atormentado pela acídia. Em certo sentido, Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 323) associam o intento de Lutero – propor

uma grande Reforma na Igreja – ao ideal dos matemáticos, que também eram regidos por Saturno, e que no desejo e no ímpeto de empreenderem grandes construções e ainda lograrem êxito na resolução de enigmas matemáticos, estavam sujeitos ao acometimento da melancolia.

Esse confuso e dinâmico cenário social e cultural, onde concomitantemente ocorriam o movimento renascentista e a tentativa de uma reforma no seio da Igreja, serviu de pano de fundo histórico para caracterizar o que Garin (1991, p. 09) chamou de “o homem do Renascimento”. Isto é, um período em que o indivíduo vivenciou a expectativa de um renascer cultural, ao mesmo tempo em que presenciou a esperança de um renascer religioso, especialmente na figura de Martinho Lutero. Paralelamente às esperanças de mudanças, permanecia ainda um sentimento de medo e de angústias, já que Saturno também tinha seu lado sombrio, representando a morte. Essa ambivalência cultural pode ser bem averiguada pelo estilo de escrita e de pensamento de diversos intelectuais, como comenta Carvalho (2012, p, 37). Por exemplo, o homem, em Lutero, não se encontra no centro do Universo, como queriam outros pensadores como Pico della Mirandola e também Marsilio Ficino. Essas divergências representam parte do que Delumeau chamou de “triunfo do pessimismo” na Renascença, sobretudo quando “o Renascimento viu assim triunfar em metade da Europa uma doutrina baseada no desespero e na crença na absoluta incapacidade do homem para praticar, por si próprio, uma única boa acção” (1984, p. 51). Da mesma forma como anteriormente constatamos em Burckhardt (2009, p. 451), essa instabilidade religiosa propiciou a propagação de práticas como a da Astrologia, na tentativa de “preencher o vazio deixado pela religião”.

Com o intuito de finalizar este capítulo, é importante recorrermos a imagens que demonstram que, de fato, o final do século XV e o início do XVI estavam sob a regência do ambivalente Saturno, o padroeiro dos melancólicos. Para isso, retornemos às propagandas feitas durante a conturbada “rebelião” luterana. Mais uma vez encontramos um ataque a Lutero, na ilustração 38 (anexo A), da alcunha de Lichtenberger, onde vemos dois monges, sendo que um deles – ao que tudo indica seria o próprio Lutero – está com o diabo na nuca, sinalizando que o monge estava sob influência demoníaca. Ciente desses ataques, Lutero se posicionou da seguinte maneira:

*¿Dónde está el demonio? No se asienta en el corazón del monje sino sobre la nuca, ¡Ah! Con cuánta sutileza lo ha captado. En el corazón es donde mora mi SEÑOR JESÚS, hasta allí no llegará nunca jamás el demonio; pero creo que está sentado sobre mi nuca en referencia al Papa, al emperador, a los poderosos, y a todos aquellos que pretenden ser sagaces en el mundo.*

*Cuando ya no puede más me llena la cabeza de un ruido espantoso. Sea la voluntad de Dios, puede atormentarme desde fuera: sólo es, gracias a Él, un demonio expulsado y arrojado, como dice Cristo que el príncipe de este mundo será expulsado, Jn 12 (LUTERO, apud MAHÍQUES, 2008, p. 157).*

Essa imagem é um indício de que a propaganda do temor no final do século XV e início do XVI era real. A figura do demônio na nuca de Lutero indica a própria ação maléfica de Saturno, visto que entre os astrólogos se sobressaiu o caráter saturnino demoníaco e hostil. O próprio Lutero, nascido sob o signo de Saturno, como ele mesmo admitiu, tornou-se a representação do indivíduo afetado pela “melancolia saturnina”. A divulgação sobre as influências planetárias em sua vida, tomou tal rumo que o próprio reformador, causador de uma das maiores agitações religiosas que a Europa já havia presenciado, foi representado com os caracteres de Saturno, como vemos na figura 39 (anexo A), que, por sinal, muito agradou a Lutero, quando disse:

[...] teu pequeno livro de imagens referentes ao Papado, das quais me agradou muito minha imagem com a foice, como alguém que, durante tantos anos tendo sido chamado de impiedoso e mordaz, está prestes a se tornar assim. Mas hesito em interpretar a rosa como meu próprio símbolo: penso antes que também pertence ao ofício (LUTERO, apud WARBURG, 2013, p. 549).

Warburg interpreta que por detrás da imagem está a figura de Lutero como Saturno que, com sua foice, era considerado um divisor, um ceifador. É nesse turbulento cenário que as já citadas previsões de Cristoforo Landino feitas em 1481 referentes à conjunção de Saturno e Júpiter e à conseqüente mudança de religião, pareciam estar corretas. Um “novo profeta” – Lutero – havia nascido e uma “nova” religião despontava: o Protestantismo. Os sinais enviados por Deus, segundo os astrólogos, misturavam-se aos sinais de Saturno, ou Deus estaria enviando mensagens por meio desse astro. Tudo era confuso e nebuloso. A melancolia espreitava cada indivíduo daquele período, ou seja, os efeitos negativos das influências saturninas eram experimentados pela coletividade. Houve muitos progressos no Renascimento, mas, ao mesmo tempo, foi um período que se defrontou com novas angústias e novos medos. Longe de ser um período repleto de luzes, a Renascença também teve o seu lado melancólico, tomado por inseguranças astrológicas.

### 3.3 CONCLUSÃO DO TERCEIRO CAPÍTULO

Este capítulo teve como objetivo a apresentação da polimorfa figura de Saturno, o astro da melancolia que dominou o imaginário cultural renascentista do final do século XV e de todo o século XVI. Por isso, o entendimento de que não houve uma ruptura definitiva entre Idade Média e Renascimento é de grande importância para assinalar como os aspectos da melancolia – ou da acídia medieval – se mesclaram com as novas características que afloraram no Renascimento. Saturno – visto como um demônio, sobretudo no Medievo – ressurgiu com grande força no final do século XV. As consideráveis ebulições sociais que ocorreram naquele momento, como as grandes descobertas marítimas, as novas teorias científicas, a nova centralização dada à figura do homem, as disputas religiosas e teológicas e, também, a permanência da antiga crença de que o mundo estava chegando ao seu limite e de que o seu fim estava próximo, mostraram que a chamada “civilização do Renascimento” não prosperou em um ambiente tranquilo e totalmente otimista. Pelo contrário, o medo parecia ter tomado conta tanto dos leigos como, também, do mundo intelectual. Saturno, o astro da melancolia, estava mostrando o seu lado obscuro e hostil.

Também notamos uma oscilação entre o medo e o entusiasmo propiciados por esse “novo” modo de pensar e de encarar o mundo, que o Renascimento aos poucos propiciou. A Renascença, ao colocar o homem como o centro do mundo, faz com que se entenda que o indivíduo daquele período pode ter sentido os anseios e as preocupações ocasionados por esse antropocentrismo. Ao mesmo tempo aconteciam as agitações religiosas, resultado do grande descontentamento popular frente à Igreja romana. Tais agitações – que culminaria na Reforma Protestante – também precisam ser consideradas como ocorrências peculiares daquele momento. O homem renascentista permaneceu fortemente religioso; no entanto, o que notamos é um movimento, ainda de início bem tímido, de questionamento quanto aos posicionamentos e comportamentos da Igreja de Roma. Com isso, a cultura renascentista, que englobava o renascer da Antiguidade Clássica, permitiu que práticas como a da Astrologia, ganhassem forças e se disseminassem por todos os meios da sociedade. Como vimos em Burckhardt, a Astrologia fazia previsões de uma crise iminente no mundo cristão, ao mesmo tempo em que a “ciência astrológica” servia como um modelo ou método para que o homem fosse capaz de – além de descobrir os acontecimentos futuros – acalantar o seu desejo em descortinar os enigmas do Universo. No entanto, tendo o homem voltado sua atenção para os astros em busca de respostas para os seus mais profundos anseios, acabou se deparando com o temível Saturno.



Era entendido, à época, que Saturno continha, também, características positivas, e que o Renascimento não deixou de ressaltá-los, muito embora, até o momento tínhamos apresentado o seu lado mais obscuro, que tanto temor causou naquele período. O lado oposto do astro, isto é, as suas características benéficas, foi exaltado pelo neoplatonismo, como será abordado neste trabalho. Os grandes sábios, por meio de um estado contemplativo – não muito diferente da acídia medieval –, estariam, por conta da contemplação, predispostos a alcançar grandes feitos intelectuais, como iremos discorrer logo mais.

Já a Reforma, de certo modo, chocou-se com os ideais do Renascimento como, por exemplo, a liberdade humana e a centralidade do homem. Lutero tornou-se uma “figura típica” de vida ativa e vida contemplativa que, segundo a Astrologia, estavam indicadas nos céus com as conjunções de Júpiter e Saturno. Por mais que esse reformador negasse a efetividade da Astrologia, tal prática ou “ciência” era parte do centro das discussões daquele conturbado período. Os conceitos renascentistas como, por exemplo, o de “homem mago”, ou seja, o indivíduo que, por meio de sua própria capacidade, poderia compreender, manipular e dominar os elementos da natureza – propiciando a oportunidade de conhecer os mais recônditos segredos divinos – foram, de certa forma, questionados por Lutero e outros reformadores.

Não é nosso objetivo atestar se a Reforma esteve ou não, na contramão do que era proposto pelo Renascimento, até mesmo pelo fato de que aqui elencamos uma minúscula parte do extenso e complexo contexto da Reforma. Nosso intento concentrou-se no argumento de que, junto à Renascença, coexistiram sentimentos de medos e incertezas, que, em grande parte, muito contribuíram para configurar o ambiente cultural e social entre os séculos XV e XVI. As incertezas e os medos mostravam-se mais que um sentimento coletivo, pois eram confirmados pelos fluxos astrais de um dos principais regentes estelares: Saturno, o astro da melancolia.

Apesar desse ambiente um tanto quanto caótico, podemos notar um movimento intelectual fruto da centralização concedida ao homem, o antropocentrismo renascentista, que instigava o indivíduo ao *Sapere aude*. É evidente que encontramos diversos êxitos intelectuais na Idade Média; no entanto, o impulso pelo ousar saber, pelo descortinar dos arcanos do Universo, instigado, sobretudo no século XVI, levou o Ocidente a uma produção intelectual até então não vista. Aparentemente, já não havia mais um grande temor de uma possível afronta à religião institucionalizada – embora a Igreja ainda exercesse grande autoridade no campo do saber. A busca por uma certa independência intelectual foi almejada e exercida por

diversos nomes como, por exemplo, Nicolau Copérnico, Pico della Mirandola e Martinho Lutero.

O indivíduo do século XVI parecia estar reinterpretação o mito de Ícaro e o de Prometeu, pois, mesmo com os seus estimados êxitos intelectuais, tais avanços não aplacaram a *mediationibus sublimibus anxiani*, tortura (melancólica) produzida por uma meditação (contemplação) profunda. Assim, uma indagação permanecia: estaria o indivíduo ultrapassando os limites do conhecimento que, até então, eram invariavelmente conduzidos pelas rédeas da Igreja? Estaria ele sujeito aos castigos, análogo ao mito prometeico, pela ousadia de, porventura, ter desafiado Deus?

Como notamos, os medos e os receios marcaram o ambiente do final do século XV e de todo o século XVI. As inquietações, unidas aos presságios astrológicos, indicavam que, junto à efervescência do antropocentrismo renascentista, havia um aspecto obscuro causador de um certo pessimismo. O receio de que a Ira divina e a conseqüente punição da Humanidade haviam chegado, deu-se quando Saturno despontou como planeta regente, principalmente no ano de 1484.

Com sua foice, o astro da melancolia dava indícios de que estava prestes a “cortar as asas de Ícaro” ou – de maneira análoga – “condenar Prometeu”, agora representados pelo indivíduo do Renascimento. Resta-nos saber como, e se era possível, naquele cenário, marcado pelos sentimentos de apreensão, medo e melancolia, transformar, ou ressignificar, esses hostis sentimentos – em grande parte ligados a Saturno – em prol de um ambiente onde tais conquistas, culturais e intelectuais, fossem acolhidas de maneira menos apreensiva.

Para responder a essa questão, será necessário retornarmos à Academia Neoplatônica de Florença que, a cargo de Marsilio Ficino, foi responsável por significantes êxitos nos campos da filosofia e da religião.

O ressurgimento da antiga e enigmática figura mítica de Hermes Trismegisto – que recebeu grande destaque na filosofia ficiniana – foi imprescindível para uma mudança de atitude frente à melancolia e ao seu astro regente, Saturno. Porém, para que sejam apresentados os argumentos e as fontes que levaram a Academia a ressignificar a melancolia, ainda vemos a necessidade de recorrer a uma construção histórica que ligue os principais preceitos da Academia Neoplatônica, a um período anterior ao século XV. Isso só é possível se retomarmos alguns temas abordados ainda na Idade Média que, posteriormente, foram de suma importância para o desenvolvimento da mencionada Academia Neoplatônica e, também, para a evolução de por boa parte dos pensadores do século XVI.

#### 4 A FILOSOFIA DE RAIMUNDO LÚLIO E NICOLAU DE CUSA: UM CAMINHO PARA A ASCENSÃO AO CONHECIMENTO E OS ANTECEDENTES DO RENASCIMENTO

Nosso interesse é observar a maneira pela qual o neoplatonismo renascentista encarou a figura sombria de Saturno, herdada do Medievo e que mesmo nos séculos XV e XVI, manteve fortes conotações negativas. O entendimento do período medieval em relação à contemplação foi de associação à melancolia, entendida como ação demoníaca, cuja finalidade era desestabilizar o fiel, insuflando sentimentos e pensamentos de desânimo e desconfiança em relação aos desígnios de Deus, o que causava desconforto e apreensão culminando, não raras vezes, no desespero e no suicídio. Esse fato muito bem documentado no Medievo, passou a ser visto como o *balneum diaboli* ou “banho do demônio”, tido como o oitavo pecado capital.

Entretanto, para que houvesse uma ressignificação do estado contemplativo e, conseqüentemente, da melancolia, o homem do Renascimento precisava, antes de mais nada, encarar as mudanças e dúvidas ocasionadas pelos novos tempos. A onda pessimista que pudemos classificar como o outro lado do Renascimento – com os seus prelúdios quanto ao fim do mundo –, criou um ambiente que fomentava ideias como a de que “não havia mais esperança para o aperfeiçoamento da Humanidade” (DELUMEAU, 2009, p. 304). Essa desolação, aqui trazida, mais uma vez, por Delumeau, é comentada por Garin ao explicar que a visão de mundo aristotélico-tomista, vigente por séculos no Cristianismo, e muito presente no período medieval, encontrava-se, de certa maneira, esgotada, ao mencionar que “ainda que num determinado momento a imobilidade do mundo aristotélico parecesse predominar, foi exatamente através do esgotamento de todas as suas possibilidades que permitiu que as novas exigências tomassem consciência definida das suas exigências” (GARIN, 1989, p. 34). Sobre esse esgotamento da teoria do conhecimento e, conseqüentemente, das bases do que naquela altura se compreendia enquanto ciência, o mesmo estudioso argumenta:

[...] esgotava criticamente e colocava no seu lugar, entre as elaborações da mente humana, a antiga concepção do mundo, enquanto a velha física aristotélica se esgotava numa crise mortal, a floravam à luz do dia doutrinas mágicas e alquimistas, ou seja, as técnicas que visam transformar as coisas, as ímpias artes experimentais que se propunham infringir as leis e subverter a ordem, mover os astros das suas esferas, transformar os seres vivos e ressuscitar os mortos. E os homens que serão seduzidos pelo seu fascínio chamar-se-ão Francisco Bacon, Giordano Bruno e Tommaso Campanella. Nesse terreno, é útil recordá-lo, cresceu a tese da *veritas filia temporis*; dado que, e são magos e astrólogos a notá-lo, não aqueles que *a priori* deduzem e

reconstroem racionalmente o mundo de uma vez para sempre, mas aqueles que laboriosamente recolhem experiências e lentamente edificam sobre a conquista de ontem as certezas de hoje (GARIN, 1989, p. 90).

A citação de Garin é preciosa para nossa investigação. Nela encontramos, além do esgotamento da física aristotélica, também o (res)surgimento de técnicas mágicas e alquímicas, que fortemente marcaram a cultura científica do Renascimento, cuja difusão foi impulsionada pelo hermetismo advindo dos neoplatônicos, sobretudo a partir da Academia de Florença. Do mesmo modo que o estudioso toca no antigo adágio *Veritas filia temporis* que, como mencionamos rapidamente no capítulo anterior (nota 41), era comumente atribuído a Saturno, com o sentido de ceifador e consumidor do tempo. O astro da melancolia, dentro desse adágio, era visto como “aquele que portava” a história e, portanto, poderia trazer os segredos insondáveis do Universo, mesmo com a sua característica de ceifador. Mistérios que o homem há muito vislumbrava conhecer.

Saturno, além de portar o título de astro da contemplação melancólica, recebia, ainda, o conceito de ser o portador do tempo, da morte e, também, das verdades últimas, que só seriam reveladas com o passar do tempo – *Veritas filia temporis*. Apesar de ser o último planeta no sistema astronômico ptolomaico, Saturno, a partir desse adágio, teria assim seus atributos positivos, resgatados e revalorizados pelos neoplatônicos.

Dito isso, antes de entrarmos nas ideias neoplatônicas da Academia de Ficino, que retomaria e reconfiguraria a noção de melancolia, vemos a necessidade de nos determos, neste capítulo, na compreensão do pano de fundo que contribuiu para a fundação do círculo neoplatônico florentino, que teve por mérito a formulação ou estabelecimento de boa parte do pensamento filosófico renascentista. Nesse caso, devemos manter o enfoque na crise do pensamento ocidental, marcada por uma série de esgotamentos nos campos filosófico, científico e religioso. Diante disso, faremos um regresso a algumas importantes fontes filosóficas e teológicas do período medieval, que seriam amplamente resgatadas na Renascença, e que tinham como intento a “elevação do intelecto humano” para outros níveis de conhecimento. Um ideal que se mostrou imprescindível para o novo status da atividade contemplativa ou para o homem melancólico, sendo esse último visto como um dos mais aptos aos chamados “voos do espírito”, ou, aos “voos do intelecto” rumo ao inteligível.

Dentre os intelectuais pertencentes ao período limiar, entre o Medieval e a Renascença, estava o cardeal Nicolau de Cusa (1401-1464) que se tornou uma das figuras centrais nesse conturbado período do século XV e que se prolongaria por todo o século seguinte.

#### 4.1 O CONFUSO CENÁRIO CULTURAL DA EUROPA DO SÉCULO XV: O CONCÍLIO DE FLORENÇA E O REDESPERTAR DO GREGO

As teses aristotélicas com o conceito de Universo finito e estático, começavam a dar sinais de esgotamento. Não demoraria muito para que Nicolau Copérnico colocasse, com certa veemência, algumas dessas teses em questionamento, quando propôs os princípios básicos da teoria heliocêntrica: o Sol como o centro do Universo. Uma hipótese que já havia sido defendida, ainda mais abertamente, por Nicolau de Oresme no século XIV, o que causou certo desconforto entre estudiosos e a Igreja. Oresme, como aponta Woortmann (1997, p. 40), plantou a semente da dúvida nas certezas relativas ao geocentrismo.

A atitude de Oresme indicava o “início” do esgotamento da física aristotélica. Suas ideias, que retornaram com força no final do século XV, colidiram com as bases dos postulados científicos e religiosos. Isso porque o conceito de Sol, como o centro do Universo, abria margem para indagações como, por exemplo, se o planeta Terra, lar da espécie humana, teria sido, de fato, o centro da Criação divina, ao mesmo tempo que fornecia espaço para novos problemas teológicos e também científicos. Junto à heresia heliocêntrica – que teve um dos seus desdobramentos de forma bastante “acanhada” no seio da própria Igreja, pelo cônego Copérnico –, havia dois grandes desafios. Primeiramente, essa ideia se chocava com os dogmas ditados pela Igreja, baseados na Bíblia e, em certo sentido, amparados nas ideias de Aristóteles<sup>48</sup>, contribuindo para que novos debates fossem abertos, caso a autoridade do filósofo de Estagira fosse contestada. O segundo grande problema, estava em questões puramente teológicas, com indagações como: teria Deus não escolhido o planeta Terra para ser o centro de Sua Criação? Se o Sol era realmente o centro, qual seria o papel do planeta Terra e, conseqüentemente, o da criação da raça humana? Em outras palavras, os receios suscitados pelos postulados heliocêntricos não ressoaram somente na Teologia, mas também

---

<sup>48</sup> A aproximação da Igreja com as ideias de Aristóteles, sobretudo na Idade Média, como lembra Bettencourt (2005, p. 155-156), advém de fatos expostos na Bíblia, principalmente com o episódio, narrado no Livro de Josué em que o Sol teria parado. Essa passagem foi importante para que a Igreja tomasse a física aristotélica como um postulado científico respaldado na mencionada passagem bíblica. O uso da filosofia e da ciência aristotélicas, mas também, em menor parte, a filosofia platônica, como observamos em santo Agostinho, foram endossadas pela Igreja como prelúdios da Revelação cristã, ainda na Era pagã e em terras distantes de Israel. Esses dois filósofos, sobretudo Aristóteles na Idade Média, eram considerados como possíveis precursores do Cristianismo, centenas de anos antes do nascimento de Cristo. Uma ideia que foi amparada, por exemplo, em Savonarola, como lembra Burckhardt (1983?, p. 386) que, apesar de ter aceito a importância da filosofia aristotélica e platônica para a Teologia, formava a radical noção de que por terem vivido no paganismo, e não batizados nas “águas do Cristo”, estavam, assim, condenados ao Inferno.

ecoaram entre os leigos em geral. Afinal, era o destronar da raça humana como o centro da Criação divina. Permanecia, assim, o sentimento melancólico, como abordamos no capítulo anterior; aquele sentimento suscitado pelo *Sapere aude*, em que a ousadia do saber – que fomentava novas descobertas e novas teorias – resultava e expressava-se na dúvida de se estar ultrapassando os “limites estabelecidos por Deus” no tocante ao conhecimento<sup>49</sup>. A problemática estava estabelecida. Antigos paradigmas teológicos e científicos começavam a ser questionados.

A redescoberta da língua grega que, em grande medida, teve a Academia Neoplatônica de Florença como o centro de tradução do grego para o latim, despertou o interesse de inúmeros teólogos e filósofos ocidentais para a tradução de textos que, até então, eram praticamente desconhecidos.

O ensino e a aprendizagem do grego – ao menos por parte daqueles que não pertenciam ao clero – não eram vistos com bons olhos pela Igreja. Isso ocorria pelo receio que a religião cristã institucionalizada tinha em relação ao retorno aos textos originais da Bíblia, o que poderia conduzir a uma nova tradução bíblica. Tyson, compilador dos textos de “Filosofia Oculta” de Agrippa, comenta que “havia um ditado comum na época de Agrippa: ‘Aprenda grego e vira herege’ [...] [a isso] ele [Agrippa] tenta superar, firme na fé em que os milagres do mundo antigo, desenterrados e vitais, podem transcender a árida paralisia e o dogmatismo dos escolásticos católicos” (2012, p. 48).

Essa tese é defendida, também, por Garin, ao comentar sobre os conceitos gregos de “homem”, “mundo” e “divindade”, garante que “os Gregos eram de opinião que a teologia não tem nada a ver nem com Aristóteles nem com os silogismos” (1988, p. 76). Com tal ideia, o autor menciona a preocupação que o retorno à Antiguidade trazia:

Um facto, porém, prejudicava: o retorno a Florença, naquele momento, de todas as divindades da Grécia, exatamente na altura em que o mundo cristão, face à ameaça turca, procurava recompor a própria unidade. Paradoxalmente pareceu que a reunificação dos homens devia obter-se, para lá das religiões reveladas, no retorno aos princípios em que os últimos filósofos gregos haviam visto os símbolos da suprema e inefável unidade divina.

---

<sup>49</sup> Delumeau (1984, p. 38-39) nos fornece um exemplo claro desse medo ocasionado pelo *Sapere aude* na própria figura de Copérnico que, temendo pela sua própria vida e por uma possível excomunhão eclesial, por conta da ousadia de seus estudos, decidiu publicar suas teorias próximo à sua morte. O mesmo ocorreu mais de cem anos depois, quando Galileu Galilei (1564-1642) teve de renunciar suas aprimoradas pesquisas em torno do heliocentrismo, para que não acabasse morto pela Inquisição. Esses dois exemplos são preciosos para entender o sentimento melancólico envolvendo o adágio *Sapere aude*. Esses eram os elevados preços pagos por aqueles que “ousavam saber”.

Foi nessa atmosfera que o mais solene dos participantes no Concílio, Jorge Gemisto Pléton, o restaurador em Mistra do culto dos deuses pagãos, discorrendo com os amigos florentinos, anunciou iminente o fim do judaísmo, do cristianismo e do islamismo, e próxima a conversão dos homens as religiões da verdade. “Eu próprio o escutei em Florença – escreverá o seu implacável adversário Jorge de Trebizonda – quando dizia que poucos anos depois o mundo inteiro teria tido uma só e idêntica religião, uma mente, uma só pregação. E tendo-lhe eu perguntado se seria a fé de Cristo ou a de Maomé, respondeu-me: nenhuma das duas, mas uma outra não diferente da dos gentios. Indignado com tais palavras, odiei-o sempre, e tive-lhe um horror como a uma víbora venenosa, nem mais pude vê-lo ou escutá-lo. Mas soube por alguns gregos fugitivos daqui do Peloponeso que ele, antes de morrer, há cerca de três anos, afirmou publicamente que, não muito tempo depois da sua morte, Maomé e Cristo cairiam no esquecimento, e resplandeceria em todo o universo a verdade absoluta”.

Como é sabido, Pléton pensava na ressurreição das divindades helénicas, no culto de Zeus, de Apolo, do Sol e dos astros (GARIN, 1988, p. 76-77).

A exposição de Garin é de grande interesse para situar o contexto histórico que estamos abordando. O autor cita o famoso Concílio de Florença<sup>50</sup>, ocorrido em meados do século XV, que teve, entre outros objetivos, a tentativa infrutífera de (re)conciliação entre a Igreja Católica ocidental e a Igreja Ortodoxa oriental. Apenas esse intento conciliatório mostra que a religião cristã ocidental já demonstrava questões problemáticas para a manutenção da unidade da fé, centrada na Igreja de Roma. É possível que o convite direcionado a Gemistus Plethon (cerca de 1355-1452) fosse uma sinalização de uma provável abertura a novas ideias por parte do clero romano? Apesar de termos claros indícios de que o Bispo de Roma, ao visar a reunificação, estaria flexível aos costumes orientais, o que poderia justificar a convocatória da pessoa de Plethon, considerado um grande intelectual, não temos como responder com convicção a essa questão. Contudo, a figura paradigmática e “exótica” de Plethon torna-se importante ser aqui mencionada por conta de sua nova iniciativa religiosa, no preciso momento em que a Europa iniciava um período áureo: o Renascimento.

A fala de Garin sobre Jorge de Trebizonda (1395-1486), um ferrenho defensor de Aristóteles, e que mencionou o pavor que sentiu ao ouvir as palavras proferidas por Plethon, indica o quanto a figura e as ideias de Gemistus causaram estranheza e grande desconforto. A tese advogada por estudiosos como Carvalho (2012, p. 54) que, inspirada em Kristeller, pressupõe que não houve um retorno aos cultos aos antigos deuses no Renascimento, encontra

---

<sup>50</sup> Apesar de o referido Concílio ter começado em Basileia, foi, depois, transferido para Florença, uma cidade-símbolo do Renascimento e que já havia sido palco das profecias de Joaquim de Fiore e, logo mais, o seria também para as exaltadas pregações de Savonarola. Interessante notar que, no auge do Renascimento, acreditava-se que Florença seria uma espécie de “nova Jerusalém”, não apenas por suas contribuições artísticas e científicas, mas, também, por supostamente, ser palco de uma futura renovação religiosa.

um certo problema frente às ideias de Gemistus Plethon que, embora não tenha conseguido estabelecer um culto fortemente difundido aos antigos deuses do panteão grego, foi ousado em propor o retorno de antigas religiões, como uma espécie de saída da profunda crise religiosa que tinha se acentuado, desde a Idade Média, com a ruptura entre a Igreja ocidental e a oriental. O próprio Garin menciona que Plethon havia iniciado um culto pagão em Mistra, onde a sua ideia, apesar de ter sido vista como escandalosa e altamente herética, não deve ter saído dos limites daquela cidade.

O pequeno culto pagão na mencionada cidade não condiz totalmente com a ideia de Kristeller, sobre a não retomada de cultos pagãos, – ao menos que o autor esteja fazendo referência ao cenário ocidental. Ao mesmo tempo que existem teses exageradas para a cultura renascentista, como a do próprio Burckhardt, que via o Renascimento como “...uma retomada do paganismo. O humanismo, ao emergir da cultura pagã, não pode ser senão profano. O autor chega a dizer que os filósofos e humanistas da Renascença tinham ‘desprezo pela Igreja e por sua doutrina’” (CARVALHO, T., 2012, p. 53). Conceitos generalizados e hoje não mais aceitos pelos historiadores.

De modo que há uma divergência entre as teses de Kristeller e Burckhardt, no momento em que nos deparamos com a controversa figura de Plethon. Os dois citados estudiosos acabam por cair em teses de pontos extremistas. De um lado encontra-se Kristeller, alegando que o Humanismo não foi um movimento religioso e nem antirreligioso (apud CARVALHO, T., 2012, p. 55) e, de outro, Burckhardt advogando um excessivo retorno à Antiguidade pagã em detrimento à fé cristã. Do ponto de vista do que analisamos até o momento, é possível dizer que ambos os autores, ao tocarem em pontos extremos, não podem ser considerados como totalmente corretos. No tocante à ideia de Burckhardt, mesmo com a figura de Gemistus Plethon que propôs a ousada ideia de um retorno ao paganismo, o seu ideal não se concretizou, permanecendo o Renascimento essencialmente cristão. Por outro lado, contrariando a tese de Kristeller, o Humanismo renascentista teve sim, um viés bem forte que tocou diretamente o campo da religião, já que, por exemplo, as próprias descobertas científicas que aos poucos ocorriam, mesmo com relutância, acabaram por levar a Igreja, ainda que em períodos posteriores, à revisão e reformulação de seus dogmas.

Há também um outro viés, o filosófico, com o seu expoente na Academia Neoplatônica de Florença. Esse importante centro humanista efetuou o resgate de antigos textos de cunho filosófico-religioso, como o *Corpus Hermeticum*, atribuído ao lendário Hermes Trismegisto, o qual trouxe à tona a chamada “tradição hermética”, causando grandes



e importantes impactos na religiosidade ocidental. Ainda que a mencionada Academia, em tempo algum, propôs a criação de uma nova religião, sua filosofia não deixava de emanar conceitos e ideias que tocavam diretamente em temas e problemas relativos à religião. Um efeito bastante compreensivo, visto que a Academia tratou de textos platônicos e neoplatônicos que, via de regra, contrariavam a filosofia aristotélica e a teologia escolástica. Dado que o nosso estudo está inserido no campo da Ciência da Religião, é importante que ressaltemos esse viés religioso, suscitado pela Academia Neoplatônica, cujos fundamentos foram muito importantes para a reconfiguração da noção de melancolia.

O próprio Gemistus Plethon legou alguns de seus ideais à Academia. A figura desse filósofo e o contexto do próprio século XV nos mostram, mais uma vez, aquele desconforto religioso que pairava no Ocidente. Desconforto e descontentamento muito propícios para a ação do ambivalente astro Saturno e a sua influência no humor melancólico. O antigo patrono da Agricultura, das profecias e da melancolia – somente para citar algumas de suas características – ainda continuaria a dominar os céus por todo o século XVI. A assombrosa profecia proferida por Plethon, quanto à extinção das grandes religiões, acabava por incentivar e fomentar a tão difundida ideia do fim dos tempos. Mas, dentro desse confuso cenário que abarcava diversos ramos da cultura – tendo como marca expressiva o anseio pela renovação do mundo ou mesmo pelo advento do Apocalipse – é possível interpretar o ideal de Plethon a partir desse contexto histórico-cultural, cujas previsões e profecias eram sempre muito populares, apesar dos receios que sempre suscitavam.

Desse modo, não é errôneo argumentar que Plethon<sup>51</sup>, como de certa forma indica Garin (1988, p. 77-78), teria feito suas previsões, baseado nos grandes questionamentos e conflitos religiosos que o Ocidente, naquele momento, já experimentava.

A previsão de Plethon foi vista como muito extremada, sendo que logo despertou a atenção dos soberanos, tanto por parte do clero como fora dele. Apesar de uma previsão demasiadamente chocante, Plethon sutilmente legou uma significativa mensagem para a

---

<sup>51</sup> Aparentemente Gemistus Plethon causou desconforto na Igreja romana mesmo após a sua morte. Isso se deu, como menciona Chastel (2012, p. 457), por conta da poderosa família Malatesta de Rimini, que ordenou a construção de um templo que, para o Papa Pio II (1405-1464), “era uma obra de impiedade”. Esse templo reúne uma grande quantidade de temas da filosofia pagã e, sobretudo, da filosofia neoplatônica, defendida por Plethon. A “obscura” simbologia do templo que nas palavras do cronista de Sigismundo Malatesta (1417-1468) advinha *ex abditis philosophiae penetralibus*, dos “íntimos profundos da filosofia” (apud CHASTEL), tinha os símbolos reservados somente aos iniciados. O amor de Sigismundo Malatesta por Plethon fez com que Sigismundo, um poderoso governante, trouxesse os restos mortais do filósofo para o seu “templo pagão”. No túmulo de Plethon há a epígrafe *ob ingentem eruditorum quo flagrat amorem* – “um grande erudito, por quem ardo em amor”. A “heresia” de Sigismundo irritou o Papa Pio II, que o excomungou.

posteridade, ao advogar que uma possível saída para os males que atingiam aquele período, e que se intensificariam dentro do Cristianismo, poderia ter sua solução na volta ao passado, justamente no retorno às fontes do pensamento ocidental, aos antigos deuses, aos antigos filósofos e aos antigos mistérios. Tal ideia não era apenas a de um retorno arqueológico, que o Renascimento do século XV já estava empreendendo, mas uma volta às fontes do pensamento religioso cristão, da *prisca philosophia* e da *prisca theologia*. Uma atitude tomada, sobretudo por Ficino e pela sua Academia, ao realizarem uma busca quanto à antiguidade da filosofia platônica, que poderia ser tão antiga quanto o próprio Platão. Retomaram, assim, a ideia da existência de uma *Prisca Sapientia*, que teria resultado no surgimento da filosofia (platônica) e da teologia, com prelúdios à Revelação cristã.

O Concílio de Florença foi um marco para os novos questionamentos que afloravam. As figuras de Gemistus Plethon e Nicolau de Cusa, atuantes no Concílio, foram responsáveis por alavancar um retorno ao platonismo, influenciando, diretamente, na retomada dos estudos da língua grega. A difusão do platonismo foi conquistando cada vez mais espaço por todo o Ocidente. A filosofia de Platão, como já mencionamos, trouxe novas discussões e novos pontos de vista que, aliados à ousadia do saber (*Sapere aude*), produziram fortes impactos nos pilares do conhecimento ocidental. Essa escola filosófica, com o seu maior representante no neoplatonismo florentino, trazia, naquele momento, questões pertinentes à finitude ou infinitude do Universo e, também, indagações a respeito da limitação do conhecimento humano. Esse último aspecto por sinal, conectar-se-ia a uma figura mítica, a de Hermes Trismegisto, trazida à luz pelo círculo filosófico de Ficino, com uma nova proposta para a teoria do conhecimento. O mítico Hermes Trismegisto, que por diversas vezes foi instado a se cristianizar, unir-se-ia ao temível e sombrio Saturno – o astro da melancolia e das profecias –, na tentativa de formar uma nova proposta filosófica em meio ao caos religioso que se instalava. Nesse ideal, podemos observar um pouco da “profecia” de Plethon, não num retorno aos antigos deuses em detrimento ao Cristianismo, mas na idealização de um novo postulado filosófico-religioso, que teria como “protagonista” o próprio humor melancólico, tão temível e tão renegado

Inseridos nesse efervescente período de retomada do estudo do grego e da redescoberta de antigos tratados filosóficos – e ainda nos amparando na exposição de Garin, sobre o Oriente ser platônico e o Ocidente aristotélico –, devemos salientar e reafirmar a ideia de Kristeller, que pondera que “os conceitos e os métodos destinados a demolir a física aristotélica foram verdadeiramente discutidos e preparados durante o século XVI, mas não

deram frutos visíveis e duradouros antes do século XVII” (1995, p. 51). Da mesma forma, o autor chama a atenção para que não seja feita uma cisão, como alguns historiadores pretensiosos desejaram criar, ao admitirem que o período medieval foi aristotélico ao passo que o Renascimento foi totalmente platônico. Isso, realmente não aconteceu. Na segunda metade do século XV, por exemplo, houve inúmeros questionamentos nos campos filosófico e religioso. Aristóteles foi posto em xeque e as teses de Platão foram reavivadas, porém, isso não indica que o filósofo de Estagira deixou de ser estudado e comentado. As disputas e as discussões em torno do geocentrismo e do heliocentrismo, por exemplo, não raras vezes eram debatidas entre aristotélicos e platônicos. Mas Kristeller, que não poucas vezes se defronta com Garin, admite que, no final do século XV e em todo o século XVI, o debate sobre o livre pensamento, juntamente com uma nova abordagem em torno da teoria do conhecimento, com um forte sentido platônico, formaram um dos principais pilares do Renascimento e do início da Era Moderna.

*Quae supra nos, ea nihil ad nos* – “daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar”. Como indicamos, esse não era um adágio estranho para o indivíduo dos anos anteriores ao século XV. A decisão sobre assuntos teológicos era reservada ao alto clero, que promulgava seus dogmas nos respectivos concílios eclesiásticos. A noção de que os problemas filosóficos e teológicos deveriam ser discutidos sob a égide do Papa, não mudou drasticamente no século XV. No entanto, o advento do Renascimento, juntamente com o envolvimento de ricas famílias que financiavam os grandes empreendimentos artísticos, filosóficos, literários e científicos, somando-se à invenção da imprensa, propiciaram para que o conhecimento e as novas ideias se difundissem rapidamente. A invenção da imprensa criou um ambiente favorável às novas discussões, visto que um livro poderia, com facilidade, alcançar diversos países.

Embora o acesso ao conhecimento tenha se tornado mais amplo, ainda permanecia limitado a um pequeno número de intelectuais, já que os altos índices de analfabetismo mantinham-se como uma característica social. Uma melhor divulgação do conhecimento, combinada com as expectativas vivenciadas pela cultura ocidental, sobretudo pelas difundidas profecias faz com que um estudioso como Delumeau (2009, p. 342) mencione a existência de um certo “desânimo” no fim do século XV, ao dizer que existia um entendimento coletivo de que “os anos não trouxeram sabedoria à Humanidade”.

Nesse cenário, juntamente com o despertar intelectual do século XV, e com ele o início do apogeu do Renascimento, intelectuais como o cardeal Nicolau de Cusa, movido por

um enorme fascínio pela filosofia platônica e grande opositor de Aristóteles, lançou-se numa busca intelectual com a finalidade de trazer novas respostas filosóficas e teológicas às questões que não inquietavam apenas o cardeal, mas, também, boa parte do Ocidente cristão. Questionamentos que estão bem expostos nas densas obras de Nicolau de Cusa, tinham como base indagações como: quais as maneiras pelas quais o homem poderia obter conhecimento? Existiria uma relação entre o conhecimento do mundo sensível e o Criador?

Esse importante cardeal-filósofo foi uma das principais figuras que buscaram respostas para os problemas intelectuais que emergiam, tendo sido participante ativo do Concílio de Florença. Identificamos assim, em nosso estudo, que Cusa ousou em rever o adágio *Quae supra nos, ea nihil ad nos*, dando a ele um sentido inverso. O cardeal percebeu que para amenizar os desconfortos, sobretudo sociais e religiosos de seu século, era preciso buscar o contrário do que postulava o adágio, ou seja, fazia mais sentido, para o Cusano, a ideia de que devemos nos ocupar e conhecer o que se encontra acima de nós. Somente a partir de um espírito investigativo, direcionado para novos enfoques filosófico-teológicos, a sociedade, como um todo, poderia se libertar daquele clima melancólico que fazia ecoar o pensamento e a crença de que “os anos não haviam trazido o conhecimento prometido”. Ainda assim, essa tarefa não seria fácil. Nicolau adotou uma espécie de filosofia, cuja finalidade era o estabelecimento de uma íntima aproximação entre Criador e criatura, ou entre Deus e o homem, algo já experienciado séculos antes pela própria Cristandade, cujos resultados não tinham se mostrado totalmente promissores. Para compreendermos as profundas raízes histórico-filosóficas, responsáveis pelos embates em torno de Nicolau de Cusa, o antecessor da Academia Neoplatônica de Florença, é importante abordarmos alguns momentos históricos – anteriores ao século XV –, onde a problemática do relacionamento entre indivíduo e Deus, havia causado sérios problemas religiosos, que tanto Nicolau de Cusa e a filosofia neoplatônica dos séculos XV e XVI acabaram por reacender. Por isso, é preciso aqui haver um resgate histórico desse “novo” tipo de conhecimento filosófico-teológico, do qual Cusa se mostrou um partidário promissor.

#### **4.1.1 Preâmbulos da problemática em torno do misticismo cristão e o misticismo com forma de se aproximar de Deus**

Nicolau de Cusa deve ser visto como uma daquelas figuras históricas que se tornaram paradigmáticas na história do pensamento ocidental, pois é reconhecido como um dos principais teólogos que reformularam a visão de mundo do homem ocidental, abrindo

caminho para o (re)florescimento de diversos debates nos campos teológico, filosófico e científico. O Cusano, como é conhecido entre os estudiosos, correu sério risco de ser considerado herege e, mesmo podendo ter suas obras condenadas e sua vida ceifada, conseguiu estremecer os alicerces do pensamento ocidental – que, por sinal, já se encontravam bastante abalados – por meio de uma teologia que, não poucas vezes, foi vista com ressalvas por parte da Inquisição. Referimo-nos aqui à “teologia mística” ou “mística cristã”, da qual o cardeal foi autêntico herdeiro. A referência a “herdeiro” é pertinente, justamente pelo fato de que o seu pensamento tem raízes no contexto medieval que, inclusive, teremos que abordar para compreendermos não só a visão de Nicolau de Cusa, mas, também, a influência da mística medieval dentro da principal escola filosófica do Renascimento – a Academia Neoplatônica de Florença – que, posteriormente, forneceria novas tonalidades à melancolia, bem como a Saturno, com as “bênçãos” de Hermes Trismegisto.

Por ora, detenhamo-nos na problemática da mística e em Cusa.

Historicamente, Nicolau de Cusa situa-se alguns anos antes da fundação da referida Academia de Florença. O seu pensamento foi fortemente inspirado nas discussões do Concílio de Florença, as quais se mostraram basais para o estabelecimento e prestígio do neoplatonismo na Renascença. Tanto o Concílio quanto as ideias de Cusa contribuíram para as mudanças filosóficas no Ocidente que, na perspectiva de Lyra (2012, p. 14), foram paradigmáticas e marcaram uma virada na teoria do conhecimento.

Abordar a filosofia de Nicolau de Cusa, e como ela foi importante para a composição e reestruturação de um novo modelo de pensamento, que modificou boa parte da filosofia ocidental, ocuparia uma investigação à parte, o que já foi muito bem feito por Lyra (2012) em seu estudo “Nicolau de Cusa: visão de Deus e teoria do conhecimento”. Mesmo assim, não há um impeditivo para que não abordemos esse tema que está intrinsecamente vinculado aos novos pensamentos que eclodiram por todo o século XVI, renovando as bases do pensamento filosófico e religioso. O título da obra de Lyra, por si próprio, já é revelador. O cenário do século XV compreendia que o conhecimento de mundo – isto é, o conhecimento natural, científico – mesclava-se com o conhecimento acerca de Deus. Ele, o Criador do Universo, estaria presente em Sua própria Criação. Não havia espaço, ao menos no pensamento de Nicolau, para uma nítida diferenciação entre Deus e natureza, embora a divindade não se limitasse ao meio natural. Esse é um dos pontos principais do pensamento de Nicolau de Cusa que, não por acaso, causou polêmica, a ponto de quase ser condenado por heresia. Um fato importante a ser ressaltado é que a filosofia do Cusano não era totalmente nova e de

exclusividade do pensamento platônico, que afluía no momento, sobretudo após o Concílio, mas era, também, peculiar a uma tradição medieval que a Igreja enxergou com certo receio: a chamada “mística”.

Como estuda Lurker (2003 p. 445), a mística pode ser entendida dentro dos mais diversos contextos, do filosófico ao religioso. O autor exemplifica, ao referir-se ao significado do termo “místico” dentro do neoplatonismo, como tendo um sentido de “aquisição intelectual”, já que nas palavras do autor “refere-se ao reconhecimento do sentido, oculto em ritos e palavras; o discurso místico é a expressão simbólico-velada daquelas realidades últimas somente acessíveis aos especialmente chamados” (2003, p. 445). As palavras desse estudioso condizem com a escrita de Cusa, que está tomada por um sentido místico, indicando uma espécie de “iluminação espiritual”<sup>52</sup>, como menciona Lyra (2012, p. 196). A única objeção que podemos fazer à argumentação de Lurker é que a mística de Nicolau de Cusa não estava reservada somente a um grupo seletivo, ou de iniciados, uma vez que sua mística-filosófica estava disponível a todos os indivíduos. No entanto, havia a condição *sine qua non* da fé em Deus e em Seu Filho, Jesus Cristo. Partindo desse viés, é possível afirmar que, em certa medida, o cardeal adotava boa parte da mística advinda da Patrística. Segundo Lurker, entre os Padres da Igreja o termo “*mystikós* tem sentido de culto: os ritos e símbolos do mistério de Cristo desenvolvido em forma de culto são místicos” (2003, p. 445). Ainda prossegue o autor: “a mística cristã diferencia-se de todas as outras [místicas] pela crença em Jesus Cristo. Sua base é a comunhão real com Cristo, recebida no batismo [...]” (2003, p. 446). Pelas palavras de Lurker, podemos entender os motivos pelos quais a Igreja se assemelhava à mística, ao mesmo tempo que se distanciava dela.

A mística, como lembra o autor, é constituída, muitas vezes, por conceitos simbólicos, como a noção de Deus como “uma Chama ardente”, “Luz” e “Estrela”; ao passo que boa parte da mística assumida pela ortodoxia da Igreja Católica postula conceitos literais não simbólicos, como por exemplo, o dogma da morte de Jesus e, conseqüentemente, a repetição de Sua morte no ritual da Eucarística. Essa ideia é citada por Bettencourt (1996, p. 194) ao mencionar que a mística, subjacente à consagração eucarística, que é a própria morte de Cristo – *maxime sub speciebus eucharisticis* – contraria a ideia de imagens simbólicas, como as aludidas imagens do fogo e da luz, ainda que a ortodoxia faça uso de símbolos para ilustrar o inefável.

---

<sup>52</sup> É interessante apontar que os mencionados místicos cristãos, como o próprio Nicolau de Cusa, relatam que, em um determinado período de suas vidas, foram arrebatados por essa espécie de “iluminação”, ou êxtase, que lhes proporcionou, assim, uma maior aproximação de Deus.

Toda essa explanação é necessária para compreendermos a diferença entre a filosofia mística de Cusa e a da filosofia neoplatônica, ambas tão caras ao Renascimento e que, direta ou indiretamente, auxiliaram na reorganização e na reestruturação dos conceitos até então sombrios em torno da melancolia. Vamos nos ater, ainda que parcialmente, nesse contexto, sendo importante a abordagem de alguns aspectos da doutrina cristã, tão fortemente arraigados, tanto na cultural medieval quanto na renascentista. Uma dessas doutrinas encontrava-se, justamente, nos conceitos de “símbolo e mística”, que foram várias vezes abordados pela Igreja com algumas particularidades. Para exemplificar essa diferenciação, vamos abordar o pensamento do cardeal, que possui uma mística direcionada ao simbólico, enquanto que a ortodoxia mantém os “eventos místicos” – se assim é possível dizer –, como a Transubstanciação eucarística com significados literais e não apenas simbólicos.

Nicolau de Cusa propôs uma nova teoria do conhecimento ao defender que:

[...] O itinerário do conhecimento humano vai da pluralidade à unidade. Todo processo é, na verdade, um processo de unificação que começa nos sentidos, prossegue na razão e termina no entendimento. Há que se acrescentar que é no entendimento que se realiza a iluminação mística, momento supremo no qual o infinito pode ser conhecido [...].  
Para Nicolau de Cusa, o homem possui três faculdades cognoscitivas: os sentidos [*sensus*], razão ou entendimento discursivo [*ratio*] e entendimento [*intellectus*]. Os sentidos e a razão tornam possível o conhecimento do universo sensível, da pluralidade e da oposição entre as coisas. O intelecto torna possível o conhecimento da unidade (BOMBASSARO, 2007, p. 176).

A rápida explanação de Bombassaro é eficaz para explicar o raciocínio do Cusano, bem como sua doutrina mística e sua teoria do conhecimento. Nicolau uniu em seus escritos a noção do conhecimento sensível, ou seja, o conhecimento da natureza – da “ciência empírica” –, ao mesmo tempo em que legitimou que, através do conhecimento provenientes do *sensus* e da *ratio*, seria possível conhecer a Deus que, no pensamento do teólogo, é a Suprema Unidade. Esse conhecimento último assemelha-se a uma espécie de iluminação mística, uma iluminação que deve ser obtida através do *intellectus*. É visível que a mística de Nicolau de Cusa se diferenciava, não totalmente, mas em parte, da mística adotada pela Igreja, já que essa última, de certa forma, apoiava-se numa mística com base na literalidade de seus rituais como no dogma da Eucaristia, – momento em que deve ocorrer, segundo a tradição, a literal Transubstanciação eucarística. Outro exemplo está na noção de Igreja como Corpo de Cristo e, também, como Sua Esposa, cuja profecia indica que no fim dos tempos a Igreja será elevada aos céus, como que em um casamento, uma união, com Cristo, caracterizado por um

evento não simbólico, mas literal. Ao passo que a mística do cardeal tem pressupostos teológicos muito mais simbólicos e menos literais, com características marcadas pelo intuitivo e pelo subjetivo, onde a aproximação do homem com Deus é vista como passível de ocorrer na própria interioridade e individualidade de cada sujeito. Esse tipo de pensamento filosófico-teológico, como de praxe, foi visto com certa desconfiança por parte do clero.

Um dos questionamentos da filosofia cusaniana estava em torno do processo pelo qual o ser humano obtém conhecimento. Ou seja, ele se questionava a respeito dos meios disponíveis para auxiliar o homem a conhecer e explorar o meio natural que o rodeia e, ao mesmo tempo, ser capaz de conhecer a Deus. Também ansiava pelo despertar do intelecto humano – onde está contida a Imagem de Deus – para as coisas divinas, de modo que fosse proporcionado ao indivíduo sua própria elevação intelectual e espiritual. Assim, entendemos que o intento de Cusa era unir o conhecimento do mundo sensível – que podemos compreender como conhecimento empírico – ao conhecimento do inteligível, do inefável, a Causa de todas as coisas.

Cusa mantinha como uma de suas principais indagações, “¿por qué [a mente] es llevada tan avidamente hacia la medida de las cosas?”. E a resposta que a acompanha é: “para que alcance la medida de sí mesma” (CUSA, 2005, p. 107). Assim, o questionamento do Cusano era em torno do processo de conhecimento, da “elevação da mente” acima de todas as coisas. Dessa forma, o homem – a imagem e semelhança de Deus – poderia se aproximar da divindade, ao mesmo tempo em que conheceria a si próprio. Essa “nova” abordagem mística, proposta pelo cardeal, opunha-se literalmente ao pensamento aristotélico.

Além disso, Cusa fez uso da Geometria, utilizando-se de formas geométricas para demonstrar, de forma visual, o seu conceito de Deus e de natureza. Essa ousadia trouxe-lhe problemas quando foi suspeito de heresia, justamente com o fato de que o seu pensamento indicava uma espécie de identificação da natureza e do homem com Deus. Nicolau acreditava que a própria atividade intelectual seria, também, um meio pertinente de conhecer a Realidade divina, já que o divino, no seu entender, encontrava-se presente em toda a Sua Criação. Do mesmo modo que o autoconhecimento, o “conheça-te a ti mesmo” era também tido como uma via mística de conhecer e de se aproximar do divino. Esse tipo de pensamento, como abordaremos abaixo, sempre foi problemático para a ortodoxia por conta de grupos extremados, como algumas comunidades religiosas que surgiram desde o início da Era cristã e também durante o período medieval.



Alguns desses grupos acreditavam que apenas o conhecimento íntimo do próprio indivíduo, ou seja, a valorização da alma e a prática de uma vida desapegada dos bens materiais, seriam as verdadeiras atitudes que agradariam a Deus. Desse modo, procediam com um estilo de vida marcado pela disciplina e severidade frente a tudo que congregasse o material, isto é, toda a natureza sensível. Tudo em prol de um conhecimento íntimo que possibilitaria a aproximação ou, até mesmo, o vislumbrar da Beleza divina, acreditando que tal conquista se daria através de um rígido processo de desapego e desprezo pela matéria. Assim, desfaziavam-se e afastavam-se radicalmente de tudo o que fosse material, inclusive da própria Igreja e de sua hierarquia. Essas “comunidades” estavam preocupadas em desenvolver um conhecimento superior, íntimo, entre Deus e o indivíduo, uma Gnose, que partia dos princípios de uma filosofia puramente dualista. Tal problemática retornaria com a filosofia de Nicolau de Cusa e com alguns pressupostos do neoplatonismo da Academia de Ficino, no final do século XV.

Na filosofia cusaniana salientou-se que, por meio da razão humana, *ratio*, também era proporcionado ao indivíduo a oportunidade de conquistar um maior conhecimento de Deus, que poderia ocorrer, por exemplo, por intermédio da simplicidade dos números matemáticos. Contudo, no entendimento de Cusa, Deus não pode e não deve ser limitado aos números, embora o cardeal percebesse a possibilidade de expressar conceitos teológicos a partir da ciência matemática: Deus é o Um, o Uno. Em seu célebre livro *De docta ignorantia*, Nicolau expõe as suas principais ideias, sobretudo aquelas que lhe renderiam as acusações de heresia, embora nunca tenha sido formalmente condenado. Ele ousou indicar a importância do conhecimento humano a fim de se conhecer Deus, ao mesmo tempo em que advogou a impossibilidade de se conhecer o Absoluto, demonstrando um ponto de vista muito próximo da teologia negativa de Pseudo-Dionísio. A sua principal ideia era apontar que, apesar da falibilidade do conhecimento humano, seria possível e permitido ao homem, através do conhecimento da natureza, aproximar-se deste Um Absoluto, que é Deus. Ao eleger a Matemática que, no campo do sensível, mostrou-se como a ciência mais adequada para a compreensão e aproximação da Realidade divina, o cardeal passou a admitir que a “linguagem” de Deus na natureza estaria contida nos números, sendo Ele (Deus) o início de tudo, o Um.

A verdade é fundamentalmente um *lugar* inacessível, uma vez que o espírito humano não pode medi-la. Comenta que a razão não é a única faculdade do conhecimento humano, além dela há a inteligência. Ainda aqui, o Cusano apresenta Deus como o máximo absoluto, além do qual nada pode ser maior,

retomando a definição anselmiana de Deus. A razão, quando tenta inquirir sobre objetos metafísicos como Deus ou o infinito, cai em antinomias que a impedem de ir mais longe. Para tal, é preciso que a razão aceite uma ruptura que ocorre (a modo de salto) entre a inteligência e a lógica. Para o Cusano, Deus está para além do princípio de toda lógica, pois o próprio *logos* é Deus quem o dá. No infinito, em Deus, os contrários se unem e, a isso, o Cardeal denomina coincidência dos opostos. É aqui que intervirão as matemáticas, tema de controvérsias, na obra do Cusano, a ponto de ser acusado de heresia. Mas, para ele, a própria matemática sofre uma transformação quando se aborda o infinito (LYRA, 2012, p. 192).

O elo que o cardeal criou entre a Matemática e o intelecto – que está acima dos sentidos e da razão – com a finalidade de propor melhor entendimento acerca de Deus, encontra o seu ponto máximo, como relata Yates (1995, p. 276), quando expressou a famosa frase: “Deus é uma esfera cujo centro está em toda parte, e cuja circunferência em parte alguma”. No interior desse adágio cusaniano nos deparamos com boa parte de seu singular pensamento. Primeiro, observamos as figuras geométricas como sendo análogas a uma possível representação do divino. Porém, o sentido da citada frase dava margem a uma interpretação panteísta *avant la lettre*, pois “Nicolau de Cusa propõe pela primeira vez que se transponha a antiga fórmula da esfera infinita de Deus ao universo. Desse modo, o mundo terá, por assim dizer, seu centro em toda a parte e sua circunferência em parte alguma, porque Deus é esta circunferência e seu centro” (LYRA, 2012, p. 193). Por meio dessa famosa expressão e partilhando a ideia de que o homem é dotado de sentidos, razão e inteligência, o cardeal abriu margem para ferrenhas discussões no Ocidente, que não permearam apenas o campo teológico, mas também, outras áreas, como a cosmologia. Voltaremos à noção de “Deus-Circunferência” após nos aprofundarmos nas raízes filosóficas e históricas que deram origem aos frutos do pensamento cusaniano.

Não obstante, suas concepções e ideias deram margem, também, a novas discussões a respeito da infinitude do Universo e da possibilidade de a Terra não ser o centro de um Universo finito, principalmente quando sua filosofia e os seus ideais foram catalizadores de diversos outros pensadores posteriores; de modo que Cassirer (2001, p. 18) tem em Nicolau de Cusa o “primeiro filósofo moderno”. Sua filosofia, inevitavelmente, abalou os alicerces de um sistema filosófico voltado, quase que exclusivamente, ao aristotelismo. Delumeau (1984, p. 135) também possui uma ideia a respeito de Cusa muito próxima à de Cassirer, ao lembrar, por exemplo, que esse filósofo-teólogo cristão pediu cautela em relação ao uso excessivo da Astrologia nas explorações científicas. Tanto Cassirer como Delumeau apontam que Nicolau tornou-se, ou mostrou-se, um dos primeiros defensores do “conhecimento laico”, com

indicativos, ainda que indiretos, da necessidade e da importância da separação entre o conhecimento científico e o religioso. Embora os mesmos autores admitam que seria arriscado fazer uma afirmação categórica a esse respeito, visto que as ideias do Cusano, na maioria das vezes, mesclam o empírico e o religioso, sobretudo quando tem a finalidade de explicar, por analogia, a Realidade divina por meio dos números. Por isso, uma explicitação feita por Leuenberger, que não se refere propriamente a Nicolau de Cusa, mostra-se perfeitamente compatível ao pensamento do cardeal:

A lógica, porém, não é a derradeira conquista da sabedoria. Existe uma verdade divina, que está além da lógica e que só pode ser decifrada pelo misticismo. Como o homem faz parte da natureza, Deus lhe deu todas as forças que lhe possibilitam viver dentro dessa natureza e em uníssono com o cosmos. Quando o homem aprender a reconhecer as forças que atuam no cosmos e aprende a viver de acordo com elas, ele também reconhece as forças que atuam nele mesmo, e vice-versa. Quando o próprio homem sente que faz parte dessa totalidade cósmica, ele compreende que a natureza é divina (LEUENBERGER, 2009, p. 101).

Quanto à questão da melancolia e de seu “patrono astral”, Saturno, há algumas correlações com a filosofia de Cusa. É sabido que o Cusano tinha apreço pela filosofia de Raimundo Lúlio, que também considerava a Matemática um meio racional de conhecer a Realidade inteligível, divina. Como já mencionado por Costa (2006b, p. 141), Lúlio tinha a Matemática, a Geometria e a Retórica como “rainhas” das ciências, dentro do conceito das chamadas artes liberais. Desse modo, seria por meio da Matemática e da Geometria que o indivíduo poderia ser capaz de vislumbrar uma melhor oportunidade para explorar o Universo e, portanto, conhecer a Deus. Lúlio relacionou as figuras geométricas do círculo, do triângulo e do quadrado aos mundos divino, espiritual e humano. Esse filósofo catalão sugeriu que com a ajuda de Saturno e, conseqüentemente, com a contemplação (melancólica) que o referido astro propiciava, é que o homem seria capaz de “elevar-se para o mais além”, ultrapassando os níveis do terreno e do espiritual, até o momento em que se depararia com a Realidade divina. O seu complexo método chamado de “Arte da Memória” partia dos conceitos atrelados à arte da Retórica, tendo como finalidade a formação de complexas imagens mentais que, segundo o método luliano, colocariam o homem mais próximo das Ideias eternas. Lúlio foi um platônico em plena Idade Média e suas obras ganharam grande popularidade entre os séculos XV e XVI, período em que Nicolau de Cusa entrou em contato com o pensamento luliano.

Por isso, torna-se difícil expor, ainda que sucintamente, a complexa filosofia do cardeal sem antes realizarmos um “resgate arqueológico” a partir do Medieval, a fim de identificarmos os principais autores que influenciaram a filosofia cusaniana e, também, trazer à baila a problemática questão em torno da mística cristã, que causou grande alvoroço, sobretudo na Idade Média. Tanto a filosofia de Lúlio como a de Cusa, enquadram-se no misticismo cristão. Contudo, já no período medieval, instalou-se um problema: como distinguir os estados místicos tidos como “verdadeiros” pela Igreja, daqueles que eram vistos como heréticos e denominados de “falsos místicos”? Assim, a questão em torno da contemplação entrava em cena novamente.

As ideias filosóficas de Lúlio apontavam para uma teoria do conhecimento, pois ele acreditava que mesmo nos estudos contemplativos e especulativos, em torno do mundo sensível, o homem, o estudioso, seria capaz de conhecer a Realidade divina, o inteligível, momento em que seria estabelecida uma íntima relação entre Deus e o indivíduo. Essa íntima relação fez com que, posteriormente, filósofos como Nicolau de Cusa pudessem encontrar inspiração na filosofia luliana.

Lúlio correu riscos, do mesmo modo que Nicolau no século XV, principalmente no tocante à perigosa e arriscada identificação de Deus com a natureza, uma doutrina que o Cristianismo dos primeiros séculos havia combatido ardorosamente. A identificação do homem com Deus, ou de Deus com o homem, foi uma das maiores heresias combatidas pelo Cristianismo primitivo. Mesmo assim, como lembra Dubois (1995, p. 99), Cusa sonhou com um Universo infinito e com um Deus cuja Imagem se encontraria refletida no cosmos, em toda a Sua Criação. Claro que, se o ser humano realmente fosse a “imagem e semelhança de Deus”, essa semelhança não poderia estar vinculada às características do corpo/matéria.

Uma ideia que respaldasse que as semelhanças divinas com o homem poderiam se dar, por exemplo, por meio dos traços físico-corporais, era teologicamente inadmissível, de modo que ficou claro para Lúlio e Cusa que tal semelhança somente era possível de ser admitida se fosse considerada no plano intelectual, que tem como “ponto de encontro” a alma humana. Desse modo, a ideia desenvolvida por Lúlio e Cusa, mas sobretudo por esse último, a respeito da *Imago Dei* – a Imagem de Deus refletida no homem –, entende que esse reflexo da Imagem divina apenas pode ser percebido na própria atividade intelectual do indivíduo. Assim, alma e intelecto estavam intimamente relacionados.

Tanto Cusa como Lúlio entenderam que Deus refletia a Sua Imagem no plano intelectual, no *intellectus*, que era impulsionado pela própria razão. No entanto, autores como

Yates (1995, p. 276) analisam que por trás do pensamento de Cusa havia ideais herméticos. Não obstante, essa tese não é segura. Primeiro, porque Nicolau nunca postulou categoricamente a identificação do indivíduo com Deus, o que os textos herméticos, de certa forma, acabam por fazer. Segundo, porque mesmo inspirado em Lúlio e envolvido com uma forte mística, Cusa não postulou, ao que tudo indica, uma Matemática ou uma Geometria sagradas, o que daria claros indícios de influência hermética; ele apenas acreditava que a pureza dos números, em seu sentido racional, serviria como uma importante ferramenta para a elevação do homem até Deus.

A mesma harmonia mística que Lúlio havia buscado na relação Deus-mundo-homem ocorria na proposta mística do cardeal (LYRA, 2012, p. 85). Essa ideia apresentava diversos riscos, já que existiam diferenças entre a mística “apropriada” e aprovada pela Igreja e a considerada “falsa mística”. Geralmente o “verdadeiro” evento místico tem sua ocorrência no mundo exterior, como nas visões místico-religiosas, que eram muito comuns na vida dos santos.

No entanto, alguns exemplos nos mostram que a legitimação dos eventos e conceitos místicos não ocorria com frequência. Tanto é que a dificuldade frente à mística cristã pode ser vista nos casos da mística proposta pela filosofia de Cusa, bem como em outros exemplos, como em Mestre Eckhart (cerca de 1260-1338) e Enrico Suso (cerca de 1293-1366), que servem para ilustrar tal problemática. Esses dois últimos também influenciaram profundamente a filosofia do cardeal. Os conceitos místicos desses filósofos medievais colocaram a Igreja em alerta, a ponto de serem julgados e obrigados à retratação principalmente Suso. Tais suspeitas recaíam, sobretudo, em ideias como as de Eckhart, quanto a satisfação da alma, que no seu entender “é o nascimento de Deus na alma e da alma em Deus” (DE LIBERA, apud LYRA, 2012, p. 100). Na sequência, dando continuidade à exposição, fica mais claro compreendermos os motivos pelos quais Suso teve que se retratar, pois “Enrico Suso disse que o altíssimo grau da vida espiritual consiste na união com Deus em visão, amor e alegria inexprimível, e compreendia assim a única via que conduz a Deus: depor a forma criada, conformar-se a Cristo, *transformar-se em Deus*” (LYRA, 2012, p. 102). Uma ideia que poderia facilmente dar indícios de heresia – dependendo da forma como fosse interpretada –, visto que a teologia dogmática católica não apoiava a noção de mundo e de homem como partes de Deus e, muito menos, a possibilidade de o indivíduo igualar-se ou “transformar-se em Deus”.

O misticismo de Eckhart e Suso repousa no ideal de contemplação que estava, há muito tempo, atrelado à ideia de acídia, a qual afligia os monges em seus isolados mosteiros. No entanto, isso não quer dizer que a Igreja tenha desencorajado o ideal de um “retiro contemplativo”, muito pelo contrário, havia o incentivo para que os fiéis levassem uma vida reclusa, de oração e contemplação. Embora houvesse o receio, notadamente por parte dos médicos, quanto à excessiva prática meditativa e contemplativa, já que seu excesso poderia causar um desequilíbrio na produção da bÍlis negra, facilitando a ação demonÍaca, conduzindo o indivíduo à total inatividade, podendo, inclusive, apresentar repulsa pelas coisas do mundo, incluindo aí, não raras vezes, recusa à própria alimentação. A sentença *mediationibus sublimibus anxari* – tortura melancÓlica produzida por uma meditação (contemplação) profunda – citada no capítulo anterior, não somente atingia os intelectuais, mas era considerada, também, um fenômeno recorrente no cotidiano dos mosteiros. Essa contemplação profunda, a acídia medieval, seria capaz de provocar as chamadas visões (tidas como alucinações) que, não poucas vezes, eram vistas com suspeitas pela Igreja, sobretudo por meio da Santa Inquisição, ao julgar que tais visões poderiam ser artimanhas provocadas por demônios.

Todo esse retorno às origens do pensamento de Nicolau de Cusa – que para estudiosos como Cassirer foi o “primeiro filósofo moderno” – é de suma importância para entender, justamente, esses “dois tipos” de místicas, consideradas raras no período medieval e que se perpetuariam por todo o século XV. Dessa forma, compreenderemos como a melancolia, ou o ideal de contemplação, passou a ser vista pelos renascentistas e como o humor melancÓlico, principalmente, receberia novos significados no neoplatonismo de Marsilio Ficino e, também, nas correntes ditas “herméticas”.

Retornando aos conceitos que inspiraram Nicolau de Cusa e no risco que ele correu de ser condenado como herético, é possível considerar alguns exemplos históricos daquilo que a Igreja chamava, na linguagem de Bettencourt (1995?, p. 125), de “falsos misticismos” que, por sinal, exerceram grande influência para a criação do Tribunal da Inquisição, no século XII.

O regramento ortodoxo do Cristianismo romano dava pouca margem para os chamados “místicos”. O contato direto com o divino deveria ocorrer, segundo a doutrina da Igreja, somente na vida “pós-morte”, enquanto que essa visão beatÍfica era reservada apenas a poucos eleitos, geralmente os santos. A única aproximação que o fiel teria com Deus, durante o seu percurso na vida terrestre, seria possível, somente, por meio da Igreja e de seus dogmas.

Reconhecerá principalmente a Deus, professado através da fé na vida presente e apreendido de maneira muito mais perfeita no além (como dito, aqui não tratamos da visão de Deus face-a-face que, segundo a fé, tocará aos justos). O conhecimento de Deus, na vida presente, é contraditado pelas coisas sensíveis; estas solicitam e dilaceram a pessoa; na outra vida não existirá tal influência, permitindo mais lúcido olhar sobre Deus. Tal olhar será análogo; a alma verá Deus não diretamente, mas no espelho das criaturas ou dela mesma. Daí a importância da pureza moral: quanto mais isenta de imperfeições, tanto mais nitidamente poderá a alma humana espelhar em si a imagem do Criador. Esse encontro indireto com Deus, Fonte de todo bem, não poderá deixar de suscitar na vontade amor, e alegria profundos, causando autêntica bem-aventurança natural (BETTENCOURT [1993?], p. 121).

O núcleo central dos postulados de Nicolau de Cusa e de outros místicos aponta que, ainda em vida e mesmo envolto pelas coisas sensíveis, ao homem seria possível conhecer a Deus, já que o próprio divino estaria presente na natureza, sendo que Sua imagem e semelhança estariam impressas no *intellectus* de cada indivíduo. A mística da filosofia cusaniana, desse modo, admite que, mesmo por meio das coisas sensíveis, o indivíduo é capaz de conhecer e de se aproximar de Deus, contrariando, assim, a contraposição entre o mundo sensível e o divino, exposta na citação acima. É claro que a proposta de Nicolau, assim como a de Lúlio e dos neoplatônicos, indicavam que, por meio do mundo sensível, a razão humana tende a se desvincular da matéria, com a finalidade de ascender intelectualmente, rumo ao inteligível. Ou seja, nessa visão, mesmo no mundo material, da multiplicidade, a tendência do homem é a de rumar em direção ao mundo inteligível, das Ideias eternas, cuja finalidade é alcançar a Unidade, a origem de todas as coisas: Deus.

Aparentemente, a ousada proposta de Nicolau era a de “popularizar” ou mesmo facilitar a experiência mística terrena do homem com Deus que, segundo a Igreja, somente seria possível aos poucos eleitos, geralmente aos santos; ainda assim quando essa possível aproximação de Deus não era enquadrada como uma heresia – provocada pelas artimanhas do diabo. Para o cardeal, a aproximação e o conhecimento de Deus poderiam e deveriam ser acessíveis a todos, inclusive, para aqueles pertencentes às outras religiões.

Mas, como mencionado, o pensamento cusaniano encontrou forte resistência por conta das máculas heréticas que o misticismo cristão carregava em sua história. O próprio Tribunal da Inquisição – mais tarde conhecido como “Santo Ofício” – teve como uma das fundamentações, para a sua criação, as questões em torno dos místicos, que “assombravam” o Cristianismo desde os primeiros séculos, sob o nome de *Gnosis*, ou Gnose, que, na Idade

Média, infiltrou-se entre os místicos cristãos sobretudo nas comunidades dos cátaros (do *katharós*, puro). Os cátaros na França, ficaram conhecidos como albigenses (por conta do nome derivado da cidade francesa de Albi) e floresceram entre os séculos XII e XIII, sendo denominados pela ortodoxia, como mencionamos, de falsos místicos, ou de falso misticismo.

A doutrina desses grupos advinha de uma visão maniqueísta de mundo, onde forças do bem e do mal encontravam-se em constante luta. A alma humana, partindo de um princípio divino, estava presa à matéria, o princípio mau, produzida pelo Demiurgo – um falso deus, criador do mundo material –, enquanto que o catecismo cristão compreende a relação entre corpo/matéria e alma do seguinte modo:

A alma separada do corpo possui um conhecimento mais perfeito do que lhe compete na vida presente, pois não tem que passar pelos sentidos. Não obstante, a união de alma e corpo na vida terrestre é proveitosa à alma humana, pois corresponde à índole desta; a alma foi feita para se aperfeiçoar no corpo; é através do corpo e dos sentidos que ela, por si mesma, adquire idéias e se desenvolve, tanto no plano especulativo como no prático. É por causa da índole natural da união do corpo e alma que esta pode esperar de Deus a re-união com o seu corpo após a morte (ou no fim dos tempos, como ensina a fé) – Tal reunião ou a ressurreição da carne é algo que escapa da razão filosófica (BETTENCOURT, [1993?], p. 122).

Essa explanação contém tanto o cerne da tradição da Igreja medieval, quanto o argumento teológico-filosófico que amparou parte das crenças gnósticas dos cátaros, ou albigenses, e outros grupos místicos medievais. Referimo-nos, sobretudo, à importância dada à vida interior, contemplativa, em oposição à vida exterior, corpórea e sexual. A sexualidade, para os gnósticos radicais, por exemplo, era tão pecaminosa que até mesmo a procriação era desaconselhada. Para a Gnose, que teve suas origens no início do Cristianismo, não fazia sentido a ideia de que a alma, o princípio bom, estivesse no corpo apenas para o seu aperfeiçoamento. Para algumas vertentes dessa corrente filosófica, a matéria corruptível, marcada pelo pecado, pela sexualidade e luxúria, seria o próprio sinônimo do mal.

O Demiurgo dos gnósticos aqui [nos cátaros] se tornou simplesmente Lúcifer, ou Satã, o arcanjo maléfico. O mundo físico, diziam os cátaros, é principalmente domínio do maligno, que mantém as almas cativas até que elas consideram a mensagem libertadora do Cristo, que veio para libertá-las e levá-las de volta ao seu reino celestial [...].

Os cátaros consideravam a alma humana como de natureza angélica. Eles ensinavam que as almas puramente espirituais dos humanos tinham sido roubadas por Lúcifer e confinadas por ele em corpos humanos, que são corruptos por natureza. Então aqui, como em todos os sistemas gnósticos, o ser humano consiste de parte espírito e parte substância corrupta. O apego a



coisas terrenas, incluindo o desejo sexual, era considerado o resultado das condições contaminadas da vida humana. Os *sacerdotes cátaros* levavam vidas de renúncia ascética, que incluía uma modificação radical de sua dieta (HOELLER, 2005 p. 149-150).

Eis uma descrição de algumas características do então denominado “falso misticismo”. O próprio desapego total à matéria, a ponto de alguns deixarem-se morrer por inanição, para não perpetuar a existência corpórea, foi entendido como um crime, uma heresia pela Igreja. A prática de um profundo estado contemplativo e o exacerbado desapego pelas coisas do mundo, que muitos outros místicos como Eckhart e Suso pregavam e, em certa medida, também Nicolau de Cusa, passaram a ser vistos com ressalvas pela Igreja, que, já na Idade Média, considerava que a tentação diabólica poderia ocorrer por meio de uma contemplação tão profunda que, não raras vezes, levava os monges ao suicídio.

Toda atitude que visava uma íntima relação entre sujeito e Cristo, era vista com bastante cautela pela Igreja. A identificação da alma humana com o Criador e de um acentuado desprezo pela matéria, como ocorria no caso dos gnósticos, não podiam ser tolerados pela Igreja, que via nos falsos misticismos uma ameaça à hegemonia das consideradas autênticas doutrinas cristãs. Tais argumentos pareciam suficientes para a Igreja legitimar a perseguição aos denominados “falsos místicos”<sup>53</sup>. Ainda assim, uma dificuldade se apresentava, já que os outros místicos, não condenados pela Igreja, também possuíam características doutrinárias que poderiam se assemelhar aos falsos; de modo que os denominados “místicos” precisavam ser acompanhados de perto pela Igreja que, não poucas vezes, agia com arbitrariedade.

Nottingham, em seu texto sobre “mística cristã”, compõe um subtítulo nomeado de “A morada do Incriado”, onde faz uma importante definição a respeito do misticismo, que pode

---

<sup>53</sup> A questão dos chamados “falsos místicos”, cujo teor doutrinal geralmente correspondia a um profundo desapego pela matéria, seguida ou não por uma rejeição à hierarquia eclesiástica, foi uma questão problemática na Idade Média, não apenas no episódio dos cátaros ou albigenses. Os próprios franciscanos, por exemplo, com seus arraigados votos de pobreza, como recorda Bettencourt (1995?, p. 102), foram vistos com cautela pela Igreja; já que havia o receio de que essa nova ordem religiosa poderia estar incorrendo em heresia, tal como os gnósticos. Outra marca histórica que nos permite analisar como a aproximação do homem de Deus foi problemática, especialmente quando envolvia o desapego aos bens materiais e a escolha pela vida ascética, pode ser rememorada, como retoma Bettencourt (1995?, p. 133), no caso de Joana D’Arc (1412-1431), cujas visões místicas foram consideradas como autênticas tentações demoníacas – o *balneum diaboli*. A “vida melancólica” de Joana acabou em um processo inquisitorial, onde suas alegadas visões místicas foram entendidas como frutos das artimanhas do demônio, agregadas às possíveis práticas de Bruxaria, resultando em sua morte na fogueira. Do mesmo modo, isso ocorreu com muitas outras supostas bruxas que, como se acreditava, eram “instigadas” pelo demônio, por meio da melancolia, a terem falsas visões e alucinações, assim como os falsos místicos.

ser aplicada ao que estudamos até o momento, sobre as duas classificações de místicos, indicadas por Bettencourt, isto é, os verdadeiros e os falsos. Essa diferenciação permanecia – e ainda pode permanecer – como uma grande dificuldade para a ortodoxia.

As antigas escrituras, fundamento do Cristianismo, convidam-nos a sondar o mistério e o poder daquele que chamamos de Deus. Elas dizem que essa força criadora do universo, desconhecida mas sempre presente, responde-nos individualmente. Mas acrescentam que é preciso estabelecer um contato pessoal para que possamos participar dessa nova consciência: “Eu vivo, mas já não sou eu que vivo, pois é Cristo que vive em mim” (Gálatas 2, 20).

Essas palavras expressam a indescritível intimidade possível entre os seres humanos e Deus. A experiência desse encontro produz uma transformação que é a entrada numa outra dimensão da realidade, conhecida como vida eterna. “Ora a vida eterna é esta: que eles conheçam a ti, o único Deus verdadeiro, e aquele que enviastes, Jesus Cristo” (João 17, 3).

Evelyn Underhill (1875-1941), uma das grandes autoridades em espiritualidade cristã, define o misticismo como “o anseio pela realidade, a disposição a não se satisfazer como um nível de consciência puramente animal ou puramente social”. Esse é o primeiro estágio no desenvolvimento de uma consciência mística. O misticismo exige um esforço incansável na concentração do pensamento, da vontade e do amor sobre as realidades eternas que em geral são ignoradas. É preciso uma atitude de atenção, mais bem descrita como um estado de prece.

O caminho místico é, portanto, um processo de sublimação que leva o eu a atingir níveis mais elevados do que os estados de consciência comuns. Mas essa não é uma jornada egoísta. À medida que o místico se aproxima da fonte da verdadeira vida e participa das energias criadoras do divino, ele se capacita a exercer uma atividade maior em benefício dos seus semelhantes. Entre os místicos da tradição cristã encontramos missionários, profetas, reformadores sociais, poetas, fundadores de instituições, servidores de pobres e de doentes e conselheiros da alma.

[Para] Underhill o “místico não é apenas um eu empreendendo uma busca solitária da Realidade. Ele pode, deve e busca somente como um membro do corpo todo, desempenhando por assim dizer a função de um órgão especializado. O que ele faz, faz por todos” [...].

No século XIV, John Tauler, discípulo de Meister Eckhart, referiu-se a esse plano [ao plano superior, da alma] como “o solo da alma”. Catarina de Siena falou da “morada interior do coração”, Teresa D’Ávila o conheceu como o “castelo interior” e João da Cruz o descreveu como a “casa em repouso no escuro e no refúgio”. Essas metáforas sugerem no centro do nosso ser uma morada secreta que permanece incessantemente unida ao ato criador de Deus. O eu em sua natureza mais profunda é mais do que ele mesmo. Mergulhar em si mesmo significa, em última análise, ir além de si mesmo (NOTTINGHAM, 2006, p. 72-73).

A explicação do autor é de grande valia para o entendimento do lugar em que se posiciona o misticismo de Nicolau de Cusa. O *Sapere aude* dos místicos estava longe de compreender, apenas, a realidade terrena, do mundo sensível, já que a ousadia desses místicos pelo saber, era direcionada a uma profunda visão interior do próprio indivíduo que, envolvido

por uma profunda contemplação, sem intermediações, através de práticas da ascese, desprendimento, mas não desprezo pela matéria, incluindo meditação, penitência e oração, buscavam uma íntima comunhão com Deus. Com esses exercícios espirituais seria possível criar um “elo” entre o sujeito e o Criador, ao passo que, não raras vezes, surgiam as alegadas visões e as escutas do que seria a “Voz” de Deus. Por intermédio dessa interiorização, com o intuito de se aproximar do divino, o fiel penitente, segundo a concepção eclesiástica, corria o risco de cair nas armadilhas do demônio, considerado o criador de ilusões e de falsos êxtases. O próprio “banho do demônio”, gerado pelo excesso de contemplação e causador da melancolia, a acídia dos mosteiros, era alegadamente uma das portas de entrada para a falsa mística. Outro agravante, ocorrido no caso dos cátaros ou albigenses, por exemplo, foi a prática de uma ascese muito extremada, em relação à interioridade, a ponto de considerar a própria alma do indivíduo como parte de Deus, como uma “centelha divina”. Isso, de fato, consiste numa característica central que vincula os cátaros aos “falsos místicos”, e que não se acha indicada na exposição de Nottingham. Sendo assim, a ideia de centelha divina presente na alma humana, juntamente com o forte desprezo pela matéria, são pontos cruciais que a ortodoxia eclesiástica julgava como autênticas heresias.

Ainda no interior da mística medieval, houve um caso, o de João Tauler (1300-1361), investigado com bastante critério pela Igreja, mas que não resultou em sua condenação por heresia, como menciona Lyra (2012, p. 106). Esse místico dominicano propôs a possibilidade da “divinização da alma”, algo que seria possível pelos mesmos meios propostos por outros místicos: oração, contemplação, ascese, desapego pela vida terrena, entre outros. O termo “divinização da alma”, provavelmente deve ter ocasionado muitos problemas, pelo fato de criar similaridades com o que a Gnose pregava, ou seja, a divindade achava-se na interioridade do ser humano e o indivíduo, portanto, via-se na missão de libertar a sua alma divina da matéria. No entanto, a mística de Tauler, que não caiu em heresia, entendia que a interiorização do indivíduo ocasionaria a *Imitatio Christi*, ou seja, imitar Cristo, Sua vida e Seus ensinamentos. A possibilidade da divinização da alma não se daria, portanto, nesta vida, mas na vida póstuma. “Ser como Cristo”, além de propiciar uma profunda reforma interior, tocava, também, em ações exteriores, como no amor e na caridade ao próximo; compartilhando da ideia de Nottingham, de uma mística em que não só o sujeito dela se beneficia, mas toda a comunidade. O caso de Tauler não apresentava, ao menos diretamente, um entendimento da matéria como princípio mau.

A ideia de *Imitatio Christi* manteve-se por todo o Renascimento. Seria difícil que a importante obra “Imitação de Cristo”, do místico Tomás de Kempis (1380-1471), não tivesse influenciado a filosofia cusaniana, apesar da existência de uma relativa distância entre Tomás de Kempis e Nicolau de Cusa. O primeiro, podemos afirmar, era mais condizente com os ideais da Igreja Católica medieval, visto que, apesar de propor a “Imitação de Cristo”, não deixou de mencionar em sua principal obra que a natureza humana encontra-se corrompida e que o homem, por mais que se esforce, está manchado e marcado pelo Pecado Original. Há, em sua filosofia, um certo desprezo pela vida, bem como pelo conhecimento acumulado pelo homem, tachado por Kempis como “ vaidade” ou “coisas vãs”:

Na verdade, não são palavras elevadas que fazem o homem justo; mas é a vida virtuosa que o torna agradável a Deus. Prefiro sentir a contrição dentro de minha alma, a saber defini-la. Se soubesses de cor toda a Bíblia e as sentenças de todos os filósofos, de que te serviria tudo isso sem a caridade e a graça de Deus? [...]. A suprema sabedoria é esta: pelo desprezo do mundo tender ao reino dos céus.

Vaidade é, pois, buscar riquezas perecedoras e confiar nelas. Vaidade é também ambicionar honras e desejar posição elevada. Vaidade, seguir os apetites da carne e desejar aquilo pelo que, depois serás gravemente castigado. Vaidade, desejar longa vida e, entretanto, descuidar-se de que seja boa. Vaidade, só atender à vida presente sem providenciar para a futura. Vaidade, amar o que passa tão rapidamente, e não buscar, pressuroso, a felicidade que sempre dura.

[...] Portanto, procura desapegar teu coração do amor às coisas visíveis e afeiçoá-lo às invisíveis: pois aqueles que satisfazem seus apetites sensuais mancham a consciência e perdem a graça de Deus.

Todo homem tem desejo natural de saber; mas que aproveitará a ciência, sem o temor de Deus? Melhor é, por certo, o humilde camponês que serve a Deus, do que o filósofo soberbo que observa o curso dos astros, mas se descuida de si mesmo. Aquele que se conhece bem despreza-se e não se compraz em humanos louvores [...].

Renuncia ao desordenado desejo de saber, porque nele há muita distração e ilusão. Os letrados gostam de ser vistos e tidos por sábios. Muitas coisas há cujo conhecimento pouco ou nada aproveita à alma. E mui insensato é quem de outras coisas se ocupa e não das que tocam à sua salvação [...].

Quanto mais e melhor souberes, tanto mais rigorosamente serás julgado, se com isso não viveres mais santamente. Não te desvaneças, pois, com qualquer arte ou conhecimento que recebeste. Se te parece que sabes e entendes bem muitas coisas, lembra-te que é muito mais o que ignoras. Não presumas de alta sabedoria (Rm 11,20), antes confessa a tua ignorância (IMITATIO CHRISTI, 2015, p. 22-24).

O modo de pensar de Kempis é fruto da mística ortodoxa medieval. Em sua obra há exortações a Cristo, à Igreja e à vida ascética, reclusa e contemplativa. Suas palavras apontam para uma profunda exortação à vida contemplativa, em oposição à vida ativa. É possível supor

que se a obra de Kempis fosse escrita no final do século XV, ou no século XVI, seria, ele, logo visto como um anti-humanista.

Analisando a citação acima, retirada da obra do teólogo, e dando continuidade na leitura do livro “Imitação de Cristo”, notamos um forte desprezo pelas coisas materiais, inclusive pelo próprio conhecimento adquirido pela ciência. A ideia de um homem pequeno, inclinado ao pecado, é constantemente aludida na obra desse místico. A ciência e o conhecimento terrenos não seriam capazes de salvar o homem. Aliás, poderiam, na visão do referido místico, mostrar-se como um empecilho para a salvação da alma. Kempis (2015, p. 27) indica que o estudo da natureza, das coisas materiais, poderia tornar-se um meio para o afastamento de Deus. Isso quer dizer que Kempis estava distante da ideia que se difundiu no Renascimento, impulsionada pela filosofia e mística cusanianas, as quais entendiam que a partir do conhecimento obtido pela exploração do meio natural – isso é, da natureza – seria possível trilhar um caminho para conhecer e ascender ao divino.

Kempis, acreditava que a inteligência “que é enviada do céu” (2015, p. 26) não deveria ser utilizada para fins exteriores, mas para o próprio ato contemplativo. Do mesmo modo que pregava – em nosso entender, uma tese bastante anti-humanista – o conceito de que o homem, por estar marcado pelo Pecado Original, ao habitar a Terra faz com que o planeta se torne um lugar corrompido. Na sua concepção, o homem está inclinado ao mal e, conseqüentemente, fadado à condenação e somente um retorno efetivo a Deus poderia ser capaz de salvá-lo.

A mística de Kempis, diferentemente da de Cusa, parece não incentivar a exploração do conhecimento sensível. O místico pede que todos os esforços dos devotos sejam direcionados exclusivamente a Deus, a fim de tornar o espírito passível de imitar Cristo. Kempis nota que o conhecimento da natureza é importante, mas tendo em vista a possibilidade de pôr em risco a salvação da alma, acaba por não incentivá-lo. A sua mística é estritamente voltada para a vida contemplativa e ascética.

Outro ponto importante a ser sublinhado é que a mesma temática proposta por Kempis não foi totalmente estranha ao Renascimento. Pelo contrário, sua obra foi amplamente lida no século XVI. Lembrando que a própria arte, em alguns casos, aborda a ideia de “conhecimento-pecado- vaidade”, como percebemos na ilustração 17 (anexo A), que pode ser interpretada como o indivíduo que, mergulhado em seus estudos, encontra-se sob a tentação demoníaca que insufla pensamentos pecaminosos, estimulando as vaidades e ilusões. Há, também, a figura 22 (anexo A), que pode ser intitulada de a “Vaidade da beleza exterior” e,

também, a obra de Holbein, figura 24 (anexo A), que, ao contrário das obras anteriores, faz uma espécie de equilíbrio entre a noção de vaidade das coisas do mundo e a importância dos estudos e do progresso da ciência, como vimos em Marie e Hagen que teoriza que a obra “pode conduzir a uma compreensão mais profunda e mais vasta do mundo. Na verdade, muitas vezes só através de meios científicos é possível tornar-se visível a presença da morte por detrás da bela aparência das coisas. Este quadro é prova disso” (2003, p. 139).

Da análise de Marie e Hagen é possível supor, por exemplo, que Holbein estaria muito mais próximo da filosofia de Nicolau de Cusa do que do “pessimismo” de Kempis. Sendo assim, podemos retornar à polêmica em torno da filosofia mística do cardeal Nicolau de Cusa, mas não sem antes fazer, mais uma vez, um apelo às artes, para exemplificar esse complexo cenário de ideias.

A figura 40 (anexo A) consiste numa expressão artística um tanto quanto literal do propagado ideal de *Imitatio Christi*, em pleno início do século XVI. Nessa imagem vemos o “Autorretrato” do pintor Albrecht Dürer (1471-1528), famoso por ter criado a gravura “Melencolia I” (figura 35, anexo A). O autor fez o seu autorretrato com nítidos traços da figura de Cristo. Panofsky, na biografia do referido artista, comenta sobre esse “blasfemo” autorretrato:

*El Autorretrato de 1500 es el único retrato de Durero en el que la figura está a la vez rígidamente frontalizada y verticalizada. El efecto de esta disposición hierática carece de otros paralelos que las efigies de Cristo de media figura, semejanza corroborada por la posición de la mano, que ocupa el mismo lugar que la diestra bendicente del Salvador Mundi. En efecto, es incuestionable que Durero se presentó a sí mismo a semejanza del Salvador. No sólo adoptó el esquema compositivo de Su imagen, sino que idealizó su fisonomía para hacerla conforme a la que tradicionalmente se había atribuido a Cristo: suavizó los contornos característicos de su nariz y pómulos y agrandó y alteró la forma de sus ojos pequeños y algo rasgados.*

*¿Cómo pudo un artista tan piadoso y humilde como Durero recurrir a un procedimiento que para muchos hombres menos religiosos habría sido blasfemo? Para comprender sus intenciones hemos de recordar dos cosas. La primera es que en su época la doctrina de “Imitatio Christi” – “noch Christo z’leben” (sic), por citar sus propias palabras – se interpretaba más literalmente que ahora y se podía ilustrar en consecuencia: nada impedía retratar a una persona concreta con la Cruz sobre sus hombros (894). La segunda es que para Durero la moderna concepción del arte como cuestión de genialidad había adquirido una significación profundamente religiosa que implicaba una identificación mística del artista con Dios. Para su modo de pensar la potencia creadora de un buen pintor se deriva, y en cierta medida es parte, de la potencia creadora de Dios, así como un rey ungido reina “por la gracia de Dios” y el Papa actúa en calidad de “Vicario de Cristo”. “Dios es honrado”, afirma Durero en una de sus primeras y más características declaraciones sobre el arte “cuando se ve que ha concedido*

*semejante penetración [Vernunft] a una creatura en quien reside tal arte” [...]. El Autorretrato de Munich marca ese punto crucial dentro de la carrera de Dürero en el que el ansia de “penetración” empezó a ser tan absorbente que el artista cambió el enfoque intuitivo del arte por el enfoque intelectual y trató de adentrarse en los principios racionales de la naturaleza. En este estadio de su desarrollo, su concepto del artista “a semejanza de Cristo” parece encontrar su mejor prefiguración en la claridad y la calma impersonales de una imagen hierática como la del Salvator Mundi (PANOFSKY, 2005, p. 68-69).*

A teoria de Panofsky, quanto à controvertida imagem de Dürer como Cristo, é bastante importante, pois logo exporemos como esses movimentos, sobretudo o neoplatonismo, influenciaram as novas concepções dos artistas, já que havia uma íntima relação entre contemplação-melancólica, genialidade e dons artísticos. O que nos interessa por ora, é analisar, justamente, essa herança da *Imitatio Christi*. Apesar do forte impacto que a obra tenha causado, como mencionou Panofsky, Dürer não havia cometido uma heresia, apesar de sua ousadia.

Kristeller (1995, p. 78) nos aponta que a ideia de imitar o Cristo era muito difundida na Alemanha, e que tal temática deve ter inspirado Dürer em seu polêmico “Autorretrato”. Ainda assim, é possível inferir que Dürer não assumiu os ideais de pobreza e de desapego aos bens terrenos, como propostos e exortados na obra de Kempis. Essa é a visão de Cuozzo quando interpreta que o “Autorretrato” de Dürer deve ter sofrido mais influências de Nicolau de Cusa – com o seu ideal de “antropocentrismo cristão” – do que propriamente da obra anti-humanista de Kempis. Cuozzo alega que a inspiração para o “Autorretrato”, cuja imagem é nitidamente uma imitação da imagem de Cristo, teria partido obra *De visione Dei*, de Nicolau de Cusa. Criando esse paralelo entre o referido livro e o “Autorretrato” do pintor, De Santis (apud CUOZZO, 2018, p. 177) alega que a pintura é “como imagem da obra *De visione Dei*: o Deus que olha ao homem é imagem do homem que olha a si mesmo como (a) Deus”. Cuozzo reforça a sua opinião citando a inscrição que se encontra no “Autorretrato”, “Eu, Albrecht Dürer de Nuremberg, com a idade de 28 anos, com cores duradouras criei para mim mesmo a minha imagem” (2018, p. 177).

A questão da oposição entre alma e matéria – dualismo – foi vista, como citamos no caso dos cátaros/gnósticos, com pernicioso à fé cristã. “Daqui nasce para nós o dever de procurar fugir quanto antes daqui para o alto. Ora, fugir dessa maneira é tornar-se o mais semelhante a Deus; e tal semelhança consiste em ficar alguém justo e santo com sabedoria” (TEETETO, 1973, p. 66). Esse dualismo que perpassa a filosofia platônica, e que estava sendo redescoberta com forte entusiasmo no século XV, causava reflexos no grande temor da

Igreja, que percebia que a leitura dos textos de Platão, de forma equivocada, poderia ser uma porta para o (res)urgimento do que foi considerado “falsos místicos ou falsos misticismos”. De modo que é possível deduzir que a ortodoxia cristã tinha preferência pela interpretação das obras de Platão, através de uma óptica agostiniana, à moda de Thomás de Kempis, sacerdote agostiniano. Não obstante, após o Concílio de Florença, juntamente com o impacto das ideias de Plethon e a chegada e recepção de textos platônicos e neoplatônicos vindos do Oriente, fez com que o receio da Igreja crescesse, já que não era mais possível manter amplo controle da literatura profana e/ou pagã que veio à luz, sobretudo na segunda metade do século XV. Não por acaso, a partir desse momento a Inquisição tornar-se-ia ainda mais atuante.

Desse modo, estava nas mãos do cardeal de Cusa – que já tinha mostrado uma forte tendência ao misticismo – propor uma mística que estivesse dentro dos muros da ortodoxia, e mesmo ele tendo sofrido críticas e ameaças de condenação por heresia, precisou encontrar um viés, um caminho, para que suas ideias, ainda que ousadas, não fossem condenadas. Dentro dessa problemática, Cassirer nos traz uma importante contribuição para o entendimento desse complexo cenário intelectual:

Com efeito, até o novo conceito de “natureza” e de “verdade natural”, tal como começa a se formar a partir de então, remonta por suas próprias raízes históricas, a esses temas. O retorno à natureza – se se toma esta expressão em seu sentido religioso, e não na acepção estética ou científica modernas – já se revela, com toda a clareza, na grande transformação da *devoção*, que se processa na mística medieval [...]. Em São Francisco de Assis desperta o novo ideal de amor cristão, que rompe e supera a divisão estanque e dogmática entre “natureza” e “espírito”. À medida que o sentimento místico se volta para a totalidade do ser para com ele interagir, todas as barreiras da particularidade e da individualidade caem por terra perante essa totalidade. O amor não mais se volta apenas para Deus, origem e causa primordial, transcendental do ser, e também não se resume à relação moral imanente do homem para com o homem. O amor se derrama sobre todas as criaturas, sem exceção: animais e plantas, sol e lua, elementos e forças da natureza. Elas deixam de ser “partes” desligadas e isoladas do ser, e fundem-se numa unidade com Deus e o homem no ardor do amor místico [...]. Mas falta ainda um conhecimento que esteja à altura desse tipo de amor e que possa justificá-lo. Vimos que esse novo conhecimento começa com Nicolau de Cusa; vimos que ele, mesmo tendo suas origens místicas, postula e busca uma justificativa *especulativa* para a natureza. E é claro que, para isso, um outro caminho tinha de ser trilhado: nesse particular, o místico tinha de pedir ajuda ao lógico. Mas não é à antiga lógica da Escola, à lógica da “seita aristotélica”, como Nicolau de Cusa a chama, que agora se recorre, já que seu princípio básico é justamente aquele que o filósofo da *coincidentia oppositorum* (coincidência dos opostos) rechaçava. Em seu lugar, em lugar da silogística formal, Nicolau de Cusa recorre, então, à lógica da matemática (CASSIRER, 2001 p. 88-90).



Aqui Cassirer é bastante preciso, pois, além de recapitular o que mencionamos, faz um anúncio dos caminhos que continuaremos trilhando, isto é, a nova relação do ser humano com a natureza, juntamente com as questões do amor (Eros), que começam a ser revistas. Cusa cria um importante elo entre a lógica matemática – ou seja, o estudo do mundo sensível – e a mística, indicando que contemplar e estudar a natureza seriam maneiras de glorificar a Deus, já que, mesmo nas coisas sensíveis Deus Se revela.

Cassirer também acena para o início de uma modificação, ainda que de forma acanhada, do propagado conceito que via a Humanidade e toda a natureza como decaídas e corrompidas por conta do Pecado Original. Assim, do ponto de vista da doutrina cristã, com tal aproximação e familiarização do homem com a natureza – que para o autor teve grande influência em São Francisco de Assis – é que o problemático dualismo (neo)platônico pôde ser revertido.

Nicolau de Cusa foi um “filósofo de fronteira” entre os mundos medieval e moderno, que teve o mérito de (re)configurar os novos preceitos para uma nova teoria do conhecimento. Na concepção do cardeal, o indivíduo não mais precisava optar por uma *vita speculativa/studiosa* ou uma *vita contemplativa/monastica*. A sua filosofia cria a chamada “coincidência dos opostos”<sup>54</sup>, fazendo com que haja um equilíbrio entre a vida especulativa/estudiosa e a vida contemplativa/melancólica.

Nesse sentido, na filosofia de Cusa, o seu *Sapere aude* estava numa zona fronteira entre os arraigados estudos aristotélicos e as especulações platônicas e neoplatônicas. Nesse momento foi exigido um equilíbrio entre essas duas correntes filosóficas. Dadas as exigências e necessidades do século XV, Cusa voltou-se para os escritos de um místico medieval que, influenciado pelo platonismo em pleno Medievo, havia criado um complexo sistema para a elevação do intelecto, a fim de se conhecer todas as coisas. Referimo-nos ao filósofo medieval

---

<sup>54</sup> É certo que Cusa não tenha falado diretamente da *coincidentia oppositorum* no sentido de vida especulativa ou contemplativa. Porém, estudiosos como Cassirer, por exemplo, nos faz crer que Nicolau tenha rompido com essa dicotomia medieval. Uma “via santa” através da vida monástica – que ainda assim era permeada pelas tentações do diabo, por meio da acídia – ou de uma vida especulativa/ativa, geralmente exemplificada no Medievo pelos cavaleiros cristãos. Contudo, mesmo na vida monástica medieval, havia as especulações eruditas (*vita speculativa sive studiosa*) que era considerada como pertencente à vida ativa, tanto que, no período medieval, podemos citar como exemplo duas figuras proeminentes no campo científico e que pertenciam ao clero: Roger Bacon (cerca de 1219-1294) que por seus estudos e teorias acabou sendo preso e o já citado Raimundo Lúlio, que embora não tenha sido ordenado, esteve muito próximo da Igreja. Lúlio foi casado, teve filho, mas voltou sua vida totalmente a Deus, como informa Costa (2006a, [p. 116?]), dedicando sua vida aos estudos teológicos e científicos. Esses dois nomes são uma prova da existência de uma *vita speculativa sive studiosa*, que se mesclava a uma *vita contemplativa sive monastica*.

Raimundo Lúlio, o qual teve grande fama no Renascimento. Ademais, Cusa também se apoiaria em uma referência totalmente platônica e bem mais antiga: a mística de Pseudo-Dionísio, o Areopagita<sup>55</sup>.

Em Lúlio encontramos dois elementos importantes, como mencionam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 320). Esse pensador enfatizou a importância dos números e das proporções geométricas, considerando aquele antigo pensamento grego, a exemplo dos pitagóricos, de que por, meio dos números, seria possível a aproximação e melhor conhecimento da Realidade divina.

Para nos aprofundarmos nessa temática que influenciou Cusa e sua noção de “mundo matemático”, é preciso fazer um retorno à filosofia de Lúlio que, em sua busca por uma “ciência universal”, capaz de proporcionar ao homem um conhecimento enciclopédico a respeito das coisas do céu e da terra, propôs o desenvolvimento de uma memória artificial. Lúlio menciona que os saturninos, portanto, os melancólicos, eram os que tinham maior predisposição a uma memória mais aguçada. Aqui, Lúlio faz uma consideração, ainda na Idade Média, sobre as características positivas dos saturninos-melancólicos, num período em que o humor melancólico era visto com muitas ressalvas. Isto é, tendo Lúlio certa preferência pelas artes da Matemática e da Geometria, também ressaltou que os melancólicos eram propensos aos estudos matemáticos e geométricos.

A relação entre matemática e melancolia pode ser observada, por exemplo, em Lutero, ao associar a matemática à tristeza, uma característica da melancolia, ao dizer que “*La medicina hace enfermos a los hombres, la matemática triste, la teología malos*” (LUTERO, apud KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 323). A frase de Martinho Lutero, conforme relatam os estudiosos, deve ser entendida na concepção vigente desde a Idade Média, que atribuía o sentimento de melancolia aos matemáticos, geômetras e astrônomos. Foi com esse entendimento que Raimundo Lúlio, segundo os autores, em sua obra *Tractatus novus de astronomia* (1297), sugeriu que os indivíduos que nasciam sob influência de Saturno tinham predisposição a uma excelente memória. De modo que esse filósofo também notou que o sentimento melancólico atrelado à inconformidade e à “incontentabilidade” propiciaria

---

<sup>55</sup> Yates (1995, p. 140) comenta que, assim como outros personagens da Antiguidade, Pseudo-Dionísio foi mal datado. Para os renascentistas, esse místico era contemporâneo de São Paulo. Porém, Bettencourt (1996, p. 222) comenta que Pseudo-Dionísio foi um autor anônimo que viveu no século V da nossa Era e que foi confundido com Dionísio que, no Areópago de Atenas foi convertido ao Cristianismo por São Paulo (At 17,34). Yates (1990, p. 148) é da opinião que Pseudo-Dionísio teria sido um autor cristão de origem síria, que viveu no século VI d.C. Independentemente da datação, os estudiosos são unânimes quanto à influência platônica e neoplatônica em Dionísio, bem como a propagação dos seus escritos durante a Idade Média.

ao *homo melancholicus* a tendência de empreender grandes construções, sejam tais construções no campo físico, como no caso da elaboração de projetos arquitetônicos para a construção de grandes edifícios, ou também com a “construção” e aprofundamento nos estudos especulativo-filosóficos. Desse modo, os estudos especulativos, então, passaram a ser o campo que Lúlio mais explorou por meio da Teologia e da Filosofia. Lúlio acredita que o sujeito saturnino possuía inclinação para as *species fantasticas et mathematicas*.

Os astrônomos atribuem muitas propriedades a Saturno, segundo sua compleição e a experiência que delas tiveram, mas não provam as propriedades que lhe atribuem. Eu, Raimundo, quero expor algumas destas propriedades segundo as pesquisas que faço com os princípios de minha Arte. Apresentarei aqui as propriedades que os astrônomos atribuem a Saturno e que me parecem verdadeiras [...].

Os homens que nascem na sua constelação são melancólicos e sisudos ou graves, pela gravidade a que estão submetidos pela água e a terra, que são naturalmente graves ou pesados. Mas este peso natural os torna constantes e firmes em seus desejos e empresas e os leva naturalmente a olhar para baixo e ter boa memória, pois a água é adstringente, ávida e receptiva. Gostam das fantasias e da matemática. A terra é o suporte espesso no qual permanece a impressão das espécies memorizadas, portanto os homens melancólicos estão bem dispostos para adquirirem as mais altas ciências pela multiplicação de muitas espécies.

Ainda, são premonitores por natureza, pois antecipam graças à sua imaginação, que concorda mais com a melancolia que com qualquer outra compleição. Esta concórdia e conveniência entre a imaginação e a melancolia explica-se porque a imaginação representa as medidas, as linhas, as figuras e as cores que se imprimem na água e na terra com mais persistência que no fogo ou no ar (LÚLIO, 2011, p. 34-35).

Lúlio realizou a união entre imaginação e matemática, relacionando-as, especialmente, aos melancólicos. Os matemáticos estariam mais preocupados com os elementos terrestres, com a quantificação e a qualificação da natureza através dos números. Quanto à imaginação, Lúlio, aponta para as especulações filosóficas, muito provavelmente incitado pela erudição que emanava dos mosteiros, local propício à acídia<sup>56</sup>. A presente nota (56) aponta para um

---

<sup>56</sup> A Idade Média teve seu pensamento filosófico voltado, sobretudo, para a escolástica, com autoridade de São Tomás de Aquino (cerca de 1225-1274). Bettencourt (1993?, p. 285) relata que Aquino teve o mérito de desenvolver uma teologia voltada para as apreensões silogísticas de Aristóteles. Acreditava, de modo geral, que a existência de Deus e da fé (com base na Revelação divina) deveriam ser justificadas e provadas por argumentos dentro da filosofia natural aristotélica (como a afirmação do Motor Primeiro). Porém, para Kristeller (1995, p. 126) a escolástica não foi um movimento uniforme, já que muitas concepções platônicas foram nela introduzidas. Esse exemplo pode ser visto em Enrique de Gante que, em meio à filosofia escolástica, acreditava que os melancólicos não poderiam ter inclinações metafísicas e matemáticas concomitantemente “*Su intelecto no puede liberarse de los dictados de su imaginación [...] todo aquello que piensan ha de tener extensión o, como el punto geométrico, ocupar una posición en el espacio. Por eso esas*

conflito existente entre o próprio (neo)platonismo da Idade Média e as concepções aristotélicas e escolásticas. Na opinião de Enrique de Gante (cerca 1217-1293) não existiria conciliação entre os estudos geométrico-matemáticos e as abstrações e especulações filosóficas e teológicas. Entretanto, o conciliador Raimundo Lúlio apontou que os melancólicos demonstravam predisposição às profundas meditações teológicas e filosóficas e, também, às artes da Matemática e da Geometria – ciências fundamentais para o estudo da natureza, de acordo com o filósofo de Maiorca. Conciliando essas características, Lúlio atribuía aos melancólicos as *species fantasticas et mathematicas*.

Para fundamentar essa aproximação entre a “matematização” do Universo e as especulações teológicas, mais uma vez, os estudiosos Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 326) analisam duas ilustrações bem significativas para a História da Arte medieval. As figuras 41 e 42 (anexo A) apresentam um conceito que já era difundido em torno do século XI, o de “Deus como Arquiteto”. Nas duas imagens podemos perceber que Deus está em posse de um esquadro, como se estivesse realizando as medições do mundo em Seu ato Criador. Chama atenção na figura 42 (anexo A) para a presença de uma balança. Esse símbolo alude tanto para o peso no campo matemático como para a noção filosófica e teológica de *Justitia*. Assim, a união entre Matemática e Teologia era uma realidade fundamental para os estudos do período medieval.

Raimundo Lúlio fez diversas considerações positivas à melancolia, quando também atribuiu aos melancólicos-contemplativos a preciosa capacidade de memorização, muito importante para os aprofundamentos na metafísica e, também, na capacitação para as ciências matemáticas.

#### 4.2 MÍSTICA, MATEMÁTICA E AS INFLUÊNCIAS DE JOÃO ESCOTO ERÍGENA E RAIMUNDO LÚLIO EM NICOLAU CUSA: A IDEIA DO *ASCENSUS ET DESCENSUS INTELLECTUS*

*Quae supra nos, ea nihil ad nos* – “daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar”. Esse adágio, muito propagado pelas autoridades eclesiásticas da Idade Média para afastar os leigos das especulações teológicas, não foi totalmente eficaz para o teólogo e filósofo da ilha espanhola de Palma de Maiorca, Raimundo Lúlio (1232-1316). Esse erudito

---

*personas son melancólicas, y son mejores matemáticos, pero los peores metafísicos; pues no pueden elevar la mente por encima de las nociones espaciales en las que se basa la matemática*” (GANTE, Enrique apud KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 325).

foi um ardoroso cristão que manteve íntimo contato com o clero católico, notadamente por intermédio das ordens franciscanas, tendo vivido em Palma de Maiorca, um dos maiores centros culturais do período, local de grande confluência cultural entre judeus, mulçumanos e cristãos. Dessa confluência – juntamente com a sua profunda fé cristã – surgiu em Lúlio o sonho ou desejo de converter judeus e mulçumanos para a “verdadeira fé”: a fé em Cristo. Lúlio, a princípio, partia do pressuposto teológico de que essas três religiões surgiram de um único “tronco”, representado na pessoa de Abraão.

No entanto, antes de entrarmos na discussão da complexa filosofia de Raimundo Lúlio é importante mencionarmos que a sua “ousadia de saber” – *Sapere aude* – tornou sua filosofia extremamente complexa, a qual permaneceu esquecida do final do século XVII até meados do século XIX. Seu complexo pensamento visava o aprimoramento da memória, o que possibilitaria uma melhor compreensão de todas as coisas do mundo por meio de uma *Clavis universalis*,<sup>57</sup> a chave universal, obtida através de uma técnica lógica. Lúlio desejava uma chave hermenêutica para a compreensão dos mistérios da natureza e, também, para os mistérios divinos. Um método que continha um certo véu religioso e que persistiu por bastante tempo, inclusive nos primórdios da ciência moderna.

Rossi (2004, p. 23), que dedica um livro inteiro à Arte da Memória a partir de Lúlio, mostra-se aliviado com o fato de que a atual ciência tenha deixado o campo religioso para trás e, especialmente, a complexa “mecânica mnemônica”. Outro ponto ressaltado por Rossi (2004, p. 89), consiste em demonstrar o que se compreendia por lógica no sistema filosófico luliano, que era bem diferente do atual conceito de lógica científica. Por exemplo, a lógica de Lúlio – e não somente a dele – era composta, também, por noções metafísicas, assim como que a ciência medieval e renascentista, a lógica luliana estava totalmente enraizada em conceitos teológico-metafísicos. Por último, Yates (2016, p. 456), que na opinião de Rossi foi uma das maiores estudiosas sobre a Arte da Memória, conclui que ela mesma esteve longe de conseguir compreender, de maneira precisa, como funcionava a lógica de Lúlio, ou a referida “Arte”.

Realizadas essas considerações, adiantamos que iremos expor apenas alguns aspectos essenciais da filosofia luliana, com o destaque dado à “Arte” da memorização, para os melancólicos. Boa parte dos pressupostos da filosofia luliana já era conhecida, no século IX

---

<sup>57</sup> Rossi (2004, p. 21) lembra que o referido termo só é encontrado a partir dos anos 1400, embora toda a teoria de Lúlio visava a busca por essa “chave universal”.

com João Escoto Erígena (cerca de 810-877 d.C.), tendo sido Escoto um dos precursores do pensamento de Raimundo Lúlio.

Yates (2016, p. II) lembra que a história coloca o grego Simônides de Ceos (cerca de 556- 468 a.C.) como o inventor da chamada Arte da Memória. Ele teria postulado que toda memória estaria vinculada a uma imagem. Porém, independentemente da história das origens de tal “Arte”, uma estória narrada na Idade Média, como lembra Rossi (2004, p. 71-72), colocava o melancólico filósofo Demócrito – que mencionamos no segundo capítulo – como um dos inventores da arte memorativa.

Segundo a “Carta a Damageta”, Demócrito teria sido acometido por uma profunda crise melancólica. Acabou por se retirar para o campo e ali, em meio às árvores, dissecava animais a fim de descobrir, dentre outras coisas, os mistérios da natureza. Para uma melhor concentração, para que as ideias se fixassem melhor em sua mente, Demócrito teria arrancado os próprios olhos para que os eventos externos não atrapalhassem a sua concentração e contemplação. O filósofo optou pelo isolamento contemplativo, pela melancolia, e, segundo esse conto, experimentou um método de memorização de ideias e conceitos. O importante a se ressaltar aqui, mesmo que seja a partir de uma estória, é a significativa relação entre melancolia, contemplação e memória.

Retornando ao período em que viveu Lúlio, encontramos a valorização das sete artes liberais, juntamente com os aprofundados estudos teológicos. Não era incomum o estudo da chamada *ars memorativa* ou *ars memorandi*, já que os sacerdotes e os fiéis em geral, eram encorajados a fixar em suas mentes noções básicas, por exemplo, acerca da existência dos sete pecados capitais, das quatro virtudes cardinais e das três teologais. As igrejas, não raras vezes, exibiam esse catecismo em seus vitrais para auxiliar os fiéis na memorização. No contexto do erudito Lúlio vigorava entre as artes liberais o estudo da Lógica que, como lembra Rossi (2004, p. 51), dividia-se em Retórica e Dialética. Tal valorização, ocorria em um ambiente em que até mesmo as possibilidades de se realizar anotações eram precárias e os livros eram considerados joias; assim, a arte de falar bem e o poder do convencimento, eram um indicador do nível de ciência e de erudição do indivíduo. Nesse cenário, associados à Retórica e à Dialética, juntamente com uma antiga tradição que visava o aperfeiçoamento da memória, que Raimundo Lúlio viu por bem sistematizar um complexo modelo para a criação de uma memória artificial, que seria controlada pelo próprio indivíduo. A partir desse intento, segundo Lúlio, seria possível criar uma “ciência unificada”, que se diversificaria em vários ramos científicos, visando com isso comprovar, cientificamente, – dentro do contexto

histórico do que se compreendia por ciência naquela época –, que existia uma linguagem universal, ou uma ciência universal. O seu método científico ficou conhecimento, simplesmente, como a “Arte”.

Para Lúlio, como menciona Rossi (2004, p. 104), a unidade do saber do homem seria o reflexo da unidade do cosmos. Ou seja, esse filósofo já antecipava, ainda no período medieval, o importante conceito vigente na Renascença, no qual o indivíduo era visto como um reflexo do cosmos, isto é, o homem (microcosmos) como o “espelho do Universo”, o macrocosmos. Esse postulado tornou-se precioso para Lúlio, que desejava propor a sua teoria do conhecimento, que combinava os elementos então estabelecidos – terra, ar, fogo e água –, presentes no microcosmos, com os “Nomes” ou atributos de Deus: *Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria* (Bondade, Magnitude, Eternidade, Poder, Sabedoria, Vontade, Virtude, Verdade e Glória). Todos os Nomes divinos estariam presentes no Universo. Para facilitar a memorização desses atributos, Lúlio colocou-os dentro de um alfabeto sendo, cada um deles, representado respectivamente por: B, C, D, E, F, G, H, I, K (YATES, 2016, p. 224). Quanto à letra “A”, essa possui atributos somente reservados a Deus e de forma ternária, como a Trindade cristã: *Essentia, Unitas, Perfectio*. A partir da potência “A” devem surgir os demais atributos (BCDEFGHIK), que se espalham por todo o Universo. Assim o microcosmos compartilha, nesse entendimento, os atributos divinos. Porém, Lúlio, como afirma Yates (1990, p. 179), ao criar uma “Arte” expressamente complexa acrescentou mais algumas *Dignitates Dei: Perfectio, Justitia, Largitas, Misericordia, Humilitas, Dominium, Patientia* (L, M, N, O, P, Q, R) totalizando, desse modo, dezesseis “Dignidades divinas,” mais o atributo “A”: *Essentia, Unitas, Perfectio* que, unidas aos quatro elementos, *fogo, ar, água e terra*, foram responsáveis por construir o Universo (YATES, 1990, p. 177). A figura 43 (anexo A), retirada de uma obra de Lúlio, representa a física básica de sua filosofia, onde observamos como a partir de “A” emanam os princípios BCDEFGHIKLMNOPQR.

Por outro lado, Rossi também alega que o lulismo estava mais preocupado em propor uma nova lógica de raciocínio, um novo “método científico”, do que uma “Arte” de memorização infalível, embora, no entendimento de Lúlio, a boa memória fosse uma condição *sine qua non* para os estudiosos. Porém, esse ponto de vista, para nós, é apenas uma suposição. Isto é, não é possível afirmar, com certeza, que Lúlio não estivesse totalmente preocupado em propor uma “memória fantástica”, visto que encontramos diversas passagens em que ele se refere à sua “Arte” como “aquela capaz de fazer com que um homem comum

pudesse se tornar um verdadeiro sábio”. Todavia, o argumento de Rossi também é válido, visto que o ideal luliano ganhou uma proporção sem precedentes durante o Renascimento, considerando que a Renascença também estava preocupada com a construção de uma teoria do conhecimento. Porém, foi na Renascença que a “Arte” de Lúlio recebeu respaldos advindos do hermetismo de Hermes Trismegisto. Embora Lúlio tenha feito uso de conceitos da Cabala e da Astrologia, não é possível afirmar que esse filósofo tenha tido contato com algum texto hermético. Assim, considerar a “Arte” luliana do século XIII como hermética – inspirada em Trismegisto – adicionada à magia, como ocorreu no século XV e XVI, não encontra bons fundamentos.

É precisamente nesse ponto que Yates (1990, p. 15) se detém. Lúlio era um construtor de sistemas, um lógico que acreditava que a memória poderia ser aprimorada por meio de sua “Arte combinatória”, a qual abrangeria todas as ciências. O que nos chama a atenção é a aproximação da “Arte” com Saturno e, conseqüentemente, a capacidade dos indivíduos, sobretudo os melancólicos, de ascender aos níveis superiores do conhecimento. A ciência de Lúlio foi, já na Idade Média, um indicador dessa possibilidade, de ascensão, ou seja, só o intelecto seria capaz de alcançar os segredos divinos, intento que permaneceu sendo de grande interesse e fascínio aos renascentistas.

A Arte da Memória de Lúlio foi desenvolvida sob forte influência do misticismo cristão e cuja promessa era oferecer, através de um método científico, a aproximação do homem de Deus, com início no conhecimento da natureza, do mundo sensível. Com esse complexo raciocínio, que envolvia uma mescla de neoplatonismo e aristotelismo, Lúlio ofereceu não apenas um caminho para aprimorar a memória, mas uma “arte lógica”, cujos métodos e teorias foram influenciados pela teologia cristã. Lúlio passou a ser visto como um conciliador de doutrinas filosóficas. Por meio de sua “Arte”, segundo Culianu (1999, p. 66), Lúlio tinha, ele próprio, alcançado o inteligível, o divino, recebendo o epíteto de *Doctor illuminatus*.

Lúlio acreditava que o indivíduo assimilaria melhor qualquer disciplina por meio de imagens – *phantasmata* –, como postula a filosofia aristotélica. Entretanto, o teólogo de Maiorca teve o cuidado de não fazer uso de qualquer tipo de imagem ou símbolo. Os conteúdos visuais que Lúlio utilizava não eram, por exemplo, símbolos atrelados à Astrologia ou a alegorias astrológicas. Ele acreditava que os números serviriam como um excelente meio para explicar e compreender a Realidade divina. É bem provável que também por esse



motivo, Lúlio tenha considerado os melancólicos, por conta de suas aptidões com os números, como os mais aptos à sua “Arte”. No que se refere às imagens:

Ele nunca usa as imagens de planetas ou dos signos, nem se refere a toda aquela série de imagens animais e humanas que aparecem nas constelações da imagem astrológica do mundo, com figuras geométricas e anotações de letras do alfabeto. Contudo, no *llullismo*, poderia haver um elemento de magia abstrata ou geométrica nas figuras em si (YATES, 2016, p. 247)<sup>58</sup>.

Vale recordar que Lúlio estava inserido em uma esfera filosófica e cultural em que o aristotelismo mantinha predominância, e que, por sua vez, também valorizava a memória. No aristotelismo, a Retórica estava mais associada à Arte da Memória. De modo que, ainda que seja possível notar a crença dos aristotélicos de que a memória artificial pudesse converter-se em uma ferramenta que proporcionaria grande auxílio para tornar um homem simples em muito sábio, esse ramo filosófico estava mais preocupado em garantir que aqueles que aderissem a essa técnica fossem capazes de obter sucesso como um bom orador.

Com Lúlio, a teoria humoral recebeu certa atenção, já que o filósofo considerava os melancólicos como “os mais aptos para a memória; os melancólicos em especial, devido à sua constituição dura e seca [Lúlio dava preferência aos elementos ar e fogo, pelo caráter sutil, como os mais próximos de Deus], retêm melhor as coisas” (YATES, 2016, p. 82). Assim, Lúlio, direta ou indiretamente, forneceu aos malvistas melancólicos – que na Idade Média

---

<sup>58</sup> Mahiques (2008, p. 350), ao citar a figura de Lúlio, o “Doutor iluminado”, menciona a utilização de imagens em sua “Arte”. Mas, é preciso ter cautela, já que entendemos que a filosofia luliana menciona a criação de imagens mentais. Contudo, Lúlio foi redescoberto em pleno Renascimento, período forte das pesquisas de Mahiques. Foi na Renascença que a “Arte luliana” se envolveu com os chamados “mistérios herméticos”, sendo a sua “Arte”, ou método, completamente tomada por imagens mitológicas, astrológicas e alquímicas. Mahiques faz uma importante menção à obra “A Divina Comédia” de Dante, “*la Edad Media comenzó a considerar las figuras de las virtudes y los vicios como imágenes de la memoria formadas según las reglas clásicas, y las divisiones del Infierno de Dante como lugares de la memoria*” (MAHÍQUES, 2008, p. 350-351). Essa é, de fato, uma tese coerente. O clero encorajava a representação dos pecados e dos vícios na imagética das catedrais. No caso de Dante, ele o fez por meio da literatura. O Inferno da “Divina Comédia” estava dividido em nove níveis, sendo cada um deles destinado a um ou a mais tipos de pecados específicos, de acordo com sua gravidade. Quanto mais baixo o nível, piores eram os castigos. A escrita de Dante pode ser enquadrada nessa espécie de rememoração de um tema bíblico. Coube a Sandro Botticelli (cerca de 1444-1510) ilustrar a obra dantesca. Uma das pinturas mais célebres é o seu “Mapa do inferno” – figura 44 (anexo A). Nele observamos os nove círculos, onde cada um representa o lugar conveniente para cada tipo de pecado e o determinado tipo de castigo. Os círculos estão destinados àqueles que morreram antes da vinda de Cristo, ou sem batismo, passando pelos adúlteros e os traidores, como estudam Nieves (2019, p. 16) e Kilian (2014, p. 239), sendo que essa última estudiosa, inclusive, chama a atenção para a geometrização das ilustrações de Botticelli, uma característica muito peculiar não só para a arte renascentista, mas também para esquemas imagéticos da Arte da Memória.

eram, na grande maioria, os monges vítimas da acídia – uma considerável vantagem quanto à memória.

Santo Alberto Magno (cerca de 1193-1280), como comenta Yates (2016, p. 100), tinha a Prudência como a “grande guia” para os indivíduos que desejassem ter uma boa memória. Tomás de Aquino (1225-1274), tomando Cícero (106-43 a.C.) como referência, estava convencido de que os homens que tinham inclinação à meditação preservariam melhor as suas habilidades memorativas. Desse modo, podemos deduzir que os indivíduos que eram “torturados” por uma meditação profunda – *mediationibus sublimibus anxari* – teoricamente teriam predisposição a uma boa memória. Mesmo em plena Idade Média, vislumbramos indícios de que os melancólicos poderiam ter certa predisposição à intelectualidade. Yates acredita que seja plausível a ideia de que Alberto Magno tenha influenciado o pensamento do filósofo de Maiorca, no que tange à relação entre melancolia e boa memória. Yates postula que Alberto possa ter sido influenciado pelo “Problema XXX”, então atribuído a Aristóteles, uma vez que o santo estava convicto de que para aqueles que, por assim dizer, desejassem gravar ou fixar em sua memória um raciocínio jurídico para fazer uso em um tribunal, por exemplo, era necessário que o sujeito entrasse em um estado de isolamento e contemplação. Quanto aos melancólicos, Yates lembra:

Outra característica do comentário de Alberto Magno sobre *De memoria et reminiscencia* é a referência que ele faz à relação entre melancolia e memória. De acordo com a usual teoria dos humores, a melancolia, seca e fria, ajudaria a produzir boas memórias, porque o melancólico receberia as impressões das imagens de forma mais intensa e as reteria por mais tempo do que pessoas com outros temperamentos. Mas Alberto não fala da melancolia comum quando se refere ao tipo de melancolia que é o temperamento da *reminiscibilitas*. A faculdade da reminiscência, diz ele, pertencerá, sobretudo, aos melancólicos de que Aristóteles fala “no livro dos *Problemata*”, que têm uma espécie de *melancolia fumosa et fervens*. [Yates cita uma passagem de Alberto Magno] “são aqueles que possuem uma melancolia accidental, causada por uma adustão com o sanguíneo e o colérico (temperamentos). Os *phantasmata* impulsionam esses homens mais do que os outros, pois estão mais fortemente impressos no lugar seco da parte posterior do cérebro: e o calor da *melancolia fumosa* impele esses *phantasmata*. A reminiscência, que é uma forma de investigação, confere essa mobilidade. A conservação no seco retém numerosos *phantasmata*, por meio dos quais a reminiscência é ativada”.

Assim, o temperamento da reminiscência que fornece uma boa memória não é a melancolia usual, seca-fria; é a melancolia seca-quente, intelectual, inspirada.

Já que Alberto Magno insiste tanto que a memória artificial pertence à reminiscência, seria sua *ars reminiscendi* uma prerrogativa de melancólicos inspirados? Tal parece ser a suposição (YATES, 2016, p. 94).

Lúlio também tinha predileção pelos elementos fogo e ar. Para ele tais elementos, por serem mais leves, estariam mais próximos de Deus. Yates (1990, p. 171) que fez um aprofundado estudo do “sistema luliano”, afirma que Lúlio teve grande influência de Pseudo-Dionísio e, principalmente, de João Escoto Erígena – esse último, por suas ideias acerca das emanções divinas e de um acentuado platonismo, foi, por anos, suspeito de heresia. Escoto, que seguia uma física platônica, acreditava que os quatro elementos primordiais (água, terra, fogo e ar) estavam presentes em todos os seres, sendo eles classificados como: terrestres, aquáticos, aéreos e ígneos, em contraposição à física de Aristóteles. Para Escoto, o firmamento – compreendendo as estrelas e os planetas – não deveria ser composto por um quinto elemento, o éter, mas, sim, composto pelos quatro elementos, sendo que no cosmos predominavam os elementos mais leves, o ar e o fogo. Já na realidade terrestre havia a predominância dos elementos mais pesados: terra e água. Nesse entendimento, as estrelas e, sobretudo, os anjos estariam envolvidos, principalmente pelo elemento *ignis* (fogo).

Yates cita o conceito aristotélico de *phantasmata*, ou de imagens. Em linhas gerais, a ideia desenvolvida por Aristóteles e muito difundida na Idade Média, é a de que todo conhecimento apreendido ocorre por meio de associações de imagens mentais. Essa premissa levou à criação de memórias artificiais, pela técnica de se memorizar textos, por exemplo, por meio da associação de imagens a locais físicos – *loci*. *Grosso modo*, era necessário que aquilo que o indivíduo desejasse lembrar fosse transformado em uma imagem mental (fantasma) e inserido em um espaço físico. “Às vezes a lembrança parece partir de determinados *lugares* (*tópoi*). A razão disso, por exemplo, do leite para a brancura, da brancura para o ar, do ar para a umidade, da umidade para a lembrança do outono, supondo que se tentasse lembrar de tal estação” (ARISTÓTELES, apud ROSSI, 1994, p. 43).

Uma explicação similar nos é fornecida por Culianu (1999, p. 31). O estudioso menciona que esse método de memorização foi notado pelos filósofos, que entendiam que havia uma relação entre a mensagem captada pelos cinco sentidos e a sua “transformação”, no interior do sujeito, em imagens – *phantasmata*. Assim, essas “imagens-mensagens” seriam armazenadas na memória para que pudessem ser, posteriormente, recordadas com facilidade. Diante desse entendimento que pressupõe que o intelecto atue na transformação das informações externas em imagens internas, alguns filósofos notaram que seria possível criar uma memória artificial, mediante a associação entre conceitos e imagens. Assim, quem desejasse fixar algum conteúdo em sua memória, um texto, nesse caso, precisaria se retirar para lugares tranquilos, contemplativos, como o interior de uma igreja. E a partir dos espaços

específicos contidos no interior do templo, – o altar, por exemplo – o sujeito deveria criar imagens mnemônicas, que seriam associadas a uma parte texto a ser memorizada. Assim, para recordar determinado trecho era necessário rememorar o local específico, seguido da imagem mental. Uma técnica complexa, que necessitava de muita concentração e contemplação.

A razão da exposição feita acima, a partir das pesquisas de Yates, é evidenciar que a noção de Lúlio, quanto à tendência dos melancólicos à boa memória, era praticamente a mesma da apregoada por Alberto Magno. Contudo, nosso intuito é também atestar que o sistema filosófico luliano estava mais preocupado com a ordenação do cosmos, do Universo, e a relação de Deus com a Sua Criação. Para tanto, criou uma teoria do conhecimento, por meio de um método de ascensão do espírito, que parte do conhecimento do mundo material, rumando ao mundo inteligível. De modo a admitir que todos aqueles que trilhassem a sua “Arte” conquistariam uma exímia capacidade intelectual e memorativa.

Mais do que focar na forte capacidade memorativa da “Arte” de Lúlio, o que nos interessa para a construção de nossa pesquisa reside, justamente, no que temos enfatizado, ou seja, a ideia luliana de que os melancólicos-contemplativos possuiriam boa memória e, conseqüentemente, um excelente potencial à erudição.

Para compreendermos um pouco melhor as pretensões de Lúlio e a noção de *complexum totius eruditionis*, como cita Rossi (2004, p. 262), que correspondia à antiga ideia da existência de uma “chave universal”; cuja finalidade seria facilitar o estudo e o conhecimento de todas as ciências, além de construir uma boa memória, torna-se necessário retroceder um pouco mais, até as bases filosóficas que influenciaram Lúlio a partir do já mencionado filósofo, João Escoto Erígena e de Honório de Autun (cerca 1080-1154) – teólogo pouco conhecido, mas que também foi muito influenciado pelo pensamento neoplatônico de Escoto.

É na obra de Honório de Autun, conhecida como *Clavis physicae*, que nos deparamos com um esboço ilustrativo de uma “cosmologia” e de uma “cosmogonia”, elaborado pelo próprio Honório, a partir das ideias de João Escoto. É na figura 45 que encontramos a ilustração de todo esse complexo esquema que colaborou para a origem do sistema luliano e a criação de sua “Arte”.

Yates (1990, p. 169) explica com propriedade a figura 45 (anexo A) – ilustração do livro de Honório, *Clavis physicae*. No princípio, está o “Gerador e Criador” de tudo e de todas as coisas e o mantenedor da ordem, o *Creat et non Creatur* – “Criador e não Criado”. Esse princípio da natureza pode ser tão somente Deus, por isso não há nenhuma imagem a ser

indicada. O segundo princípio, que se encontra na parte de cima da imagem consiste no princípio da natureza *Creatur et Creat*, ou seja, “Criado e Criador” – indicando o mundo arquetípico da filosofia platônica. No entanto, nesse *locus*, identificamos as Causas primordiais que, na filosofia de Lúlio, foram identificadas como as *Dignitates Dei*. A principal, que está no centro, denominada de *Bonitas*, é seguida por *Essentia, Vita, Sapientia, Veritas, Ratio, Virtus* e *Justitia*. Segundo Yates, as Causas primordiais foram claramente inspiradas no livro “Dos nomes divinos” de Pseudo-Dionísio, o Areopagita. As oito causas que se encontram no mundo das Ideias ou nos “arquetipos universais”, são as emanações de Deus, responsável pela criação do mundo. Quanto à segunda e terceira partes da imagem, encontramos o princípio *Creatur et non Creat* – Criado e não Criador –, ou seja, todas as coisas que são criadas e não criadoras, como podemos ver, logo abaixo da figura *Bonitas*, o que parece ser uma espécie de medalhão, com a inscrição *materia informis*.

Ao lado dessa matéria primordial derivada, ou emanada, das Causas primordiais, encontram-se as personificações de *tempus* e *locus*, ou seja, além da matéria que dará origem a tudo o que é material, começando pelos elementos *Ignis, Aer, Aqua* e *Terra*, há, concomitantemente a criação do tempo e espaço. E seguindo, encontramos na última parte da figura a imagem de Cristo, Filho de Deus Pai: *Nec Creat nec Creatur*. Isso quer dizer que Cristo, mesmo sendo Deus encarnado, “não cria e nem é criado”. Honório desejou inculcar a ideia de que tudo começa em Deus – que não pode ser representado por nenhuma figura ou forma –, sendo que a toda a Criação tem o seu fim – *Finis* – no próprio Cristo, Deus que “Se fez carne e Habitou entre nós”.

Essa concepção filosófica, teológica e, de certa maneira, também cosmogônica de Escoto e Autun, claramente inspirada na filosofia platônica, reavivou a concepção mística de ascensão da alma às coisas divinas e ousadamente, aproximando-se de Deus.

Há ainda outros detalhes na figura 45 (anexo A). No momento em que ocorre a criação, também acontece a distribuição dos quatro elementos primordiais entre as criaturas:

*Angelus. Los tres ángeles con “Ignis”.*  
*Coelum. Los globos celestiales con “Ignis”.*  
*Homo. El hombre y la mujer en “Terra”.*  
*Sensitiva. Todas las criaturas vivientes otras que el hombre, los pájaros en “Aer”, los peces en “Aqua”, los animales en “Terra”.*  
*Vegetativa. Los árboles y plantas en “Terra”* (YATES, 1990, p. 172).

Nessa exposição de Yates, a respeito da Criação do Universo, é importante notar que os elementos ar e fogo são os mais destacados. Essa visão é proveniente do conceito físico da

época, o qual dizia que por conta da sutileza desses dois elementos – fogo e ar – seriam eles possuidores de características mais “espirituais”, ou seja, estariam, desse modo, mais próximos do Criador, do que os mais densos elementos terra e água. Essa é uma noção que está muito próxima da ideia de Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que em seu escrito “Hierarquia celeste”, propôs a ideia de uma hierarquia existente no mundo espiritual, desde os níveis mais próximos de Deus até aqueles que se achariam mais próximos dos seres humanos: os anjos. Nessa hierarquia, os seres espirituais mais próximos de Deus são denominados de Serafins, “ardentes”, constituídos pelo elemento fogo.

Os estudiosos, especialmente Yates, estão convencidos das influências do pensamento místico-dionisiano, tanto em Escoto como em Lúlio, e sobretudo, em Nicolau de Cusa. A mística de Pseudo-Dionísio, principalmente no que diz respeito às hierarquias celestes, já fornecia a ideia de uma escada que “conectaria” o mundo sensível ao mundo inteligível.

A ilustração 46 (anexo A), retirada do escrito de Lúlio, *De ascensu et descensu intellectus*, de uma edição de 1512, mostra com clareza seu modelo para uma teoria do conhecimento, mostrando a maneira pela qual o mundo deve estar organizado e hierarquizado, além de ilustrar alguns conceitos de sua “Arte”. Assim, por meio desse complexo sistema de ordenamento do cosmos, o homem seria capaz de aprender todas as ciências, mediante o imprescindível ato contemplativo. Na imagem não há menção direta aos planetas, porém, como afirma Yates (1990, p. 78), a ilustração corrobora com a ideia de que o homem se achava sob a influência dos céus. O Sol está em destacada centralidade juntamente com o seu principal elemento, o fogo, e um pouco abaixo estão os anjos. O próprio nome do livro *De ascensu et descensu intellectus*, sugere a possibilidade do intelecto humano – *intellectus* – “ascender e descender” através dos diversos níveis intelectivos.

No final dessa “jornada” ascensional, no último degrau (grau) da escada está Deus, para o qual não haveria possibilidade de representação imagética. Mesmo assim, encontramos na figura 46 (anexo A) uma construção, cujo estilo remete a uma igreja, sendo, talvez, a representação da Jerusalém Celeste.

Um ponto discreto, que não pode passar despercebido, está no formato geométrico de algumas figuras. Isso reflete a importância que Lúlio dava à Geometria, a ponto de simbolizar a Santíssima Trindade por meio de um círculo, um triângulo e um quadrado.

Os pensamentos de Escoto e Lúlio estavam, assim, totalmente influenciados pela mística de Pseudo-Dionísio. Toda essa hierarquização parece ficar bastante nítida quando o próprio Dionísio diz que “a hierarquia, portanto, tem como fim conduzir as criaturas tanto

quanto seja possível, à semelhança e união com Deus. Uma hierarquia tem a Deus como mestre de todo saber e ação. Não deixa de contemplar sua diviníssima beleza” (DE COELESTI HIERARCHIA, 2019, p. 21). A ideia luliana, assim como a de Escoto, seu principal influenciador, propunha um método único, uma *Clavis universalis*, capaz de explicar a ordenação do Universo e a relação de Deus com esse cosmos. A partir da elaboração de um esquema, como observamos nas complexas ilustrações 43, 45 e 46 (anexo A), o intento de Lúlio era tornar possível, através dessa “chave universal”, que filósofos, teólogos, médicos e juristas, dentre outras áreas do conhecimento, pudessem alcançar altos louros em seus estudos, além de um aprimoramento da memória, lembrando que os melancólicos teriam uma vantagem adicional, por conta de sua predisposição ou precondição à contemplação. Lúlio também acreditava que, por meio de sua “Arte”, seria possibilitado ao homem simples tornar-se um *scholar, avant la lettre*. Esse é um resumo bem simplificado do que era a “Arte” de Raimundo Lúlio que, por sinal, é muito mais complexa do que o que foi abordado aqui.

O importante é que boa parte desses conceitos filosóficos retornará ao cenário ocidental, principalmente em Nicolau de Cusa, como resposta ao enfraquecimento da filosofia e da física aristotélicas. Os postulados escotianos e lulianos continham todo o conceito platônico acerca do mundo das Ideias eternas que, na visão desses dois teólogos, receberam os nomes de “Causas primordiais” ou de *Dignitates Dei*. É possível afirmar que Escoto e Lúlio estavam aproximando a filosofia de Platão da teologia cristã, algo um tanto quanto ousado, tanto que isso acabou por render a Escoto, e depois a Cusa, suspeitas de heresia.

Direta ou indiretamente permaneceram insistindo naquele antigo princípio, já exposto, de micro e macrocosmos. Como defende Culianu, a ideia de que os indivíduos teriam em suas almas uma espécie de espelho, com a finalidade de refletir as Ideias eternas, encontrava-se, essencialmente, muito próxima ao neoplatonismo. Assim, “*la teoría platónica tradicional, según la cual ‘el intelecto humano contiene en sí mismo las formas de todas las cosas existentes’*” (CULIANU, 1999, p. 163). Ainda mais próximo dos conceitos de Lúlio e Escoto, Culianu faz a seguinte reflexão: “*el dogma platónico, el alma contiene las huellas intelectuales de objetos sensibles. El conocimiento se realiza por comparación: el objeto es reconocido por el alma a partir de la información preexistente que contiene*” (1999, p. 161). Ou seja, o homem não é estranho às Dignidades da “Bondade”, da “Razão”, da “Virtude” e da “Sabedoria”, pois foi por meio das *Dignitates Dei* que a espécie humana e o mundo foram constituídos.

Culianu mantém seu raciocínio, apontando que Nicolau de Cusa, ao aderir ao (neo)platonismo, estava “*convencido de que el intelecto del hombre-microcosmos (parvus mundus) ‘es la viva descripción de la sabiduría eterna e infinita [...]’. A través del movimiento de nuestra vida intelectual somos capaces de encontrar en nosotros mismos el objeto de nuestra búsqueda*” (1999, p. 163). A brilhante descrição de Culianu, abarca boa parte do pensamento de Nicolau de Cusa e, em certa medida, também o pensamento de Escoto e Lúlio. Tal pensamento filosófico, juntamente com o ideal de contemplação melancólica, encontrará novos adeptos em filósofos como Marsilio Ficino, Cornélio Agrippa e Giordano Bruno.

Outra importante característica da “Arte” de Lúlio consiste na ideia de que o acesso ao conhecimento ocorre por “degraus” ou “graus”, ou seja, é por meio de uma escada do conhecimento que o homem ascende rumo ao divino. Sendo que através das coisas sensíveis é possível alcançar as coisas inteligíveis, indo do “múltiplo ao Uno”, dos opostos à “união dos opostos”. A “Arte” de Lúlio indicava, dessa maneira, que a partir das *Dignitates Dei*, como Potências divinas, foi criado o mundo e tudo o que existe, seja no plano do visível ou no do invisível<sup>59</sup>.

Tendo como base o pensamento de Lúlio, e a fim de fornecer possíveis soluções às questões em torno da teoria do conhecimento, Nicolau de Cusa reelaborou um estilo de pensamento baseado no (neo)platonismo e também na controvertida mística medieval, e o fez mesmo sabendo dos riscos nos quais incorria.

[...] e o esboço de uma imagem hierárquica e unitária do universo. Precisamente sobre o exemplarismo e sobre as dignidades divinas como fundamentos primeiros da arte insiste o primeiro grande filósofo europeu que se movimenta dentro do horizonte do lulismo. “Este – escreveria Cusano

---

<sup>59</sup> A ideia de uma *Clavis universalis*, que parece ter começado a ser construída com Lúlio, tomou grandes proporções no ambiente renascentista indo até o século XVII. É o que estudou profundamente Rossi (2004, p. 340), ao mencionar que nomes como os de Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1650), João Comênio (1592-1670) e Wilhelm Leibniz (1646-1716) estiveram profundamente comprometidos com a busca de uma linguagem científica universal. Descartes foi um dos primeiros a perceber a “inutilidade” dessa empreitada utópica; entretanto, isso não ocorreu, por exemplo, com Leibniz, que se entusiasmou no momento em que explorava os hieróglifos egípcios; já que também viu nesses pictogramas a real possibilidade de criar uma linguagem universal. Eis como ele se refere à linguagem universal, com base nos hieróglifos: “tal escrita ou língua... poderia ser acolhida rapidamente no mundo, porque poderia ser aprendida em poucas semanas e seria possível comunicar por toda a parte; isso seria de grande importância para a difusão da fé e para a instrução dos povos distantes” (LEIBNIZ, apud ROSSI, 2004, p. 340). Interessante apontar como o pensamento desse filósofo, do final do século XVII, estava intrinsecamente relacionado ao pensamento e aos objetivos de Lúlio, além do que o filósofo alemão estava convencido de que com a criação dessa língua universal, *Clavis universalis*, “destravaria” os segredos do Universo, além de auxiliar um melhor entendimento entre os povos. Porém, a ideia dessa pansofia foi abandonada após o século XVII.



– é o primeiro fundamento da arte: todas as coisas que Deus criou e fez foram criadas e feitas à semelhança das suas dignidades”. Os princípios da arte combinatória (*Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria*) aparecem mais uma vez como *principia essendi et cognoscendi* [...]. O Cusano em sua anotação a *Ars Magna*, mostrava aceitar a substância do ensinamento de Lúlio: “Os nomes dos princípios referidos acima para os filósofos são inusitados e todavia, com base na imaginação do inventor daquela arte, eles significam coisas verdadeiras. Portanto, considerando que nada muda na realidade por causa da nossa afirmação ou negação... e tudo aquilo que é verdadeiro está em consonância com a verdade... a referida arte não deve ser rejeitada [como quer Gerson] por causa da impropriedade dos seus nomes. Aliás, para que possa se tornar concordante com as outras ciências, deve ser moldada conforme os termos das mesmas”.

Por outro lado, ainda mais estreitamente ligada às impostações “exemplaristas” do lulismo é a doutrina do Cusano sobre a subida e a descida do intelecto, conforme a qual é possível elevar-se ao conhecimento de Deus partindo da semelhança com as perfeições divinas impressa nas criaturas, e descer do conhecimento do ser divino e dos seus atributos para o conhecimento da realidade que é o espelho daquela perfeição.

No *liber de ascensu et descensu intellectos* (sic), escrito por Lúlio em Montpellier em 1304, foi desenvolvido amplamente o tema, retomado em seguida pelo Cusano, de um conhecimento que procede – através da busca das analogias e dos sinais – para a reconstrução daquele modelo divino que presidiu a construção do mundo real. Mediante a descrição da complexa escada dos seres, a partir da pedra até a planta, o animal, o ser humano, o céu, o anjo e, finalmente, Deus, tal tema foi se identificando com o outro, bem conhecido, de uma reconstrução detalhada, e “enciclopédica” das hierarquias do cosmos (ROSSI, 2004, p. 94-95).

A explicação de Rossi mostra como Nicolau de Cusa tornou-se um dos maiores expoentes do lulismo, principalmente ao compartilhar a ideia de “subida e descida” do intelecto pela divina escada do conhecimento. A simbologia da escada e, com ela, a noção de degraus ou graus de conhecimento, pode ser visualizada nas figuras 17 e 35 (anexo A). A primeira imagem, embora sendo do século XVII, ilustra muito bem o que já havíamos mencionado, isto é, contém o antigo conceito de que o estudo, ou o “ousar saber”, estaria correlacionado às artimanhas demoníacas, responsáveis por insuflar, na perigosa ânsia pelo saber, pensamentos pecaminosos e heréticos. Já a ilustração 35, “Melencolia I” (anexo A), reflete com melhor propriedade o que apontava o pensamento cusano que, como veremos, muito prezou pelos conhecimentos advindos da Matemática e da Geometria que, para Cusa, constituem um meio simbólico, e também artístico, para a representação imagética de Deus. A escada presente em “Melencolia I” está alinhada e em posição ascendente. Aparentemente, o primeiro degrau de conhecimento já está bastante avançado, como se a figura central (alada) desejasse ascender a outros graus. De fato, aqui se encontra uma parte do pensamento de

Lúlio e de Cusa: a possibilidade de o sujeito ascender e descender entre os diversos graus do conhecimento.

É possível propormos outro paralelo desse pensamento aplicado às artes plásticas. Referimo-nos à figura 44 (anexo A) que, embora anteriormente apresentada como sendo uma ilustração de um “dispositivo mnemônico”, pode ser interpretada no contexto do pensamento do cardeal Nicolau de Cusa. Mesmo que a temática da obra não seja agradável, pois ilustra o que seria a topografia do Inferno dantesco, tal ilustração não deixa de representar uma “viagem” descendente do intelecto humano às profundezas do Inferno.

A obra de Dante é uma peregrinação pelo Céu, pelo Purgatório e pelo Inferno, ou seja, pelo mundo inteligível – embora a crença vigente à época, não raras vezes, apontava o Inferno como parte do mundo terreno, coberto por fogo e lava e, possivelmente, situado no centro da Terra. Uma sugestão hermenêutica para a obra de Botticelli pode servir de ilustração para a teoria de Lúlio e de Cusa, quanto ao movimento de ascenso e descenso do intelecto, como as viagens ou peregrinações do espírito (envoltório do *intellectus*), desde as regiões mais baixas e condenáveis, como o Inferno, até as regiões inefáveis e sublimes do mundo inteligível.

A única maneira de proporcionar o conhecimento da Realidade divina à mente, ou ao intelecto seria por intermédio da contemplação e da meditação. Nessa condição, o homem encontraria meios de elevar sua mente, partindo das esferas mais rudimentares da matéria e atingindo os níveis mais sublimes dos coros angélicos, alcançando a Luz divina, o Intelecto Supremo.

Embora Nicolau de Cusa não tenha se referido diretamente à melancolia, ele abordou a contemplação que, na Idade Média estava correlacionada à melancolia e à acídia. A teologia mística considerava a contemplação, a ascese e a meditação como condições essenciais para as experiências místicas do espírito. “Como Nicolau de Cusa qualquer tipo de teologia racional é rejeitado e substituído pela *teologia mística*, então um novo tipo de lógica, que não a medieval, é instalada, exigindo um novo tipo e uma nova forma de conhecimento, denominada: *visio intellectualis*” (LYRA, 2012, p. 180). Cusa aprofundou-se ainda mais na questão da elevação do indivíduo rumo ao mundo inteligível. A *visio intellectualis* (visão intelectual) somente poderia ser alcançada pela contemplação. Para ele, o mundo voltado exclusivamente para as questões e respostas “racionais-silogísticas-aristotélicas” não mais satisfazia as questões espirituais de um novo período histórico, que desabrochava e que clamava por novos caminhos intelectuais.

O neoplatonismo do cardeal tinha suas particularidades, já que mostrava uma inovação no campo da teoria das ideias. Sua visão aproximou as Ideias eternas do espírito humano, fornecendo ao indivíduo a sua autêntica capacidade criadora. Essa nova concepção é uma clara alusão ao antropocentrismo, que com força emergia na filosofia cusaniana.

Para Nicolau de Cusa, porém, não são as idéias – no sentido do Neoplatonismo – que são tomadas como forças criadoras; ao contrário: Nicolau de Cusa postula um sujeito *concreto* como ponto central e de partida para toda a atividade verdadeiramente criadora. E este sujeito não pode se manifestar senão no espírito do homem. É só desse ponto de vista que resulta uma nova virada na teoria do conhecimento (CASSIRER, 2001, p. 69).

A exposição de Cassirer é justa se entendermos que as puras Ideias, na visão do cardeal, seriam refletidas no espírito humano. Assim a criação artística, por exemplo não seria uma mera cópia da natureza, mas uma expressão pura do espírito humano, diferenciando-se da tradição platônica que via na produção artística uma simples cópia da Realidade eterna: o conhecido conceito de *mimesis*. O cardeal rompe com esse conceito, ao conferir ao homem a virtude de ser um “agente-criador” e não apenas um “agente-reprodutor”. Essa ideia exposta por Cassirer marca a virada na teoria do conhecimento, a qual foi aceita em grande parte da Renascença com a noção de homem *artifex*, que se constituiu num dos marcos do período renascentista, especialmente no campo das artes.

Ainda quanto ao fascínio do Cusano pelas ideias de Lúlio, é possível constatar na predileção de Nicolau pelas ciências da Geometria e da Matemática, que seriam capazes de criar analogias simbólicas entre o divino – o mundo inteligível – e o mundo sensível, por meio de formas geométricas. Tal entendimento colocou-o, novamente, na condição de suspeição de heresia.

Nicolau acreditava que a Matemática e a Geometria – sobretudo a primeira, que contém a importante noção de infinito – seriam as melhores ciências dadas ao homem que, para além do campo científico, seriam também úteis para compreender complexas noções acerca de Deus. É muito provável que a ideia de criar analogias entre Deus e a Matemática tenha surgido a partir das ideias de Raimundo Lúlio, que percebia no círculo, no triângulo e na esfera ou circunferência, importantes formas geométricas para a exprimir o conceito de Deus. Assim, para Cusa, é graças a capacidade intelectual que o ser humano se torna a única espécie capaz de raciocinar a respeito do mundo inteligível. Com essa dádiva intelectual e com o auxílio da Filosofia, é que o homem é capaz de mover-se intelectualmente, entre o

mundo sensível e o inteligível, através do *ascensus et descensus intellectus*, cuja finalidade é o conhecimento, a aproximação e o vislumbamento místico de Deus.

De maneira geral, na filosofia do Cusano, como aborda Lyra (2012, p. 16), todo o conhecimento humano, seja nos mais diversos aspectos – como no conhecimento obtido através das sete artes liberais, que congregava a Geometria – tem como objetivo a compreensão do Plano divino. Em outras palavras, não era apenas por meio da Filosofia ou da Teologia que havia a possibilidade de o ser humano conhecer e aproximar-se de Deus. Esse novo entendimento ocorreu na medida em que o pensamento filosófico de Cusa aceitou a ideia de que “Deus é a Unidade que Se revela na multiplicidade”, ou seja, o mundo na visão cusaniana está “cheio de Deus”. Deus Se faz presente nos homens, na natureza, nos animais, no cosmos.

A nova lógica trazida à luz por Nicolau de Cusa está centrada no princípio da *coincidência dos opostos*, falando do Absoluto e do universo, da Unidade e da multiplicidade, tendo sempre como referência Deus e as coisas, apontando sempre para uma doura ignorância. O Cusano remete o leitor à *De coniecturis*, como aquele pelo qual o objeto da busca não é mais o *real*, mas, sim o *conhecimento mesmo*, uma vez que a mente humana conhece as coisas enquanto as mede, aplicando a sua medida a cada objeto e constatando com isso uma certa proporção que acaba por levar nunca a uma verdade intrínseca das coisas (LYRA, 2012, p. 34).

A exposição de Lyra é uma síntese do complexo pensamento do Cusano, que manteve como um dos seus objetivos popularizar, de certo modo, o conhecimento intelectual-científico, que abrangeria também o conhecimento do inteligível.

Quando a autora se refere que “o objeto de busca não é mais o real, mas sim o conhecimento mesmo”, isso não quer dizer que Cusa rejeitava o conhecimento empírico. Pelo contrário, como notamos até mesmo em seus antecessores, o conhecimento das coisas terrenas deveria ser o princípio para que, a partir do conhecimento sensível, o homem fosse capaz de criar condições de elevar o seu intelecto ao plano inteligível. Afinal, se “tudo é Deus” ou “tudo está em Deus”, a totalidade do conhecimento produzido pelo homem e toda a sua busca por descortinar os segredos do Universo, seria – no pensamento do cardeal – um dirigir-se a Deus, ao mesmo tempo em que se constituiria num “voltar-se para si mesmo”, já que em cada indivíduo está o próprio reflexo da Imagem de Deus. Assim, o ato de tentar conhecer a Deus ocasiona, paralelamente, no indivíduo o exercício de conhecer a si mesmo.

Cada homem em si, e a Humanidade em sua totalidade, representam a multiplicidade que deseja a Unidade. Mais uma vez, a importância desse raciocínio está na ideia de que

apenas por meio da atividade intelectual é que o homem obteria a capacidade e a força necessárias para ascender às Ideias eternas. Cusa e seus antecessores mostram que por meio da razão o homem teria a possibilidade de uma elevação mística do seu espírito.

É importante notar que apesar de Cusa não ter tocado diretamente em questões relativas à Arte da Memória, seu pensamento encontra similaridades com as filosofias de Escoto e Lúlio. A figura 46 (anexo A) é compatível com todo o pensamento do cardeal. A imagem simboliza a maneira pela qual o sujeito pode ascender pelo “caminho” do conhecimento. Há desde os degraus relativos à multiplicidade das coisas terrenas, até a ascensão ao último degrau, onde prevalece o Uno, o inefável, o inteligível, representado pelo Sol. A teoria do conhecimento de Nicolau é escalonada, gradativa, seu modo de compreender o Universo é dinâmico. Deus Atua e permanece Atuando em Sua Criação. Cusa compreendia o Universo como o reflexo do divino, portanto – assim como Deus – também teria a capacidade de ser infinito. Tal pensamento mostra sua aversão à física aristotélica. O seu pensamento – agregado aos de outros pensadores – foi forte o suficiente para iniciar uma profunda modificação na teoria do conhecimento dos ocidentais.

Lyra aponta para uma questão que surge a partir dos pressupostos filosóficos de Cusa, ou seja, sendo Deus, o Uno, Criador do múltiplo – isto é, da realidade microcós mica –, quais sinais de Sua Unidade, Ele teria deixado em Sua Criação, a multiplicidade? A resposta fornecida pelo cardeal, é que tais indícios podiam ser verificados a partir da “linguagem” dos números.

Pois não existe pluralidade que não seja una. O que é múltiplo em suas partes é uno em sua totalidade; o que é múltiplo em seus acidentes é uno em sua substância; o que é múltiplo em número, ou pelas faculdades, é uno pela espécie; o que é múltiplo em suas espécies é uno pelo gênero; o que é múltiplo como produção é uno em seu princípio. E não há nada que não entre em alguma participação com este uno absolutamente indivisível e encerrado em sua simplicidade perfeita. Cada coisa individualmente, e todas as coisas juntas, ainda quando estão mutuamente opostas. A pluralidade não existiria sem a singularidade; mas a singularidade pode existir sem a pluralidade, como a unidade pode todo número múltiplo. E se forem consideradas as diversas partes do universo como unidas inteiramente entre si, ter-se-á então a unidade na totalidade (LYRA, 2012, p. 79).

Tal pensamento, que parece ser motivado por um princípio paradoxal, é peculiar à mística de Nicolau de Cusa. Deus é o Uno que Cria o múltiplo e que contém o Uno. Tudo vem de Deus; multiplica-se e retoma para Deus, a Unidade suprema. Esse raciocínio, como indica Lyra, também é proveniente de Escoto e foi fundamental para perceber Deus como o

*Artista do Universo.* Toda criatura contém a Sua Imagem, por assim dizer, impressa na alma. Quanto à ideia de que Deus se revelaria por meio dos números, das proporções e da harmonia, essa não tem sua origem em Cusa, mas, como explica Besançon (1997, p. 254), advém da tradição platônico-agostiniana com fundamento bíblico no “Livro da Sabedoria”: “mas tudo dispuseste com medida, número e peso” (SABEDORIA 11:20). Agostinho ampliou a mesma passagem bíblica, ao apontar que tudo aquilo que nos é apresentado aos olhos e nos conduz à sensação de prazer, deve conter em si, a “harmonia, a proporção, a medida, a ordem e a forma”; elementos que, necessariamente, transformam um objeto em algo belo. O belo das partes, isto é, do múltiplo, é também um reflexo da Beleza suprema e Eterna: Deus. No que tange à arte e ao belo, explica Besançon:

Uma obra é bela quando iguala seu modelo. Mas a *conformatio expressa* não é apenas a imitação da coisa, e sim a expressão fiel do eu do artista, a conformidade com seu ideal interior. Num retrato, o pintor faz o modelo elevar-se em sua concepção e em sua imaginação, depois o faz descer até a obra que ele executa. A imagem, portanto, imita e exprime: *Dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur*. Deus cria, a natureza procria [...]. A vontade criadora do artista é limitada, no entanto é análoga àquela da natureza e àquela de Deus. De onde provém sua dignidade.

O que alimenta a atividade do artista é a contemplação de Deus, percebido no mundo e na alma. Boaventura retoma inteiramente a dialética agostiniana. “Entre os seres criados, uns são um *vestígio*, outros uma *imagem* de Deus”. Percorrendo a extensão inteira do Universo, fortalecido pela fé e pela razão, o olhar do homem descobre em toda a parte o peso, o número, a medida. “Aquele que não é iluminado por tantos esplendores é um cego”. Aquele que se recusa a reconhecer Deus no Universo, povoado de seus “vestígios” como este se acha, não tem desculpa.

Mas o fato de o mundo ser belo não é razão para nos determos nele, pois seguir o Bem significa elevar-se a maiores alturas. Para isto servem as “imagens” que a Trindade depôs em nossa alma: *memória, conhecimento, amor* [grifo nosso]. Essas imagens naturais são levadas a um mais alto grau de semelhança pelos dons da graça. Em tais condições, o espírito torna-se capaz de contemplar a unidade divina por seu primeiro nome, o Ser, e finalmente a bem-aventurada Trindade em seu nome, o Bem. Tendo concluído seu itinerário, a alma contempla a “imagem expressiva” do Deus invisível em Jesus Cristo, em que se reúnem o primeiro e o último, a circunferência e o centro, o alfa e o ômega, o Criador e sua criatura. [Citando Boaventura] “Não lhe resta mais que desejar o dia do repouso em que o êxtase aplacará a curiosidade do espírito e o repousará de todos os seus esforços” (BESANÇON, 1997, p. 255-256).

A exposição do estudioso revela uma importante aproximação com o que temos pesquisado aqui. Todo esse pensamento receberá uma incrível força no Renascimento, notadamente, no campo artístico. A ideia acerca do belo, defendida por Agostinho, Escoto, Lúlio e por Pseudo-Dionísio – esse último ainda pouco comentado por nós – tomou força e

eclodiu nos séculos XV e XVI. O conceito acerca de uma jornada do espírito para ascender a Deus por meio da contemplação, terá os seus desdobramentos com a nova noção de *melancholia generosa*; uma melancolia direcionada puramente à contemplação da Beleza divina.

A ilustração 26 (anexo A), da obra de Franchino Gaffurio, *Practica musice*, pode ser vista como uma “imagem paganizada”, com a temática que temos exposto aqui: a ordenação do Universo tal qual uma harmonia musical. Nela estão representados os sete planetas, como destaque para Saturno, o astro da melancolia, como o último da hierarquia e, portanto, o mais próximo do Plano divino, aqui representado por Apolo. Por conta da representação e da ordenação do cosmos como sinônimo de geométrico, harmônico e belo, há o indicativo, mesmo que indireto, ao conceito de *ascensus et descensus intellectus*. O homem achando-se na Terra, que está na base da imagem, encontra-se vinculado à mente cósmica, representado pela Mente apolínea, de modo que, ao que tudo indica, somente através da ascensão intelectual, é que o homem poderá alcançar o inteligível.

Uma interpretação análoga pode ser feita em diversas obras de arte do período, como no emblemático “Homem vitruviano”, figura 25 (anexo A). Na obra de Da Vinci visualizamos claramente a presença de um quadrado e de um círculo – ou esfera –, formas geométricas que foram muito significativas no pensamento de Raimundo Lúlio e, também, na mística filosófica de Nicolau de Cusa. Esses filósofos identificaram nessas formas geométricas a expressão simbólica dos quatro elementos primordiais, representados pelo quadrado, símbolo de tudo o que é terreno (microcósmico) e, por outro lado, o círculo; forma geométrica e símbolo máximo da divindade e do cosmos, o qual tudo abarca, desde o sensível ao inteligível (macrocosmos). No entendimento de Cusa são os números, ou seja, a Matemática e a Geometria os principais meios de Deus Se expressar na natureza. O desenho de Leonardo, se interpretado nesse viés filosófico, torna-se uma direta representação de algumas ideias cusanianas, no tocante à importância dada à Geometria e à Matemática.

A beleza, consequência de uma natureza bem ordenada, proporcionada pela perfeita simetria matemático-geométrica, também era entendida como um outro modo de expressão do divino na natureza física. Assim, se fosse possível visualizar e admirar o que se encontra no mundo inteligível, muito provavelmente, nesse entendimento, esse plano superior se mostraria com as mais belas e perfeitas formas geométricas. O gosto pelo geométrico e harmônico, que teve Cusa como um dos principais defensores naquela época, já encontrava diversos adeptos no limiar dos séculos XV e XVI. O frade Luca Pacioli (1445-1517) redigiu seu célebre livro

*De divina proportione* amparado em antigos postulados matemáticos como o *Número Áureo*, por exemplo, com o intuito de formar um complexo estudo sobre Geometria e simetria. O próprio nome “Divina proporção” expõe, ao menos indiretamente, uma aproximação com o pensamento de Nicolau de Cusa, já que as concepções do referido livro são totalmente platônicas, como lembra Hautecoeur (1963, p. 207).

É provável que o frade Pacioli tenha tido contato com obras de Nicolau de Cusa, bem como os escritos de Lúlio. Mas, o que chama a nossa atenção é a maneira pela qual temas e conceitos tão antigos, abordados por eruditos bem anteriores ao Cusano, retornaram com um surpreendente entusiasmo no auge da Renascença.

Ainda no campo da relação entre as formas geométricas e o mundo das Ideias, Yates (1990, p. 92-93) relata uma estória encontrada na obra *Arbor scientiae*, escrita por Lúlio. O conto menciona que as figuras geométricas do *círculo*, do *quadrado* e do *triângulo* constituíam-se como as mais significativas formas para formar uma analogia imagética do mundo inteligível. O relato, resumidamente, narra que a *Quantidade*, mãe do *círculo*, do *quadrado* e do *triângulo*, encontrando-se em posse de um *pomo de ouro*, desejou presentear um de seus filhos. Para tanto, fez uma pergunta diretamente a eles: qual dentre os três era o mais digno de ser presenteado. Prontamente, o *círculo* se manifestou alegando ser o mais perfeito. Ele argumentou ser a própria representação da divindade, do cosmos, já que em sua forma tudo abarca. O *quadrado* disse ser a sua forma muito mais próxima dos humanos – pois representava os quatro elementos –, aludindo certa responsabilidade pela vida, e por fim, o *triângulo* exaltou a si próprio como o mais digno do regalo, já que era o intermediário, isto é, sua forma geométrica estaria mais próxima do homem do que o *círculo* e, também, considerava-se mais semelhante a Deus do que o *quadrado*. De modo que, a *Quantidade* decidiu contemplar o *triângulo* com o *pomo*. As outras duas formas geométricas, inconformadas, recorrem aos deuses para resolver a questão. Mesmo assim, o resultado não foi mudado, já que o *triângulo* alegou ser o símbolo do Deus Trino, ao mesmo tempo que seria mais parecido com o homem, pois o seu reflexo se encontraria na alma humana, consistindo na tripla faculdade humana: intelecto, razão e sentido<sup>60</sup>. No entanto a *Quantidade* o havia presenteado com um objeto circular, o *pomo de ouro*, que não era condizente com o seu formato.

---

<sup>60</sup> A visão luliana do reflexo da Trindade no homem, não é uniforme. Isso por conta de diversas interpretações e das influências de Escoto e Pseudo-Dionísio. Podemos encontrar outros exemplos desse “reflexo trino”, como a designação de “inteligência, memória e vontade”, ou, até mesmo, “agente, paciente e ação”. Ainda Yates (1990, p. 164) menciona uma outra interpretação para o triângulo, entendido como modelo de perfeição, constituindo no *Principium, Medium e Finis*.



Yates diz que o significado do *conto luliano* ainda permanece um enigma. Contudo, a historiadora faz uma interpretação bastante pertinente, ao mencionar que o *triângulo*, representação da trindade, recebeu um presente de formato circular, o *pomo de ouro*. Assim, a autora interpreta que a *Quantidade* acabou presenteando as três formas, simultaneamente. O *triângulo* (a trindade) recebeu um *círculo* (os céus), que dependia do *quadrado* (os elementos), de modo que Lúlio indicou que essas figuras primordiais se relacionariam entre si. A opinião de Yates faz sentido quando entendemos o pensamento de Lúlio e sua noção de Geometria, tendo em Nicolau de Cusa um dos seus principais seguidores.

Foi por meio da importância dada por Lúlio à Geometria que Cusa apresentou um dos seus principais temas filosóficos, ao indicar que por analogia poderíamos entender a Imagem de Deus como um círculo. É de Nicolau de Cusa a célebre frase, como recordam Wind (1998, p. 219) e Yates (1995, p. 277), “Deus é uma esfera cujo centro está em toda a parte, e cuja circunferência, em parte alguma”. Esse complexo conceito rendeu-lhe diversos problemas, ao mesmo tempo que foi bastante importante para os ideais herméticos que, aos poucos, afluíam. Tal ideia se enquadrava na suposição de que Deus poderia ser representado por meio de uma figura, ou imagem, sem contar que a célebre expressão de Cusa é muito similar, segundo Yates, a uma noção pseudo-hermética do século XII<sup>61</sup>. Pensamento que também trazia certas implicações para a cosmologia, ao propor um Universo infinito, no entanto, o principal problema desse aforisma estava, justamente, na noção de emanção divina e, conseqüentemente, no perigoso princípio de panteísmo *avant la lettre*. Cusa esteve, assim, muito próximo de ser acusado de heresia, por conta de um suposto falso misticismo.

Mesmo sob o risco, Cusa manteve-se convicto, dando prosseguimento aos seus escritos e ideias. Ainda que firme em sua predileção pelos números e pela Geometria, desejou aprofundar-se em outros pontos no tocante à mística, ao propor explicações para questões complexas, tais como: qual seria a melhor maneira de conceituar Deus e como deveria ocorrer a união mística do homem com o divino? Consciente da necessidade humana de simbolizar e atribuir valores sensíveis, mesmo para o que não pode ser figurado, o cardeal fez uso, mais uma vez, dos números, recorrendo ao conceito de Unidade divina (Deus é o Uno). No entanto, a Unidade de Deus é, ao mesmo tempo, para Cusa, a multiplicidade, já que ao

---

<sup>61</sup> A autora comenta que a noção de “Deus-Circunferência” já aparecia no *Liber XXIV philosophorum*, que diz “*sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam*”. Também lembra que o *Corpus Hermeticum*, que no século XVI era atribuído a Hermes Trismegisto, contém muito dessa noção de Deus como uma “Esfera infinita”, sobretudo ao entender que a imagem do Sol poderia ser a melhor representação visual do divino.

Criar o múltiplo, isto é, o Universo, o cosmos, o homem, Deus reflete e emana a Sua Unidade, a Sua Imagem, na multiplicidade.

Para explicar tais conceitos, usou o sinal ou figura de um um “Ponto”, como Imagem de Deus, significando o *Ponto inicial da Criação*. Desse “Ponto-Deus” desdobra-se toda a Sua Criação, que abrange tudo o que existe e que só poderia ser relacionada com o símbolo do círculo-esfera. Assim, quando o *Ponto* concluir o percurso da circunferência – que é a Criação –, o “ponto final” coincidirá com o *Ponto-inicial-Deus*. O cardeal explicou, ao modo de Escoto e Lúlio, que tudo procede de Deus (*Ponto inicial*) e que na “circunferência-Criação”, há o rastro, a imagem, do *Ponto-inicial-divino*. Com essa exposição, retirada de sua famosa frase “Deus é uma esfera cujo centro está em toda parte, e cuja circunferência em parte alguma”, o Cusano expôs a sua ideia de Criação, que pode ser interpretada a partir do conceito de emanação divina.

Ainda nessa metáfora, deparamo-nos com a sua ideia de Unidade-múltipla e, também com o conceito de retorno ao Uno, que coincidem com a noção mística de união do homem com Deus. Assim, é possível compreender o seu complexo conceito de *coincidentia oppositorum* ou, “coincidência dos opostos”, onde o múltiplo deve se unir e coincidir com a Unidade. Para ilustrar a *coincidentia oppositorum* recorre aos símbolos do quadrado e da esfera; figuras geométricas tipicamente opostas.

Assim, Cusa conferiu ao homem e a toda a natureza sensível o símbolo do quadrado, significando o múltiplo da natureza composta pelos quatro elementos, e pelos quatro humores corpóreos, por exemplo. E Deus, o *Ponto inicial* é, novamente, a própria Esfera-circunferência que comporta em si toda a Criação (simbolizada pelo quadrado). Desse modo, deve ocorrer a união mística, dos contrários, isto é, o múltiplo (quadrado) se funde em Deus (Esfera). O Cusano partiu do antigo conceito matemático de “quadratura do círculo” – *quadratura circuli* – e, ao transferir esse conceito para o campo filosófico-teológico, acabou por criar uma analogia da união do homem com Deus, ou seja, a Criação deve se fundir, e se unir, ao seu elemento geométrico oposto, o círculo, isto é, Deus por excelência.

A exposição metafórica envolvendo números e imagens geométricas mostra o entendimento de Cusa da natureza como reflexo ou projeção de Deus. Desse modo, ele propunha uma nova teoria do conhecimento. Lyra menciona que Nicolau de Cusa resumiu seu pensamento e sua teoria do conhecimento com a indagação: “por que a mente sai tão avidamente em busca de todas as coisas? [e o próprio Cusano responde] ‘para que alcance a medida de si mesma’, pois tudo o que ela faz é uma tentativa de conhecer-se a si mesma”

(LYRA, 2012, p. 185). A busca pelo conhecimento de si mesmo – do próprio homem – e, conseqüentemente, de toda a natureza, exigia não só o entendimento do mundo sensível, mas também uma elevação do intelecto, resultando no “sair do mundo sensível rumo ao inteligível”. Tal busca, um dos marcos da Renascença, teria como regente Saturno, o astro da melancolia e da contemplação.

Para compreender melhor esse pensamento temos a figura 47 (anexo A) que ilustra uma simples representação geométrica encontrada na tradição hermético-alquímica, a qual remete ao estágio final do *opus* alquímico, o “Ouro filosófico”, simbolizado por um círculo e um ponto em seu centro. Esse símbolo, ou simplesmente uma representação geométrica, é fundamental para compreendermos a nova visão do cardeal de que:

A questão de saber se o mundo possui um centro, se é que ela pode ser colocada, não pode mais ser respondida pela física, mas pela metafísica: Deus é o centro da terra e de todas as esferas celestes, do mesmo modo como também é o centro de tudo o que existe no mundo. E na condição de centro de tudo, também Deus deve ser caracterizado como circunferência infinita do mundo, pois sua essência engloba a essência de todas as outras coisas<sup>62</sup>. Para Nicolau de Cusa, porém, esta noção fundamental tem um *sentido ao mesmo tempo natural e intelectual, físico e “espiritual”* [grifo nosso]. Se a nova forma da cosmologia nos ensina que na ordenação do cosmos não existe um “em cima” e um “em baixo” absolutos que nenhum corpo está mais distante ou mais próximo da fonte divina de origem do ser, mas que todos estão “diretamente ligados a Deus”, isso significa que a uma tal ideia corresponde uma nova forma de *religião* e de sentimento geral religioso...

---

<sup>62</sup> Ainda em referência à figura 47 (anexo A), também conhecida como *circumponto*, Cassirer traz as próprias palavras de Nicolau de Cusa, de sua obra *De docta ignorantia*, que acena para uma “perigosa” afirmação para a Astronomia, bem como para a Teologia, por conta de seu esforço em mostrar que toda sua filosofia entende Deus como o Centro do cosmos: “Não é, pois, a terra o centro, nem da oitava nem de outra esfera, e nem o aparecimento sobre o horizonte dos seis planetas implica que ela esteja no centro da oitava esfera. Efectivamente, se estivesse distante do centro e próximo do eixo que passa pelos pólos, de tal maneira que uma parte seria elevada em direcção a um pólo e a outra inclinada para o outro, então aos homens tão distantes dos pólos quanto se estende o horizonte apareceria só metade da esfera, como é evidente. E o centro do mundo também não está mais dentro da terra do que fora, nem a terra nem nenhuma outra esfera tem centro. Pois como o centro é o ponto equidistante da circunferência e não é possível haver uma esfera ou um círculo tão verdadeiro que não seja possível dar uma ou um mais verdadeiros, é evidente que se não pode dar um centro que não se possa dar um mais verdadeiro e mais preciso. A equidistância possível a coisas diversas não se pode encontrar fora de Deus, porque só ele é a igualdade infinita. Portanto, aquele que é o centro do mundo, isto é, Deus bendito, é o centro da terra, de todas as esferas e de tudo o que há no mundo. E é, ao mesmo tempo, a circunferência infinita de tudo” (CUSA, 2018, p. 113). É possível compreender, através dos escritos do cardeal, como suas ideias foram vistas com cautela, já que é possível interpretar esse trecho como fruto de ideias panteístas. Outro ponto interessante, ainda sobre a figura 47 (anexo A), é que tal ilustração que remete ao “Ouro alquímico”, representado pelo *circumponto*, é indiretamente similar ao conceito de Deus, explanado pelo cardeal a partir do adágio “Deus é uma esfera cujo centro está em toda parte, e cuja circunferência em parte alguma” (CUSA, 2018, p. 116).

Cada ser espiritual está centrado em si: e é exatamente este seu centro próprio, esta sua individualidade inalienável, que lhe assegura sua participação no divino. A individualidade não é mera *limitação*; ao contrário, ela representa um valor singular, que não deve ser nivelado ou extinto, porque só *através dela* podemos compreender essa noção de unidade, que está “além do ser” (CASSIRER, 2001, p. 46-48).

“Conhecer o mundo é conhecer a Deus”. Essa afirmação, na mística de Cusa, indica uma das etapas iniciais que elevará o homem a um melhor conhecimento e a uma maior aproximação de Deus. A mística do Cusano contém um destacado antropocentrismo, pois coloca o homem como a imagem e semelhança de Deus – imagem essa refletida em sua mente (*mens*). Assim, o exercício humano em conhecer e explorar a natureza sensível é uma das maneiras do homem se aproximar do Criador.

É o que defende Cassirer, quando aponta que a ousada relação que Cusa fez entre o conhecimento humano e o conhecimento espiritual, acabou por promover um avanço na teoria do conhecimento. As suas ideias ensejaram uma investigação científica da natureza e propuseram, direta e indiretamente, a hipótese de um Universo infinito e o destronamento da Terra como o centro do Universo.

Não é difícil perceber que, subjacente à nova teoria do conhecimento alavancada por Cusa, havia também um ideal de renovação, uma *renovatio* religiosa; já que o cardeal enxergava as necessidades de uma profunda reforma eclesiástica. As questões levantadas por Cusa deixaram marcas e foram muito apreciadas pela Academia Neoplatônica de Florença que, com a filosofia de Ficino, atrelada ao hermetismo, acolheu, com bastante empenho, esse ideal de renovação religiosa. Um ideal que não era peculiar ao Cusano, mas, sim, percebido em grande parte da cultura europeia do século XV.

A dignidade humana foi um dos pontos centrais da filosofia e teológica cusanianas. O ser humano, como portador da Imagem de Deus, *Imago Dei*, devia ser dignificado e exaltado, o que abria caminho para a busca da própria perfeição, atrelada a uma espécie de divinização do indivíduo – um ideal que não era estranho aos textos neoplatônicos e herméticos que afluíam no período. Esse pensamento tipicamente platônico seria o centro de todo o pensamento da Academia Neoplatônica florentina, que estava prestes a ser criada. É necessário recordar que o enlace entre os conhecimentos humano e religioso mantinham-se unidos, sendo que a separação ocorreria, apenas, séculos mais tarde.

Nicolau de Cusa elevou a dignidade dos ofícios dos matemáticos e geômetras, embora a Geometria já se enquadrasse entre as sete artes liberais. Desse modo, Nicolau iniciou, indiretamente, o movimento que ajudaria a retirar a visão negativa acerca da melancolia, vista

como um mal que acometia, principalmente, os homens penitentes e que estavam envolvidos com os estudos, com destaque para os astrônomos e matemáticos, dentre outros.

A ilustração 48 (anexo A), denominada “O astrônomo”, mostra a típica posição, ou linguagem corporal, dos melancólicos, advinda da Antiguidade, como atesta a ilustração 09 (anexo A). A figura 48 (anexo A) mostra que a Astronomia era uma das profissões que tendiam para o “mal saturnino”: a melancolia. O conceito que relacionava os matemáticos e geômetras à melancolia, pode ser averiguado em outras imagens já expostas (figuras 13, 35 e 36, anexo A). A linguagem corporal, onde a cabeça está apoiada em uma das mãos, permaneceu como típica dos melancólicos.

Embora a Astronomia e a Geometria fossem ciências memoráveis, é possível supor que, devido à associação dessas ciências à melancolia, o exercício dessas disciplinas não deixava de causar certo temor. Contudo, Cusa, que ampliou a valorização dessas ciências para uma maior compreensão do mundo das Ideias e do divino, contribuiu para que a visão negativa em relação à melancolia recebesse uma importante contribuição que afrouxaria a má reputação do homem melancólico, abrindo espaço para que esse humor deixasse de ser tão temido.

Outro ponto interessante está no equilíbrio, sutilmente proposto entre *vita speculativa sive studiosa* e *vita contemplativa sive monastica*. Cusa indicava a importância de um equilíbrio, ou uma “união dos opostos” – para utilizar uma terminologia mais próxima de sua filosofia –, ao entender que era necessário que o indivíduo fosse guiado pela vida especulativa que conduzia aos estudos e, ao mesmo tempo, pela vida contemplativa. Estes dois estilos de vida eram vistos com um certo antagonismo, sobretudo no campo astrológico, onde a vida ativa e a vida contemplativa eram regidas pelos astros Júpiter e Saturno, considerados antagônicos. Frente a tal antagonismo astrológico o homem necessitava de um equilíbrio entre esses dois influxos astrais, principalmente os ligados a Saturno.

A figura 49 (anexo A) é bastante significativa para finalizar essa extensa seção, ao mesmo tempo que é uma excelente ilustração para exemplificar a problemática em torno da filosofia e da teologia do cardeal. A gravura produzida no limiar dos séculos XV e XVI apresenta o cardeal como figura central, portando um livro, aparentemente dentro de um “saco”, que pode ser o seu principal trabalho: o *De docta ignorantia*.

O interessante é notar que a iconografia da gravura reflete bem a complexa posição em que Nicolau de Cusa esteve durante toda sua vida. Nicolau está na posição central usando o *galero* (chapéu cardinalício), segura o suposto livro *De docta ignorantia* e traz consigo um

crucifixo. A imagem fala por si, já que o cardeal, aparentemente, encontra-se num dilema. De um lado, o povo simples para quem ele advogou em defesa da autonomia de pensamento, sem fortes amarras aos dogmas e com direito à liberdade de pensamento e, principalmente, o enaltecimento da capacidade humana de ascender intelectualmente, moralmente e espiritualmente através da extensa escada que ruma em direção ao inefável. Na margem oposta está, justamente, o clero, a Cúria romana, que o segura pelo chapéu cardinalício, indicando, assim, o seu compromisso e o seu papel dentro da Santa Igreja, bem como a necessidade de seguir fielmente os ditames eclesiásticos. O símbolo da cruz em suas mãos pode ser um indicativo iconográfico de que o Cusano permaneceu no seio da Igreja, apesar dos riscos que correu. Nicolau livrou-se de uma possível condenação ao defender a universalidade da Igreja e, também, por não fazer, claramente, citações de que o homem teria em seu interior uma centelha divina ou, ainda mais ousadamente, propor que o indivíduo fosse parte do próprio Deus, como uma hipóstase. Portanto, ainda nos referindo à ilustração 49 (anexo A), Cusa mostrou-se como uma ponte entre a ortodoxia cristã e os clamores pelas novas necessidades religiosas do povo, diante de uma cultura que estava em profunda ebulição.

Propomos aqui uma recapitulação dos conceitos que expusemos acerca da elevação do intelecto ao plano inteligível. O ousado intento que propunha a elevação do *intellectus* ao mais além do mundo sensível, culminando no mundo inteligível e inefável, onde seria possibilitada uma aproximação ou uma união com Deus, foi exposto por diversos filósofos e teólogos, quando propuseram, cada um ao seu modo, uma noção de “Universo escalonado”. Destacamos:

**Lúlio**, sua concepção de divisão de mundo e seus representantes geométricos

I - Mundo humano/*voluntas*/ representante geométrico, o quadrado;

II - Mundo espiritual/*memoria*/representante geométrico, o triângulo;

III - Mundo divino/*intellectus*/representante geométrico, circunferência/esfera.

**Nicolau de Cusa** e as três faculdades cognoscitivas<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Em Nicolau de Cusa, assim como em Lúlio, é possível verificar as mesmas referências geométricas, relativas aos conceitos de sentido, razão e intelecto, simbolizados pelo quadrado, triângulo e circunferência. Da mesma forma é importante salientar a divisão realizada por Alexander Neckam – sucintamente apresentada por nós em uma nota no segundo capítulo –, que propôs três funções para o intelecto humano: imaginação, racionalidade e memória. O aparente equívoco em nomear a imaginação no lugar do *sensus* – como fez o Cusano –, ocorre por uma clara influência aristotélica, que foi assimilada pelo cardeal, como lembra Lyra (2012, p. 260). O conceito da imaginação como a primeira função do intelecto, deve-se à ideia aristotélica que postula a necessidade humana de compreender ideias ou conceitos por meio da formação de *phantasmata*, ou seja, de imagens. Esse

I - Sentidos [*sensus*] entendimento pelos sentidos;  
 II - Razão [*ratio*] ou entendimento discursivo e, também, a compreensão do abstrato;  
 III - Entendimento [*intellectus*]<sup>64</sup> que torna possível o entendimento do múltiplo no Uno. Indica a capacidade do homem de elevar-se para o Universo mais além, de enxergar com os “olhos da mente”, contemplar o invisível/inefável, resultando na *coincidentia oppositorum*.

**Ginzburg** (2014, p. 106), estudioso contemporâneo, faz uma divisão do que pode ser chamado de “degraus do conhecimento” outrora vigentes, afirmando que até o século XVII existiam três tipos de conhecimento que, direta ou indiretamente, podiam se correlacionar com as três divisões supracitadas de Lúlio e Cusa:

- I - Conhecimento político;
- II - Conhecimento religioso;
- III - Conhecimento cósmico.

O conhecimento político pode ser vinculado à organização da *pólis* e ao plano concreto, terreno. O conhecimento religioso, por sua vez, deve corresponder ao conhecimento mediador entre o terreno (político) e o cósmico, consistindo na razão e na capacidade de compreender que há um conhecimento além do sensível. E, por último, o conhecimento cósmico, intimamente voltado às coisas divinas, ao mundo inteligível, onde se encontram o verdadeiro Belo e Bom, além da própria divindade.

A recapitulação desses conceitos triádicos é de grande importância para compreendermos a maneira pela qual o indivíduo, ao menos até o século XVII, entendia a organização do Universo, tendo como entendimento filosófico de micro e macrocosmos.

Se o conhecimento racional está vinculado aos sentidos e o intelectivo aos dois precedentes (*sensus* e *ratio*), o mesmo raciocínio pode ser estendido às três formas geométricas propostas por Lúlio e adotadas por Nicolau de Cusa, uma sendo dependente da outra. O quadrado, símbolo do terreno, é o representante microcósmico do círculo, ou circunferência, que contém todas as coisas (macrocosmos), ao mesmo tempo em que ele, o

---

equivoco ocorreu no Renascimento, notadamente na tentativa de conciliação entre Platão e Aristóteles. Desse modo, a filosofia cusaniana entende que há dois tipos de *ratio*: a *ratio phantastica*, elencada como *sensus*, ligada à apreensão de imagens sensíveis e que também pode ser denominada *imaginatio*, e a *ratio* apreensiva, que ele definiu como *ratio superior*. Essa mescla voltará a ocorrer, de certa maneira, principalmente em Cornélio Agrippa, com a sua tripla divisão dos graus de melancolia contemplativa.

<sup>64</sup> A atividade cognoscitiva é percebida desde o nível do *sensus*, ou *imaginatio*, até a *ratio*, isto é, em todas as faculdades. O último nível, o *intellectus*, como temos visto, está mais voltado para noções abstratas que se acham no plano inteligível. Entretanto, posteriormente e por influência neoplatônica e de textos herméticos, esse último grau da atividade intelectual receberia a denominação de *nous* e/ou *mens*. Tópico abordado no capítulo seguinte.

quadrado, é apenas um aspecto múltiplo de um princípio unitário, ou seja, o Uno indivisível, Deus. O triângulo é a forma geométrica intermediária entre a circunferência e o quadrado, sendo o símbolo geométrico da Trindade divina no homem, correspondendo às faculdades, intelecto, razão e sentido. O conceito de micro e macrocosmos se faz presente em todas essas trinas divisões.

Escoto, Lúlio e Cusa possuíam muitos conceitos filosóficos similares. Eles compreendiam o conceito de micro e macrocosmos, de emanção e da existência de uma escala ou escada ascensional de conhecimento. Estágios, ou degraus, que possibilitariam ao indivíduo conquistar novos conhecimentos, partindo das coisas mais simples, sensíveis, às mais complexas.

Para finalizar este capítulo, é importante que façamos uma última seção para expor o conceito de “douta ignorância” e a influência de mais um pensador na filosofia de Nicolau de Cusa: Pseudo-Dionísio, o Areopagita.

#### 4.3 A HIERARQUIA DOS ANJOS E O DILEMA ENTRE CONHECIMENTO E IGNORÂNCIA

Chegamos à última seção deste capítulo com a análise de alguns conceitos de Pseudo-Dionísio, o Areopagita.

Como aponta Yates (1995, p. 139), Pseudo-Dionísio (após o séc. V d.C.) foi, para a mística cristã dos séculos XV e XVI, um dos autores do mundo antigo mais citados e enaltecidos, com intensidade similar a Platão. Sua importância se dá, principalmente, pela sua compreensão filosófica no contexto cristão, de um cosmos ordenado por uma Hierarquia celeste. Isto é, na sua visão, seres inteligentes incorpóreos habitam o cosmos, desde os que devem estar mais próximos do homem, até aqueles que estão mais perto de Deus. Pseudo-Dionísio, o Areopagita “sob pronunciada influência neoplatônica, compôs uma obra sobre as nove ordens de anjos, que agrupou em tríades, as quais representavam as três Pessoas da Trindade” (YATES, 1995, p. 139). A autora mostra a maneira pela qual o pensamento dionisiano influenciou os filósofos-teólogos anteriormente citados e, conseqüentemente, os humanistas da Academia Neoplatônica de Florença.

A importância de Dionísio, que data dos primeiros séculos da nossa Era, deve-se à sua concepção mística de Universo habitado por forças inteligentes, as quais agem a serviço de Deus e que são denominadas de anjos, compostos por nove ordens e agrupados em tríades. Outro ponto importante de sua filosofia é a ideia de que, por intermédio desses coros



angélicos e por meio de um estado contemplativo, o homem poderia realizar a sua ascensão intelectual para além dessa hierarquia, alcançando o inefável, o mundo inteligível.

A nossa sagrada hierarquia foi estabelecida por disposição divina imitando as hierarquias celestes que não são deste mundo. Mas as hierarquias imateriais revestiram-se de múltiplas figuras e formas materiais para que, conforme a nossa maneira de ser, nos elevemos analogicamente a partir desses sinais sagrados até a compreensão das realidades espirituais, simples, inefáveis. Nós, os homens, não poderíamos de modo algum elevar-nos por via puramente espiritual a imitar e contemplar as hierarquias celestes sem a ajuda de meios materiais que nos guiem conforme requer nossa natureza. Qualquer pessoa, após uma reflexão, se dá conta de que a beleza aparente é sinal de mistérios sublimes. O bom odor que sentimos manifesta a iluminação intelectual. As luzes materiais são imagens da copiosa efusão da luz imaterial. As diferentes disciplinas sagradas correspondem à imensa capacidade contemplativa da mente. As ordens e os graus daqui debaixo simbolizam as harmoniosas relações do reino de Deus (DE COELESTI HIERARCHIA, 2019, p. 09).

A exposição de Pseudo-Dionísio dispensa maiores comentários, já que seu intento era, justamente, postular um Universo ordenado, cuja imagem do macrocosmos refletisse na realidade microcós mica. Yates (1995, p. 139) comenta que Marsilio Ficino via em Pseudo-Dionísio o ápice do platonismo. O Areopagita entendeu a importância da representação de Deus por meio de certas imagens, com o objetivo de auxiliar o homem no entendimento do divino; imagens essas provenientes da própria Bíblia, com a representação de Deus como Fogo, Luz e Sol ... assim, santo Dionísio<sup>65</sup>, supõe que o homem seria capaz de compreender a Realidade divina; “porém, deve-se ter cuidado especial para usar devidamente as semelhanças e dessemelhanças. Não se pode estabelecer uma relação de identidade, mas, considerando a distância entre os sentidos e o entendimento, acomodar-se-ão em correspondência” (DE COELESTI HIERARCHIA, 2019, p. 18). Suas palavras o eximem da perigosa relação de identificação do homem com Deus. Tal conceito também foi utilizado por Nicolau de Cusa para que não fosse condenado pela audácia de identificar a criatura humana com o próprio Deus. É preciso, mais uma vez, recorreremos a Yates, numa longa, e ao mesmo tempo sintética, exposição do tratado *De Coelesti Hierarchia* ou “A Hierarquia celeste”, o *opus magnum* do santo. É válido frisar que a exposição da historiadora está baseada no contexto renascentista, da Academia de Ficino, por isso ela realiza um importante cotejo entre esses dois filósofos, o que muito contribui para o nosso estudo.

<sup>65</sup> É importante lembrarmos que na época do Renascimento Pseudo-Dionísio não era tido como “pseudo”, mas como o próprio Dionísio que havia sido convertido por São Paulo, do mesmo modo como ocorreu com a obra “Problema XXX”, atribuída, até a Renascença, a Aristóteles.

No décimo quarto capítulo do *De Christiana religione*, Ficino expõe a ordem cósmica completada pelas nove ordens espirituais, como segue:

“Os quatro elementos, que são mutáveis em substância e qualidade. Os sete planetas, que não são mutáveis em substância, mas em qualidade de disposição. A oitava esfera, cujo movimento é o oposto ao dos planetas, e que possui as qualidades da candura e do esplendor. A esfera Cristalina, que tem movimento simples e qualidade da candura. O Empíreo, onde tudo é estável, e do qual o *lumen* é uma qualidade da luz superior à *candura*”.

No estável e *lucens* Empíreo está acomodada a Trindade, expressa nas nove ordens de anjos dionisíacos. Há legiões de anjos nas ordens, e seu número excede a faculdade humana de computar. As nove ordens são:

“Serafins, Querubins, Tronos; a hierarquia do Pai.

Domínios, Virtudes, Potestades; a hierarquia do Filho.

Principados, Arcanjos, Anjos; a hierarquia do Espírito Santo”.

Na interpretação de Ficino, Dionísio teria dito que a primeira ordem bebe seu licor diretamente da Trindade (“*liquorem suum a sola haurit Trinitate*”), sendo que a segunda o obtém da primeira, e a terceira, da segunda e da primeira. Há também entre as hierarquias uma divisão de atividades, como se segue [citando Ficino]:

“Os Serafins especulam sobre a ordem e a providência de Deus.

Os Querubins especulam sobre a essência e a forma de Deus.

Os Tronos também especulam, ainda que alguns desçam às obras.

Os Domínios, como arquitetos, planejam o que os restantes executam.

As virtudes executam, movem os Céus e concorrem para a realização de milagres, como instrumentos de Deus.

As Potestades cuidam para que não seja interrompida a ordem do governo divino, e algumas delas descem às coisas humanas.

Os Principados cuidam dos negócios públicos, nações, príncipes, magistrados.

Os Arcanjos dirigem o culto divino e cuidam das coisas sagradas.

Os Anjos cuidam dos negócios menores e se encarregam dos indivíduos como seus anjos da guarda”.

Os conhecimentos de Ficino sobre as hierarquias celestiais foram modificados por dois intermediários, Tomás de Aquino e Dante, além das modificações que ele próprio introduziu. As diferentes atividades das hierarquias, que não são especificamente definidas no *Pseudo-Dionísio*, ele as obteve em Tomás de Aquino. A ligação das hierarquias com as esferas do cosmos, ele as tirou de Dante, que no *Convívio* correlaciona as hierarquias com as esferas e, principalmente, no Paraíso instala as almas dos bem-aventurados nas esferas dos sete planetas; coloca os apóstolos e a Igreja Triunfante na oitava esfera; na nona, enfileira as nove hierarquias angélicas; e coroa a tudo a Trindade no Empíreo (YATES, 1995, p. 140-141).

Foi justamente essa tese de um cosmos vivificado e habitado por seres angelicais, dotados de inteligência, além das influências planetárias, que se constituiu parte do imaginário da Renascença. Ao mesmo tempo em que foi proposta uma nova organização cosmológica, do que era até então compreendido como um “Universo aristotélico”, finito e imóvel. Os ideais neoplatônicos de Ficino, resultariam numa aproximação entre as ideias filosóficas de Nicolau de Cusa e os conceitos de Raimundo Lúlio e Pseudo-Dionísio. A organização celeste do

Areopagita pode ser observada na figura 50 (anexo A). Essa figura apresenta um modelo de hierarquização do Universo – um cosmos ordenado, hierarquizado, organizado, escalonado e com figuras circulares –, encontrada na obra *Congestorium artificiosae memoriae*, da edição de 1533 e da autoria do dominicano Johannes Romberch (cerca de 1480-1533). De uma forma simplificada, temos nessa imagem, que muito aparenta ser uma topografia do cosmos, o entusiasmo que retornou ao século XVI em relação à Arte da Memória. Na base da figura, como explica Yates (2016, p. 153), estão as letras L\*PA; L\*P; PVR, IN que significam os lugares bíblicos do Paraíso, do Paraíso terrestre, do Purgatório e do Inferno. Por isso, a imagem pertencente ao livro de Romberch é de suma importância para ilustrar a supracitada exposição de Yates.

Grané (2019, p. 21) admite a possibilidade da influência da Cabala, por intermédio de Johann Reuchlin (1455-1522), na compreensão de Romberch acerca da elevação da alma para as altas esferas intelectuais. Grané deseja mostrar o modo pelo qual os mais diversos tipos de tradições filosófico-religiosas se entrelaçavam com o forte anseio pela elevação intelectual. Mesmo assim, o pensamento de Romberch pode ser considerado como uma espécie de misticismo cristão, sobretudo ao fazer menção expressa à hierarquia angélica. Vamos retomar esse pensamento relativo ao *ascensus et descensus intellectus*<sup>66</sup> no próximo capítulo já que, de certa forma, esse tópico tornou-se um dos centros da nossa investigação. Esse dito “movimento” do intelecto humano – de subir e descer – aparentava ser mais característico entre os melancólicos-contemplativos.

A necessidade dessa rápida exploração de uma de uma possível influência das filosofias dionisiana e cusiana em Romberch, está na compreensão de como o raciocínio do cardeal foi compartilhado, posteriormente, por outros eruditos. Dessa forma é que entendemos os motivos pelos quais autores como Cassirer, Culianu, Yates e Lyra veem Nicolau de Cusa como um dos fundadores do chamado pensamento moderno.

---

<sup>66</sup> Para compreender como esses pensamentos conquistaram eruditos no século XVI e, também, no século XVII, vemos na ilustração 51 (anexo A) de Robert Fludd (1574-1637), da obra *Utriusque cosmi historia*, um reflexo de como muitos intelectuais do século XVII permaneciam ligados às ideias que temos exposto neste capítulo. Se bem analisada, a imagem revela diversos conceitos explanados até o momento, com alguns acréscimos realizados pelo médico inglês Robert Fludd. Para nossa análise, é importante observarmos o provável conceito emanção divina e, principalmente, a presença de um raio de Luz de origem divina, que se expande por todas as partes do Universo hierarquizado; constituído por planetas, elementos, seres angelicais e “potências intelectivas”. O interessante, e que faz com que a imagem se aproxime do pensamento de Nicolau de Cusa, está, justamente, na ideia de um Universo que tem como forma o círculo, em que o próprio Deus Se apresenta no formato de *Trindade-Circular*, como é possível perceber no “raio” em forma de um triângulo, cuja base é circular.

A exposição de algumas ideias do Areopagita também é de grande valia para entendermos como o pensamento de Nicolau de Cusa não foi condenado pela Igreja – o que, provavelmente, dificultaria e retardaria o desenvolvimento das suas ideias por outros filósofos. É a teologia de Pseudo-Dionísio que nos auxilia no entendimento do conceito cusiano de “Douta Ignorância”. Assim exclama o místico da Antiguidade: “Deus é mistério que transcende todo ser. É supra-essencial a todo ser. Nada há que de algum modo possa comparar-se com Ele. No entanto, todo ser dotado de inteligência e razão, que tenda com todas as suas forças à união com Deus, que procure imitá-lo incessantemente o quanto o possa, merece ser chamado de divino” (DE COELESTI HIERARCHIA, 2019, p. 62).

E quanto às referências às formas geométricas, tão importantes para Nicolau de Cusa, Dionísio diz que “os símbolos geométricos e de arquitetura indicam o poder de colocar argamassa, edificar, dar acabamento e, de modo geral, tudo o que se refere à elevação espiritual e conversão providencial de seus subordinados (Ez 40, 3; Am 7, 7; Zc 2,1; Ap 21, 15) (DE COELESTI HIERARCHIA, 2019, p. 80). Esses dois trechos encontrados no livro “A Hierarquia celeste” sintetizam, com propriedade, a aproximação entre o pensamento dos dois filósofos. *De Coelesti Hierarchia* contém o mesmo conceito de subida, por meio de uma “escada angelical”, a fim de que o homem seja capaz de obter sua iluminação, resultando na união com Deus.

Na introdução da obra “Dos nomes divinos”, também de Pseudo-Dionísio, Santos (2004, p. 21) argumenta que a mística dionisiana mostra-se “aberta para todos”, mesmo àqueles que mantêm uma vida ativa ou contemplativa, embora a condição de sua mística, assim como outras, exija certo grau de contemplação, como princípio *sine qua non*. Desse modo, o seu misticismo não estaria limitado a apenas um grupo seleto de indivíduos; mesmo admitindo que são poucos os que realmente conseguem alcançar a iluminação.

Santos (2004, p. 22) aponta que a própria formação do chamado *Corpus Dionysiacum*, referindo-se aos quatro tratados do santo, que são “A hierarquia eclesiástica”, “A Hierarquia celeste”, “Dos nomes divinos” e a “Teologia mística”, “pode ser considerado um tratado [isso é, todo o *Corpus*] tanto de ascensão para Deus – da *Hierarquia eclesiástica* se sobe à *Hierarquia celeste*, para atingir, em seguida, o *Dos nomes divinos*, isto é, os inteligíveis, e, por fim, passar à *Teologia mística*, isto é, à obscuridade<sup>67</sup> e inefabilidade da Natureza de

---

<sup>67</sup> Termo comum na teologia apofática de São Dionísio. A “obscuridade” aqui referida está relacionada com a própria claridade que está contida na Natureza de Deus. Uma claridade tão forte e potente da qual faltam palavras para sua real explicação e exposição; desse modo, ao homem apenas resta admitir que seja uma claridade que, para o entendimento humano, ainda é “obscura”.

Deus” (SANTOS, 2004, p. 27). Da mesma forma que é possível percorrer o sentido inverso, do Criador para a criatura, um processo que temos entendido como *ascensus et descensus intellectus*.

Passemos para o entendimento do “acanhado” princípio não panteísta *avant la lettre* do cardeal Nicolau de Cusa, a partir do pensamento de Pseudo-Dionísio. Primeiramente, é oportuno indicar o ideal de uma teologia negativa ou apofática do Areopagita, da qual Nicolau de Cusa se fez herdeiro, isto é chegar ao conhecimento de Deus por meio de conceituações negativas. Um exemplo pode ser encontrado na proposição de que “Deus Se revela ao mesmo tempo em que Se oculta”, ou no conceito de que “Deus não é perfeito”. Essas proposições revelam a incapacidade humana, por conta de sua limitação cognitiva, de compreender a Realidade divina em Sua totalidade. A teologia negativa entende que devido à Perfeição divina, fica impossibilitada a formulação de um vocabulário que seja capaz de aludir qualquer tipo de exposição afirmativa acerca de Deus. Nesse sentido, dentro da teologia dionisiana, “nós conhecemos a Deus ao mesmo tempo que O desconhecemos”.

[4] Em geral, portanto, não é para ousar dizer nem entender nada da divindade supersubstancial e oculta senão aquilo que a nós está divinamente revelado dos ditos sagrados. [5] De fato, a impossibilidade de conhecer esta supersubstancialidade que ultrapassa a razão, o pensamento e a substância, tal deve ser o objeto da ciência supersubstancial; não devemos também erguer os olhos para o alto senão na medida em que o raio dos ditos divinos se manifesta a nós, que nos remetemos aos esplendores mais altos com a moderação e santidade que convêm às coisas divinas. [6] De fato, se é preciso dar crédito à Sagrada Escritura sapientíssima e perfeitamente verdadeira, as coisas divinas revelam-se e mostram-se segundo a medida da inteligência de cada um, ao passo que a bondade do princípio divino, em sua justiça salvadora, separa, de um modo que convêm à divindade, sua própria incomensurabilidade, como fenômeno que não se pode compreender, [588 B] das coisas que têm uma medida. [7] Como, de fato, as coisas inteligíveis permanecem incompreensíveis e invisíveis para as coisas que estão no âmbito dos sentidos e, as coisas simples e não-modeladas, para as coisas plasmadas e dotadas de forma, e as coisas incorpóreas, que estão acima do tato e também da forma e figura, para as coisas formadas segundo figuras corpóreas [...].

[10] Entretanto, o bem não permanece totalmente incomunicável a todo ser, pois, por sua própria iniciativa e como convêm a bondade, ele manifesta continuamente este raio supersubstancial que nele permanece, iluminando cada criatura proporcionalmente às potências receptivas dela [588 D] e estimulando as inteligências sagradas para a contemplação lícita dele mesmo, para a comunhão com ele, para a assimilação a ele, as quais inteligências, portanto lhes é lícito, tendem para ele santamente [589 A] e não deslizam nem para aquilo que é superior à manifestação divina que lhes foi concedida na justa medida, a presumir o impossível, nem para baixo, pela propensão às coisas piores, *mas de modo firme e constante erguem os olhos para o raio que as ilumina e, num ardor amoroso proporcionado às luzes*

*que receberam, como uma sagrada reverência, levantam seu vôo em direção a ele, sábia e santamente* [grifo nosso] (DE NOMINIBUS DIVINIS, 2004, p. 58-60).

A extensa citação de Pseudo-Dionísio revela o cerne da obra “Douta ignorância” de Nicolau de Cusa. O conceito de ignorância douta está na incapacidade humana de conhecer a Deus por conta de sua limitação cognitiva, ao mesmo tempo em que essa mesma douta ignorância também é um modo, por si mesma, de conhecê-Lo. Em outras palavras, o douto, por mais conhecedor que seja, nunca conseguirá compreender a grandeza de Deus, em Sua totalidade. Assim, o douto, mesmo o mais sábio, permanecerá ignorante.

Essas dicotomias estão presentes no pensamento dionisiano e nos escritos místicos do cardeal. Ainda assim, é interessante notar que apesar dessa agnosia presente no ser humano, o Areopagita é otimista ao considerar que Deus Se revela de acordo com a condição cognitiva de cada indivíduo. Tal pressuposto é bastante interessante, pois se alinha à filosofia de Nicolau de Cusa e, também, à teologia ortodoxa cristã, a qual prega, de modo geral, que apenas após a morte física do homem é que lhe será ofertada a possibilidade de vislumbrar a divina Face de Deus. E quanto mais límpida estiver a alma do indivíduo, ou seja, quanto menor as máculas de pecado, maior será a sua aproximação de Deus e, conseqüentemente, melhor será a compreensão da Essência divina.

Nicolau de Cusa ampliou esse entendimento quando propôs que a aproximação e o conhecimento da Realidade divina podem ocorrer ainda na vida terrestre. Ele concordava que, por meio do estímulo das faculdades cognitivas, o indivíduo deveria, primeiramente, conhecer a si mesmo, a natureza e, aos poucos, dentro de um processo ascensional, ou gradativo, ser capaz de desapegar-se da sensibilidade material e elevar-se, rumo ao inteligível. Desse processo, resultaria em um estado de êxtase, ou gozo, devido à aproximação de Deus, como nas palavras de Dionísio: “mas de modo firme e constante erguem os olhos para o raio que as ilumina e, num ardor amoroso proporcionado às luzes que receberam, como uma sagrada reverência, levantam seu vôo em direção a ele, sábia e santamente” (2004, p. 60). É pelo forte amor a Deus que o homem deseja unir-se a Ele.

A partir dessa explicação é possível entender os motivos pelos quais, provavelmente, Pseudo-Dionísio não tenha enveredado na perigosa identificação do homem com o divino, embora ele tenha utilizado termos controversos como “deificação” e “cristificação”, como veremos adiante.

No que concerne à contemplação, tanto o pensamento dionisiano como o cusano convidam o ser humano à vida contemplativa, que possuía, à época, uma histórica correlação

com a melancolia. A contemplação e a meditação profunda eram vistas, também, como propícias às influências diabólicas, ao passo que o estado contemplativo, de meditação profunda, era visto como o momento mais oportuno para o fiel elevar-se até Deus.

Não havia limite para o conhecimento e, conseqüentemente, nem para o homem aproximar-se de Deus, já que a ânsia pelo saber é ilimitada. Desse modo, o pensamento de ambos os filósofos-teólogos, Dionísio e Cusa, torna-se, de fato, circular – precisamente o círculo, utilizado como símbolo para criar analogias acerca de Deus. A forma circular – como *Imago Dei* – deve estar impressa na alma humana que, tanto para Pseudo-Dionísio como para Cusa, constituiria-se num círculo incompleto, cujo formato seria, na verdade, de uma espiral, e não de uma perfeita circunferência infinita como em Deus. Portanto, a forma circular espiralada da alma humana faz com que ela permaneça em constante incompletude.

Em outras palavras, os dois filósofos apresentam a diferença entre a Essência divina, simbolizada por uma Esfera perfeita e infinita, e a essência humana, e representada pela forma circular, não completamente fechada, por isso em espiral, sendo ambas muito semelhantes, mas ainda com diferenças. A partir desse raciocínio, da emanção de Deus em “formas circulares”, é que podemos fazer uma aproximação com um dos sintomas mais típicos entre os melancólicos: a insatisfação. Os indivíduos melancólicos, mesmo os que se encontravam em plena devoção a Deus, confinados em mosteiros, eram propícios às queixas de insatisfação, pois o excesso de estudos e a tentativa de conhecer os desígnios divinos conduziam, geralmente, aos estados melancólicos.

Grandes melancólicos são dados à genialidade (artística, filosófica, poética, literária, política); *grands savants* são melancólicos. Essa antiga tese terá também sua importância durante toda a Idade Média, embora em sentido negativo. Não por acaso, mais do que a crítica ou o questionamento que o saber pudesse trazer à Revelação das Escrituras, os monges medievais temiam antes a *accidia* (acédia), essa melancolia medieval que, muito pior do que a aristotélica, levava o monge a ser “abandonado por Deus”, mas por sua própria culpa, já que ele havia cometido o maior dos pecados, a perda do interesse pela vida, por si mesmo e pelo próprio divino (PAULA, 2014, p. 599).

O objetivo tanto da mística dionisiana quanto da cusaniana e, em menor grau, em Lúlio, visava o desprendimento da mente humana do mundo sensível a fim de “voar” para o “mundo mais além”, o inteligível. Um voo que somente seria possível por meio da contemplação e, dado o caráter circular-espiral da alma humana, isto é, suas limitações, era compreensível que a melancolia se tornasse uma conseqüência dessa difícil tarefa.

A perfeita circularidade da divindade presente no famoso adágio de Cusa – “Deus é uma esfera cujo centro está em toda parte, e cuja circunferência em parte alguma” – pode revelar, por meio da ideia de “alma-espiral” da filosofia dionisiana que tendo a alma humana recebido a forma de um círculo imperfeito, ela é, apenas, capaz de “conhecer desconhecendo”. Tal contradição – conhecer desconhecendo – deve-se à impossibilidade de saciar os anseios da alma humana, possibilitando que ela seja conduzida a um profundo processo melancólico. O indivíduo permanecerá com a sensação de que lhe falta algo, ou seja, o eterno sentimento de incompletude que apenas será reduzido quando houver a superação dos opostos, do conhecer desconhecendo. No entendimento do cardeal tal superação se dá em um plano fora da limitada razão do mundo sensível, ou seja, apenas no plano inteligível. Aqui há outra concepção importante de Nicolau de Cusa, que é a chamada *coincidentia oppositorum*, momento sublime, no instante em que a alma se aproxima do Centro divino, onde toda e qualquer oposição existente é unificada.

No momento histórico em que se despontou a filosofia cusaniana – século XV –, o homem achava-se em profunda melancolia e não apenas por conta das fortes ebulições culturais e sociais, mas, também na visão do cardeal, por conta da incapacidade humana de se desvencilhar das especulações puramente racionais, quando diz que, “O espírito racional se conhece enfermo de diversas formas; isso significa descobrir possuir o intelecto, ou seja, o olho [da inteligência], cego desde o nascimento, enquanto nascido no pecado” (CUSA, apud CUOZZO, 2018, p. 126-127). Cusa clama para o direcionamento do homem a uma vida que esteja atrelada aos verdadeiros valores que se encontram além do plano racional, e que conduzirá o indivíduo a um despertar existencial.

É sugerido ao indivíduo que se liberte da melancolia nociva, por achar-se distante do verdadeiro Centro (Deus), pois “é a tarefa do intelecto, que ultrapassa o torpor sonambólico e o estado necessariamente triste e melancólico da *ratio*” (CUOZZO, 2018, p. 127). A exemplificação do autor diante da ideia do despertar da mente humana para as coisas sublimes, para o processo ascensional da alma, é muito similar ao ideário platônico de despreendimento do mundo da matéria.

É evidente que Cusa, com suas características neoplatônicas, tem suas peculiaridades em relação à doutrina de Platão. Tal diferenciação pode ser verificada na necessidade de Cusa de encontrar imagens para aquilo que não poderia ser efetivamente representado, por exemplo, quando ele recorre aos números e formas geométricas – ideia de *Esfericidade de Deus e circularidade da alma humana* – para “representar o irrepresentável”. Embora o



cardeal tenha dado preferência a algo bem mais sutil do que uma representação através de uma imagem propriamente dita, como uma pintura, uma vez que ele escolheu a Geometria para fazer a representação do irrepresentável.

O apelo de Nicolau para o uso de tais representações matemático-geométricas, deve ser entendido nos parâmetros da limitação cognitiva humana, podendo incluir a própria condição melancólica do indivíduo, que o mantém preso ao campo dos sentidos. Assim, o uso de tais recursos, notadamente visuais, foi entendido como um meio para facilitar a compreensão de temas tão complexos para a singela *ratio phantastica*, abrindo caminho para a condução do intelecto humano à abertura dos “olhos da mente” para as coisas divinas do Universo inteligível.

O que Cuozzo faz ao tratar da temática da melancolia em Cusa, é justamente uma interpretação da obra “Melencolia I” de Albrecht Dürer – figura 35 (anexo A) – com paralelos à figura 48 (anexo A). A noção de melancolia mencionada por Cuozzo, através das obras de Nicolau de Cusa, que afirmam a debilidade da *ratio*, oscila entre a melancolia maléfica – como a acídia medieval – e a *melancolia benéfica*. Isso ocorre, pois, ao mesmo tempo em que a melancolia era vista como portadora de debilidades para a alma, ela também poderia ser uma fonte propulsora que permitiria colocar o indivíduo num movimento intelectual e contemplativo rumo ao inteligível.

“É necessário entrar na bruma e admitir a coincidência dos opostos, para além de toda capacidade da razão, e procurar a verdade lá onde se encontra a impossibilidade”; aqui, nesta região metarracional, “a impossibilidade coincidirá com a necessidade” (DVD IX, 34; 297).

Ora, escuridão, trevas, incapacidade de alcançar a necessidade da *coincidentia* intelectual – da qual a intriga resignação da *ratio* adquirida da presença da sua impossibilidade estrutural – são também sinais característicos da constituição melancólica, não por acaso posta por Nicolau de Cusa, numa singular aplicação da Figura P à teoria dos humores, entre uma constituição “bem harmonizada, compacta e unida no modo melhor” e aquela “alterável e desconectada, mais divergente que de acordo com si mesma” (DC II, 121; 325). Essa constituição intermediária é aquela própria do melancólico. Ora, os melancólicos podem ser também homens religiosos, e, todavia, em modo sintomático, a sua fé não tem acesso à *felicidade* (aquela vida que, “por sua excelência, supera [na verdade] toda possibilidade da razão e do sentido”); eles, em modo tão absurdo quanto necessário, “reduzem a felicidade entre os limites da razão e põem a sua finalidade no conhecimento e na fruição das coisas” (ibidem 148; 339); os melancólicos, redobrados como mônadas sobre os próprios instrumentos de investigação (eminentemente comparativos, quais a matemática e a geometria), eles vão assim necessariamente para uma frustração que produz tristeza e infelicidade... A acídia, outro nome da melancolia tenebrosa (*atra bilis*), é a “enfermidade espiritual” da razão humana, o seu “contágio leproso” que

produz *caecitas ignorantiae*, cegueira culpável que faz cair o espírito no erro em uma região obscura distante de toda delícia.

Se essa hipótese é correta, o *transcensus* da *ratio* ao *intellectus* assume em Nicolau de Cusa a forma de uma passagem da escuridão da melancolia ao regozijo *sine intermissione* das existências puramente intelectuais, metamorfose existencial que sabe “fazer ser resplandecente a luz a partir das trevas”. Essa superação, não por acaso, ainda em *De coniecturis*, configura-se como “arte de despertar”, como um alarme improvisado que interrompe a sonolenta concentração filautística da razão sobre os poderes limitados e contraídos (CUOZZO, 2018, p. 125-126).

A passagem da *ratio* para o *intellectus* está condicionada, necessariamente, ao despertar do indivíduo por meio de um estado melancólico. Pelo desconforto melancólico, nessa visão, o homem deve sair de seu estado de passividade e desânimo, diante de um saber limitado.

Diante de tudo o que temos investigado até o momento, vemos que a forma de ascensão do intelecto aos altos níveis do mundo inteligível, tende a ocorrer, inicialmente, como já refletido, pela exploração do meio natural, do conhecimento do mundo sensível, físico, embora a exposição de Cuozzo mostre o que seria um indivíduo bastante avançado, que já se encontra pronto para a passagem ao mundo inteligível. E no exercício de exploração do mundo sensível, o homem, em plena vida ativa, é chamado a contemplar os conhecimentos conquistados pelos sentidos, já que, inserido neles, encontra-se o reflexo do universo das Ideias. Chega-se à conclusão de que os saberes obtidos pela razão são limitados, já que existe uma outra natureza, por trás do mundo material, oculta aos olhos sensíveis. Então, movido pela melancolia, advinda de um sentimento de incompletude e inquietude, o indivíduo desejará outro “tipo” de saber, mais completo e perfeito e, então, por intermédio da contemplação, direcionará seu intelecto rumo ao mundo inteligível.

Mesmo quando o homem, sabedor de sua limitação intelectual, busca o conhecimento do Sublime, a vida contemplativa não se desvincula da vida ativa. O cardeal revela a impossibilidade de se vislumbrar a “Face” de Deus em Sua totalidade, já que a alma humana é um “círculo imperfeito” em formato espiralado, resultado da limitada intelectualidade do homem. Ao fazer tal alusão, Cusa nos faz supor que a alma, mesmo no *post mortem*, permanece num estado entre o ativo e o contemplativo, ou seja, ela, a alma, deve manter-se nesses dois estados simultaneamente, pois é no mundo inteligível que ocorre a *coincidentia oppositorum*, onde todos os opostos se unem, o múltiplo se faz Uno e há a união da vida ativa e da vida contemplativa na tentativa incansável de vislumbrar a Deus em Sua totalidade.

O mesmo podemos supor em relação à melancolia. Se no mundo inteligível o intelecto reconhece sua condição de “douto” ao mesmo tempo em que se vê como ignorante, não há motivos para negar que a melancolia não pudesse espreitar mesmo aqueles que, em vida, estariam mais próximos do divino, como, por exemplo os próprios místicos e ascetas. A própria filosofia platônica oferece uma resposta para essa relação entre melancolia e vida mística. Na aproximação da alma humana de Deus, ou do Uno, mesmo não O conhecendo em Sua totalidade, não poderia resultar numa melancolia maléfica; por isso, o humor melancólico deve ser convertido em *furor divinus*, isto é, um êxtase intelectual que traz a felicidade de se conhecer a Deus, tema que ainda será exposto.

Interessantes esses apontamentos que surgiram com as pesquisas de Cuozzo, pois, partindo desse estudo, pudemos abarcar não apenas a questão da melancolia, mas também temas complexos advindos dos escritos do cardeal, como os conceitos de coincidência dos opostos e de douta ignorância. Na sua mística, Nicolau de Cusa faz, ainda que indiretamente, alusão ao êxtase místico, quando todas as funcionalidades do corpo são drasticamente diminuídas num provável ideal de transcendência, de êxtase, possibilitado ainda na vida terrena<sup>68</sup>.

#### 4.4 CONCLUSÃO DO QUARTO CAPÍTULO

É importante entendermos os motivos pelos quais as noções filosóficas do cardeal não fizeram com que ele fosse considerado um falso místico. Primeiramente, é possível encontrar uma explicação na própria teologia mística de Pseudo-Dionísio, quando ele propôs que o mundo divino se manifesta, simbolicamente, de “maneira circular”.

---

<sup>68</sup> Apesar de estarmos tratando das características filosófico-culturais entre os séculos XV e XVI, é interessante fazer um apontamento anacrônico com a obra “O sono da razão produz monstros”, ilustração 52 (anexo A), do pintor Francisco Goya (1746-1828) que, embora evoque um outro momento histórico, um outro contexto, sua simbologia e o tema da obra – que foi produzida no final do século XVIII – não deixam de suscitar analogias com a posição de Nicolau de Cusa quanto à necessidade de “afrouxar” a razão para elevar o intelecto rumo ao conhecimento do mais além. É o que discute Huyghe (1998, p. 140-141), ao propor que a obra mostra que “somente com o sono da razão é possível abrir-se para o mundo onírico”. Desse modo, o onírico e a razão, segundo essa interpretação, constituem-se em pilares fundamentais para o dom artístico. Porém, dentro do nosso ponto de vista, inserido na filosofia de Cusa, a obra de Goya indicaria que apenas com o “afrouxar” das rédeas do racional é que o indivíduo pode conseguir elevar seu intelecto, como dito, para lugares mais sublimes, a fim de se deparar com o que está para além de sua compreensão racional – no caso de Goya, no campo onírico, e em Cusa, no mundo intelectual. Também não é difícil encontrar similaridades entre a obra de Goya e a gravura “Melencolia I” de Dürer, nossa figura 35 (anexo A).

[146] todos os estados e movimentos das inteligências, das almas e dos corpos, já que para todos o estado e o movimento dependem daquilo que se encontra acima de todo estado e todo movimento, que funda cada ser na razão que lhe convém segundo o próprio movimento.

§ 8. [147] [704 D] Diz-se que as inteligências divinas se movem circularmente, se unidas às iluminações, que não têm princípio e fim, do belo e do bem, ou em linha reta, quando acedem à providência de seus inferiores e regulam todas as suas operações em linha reta, ou helicoidalmente, quando, ocupando-se dos seres inferiores, permanecem [705 A] em sua identidade sem mover-se, girando incessantemente em torno do belo e do bem, que é causa da sua fixidez.

§ 9. [148] O movimento da alma é circular quando, entrando em si mesma, se afasta do mundo exterior, quando reúne, unificando-as, suas faculdades intelectuais em uma concentração que a guarda de todo erro, quando se desprende da multiplicidade dos objetos exteriores para primeiramente recolher-se em si mesma e, em seguida, tendo atingido a unidade interior, unir-se às potências unidas singularmente, sendo então conduzida a este belo-e-bem que está situado acima de todos os seres uno e idêntico, sem princípio e sem fim. [149] A alma se move com um movimento helicoidal na medida em que é iluminada, segundo seu modo próprio pelos conhecimentos divinos, não intelectualmente [705 B] e unitivamente, mas racionalmente e discursivamente e, por assim dizer, por atos complexos e progressivos (DE NOMINIBUS DIVINIS, 2004, p. 99-100).

Há algumas diferenças sutis entre o pensamento do Cusano e o dionisiano. Entretanto, ambos estão de acordo quanto aos movimentos esféricos e, também, da acerca da referência ao divino como uma Esfera. Pseudo-Dionísio entendia que a alma humana mantém um movimento helicoidal, assim como Cusa, que menciona que o movimento e a forma da alma humana seriam espiralados.

Dadas as diferenciações entre a *Esfericidade infinita divina e Perfeita* de Deus e a *circularidade espiral imperfeita* da alma humana, é possível compreender que, no pensamento do cardeal, a alma humana não pode ser entendida como parte de Deus, devido aos seus formatos díspares. Por isso, a questão da “deificação”, ou “cristificação”, da alma deve ser compreendida no sentido de que Deus toma o seu filho, o homem, apenas por meio da adoção e não por meio da essência, como ocorre unicamente com Cristo.

A bola, como se viu, é símbolo do espírito humano; o *spiritus* se explica, portanto, em um movimento de forma espiral, movimento helicoidal que outro não é que a vida mesma do espírito do homem procure conseguir pela máxima explicação das suas virtudes morais e intelectivas. Este potenciamento espiritual (o *extremum posse mentis*, ou *apex mentis*) coincide em Nicolau de Cusa com a *filiatio Dei per adoptionem*, ou seja, com a visão unitiva do Verbo, a transfiguração cristoforme da alma (CUOZZO, 2018, p. 76).

Nicolau de Cusa assim, não foi condenado ou silenciado por meio de um processo inquisitorial. A sua obra e sua pessoa, como conclui Cassirer, devem ser vistas como expoentes da nova era que se iniciava. Nicolau não foi o primeiro, e nem o único, a romper com o modelo aristotélico de mundo, mas foi uma das mais fortes vozes do século XV. Cusa foi um intelectual além de seu tempo. Mesmo permanecendo no centro da vida eclesiástica, o cardeal não deixou de admitir a necessidade de grandes reformas na Igreja. Essa atitude, sem dúvida instigada por diversas questões, mostram que o Cusano, da mesma forma que os seus antecessores, percebia os anseios por mudanças que impulsionavam a sociedade da época. As novas necessidades espirituais do indivíduo fizeram com que o pensamento de Cusa aproximasse o homem do divino de uma maneira exacerbada, como uma aproximação tão aguda que, em diversos momentos, seus escritos parecem insinuar a identificação do homem com Deus. Embora sua condenação não tenha ocorrido efetivamente, mesmo recebendo diversas advertências, sua permanência no seio da Igreja transformou-o em um forte baluarte que, no epicentro de uma sociedade em ebulição, advogou com nitidez os principais traços de uma renovação – *renovatio*. Ao mesmo tempo em que ousou, claramente, apontar que as antigas leis físicas, científicas e filosóficas não mais se sustentavam.

Nossa proposta, neste capítulo, foi abordar algumas questões a respeito da denominada mística cristã. A mística, na ortodoxia do Cristianismo, sempre se fez presente, apesar das inúmeras controvérsias. Mas, afinal: seria possível admitir a existência de uma única “tradição” ou “tradicional” mística cristã? Essa questão não é tão simples de ser elucidada, o que nos leva a supor que haja mais de uma resposta.

Por um lado, é possível afirmar que, sim, há uma “tradicional mística” aceita pelo Cristianismo, se levarmos em conta aqueles movimentos místicos considerados autênticos pela Igreja. Tal autenticidade nos leva a entender que uma mística, tão distante historicamente, como a de Pseudo-Dionísio, não tenha significativas diferenças em seus conceitos ou ideias quando comparada com um místico mais atual, como Nicolau de Cusa, ocorrendo uma certa linearidade de pensamentos. Em outras palavras, a tradição ortodoxa cristã advertia os considerados místicos para que permanecessem próximos aos dogmas postulados pela Igreja. A linearidade na conduta e nas crenças desses místicos, de modo geral, são os principais requisitos para que, sob o viés doutrinário estabelecido pela Igreja, suas doutrinas sejam consideradas autênticas.

Já no lado oposto, para além da citada tradição, regida por certos pressupostos ortodoxos, encontramos grupos marginais que, ao se distanciarem da ortodoxia, foram

cruelmente perseguidos, como os cátaros ou albigenses, o que, sucintamente, já expusemos. Muitos desses grupos, que se designavam cristãos, embora não aceitos pela ortodoxia, foram vistos como falsos místicos, já que na visão eclesiástica não mantinham uma linearidade de conduta e nem de crenças, como era esperado. Isso quer dizer que se colocarmos, por exemplo, os cátaros dentro de uma tradição mística cristã ortodoxa, iremos na direção oposta às doutrinas e dogmas teológicos propostos e estabelecidos pelos inúmeros concílios eclesiásticos. Assim, nosso intuito foi mostrar a problemática em torno do que é conhecido como tradição mística cristã.

Contudo, o misticismo cristão é somente uma questão. Nossa preocupação esteve em dissertar a respeito de grupos e indivíduos que “ousaram” em prol do saber, tendo como expoentes Lúlio e Cusa, que postularam métodos que, além de elevar o conhecimento humano, propunham, conjuntamente, a aproximação do indivíduo de Deus. Foi nesse sentido que percebemos a necessidade de um capítulo, dedicado em grande parte ao cardeal Nicolau de Cusa e, inevitavelmente, fazer um resgate daqueles que o influenciaram, como João Escoto Erígena e Raimundo Lúlio. Esse último, em especial, não somente apresentou um novo modo de se conhecer a natureza, mas também o de propiciar a elevação dos homens até Deus.

Notamos que a melancolia, que já se unia à contemplação, passava lentamente a ser vista com outros olhos. Afinal, os melancólicos eram tidos como os mais propensos a uma memória mais aguçada, sendo, então, considerados os mais aptos à Arte da Memória. Era de consenso que por meio de uma boa memória, o indivíduo compreenderia e aprenderia, mais facilmente, os mistérios da natureza, iniciando-se, assim, o processo de elevação de seu intelecto pela grande e divina escada do conhecimento. Desse modo, a antiga ânsia pela compreensão dos grandes mistérios do Universo – entendendo a natureza como um “grande código divino” que necessitava ser decifrado – causou grande entusiasmo notadamente, em Lúlio. A Realidade divina, com suas Potências e Dignidades, isto é o macrocosmos, funde-se com a realidade terrena – microcósmica. De modo que o filósofo espanhol viu-se na tarefa de obter uma *Clavis universalis*, com a finalidade de decodificar os segredos do cosmos.

Em Lúlio, a figura de Saturno – o patrono dos geômetras e o último planeta no sistema astronômico ptolomaico, teve seus atributos positivos destacados; dado que, na concepção filosófica luliana e também no entendimento de Nicolau de Cusa, a Geometria e a Matemática consistiam nas mais dignas das artes para explorar o incompreensível, o inefável.

Assim seguiu este capítulo, chegando a Nicolau de Cusa, que advogou um Universo possivelmente infinito, hierarquizado e escalonado, onde a *Imago Dei* (a Imagem de Deus)

está refletida na Criação, tendo, principalmente, na alma humana, unida ao intelecto, o espelho, que reflete essa sublime Imagem divina.

Entendemos que esse cardeal percebeu a profunda crise social e religiosa que já se desabrochava no século XV. Devido a essa percepção, Cusa não apenas aderiu à ideia da necessidade de uma reforma social, na qual incluía diretamente a Igreja, como também criou todo um ousado sistema, ou uma teoria do conhecimento, que, claramente, dava ao homem certa autonomia de pensamento.

O seu pensamento, baseado em exposições e exemplificações geométrico-matemáticas, e que tinha como um dos objetivos a possibilidade de expressar o inexpressável ou visualizar o invisível, foi recebido com ressalvas por parte do clero.

A sua teoria que compreende a noção de *ascensus et descensus intellectus*, leva em conta que somente com o desprendimento da razão há a possibilidade de fazer com que o intelecto ascenda através do Universo hierarquizado, culminando em sua última etapa: na visão e na união mística com Deus. Assim, todo o estudo desenvolvido neste capítulo teve a finalidade de abordar as bases filosóficas de um dos maiores anseios que marcaria boa parte do pensamento de filósofos e humanistas da Renascença, isto é: o ideal de ascensão do intelecto para níveis mais elevados do conhecimento. É importante compreender que a ânsia por um saber mais elevado, que fosse capaz de revelar os segredos do cosmos – como uma *Clavis universalis* –, já estava bem enraizada em filósofos e teólogos do período medieval. A pessoa e a filosofia de Nicolau de Cusa mostraram-se primordiais para a nossa pesquisa, não apenas por conta de suas ideias a respeito da mística cristã, mas sobretudo pelo fato de ser considerado uma figura central, no momento em que ocorria o início de uma ruptura com a noção aristotélica de Universo, com o novo posicionamento do homem no cosmos, ou seja, o ser humano como centro do Universo.

Com esses pressupostos, e inspirado em Lúlio, o cardeal apontou para a importância da capacidade do intelecto humano de ligar-se ou unir-se a Deus, por meio de um êxtase contemplativo. Na mística do Cusano, Deus Se mostra muito mais próximo do homem, uma vez que Ele é imanente à natureza humana, ao contrário do que ditava a ortodoxia.

Em outros termos, ao mesmo tempo em que Lúlio e Cusa construía um novo modelo de pensamento, que visava o conhecimento da natureza, do mundo sensível e sendo eles místicos, desejavam, também, a ascensão intelectual do homem, isto é, do seu espírito, para níveis mais sublimes, alcançando o mundo inteligível e, por conseguinte, uma maior aproximação de Deus, resultando num êxtase místico.

Embora este capítulo não tenha tocado profundamente na questão do êxtase, que será apresentada, oportunamente, com a nova noção de melancolia ressignificada pelos renascentistas, os ideais de Cusa, que apresentamos, nos levam a entender que quanto mais o indivíduo conhece e, portanto, caminha para o entendimento último que é Deus, o Uno, mais próximo ele estará de um estado de êxtase. Por isso, vamos abordar rapidamente esse assunto, como parte do que será explorado logo mais.

A História da Arte nos fornece uma infinidade de exemplos que ilustram o tema do êxtase, que perpassou os séculos XV e XVI. A obra vista na figura 53 (Anexo A), “O êxtase de São Francisco” de Georges de La Tour (1593-1652), segundo Huyghe (1998, p. 186) mostrou-se difícil para os especialistas a ponto de se propor o título “A morte de São Francisco”.

O êxtase era, e ainda é, considerado um estado tão profundo de inconsciência, de “saída” do espírito do corpo, que, em alguns casos, segundo a mística, poderia, e ainda pode, aparentar a morte do indivíduo. O que relaciona essa imagem (figura 53, Anexo A), ao que foi abordado neste capítulo é o estado extático em que se encontra São Francisco. Embora possa aparentar, o santo não está morto, mas em profunda comunhão com Deus, é como se o seu espírito tivesse migrado para um estágio ou nível mais sublime e, finalmente, estivesse vislumbrando Deus. A imagem da caveira presente na pintura não simboliza a morte, mas o desprendimento do homem das coisas materiais e das vaidades do mundo. Tal obra artística é útil, assim, para realizarmos um cotejo com o pensamento cusano, quando o cardeal lembra que o conhecimento do sensível, deve elevar o indivíduo ao inteligível e a um melhor conhecimento de Deus. A teoria do conhecimento de Nicolau de Cusa, mantém suas raízes fincadas na religiosidade e na plena comunhão do homem com Deus.

Quanto à problemática acerca do título do quadro de Georges, supomos que não deve ter sido de grande complexidade, já que um de seus influenciadores, Caravaggio (1571-1610), havia pintado um quadro com a mesma temática, como vemos na ilustração 54 (anexo A). “O êxtase de São Francisco”, do mestre barroco italiano, por sinal, parece fazer uma boa aproximação com o que investigamos neste capítulo, ao introduzir a figura angélica que, possivelmente, representa um Serafim, como o anjo que, segundo a “Hierarquia celeste” de Pseudo-Dionísio, acha-se na posição mais próxima de Deus.

A ousadia do saber do Cusano, não consistia, apenas, no intento de aproximar o homem de seu Criador, mas a sua filosofia foi, ao mesmo tempo, a que conclamou para uma reconfiguração da percepção do Universo e do posicionamento do homem como centro do



cosmos. Os seus ideais místicos e sua visão quanto à necessidade de uma reforma religiosa, tornaram sua filosofia bastante ousada, o que o levou a estar muito próximo daquela linha divisória, religiosamente determinada pela ortodoxia, acerca do que era, ou não, permitido explorar e questionar. Nicolau de Cusa, por suas ousadias, não esteve longe de ser condenado, pois, desejou conhecer o desconhecido.

Por isso que a *Prudentia*, uma das sete virtudes, era sempre exigida daqueles que desejassem explorar os mistérios, desde a natureza sensível até o inteligível. A alegoria da Prudência passou a ser bastante difundida, por exemplo, nos séculos XV e XVI. Tiziano (cerca 1488-1576) ficou famoso pela imortalização dessa virtude em sua “Alegoria da Prudência”, figura 55 (anexo A), ao apresentá-la de modo tripartido, simbolizado por três faces. Nessa “Alegoria”, como indica Panofsky (2014, p. 195-196), encontramos, em três rostos humanos, as “três idades do homem” – indicando a juventude, a maturidade e a velhice – juntamente com três cabeças de animais. O *motto* presente na obra diz: *EX PRAETERITO /PRAESENS PRVDENTER AGIT/ NI FVTVRA ACTIONE DETVRPET* – “do (da experiência do) passado, o presente age prudentemente para não estragar a ação futura”. De modo que os rostos humanos têm o seguinte significado: o homem idoso da esquerda representa a velhice, simbolizando a memória que relembra o passado. A face central mostra um homem em sua maturidade e, sendo ele o presente, representa a inteligência para o bem agir. E, por fim, o rosto de um jovem que remete ao futuro e simboliza a previdência, resultado das ações do passado e do presente. Essas três representações do tempo formam a virtude da Prudência que todo homem deve possuir, especialmente aquele que busca desvelar os mistérios de Deus e do cosmos.

Quanto à imagem dos animais, abaixo dos três rostos humanos, Panofsky (2014, p. 200) e Wind (1998, p. 256-257) admitem que há uma simbologia bastante complexa e que evoca, justamente, uma parte do que devemos tratar no próximo capítulo: o interesse da Renascença por tudo aquilo que remetia aos antigos mistérios da Antiguidade. Nessa “Alegoria”, encontramos três cabeça de animais, sendo um lobo (passado), um leão (presente) e um cão (futuro). Os estudiosos citam que tal representação é uma referência ao antigo culto ao deus egípcio Serápis, fruto do desejo dos artistas e humanistas da Renascença na tentativa de decifrar a antiga cultura egípcia, que se tornou um tema de grande interesse, principalmente após a descoberta do texto *Hieroglyphica* de Horapolo em 1419.

Dessa forma, a *Prudentia* – belamente representada por Tiziano – servia como um lembrete, ou advertência, para que o homem, buscador dos mais sublimes conhecimentos,

agisse com Prudência, justamente para não incorrer em loucura, já que a ânsia e as dificuldades para adquirir conhecimento poderiam levar os indivíduos aos estágios de melancolia danosa e, posteriormente, à loucura.

Yates (2016, p. 126) faz uma interpretação do “Inferno dantesco” – nossa figura 44 – a qual pode ser entendida como um “céu invertido” e, também, um lembrete para o homem prudente. Assim, o indivíduo prudente deve, com a *memoria*, sempre recordar os pecados e vícios e suas conseqüentes punições, fazer uso da inteligência (*intelligentia*) no presente, a fim de orar para evitar as tentações e, por último, no futuro encontrar a *providentia*. Isto é, as ações da memória e as da inteligência, formam uma síntese, e alicerçam para o objetivo último: o futuro no Paraíso celeste.

Este capítulo teve como objetivo facilitar a compreensão das novas prerrogativas que ocorreriam com a Academia Neoplatônica de Florença. É com essa referida Academia que surge a figura mítica de Hermes Trismegisto que auxiliaria todo indivíduo que desejasse descortinar os mistérios do Universo.

## 5 SOB O SIGNO DE HERMES TRISMEGISTO: FUNDAMENTOS FILOSÓFICO-HERMÉTICOS PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DA MELANCOLIA

Nesta etapa de investigação iremos abordar algumas particularidades da Academia Neoplatônica de Florença, à época a cargo do filósofo Marsilio Ficino, cujo mecenato foi garantido pela poderosa família Medici. A Academia foi fundada no início da segunda metade do século XV, num momento em que as discussões em torno de Platão já mostravam resultados, o que impulsionou os profundos debates acadêmicos acerca da filosofia platônica que se opunha, muitas vezes, ao vigente aristotelismo. Contudo, não era apenas uma oposição, já que alguns filósofos, como Pico della Mirandola, desejaram uma conciliação entre essas duas correntes filosóficas.

É importante mencionar que a partir de agora iremos transitar entre dois períodos: a segunda metade do século XV, quando a Academia é fundada e tem o seu apogeu e o século XVI, que colheu os frutos desse movimento filosófico, passando a ser a principal corrente filosófica dos humanistas.

Uma das figuras centrais deste capítulo será o filósofo Marsilio Ficino. Daremos ênfase a um dos pontos altos da Academia, que foi a tradução do *Corpus Hermeticum*, até então atribuído ao mítico Hermes Trismegisto. Também temos como foco abordar como a Academia e, sobretudo, Ficino colaboraram para a ressignificação do humor melancólico, bem como da ambígua figura do astro Saturno.

Como bem menciona Cassirer (2001, p. 05), apesar da predileção da Academia Neoplatônica de Florença pelas obras platônicas, não havia, ao menos entre os humanistas pertencentes à Academia, nenhuma hostilidade em relação a Aristóteles. Pelo contrário, o ambiente era conciliatório, especialmente na pessoa de Pico della Mirandola, que ficou conhecido como *Princeps Concordiae*, dado que seus escritos almejavam uma concórdia entre as diversas escolas filosóficas, ressaltadamente entre a escolástica e o platonismo. O principal legado do “Príncipe de Concórdia<sup>69</sup>” deu-se com a exaltação da dignidade do homem, que, juntamente com a mensagem de Hermes Trismegisto, onde o homem é visto como o grande milagre da natureza, selou definitivamente um dos legados da Renascença: o antropocentrismo.

---

<sup>69</sup> Pico detinha o título de “Príncipe de Concórdia” que se refere à localidade de Concordia na Itália. Um título bastante oportuno já que, durante sua curta carreira filosófica, Pico ficou conhecido por pregar a concórdia entre as religiões.

A ideia de investigar e explorar o cosmos, fez com que os ideais da Academia muito se assemelhassem à filosofia de Nicolau de Cusa, já que tanto o Cusano como Ficino partiam do mesmo ramo filosófico: o platonismo. Por isso não encontramos consideráveis diferenças entre esses filósofos, uma vez que Ficino manteve o ideal cusaniano de busca por um saber que estivesse além de toda a lógica racional, o que o levou a propor, também, a ideia de ascensão do intelecto ao inteligível.

Cassirer (2001, p. 107) admite diferenças entre o pensamento cusaniano e o ficiniano, pois Ficino, “volta-se cada vez mais para o milagre do belo, para o milagre da forma e da criação artísticas. A beleza do universo evidencia a sua origem divina e é prova cabal, mais elevada, de seu valor espiritual” (2001, p. 107). Em outras palavras – embora a Matemática, também, tenha sido considerada por Ficino – as especulações ficinianas estavam mais direcionadas às questões e temas mais complexos do que a “simples” matematização da natureza, como preferia alguns postulados de Cusa. Ademais, com a figura de Hermes Trismegisto, como veremos neste capítulo, Ficino e o movimento neoplatônico de Florença receberam influências religiosas, quando propuseram a utilização da chamada “magia natural”, ou *magia naturalis*, como, por exemplo, o estudo e a prática, da Astrologia. Ao considerar a ciência astrológica, onde os postulados são muito mais especulativos do que os conceitos empíricos da Matemática e da Geometria, acentuam-se as diferenças entre Nicolau de Cusa e Marsilio Ficino, embora o entendimento acerca do *ascensus et descensus intellectus* tenha se mantido em ambos.

O antigo entendimento que via o Medievo como um período predominantemente aristotélico e o Renascimento – início da Era Moderna – como um momento totalmente voltado ao (neo)platonismo, não está totalmente correto. É o que lembra Kristeller (1996, p. 155), ao mostrar que apesar de uma forte predominância do neoplatonismo por todo o Renascimento, sobretudo nas artes, a filosofia de Aristóteles permanecia forte, especialmente nas universidades da Europa. No entanto, isso não fez da Academia Neoplatônica um movimento marginal; pelo contrário, apesar de, inicialmente, não ter adentrado fortemente nos meios universitários, essa Academia, assim como outras com a mesma abordagem filosófica, era muito respeitada, tanto que se tornou fonte de inspiração filosófica e artística para a Renascença.

É importante ressaltar, inclusive, o clima conciliatório presente no neoplatonismo de Marsilio Ficino, o qual propôs uma conciliação entre platonismo e aristotelismo. Vale destacar, mais uma vez, como lembra Hautecoeur (1963 p. 232), que a grande diferença entre

os aristotélicos e (neo)platônicos é que os primeiros estavam mais preocupados com as noções em torno da Biologia, da Medicina e da Física; enquanto que os neoplatônicos detinham-se em problemas bem mais especulativos, pois desejavam sair do puramente empírico e ultrapassar a barreira corpórea, direcionando-se ao mundo espiritual.

A amplitude das especulações filosóficas do neoplatonismo dava suporte à tese de um Universo infinito, pensamento que ganhou diversos adeptos no campo filosófico e no científico. Lentamente, os ventos de uma forte mudança paradigmática sopravam por toda a Europa. O sistema do Universo aristotélico, como menciona Culianu (1999, p. 53), já não mais se sustentava e nem mesmo a noção de que a Terra era o centro do Universo. Além do mais, o início do que logo viria a ser o “destronamento” da Terra de seu posto central, com lembra Culianu, ocasionou um outro efeito bastante entusiasmante: o antropocentrismo, marca autêntica do Renascimento. Isso é visível, pois, ao menos na física de Aristóteles, a Terra ocupava a posição mais baixa, porque correspondia à sua inferioridade ontológica. No entendimento aristotélico, por conta da corrupção e degeneração da matéria, a Terra deveria ser vista como um “inferno cósmico”. Um conceito que mudaria com a filosofia neoplatônica renascentista. A exaltação do ser humano como a mais perfeita criação de Deus fez com que a Terra, como *habitat* da espécie humana, não fosse rebaixada, apesar do geocentrismo ter, aos poucos, cedido lugar ao heliocentrismo. Desse modo, podemos dizer que o antropocentrismo surgiu também como uma resposta a esse novo modelo cosmológico, o qual retirava da Terra a sua posição central.

Neste capítulo daremos início ao entendimento sobre como a melancolia foi abordada pela Academia de Florença, que se instalou num ambiente propício à contemplação, na localidade da *Villa Medicea di Careggi*, nos arredores de Florença, onde Marsilio Ficino fez questão de criar um ambiente mais próximo possível do que teria sido a Academia Platônica de Atenas.

O caráter otimista da Academia, que teve um de seus ápices com o escrito *Oratio de hominis dignitate*, de Pico della Mirandola em 1486, alavancou o entusiasmo popular e erudito diante dos anseios por mudanças sociais e religiosas.

Nesse cenário de otimismo do neoplatonismo do final do século XV, a Academia se defrontou com um novo desafio: redefinir a degradada imagem de Saturno e, com ela, os receios da melancolia que, inevitavelmente, estava associada à contemplação.

Com as promessas e expectativas em torno de uma renovação cultural e espiritual emanadas da Academia, a filosofia neoplatônica logo recebeu uma forte adesão de diversos

outros intelectuais. Assim, devido à sua importância, a Academia tornou-se, por excelência, um guia para artistas, poetas e filósofos.

### 5.1 MARSILIO FICINO E A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO RENASCENTISTA

Há uma considerável similaridade entre Nicolau de Cusa e Marsilio Ficino, pois, tal qual a filosofia do Cusano, o filósofo, médico e cônego da Igreja Católica, Marsilio Ficino, passou a ser um dos maiores representantes do Humanismo renascentista. As ideias ficinianas, partilhadas em grande medida por seus seguidores, mantinham como premissa a centralização do homem num cosmos ordenado e escalonado, quase que nos mesmos parâmetros do cardeal de Cusa. A tese do homem como o centro do Universo, ou o conhecido antropocentrismo, auxiliou para que se ressaltasse, ainda mais, o conceito de micro e macrocosmos, quando “a analogia do grande corpo e do pequeno corpo (macrocosmo-microcosmo) é mantida graças a uma série de alusões, sobretudo antropomórficas, que fazem do universo um palácio cheio de espelhos, refletindo seus habitantes por toda parte” (DUBOIS, 1995, p. 84). Ficino reafirmou em sua filosofia que o homem era o centro do Universo e a mais perfeita criatura da Criação de Deus, merecendo, por isso, ser exaltado.

A Academia florentina em pouco tempo tornou-se primordial para a eclosão cultural que já permeava a cidade de Florença, o que fez dela um dos centros mais eruditos da Europa, sobretudo nos séculos XV e XVI – denominados de *Quattrocento* e *Cinquecento* –, rivalizando até mesmo com Roma.

O Concílio de Florença foi responsável por trazer novas esperanças ao Ocidente, especialmente no âmbito religioso, ao possibilitar uma (re)união entre as igrejas cristãs do Oriente e do Ocidente e, por conseguinte, uma possível reforma eclesiástica. Todavia, esse entusiasmo logo sucumbiu, já que o Concílio teve poucos resultados práticos e a Cristandade permaneceu dividida e sem perspectiva de alguma reforma. Ainda assim, o Concílio deixou um legado importante ao trazer à luz uma infinidade de textos platônicos e neoplatônicos, permitindo que muitos desses escritos chegassem ao Ocidente.

Nesse contexto, tendo Ficino iniciado com profunda erudição a tradução do grego de diversos textos platônicos e neoplatônicos, a sua Academia pôde iniciar, de fato, uma revolução no âmbito da filosofia. Uma empreitada cultural e filosófica que já havia sido iniciada por Nicolau de Cusa, mas que ainda não tinha tomado maiores proporções. É com essa pano de fundo histórico-cultural que vamos compreender o que Dubois (1995, p. 23) e Culianu (1999, p. 84) entenderam como sendo o “imaginário do Renascimento”.

Parte desse imaginário foi caracterizada pela noção de universo como um organismo vivo (CASSIRER, 2001, p, 184). Ideia desenvolvida, principalmente, a partir do momento em que foi ressaltada a visão de um cosmos como reflexo de uma realidade superior. Esse conceito fez com que o imaginário do homem renascentista, para utilizar a terminologia adotada por Dubois e Culianu, fosse capaz de reafirmar a concepção de *anima mundi* – alma do mundo – e de um cosmos ordenado, hierarquizado e escalonado. Um exemplo pode ser encontrado na gravura de Franchino Gaffurio, figura 26 (anexo A), que ilustra um universo nos moldes de uma “harmonia musical”.

Além disso, a ideia que predominou durante o final do século XV e por todo o século seguinte, impulsionada fortemente pelo neoplatonismo, foi o conceito de um Universo como um grande livro enigmático, que conteria mensagens que necessitavam ser decodificadas pelo intelecto humano. Se o homem era o reflexo do macrocosmos ou, em outras palavras, um próprio Universo em miniatura, no instante em que ele descortinasse os mistérios do microcosmos ele não apenas conquistaria um conhecimento íntimo, de si mesmo, mas se aproximaria, cada vez mais, da Causa primeira de todas as coisas: Deus.

Dessas premissas surgiram vários conceitos caros à Renascença, como o pensar em Deus como o “Supremo Arquiteto”; uma ideia que, como argumentam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 326), junto à figura 42 (anexo A), acabou por ser difundida com a noção de Deus como *Artifex* universal. Esse *Deus Artifex* mantinha similaridades com os exemplos matemáticos e geométricos de Cusa, pois “Deus, que criou o mundo segundo *numerus, pondus et mensura*: para Nicolau de Cusa, Deus mesmo é o artista supremo, o fundamento último do caráter expressivo de cada coisa criada” (CUOZZO, 2018, p. 36).

O número põe o espírito em comunicação com os “arcãos” de que trata a “filosofia socrática e pitagórica”; e a ordem elaborada pelo pintor, escultor ou arquiteto deveria estar ligada a uma simbólica universal. Essa exigência confusa vai adquirindo um peso cada vez maior no final do século XV: ela pode modificar sensivelmente as intenções do artista [...].

Na antropologia de Ficino e Pico, a noção de *artifex* universal assumia um papel tão importante que, se nenhuma outra especulação da Academia chegou a alcançar os meios artísticos, esta pelo menos devia ser retida por eles. Manetti a apresentara com força. Ficino não a esqueceu em sua *Teologia platônica*, lembrando que essa atividade (a qual, para ele, demonstra a realidade absoluta da alma) estende-se a todos os aspectos do real (CHASTEL, 2012, p. 167).

Em outro trecho o estudioso mostra o que ele denomina de “paradigma platônico” do arquiteto.

No resumo da *República* de Platão, Ficino destaca a dignidade própria do arquiteto; sua arte se fundamenta nas “verdades eternas” da geometria, ou seja, no “inteligível”. A distinção entre a concepção e a execução, entre o elemento intelectual e o elemento sensível, é particularmente clara. Fornece inclusive uma excelente ilustração para a doutrina das ideias. A partir de 1469, Ficino desenvolveu, no *Comentário ao Banquete*, a análise correspondente [Chastel cita um trecho de Ficino]: “Se alguém quiser saber como a forma corpórea pode se assemelhar ao conceito de alma e de espírito e à noção racional, que repare na construção de um arquiteto. Ele começa concebendo uma noção de edifício, como que uma ideia em sua alma, e depois manda construir, tanto quanto possível, a casa que a alma imaginara” (CHASTEL, 2012, p. 199).

A noção de Deus como um Arquiteto, que infundia na natureza as mais refinadas e puras proporções geométricas, agradou os intelectuais do século XV, fomentando o que temos chamado de imaginário do Renascimento. É importante recordar que Saturno, o astro da melancolia, era o patrono dos geômetras, como abordado anteriormente.

As figuras 56 e 57 (anexo A), ilustrações do médico e alquimista inglês Robert Fludd<sup>70</sup> (1574-1637), são precisas para ilustrar o que aqui temos estudado, que é a noção de micro e macrocosmos e de *anima mundi*, sendo que com a ilustração 56 (anexo A) pode ser feito um paralelo com “O homem vitruviano” de Leonardo da Vinci – figura 25 (anexo A) – e, também, com o pentagrama pitagórico, ilustração 02 (anexo A). A figura 56 (anexo A) estampa, assim, uma herança clássica do pensamento renascentista, provavelmente inspirada no “Homem vitruviano”. Nela, observamos um indivíduo sobreposto a uma grande quantidade de esferas, representando a clássica noção de micro e macrocosmos, na qual o ser humano é uma espécie de espelho em miniatura de toda uma realidade muito maior, a macrocós mica. A figura de Fludd pode ser comparada à figura 07 (anexo A), de Isidoro de Sevilha, embora a ilustração de Fludd esteja configurada nos moldes do pensamento renascentista.

Garin (1989, p. 136) retoma a importante obra de Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, que pode ser comparada com a ilustração 56 (anexo A), de Fludd, onde o homem se destaca como figura central. Garin aborda o panorama científico-filosófico que teve um considerável impulso com a postura renascentista, que realocava o homem não

---

<sup>70</sup> As referidas imagens são do século XVII, mais precisamente de 1617, portanto, posterior aos dois séculos aqui abordados: XV e XVI. O imaginário renascentista, que teve grande difusão com a Academia Neoplatônica de Ficino e com o hermetismo que ali vigorou, teve os seus representantes até meados do século XVII, como é o caso do médico Robert Fludd, herdeiro direto desse mítico imaginário renascentista.



apenas para o centro do universo, mas, também, o fazia senhor de seu destino, uma espécie de “demiurgo” capaz de explorar e investigar a natureza e o mundo, o cosmos, do qual ele, faz parte.

A figura 57 (anexo A), que Pariente (2018, p. 182) intitula de “Espelho de toda a Natureza e imagem da Arte”, deve ser entendida como o processo alquímico que possui, como premissa, a conexão dos elementos químicos com os elementos do cosmos. A figura feminina que está entre a nuvem, que contém o “Nome de Deus”, e o centro onde reside a espécie humana, é a representação da *anima mundi*, que tudo vivifica. O homem teria, nesse entendimento, a capacidade de influenciar e interferir nesse mecanismo da natureza. Interferência essa propiciada, como bem menciona Garin, por meio de processos mágicos que a Academia Neoplatônica de Ficino muito defendeu, ao dar suporte à *magia naturalis*.

As duas últimas imagens, com destaque para a figura 57 (anexo A), permanecem na mesma linha de pensamento, em parte defendida por Nicolau de Cusa: a de um Universo ordenado e escalonado. O conceito, ou mesmo o ideal, que via a possibilidade de o homem de ascender ou descender por esse Universo escalonado, ainda era muito presente no século XVII – período em que viveu o autor dessas imagens, Robert Fludd. No entanto, essa ideia somente chegou ao referido século, porque a principal escola filosófica da Renascença a salientou e a promulgou com forte entusiasmo.

Também foi observado no círculo neoplatônico florentino, como defende Carvalho (2012, p. 98-101), que o conceito de micro e macrocosmos ensejou a ideia de que o homem seria constituído por uma natural abertura ao transcendente – o *appetitus naturalis* – que marcou a “psicologia do homem renascentista”, ao menos nesse contexto neoplatônico. Tal abertura era o reflexo no desejo de desvendar os enigmas do Universo.

Culianu (1999, p. 159) amplia o conceito de psicologia do Renascimento, ao se referir, inclusive, ao sistema filosófico de Ficino como uma “antropologia baseada na psicologia”. O estudioso, ao mencionar a psicologia desse período – ou de qualquer outro – adverte que a psicologia não pode estar desvinculada do imaginário. Culianu aponta para uma distinção entre “psicologia humana<sup>71</sup>” e “psicologia do cosmos” na cultura da Renascença, embora

---

<sup>71</sup> Quanto ao uso do termo “psicologia”, é interessante a ponderação de Starobinski: “De fato, se interrogarmos o período final do Renascimento reportando-nos ao conceito moderno de psicologia, não encontraremos nenhuma ciência distinta que lhe corresponda. No entanto, a matéria psicológica é ampla. Precisaremos extrair dos compêndios do saber, dos filósofos, dos teólogos e dos médicos as páginas que nos interessam. A psicologia não ocupa um campo específico e não constitui uma disciplina isolável. É parte integrante de vários edifícios sistemáticos, em que as mesmas proposições se repetem, mas em outros lugares. Em suma, só podemos construir uma psicologia do

ambas estivessem intrinsecamente relacionadas. A psicologia do cosmos ainda abrangia a ideia de um cosmos ordenado, composto por um *pneuma*<sup>72</sup> universal, que tudo vivificava. Já a psicologia do homem, entendia o indivíduo como centro do cosmos, ao passo que o imaginário o tinha como um microcosmos, onde seus órgãos, por exemplo, eram regidos pelos astros.

Complementarmente, Culianu (1999, p. 265) também recorre a uma interpretação do que seria a psicologia cultural durante a transição do período medieval para a Era Moderna, ao focar, por exemplo, os impactos da teoria do heliocentrismo. Ele propõe a tese de que houve um choque na psicologia coletiva, durante essa radical mudança de paradigma que, convém lembrar, não ocorreu de forma repentina, mas sim, por meio de um longo processo. Um desconforto que citamos como pertencente a um período marcado por incertezas e por uma espécie de melancolia coletiva, consequências, provavelmente, resultantes da retirada do homem de um Universo finito, seguro e já conhecido, em nome das novas e incertas especulações científicas. A centralização do homem em um cosmos desconhecido foi causadora de grande insegurança, seguida de problemas teológicos<sup>73</sup>. Foi o que chamamos de melancolia ocasionada pelas ousadas descobertas do homem, de uma forma similar aos mitos de Ícaro e Prometeu. Se o conhecimento e as descobertas eram fatores decisivos para os avanços da Humanidade – um saber intelectual cada vez mais desvinculado dos dogmas religiosos –, o indivíduo deveria ter ciência de que tal ousadia teria um preço: a própria melancolia, causada pelas novas descobertas, questionamentos e dúvidas.

Com a exposição de Culianu, que toma como base o seu conceito de psicologia da Renascença e a partir da ideia do imaginário cultural, podemos afirmar que, ao menos em

---

Renascimento por abstração, escolhendo a posteriori os capítulos que correspondem aos interesses de nossa psicologia e de nossa psiquiatria. Scipion Du Pleix (1569-1661) explica muito bem, em seu *Corps complet de philosophie* (1607), que o estudo da alma pertence a física, na medida em que a alma é considerada em seus efeitos corporais, mas que esse estudo tem a ver com a metafísica, na medida em que a essência da alma é pensada independentemente dos laços com o corpo[...]. O estudo das paixões, dos vícios e virtudes é do âmbito da ética e da teologia moral: a casuística, atenta à distinção entre pecado voluntário e falta involuntária, contribuirá para desenvolver um certo requinte psicológico. Por fim, no cruzamento da metafísica, da física e da lógica, surge a questão dos poderes intelectuais do homem, das vias de acesso ao conhecimento de seus limites etc: a ‘psicologia se desenvolve naquilo que para nós é uma ‘epistemologia’” (2016, p. 183-184).

<sup>72</sup> O autor não recorre aqui a uma distinção entre *anima* e *pneuma*, embora o faça no decorrer de sua investigação. Isso comumente ocorre, já que algumas linhas filosóficas e religiosas não fazem uma clara diferenciação entre *anima* (alma) e *pneuma* (espírito), ainda que essa distinção tenha ocorrido no neoplatonismo, como veremos logo mais.

<sup>73</sup> O mesmo estudioso menciona o complexo caso de Giordano Bruno, que pregou não só a infinitude do Universo, como também a possibilidade da existência de outros mundos habitados. Essa ideia causava um grande problema para a teologia cristã e à obra redentora de Cristo. Pois, se realmente havia outros mundos habitados, cada um, então, teria o seu Pecado Original e o seu próprio Cristo?

termos astrológicos, Saturno permanecia atuante com o seu alegado e temível influxo, provocando medo e receio, notadamente no ano de 1484. Com isso, a Academia Neoplatônica de Florença necessitou deter-se, também, nesse ambíguo astro, como veremos.

## 5.2 O NEOPLATONISMO DE FLORENÇA E A “OUSADIA DO SABER” POR MEIO DE NOVAS FONTES FILOSÓFICAS

A Academia Neoplatônica de Florença nasceu com o intuito de resgatar antigos textos da cultura e da filosofia gregas. O mencionado Concílio de Florença fez com que Gemistus Plethon instigasse no poderoso Cosme de Medici (1389-1464) a ideia de formar em Florença a sua própria Academia com forte viés humanístico. Sommerman (2019, p.13) articula o histórico por trás dessa atitude, uma vez que Florença já dava indícios, desde a Idade Média, de ter forte potencial para ser uma cidade de intelectuais, filósofos, artistas e cientistas. Assim, fundar uma Academia ganhou concretude, sobretudo após o Concílio que chegou à cidade atendendo ao pedido do próprio visionário Cosme de Medici – importante e muito rico banqueiro, governante de Florença –, que percebeu nesse Concílio uma maneira de elevar o prestígio da cidade. Segundo Sommerman, Cosme, que já era muito interessado por antiguidade, viu nas prédicas do Concílio, especialmente nos discursos de Plethon, a oportunidade de fazer de Florença um importante centro cultural, tendo como principal interesse os textos filosóficos, que ainda permaneciam no Oriente à espera de serem trazidos e traduzidos para a realidade ocidental. De fato, muitos textos foram trazidos do Oriente por conta do Concílio. O velho banqueiro da casa dos Medici – também conhecido como *Cosimo il Vecchio* – estava totalmente determinado em fazer de sua cidade o berço de uma nova era para a cultura, investindo o que fosse necessário para o feito. Burckhardt expõe com bastante lucidez esse importante momento histórico para a cultura da Renascença:

Quando se procura, então, analisar o encanto que os Medici do século XV – sobretudo Cosme (morto em 1464) e Lourenço, o Magnífico (morto em 1492) – exerceram sobre Florença e sobre seus contemporâneos de modo geral, verifica-se que a força desse encontro passa ao largo da esfera política, para localizar-se em sua liderança no campo da educação. Alguém na posição de Cosme, mercador e chefe partidário local, tendo ainda a seu lado todos os pensadores, pesquisadores e escritores; alguém que já de berço é tido como o mais importante dos florentinos e mais, por sua cultura, como o maior dos italianos – este alguém é efetivamente um príncipe. Cosme é ainda possuidor da glória particular de ter reconhecido na filosofia platônica o mais belo rebento do pensamento antigo, de ter disseminado esse reconhecimento a seu redor, assim, de ter estimulado um segundo e mais elevado renascer da Antiguidade no interior do humanismo. O modo como

isso se deu foi-nos relatado com bastante precisão. Tudo se vincula à convocação do erudito João Argyropulos e ao entusiasmo pessoal de Cosme em seus últimos anos de vida, de tal modo que – no tocante ao platonismo – o grande Marsilio [Ficino] pôde se permitir autodesignar-se filho espiritual de Cosme. Sob Pietro de Medici, Ficino viu-se já à testa de uma escola. Abandonando os peripatéticos, para ele acorreu o filho de Pietro e neto de Cosme, o ilustre Lourenço [...]. O entusiasmado mestre declara, em várias passagens de seus escritos, que Lourenço investigou todas as profundezas do platonismo, manifestando a convicção de que, sem este, seria difícil ser bom cidadão e bom cristão. O famoso grupo de eruditos que se reuniu ao redor de Lourenço tinha por vínculo comum o elevado espírito de uma filosofia idealista, distinguindo-se de todos os demais agrupamentos do gênero por esse mesmo fator. Somente em um tal círculo podia alguém como Pico della Mirandola sentir-se feliz. O que há de mais belo para se dizer a esse respeito, porém, é que tal grupo constituía, paralelamente a todo o culto da Antiguidade, um santuário da poesia italiana e que, de todos os raios de luz que emanaram da personalidade de Lourenço, esse pode ser considerado o mais poderoso (2009, p. 210-211).

Ainda no que tange a outros influenciadores para a fundação de uma Academia filosófica em Florença, é importante mencionar Giovanni Argyropoulos (cerca de 1416-1487), como bem lembrou Burckhardt, esse filósofo e humanista grego oriundo de Constantinopla também marcou presença no importante Concílio de Florença. Ainda, segundo Chastel (2012, p. 261), Giovanni deve ser associado aos impulsos intelectuais que permearam a Academia florentina, uma vez que trouxe do Oriente muitos textos de filosofia, quando também apresentava o seu forte entusiasmo por diversas correntes filosóficas. Ele realizou diversas discussões sobre Filosofia, desde os pré-socráticos até os filósofos de Alexandria, além de ser adepto da possibilidade de diálogo entre Platão e Aristóteles. “Especialmente desde Platão até Proclo e os comentadores mais tardios de Aristóteles, como um todo unitário, como uma reflexão que se aprofunda, que se integra e se completa, mas que não representa escolas ou posições contrastantes nem, menos ainda, inconciliáveis” (GARIN, 1989, p. 205-206). Sem dúvida, essa foi uma atitude fortemente inspiradora para Marsilio Ficino, pois para formular um novo conceito de melancolia viu a necessidade de recorrer aos textos platônicos e também aos trabalhos atribuídos, à época, a Aristóteles. Além disso, Argyropoulos nutria aquela ânsia por descobrir um “fio condutor” na história do pensamento ocidental, que conduzisse à *prisca philosophia*.

Novamente, Chastel menciona que Argyropoulos inaugurou uma “nova fase do Humanismo”. Uma evidência dessa opinião encontra-se justamente no que expõe Garin, na citação acima. A “ousadia em ousar saber e conhecer” – *Sapere aude* – desse filósofo oriental, aponta para uma atitude conciliadora entre duas linhas filosóficas diversas: o aristotelismo e o

platonismo. Claro que, como escreveu Garin, Argyropoulos deu mais créditos a Platão, embora não tenha se desvinculado totalmente de Aristóteles, levando-se em conta que sua formação acadêmica ocorreu na Universidade de Pádua, forte centro difusor do aristotelismo. Ao tentar conciliar a filosofia platônica com outras escolas filosóficas, Argyropoulos passou a defender que a filosofia platônica possuía uma essência quase que sagrada, dando-lhe primazia e a Platão o epíteto de “divino”, como esse filósofo passou a ser corriqueiramente conhecido entre os frequentadores da Academia da *Villa di Careggi*.

Apesar de a Academia Neoplatônica de Florença ter desenvolvido uma filosofia que margeava o âmbito do religioso – como vamos analisar logo mais abaixo –, não é correto afirmar que ela tenha criado uma nova religião; pelo contrário, o seu principal representante, Marsilio Ficino, era também membro do clero e não tinha a intenção de provocar uma cisão religiosa ou criar uma nova religião. A sua clara intenção era a conciliação entre outras fontes filosóficas e o platonismo, tudo para provar, de acordo com o seu ideal, que a filosofia de Platão era mais adequada ao Cristianismo do que o pensamento proveniente da escolástica com suas origens aristotélicas. Tanto Ficino como Argyropoulos viam no pensamento platônico o que eles consideravam ser uma *philosophia perennis*. Entretanto, nos deparamos, novamente, com teses divergentes, isto é, a confrontação com as ideias já mencionadas de Kristeller, ao afirmar que o Humanismo não foi um movimento religioso e Burckhardt, que advogou que o Renascimento, ao promover uma forte retomada à Antiguidade pagã, fez com que os humanistas criassem certa animosidade contra o Cristianismo.

É sempre bom recordar que o Humanismo não foi um movimento religioso, em concordância com Kristeller, quando diz que não houve uma retomada do culto aos antigos deuses, ou seja, não foi estabelecido, ao menos no Humanismo, um movimento religioso que resultasse numa religião paralela ao Cristianismo. No que concerne à tese de Burckhardt, esclarecemos que, mesmo sendo Marsilio Ficino um dos principais representantes do Humanismo e da filosofia renascentista, ele não promoveu, em hipótese alguma, qualquer animosidade contra o catolicismo romano, embora seja certo que encontramos diversos humanistas que se manifestaram contra os abusos do clero.

O que vamos sustentar é que no caso do neoplatonismo de Florença, podemos dizer que nele foi criada uma espécie de “filosofia religiosa”, mas não um movimento religioso, ao menos durante o desenvolvimento da Academia, no final do século XV. Isso se deu devido ao fato de que esses filósofos, instigados pela busca das origens do pensamento de Platão,

desejaram realizar uma espécie de “escavação arqueológica” na busca pela *prisca philosophia* que, inevitavelmente, vinculava-se a uma *prisca theologia*.

O impacto da Academia florentina, cujos logros e feitos Kristeller, infelizmente, tenta minimizar, foi bem mais além do que simplesmente trazer à luz os principais textos de Platão e dos neoplatônicos para o Ocidente. A exemplo de Ficino, os membros da Academia estavam convencidos de que o platonismo não era apenas superior ao aristotelismo, mas era, ainda, a doutrina filosófica da Antiguidade pagã que mais se aproximava do Cristianismo.

Contrariando a minimização, muitas vezes feita por Kristeller, a ousadia da Academia despertou o ânimo para que se encontrassem as origens do pensamento do *divino Platone* – como o filósofo passou a ser referenciado em Florença. Isso lançou os filósofos e humanistas da *Villa di Careggi* aos estudos de diversas doutrinas que, diretamente, não tinham relações históricas com a filosofia platônica. A Academia transformou-se no baluarte da filosofia renascentista, sob os anseios de fazer de Florença uma *nova Atenas*.

Na opinião de Kristeller (1996, p. 57-59), Ficino tinha um grande potencial intelectual, pois realizou diversas traduções e trabalhou no resgate de antigos filósofos. Mas, ainda assim, como é característico de Kristeller, a contestação, ou a minimização de feitos de importantes intelectuais, o autor acaba por lançar dúvidas sobre a originalidade da filosofia ficiniana, ao afirmar que as suas obras pouco ou nada acrescentam de original à Filosofia. Uma afirmação que soa com certa prepotência, ainda mais quando o estudioso diz que aquilo que Ficino acabou tomando por base em sua filosofia é, na realidade, um conjunto de textos apócrifos. Aqui, Kristeller faz referência aos escritos que tanto Ficino quanto os demais eruditos do século XV acreditavam ser de autoria de Hermes Trismegisto, Pitágoras, Orfeu, dentre outros.

Kristeller acaba por incorrer no erro de fazer uso de um conhecimento atual, que comprova que os textos são apócrifos, para estudar a filosofia de um período em que esse fato não era conhecido. O autor utiliza-se de uma descoberta atual para julgar a questão em torno da originalidade da filosofia de Ficino, esquecendo-se de fazer um retorno à mentalidade do contexto histórico-cultural do século XV.

Ainda assim, parece que o estudioso não valoriza a ousadia que, não só Ficino, mas outros membros da Academia tiveram, ao propor uma conciliação entre escolas filosóficas díspares. Ao menos nesse quesito, a ideia de Kristeller mostra-se bastante empobrecida, ou resulta numa infeliz tentativa de diminuir o trabalho de um importante filósofo.

### 5.3 OS PRIMÓRDIOS DA ACADEMIA NEOPLATÔNICA E HERMES TRISMEGISTO COMO *PRISCUS THEOLOGUS*

Com a influência dos intelectuais vindos do Oriente, Cosme de Medici estava decidido a inaugurar um centro propício às especulações e aos debates filosóficos. Visionário como era, o patriarca da poderosa família de Florença viu a oportunidade de se criar um local de altos estudos filosóficos e que fosse capaz de (re)formular novos pontos de vista em torno do homem, do cosmos, da religião e da filosofia.

Para dar andamento aos seus projetos, Cosme chamou Marsilio Ficino, filho de seu médico pessoal Diotifeci d’Agnolo (1402-1479). O jovem Ficino também seguiu os passos de seu pai, formando-se em Medicina e Filosofia – embora, como lembra Kristeller (1996, p. 60), não se sabe ao certo se chegou a receber os títulos acadêmicos. Desse modo, esse *Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus*<sup>74</sup>, como define Panofsky (1986, p. 120), foi escolhido por Cosme para ser o dirigente de sua Academia. As inclinações de Cosme pareciam claras, ou seja, formar uma Academia filosófica que estivesse embasada nos *studia humanitatis*<sup>75</sup>, dando continuidade à tradição filosófica já bem desenvolvida por Nicolau de Cusa. O ideal de liberdade de pensamento propiciado por esse círculo intelectual de Florença, deve ter ensejado um ambiente seguro para que Pico della Mirandola no seu escrito *Oratio de hominis dignitate*, dissesse: “Tu, porém, não estás coarctado por amarra nenhuma. Eu te coloquei no centro do mundo, a fim de poderes inspecionar, daí, de todos os lados, da maneira mais cômoda, tudo que existe” (ORATIO, [1984?], 39-40). Essa passagem, de uma das mais expressivas obras filosóficas da Renascença, mostra com exatidão o clima de liberdade intelectual de Florença, a *nova Atenas*.

Cosme de Medici, que Ficino considerava como um “pai espiritual”, tinha grande urgência em iniciar as atividades da Academia. Estudiosos como Burckhardt (2009, p. 210-

---

<sup>74</sup> Lembrando que também foi ordenado cônego em 1473.

<sup>75</sup> “Na primeira metade do século XV, os *studia humanitatis* começaram a constituir um ciclo bem definido de disciplinas douradas, a saber, gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral, e o estudo de cada uma destas matérias comportava regularmente a leitura e a interpretação dos antigos escritores latinos e, em menor medida, gregos, que de cada matéria tinham sido mestres. Este significado de *studia humanitatis* manteve-se no uso comum por todo o século XVI e mais além, e depara-se ainda com um eco actual do termo ‘disciplinas humanísticas’ [...]. Além disso, os *studia humanitatis* incluem uma disciplina filosófica, isto é, a moral; mas excluem por definição campos como a lógica, a filosofia da natureza e a metafísica, e ainda a matemática e a astronomia, a medicina, o direito e a teologia, para citar apenas algumas matérias que tinham um lugar claramente definido no currículo universitário e nos esquemas classificatórios da época” (KRISTELLER, 1995, p. 17-18). Fica aqui entendido que um dos objetivos da Academia de Florença era ultrapassar os limites “impostos” pelas denominadas disciplinas dos *studia humanitatis*.

211), Azara (1993, p. XXXIX) e Sommerman (2019, p. 14) salientam que o patriarca dos Medici, falecido em 1464, somente conseguiu organizar a sua sonhada Academia em 1459. Porém, Cosme, não satisfeito apenas com os textos de Platão e dos neoplatônicos, enviou ao Oriente o monge Leonardo da Pistoia<sup>76</sup> a fim de encontrar obras raras, com possíveis conteúdos platônicos. Foi em uma dessas viagens que Leonardo encontrou o famoso *Corpus Hermeticum*, atribuído ao lendário Hermes Trismegisto, personagem já conhecido e com certa fama na Europa medieval. Ao receber os textos, Cosme demonstrou grande euforia e entusiasmo, por isso, e provavelmente pressentindo a aproximação de sua morte, insistiu para que Ficino suspendesse as traduções que já estavam em curso e se dedicasse apenas à tradução desses enigmáticos quatorze textos que compunham o *Corpus*<sup>77</sup> e que foram finalmente traduzidos por Ficino em 1463, um ano antes da morte de seu mecenas.

Esse detalhe histórico é importante para fundamentar o que temos dito sobre o cenário caracterizado por anseios e mudanças, que marcou o final da Idade Média e o início da Era Moderna. O conceito de que “os anos não trouxeram sabedoria à Humanidade”, parece muito bem se enquadrar à pessoa de Cosme *il Vecchio*. A sua ânsia em fundar, com urgência, um centro filosófico de alto saber especulativo indica que, muito provavelmente, esse mecenas não tinha como objetivo colher fama e prestígio, embora a fundação da Academia tenha sido um dos seus maiores legados, senão o maior. Os fatos históricos apontam que Cosme era, realmente, um visionário e sentia as necessidades emergentes de seu tempo, sobretudo nos campos filosófico e religioso. Mas, o detalhe que chama a atenção é a sua pessoal urgência em ler os escritos inéditos do mítico Hermes Trismegisto, revelando, assim, o seu anseio por um conhecimento superior, pois Trismegisto já era conhecido na Idade Média como sendo um dos primeiros teólogos e suposto portador de um prístino saber, versado na *prisca theologia* e, conseqüentemente, na *prisca philosophia*. No seu último ano de vida, Cosme<sup>78</sup> pôde ler os textos que tanto desejou. Não é possível afirmar que esses textos tenham alimentado sua “alma inquieta”, no entanto, Cosme deixou um dos maiores legados da filosofia ocidental: a própria Academia.

---

<sup>76</sup> Não encontramos referências sobre sua data de nascimento ou morte. Apenas sabemos que viveu no século XV e que era monge, não devendo ser confundido com o pintor Leonardo Grazia (cerca de 1502-1548), que também era conhecido como Leonardo da Pistoia.

<sup>77</sup> A primeira tradução de Marsilio Ficino foi publicada com o nome *Mercurii Trismegisti Pimander seu liber de potestate ac sapientia Dei* – “Poimandres: o livro de Mercúrio Trismegisto sobre o poder e sabedoria de Deus” (SOMMERNAN, 2019, p. 20).

<sup>78</sup> Campanelli (2019, p. 58) demonstra que o impacto da tradução do *Corpus Hermeticum* foi tão grande e promissor, que o próprio Ficino passou a designar Cosme de Medici como um “novo Trismegisto”, pois *il Vecchio*, como ficou conhecido, destacava-se, segundo o filósofo, por sua *sapientia, pietas e potentia*.



Antes de iniciar a análise do *Corpus Hermeticum*, há uma obra advinda da História da Arte que pode revelar o clima eclético e o entusiasmo que animavam o círculo neoplatônico florentino. Trata-se do quadro “O triunfo de Pã” – figura 58 (anexo A) – de Luca Signorelli (cerca de 1445-1523) pintado, segundo Chastel (2012, p. 307), exclusivamente para Lourenço de Medici (1449-1492) – *il Magnifico* –, que, para o estudioso, pode ser interpretado como o que seria o ambiente da Academia, marcado por um clima bucólico e voltado à vida contemplativa, sob as bênçãos dos antigos deuses. Ainda de acordo com o autor, a obra representa a união entre “a arte e o Humanismo em Florença”. Para Chastel não restam dúvidas de que as divindades ali representadas simbolizam o gosto pela contemplação, bem como o clima de um certo retorno ao paganismo, berço das antigas fontes filosóficas. Entre os principais personagens da pintura estão o deus Pã – divindade dos bosques, das florestas e do clima bucólico e o destacado Saturno, astro da melancolia e da contemplação. Ambas as divindades perfaziam um ambiente perfeito para o propósito da Academia Neoplatônica: ser um retiro contemplativo. A figura em segundo plano, à esquerda, corresponde, justamente, à típica posição melancólico-contemplativa, que é o ato de apoiar a cabeça em uma das mãos e que se tornou clássico nas representações desses estados de espírito (melancolia), como ilustrado nas figuras 01, 04, 09, 11, 12, 14, 15, 35, 36 (anexo A).

Há, possivelmente, uma outra mensagem na pintura em questão (figura 58, anexo A), cujo sentido seria o de adulação a Cosme de Medici. Isso, porque é possível criar uma analogia com os nomes Cosme ou Cosimo, com o conceito grego de cosmos. A figura de Pã, alusiva ao termo *pan*, em grego, equivale àquilo que tudo abrange, ao Universo e ao cosmos. Nesse sentido, há indícios de que Cosme esteja representado, simbolicamente, pela figura central do deus Pã, aludindo que o patriarca da família Medici seria o “senhor do cosmos” ou, segundo Chastel, “permite identificá-lo ao mundo e ao poder universal que o anima” (2012, p. 308). Quanto a essa mescla entre deuses pagãos, estados contemplativos e adulação ao mecenas da Academia, relata Chastel:

Ficino prometia celebrar ao mesmo tempo o aniversário de Cosimo e o de Platão. Esses vínculos entre a *Academiola* de Careggi e o fundador foram o grande tema da festa de São Cosme, que ficou situada sob o duplo signo de Pã (= Cosmos) e Saturno (= contemplação bucólica). Na festa dos santos Cosme e Damião (27 de setembro), regularmente celebrada em Florença e em Careggi, dava-se menos importância ao santo médico, padroeiro da cidade, do que à divindade do “cosmos” implicada naquele nome e que permitia, mediante uma utilização divertida e tendenciosa, que se celebrasse a um só tempo o padroeiro de Florença, o deus Pã e o chefe da casa Medici, como se este último fosse o atual representante tanto de um como de outro.

Aqueles que vivem a vida da natureza, os agricultores e camponeses, eram naturalmente os protegidos de Pã (Cosmos) e de Cosimo: em um fragmento de diálogo de Ficino, um agricultor pedindo entrada em um banquete comemorativo em homenagem a Cosimo declara “*Cosmianus quidam sum*” [Sou um certo Cosmiano]. Uma longa epístola de 1480 descreve para Lourenço as razões pelas quais foi organizado na “pequena academia de Febo”, ou seja, na *villa* da Academia, um banquete para os camponeses de Careggi no dia de São Cosme. *Os camponeses são filhos de Saturno* [grifo nosso]. A festa, portanto, era em homenagem a Pã Saturnino, cujas virtudes, que são as alegrias da vida rústica e a felicidade dos campos, Ficino opõe a “Febo que reina nas cidades” [Aqui citaremos apenas alguns trechos da extensa narrativa ficiniana]: [...] “E não se incomode de receber esses velhos camponeses, filhos de Saturno, na encosta desta montanha, na pequena academia dedicada a Febo. Com efeito, veja hoje no céu – segundo o ensinamento da astronomia – a conjunção de Saturno e Febo. Nosso desejo, Marsílio, é que seja na terra assim como é hoje no céu, que estejam em toda parte associados os elementos apolíneos e os de Saturno. Feliz Humanidade, se a flauta de Pã Saturnino se afinar com a cítara de Febo que reina nas cidades, e se os bens de cada um desses deuses se unirem para nós [...] (2012, p. 311-312).

A interessante descrição de Ficino, trazida por Chastel, escrita de forma impessoal, é como se a própria divindade Febo estivesse dialogando com o filósofo. Independentemente disso, o intuito dessa passagem é fazer alusão ao quadro de Signorelli, que ilustra as diversas divindades que estão ali presentes. Porém, a figura que mais chama atenção é, justamente, a de Saturno que, como visto no relato acima, tornou-se central nos estudos da Academia de Ficino, fator esse que analisaremos no decorrer deste capítulo. Ainda no mencionado quadro, que para Chastel tornou-se uma espécie de emblema para o círculo filosófico de Careggi, encontramos a figura de Vênus, a deusa do amor, que parece suavizar aquele ambiente de profunda meditação, num possível equilíbrio advindo de sua própria beleza. Detalhando um pouco mais sobre a simbologia da obra de Luca Signorelli, encontramos:

O que acrescenta uma nota significativa à cena é a ninfa sentada, na beirada esquerda, na atitude clássica da melancolia; ela oferece, de certa forma, a chave psicológica da composição, na qual se expressa, em torno do deus sonhador, o encadeamento dos desejos e das ilusões de que as poesias de Lourenço não cessam de analisar o princípio e os efeitos. Pã é o deus saturnino da natureza, do desejo e de seus ciclos sem fim. O jovem tocador de flauta e o sábio em pé no soto do trono [sic] representam as duas potências espirituais que pertencem à definição desse universo: a música e a filosofia (CHASTEL, 2012, p. 314-315).

Como Chastel expõe, o quadro de Signorelli e a narrativa ficiniana mostram que a figura de Pã, visto como um deus terrível, “um demônio turbulento e hirsuto” (2012, p. 313),

traz, também, a paz do campo e a vida bucólica, sendo que na pintura, Pã é domado por Saturno, o astro da melancolia e da vida contemplativa.

Os filósofos, poetas e pintores seriam guiados por certas divindades, especialmente por Saturno, ocasião em que os eruditos deveriam estar cômnicos dos riscos da ambivalência desse astro contemplativo. De modo que se fazia necessário um guia capaz de auxiliá-los nessa jornada filosófica e espiritual que, inevitavelmente, conduziria a uma profunda contemplação. Assim surge um novo personagem mítico: Hermes Trismegisto, considerado “meio humano e meio divino”.

A mítica figura de Hermes Trismegisto já era conhecida na Europa, bem antes do advento do *Corpus Hermeticum*. Fato é que já na Idade Média, Hermes era conhecido por um escrito de sua autoria<sup>79</sup>, intitulado de *Asclepius* ou “Discurso Perfeito”, que, como diz Sommerman (2019, p. 17), sabe-se hoje que foi escrito em grego por volta do século II ou III d.C., com o título *Logos Teleios* – “Discurso de Hermes Trismegisto dirigido a Asclépio”. Esse importante texto, em que Hermes revela certos segredos do Universo ao seu discípulo Asclépio, foi de grande importância, como comenta Sommerman, na França do século XII, notadamente na Escola de Chartres, que tomou o diálogo do “Asclépio” como pertencente à tradição platônica, mesmo sendo Hermes considerado anterior a Platão. Os franceses, da mesma maneira que ocorreria no século XV, também desejavam encontrar as raízes de uma filosofia perene, uma *prisca philosophia*. Por isso mesmo, tomaram a figura de Hermes Trismegisto como um dos primeiros, senão o primeiro, teólogo e filósofo da Humanidade, um conceito que chegou intacto na Itália do final do século XV. Porém, há também a possibilidade de o “Asclépio” ter sido condenado pela Igreja oriental, segundo Fowden (apud SOMMERMAN, 2010, p. 17), dado que o manuscrito original em grego se perdeu, restando apenas o texto em latim. Essa hipótese é bem sustentada com o que apontamos anteriormente, já que o tratado “Asclépio” – que pouco se diferencia do conteúdo do *Corpus Hermeticum* – é composto por ensinamentos considerados, até então, perniciosos pela Igreja. Pois o seu conteúdo engloba ideias de que o homem, por si próprio, tem a capacidade de conhecer a Deus por meio de uma Gnose e, assim, elevar-se até Ele, num êxtase místico, além de postular a essência do homem como parte da divindade.

---

<sup>79</sup> Hoje sabemos que Hermes Trismegisto foi um personagem mítico. Porém, tanto na Antiguidade como na Idade Média e mesmo no Renascimento, a existência de Hermes e a antiguidade de seus textos, que remontariam a uma época anterior a Cristo, eram tidas como certezas históricas, da mesma forma como havia ocorrido com o “Problema XXX”, que era originalmente atribuído, indubitavelmente, a Aristóteles.

Contudo os humanistas do século XV enxergaram nesse escrito o necessário para a exaltação do antropocentrismo, já que a principal mensagem desse antigo texto diz que “o homem é o grande milagre da natureza”.

Citaremos aqui um trecho desse escrito – que hoje está editado junto ao *Corpus Hermeticum* – com a finalidade de ressaltarmos como esse popular texto amplamente divulgado no período medieval já continha uma clara mensagem do que viria a ser promulgada, fortemente, pela Academia Neoplatônica.

O mestre da eternidade é o primeiro Deus. O Mundo é o segundo. O ser humano é o terceiro. Deus, Criador do Mundo e de tudo o que ele contém, governa todo esse conjunto e o submete ao governo do ser humano. E assim o ser humano faz disso sua atividade própria, de modo que o Mundo e o ser humano são um o ornamento do outro, e é com razão que o Mundo em grego se chama *ordem* (*Kosmos*). O ser humano se conhece e conhece o Mundo: por isso, deve se recordar do que convém à sua função, daquilo que é destinado ao seu uso e a serviço do que e de quem ele deve se colocar. Dirigindo seus louvores e suas ações de graças a Deus, deve venerar o Mundo, que é sua imagem, e lembrar-se de que ele mesmo é a segunda imagem de Deus. Afinal, Deus tem duas imagens: o Mundo e o ser humano. Consequentemente, uma vez que a natureza do ser humano é complexa, a parte dele que é composta de elementos superiores – de Alma (*Psykhé*), de Inteligência (*Nous*), de Espírito (*Pneuma*) e de Razão (*Logos*), é divina e parece poder subir ao céu [grifo nosso]; enquanto que a parte material, mundana, formada de fogo, de água, de terra e de ar, é mortal e permanece apegada à terra, a fim de que ele não abandone aquilo que foi confiado a seus cuidados. É assim que a natureza humana, que em parte é divina, foi criada também em parte mortal, pois foi colocada em um corpo.

A regra desse ente duplo que é o ser humano é, antes de mais nada, a devoção – que tem como consequência a bondade. Todavia, a bondade perfeita só é alcançada quando a virtude do ser humano o preserva das paixões e o faz desprezar tudo o que é estranho a ela. É que as coisas terrenas, que o corpo deseja possuir, são estranhas a tudo o que nele é divino... e o próprio corpo nos é estranho, de modo que é preciso desprezar tanto o objeto do desejo quanto o que nos torna acessíveis ao desejo. Do rigor deste raciocínio decorre que o ser humano só é de fato humano quando, pela contemplação [grifo nosso] da divindade, ele despreza e desdenha a parte mortal que lhe foi unida pela necessidade, a fim de que ele cuidasse do Mundo inferior (ASCLEPIUS in CORPUS HERMETICUM, 2019, p. 233-234).

Essa importante passagem do *Asclepius* nos faz supor os motivos pelos quais o tratado foi censurado no século XII<sup>80</sup>. O teor do texto parece indicar certas aproximações com o misticismo cristão, ao mencionar a questão da contemplação e das tentações da carne –

<sup>80</sup> Segundo Yates (1995, p. 61), Alberto Magno fez diversas condenações a Hermes Trismegisto em seu *Speculum astronomiae*, por considerar a obra de Trismegisto ímpia e com insinuações à magia diabólica. Possivelmente, Alberto tenha tido contato com o “Asclépio”.

paixões e vícios – e a possibilidade, através de um êxtase místico, de aproximação do homem com o divino. Por outro lado, poderia, também, ser interpretado contrariamente aos dogmas eclesiásticos, como se entendesse uma radical propositura de separação entre corpo e alma, levando a um desprezo pelo corpo e por tudo que fosse relacionado ao mundo material. O *Asclepius* se aproximou muito do que era visto como heresia, não só pela postura de desprezo pela matéria, mas também pelo fato de reanimar a antiga ideia da existência de uma Gnose – um saber primordial –, que teria sido revelado ao homem em tempos imemoriais. Ou seja, um conhecimento revelado pela própria divindade a Inteligência Suprema (*Nous*), que disseminou, no ato da Criação, “sementes” da sua própria Inteligência para o interior de cada indivíduo. Hermes Trismegisto teria sido um dos sábios que recebeu a Revelação divina, que lhe ensinou como obter esse “conhecimento divino”, nato na própria interioridade humana.

A Gnose não só seria responsável por elevar a alma humana ao seu estado originário, mas também poderia insuflar na inteligência o ímpeto investigativo e científico, despertando o interesse e a curiosidade humana em explorar o mundo sensível, a natureza, que, de acordo com essa doutrina, teria, também, a sua Essência divina, isto é o mundo como um segundo deus, de acordo com a expressão contida no *Asclepius*. Aqui, essa relação mostra-se ainda mais profunda do que a difundida concepção de espelhamento do macrocosmos no microcosmos, como foi acentuada no Renascimento. Essa variante na compreensão do “universo-reflexo” (micro e macrocosmos) recebia, por meio do *Corpus Hermeticum*, um outro sentido, já que o mundo era identificado como Essência divina, a Inteligência Suprema (*Nous*).

Antes de entrarmos no conteúdo do *Corpus Hermeticum*, é necessário nos situarmos a respeito da figura de Hermes Trismegisto, no tocante à sua origem e porque ele causou tanto fascínio no final do século XV, estendendo-se, inclusive, ao século XVII.

Ockenström (2013, p. 38) e Campanelli (2019, p. 57) confirmam a grande dificuldade em compreender todos os aspectos míticos que se encontram na mítica figura de Hermes Trismegisto. Isso ocorre porque esse lendário e enigmático personagem foi enaltecido em diversas culturas e em diferentes períodos históricos. A narrativa acerca de sua existência é encontrada desde o Egito ptolomaico, passando pelo mundo árabe, até os autores cristãos, apenas para citar alguns períodos. Entretanto, o que essas narrativas têm em comum é que todas apontam que Trismegisto teria sido um grande sábio que viveu em tempos muito remotos e que criou a escrita, sendo dotado de uma sabedoria universal, conhecendo desde as

ciências geométricas até os mistérios filosóficos e religiosos. Por isso, foi considerado como um *priscus theologus*.

Ficino, ao traduzir o *Corpus Hermeticum*, mostrou-se bastante interessado no conteúdo de tais textos, amparando-se na própria literatura cristã para justificar a exploração do *Corpus*. Desse modo, ele estaria um pouco mais protegido contra possíveis processos de heresia, já que a Igreja se encontrava sob o pontificado do enérgico Papa Inocêncio VIII (1432-1492), que condenaria algumas das *900 Teses* de Pico della Mirandola e colocaria Ficino sob suspeita de heresia por conta de seu livro *De vita triplici*, ou *De triplici vita*, como apontaremos logo mais. Era importante, então, que o filósofo encontrasse bases sólidas dentro da ortodoxia cristã, a fim de que pudesse adentrar em um campo tão perigoso, tendo encontrado amparo em Lactâncio (cerca de 240-317) e em santo Agostinho (354-430)

Com aval de excelentes autoridades, a Renascença aceitou Hermes Trismegisto como uma pessoa real, de grande antiguidade e autor dos escritos herméticos. Isso estava implícito nas crenças dos principais Padres da Igreja, em particular nas de Lactâncio e de Agostinho. Naturalmente, não ocorreu a ninguém duvidar de que esses autorizados escritores estivessem com a razão. É realmente um testemunho notável da eminência e importância dos escritos herméticos e do êxito precoce e total da lenda de Hermes Trismegisto, no que diz respeito à sua autoria e antiguidade, que, no século IV, Lactâncio e Agostinho tenham aceito essa lenda sem questioná-la. Depois de citar Cícero, que definiu o quinto Mercúrio<sup>81</sup> como “aquele que deu letras e leis aos egípcios”, Lactâncio, em seus *Institutos*, prossegue afirmando que este Hermes egípcio, “embora homem, era de grande antiguidade e plenamente imbuído de toda espécie de erudição, tanto que o conhecimento de muitos assuntos e artes lhe granjeara o nome de Trismegisto. Escrevera livros em grande número, referentes ao conhecimento das coisas divinas, nos quais atestava a majestade do supremo e único Deus, mencionando-O pelos mesmos nomes que Lhe damos – Deus Pai”. Quanto aos “muitos livros”, Lactâncio certamente referia-se a alguns dos escritos herméticos que nos vieram às mãos. Reproduziu diversas citações extraídas de alguns dos tratados do *Corpus hermeticum* e também do *Asclépio*. A data remota que Lactâncio atribuía a Hermes Trismegisto e seus livros pode ser deduzida de uma observação do seu *De ira dei*, na qual afirmava que Trismegisto é muito mais antigo que Platão e Pitágoras. Não foi apenas no *Asclépio* que os escritores herméticos empregaram a expressão “Filho de Deus”. No princípio do *Pimandro*, que é o relato hermético da Criação, afirma-se que o ato da Criação aconteceu graças a uma Palavra luminosa, que é o Filho de Deus. Ao explicar, com citações das Escrituras, o Filho de Deus como Palavra criadora, Lactâncio introduz a confirmação dos gentios, assinalando que os gregos a ele se referem como o Logos, como também o faz Trismegisto.

Na verdade, Lactâncio considera Hermes Trismegisto um dos mais importantes videntes e profetas gentios que previram o advento do

---

<sup>81</sup> Mercúrio é o correspondente romano para Hermes, por isso não é difícil encontrar a denominação de Mercúrio Trismegisto.

cristianismo, por ter falado do Filho de Deus e da Palavra. Em três passagens dos Institutos, ele cita Trismegisto e as Sibilas como cientes do advento de Cristo. Lactâncio não deixou qualquer comentário contra Hermes Trismegisto. Ele é sempre antiqüíssimo e onisciente escritor, o teor de sua obra é favorável ao cristianismo, e sua menção do Deus Filho o situa, juntamente com as sibilas, como um profeta gentio. Em passagens mais genéricas, Lactâncio condenou o culto às imagens, acreditando que os demônios utilizados pelos magos eram anjos maus, decaídos. Essas coisas, todavia, jamais são associadas a Trismegisto, que surge sempre como uma reverenciada autoridade em verdades divinas. Não admira que Lactâncio se tornasse o Padre favorito dos magos da Renascença que desejavam permanecer cristãos (YATES, 1995, p. 18-20).

A exposição da autora é importante para considerarmos a dimensão do imaginário da Renascença, precisamente no tocante à Academia florentina que, após a tradução do *Corpus Hermeticum*, fez com que Marsilio Ficino, juntamente com Pico della Mirandola e outros entusiastas, buscassem a *Prisca Sapientia*, da qual originou a *prisca theologia* e a *prisca philosophia*. Entretanto, como apontam pesquisas mais recentes, como as de Campanelli (2019, p. 54), a datação em torno de Hermes Trismegisto foi bastante confusa, mesmo no alvorecer do Renascimento. Isso ocorreu por conta das diversas fontes existentes sobre as origens de Trismegisto. O fato é que Ficino havia considerado, como aponta Campanelli, que Hermes teria sido discípulo de Platão, porém, posteriormente, Ficino abandona essa ideia, muito provavelmente amparado pelas fontes provenientes dos Padres da Igreja.

Campanelli comenta que as fontes sempre mostravam Hermes Trismegisto como uma figura originária do Oriente, ora da Babilônia, ora do Egito<sup>82</sup>, sendo o segundo mais citado entre os diversos escritos. Porém, uma das fontes mais significativas quanto à historicidade de Hermes Trismegisto, surgiu nos escritos de santo Agostinho que, possivelmente, entrou em contato com o “Asclépio”. Entretanto, por conta do caráter ambíguo do texto, especialmente nos diversos trechos em que Hermes advoga a favor da magia e expressa a existência dos *bons daimones*, que auxiliariam os homens na busca por conhecimento e autoconhecimento, resultando na Gnose, Agostinho censurou a figura de Trismegisto, apontando-a como ímpia por partilhar dos conhecimentos e práticas pagãs. Embora, como bem lembra Yates (1995, p.

---

<sup>82</sup> Campanelli (2019, p. 53) aponta que a literatura árabe, uma das mais antigas em que Trismegisto é citado, menciona que existiram três Hermes, sendo que um viveu na época anterior ao dilúvio e que seria o próprio patriarca Enoque e que reuniu toda a ciência da Humanidade. Logo após o dilúvio existiram mais dois Hermes. Um que viveu na Babilônia e outro no Egito. Todos, desde Enoque, eram versados em todas as artes, desde as artes mecânicas até as artes alquímicas. O interessante desse relato é apontar que as mais diversas fontes sempre remetem a Hermes Trismegisto como aquele que conhece todas as artes e ciências, característica que muito animou os humanistas do Renascimento.

22), o santo tenha concordado que Hermes Trismegisto previu o advento do Cristianismo, muito provavelmente por conta das passagens do *Asclepius* que aborda a questão do “Filho de Deus”.

Contudo, Agostinho apontou que Hermes teria vivido um pouco antes de Moisés, ou teria sido contemporâneo desse principal líder religioso do Antigo Testamento. Esse importante relato agostiniano foi tomado como fato histórico pelos humanistas da Renascença e, ao que tudo indica, pela própria Igreja. Podemos fazer essa suposição por conta de um significativo baixo-relevo existente na Catedral de Siena, presente na figura 59 (anexo A).

A interessante figura com traços árabes presente no pavimento da Catedral de Siena é, justamente, a de Hermes Trismegisto, sendo essa obra datada de 1488 e de autoria de Giovanni di Stefano (cerca de 1443-1506). Esse baixo-relevo é para a nossa pesquisa uma importante fonte iconográfica, já que atesta a grande repercussão que esse mítico personagem obteve no Renascimento, sobretudo após a tradução do *Corpus Hermeticum* que logo ganhou diversas edições e traduções em outras línguas, como o francês, por exemplo. O título da obra na Catedral, como indica Yates (1995, p. 54), encontra-se bem abaixo das figuras e diz: *Hermes Mercurius Contemporaneus Moyse*, o que claramente indica a conhecida tese de que Hermes Trismegisto teria sido contemporâneo a Moisés. Nas mãos de Hermes há um livro que ele entrega ao próprio Moisés, onde está escrito: *Suscipite o litteras et leges aegyptii* – “Adotai letras e leis, ó egípcios”.

Ao lado, na inscrição, como cita Chastel (2012, p. 335), lemos: *Deus omnium Creator secum deum fecit visibilem et hunc fecit primum et solum quo oblectatus est et valde amavit proprium filium qui appellatur sanctum verbum*. “Deus Criador de todas as coisas fez um segundo deus visível, o fez primeiro e único, com ele se deleitou e muito amou como próprio filho, que é dito palavra divina”. Assim, ficou estabelecido no imaginário renascentista que Hermes Trismegisto tinha sido contemporâneo de Moisés. A História da Arte nos mostra, ainda, outros exemplos de como esse personagem mítico foi reverenciado no final do século XV. Esses exemplos podem ser vistos nos “apartamentos Borgia”, com os trabalhos artísticos de Pinturicchio (1454-1513), executados por ordem do Papa Alexandre VI (1431-1503) – um grande entusiasta da cultura egípcio-pagã. Nessas obras encontramos diversas referências a Hermes Trismegisto, dando a ideia de que ele era conhecedor dos antigos mistérios da Grécia e do Egito.

Na figura 60 (anexo A), Hermes ou Mercúrio Trismegisto, está rodeado por vários sábios. Possivelmente, segundo Yates (1995, p. 138), entre as figuras está Moisés. Já a figura



61 (anexo A) – “Ísis com Hermes Trismegisto e Moisés” –, também de Pinturicchio, presente nos aposentos do Papa Alexandre VI, ilustra o que seria o encontro de Ísis, Hermes e Moisés, simbolizando três culturas distintas e com elevados graus de ciência, saber filosófico e espiritual. Chastel (2012, p. 561) entende que tais representações egípcio-pagãs, em pleno aposento papal, mostram o grande alcance que o furor pelo hermetismo alcançou, associado ao grande fascínio pela civilização egípcia, cujos mistérios eram preservados sob o véu de símbolos e alegorias. Iniciava-se assim, também, uma grande devoção à civilização egípcia, numa espécie de “egiptomania” que se perpetuou por muitos séculos.

Porém, qual a relação de Trismegisto com a cultura grega? Essa é uma pergunta simples de se responder. O nome Hermes é proveniente do mundo grego e, já no Renascimento, era associado à escrita, à retórica, às ciências e aos conhecimentos divinos. Hermes também se mostrava como uma espécie de intermediador entre os humanos e os deuses, uma vez que, na qualidade de psicopompo, guiava as almas no além-mundo após a morte. Na tradição hermética, sobretudo no *Corpus Hermeticum*, Hermes surge como uma figura quase semidivina, portadora dos arcanos da natureza, e que transita entre o mundo espiritual – arquetípico ou mundo das Ideias – e o mundo sensível, preservando e revelando aos segredos herméticos, desde as ciências até os segredos inefáveis.

Quanto à questão do vínculo entre Egito e Grécia, é bem provável que no Medievo já se conhecesse a relação entre Hermes e o deus egípcio Thot. O deus egípcio Thot tinha quase que as mesmas funções que o deus Hermes grego, já que era também a divindade da escrita e da comunicação. Desse modo, para elucidar essa similaridade, citaremos Carvalho, que faz algumas considerações sobre a união entre Hermes e Thot na introdução do texto *Tabula Smaragdina* – ou “Tábua de Esmeralda”, também atribuído a Hermes Trismegisto, tendo circulado no período medieval como fonte filosófica, principalmente para os alquimistas.

A Tábua de Esmeralda, conhecida também pelo seu nome latino de *Tabula Smaragdina*, ocupa um lugar excepcional entre todos os textos sagrados que compõem o conjunto dos cânones escritos das grandes tradições religiosas e espirituais da Humanidade. Em uma única página, com uma sequência precisa de frases curtas, ela sintetizou uma proposta completa de realização humana, unindo os planos espiritual, filosófico, científico, tecnológico, natural e artístico da nossa vida. Esse texto breve e poderoso, expressão máxima da sabedoria dos povos do chamado mundo antigo, é atribuído a Thot, deus egípcio da escrita, da religião, da geometria, da medicina, da magia e da alquimia.

Com seus antecedentes na civilização egípcia, essa visão de mundo consolidou-se de fato no período helênico do Egito, em Alexandria, a partir do reino de Ptolomeu, no século III a.C., quando os gregos assimilaram Thot

com o seu próprio deus Hermes, que também tinha os atributos do senhor da escrita e da comunicação.

Daí o nome de tradição hermética: a tradição que remota a Hermes, comumente chamado de Hermes Trismegisto, o três vezes grande, ou três vezes sábio (CARVALHO, J., 2015, p. 03).

A exposição de Carvalho tem embasamento em fontes históricas. A influência do mundo grego na cultura egípcia deu origem à associação entre Hermes e Thot, entretanto, isso teria ocorrido apenas no século III a.C., sendo que no Renascimento, acreditava-se que Hermes Trismegisto teria vivido muito anteriormente a essa data, tendo sido contemporâneo ou anterior a Moisés. Ou seja, o apontamento de Carvalho lança um verdadeiro *gap* entre a milenar figura bíblica do líder religioso hebreu com o período egípcio-helênico. Esse dado é significativo, novamente para ressaltarmos a questão em torno do imaginário renascentista, que esteve atrelado à ânsia dos humanistas e de filósofos como Ficino de encontrar uma antiquíssima fonte de sabedoria filosófico-espiritual, com vista ao possível apaziguamento da melancolia relacionada à antiga ideia de que os anos não tinham trazido sabedoria à Humanidade. A tradução do *Corpus Hermeticum* e, principalmente, o seu conteúdo, forneceram um novo estado de ânimo àqueles que, ardorosamente, buscavam um novo caminho para os problemas e angústias tão frequentes naquele período.

A descoberta do *Corpus Hermeticum* fez com que a sua tradução seja considerada um dos maiores feitos do século XV, já que, segundo Yates (1995, p. 29), até o final do século XVI o “Pimandro”, ou *Poimandres*, – como ficou conhecida a tradução do *Corpus Hermeticum* realizada por Ficino – recebeu, ao menos, dezesseis edições, além da tradução para outras línguas. Com razão, Yates (2016, p. 189) atesta que, pelo menos na Academia, o mítico Hermes, o “Três Vezes Grande”, muitas vezes recebeu mais espaço e importância do que o próprio Platão, quando a terminologia “tradição hermética” passou a ser difundida.

Ressaltando ainda as palavras de Carvalho, a *Tabula Smaragdina* ficou conhecida no Medievo por suas claras alusões à Alquimia que, *grosso modo*, tem como meta incitar e exaltar a capacidade do ser humano em conhecer e manipular a natureza. Uma possibilidade que também está descrita no próprio *Asclepius*, quando reforça o conceito de que o homem “é o grande milagre da natureza”. Assim, foi possível fortalecer a ideia contida nesses dois escritos atribuídos a Trismegisto, de que o próprio ser humano seria capaz de realizar o seu próprio “renascimento espiritual” – *renovatio* –, uma vez que o antropocentrismo que emana desses textos forneceria as chaves para essa renovação.

A ideia de Carvalho a respeito da renovação espiritual proposta pela filosofia hermética, é clara quando diz que “Em uma única página, com uma sequência precisa de frases curtas, ela [a *Tabula Smaragdina*] sintetizou uma proposta completa de realização humana, unindo os planos espiritual, filosófico, científico, tecnológico, natural e artístico da nossa vida” (2015, p. 03). Em outras palavras, a figura de Hermes Trismegisto não apenas ressurgiu no final do século XV, mas também animou a perspectiva no campo científico, isto é, fornecendo a possibilidade de exploração e manipulação da natureza física.

Desse modo, Hermes surgia como uma espécie de figura messiânica, muito próxima à grande conjunção astrológica entre Saturno e Júpiter, em 1484. A figura de Hermes Trismegisto, assim, vinha para amenizar as temíveis e nefastas forças do planeta reinante, Saturno, o astro da melancolia.

Quanto às palavras contidas na “Tábua de Esmeraldas”, citamos:

Verdadeiramente certo e absoluto, sem mentiras. O que está em cima é como o que está embaixo, o que está abaixo é como o que está acima, para que se realize o mistério da coisa única. Assim como todas as coisas vieram do Um, através do Um, pelo poder de sua palavra, todas as coisas para o Um retornarão.

O Sol é seu pai, a Lua sua mãe. O vento o carrega em seu ventre. A terra o alimenta, é seu receptáculo. É o Pai de todas as coisas manifestas. Sua força se torna virtude, quando direcionada para a terra.

Separa a terra do fogo e o sutil do denso, com calma e maestria.

Da terra sobe aos céus, e dali desce novamente para a terra.

Desse modo, recebe a força das coisas superiores e inferiores.

Assim possuirá toda a glória do mundo e tudo que é obscuro se tornará claro.

É a Força forte de toda Força, pois vencerá toda a coisa sutil e penetrará toda a coisa sólida.

Assim foi o mundo criado. Dessa matriz, obras podem ser realizadas porque é um padrão universal. Por isso eu sou Hermes Trismegisto, três vezes grande, porque possuo as três partes da sabedoria da criação do mundo. Porque Eu disse e finalizei os processos da iluminação, a Obra Solar (TABULA SMARAGDINA, 2015, p. 08).

Notamos na *Tabula Smaragdina* que o próprio Hermes Trismegisto se apresenta como um ser semidivino, já que a centralidade e a divindade estão no Sol, uma característica que também foi notada na Renascença<sup>83</sup>. Avaliando esse escrito, percebemos, uma vez mais, que a

<sup>83</sup> Campanelli (2019, p. 56) aponta que Lactâncio menciona que Hermes Trismegisto não tinha apenas um aspecto semidivino, mas, às vezes, mostrava-se deificado. Talvez, como aponta Sommerman (2019, p. 09), haja aqui uma referência à figura de Enoque que, segundo a tradição, não experimentou a morte, pois subiu aos céus e recebeu todo o conhecimento divino, sendo reconhecido depois, nas tradições místicas, como o anjo Metraton, equivalente ao Serafim na

noção de micro e macrocosmos é nitidamente exposta quando se diz que, “O que está em cima é como o que está embaixo, o que está abaixo é como o que está acima”. Uma concepção bastante aprimorada no Renascimento e que recebeu novos contornos com o ressurgimento de Hermes Trismegisto.

O texto é claro quando afirma “possuirá toda a glória do mundo e tudo que é obscuro se tornará claro”. Para a tradição alquímica (ou ciência alquímica), o alquimista, ao conhecer a natureza, a matéria, seria possibilitada a chance de alcançar e realizar grandes feitos, além de poder ser elevado a “níveis mais sublimes de conhecimento”<sup>84</sup>, tornando o que ainda “está escuro, em claro”. A Alquimia consiste em apenas um exemplo dessa mescla entre o conhecimento sensível, da natureza, com o conhecimento do Plano divino. Essa concepção, ou ideal intelectual, não era apenas central na Alquimia, mas, sim, um dos marcos do agora chamado hermetismo ou esoterismo renascentista.

No capítulo anterior, vimos que o *Sapere aude* de filósofos como Raimundo Lúlio e Nicolau de Cusa não se constituía apenas do saber da natureza sensível, já que caminhava para o conhecimento dos planos mais sublimes do mundo arquetípico, ou, mundo das Ideias.

tradição cristã e na mística de Pseudo-Dionísio. Há algumas fontes que apontam ser Enoque o próprio Hermes Trismegisto.

<sup>84</sup> Aqui é bem importante uma nota para incluir o alerta de Evola (1971, p. 34). A Alquimia na Idade Média, embora não incluída nas artes ou ciências liberais, era mencionada como uma “ciência”, já que era responsável por diversos experimentos como, por exemplo, no campo da óptica ou no campo farmacêutico entre outros. Um caso de avanço científico considerável no referido período foi o do franciscano Roger Bacon que, segundo Yates (1995, p. 61), tinha Trismegisto como o Pai dos filósofos, sendo que os experimentos e avanços de Bacon no campo científico também possuíam um sentido alquímico. Como lembra Evola, apesar de a Alquimia não ter sido duramente condenada ou perseguida, a “arte alquímica” era vista, não raras vezes, sob suspeita, justamente por conta de seu aspecto espiritual e esotérico (no sentido de ser uma Arte que deveria ser transmitida apenas para pessoas consideradas de elevado nível espiritual e intelectual). O próprio Bacon, possivelmente, foi preso por suas especulações. Retomando o alerta de Evola, ele menciona: “Precisamos de reportar à seguinte base o sentido da ciência hermético-alquímica: em certo aspecto, poderíamos chamar-lhe [referindo-se à Alquimia] também uma ‘ciência natural’, mas sem que se possa pensar, de modo algum, na existência de qualquer similitude com o que hoje corresponde a tal significado. Em compensação, já a denominação medieval de ‘filosofia natural’ exprime a síntese dos dois elementos, os quais estão hoje em dois planos separados, um de intelectualidade, irreal (filosofia), outro de conhecimento material (ciência). Mas, dado o caráter de unidade orgânica, de cosmos, que para o homem tradicional representava o Universo, neste conhecimento ‘natural’ estava implícita, outrossim, uma força *anagógica*, quer dizer, a possibilidade de elevar-se também a um plano transcendente” (1971, p. 34). Embora possamos facilmente discordar da limitada visão que o autor tem frente ao atual conceito de “filosofia” e “ciência”, já que a filosofia não trata apenas do “irreal” e nem a ciência está totalmente comprometida com o conhecimento “material”, a exposição de Evola é precisa para entender o antigo conceito de ciência, que se mesclava não apenas com o campo filosófico, mas também com o campo teológico. Ou seja, explorar os segredos da natureza era, também, uma maneira de conhecer o divino e elevar-se espiritualmente, por meio de uma “escada sapiencial” ao inteligível. Essa mesma noção foi amplamente divulgada no Renascimento, recebendo ainda mais ênfase com a tradução e circulação do *Corpus Hermeticum*.

A empreitada desses filósofos é fundamental para compreendermos o conteúdo dos escritos herméticos, ou os tratados atribuídos a Hermes Trismegisto. Como menciona Evola (1971, p. 34), por trás desses diversos filósofos – Lúlio, Cusa, Ficino e, até mesmo, o mítico Hermes Trismegisto – subjaz uma única essência filosófica: a do neoplatonismo, com o seu claro convite em ousar em prol do saber e de um conhecimento que fosse além do mundo empírico-natural. O homem era convidado a “alçar voos” para planos intelectuais mais elevados.

Para alcançarmos nosso objetivo, que consiste em demonstrar como o conhecimento hermético se tornou uma espécie de furor na sociedade dos séculos XV e XVI, é preciso retomar um outro aspecto diretamente relacionado a Hermes e que contribuiu significativamente para o imaginário, ou para a psicologia do Renascimento, como prefere Culianu (1999, p. 159). Trata-se do momento em que o indivíduo foi incitado, também, a buscar as origens do conhecimento humano. Um intento que tinha como objetivo descobrir e conquistar a *Prisca Sapientia*, a fim de auxiliar na proposta de uma *renovatio* intelectual e espiritual do homem renascentista. Toda essa busca auxiliou, de certa forma, na reformulação do conceito de melancolia, como veremos.

A busca por esse saber primevo também ocorria por meio das especulações em torno dos símbolos e imagens que emergiam da Antiguidade, já que se acreditava que as antigas civilizações, principalmente a egípcia, mantinham seus sacros conhecimentos ocultados em imagens hieroglíficas. Assim, é importante mencionarmos uma outra importante obra que, igualmente, atraiu a atenção da filosofia neoplatônica de Florença: o escrito *Hieroglyphica*.

A obra conhecida como *Hieroglyphica*, atribuída a Horapolo, era bem mais enigmática que os escritos de Trismegisto. Mais uma vez, tanto a obra quanto seu autor receberam o mesmo trato que Hermes Trismegisto, isto é, foram considerados como pertencentes a um passado longínquo. No entanto, como lembra Zárate (1991, p. 08), editor do tratado *Hieroglyphica*, a obra, bem como seu autor – caso Horapolo realmente tenha existido – devem ser datados como pertencentes aos primórdios da Era cristã. A própria origem do nome Horapolo – similar ao que ocorreu com o nome de Trismegisto – é uma junção de dois nomes atinentes ao panteão egípcio e grego: Hórus e Apolo = Horapolo. A obra *Hieroglyphica* foi essencial e contribuiu para o interesse em torno dos mistérios religiosos da Antiguidade. Esse tratado, possivelmente foi escrito originalmente em copta e depois traduzido para o grego. Acreditava-se na Renascença, que tal obra continha o significado dos hieróglifos egípcios<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Zárate (1991, 17), na introdução que faz à edição espanhola da obra *Hieroglyphica*, ressalta que o mistério que cercava a civilização egípcia permaneceu muito forte até a real tradução dos hieróglifos por François Champollion (1790-1832). Antes disso, e sobretudo no período que

O escrito *Hieroglyphica* foi descoberto, segundo Culianu (1999, p. 69) na ilha de Andros por Cristoforo Buondelmonti (cerca de 1386-1430) em 1419; data anterior à descoberta do *Corpus Hermeticum*, o que evidencia que a curiosidade pelos mistérios religiosos da Antiguidade era uma realidade já no início do século XV.

Levado a Florença, o manuscrito, escrito em grego, logo despertou a atenção dos intelectuais, recebendo diversas traduções. Segundo Zatón (2010, p. 135), Ficino teria feito uma dessas traduções, porém, essa informação não é confirmada por outros autores, ainda que esse filósofo florentino tenha, de fato, entrado em contato com a obra. Mais do que simplesmente conhecer o real significado gramatical dos pictogramas egípcios, a obra *Hieroglyphica* foi tratada como fonte da *Prisca Sapientia* e seu autor, Horapolo, recebeu um tratamento semelhante ao que receberia Hermes Trismegisto, anos mais tarde. Ambos os míticos autores estariam interligados, já que possuíam os segredos sagrados acerca, por exemplo, da origem da escrita. A popularidade da obra atribuída a Horapolo foi considerável, embora sua primeira edição impressa tenha ocorrido apenas em 1505, influenciando não apenas o campo da filosofia ou da religião, mas também o das artes.

O ano de 1419, como sabemos, assistiu a descoberta da *Hieroglyphica* de Horapolo, e esse fato não apenas suscitou enorme interesse por tudo o que fosse egípcio ou pseudo-egípcio, mas também produziu – ou, ao menos promoveu imensamente, – esse espírito “emblemático” tão característico dos séculos XVI e XVII [...]. Foi devido à influência da *Hieroglyphica* de Horapolo que surgiram os numerosos livros de emblemas, introduzidos pela *Emblemata* de Andrea Alciati, datada de 1531, cujo propósito era complicar o simples e empanar o óbvio, enquanto que a ilustração medieval tentara simplificar o complexo e esclarecer o difícil.

Esse surto simultâneo de egiptomania e emblemática resultaram no que se pode chamar de emancipação iconográfica do monstro Serápis [...].

A *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, de 1556, – um tratado baseado em Horapolo, mas acrescido de inúmeros adendos, antigos e modernos – menciona o monstro Serápis duas vezes: primeiro, sob o título de “Sol”, onde a passagem de Macróbio é citada *in extenso* e a divindade solar é retratada, se assim se pode dizer, como uma personagem ultra-egípcia, trazendo as três cabeças de animal sobre os ombros de seu próprio corpo nu; e, segundo, sob o título “Prudentia”. Aqui Pierio explica que a prudência “não só investiga o presente, como também reflete sobre o passado e o futuro, como se examinasse um espelho, à semelhança do médico que, segundo Hipócrates, ‘conhece tudo o que é, o que foi, o que será’”; e essas três formas ou modos do tempo, acrescenta, são *hieroglyphice* expressos por

---

estamos estudando, o Egito era visto como um país mítico, fonte da verdadeira Sabedoria, a *Prisca Sapientia*. Naquele país teria sido criada a linguagem, as artes e as ciências. Por isso, havia no imaginário renascentista uma possível ligação de Hermes Trismegisto – que teria criado a escrita, as artes e as ciências – com Horapolo, o tradutor dessa “escrita sagrada”, visto que, *hieros* = sagrado e *glyphhein*, = gravar.

uma cabeça tripla (*tricipitium*) que combina a cabeça de um cão com as de um lobo e um leão (PANOFSKY, 2014, p. 210-214).

A exposição de Panofsky menciona alguns pontos importantes, ao explorar a confecção de livros sobre emblemas, nos séculos XVI e XVII. Isto é, mostra que a curiosidade e até um certo fascínio pelo mistério, pelo oculto, não só influenciou correntes filosóficas como o neoplatonismo renascentista, mas também instigou o campo das artes<sup>86</sup>, dando início à escrita de livros sobre emblemas, como os de Pierio Valeriano (1477-1558), Andrea Alciato (1492-1550) e, também, o importante tratado de “Iconologia”, de Cesare Ripa (cerca de 1555-1622). A figura 37 (anexo A), da edição de Valeriano do tratado *Hieroglyphica*, mostra o que seria um pentagrama, como medida perfeita, mas contendo a figura de Cristo, numa clara tentativa de cristianizar o conteúdo de um escrito de origem pagã.

Tanto o tratado *Hieroglyphica* como o *Corpus Hermeticum* possuem certos pontos em comum. Não apenas no subjacente mistério em torno de seus autores, considerados por muitos como personagens históricos, semidivinos, mas também pelo significado de seus escritos. Os textos de Trismegisto, desde aqueles que eram conhecidos na Idade Média até os que foram descobertos na Renascença, têm como foco a explanação acerca dos mistérios do mundo inteligível, do mundo das Ideias, ou do mundo arquetípico, considerado “residência” de Deus e de onde se originariam as almas. Ao passo que o tratado de Horapolo acabou por ser relacionado a uma obra capaz de ilustrar o Universo inteligível – como se fornecesse a possibilidade de tornar visível o invisível. Essa possibilidade muito agradou a Academia Neoplatônica, que tinha um profundo apreço pela imagem e pelos símbolos.

Desse modo, a imagem e o simbólico encontraram um solo fértil para o surgimento de verdadeiras enciclopédias no campo da emblemática. Por meio dessas fontes, com especial ênfase na obra *Hieroglyphica*, as imagens simbólicas foram se difundindo na cultura renascentista, não apenas como elemento para as artes, mas também como uma característica filosófica e hermética, que viu na potencialidade dessas imagens a capacidade de tornar visível o mundo inteligível.

Zárate (1991, p. 22) recorda que o entusiasmo de Ficino o levou a deduzir que os próprios hieróglifos eram capazes de representar as Ideias divinas. Esse entendimento não se restringiu apenas ao círculo neoplatônico florentino, pois Erasmo de Rotterdam, em *Adagia*, “crê que poderiam [os hieróglifos] auxiliar incrementando a unidade e a boa vontade

---

<sup>86</sup> Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 19) lembram que Albrecht Dürer, atendendo a um pedido de seu amigo e humanista Willibald Pirckheimer (1470–1530), ilustrou a obra *Hieroglyphica* que esse último havia traduzido para o imperador Maximiliano (1459-1519).

universais como linguagem visual que todos poderiam compreender<sup>87</sup>” (YATES, 1995, p. 191). E nas palavras de Ficino: “*los jeroglíficos son copias de las ideas divinas en las cosas*” (apud ZÁRATE, 1991, p. 22).

O famoso arquiteto e projetista Leon Battista Alberti (1404-1472) foi, para Delumeau (1983, p. 103), um “iniciado nos segredos platônicos”. Alberti teria visto nos misteriosos hieróglifos uma possibilidade de incluí-los na arquitetura e na decoração de edifícios públicos, já que poderiam ser um “modo profano de se fazer entender pela imagem. Embora ainda sagrados e de origem egípcia, eles estão à disposição do homem. Aqui, ele é consoante com sua interpretação neoplatônica e serve para trazer aos olhos (ou do espírito) as impressões da verdade (significado)” (LEAL, 2008, p. 114). Alberti é apenas um dos exemplos desse entusiasmo pelo antigo. Ele, assim como boa parte do movimento artístico renascentista, percebia que o neoplatonismo dava uma significativa importância às imagens e, conseqüentemente, às artes. Assim, os neoplatônicos florentinos concediam aos artistas a possibilidade de produzirem obras sublimes, as quais poderiam representar o mundo das Ideias, dado que, por meio de um estado melancólico-contemplativo, os artistas poderiam, segundo essa filosofia, lograr altos feitos no campo das artes. Um tema que será analisado logo mais.

Ainda quanto a Alberti e a sua relação com esse cenário, menciona Chastel:

---

<sup>87</sup> “‘Letras do Hieróglifos’ (*literarum hieroglyphicarum*) como também eram chamados os baixos-relevos (*sculpturae*) enigmáticos, os quais foram muito usados em antigas datas junto aos teólogos e homens-de-letras (*vates*) egípcios, que consideravam ser nefasto conduzir os mistérios da sabedoria ao vulgo profano comum, do mesmo modo que nós [...]” (ERASMO, apud LEAL, 2008, p. 112). Zatón (2010, p. 136) percebe nas palavras de Erasmo uma indicação da noção corrente no período, que via nos hieróglifos a constituição de verdadeiros reflexos dos arquétipos, e que eram capazes de representar, assim, o verdadeiro significado das coisas. Essa interpretação é bastante pertinente, embora necessite de algumas ponderações. Erasmo defendia a busca da *prisca theologia*, porém, num sentido exclusivamente cristão. Assim como os reformadores – embora Erasmo não tenha aderido ao movimento da chamada Reforma Protestante –, o humanista de Rotterdam acreditava que um retorno às fontes dos escritos bíblicos seria uma importante ferramenta para uma renovação do Cristianismo. Por outro lado, como lembra Yates, Erasmo lançou dúvidas quanto à origem da Hermética – termo também utilizado para se referir aos textos de Hermes Trismegisto – e ao seu próprio autor, Hermes. Nesse sentido, transcreve Yates o comentário de Erasmo: “Mas, se algo nos trazem dos caldeus ou dos egípcios, só por esse motivo, desejamos intensamente conhecê-lo... e, com freqüência, nos inquietamos e afligimos pelos sonhos de um homem insignificante, para não dizer impostor, não só sem proveito, mas com grande perda de tempo, se não com piores resultados, embora isso já seja bastante mau”. Na continuidade, a estudiosa infere: “Na atmosfera de Erasmo, a magia não encontrava a fé ou a credulidade, tão necessárias para o seu êxito. Erasmo dá a entender nas suas cartas, além disso, e por diversas vezes, que não tem grande consideração pela cabala, embora fosse amigo de Reuchlin” (YATES, 1995, p. 190). Mesmo que Erasmo, assim como muitos outros humanistas, sobretudo no meio protestante, não fosse um entusiasta do hermetismo, a sua condenação mostra o alto grau de consideração que esses textos alcançaram em meados dos séculos XV e XVI.



A imagem do Templo designa o Universo tal como ele se revela à contemplação, ou seja, misteriosamente ordenado para a celebração do divino [...]. O símbolo do Templo é de uso universal. Trata-se do cosmos: “é preciso”, dizia Ficino, “que em cada círculo desse templo se movam os coros dos sacerdotes que cantam em homenagem a Deus” [...].

O edifício sagrado ideal fora admiravelmente previsto por Alberti: “É certo que, para os orientais os homens na direção da piedade, são absolutamente indicados os templos que oferecem às almas um prazer soberano, falando-lhes sobre si próprias por meio do encanto e do maravilhamento. De modo que gostaria que de fato houvesse no templo toda a beleza imaginável, beleza tal que em lugar algum pudesse ser superada, e que ele fosse disposto de maneira a causar em quem o penetrasse, estupefato, um arrepio de maravilhamento diante da dignidade e da excelência dos objetos, a ponto de só a custo não exclamar em voz alta: Esse lugar é digno de Deus” (*De re aedificatoria*, VII, 3). O mecanismo da explicação é notável: *a função do edifício é dupla, dispor a alma para o melhor de suas propriedades contemplativas e, assim, alcançar uma espécie de terapêutica espiritual que exalte e purifique o espectador* [grifo nosso]; mas o próprio sublime da obra realiza um ato de adoração que atinge o plano religioso por meio da beleza absoluta. Não há a menor dúvida quanto à orientação religiosa dessa doutrina (CHASTEL, 2012, p. 210).

Essa exposição é bem clara e oportuna – embora não esteja diretamente relacionada com a obra *Hieroglyphica*. A explicação de Chastel quanto à arquitetura de Alberti coincide, ao menos, com a interpretação que Ficino deu ao texto de Horapolo, quando intuiu que o tratado portava pictogramas que poderiam representar as imagens sublimes do mundo arquetípico. Um entendimento que se consolidou, em certa medida, no mundo das artes, isto é, o conceito de que certas imagens, em especial aquelas com boas e belas proporções geométricas, poderiam corresponder à divina Proporção.

O ideal de reproduzir o macrocosmos no microcosmos, nos edifícios arquitetônicos, já era bastante difundido na Antiguidade e na Idade Média nas construções de fortificações, castelos e catedrais. Em Alberti, a Geometria desvela certa “sacralidade” que não era estranha ao mundo antigo. A intenção do arquiteto era construir templos de perfeitas proporções, para propiciar um ambiente de pura contemplação. “A igreja tradicional pode tornar-se o templo da alma na medida em que a fé cristã contém o essencial de uma religião do Espírito puro” (CHASTEL, 2012, p. 210).

A importância atribuída às formas circulares já é notável em Alberti; *“delle cose che ci produce la natura chiaramente si vede come essa preferisca la forma rotonda, giacche tali vediamo le sue costruzioni come il globi terrestre, le stelle”* [das coisas que a natureza produz para nós, claramente se vê como ela prefere a forma arredondada, já que assim vemos as suas construções, como o globo terrestre, as estrelas]. A predileção da natureza só

vem confirmar uma antiga disposição: a cúpula é, tradicionalmente, a forma analógica do céu. Não basta dizer que a figura circular ocupa uma posição privilegiada. Trata-se, em Ficino, por exemplo, *de um símbolo completo, de diversas faces, que constitui um “hieróglifo” filosófico (Deus “círculo espiritual cuja circunferência está em toda parte, e o centro, em lugar nenhum”)* [grifo nosso], mas também uma forma-mãe do universo concreto (*prima et ultima figurarum* [primeira e última das figuras]). A insistência no princípio circular, concebido simultaneamente como símbolo metafísico e como regra matemática, está ligada a todos os aspectos da imaginação e da doutrina (CHASTEL, 2012, p. 211).

Importante apontar nessa citação a interação entre o neoplatonismo e o campo das artes, especialmente para a indicação direta à simbólica representação do círculo – muito próxima ao conceito de “Deus-Circunferência” de Nicolau de Cusa. Tradicionalmente, Alberti, assim como Cusa e Ficino, entendeu algumas formas geométricas como imagens mais propícias para a representação do mundo inteligível.

A perfeição geométrica na construção de um templo desejada por Alberti, segundo a citação de Chastel, indica que ele ansiava incluir nas construções alguns “aspectos” das Ideias eternas, ou, do mundo arquetípico, o que proporcionaria aos fiéis, de acordo com a ideia albertiana, uma maior disposição espiritual à contemplação. Contudo, lembramos que a contemplação medieval estava correlacionada à acídia que, por sua vez, era diretamente vinculada à figura sombria de Saturno. Mas, aqui já é possível notar uma mudança nessas crenças, já que Saturno estava relacionado às artes da Matemática e da Geometria que poderiam induzir à melancolia, haja vista que o matemático e o geômetra seriam tomados pela contemplação.

O que notamos até aqui é que, ao menos a partir da filosofia de Lúlio, Saturno passou a ser visto, ainda que de maneira sutil, como um planeta que também continha o seu lado benéfico, já que era tido como o patrono dos geômetras, e o astro da contemplação e da boa memória. Mas, o período medieval acabou por ressaltar os aspectos negativos e nefastos de Saturno, enquanto que a vida contemplativa manteve-se, muitas vezes, associada à melancolia, ou, à acídia.

Foi a partir dessa antiga concepção que a Academia Neoplatônica de Florença começou a dar outros sentidos no tocante à figura de Saturno, como podemos notar no quadro “O triunfo de Pã”, de Signorelli (figura 58, anexo A). Os filósofos da Academia notaram que a contemplação era uma condição indispensável para se alçar os chamados “altos voos” do espírito para além do mundo sensível. Desse modo, citar aqui os escritos atribuídos a Hermes

Trismegisto e o tratado atribuído a Horapolo mostra-se essencial para compreender a mudança de paradigma em relação à melancolia, como veremos no próximo capítulo.

O Universo é apresentado em Horapolo como um grande hieróglifo, competindo ao homem o dever de decifrá-lo. Já os escritos do *Corpus Hermeticum* propiciam uma via filosófica e contemplativa para decodificar os mistérios do mundo natural e que deve guiar o homem para outros níveis de conhecimento.

Quanto à citação em relação a Alberti, no que diz respeito à construção de um templo, onde a estrutura poderia ser capaz de representar no microcosmos tudo o que se encontra no macrocosmos, vemos que é correspondente, ao menos em tese, a um princípio basal da filosofia de Trismegisto. Pois o *priscus theologus* proclama na *Tabula Smaragdina: Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius*. “O que está em cima é como o que está embaixo, o que está abaixo é como o que está acima”. Esse axioma hermético transformou-se num dos principais eixos para as especulações religiosas e filosóficas do neoplatonismo florentino. O “resgate arqueológico” desses textos não resultou apenas em um singelo retorno aos códices esquecidos no tempo, já que esses escritos tornaram-se, acima de tudo, uma nova fonte filosófica e espiritual, com certos preceitos próximos ao misticismo cristão e ao neoplatonismo. O *Corpus Hermeticum* surgiu como uma fonte literária que via nas antigas religiões do passado as raízes da *prisca theologia*, tornando-se uma nova via espiritual surgida em pleno século XV, onde a religião há muito tempo encontrava-se abalada pela corrupção eclesiástica e pelas novas descobertas e avanços científicos, que causavam os sintomas generalizados de angústia e incerteza. “Podemos agora entender por que esta filosofia [neoplatonismo] excitou os ânimos daqueles que, em uma época de crescente tensão espiritual, buscavam novas formas de expressão para os terríveis, porém fecundos conflitos do século XVI: os conflitos entre liberdade e opressão, entre fé e razão” (ROSA, 2010, p. 47).

Ressaltamos ainda, como lembra Zárata (1991, p. 22), que diversos humanistas perceberam que as imagens e os símbolos eram fundamentais, não apenas para a transmissão de um conteúdo moralizante, por exemplo, mas também faziam parte do cerne desses textos e tratados que emergiam da Antiguidade.

Assim como Lúlio e outros filósofos que haviam sonhado com a aquisição de um conhecimento mais sublime e, por conseguinte, com o domínio de todas as ciências, os renascentistas viam nas antigas filosofias e religiões uma espécie de *Clavis universalis*, que não seria, apenas, a chave capaz de revelar a origem de todos os conhecimentos filosóficos e

religiosos desenvolvidos pela Humanidade, mas que revelaria, também, os passos precisos para o desenvolvimento intelectual do homem, bem como o método filosófico mais adequado para ascender pela infinita escada do conhecimento.

Coincidentemente ou não, os textos atribuídos a Hermes Trismegisto e a Horapolo estavam intimamente próximos à filosofia de Platão. Por esse e outros motivos, Platão passou a ser tratado na *Villa di Careggi* como *Il divino Platone*, numa alusão de que o filósofo grego, a exemplo de Trismegisto, Orfeu e Zoroastro, havia alcançado um conhecimento iluminado e encontrado um caminho para a elevação espiritual do homem.

Havia o convencimento de que os antigos – os *prisci theologi* – possuíam conhecimentos filosófico-religiosos mais apurados, como uma espécie de sabedoria pré-adâmica que, com o passar dos tempos, e por conta da corrupção da Humanidade, acabou se ofuscando. No entanto, os humanistas acreditavam que os antigos teriam preservado parte dessa *Prisca Sapientia*, transmitindo-a para a posteridade por meio de imagens simbólicas, como, por exemplo, os hieróglifos. Esses símbolos deviam conter os mais diversos segredos sobre o Universo. Caberia, então, aos filósofos da Renascença a decodificação desses símbolos, que continham as suas raízes nas Ideias eternas, como se acreditava.

O surgimento do *Corpus Hermeticum* serviu como uma nova fonte literária, que auxiliaria os filósofos no resgate dessa *Prisca Sapientia*, ofertando uma nova oportunidade de renovação – *renovatio* – para os ocidentais que, como temos analisado, estavam desgastados por presságios catastróficos e sob a regência do temido Saturno, o astro dos melancólicos. Era necessário e importante, assim, superar a ideia de que “os anos não trouxeram sabedoria à Humanidade”.

*Los humanistas entendieron que las imágenes podían elevar el espíritu a altos grados de conocimiento. La naturaleza, al modo platónico, se convertía en neto y patente paradigma por la cual el hombre podía llegar a la contemplación de lo superior y, consiguientemente, a una mayor formación personal.*

*Este es el valor que el Humanismo confiere al jeroglífico. Pico de la Mirandola insistía en que Dios hablaba por lo creado, en relación con estas ideas, el jeroglífico se convierte en la expresión semántica de la naturaleza con netos valores morales y didácticos (ZÁRATE, 1991, p. 28).*

A Academia Neoplatônica de Florença, como ilustra o quadro de Signorelli – figura 58 (anexo A) – com seu clima bucólico, tinha a nobre missão de explorar esses textos de cunho pagão, com legítimo amparo na filosofia de Platão.

### 5.3.1 O conteúdo do *Corpus Hermeticum* e a tradição hermética

O conteúdo abordado na seção anterior é bastante pertinente para realizarmos uma simplificação dos textos traduzidos por Ficino, hoje denominados de *Corpus Hermeticum*, mas que à época era denominado de *Poimandres*, ou “Pimandro”, numa referência ao primeiro tratado de um total, inicialmente, composto por quatorze manuscritos. Os textos têm muitas similaridades com a filosofia de Platão e dos neoplatônicos, e apresentam uma espécie de “convite”, um estímulo ao desenvolvimento da Gnose no indivíduo, que deve ser conquistada pelo próprio conhecimento interior, contemplativo, progredindo para o conhecimento dos mistérios do Universo, tendo como finalidade elevar o espírito humano através da grande escada sapiencial.

Em outras palavras, o principal *leitmotiv* desses escritos consiste em ultrapassar o mundo sensível para chegar à origem de todas as coisas, às Ideias eternas ou ao mundo inteligível, muito próximo do que já havia sido considerado por nomes como Raimundo Lúlio e Nicolau de Cusa.

A figura 62 (anexo A) ilustra boa parte do conteúdo dos textos de Hermes, ao mesmo tempo em que toca numa temática que não era totalmente estranha à religião cristã. A pintura de Taddeo Zuccaro (1529-1566) representa o sonho de Jacó, onde o patriarca vislumbra uma escada que toca, ou ascende, aos céus, ladeada e intermediada por anjos. A imagem da escada, por sinal, tem surgido com frequência em nossa pesquisa. Esse mesmo símbolo está presente também em “Melencolia I”, figura 35 (anexo A), bem como na figura 46 (anexo A), dentre outras, sendo que todas apontam para o conceito de Universo escalonado e correlacionado com os graus de conhecimento.

Analogamente, parece que os textos herméticos também nos dão a ideia de que o cosmos seja semelhante a uma grande escada, sendo dividido, *grosso modo*, em três zonas: a material, a espiritual e a intelectual. O *Corpus Hermeticum* ensina que essas três zonas podem ser visitadas pelo homem ainda em vida, quando a sua alma, envolvida pelo espírito, *spiritus* ou *pneuma*, percebe ser capaz de transitar por cada um desses graus, devido à capacidade do seu *intellectus*.

Zatón (2010, p. 130) dá um novo significado para a escada de Jacó, na pintura de Taddeo Zuccaro, como sendo uma representação simbólica do deus Hermes grego, ao associar a função dos anjos ao trabalho dessa divindade, conhecida como “um mensageiro dos deuses que liga o mundo terrestre ao celeste”. Uma interpretação ousada, mas bastante pertinente, já que outras pinturas do mesmo artista – e também de seu irmão Federico

Zuccaro<sup>88</sup> (cerca de 1542-1609) – mencionam diretamente os temas ligados à Astrologia e à Alquimia. Independentemente de ser, ou não, a representação do deus Hermes, a simbologia dessa pintura está muito próxima do conteúdo dos tratados herméticos.

Ainda na pintura de Taddeo Zuccaro que representa, num primeiro momento, uma temática bíblica, é possível realizarmos uma relação entre o que vimos a respeito da mística cristã e o que temos compreendido por hermetismo ou filosofia hermética. Tanto o misticismo cristão quanto o hermetismo, assemelham-se na ousada tentativa “prometeica” do homem de se aproximar de Deus ou, até mesmo, de unir-se a Ele. Esse paralelismo é fundamental para entender por que há uma dificuldade em conceituar o que Frances Yates convencionou chamar de “tradição hermética”, da mesma forma como há dificuldade em classificar a chamada “mística cristã”. Embora esse não seja o tema desta pesquisa, entender a problemática da chamada “tradição hermética” mostra-se importante, já que esse termo será mais utilizado a partir de agora.

### 5.3.1.1 A questão da tradição hermética

Um importante artigo de Wouter Hanegraaff questiona o que seria a denominada “tradição hermética” renascentista, mencionada, principalmente, nos trabalhos de Frances Yates. Hanegraaff faz um estudo da primeira edição do *Corpus Hermeticum* traduzido por Ficino em 1463 e publicado em 1471. O estudioso (2015, p. 14) acredita que a tradução ficiniana dos textos herméticos continha uma falha ou estava incompleta. Isso ocorreu, de acordo com seu entendimento, porque Ficino teria omitido um conceito que é visto como central no conhecimento hermético, ou seja, o filósofo e médico florentino omitiu os trechos que induziriam o indivíduo ao desenvolvimento de uma Gnose.

---

<sup>88</sup> É interessante verificar que o frenesi pela filosofia neoplatônica na Renascença também atingiu diretamente o campo das artes. O caso de Federico Zuccaro ou Zuccari é pertinente para o nosso trabalho já que, como Federico, outros pintores tornaram-se conhecidos como teóricos da arte. Em 1607 Federico publica *L' Idea de' pittori, scultori ed architetti*, indo na mesma direção de outros artistas, ao defender a tese de que o ofício do pintor é tão digno quanto às sete artes liberais. Em seu tratado, como argumenta Panofsky (2013, p. 84-85), o pintor menciona o conceito de “ideia” que surge no espírito dos artistas, inserido ali por inspiração divina. Federico manteve uma tradição advinda, sobretudo do século XVI, ao conceber a pintura e o dom de pintar como “dádivas divinas”. Armenini (apud PANOFSKY, 2013, p. 226), cita um trecho de Federico Zuccaro para demonstrar o seu conceito de imagem e pintura. “Outros afirmaram que as Ideias eram imagens das coisas figuradas por Deus, porque, antes de criá-las, ele esculpiu e pintou em seu espírito as coisas que queria criar. Pode-se, portanto, dizer que a Ideia do Pintor é *essa imagem, que de início ele forma e esculpe* em seu espírito, da coisa que quer desenhar ou pintar, imagem que lhe nasce assim que encontra seu tema”. Veremos, em momento oportuno, esses novos conceitos de pintor e pintura que nascem no Renascimento, quando o pintor foi visto como o indivíduo que contempla as Ideias eternas.

Em sua tese, Hanegraaff defende que Ficino ao excluir conceitos-chave como a existência de uma Gnose imanente ao homem, afastou-se da filosofia ou da tradição hermética.

Além disso, Hanegraaff nota que outros trechos teriam sido omitidos como no caso da ideia da transmigração das almas. Segundo o estudioso, pela falta de clareza de Ficino, especialmente no tocante à Gnose que, para Hanegraaff, é o cerne da filosofia hermética, o filósofo de Careggi rompeu com a suposta linha tradicional do hermetismo, advinda da Antiguidade. Em outros termos, para o autor não é possível propor o desenvolvimento do hermetismo e, conseqüentemente, de uma tradição hermética, sem o claro conceito de Gnose, omitido na tradução ficiniana.

*What we have found at this point is that Ficino's Pimander shows remarkably little concern for, or understanding of, the specific Hermetic connotations of "gnosis" as a superior, supra-sensual, and supra-rational knowledge of God that cannot be expressed in words but only experienced in silence. Passages that we would nowadays see as key references in that regard, were treated quite carelessly by Ficino, and were usually translated in such a manner that their original connotations remained obscure or wholly invisible (HANEGRRAAFF, 2015, p. 194).*

Desse modo, Hanegraaff menciona a possibilidade de uma, muito provável, má tradução do *Corpus*, por parte de Ficino, e admite a ideia de que o filósofo tenha dado pouca atenção ao conceito de *Gnosis*, tão bem expresso nos textos. Também vê a possibilidade de Ficino ter tido receio de mencionar abertamente o termo "Gnose" com medo de uma provável censura eclesiástica.

De fato, essa é uma hipótese bastante verossímil. O simples fato de a Gnose congregar toda uma antiga tradição filosófica e religiosa que já havia causado tantos transtornos no meio eclesiástico, pode ter feito com que o filósofo suprimisse essa "perigosa" terminologia.

Muito embora Hanegraaff cite essa hipótese, ele pouco a explora, preferindo entender que Ficino deu pouca importância à questão da Gnose e à tradição filosófica agregada a ela. Assim, há alguns pontos com os quais podemos concordar e outros não. Primeiramente, é necessário desenvolver um panorama histórico que justifique a omissão ficiniana em torno da *Gnosis* nos textos herméticos.

É bem mais plausível que Ficino tenha omitido esse conceito por cautela, para não incorrer no risco de ser perseguido e, até mesmo, condenado, o que poderia levar a derrocada

de seus planos de formação de uma Academia<sup>89</sup>. Um outro ponto que corrobora com essa visão é um detalhe mencionado pelos estudiosos, como Sommerman (2019, p. 20), que recordam o fato de que a primeira edição do *Poimandres* – ou do *Corpus Hermeticum* como hoje é conhecido – foi impressa em 1471 sem a autorização de Ficino. Ora, tal fato é um possível indicativo de que o filósofo florentino tinha reconhecido falhas ou, mais certamente, omissões em sua tradução e, por isso, não tinha desejado publicá-la, ou a publicaria mais tarde, com novos acertos.

O próprio Hanegraaff indica que no período houve uma outra tradução do *Corpus*, que poderia estar mais próxima do original grego, que foi a do filósofo e poeta Lodovico Lazzarelli (1447-1500), contemporâneo de Ficino – o que pode ter levado esse último a desistir de uma nova edição.

Outro ponto que Hanegraaff (2015, p. 200) defende é que Ficino teria desenvolvido toda a sua filosofia sem ter sido influenciado pelo *Corpus Hermeticum*. Ou seja, Hanegraaff não só desvaloriza ou desqualifica a tradução ficiniana, como menospreza o impacto que Hermes Trismegisto teve dentro da Academia, advogando que não se pode falar em tradição hermética no Renascimento, já que o texto traduzido por Ficino, não continha o cerne do

---

<sup>89</sup> Ademais, há outras diversas passagens no *Corpus* que se tornavam bastante complicadas frente à ortodoxia cristã. Uma delas são os trechos em que se expõe a palingenesia, ou a ideia de retorno do homem ao corpo, ou seja, a reencarnação. Wind (1998 p. 251-252) chama a atenção para a carta do cardeal da Igreja Católica, Basílio Bessarion (1403-1472), dirigida aos filhos de Plethon, onde menciona que aqueles que acreditavam, como no caso dos pitagóricos e platônicos, na doutrina da transmigração das almas, deviam estar certos de que o espírito de Plethon era o de Platão. Essa carta, como propõe Wind, ressalta o forte interesse que alguns filósofos e humanistas renascentistas expressaram em relação à reencarnação, um assunto demasiadamente delicado e que surge em algumas passagens do *Corpus Hermeticum* e também do *Asclepius*. As alusões à reencarnação nesses textos podem ser relativas à questão da Gnose. Alguns trechos dos tratados herméticos parecem indicar que os indivíduos que não conseguiram desenvolver a Gnose, teriam a oportunidade de conquistá-la em vidas futuras. A questão era tão problemática que trouxe à tona um debate em torno de Orígenes (cerca de 185-253 d.C.), famoso por ter suas ideias sobre reencarnação condenadas pela Igreja. Wind (1997, p. 99) relembra que “na Idade Média discutia-se se Orígenes tinha alguma possibilidade de escapar à condenação eterna”. Contra tal ideia, insurgiu Pico della Mirandola que em uma de suas *900 Teses* propôs: “É mais razoável acreditar que Orígenes está salvo do que acreditar que ele está condenado” (apud Wind). Das *900 Teses*, treze foram consideradas heréticas, incluindo essa. Tendo que se retratar, Pico reforçou suas ideias na “Apologia”, postumamente publicada junto com a *Oratio de hominis dignitate*, expondo a favor da não condenação de Orígenes, já que ele via na ideia desse antigo pensador neoplatônico a noção central presente em sua *Oratio*, a de autotransformação do homem, ou seja, o conceito de que o homem seria capaz de se transformar naquilo que ele desejasse ser. Podendo, assim, o indivíduo ascender aos altos níveis do mundo inteligível, ou permanecer no mundo animal, apegado às paixões. Embora Pico não tenha defendido diretamente a reencarnação, é possível supor que tenha tido apreço por essa doutrina. Por fim, Pico defendia, principalmente, a liberdade de Orígenes de expor as suas ideias e, por isso, não se podia aceitar a sua “eterna punição”. Mas, mesmo com essa alegação, e por não se retratar, Pico della Mirandola acabou sendo preso e censurado.



pensamento hermético, isto é o conceito de Gnose. Tal opinião, a nosso ver, é bastante equivocada, de modo que podemos fazer uso da terminologia “tradição hermética”, ainda que a sua conceituação seja diversa.

Primeiramente, endossamos e reforçamos aqui a hipótese de que Ficino tenha sentido forte receio de ser censurado ou, até mesmo, condenado, caso tocasse em um assunto tão delicado como a filosofia gnóstica. Também fica evidente, ao longo da história da Academia, que a preocupação do filósofo era provar que a mais divina, ou sublime, entre todas as filosofias era aquela derivada do pensamento platônico, por isso lançou-se numa espécie de “escavação arqueológica”, folheando antigos textos que fossem anteriores ao pensamento do “divino Platão”. Desse modo, os escritos atribuídos a Hermes, com sua forte conotação platônica, muito devem ter impressionado o jovem Ficino. Inclusive, a imponente obra artística que faz referência direta a Hermes Trismegisto, encontra-se no pavimento da Catedral de Siena, figura 59 (anexo A), sendo mais uma comprovação da importância e do impacto da tradução ficiniana do *Corpus*. Apesar de conter os mencionados “erros”, ou melhor, omissões na tradução de Ficino, Hermes não deixou de ser uma figura muito importante para os humanistas da Academia.

Assim, é correto o uso da terminologia “tradição hermética”, mesmo após a tradução de Ficino em 1463. Primeiramente, ainda que o filósofo não tenha feito referências à Gnose, as obras posteriores de Marsilio Ficino não deixam de propor um estado de êxtase, segundo o qual seria possível conduzir o homem para um conhecimento mais elevado, similar à Gnose. E, secundariamente, deparamo-nos com a seguinte questão: quais seriam os determinantes necessários para estabelecer a chamada “tradição hermética”? Seria apenas a menção à *Gnosis*, como parece querer apontar Hanegraaff, ou será que tal tradição aborda aspectos bem mais amplos, cujas delimitações para indicar a sua existência seriam bem mais complexas? Optamos pela segunda hipótese, amparados, sobretudo, no que já mencionamos a respeito da tradição da mística cristã. Mesmo que o Cristianismo Católico tenha proposto certos parâmetros para julgar o que poderia ser, ou não, de fato, uma mística autêntica, que se enquadrasse nos moldes da ortodoxia, o mesmo não ocorria na, agora, convencionalmente denominada “tradição hermética”. Em outras palavras, não encontramos um corpo doutrinário que seja capaz de estipular o que deve ser estabelecido como tradicionalmente hermético, ou não.

Outro fato que Hanegraaff não leva em consideração é que tanto os termos “hermetismo” como “esoterismo” se correlacionam, ou quase se tornam análogos. Isso ocorre

por uma atual generalização das doutrinas filosóficas e/ou religiosas que devem ser reservadas a um número seletivo de pessoas, que geralmente passam por uma iniciação, para, assim, terem acesso aos conhecimentos ditos “esotéricos”, transmitidos, apenas, dentro desse grupo. O mesmo ocorre com o termo “hermetismo”, no sentido de “fechado”, onde apenas um grupo seletivo tem acesso a um determinado saber. O próprio conceito de “fechado hermeticamente” ganhou ampla aceitação na língua portuguesa, sendo utilizado em áreas não ligadas à religião ou à filosofia. Em outras palavras, o termo “hermético” tem o sentido de restrição ou limitação sendo utilizado, atualmente, no âmbito religioso ou não, mas não necessariamente relacionado às doutrinas de Hermes Trismegisto.

Percebemos que essa é uma discussão bastante densa e que está longe de ser encerrada, mas que, ao mesmo tempo, é uma questão pertinente para o campo da Ciência da Religião, de modo que foi preciso fazer aqui tais observações. Atentamos para o reducionismo de Hanegraaff que, embora tenha feito considerações preciosas que corroboram com o nosso trabalho, acaba por reduzir uma temática tão ampla, como a tradição hermética, ao levar muito pouco em conta a própria contextualização histórica do período em que viveu Ficino, como também parece não considerar, por exemplo, as novas dimensões que o hermetismo possui na atualidade<sup>90</sup>.

A tese de Hanegraaff não pode desmerecer o trabalho dedicado de Ficino e, menos ainda, o impacto que o *Corpus Hermeticum* teve na cultura renascentista, influenciando diretamente no mundo artístico, como podemos perceber em algumas obras, cujos significados estão, de certa forma, ligados às questões herméticas ou esotéricas. Nosso trabalho, entretanto, não tem como escopo principal demonstrar o impacto, ou não, da tradução ficiniana do *Corpus*, mas, sim, indicar como a Academia de Florença foi responsável por remodelar o conceito de melancolia no Renascimento. Contudo, nossas pesquisas têm apontado que a figura mítica de Hermes – o “Três Vezes Grande” – foi fundamental para essa remodelação.

---

<sup>90</sup> A problemática é bastante extensa. Se levarmos em conta que os escritos de Hermes Trismegisto tinham como finalidade a transmissão de um conhecimento que devia ser passado e explorado, apenas, para um grupo seletivo de pessoas, não seria errado utilizar o termo “esotérico”, mesmo para o período do Renascimento, como fazem alguns autores. Porém, tendo em vista que estudamos o período da Renascença, daremos prioridade para o uso de terminologias como “hermético” e “hermetismo”, embora possa ocorrer o uso dos vocábulos “esoterismo” ou “esotérico”. Todos devem ser entendidos com o mesmo significado, isto é, a reunião de conhecimentos sagrados, oriundos da *prisca philosophia* e da *prisca theologia*, que necessitavam ser transmitidos apenas para um grupo seletivo de pessoas.

Quanto à defesa do uso do termo “tradição hermética” – muito difundido nos estudos de Frances Yates –, destacamos:

Graças a um interesse, atestado inclusive nas festas, por todas as formas de exotismo, definia-se a curiosidade dos florentinos em relação às singularidades do paganismo. Ficino, ao proferir um sermão em Santa Maria degli Angeli sobre o tema: “*Philosophia platonica tamquam sacra legenda est in sacris*” [Sendo sagrada, a filosofia platônica deve ser lida nos cultos], em 1487, pretendia, entre outras coisas, justificar a ilustração dos dogmas cristãos pela fábula e pelas crenças antigas. Salutati até podia ter buscado outrora um *exemplum* moral no relato da morte serena do fabuloso Trismegisto. Mas tratava-se agora de ver Hermes, como já fazia Pietro Filippo Pandolfini em 1475 no seu *Protesto*, uma verdadeira referência escriturária. Por que Hermes? A *theologia platonica* era o último desenvolvimento do que era tido como as doutrinas primitivas da Humanidade; a *prisca theologia*, a de Hermes, de que Ficino traduzira o *Pimandro* em 1471, [Aqui Chastel parece se confundir com a data da publicação e impressão dos escritos com a data real da tradução que ocorreu em 1463] e a de Orfeu, de que ele conservava a tradução inédita. Ela constituía uma espécie de “revelação” paralela, graças à qual o homem pagão conseguira, também ele, alcançar a doutrina da imortalidade, simultaneamente à concepção “mágica” da natureza; de Hermes e Zoroastro a Orfeu, a Pitágoras e a Platão, a cadeia é contínua. A conjunção dessa tradição “hermética” com o cristianismo é a chave da história universal. Ficino, que traduzira em 1462 o hino ao universo, recorreu constantemente às fontes “órficas”; na sua obra, as menções a elas são mais numerosas do que as de Platão. Ele não publicou esses grandes textos das Escrituras pagãs por receio de, mal compreendido, levar certos espíritos “*ad priscum deorum daemonumque cultum jamdiu merito reprobatum*” [a um culto antigo de deuses e demônios há muito devidamente rejeitado]. *Tal precaução fez com que seu biógrafo acreditasse que o autor da Theologia platonica atravessara, durante a juventude, uma crise moral provocada por essas descobertas e milagrosamente superada* [grifo nosso]. Essa ficção transpõe o fato de que todo o pensamento de Ficino, assim como o de Pico e, em outro nível, o de Policiano, é animado por uma exploração constante dos textos “místicos” do mundo antigo (CHASTEL, 2012, p. 274-275).

Os apontamentos de Chastel consistem, justamente, no que defendemos anteriormente, isto é, a preocupação de Ficino em atestar a antiguidade e a sacralidade da filosofia e da teologia platônicas, as quais seriam tão antigas quanto o próprio Platão. Além disso, o autor amplia o conceito de tradição hermética quando acrescenta figuras como Zoroastro, Orfeu, Pitágoras e Platão. Na realidade, o que notamos é que Platão acabou sendo o fio de Ariadne, que serviu para conduzir Ficino em sua busca por outras personalidades – históricas ou não – anteriores ao próprio platonismo que, possivelmente, teriam postulado, ou ao menos aludido, questões e visões filosóficas similares às de Platão. Essa postura de Ficino, em buscar as

origens do pensamento platônico, é de grande valia para compreendermos o que convencionalmente é chamado de tradição hermética.

Outro ponto importante está no entusiasmo que os intelectuais da Academia demonstraram diante dos antigos textos místico-filosóficos do mundo pagão. Um interesse que estava atrelado à crença desses humanistas de que estariam alcançando a autêntica *Prisca Sapientia*, que teria dado origem a todas as filosofias, religiões e ciências até então conhecidas. Esse entusiasmo também pode ser atribuído, como relatado por Chastel, à possível atribuição moral vivenciada pelo próprio dirigente da Academia florentina, Marsilio Ficino, o qual teria buscado refúgio em antigos escritos pagãos. Essa possível crise melancólica vivida por Ficino tem, em nosso entendimento, um caráter mais amplo, que denominamos “melancolia do Renascimento”, entendida como um sentimento coletivo, resultante das dificuldades que a sociedade daquele momento experimentava, propiciando para que todas as camadas sociais fossem acometidas por incertezas e dúvidas quanto aos tempos vindouros.

A crise moral vivida por Ficino não foi um fenômeno isolado, mas, sim, algo amplamente vivenciado pela cultura da Renascença.

### 5.3.1.2 O *Corpus Hermeticum*, a contemplação e as correlações com a filosofia neoplatônica

É nesse contexto, marcado por um sentimento coletivo, ambivalente, com sinais de euforia, mas também de amedrontamento, que muitos intelectuais perceberam nas filosofias platônica e neoplatônica uma importante chave para responder diversas questões culturais e religiosas que emergiam. Esse fato ocorreu, especialmente, após o Concílio de Florença, que acabou por ampliar as fronteiras filosóficas, culturais e linguísticas, com ênfase no estudo do grego. No mesmo período, outros textos recém-descobertos e traduzidos, sobretudo o *Corpus Hermeticum*<sup>91</sup>, fizeram com que se reascendessem as esperanças de se recuperar um saber considerado perdido, mas que poderia estar oculto nas ruínas da Antiguidade.

---

<sup>91</sup> Quanto à historicidade do *Corpus Hermeticum*, foi somente no início do século XVII que veio à luz do conhecimento público que os textos não eram tão antigos como alegado pelo círculo neoplatônico florentino, pois, de acordo com os humanistas dos séculos XV e XVI, os tratados correspondiam à época em que viveu o personagem bíblico Moisés ou, até mesmo, a uma data anterior a ele. Em 1614 o protestante humanista Isaac Casaubon (1559-1614) “demonstrou que os Hermética [nome também dado ao *Corpus*] tinham como autores cristãos ou semicristãos [sic] leitores das obras de Platão” (DELUMEAU, 2011, p. 176). Rosa (2010, p. 33-34) e Yates (1995, p. 440) admitem que as descobertas de Casaubon foram nocivas à campanha filosófico-hermética de renovação espiritual elaborada, sobretudo, a partir de Ficino. Yates ressalta que a contribuição de Isaac foi libertar os estudiosos das possíveis amarras do hermetismo, ou esoterismo, e, com isso, dar

É de conhecimento histórico que Marsilio Ficino logo percebeu a clara correlação existente entre os textos de Hermes Trismegisto e os escritos de Platão. O conteúdo do *Corpus* traz a importante mensagem que enfatiza a necessidade de silêncio e contemplação para que o indivíduo em estado contemplativo seja capaz de atingir o anseio último da tradição hermética. Em outras palavras, os textos defendem que, por meio do estudo e da contemplação o intelecto humano possa partir do conhecimento do universo físico – microcosmos – para um Universo mais abrangente – macrocosmos – onde permanecem as Ideias eternas.

Como um autêntico (neo)platônico, Ficino deu especial ênfase à contemplação, ou seja, ao estado contemplativo, muito conhecido na Idade Média como parte fundamental de um processo que poderia levar à melancolia, à acídia e ao *balneum diaboli*, mas que, ao menos na filosofia ficiniana, receberia novos matizes.

*El otro componente, aún más profundo, es su análisis de la vida espiritual o contemplativa, basado en la experiencia interior directa, un análisis que lo une con algunos de los místicos medievales y otra vez con el neoplatonismo. Frente a nuestras experiencias diarias ordinarias, nuestro espíritu se encuentra a sí mismo en un estado de continua inquietud e insatisfacción. Sin embargo, es capaz de retirarse del cuerpo y del mundo exterior y de concentrarse en su propia substancia interior. Así, purificándose a sí misma de las cosas externas, el alma entra en la vida contemplativa y alcanza un conocimiento más alto, descubriendo el mundo incorpóreo o inteligible que*

---

início aos estudos filosóficos e científicos desvinculados do viés mágico-religioso. Casaubon também demonstrou que os textos seriam datados entre os séculos II e III d.C., e que seu conteúdo nada continha de egípcio, mas apenas versava sobre a filosofia platônica. No entanto, esse humanista não afirmou que Hermes Trismegisto não tenha existido, apenas deu uma datação mais coerente para os textos do *Corpus*. Ainda assim, o destronar da antiguidade dos referidos textos não ocasionou a derrocada da mencionada tradição hermética, já que muitos autores e movimentos hermético-filosóficos frutificaram no século XVII, tendo por base os textos herméticos. Intelectuais como Robert Fludd e Athanasius Kircher (1601-1680) permaneceram fortemente crentes na antiguidade de Hermes Trismegisto e na importância de seus textos. Porém, como menciona Sommerman (2019, p. 32), as discussões em torno da datação do *Corpus Hermeticum*, e da possibilidade de ser, ou não, um conjunto de textos puramente gregos, sem conexões com o Egito, tomaram novos rumos após a descoberta da biblioteca de Nag Hammadi no Egito em 1945. Os textos encontrados nessa biblioteca – que continha vários tratados herméticos, sendo um deles totalmente inédito – são, em sua grande maioria, anteriores ao século II d.C., o que pode nos fazer levantar a hipótese de que os textos do *Corpus* possam ser datados do século I d.C., com possível influência da escrita copta. Assim, Sommerman (2019, p. 34) defende que a ideia inicial dos renascentistas do século XV, que entendiam que os textos eram provenientes do Egito, não estaria totalmente equivocada. Segundo o autor, embora o *Corpus* tenha sido escrito na Era cristã, não é correto admitir, como fez Casaubon, que os textos contenham apenas uma nova descrição da filosofia platônica. Sommerman defende o sincretismo entre as culturas e religiões egípcias e gregas, que teria produzido os textos encontrados em Nag Hammadi, e, possivelmente, seria o próprio *Corpus Hermeticum* com a datação de um ou dois séculos anteriores aos estipulados por Isaac Casaubon.

*está cerrado para ella, en tanto está ocupada en la experiencia ordinaria y en las dificultades de la vida externa. Ficino interpreta esta vida contemplativa como un ascenso gradual del alma hacia grados de verdad y del ser cada vez más altos, que finalmente culmina en el conocimiento y visión inmediatos de Dios. Este conocimiento de Dios representa la última meta de la vida y existencia humanas; en él solamente se satisface la inquietud de nuestro espíritu, y todos los demás grados y maneras de la vida y el conocimiento humanos deben entenderse como preparaciones más o menos directas o conscientes hacia este último fin. De conformidad con Plotino, Ficino está convencido de que esta experiencia altísima puede alcanzarse durante la vida presente, al menos por algunas personas privilegiadas y por un corto espacio de tiempo, aunque nunca afirma explícitamente haber alcanzado él mismo este estado.*

*Al describir los diferentes estadios y la meta última de la experiencia interior, Ficino utiliza una terminología doble, y en esto está influido por San Agustín y por los filósofos medievales. El ascenso del alma hacia Dios se lleva a cabo con la ayuda de dos alas, intelecto y la voluntad; así el conocimiento de Dios está acompañado y corre paralelo en cada nivel por el amor de Dios, y la visión última por un acto de goce (KRISTELLER, 1996, p. 64-65).*

Ficino enfatizou que um dos meios para elevar o intelecto às esferas superiores do conhecimento, seria por intermédio da contemplação, já conhecida e debatida na religiosidade ocidental. Assim, Ficino adere à proposta contida nos textos herméticos, que é o desenvolvimento do intelecto por meio do silêncio e da contemplação, culminando num estado de êxtase. Assim como no “chapéu” alado da figura de Harpócrates na ilustração 63 (anexo A) – denominada de “O silêncio hermético” da alcunha de Achille Bocchi (1488-1562) – o homem tem o seu intelecto voltado, ou direcionado, ao conhecimento dos mistérios divinos<sup>92</sup>.

O entendimento neoplatônico do século XV acerca da capacidade intelectual e da liberdade do homem, resultou dos profícuos debates que ocorreram na Academia. A contemplação foi, desse modo, considerada um importante instrumento que prepararia o intelecto a fim de que desenvolvesse a capacidade de ascender ao mundo inteligível. E assim, como figura 63 (anexo A), por meio do silêncio o homem deve contemplar os “sete braços do candelabro” que Harpócrates segura e que simbolizam os sete planetas. Um contemplar cuja finalidade seria conhecer e explorar o mundo material, a fim de aprimorar o intelecto e, assim, ascender para além do mundo celestial.

Após ultrapassar os sete planetas, isto é, o mundo celeste, o intelecto deve ascender à morada dos anjos e das Ideia eternas, numa contínua aproximação da Causa primeira, que é

---

<sup>92</sup> A figura 63 (anexo A) é proveniente do escrito *Symbolicarum quaestionum* de Bocchi. Nela, vemos a representação do deus Harpócrates, usando o chapéu alado, um dos símbolos do deus Hermes.

Deus. As ilustrações 50 e 51 (anexo A) ajudam a clarear esse complexo raciocínio, por meio de diagramas.

Aparentemente a proposta de Ficino era ultrapassar o sentimento melancólico, presente na cultura renascentista, atrelado à ideia vigente de que os anos não haviam trazido sabedoria à Humanidade. Se a redescoberta da filosofia platônica havia dado um impulso para superar essa crença, os já conhecidos escritos de Hermes Trismegisto, agora acompanhados do recém-descoberto *Corpus Hermeticum*, criavam um cenário perfeito para aguçar o antigo ideal de renovação – a *renovatio* –, não apenas no campo filosófico, mas também no campo espiritual.

Ao tecer as considerações em torno do ambiente cultural e filosófico do final do século XV, e que vigorou por todo o século seguinte, Culianu (1999, p. 159), formula a sua tese para o que chamou de “psicologia humana” e “psicologia do cosmos”, nomenclaturas dadas, respectivamente, ao conceito de microcosmos e ao conceito de macrocosmos.

O entendimento acerca do que Culianu chamou de psicologia humana e do cosmos é de grande relevância para compreender as mensagens dos textos herméticos, como vamos analisar.

O primeiro tratado é o mais significativo dentre os quatorze que compunham inicialmente o *Corpus*, pois relata o momento em que Hermes Trismegisto recebe o conhecimento dos mistérios do Universo de *Poimandres*, ou Pimandro, o qual se revela a própria personificação da Sabedoria divina. *Poimandres* seria, na realidade, a personificação daquilo que a filosofia grega denominava de *nous* ou *mens*.

“Pimandro, que é o *Nous* ou *Mens* divina, aparece para Trismegisto quando seus sentidos corporais estão presos a um sono muito pesado. Trismegisto expressa a aspiração de conhecer a natureza dos seres e de conhecer a Deus” (YATES, 1995, p. 34). Um ponto importante e que é sutilmente mencionado por alguns autores, como Arola<sup>93</sup> (1986 p. 92), consiste em identificar o Intelecto Supremo, ou o *Nous/Mens*, apresentado a Hermes Trismegisto como *Poimandres*, como sendo o próprio e ambíguo Saturno. Isso ocorre, devido ao fato de que no antigo sistema cosmológico, Saturno era o mais distante planeta em relação à Terra, o que dava a ideia de que num Universo hierarquizado, Saturno seria o astro mais próximo de Deus, possibilitando identificar, mesmo que indiretamente, *Poimandres* como Saturno (o *Nous* ou *Mens* divina).

---

<sup>93</sup> Arola lembra que o padre Athanasius Kircher, no século XVII, ainda considerava Saturno como “a mente de todo o Universo” (1986, p. 92).

Saturno era visto não apenas como o ceifador de vidas, o “consumador da história”, mas também – provavelmente por ser representado como um velho – era visto como o guardião dos saberes e segredos divinos. Todas essas características, pelo que o temos notado, não foram muito bem exploradas pelos estudiosos, porém, podem ser importantes para a nossa investigação, cuja finalidade é mostrar a mudança de atitude que os filósofos da *Villa di Careggi*, sobretudo Ficino, tiveram frente à figura de Saturno; planeta/divindade representado no famoso quadro de Signorelli – ilustração 58 (anexo A).

Um segundo ponto que vale destacar e que foi citado por Frances Yates, assim como por Sommerman, consiste no fato de que os textos herméticos convidam o homem à contemplação da sua interioridade, ao mesmo tempo em que chamam para a contemplação da natureza micro e macrocós mica. Dessa contemplação, interna e externa, deve resultar o desenvolvimento de uma *Gnosis*, um conhecimento divino, a partir da própria natureza sensível – isto é, explorando os mistérios e segredos da Criação, o indivíduo deve elevar-se até Deus. Proposta semelhante, ainda que com diferenças significativas, ao pensamento de filósofos como Escoto, Lúlio e Cusa.

O que Yates (1995, p. 33) propõe, e com o que Sommerman não concorda totalmente, é que os quatorze tratados traduzidos em 1463 não teriam sido escritos por apenas uma pessoa. A autora postula essa ideia, justamente, por certas ambivalências contidas nesses textos em relação à Gnose. Isso se dá porque em alguns trechos está sugerido que o desenvolvimento da Gnose pode acontecer junto à matéria, muito embora tudo o que é pertencente ao espiritual e ao intelectual encontre sempre maior importância. Tais passagens mostram que, desse modo, não haveria um dualismo, entre corpo (matéria) e alma, mas sim uma dualidade<sup>94</sup>. Enquanto que em outras passagens tal dualidade parece ser rompida, quando nos deparamos com trechos em que é visível o surgimento do dualismo, que é a contraposição entre a matéria (princípio do mal) e o espírito (princípio do bem).

---

<sup>94</sup> No terceiro tratado do *Corpus* é dito: “Deus é a Glória de todas as coisas, e o Universo é divino, a Natureza é divina. Deus, a Inteligência (*Nous*), a Natureza e a Matéria são a origem de todos os entes” (CORPUS HERMETICUM III, 2019, p. 93). Para explicar esse conceito, em que a matéria não é vista, ao menos nesse tratado, como princípio mau, Sommerman explana que “a matéria (*Hylé*) no sentido amplo de matéria prima universal de corporalidade ou apreensibilidade primeira, e não no sentido restrito de matéria física, pois, inclusive Aristóteles, afirma haver uma *hylé* ou matéria até mesmo no Mundo Inteligível. Para todas as tradições ou sabedorias antigas há vários tipos ou níveis de matéria (*hylé*): das mais puras sutis, espirituais, translúcidas e incorruptíveis (como aquela do Mundo Inteligível ou Divino e aquela do Mundo da Alma ou dos heróis e dos *dáimons*), às mais densas, opacas e corruptíveis (como aquela do Mundo Sensível ou Físico)” (2019, p. 93). Aqui vemos um importante conceito que se tornou caro a Ficino: a diferenciação entre espírito e alma.



A ideia de Yates é bastante coerente, embora essa hipótese seja recente, pois, ainda no final do século XVI, Hermes Trismegisto era considerado uma personalidade histórica, iluminada pela Revelação divina e o único autor dos textos. Para Yates (1995, p. 33-34), os autores dos textos comungavam do ideal da busca pela elevação espiritual, mas com duas maneiras diversas de entender o desenvolvimento da Gnose<sup>95</sup>, através do dualismo e da dualidade.

Para o nosso estudo, a analogia entre *Poimandres* e Saturno é de grande importância. Observando-se as duas modalidades da Gnose referidas por Yates – uma ambivalência entre uma Gnose positiva e outra negativa –, faz-se possível uma comparação com a ambivalência de Saturno. Assim sendo, *Poimandres*, possivelmente equivalente a Saturno, o qual seria portador dos segredos divinos, temos uma possibilidade de que os textos herméticos tenham auxiliado na ênfase dos atributos positivos do astro da melancolia.

Assim, a dualidade de Saturno foi mantida na Renascença, contudo os seus aspectos positivos passaram a ser ressaltados e o seu sombrio signo, aos poucos, deixava de ser tão temido. O *Corpus Hermeticum*, juntamente com Hermes Trismegisto, propõe o desenvolvimento de um caminho sapiencial, o que deve resultar na aproximação e na anábase da alma junto a Deus.

A citada proposta do *Corpus Hermeticum*, associada aos anseios sociais pela busca e conquista de novos saberes e por uma renovação cultural, surgiu no momento em que o antigo entendimento de que os anos não haviam trazido sabedoria à Humanidade, estava no seu auge, sendo percebido ou resultando na própria condição melancólica do indivíduo do século XV. Hermes Trismegisto trouxe a mensagem de que tal anseio pela *renovatio* poderia ser saciado com um novo modelo de conhecimento, que englobasse desde a ciência empírica até o desvelamento dos segredos divinos.

E assim como ocorreu com Hermes, que entrou em estado de êxtase quando numa contemplação profunda, o homem seria capaz de experimentar esse mesmo estado de espírito, como vemos na seguinte narrativa:

[Hermes:]

1. Um dia eu refletia sobre os seres: meu pensamento pairava nas alturas e todos os meus sentidos corporais estavam entorpecidos como quando de um sono pesado que se segue a muita comida, a excessos ou cansaço. Pareceu-

---

<sup>95</sup> A tese de Yates visa mostrar os motivos pelos quais alguns filósofos e correntes hermético-esotéricas tiveram entendimentos diferentes em relação à matéria e ao espírito, ao que ela chamou de “desenvolvimento de uma Gnose otimista e outra pessimista”.

me então que se apresentava diante de mim um Ser imenso, além de toda medida definível, que me chamava pelo meu nome e me dizia: O que queres ouvir e ver? O que queres aprender e conhecer?

2. Então, lhe respondi: Quem és tu?

E aquele Ser me respondeu: Sou *Poimandres*, a Inteligência (*Nous*) da Autoridade Suprema. Sei o que desejas e estou em toda parte contigo (CORPUS HERMETICUM I, 2019, p. 63).

Além da questão do êxtase, esse tratado se aproxima do conceito de centelha divina; doutrina muito cara à filosofia gnóstica, que entende que a alma humana compartilha da mesma Essência divina. Deve ser, portanto, por meio do desenvolvimento da Gnose, um conhecimento da própria interioridade humana, que a alma tomará ciência de sua própria condição divina.

Certamente, para que os textos do *Corpus* pudessem permanecer no centro das discussões da Academia florentina, Ficino precisou ter muita prudência, acima de tudo, no tocante a tal preceito gnóstico, extremamente oposto aos dogmas da Igreja. Quanto ao termo “centelha divina”, recorrente no *Corpus* e em outros textos herméticos, é bem provável que o filósofo florentino tenha entendido que essa expressão seria condizente a uma noção, bastante típica entre os místicos cristão, de alma como *Imago Dei*. Caso seguisse essa compreensão, pela via cusaniana, tal centelha recebe o sentido teológico de que Deus Criou a Humanidade “à Sua imagem e semelhança”. Sommerman, faz uma importante aproximação entre o hermetismo e o chamado misticismo cristão – como ocorreu, de certa forma, na filosofia ficiniana

Se considerarmos o panteísmo de um lado e a concepção de Deus da corrente majoritária da teologia *racional* judaico-cristã, o hermetismo está numa posição intermediária entre essas duas perspectivas contrárias. O panteísmo tem a concepção de um Deus imanente ao mundo de tal modo que Deus e o mundo se confundem; a teologia racional judaico-cristã, ao contrário, considera Deus como totalmente transcendente ao mundo e infinitamente distante de todos os entes criados, “inteiramente autossuficiente e por isso não teria necessidade de criar o mundo e não teria perdido nada se não o tivesse criado” (Magee, 2008, p. 8), de modo que o ato de criação é essencialmente gratuito e imotivado. E o hermetismo, por sua vez, afirma tanto a transcendência de Deus em relação ao mundo, quanto sua imanência. Nesse ponto, aproxima-se da concepção de Deus da teologia mística judaico-cristã. “Deus é metafisicamente distinto do mundo, no entanto, Deus precisa do mundo para contemplar a si mesmo. Assim, o ato da criação não é arbitrário ou gratuito, mas necessário e racional” (ibid., p. 9) e nesse sentido o hermetismo afirma que não apenas o ser humano pode conhecer Deus, mas que o conhecimento de Deus pelo ser humano é necessário para realizar a completude de Deus: a finalidade da vida humana é “realizar o conhecimento de Deus (ou ‘a sabedoria de Deus’, a teosofia)”

(ibid., p. 9-10), pois, assim fazendo, o ser humano realiza a necessidade que o próprio Deus em Si mesmo tem de ser conhecido: “O conhecimento de Deus pelo ser humano torna-se o conhecimento de Deus de Si mesmo” (SOMMERMAN, 2019, p. 29-30).

Percebemos na citação de Sommerman que os tratados herméticos têm a pretensão de despertar a *curiositas* no homem, ou, aguçar o seu instinto investigativo, incitando-o a conhecer sua própria natureza interna e externa. Os textos instigam, inicialmente, o conhecimento do mundo empírico, embora de um modo bastante diferente do nosso atual entendimento acerca do conhecimento empírico. O conceito de natureza empírica do século XV mantinha, ainda, uma base fortemente teológica, visto que entendia que Deus podia Se manifestar na natureza; de modo que a exploração do mundo físico era também um caminho, ou ao menos o “primeiro grau”, para se obter um conhecimento mais aprofundado sobre as coisas terrestres e do mundo divino. Aqui, notamos o conceito de um cosmos escalonado, indicando que à medida que a ciência humana avança, indo do saber do mundo sensível ao conhecimento dos mistérios da Realidade última, mais próximo fica o homem de Deus.

Toda essa explanação nos permite constatar que há similaridades entre os textos de Hermes e a mística cristã e, muito provavelmente, Ficino e sua Academia devem ter visto a mensagem hermética, também, como uma espécie de “mística primeva”, que antecedia a própria mística cristã, tendo levado Ficino a crer que os textos de Hermes faziam parte da chamada *prisca theologia*, que seria antecessora ao próprio Cristianismo.

Sommerman apresenta, ainda, a dificuldade em se diferenciar a doutrina gnóstica do hermetismo na Renascença, tanto que Ficino preferiu omitir o termo *Gnosis* em sua primeira tradução do *Corpus Hermeticum*, para, assim, defender uma possível diferenciação entre Gnose e hermetismo, pois compreendia a Gnose como uma filosofia relacionada aos primeiros séculos do Cristianismo e que causou diversas heresias na Antiguidade e na Idade Média.

Contudo, Sommerman defende que os textos do *Corpus Hermeticum* não podem ser considerados como uma “pálida imitação dos diálogos de Platão” (2019, p. 33). Entretanto, essa postura do estudioso não se encaixa totalmente no contexto renascentista, quando a vigilância da Inquisição era constante. Assim, entendemos que os textos herméticos foram vistos como parte, ou muito próximos, da filosofia platônica.

Ainda quanto à última citação que fizemos, vemos que o autor concebe a ideia de que “Deus necessita do mundo para contemplar a Si Mesmo”. Esse é um argumento que se encontra claramente nos textos herméticos, fazendo com que haja uma analogia com a

necessidade do homem de contemplar a si mesmo. De modo que o homem necessita contemplar e conhecer a sua interioridade para poder alcançar a Deus e unir-se a Ele.

Se a *vita contemplativa* de outrora era capaz de desencorajar a muitos, por conta do receio do oitavo pecado capital – a acídia –, a via da contemplação, a partir dos textos herméticos, passava a ser a *conditio sine qua non* para propiciar “altos voos intelectuais”.

De acordo com a compilação dos textos do *Corpus*, Hermes Trismegisto, após a sua iluminação, recebe da própria Inteligência divina – personifica em *Poimandres* – a revelação dos “três níveis, ou graus” de estados contemplativos. Sendo que essas três etapas contemplativas devem resultar na iluminação do ser humano. Sommerman (2019, p. 34), sintetiza esses três níveis, os quais ele denomina de “via da imortalidade”, explanadas abaixo:

**1ª etapa:** *conhecer a si mesmo*. Consiste, em nosso entendimento, e amparados na própria escrita do *Corpus Hermeticum*, bem como em outros textos como o *Asclepius*, na contemplação interna do ser humano, que tem suas bases no famoso adágio socrático: “conhece-te a ti mesmo”. Diante do que temos estudado, esse conhecimento de si mesmo não deve ser compreendido, apenas, como um conhecimento de um indivíduo isolado. Os próprios textos herméticos são categóricos quando afirmam a correspondência entre o homem, o microcosmos, e o Universo, o macrocosmos, sobretudo pela famosa frase da *Tabula Smaragdina*: “*Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius*” – “o que está em cima é como o que está embaixo, o que está abaixo é como o que está acima”. A figura: 64 (anexo A), “O homem do zodíaco”, contida no “Livro das Horas” do Duque de Berry, do século XV, é mais uma ilustração desse importante conceito ou paradigma, que o próprio Cúliano classificou como pertencente à psicologia humana e à psicologia do cosmos, presentes no período renascentista. Essa imagem, lembrada por Walther e Wolf (2005, p. 283), não apenas aponta para o difundido conceito de micro e macrocosmos, mas, ao mesmo tempo, revela como esse entendimento estava envolvido com a própria religião cristã, já que tal ilustração está inserida nos famosos “Livros das Horas”, muito populares entre os nobres religiosos medievais.

Com essa exposição, fica mais claro que essa primeira etapa contemplativa indica para o conhecimento do próprio indivíduo, porém, não podemos concluir que esse “primeiro grau” esteja se referindo ao indivíduo isolado, nem mesmo concluir que se referiu ao homem e aos seus relacionamentos interpessoais. Pois, é preciso compreender, justamente, o conceito de homem amplamente difundido na Renascença, que era o indivíduo que se achava ligado à

natureza, ao cosmos e, que, além disso, estava à mercê dos influxos do mundo celeste, que influenciavam diretamente o cotidiano humano.

Não é ousado sugerir, dessa forma, que essa primeira etapa, ou primeiro grau, consista, também em um conhecimento do meio externo, natural e sensível. Na realidade, as próximas duas etapas estão intimamente relacionadas à primeira, já que o ser humano é o centro dessa iluminação, sendo ele o “grande milagre da natureza”.

**2ª etapa:** *conhecer a Deus*. Com a cultura antropocêntrica renascentista, os textos do *Corpus* estavam bem alinhados ao importante conceito de “homem como o centro”. Isso é visível em todas as três etapas, já que o ser humano mantém a sua posição central de maneira destacada. Mesmo nesta etapa, o “conhecer a Deus” difere do conceito judaico-cristão, como bem expôs Sommerman, ao mencionar que “o hermetismo, por sua vez, afirma tanto a transcendência de Deus em relação ao mundo, quanto sua imanência” (2019, p. 30). Esta segunda etapa, ou “segundo grau”, torna-se um prolongamento da etapa anterior, ou seja, as etapas estão relacionadas entre si e são complementares, embora em graus distintos.

Conhecer a Deus é, respeitando a visão de Sommerman, conhecer a realidade imanente, ou seja, o próprio sujeito ao dar continuidade à tarefa de conhecer a si mesmo, avança um grau a mais. O segundo grau é um convite para o homem conhecer além do mundo das aparências, quando deve tomar ciência da existência do universo arquetípico, ou do universo das Ideias eternas aproximando-se, assim, de Deus.

**3ª etapa:** *a divinização do ser humano*. Essa é a etapa mais complexa e, de acordo com o hermetismo, pode ser alcançada ainda em vida. É o estado máximo da contemplação e que tende a ser caracterizado pelo êxtase místico, que foi relacionado ao furor platônico. A divinização do homem ocorreu com o próprio Hermes Trismegisto, por meio de um êxtase bem relatado no *Poimandres*.

Muito embora a terminologia utilizada por Sommerman – “divinização do ser humano” – não esteja incorreta, já que se mostra uma conceituação bem pertinente aos textos herméticos, não podemos afirmar que tal terminologia fosse comumente utilizada, ou aceita, em especial na primeira edição da “cautelosa tradução ficiniana”, do *Corpus Hermeticum*. Ainda que a hipótese de que o ser humano poderia se autodivinizar tenha sido bem desenvolvida, essa ideia não era bem-vista pela ortodoxia religiosa. Assim, é conveniente supor que para que houvesse a continuidade da Academia de Florença, sem atritos com a Igreja, a terminologia “união mística com Deus” deve ter sido a mais apropriada e utilizada, ainda que a real proposta do hermetismo fosse mais ousada que uma “simples” união.

A questão terminológica não nos é tão importante quanto à questão da contemplação – outrora identificada ou vinculada à melancolia –, mas que nos ditos textos herméticos é apontada como o caminho para o estado de êxtase. É justamente com esse novo entendimento que o Renascimento concedeu uma nova conceituação para a melancolia.

Adicionalmente, Sommerman aponta para a proximidade existente entre esses três níveis contemplativos do hermetismo e as “vias espirituais” de outras correntes filosóficas e religiosas, sendo único, porém, o ideal de ascensão intelectual, ou espiritual, e o de transformação do ser humano, numa espécie de *metanoia*.

A essas três etapas de iniciação hermética correspondem exatamente as três etapas da via espiritual no cristianismo: Via Purgativa, Via Iluminativa e Via Unitiva, consumada pela Via Efusiva ou Deificação; e também às três grandes etapas da Grande Obra alquímica como descritas pelos textos da tradição hermético-alquímica europeia [...]: Obra em Negro, Obra em Branco e Obra em Vermelho, consumada pela Realização da Pedra Filosofal (que é o Corpo de Eternidade).

A 1ª etapa da iniciação hermética, a de purificação, é análoga à Via Purgativa no cristianismo e à Obra em Negro na tradição hermético-alquímica europeia e “culmina no conhecimento (*gnosis*) de Deus” – conhecimento esse que marca a entrada na 2ª etapa da via de Hermes, e que no cristianismo é análoga à entrada na Via Iluminativa e à Obra em Branco da tradição hermético-alquímica, “e, depois, seguindo sua travessia, entra na nona esfera, onde se une a Deus”, união essa que é a característica da 3ª etapa da iniciação hermética, e que é análoga à entrada na justamente chamada Via Unitiva da tradição mística cristã e na Obra em Vermelho da tradição hermético-alquímica europeia (SOMMERMAN, 2019, p. 34-35).

A exposição de Sommerman nos mostra como os conteúdos dos escritos herméticos são de natureza “plástica”. Tal plasticidade está na própria mensagem atinente ao *Corpus* que, ao sugerir a possibilidade de o homem conquistar a sua própria iluminação, equipara-se a outras correntes religiosas, como o próprio misticismo cristão, que ensinam a mesma possibilidade.

Devido à proximidade entre os textos herméticos e o misticismo cristão, realizar uma distinção entre essas duas vertentes talvez não fosse possível naquele momento, sobretudo pelas próprias posições de Ficino, que não desejou afrontar a teologia cristã. O filósofo deve ter notado que tal aproximação entre o misticismo cristão e o (re)nascente hermetismo, poderia ser benéfica para que o *Corpus* recém-traduzido não fosse condenado, juntamente com o próprio Trismegisto.

Com essas explicações sobre as três etapas de contemplação, segundo o hermetismo, seguiremos com mais alguns pontos dos escritos de Hermes, o “Três Vezes Grande”.

Um ponto que devemos ressaltar é que os termos *nous* e *mens*, ao menos no *Corpus Hermeticum*, foram compreendidos como idênticos. Por outra lado, notamos que a terminologia mais utilizada na filosofia ficiniana e na filosofia hermética foi o termo *mens*, para descrever a atividade intelectual – da mente – que ao ser aprimorada deve conduzir o espírito do homem aos altos graus contemplativos, por meio do “voo intelectual”.

Ficino parece não ter se preocupado em fazer uma distinção entre *mens* e *nous*. Desse modo, essas denominações permaneceram agregadas ao campo intelectual, ou seja, a faculdade do *intellectus*. E, ao menos no hermetismo, a aplicabilidade desses dois termos – com preferência para *mens* – remete à ideia de que a *mens* humana é instigada a confiar na racionalidade, mas, ao mesmo tempo, é incitada a ousar ultrapassar o campo da *ratio*, isto é, da sensibilidade e da racionalidade, para assim iniciar o processo de ascensão do *intellectus*, do conhecimento, aproximando-o de Deus.

Finkelstein tem o mesmo entendimento ao considerar que a partir do momento em que a *mens* é exercitada a ascender intelectualmente, deixa o conhecimento da realidade sensível, rumo ao conhecimento de Deus ou da Realidade divina:

*Ficino and others of the time divided the world under God into three concentric spheres, roughly Terrestrial, Celestial, and Intellectual. They also divided the human psyche into three faculties specially suited to the corresponding spheres: mens imaginatio, mens ratio, and mens contemplatrix. Mens imaginatio empowered the artisan and the artist to view arrangements of the four Elements in Space and Time, but nothing more. Since these were not believed to be the ultimate reality, we best capture the intention if we translate mens imaginatio rather literally, as Imagination, though today we are apt to call the process perception. Mens contemplatrix is the faculty that informs philosophers of Plato's Forms and theologians of angels, the presumptive occupants of the Intellectual Sphere. Let us render this faculty as Contemplation. Finally, mens ratio is the faculty that enables the astronomer to predict the planetary motions* (FINKELSTEIN, 2005, p. 09).

Hermes, após receber as instruções de *Poimandres*<sup>96</sup> revela ao seu filho Tat, no tratado IV, que Deus, a Inteligência Suprema Criou, por meio de Sua palavra (*Logos*) e do *Nous-*

---

<sup>96</sup> É perceptível que o próprio *Poimandres*, personificado para Hermes no primeiro livro, apresenta-se como uma hipóstase de Deus. Porém, assim como a teologia negativa o *Corpus Hermeticum* menciona, ao menos em alguns trechos, que Deus nunca será totalmente conhecido. No livro II, em um diálogo entre Hermes e Asclépio, Hermes revela: “Deus não é a Inteligência (*Nous*), mas sim a causa da Inteligência; Ele não é Espírito (*Pneuma*), mas sim a causa do Espírito; Ele não é a Luz, mas sim a causa da Luz [...]. Ele é o Bem e não é outra coisa [...]. Explica-se: a amplitude do Bem é tão grande quanto a existência de todos os entes corpóreos e incorpóreos, sensíveis e inteligíveis. Eis o que é o Bem, eis o que é Deus” (CORPUS HERMETICUM II, 2019, p. 89).

*demiurgo*, todas as coisas, incluindo a vida humana. Contudo, os homens prevaleceram sobre os outros seres vivos, por conta das suas faculdades da razão (*logos*) e da inteligência (*nous*), emanadas diretamente de Deus. Assim, o ser humano nasceu para “contemplar as obras de Deus, maravilhar-se com elas e conhecer seu Criador” (CORPUS HERMETICUM IV, 2019, p. 97). Porém, os textos fazem uma nova revelação, quando narram que Deus Criou o ser humano com a razão (*logos*), mas não lhe concedeu a inteligência (*nous*) já desenvolvida, mas cujo potencial se acha na interioridade de cada indivíduo e que precisa ser desenvolvido por iniciativa própria. Somente assim o homem será capaz de desenvolver e tomar posse de uma Gnose, sendo que a única maneira de despertar e desenvolver essa inteligência é por meio da contemplação.

Aqui, Sommerman (2019, p. 97), ao comentar o *Corpus*, faz uma exposição sobre a contemplação entendida por Plotino (cerca de 205-270 d.C.), filósofo neoplatônico muito conhecido pela Academia Neoplatônica de Florença. E Bal, por sua vez, lembra que esse filósofo, menciona que a única maneira de o ser humano ascender ao Uno – sair da multiplicidade rumo à Unidade – é por meio de contemplação silenciosa. “A compreensão deste caminho só se adquire na caminhada, quando através da marcha percorremos todas as paisagens e vislumbramos com ‘os olhos da Alma’ os segredos ali guardados. Plotino nos encaminha, por meio da contemplação, ao Silêncio” (BAL, 2007, p. 27). A exposição da autora elucida, ainda mais, as similaridades que Ficino e toda a Academia notaram entre os escritos de Hermes Trismegisto e o platonismo. A figura 63 (anexo A), “O silêncio hermético”, faz uma clara correlação entre os conhecimentos advindos de Hermes e o silêncio contemplativo, análogo ao “silêncio plotiniano”.

Ainda quanto ao tema da contemplação, Culianu (1999, p. 291) nos lembra que a origem etimológica da palavra “teoria” – *theoria* – está relacionada ao ato de contemplar, onde ainda é possível notarmos, na definição do vocábulo “teoria” que, segundo o dicionário Michaelis (2021), é o “conhecimento abstrato que se limita à exposição de caráter meramente especulativo, voltado para a contemplação da realidade, em oposição à prática e ao saber técnico”. Entretanto, Culianu menciona uma outra etimologia, mais antiga, para o termo *theoria*, que estaria relacionada à “contemplação dos deuses ou à contemplação do divino”, o que é, justamente, uma das principais propostas dos tratados herméticos. Assim, o significado inicial da terminologia *theoria* ressoa tanto na filosofia neoplatônica como no contexto cristão, como nos diz Mardones:



Com conceito forte de teoria ou vida contemplativa que proporcionaria acesso privilegiado à verdade e, dessa maneira à salvação – no fundo, estão presentes as origens sagradas da teoria (= *theorós*). Uma espécie de concepção elitista da teoria, acima da práxis, desvinculada da realidade dos interesses e experiências cotidianos (MARDONES, 2006, p. 230).

Entendimento similar ocorre na filosofia plotiniana:

Considerando que visão e contemplação são a mesma coisa e que o conceito de *theoría* é análogo ao de contemplação, podemos começar a vislumbrar a relação que Plotino irá estabelecer no Tratado 30 [III 8] entre a práxis e a *theoría* – a “contemplação criadora” [...]. O pensamento do Intelecto [*nous* do *Corpus Hermeticum*] ocorre simultaneamente em duas direções: ao Um e a si mesmo [proposta análoga aos textos herméticos]. O que diferencia a contemplação dos primeiros Tratados da contemplação apresentadas no Tratado 30 [III 8] é justamente a contemplação de si mesmo. A contemplação de si, ou o “conhecimento de si” pode ser considerado como sendo o elo favorável a ultrapassagem de um nível a outro de realidade [consta aqui o conceito de microcosmos e macrocosmos, o conhecer a si mesmo é uma “ponte” para a outra realidade e, possivelmente, pode estar correlacionado com a ideia de universo-espelho de Nicolau de Cusa]. *Apesar de central na obra de Plotino, a temática da contemplação merecer pouca atenção dos estudiosos* [grifo nosso]. A novidade, segundo Reale, consiste numa compreensão mais abrangente da *theoría*, a “contemplação criadora”. [A autora cita a exposição de Reale]. “A *theoría*, ‘a contemplação criadora’, sobre a qual apenas recentemente os estudiosos chamaram a atenção, torna-se um dos eixos de sustentação da metafísica plotiniana, se não mesmo o emblema dessa metafísica... O criar é contemplar ou, se se prefere, efeito do contemplar. A contemplação criadora é a característica comum a todas as hipóteses, a chave que abre o segredo da “processão” a partir do Uno e também do “retorno” ao Uno dado que, como vimos, *o próprio êxtase é “contemplação”* [grifo nosso] (BAL, 2007, p. 34-35).

Nesse sentido, debater a etimologia da palavra *theoria* é bastante valioso para o que aqui temos estudado, uma vez que os textos herméticos têm a finalidade de incitar o homem a contemplar as ordens superiores do mundo inteligível. Com isso, é possível propor que o novo entendimento em torno da contemplação e, por conseguinte, da melancolia, que Ficino elaboraria, posteriormente, tinha como objetivo proporcionar ao indivíduo a *theoria*, isto é, contemplação das coisas divinas.

Não há dúvidas de que o *Corpus Hermeticum* juntamente com as traduções das obras de Plotino e do místico Pseudo-Dionísio, foram de suma importância para que Marsílio Ficino se deparasse com a necessidade de um caminho para o desenvolvimento da contemplação e para a ascensão do intelecto humano às esferas mais altas, às verdades Eternas.

A concepção de *theoria*, enquanto contemplação das coisas divinas, estava, assim, na mesma base do que havia postulado Nicolau de Cusa, anos antes da tradução do *Corpus*, ao

propor que o indivíduo fosse capaz de deixar de enxergar apenas com os olhos corpóreos e enxergasse, também, com os “olhos da inteligência” (*nous* ou *mens*). Assim, relata Sommerman, que o *nous*, ou *mens* (respectivamente, o olho da alma), está diretamente vinculado com o *logos* (respectivamente, o olho corpóreo). “Podemos considerar que, no ser humano, o *nous*, enquanto faculdade cognitiva, é a intuição intelectual, diferentemente do *logos*, que é a razão discursiva” (SOMMERMAN, 2019, p. 109).

Nos tratados VI e X encontramos, também, outras revelações importantes acerca da contemplação. Afinal, qual seria a finalidade do ato contemplativo, que conduziria a um estado de plenitude e êxtase? Nesse aspecto, o tratado VI parece próximo da mística cristã. O relato de Hermes afirma que o bom e o belo no mundo são precários em relação ao verdadeiramente Belo e ao verdadeiramente Bom. O homem pode experimentar o belo e o bom, porém, no plano terrenal, ambos estão condicionados às deformidades da matéria. Por outro lado, o mesmo tratado apresenta uma outra visão, que mostra o seu conteúdo otimista. Ou seja, mesmo com a precariedade do mundo, onde o mal se faz presente, a matéria (*hylé*) também contém traços dos verdadeiros Belo e Bom, já que o mundo, como um segundo deus, “é bom, posto que ele [o mundo] produz todas as coisas: ele é bom na medida em que cria, mas em todo o resto ele não é bom, posto que está sujeito à paixão, é móvel, e produz entes sujeitos à paixão” (CORPUS HERMETICUM VI, 2019, p. 114). Essa passagem, além de importante para destacar a relação dual existente no mundo, serve, também, para mostrar o objetivo da contemplação, isto é, a compreensão da Realidade divina que conduz à Beleza suprema, e o “único Caminho que conduz a essa Beleza é a piedade acompanhada do Conhecimento (Gnose)” (2019, p. 115).

O conceito de Beleza suprema influenciou o campo artístico no Renascimento, visto que o homem, especialmente o artista, tem como missão representar o belo, pois, em maior ou menor grau, há reflexos do Belo verdadeiro na natureza. De modo que é ofertada ao homem a oportunidade, por meio de sua inteligência (*nous/mens*), de aperfeiçoar a beleza natural através da arte. Isso foi importante para conduzir os artistas da Renascença, especialmente os do século XVI, à busca das mais belas e sublimes formas artísticas, com principal destaque no uso da Geometria e da Matemática; antiga e divina linguagem dos números. “As potências de Deus são como raios; as potências da Natureza são como raios do mundo; e as artes e ciências são como raios dos seres humanos [...]. As potências da Natureza agem por meio dos elementos; os seres humanos, por meio das artes e das ciências” (CORPUS HERMETICUM X, 2019, p. 144).

Agora é importante sublinhar a importância do estado de êxtase, caracterizado pela contemplação absoluta, momento em que todos os sentidos do corpo são anulados pelo silêncio e pela contemplação, quando a “Beleza tendo banhado toda a mente com a sua luz, ilumina também a alma inteira, retira o ser humano inteiro para fora do corpo e o transforma no seu ser essencial [...]” (CORPUS HERMETICUM X, 2019, p. 137). Assim, Hermes ainda acrescenta que a “única salvação do homem é ascender, em ‘direção ao Olimpo’” (2019, p. 141).

A ascensão do espírito ao mundo divino que, segundo o *Corpus Hermeticum* o indivíduo pode experimentar ainda em sua existência terrena, tem como finalidade, ainda, de apaziguar as angústias da alma advindas da sensação melancólica, caracterizada pela insatisfação da alma causada pela limitação do conhecimento humano.

Se os anos não tinham trazido sabedoria à Humanidade, o *Corpus Hermeticum* parecia oferecer um caminho para amenizar esses sentimentos melancólicos. O próprio *Poimandres* oferece uma via para o renascimento espiritual – *renovatio* –, como uma espécie de “morte simbólica” decorrente da contemplação e do êxtase místico; momento em que o espírito se desprende do corpo e se desvencilha de tudo o que é sensível, no mesmo instante em que o *pneuma* é iluminado pelas Belezas do mundo inteligível. Essa era uma grande proposta para o homem do Renascimento – marcado pelas angústias e melancolia de uma época de grande ebulição cultural e religiosa. Os textos apontam, indiretamente, que o homem não deve temer a melancolia, mas transformá-la por meio do ato contemplativo, para, assim, atingir os altos graus do conhecimento.

Há, ainda, duas passagens em outro texto atribuído a Trismegisto, denominado *Kore Kosmou* (“Pupila do Mundo”), que surgiu posteriormente às traduções de Ficino, mas, como menciona Sommerman (2019, p. 22), acabou inserido em uma nova tradução do *Corpus*, em 1591, por Francesco Patrizi (1529-1597). Tal texto, que atualmente faz parte do *Corpus* como um todo, não está desvinculado do conteúdo dos tratados outrora traduzidos por Ficino, por isso mesmo pôde ter sido facilmente reconhecido como parte dos escritos de Trismegisto. No texto “Pupila do Mundo”, é dito que dentre as misérias mundanas que foram reservadas ao ser humano, quando esse deixou de “conviver com os deuses”, está a prisão da alma no corpo, na matéria, tendo o indivíduo que “cuidar de um corpo cheio de humores e pronto a dissolver-se!” (KORE KOSMOU in CORPUS HERMETICUM, 2019, p. 285).

Além da direta menção à teoria humoral, o texto aponta para uma questão bastante importante, já mencionada nos tratados anteriores que é a necessidade de o homem conhecer a

natureza física para conhecer a Deus. O texto fornece a sensação de liberdade, para que o indivíduo possa se expressar de acordo com os seus desejos. O escrito é incisivo a ponto de mencionar a dissecação de corpos, até então entendida como um sacrilégio.

Os seres humanos arrancarão as raízes das plantas, estudarão as propriedades dos sumos naturais, observarão a natureza das pedras, dissecarão não apenas os animais, mas até mesmo seus semelhantes, querendo saber como foram formados. Eles estenderão suas mãos ousadas até o mar e, cortando a madeira das florestas naturais, passarão de uma margem à outra para encontrarem terras que estão além. Eles buscarão os segredos escondidos no fundo dos santuários inacessíveis. Eles perscrutarão a realidade até as alturas, ávidos de apreender, mediante suas observações, a uma ordem estabelecida do movimento celeste. E isso não será o bastante, e, se já não faltar conhecer o ponto extremo da Terra, eles desejarão buscar a derradeira extremidade da noite (KORE KOSMOU in CORPUS HERMETICUM, 2019, p. 288).

Esse interessante trecho advindo de um texto mais recente do *Corpus Hermeticum* – o *Kore Kosmou* – mostra algo que já era conhecido, por exemplo, nas filosofias de Raimundo Lúlio e de Nicolau de Cusa – o estudo da natureza sensível – embora esses dois autores sejam menos explícitos que a passagem acima. Ainda que a citação indique, inicialmente, um conhecimento estritamente vinculado ao mundo sensível, ela somente poderia ser compreendida desse modo se não estivesse inserida na realidade mística e religiosa do período que foi escrita e do Renascimento, quando esses textos foram traduzidos. Apesar da sugestão de se estudar apenas o mundo físico, o objetivo principal do indivíduo-filósofo era compreender os mistérios divinos subjacentes, ou ocultos, na realidade física.

Surgia, assim, a figura do *philosophus et magus* que mudou a visão dos eruditos renascentistas, ao propor a aproximação entre vida ativa e vida contemplativa. Como de certa forma já ocorria, foram inseridos, no campo da Filosofia, elementos da magia e da Alquimia, por exemplo, como ferramentas para que o filósofo, mergulhado na vida contemplativa, pudesse, através das artes mágicas, astrológicas, alquímicas e cabalísticas, explorar, manipular e conhecer a natureza até alcançar a sua Causa divina. Vemos, então, a clara aproximação entre a contemplação e a atividade, com a utilização dos elementos da magia e da Alquimia.

Esse tópico será mais amplamente discutido no próximo capítulo, quando faremos a exposição do novo conceito de melancolia. Por ora, citemos a seguinte passagem Ball sobre o assunto:

Mas o espírito da investigação empírica, sem o qual a ciência é impossível, começou a florescer em meio à magia natural da Renascença. O verdadeiro mago, de acordo com o humanista italiano Marsilio Ficino, “contempla a ciência divina, dos céus e é um observador estudioso [contemplação e atividade/vida contemplativa e vida ativa] e expositor das coisas divinas”. O fato de a magia ter sido uma arte *oculta* deixa muitos cientistas desconfortáveis com seu papel na história da ciência. Hoje em dia, o “oculto” é visto como superstição, irracionalidade, charlatanismo. Mas muito da ciência contemporânea é oculta no *sentido renascentista*, na medida em que está “oculta” aos nossos sentidos (2009, p. 08).

Não há dúvidas de que o *Corpus Hermeticum*, e juntamente com as obras de Plotino e do místico Pseudo-Dionísio, foram primordiais para que Ficino percebesse a necessidade de novos caminhos para se chegar à denominada *theoria* – no seu sentido etimológico oriundo da Antiguidade – e para que a contemplação melancólica não fosse mais vista como uma porta de entrada para o demônio, por meio da acídia.

Para finalizar este capítulo, é importante abordar um momento em que a contemplação e os textos herméticos se unem novamente. Ficino, que tinha muito apreço pela imagem – pois acreditava que a contemplação seria facilitada pelo uso de símbolos e imagens – notou que em escritos platônicos, neoplatônicos e, também, nos textos herméticos, havia clara menção à importância do Sol. Com isso, o filósofo sugeriu que o astro seria uma imagem importante para expressar, visualmente, o mundo inteligível. Assim, Ficino fez uso da imagem do Sol como símbolo alusivo à divindade. O símbolo solar já era muito caro no âmbito religioso ocidental e, partindo da filosofia hermética e do misticismo cristão, foi vinculado a uma espécie de *Imago Dei* e a uma preciosa imagem para a contemplação. Coincidentemente, ou não, isso se deu em um período em que a o Sol, enquanto centro do Universo, ganhava cada vez mais debate no meio intelectual.

### 5.3.1.3 Sol: um símbolo para a contemplação

Diante do entendimento de que Deus Se expressaria por meio da natureza – tornando o mundo natural um “grande livro” que clamava por ser lido com os “olhos da mente” –, Ficino acabou por dar uma atenção muito especial ao Sol, quando reconheceu no astro um importante símbolo para a contemplação, recorrendo à analogia do domínio solar sobre todas as coisas. Desse modo, o Sol passou a ser um importante símbolo para auxiliar a mente humana em sua elevação intelectual.

Ficino aderiu à tradição onde não apenas o Sol recebia importância sublime, mas também a sua luminosidade e os elementos a ele relacionados, como o fogo, o calor e,

também, o ar. Dessa forma, Ficino, seguindo a própria tradição bíblica, apontou para a ideia de que Deus deve ser entendido como fonte de Luz, cuja Sublime claridade, segundo o relato bíblico o ser humano não consegue contemplar diretamente.

O conceito de luz como característica da divindade, já era encontrado em Raimundo Lúlio – ilustração 46 (anexo A) –, que entendia que a ascensão do intelecto deve culminar na iluminação do homem e no seu encontro com Deus; bem como em Nicolau de Cusa que, ao fazer a analogia de Deus como uma circunferência “cujo centro está em toda a parte e sua circunferência em parte alguma”, acabou por fazer, indiretamente, referência ao Sol. A circunferência infinita do Sol, seria então, a sua luminosidade que, pelo seu poder de difusão iluminaria todas as coisas, semelhantemente a Deus.

A questão em torno do Sol, como símbolo natural mais próximo daquilo que poderia ser apresentado como *Imago Dei* – Imagem de Deus – torna-se importante para nossa pesquisa, não só pelo fato de que o Sol passou a ser visto como um símbolo contemplativo, mas também pela sua alusão simbólica à Luz divina. Ficino seguiu uma tradição próxima do misticismo cristão, especialmente o de Pseudo-Dionísio e o de Nicolau de Cusa, que glorificavam o Sol e sua luminosidade, do mesmo modo que os textos herméticos. O *Corpus* atribui centralidade ao Sol, quando também ressalta a importância de o homem contemplar a Deus através das imagens da natureza, sendo a imagem do Sol uma das mais importantes e simbólicas. Em uma significativa passagem do tratado XI do *Corpus*, o *Nous Supremo* revela a Hermes:

Presta ainda atenção, Hermes, e compreenderás melhor como a obra de Deus é uma: é fazer todas as coisas virem a ser, as que vieram a ser, as que vêm a ser e as que virão a ser. Isso é a vida, meu querido, isso é Beleza, isso é Bem, isso é Deus [...].

A eternidade é a imagem de Deus, o Mundo é a imagem da Eternidade, o Sol é imagem do Mundo, o ser humano é uma imagem do Sol (2019, p. 154).

Na *Tabula Smaragdina*, o Sol é tido como o “Pai das coisas terrestres”, sugerindo que o Sol seja a própria imagem de Deus. Nesse pequeno tratado, bem conhecido no Medievo, Hermes revela o poder criador e vivificador do Sol, sendo a sua luz semelhante ao *intellectus* do homem, pois pode se expandir para todos os lugares, indo do mundo inteligível ao mundo sensível, da mesma forma que o intelecto humano é capaz de fazer.

Yates (2016, p. 94) lembra que a constituição da melancolia, quando direcionada à intelectualidade e à boa memória, foi atribuída à bÍlis negra do tipo quente e fumosa. Assim, o “fogo” produzido por uma combustão humoral contribuiria para a ascensão do espírito ao

mundo mais além. Essa mudança na constituição do humor negro, quando associada à intelectualidade, ocorreu, principalmente, em Alberto Magno, muito provavelmente instigado pela leitura do “Problema XXX”. Santo Alberto, entendeu que a melancolia, ou a bÍlis negra, presente nos homens que estavam voltados à contemplação das coisas do alto, ou os estudiosos em geral, não seria de constituição comum, considerada fria e seca, mas sim uma bÍlis negra seca e quente. Essa compreensão foi um marco para a nova constituição fisiológica do humor melancólico.

Esse entendimento de santo Alberto muito deve ter contribuído para a reestruturação que Ficino fez do conceito de melancolia. Foi no cenário renascentista que as questões em torno do Sol, da luz, do fogo e da iluminação ganharam força dentro da Academia, além, é claro, das próprias atribuições dadas ao Sol por Platão e pelos neoplatônicos, juntamente com os textos de Hermes Trismegisto que, abertamente, trouxeram à tona, a ideia da centralidade do Sol.

Esse importante astro era, de modo semelhante a Saturno, como ressaltam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 176) também visto com suas características ambivalentes. Pois se o Sol era capaz de auxiliar na ascensão do intelecto e iluminar as coisas que estão ocultas – por meio da contemplação e do silêncio, como mostra a figura 63 (anexo A) –, por outro lado, se o espírito do indivíduo não fosse guiado pela *Prudentia*, incorreria no risco de “ser queimado” pela forte irradiação solar, uma queimadura que atingiria o *intellectus* ou o “olho da alma”. Como mostram os mesmos estudiosos, as similaridades entre o Sol e Saturno estavam cada vez mais próximas. “*La verdadera finalidad de Saturno es ‘iluminar y guiar la virtus intellectiva y conducirla al conocimiento de lo recto y útil, a veces hasta la luz de la profecía’*” (2012, p. 176).

Quanto à significativa centralidade dada ao Sol pelos tratados herméticos, em uma época em que o sistema cosmológico ptolomaico não mais se sustentava e o heliocentrismo passava a fazer cada vez mais sentido, Hermes revela:

7. No entanto, a visão do Sol não é uma conjectura, pois o raio visível do Sol envolve o mundo inteiro, com seu brilho, mais luminoso: tanto a parte que está acima como a parte que está abaixo. Explica-se: o Sol está no centro do Mundo, portando-o como uma coroa. E, como um bom condutor, ele assegura o equilíbrio do carro do Mundo e ata as rédeas do mundo a si mesmo, para que ele não se lance em um percurso desordenado. E as rédeas são: a vida, a alma, o sopro (*pneuma*), a imortalidade e o vir a ser [...].
17. Em suma, o Mundo Inteligível depende de Deus; o Mundo Sensível depende do Mundo Inteligível; e o Sol recebe de Deus, para sua manutenção,

o influxo do Bem – isto é, de Sua ação criadora – por meio do Mundo Inteligível e do Mundo Sensível [...].

18 Por isso, Deus é o Pai de Todas as Coisas, o Sol de Todas as coisas, o Sol é o artífice delas [no mundo Sensível], e o Mundo é o instrumento dessa ação criadora. O céu é governado pela substância inteligível e, por sua vez, governa os deuses, governam os seres humanos. Assim é o exército dos deuses e dos *dáimons* (CORPUS HERMETICUM XVI, 2019, p. 201-204).

O Sol passou a ser considerado pelos neoplatônicos de Florença como um símbolo, que devia ser contemplado, resultando numa espécie de “exercício” contemplativo com a finalidade de instigar a ascensão do intelecto. Assim, se Saturno era o astro da melancolia e da contemplação, o Sol, por sua vez, era o astro a ser contemplado. Todo esse conjunto místico filosófico passou a ser bastante significativo naquele período, seja no cenário filosófico ou no campo científico, com as questões em torno do heliocentrismo.

Nas artes, por exemplo, foi refletido o conceito imagético de “Deus-Sol”, como vemos na ilustração 65 (anexo A) conhecida como *Sol Iustitiae* de Albrecht Dürer, produzida no final do século XV. Essa gravura chama a atenção não apenas pelo seu aspecto solar que é evidente, mas inclusive pela personificação do “Sol-Justiça” que, na verdade, representa o próprio Deus, cujo rosto em forma de triângulo faz referência à Trindade cristã. Embora rara, a representação de Deus na iconografia do Cristianismo surge nos primeiros séculos da Era cristã, na maioria das vezes simbolizado como Luz ou Triângulo, como vemos no *Sol Iustitiae*. Contudo, a personificação de Deus na forma humana era algo bem mais raro, sendo que a gravura de Dürer pode ter sido influenciada pela obra *Hieroglyphica*, de Horapolo, onde na descrição concernente à força física é indicada pela imagem do leão que, também, possui um significado solar (HORAPOLO, 1991, p. 105).

É importante realçar a luminosidade solar como símbolo e, agora, na filosofia neoplatônica, acrescida das propriedades de iluminação e de claridade espirituais, como partes do processo contemplativo. Dessa maneira, relativamente à contemplação, o Sol pode ter sido útil para descaracterizar a melancolia – a acídia – como sendo de aspecto triste, frio e sombrio. A compleição do melancólico ia, aos poucos, sendo reformulada pelas características que condiziam à vida intelectual e à iluminação, deixando o seu lado obscuro e negativo.

Os escritos herméticos, que tanta influência exerceu na Academia, reforça no *Asclepius* a nação de Sol como um segundo deus.

29. O Pai e Senhor de Todas as Coisas, Aquele que é o Todo Absoluto, manifesta-se de bom grado a todos. Não que Ele aponte para um lugar



específico, nem para um lugar que tenha determinada qualidade ou tamanho; porém, Ele ilumina o ser humano com esse Conhecimento (*Gnose*) que pertence apenas à Inteligência (*Nous*). Então, a pessoa, depois de ter expulso da alma as trevas do erro e adquirido a Luz da Verdade, une-se com toda a sua inteligência à Inteligência divina, cujo Amor a libertou dessa parte de sua natureza pela qual ela é mortal, e faz com que ela conceba uma firme esperança na imortalidade futura [...]. Aquele que é esclarecido pela piedade, pela sabedoria, pelo culto e pela veneração a Deus, vê, como se fosse com os olhos, a verdadeira razão das coisas e, mediante a confiança de sua fé, supera os outros seres humanos tanto quanto o Sol supera os outros astros do céu. Afinal, se o Sol ilumina todas as outras estrelas restantes, não é tanto por sua grandeza e sua potência, mas muito mais por sua divindade e sua santidade. Devemos ver nele, Asclépio, um segundo deus, que governa o resto do Mundo e ilumina seus habitantes – tanto os animados quanto os inanimados (ASCLEPIUS in CORPUS HERMETICUM, 2019, p. 257).

O Sol foi transformado em símbolo do Supremo Intelecto, da Causa primeira – *felix qui potuit rerum cognoscere causas* “feliz é aquele que pode conhecer a causa das coisas”, como salienta Bertrand (1989, p. 14). O Sol tornou-se o símbolo do Uno, já que de seus raios emanam vida e sendo que sua claridade passou a ser sinônimo de conhecimento e iluminação espiritual. Da mesma forma, Lúlio apontava para um símbolo solar – figura 46 (anexo A) – cuja luminosidade incitaria o homem à ascensão do intelecto, passando pelo conhecimento múltiplo das coisas terrenas até alcançar as *Dignitates Dei*.

No entendimento da filosofia hermética, o Universo seria composto, principalmente pelo elemento fogo, não apenas por conta do esplendor do Sol, mas também pela sua referência à iluminação e ao conhecimento como luz. O intelecto humano, agora auxiliado pela melancolia de constituição quente e seca, deveria sentir-se atraído para o conhecimento das coisas do alto.

O Sol, com sua radiante e vivificante luminosidade foi transformado numa espécie de “símbolo anagógico” pelos neoplatônicos. Marsilio Ficino, entendendo que o homem necessitava de um símbolo para rumar aos níveis superiores do intelecto, escreveu em 1493 o importante *Liber de Sole et Lumine*, onde o Sol se torna quase uma imagem sagrada proveniente de um *acheiropoietos*, ou, uma imagem não produzida pelas mãos humanas. Claramente, Ficino recorre à analogia do poder do Sol que, com os seus raios de luz (*Lumine*) torna-se propagador da vida, da geração e da regeneração, além da sua capacidade mais importante: a iluminação espiritual ou intelectual. Jiménez (2013, p. 11), tradutor e comentador do *Liber de Sole et Lumine*, menciona que grande parte da inspiração para o *Liber* está na nítida influência de Pseudo-Dionísio, que tanto inspirou a filosofia ficiniana. De fato, ao recorrermos aos escritos de Pseudo-Dionísio encontramos diversas passagens referentes ao

Sol. Em seu livro “Dos nomes divino”, no capítulo IV, Dionísio faz claras referências à luz, ao belo, à beleza e ao amor, como os nomes, ou atributos, mais apropriados para Deus. Para a mística de Dionísio, esses atributos divinos não representam apenas nomes, mas seriam referências diretas para auxiliar o ser humano na compreensão da Realidade divina, embora toda sua ideia filosófica estivesse voltada para uma teologia apofática, isto é, Deus deve superar todos esses nomes e atributos, pois Ele é mais que Luz, é mais que Beleza, é mais que Amor. Ele ultrapassa todo o entendimento e toda a compreensão humana.

Evidências mostram que Pseudo-Dionísio acabou por fazer uso de certas alegorias platônicas para criar algumas analogias com a Realidade divina. Uma Realidade ainda que inalcançável – segundo a sua teologia – devido às limitações cognitivas do ser humano. O comentador da obra “Dos nomes divinos” explica a importante influência do Sol em Ficino:

O paralelo entre o bem metafísico e o sol remonta sobretudo a Platão (*República* 507 b – 509 c). Segundo Platão, esta célebre analogia entre a idéia do bem e o sol contém basicamente os seguintes pontos: 1º Assim como o olho só pode ver um objeto visível se um terceiro elemento, a luz, derivado do sol, estiver presente, assim a mente só pode captar um objeto inteligível, a idéia, se ambos forem iluminados pelo bem (508 d-e); 2º Assim como o sol não somente torna visível as coisas mas é responsável pela geração e crescimento delas, assim o bem não só torna inteligíveis as idéias mas sustenta o ser delas (509 b); 3º Assim como o sol, além de tornar a visibilidade possível, é ele próprio visível, assim o bem é inteligível (508 b-c); 4º Assim como o sol proporciona (*parékhei*) geração e crescimento, mesmo não estando ele mesmo implicado na geração assim o bem não é ele mesmo uma essência, mas está acima do ser em dignidade e poder (509 b) [...] (SANTOS, 2004, p. 90).

Santos ainda recorda que Pseudo-Dionísio desejou fazer do Sol um símbolo anagógico. Se o Sol emana claridade, beleza e vida e sendo o intelecto instigado a buscar pelo Bem e pelo Belo verdadeiros, a atividade intelectual pode se inspirar e contemplar a beleza solar, de acordo com Pseudo-Dionísio (2004, p. 91), auxiliando, assim, a atividade espiritual a criar um paralelo com o intelecto humano, que instintivamente busca a verdadeira Luz Sublime, a iluminação, vinda e contida em Deus.

As ponderações dionisianas estão claramente referidas no *Liber de Sole*. O Sol tornou-se, como dito, um dos principais símbolos para a filosofia de Ficino e, também, para a Academia de Florença, dada a sua capacidade de representar o irrepresentável: Deus. Essa é mais uma influência da filosofia mística de Pseudo-Dionísio, responsável por fundar uma espécie de teologia simbólica, para servir como intermediária entre as teologias afirmativa e negativa, fazendo uso do símbolo como um importante meio de equilíbrio entre essas duas

abordagens teológicas. Sommerman, que também realizou a tradução comentada do livro “Teologia mística” de Pseudo-Dionísio, faz a seguinte consideração:

A Teologia Simbólica, mediadora das duas primeiras [Afirmativa e Negativa], é aquela na qual se utilizam figuras, imagens ou símbolos, que são propostos apenas como representações dos mistérios divinos e da natureza divina. Segundo ele, essas três vias de pensamento para se chegar ao conhecimento de Deus devem ser articuladas para permitir que se chegue à Teologia Mística, que é a experiência direta da União com Deus, para além de toda afirmação de toda negação e de toda representação (SOMMERMAN, 2015, p. 16).

Pseudo-Dionísio escreveu um tratado sobre a teologia simbólica, mas que se perdeu. No entanto, em sua obra “Teologia mística”, ele mostra que apesar de sua predileção pela teologia negativa ou apofática, acaba cedendo para uma teologia simbólica, talvez ao perceber a necessidade humana de contemplar o divino a partir de imagens. De modo que tanto o Areopagita como Ficino referiram-se ao Sol não como o próprio Deus, mas como um importante símbolo que a Ele pode ser atribuído.

Ocorria assim, uma das vias para a (re)legitimação do símbolo/imagem dentro da filosofia neoplatônica, recordando que Platão foi, de certa forma, um adversário das artes plásticas, por conta de seu caráter mimético. O que nos chama atenção é o aspecto simbólico-contemplativo que o Sol passou a ter, tornando-se um importante símbolo a ser contemplado, enquanto que Saturno era o astro da contemplação e da melancolia. No *Liber*, Ficino propõe, como já era esperado, que o seu livro fosse lido sob um prisma simbólico-alegórico. No entanto, nessa obra Ficino pouco menciona Saturno, também identificado, como vimos, como o Intelecto divino ou o astro dos segredos celestes. No capítulo XII, em especial, Ficino menciona Saturno com os seus aspectos benevolentes, muito provavelmente influenciado pelos próprios textos herméticos. O filósofo manteve a ideia de Saturno como Inteligência e, inspirado no *Corpus Hermeticum*, articula:

*Los antiguos colocaron estas divinidades en el Sol. En efecto, o bien contemplamos la substancia, o bien las fuerzas del Sol. En su substancia contemplamos su esencia, su vida y su inteligencia; por costumbre denominamos Cielo a su esencia, Rea a su vida y Saturno a su inteligencia* (LIBER DE SOLE ET LUMINE, 2013, p. 184).

Todavia, há passagens que mencionam o caráter ambivalente do astro da melancolia e é sempre importante ressaltarmos que, assim como em Pseudo-Dionísio, tanto o Sol como

Saturno são, antes de tudo, símbolos<sup>97</sup>, já que o Sol é o reflexo de uma Luz muito potente do mesmo modo que Saturno é o reflexo do Intelecto. Se astrologicamente Saturno simbolizava a Inteligência, ou o Intelecto divino, haveria então, por trás desse astro, bem como do Sol, o verdadeiro Intelecto divino ou o próprio Deus que, na mística dionisiana é, para o homem, inalcançável.

Toda essa simbologia – e de fato a filosofia de Ficino é fortemente simbólica, como se evidencia no *Liber de Sole et Lumine* – repercutiu no imaginário da Renascença ou, como prefere Culianu, na “psicologia da Renascença”. A filosofia ficiniana estava preocupada em colocar o homem no centro do Universo, ao propor que é da competência de cada indivíduo a busca pelo conhecimento, o *Sapere aude*. Sem temer os efeitos maléficos da contemplação ou da melancolia saturnina, o sujeito era convidado a ascender intelectualmente num aceno ao estudo, à erudição e à vida intelectual, mas com nítidos objetivos espirituais. E, mesmo o filósofo tendo dedicado poucas palavras a Saturno em seu *Liber de Sole*, Jiménez faz as suas próprias considerações ao comentar a obra:

*Sin embargo, a pesar de las influencias discordes y hasta maléficas que solían atribuirse a Marte y Saturno, Ficino señala que cuando alguno de ellos se aproxima al Sol, entonces, tal es la Soberanía de éste entretanto aquéllos se ven “libres de su oficio habitual”, a saber, “Saturno depone su prístina rigidez y Marte su habitual ferocidad. Incluso, como solía creerse en el Renacimiento, cuando se decía que Saturno era digno de honor (pensemos, por ejemplo, en que a Saturno se le adjudicaba la constancia y contemplación más alta), esto tenía su razón de ser en que “de todos [los planetas] se desvía en menor grado de la vía regia del Sol” [...]. Y es que, piensa Ficino, el Sol posee en sí todas las virtudes que hay en el cielo y las distribuye a través de sus rayos a los planetas y a todas las estrellas, de modo que por su influencia todas las cosas celestes contribuyen en algo al orden mundano (JIMÉNEZ, 2013, p. 68-69).*

Essa citação é apenas um preâmbulo da mudança que ocorreu com Saturno e o humor melancólico, processo que será exposto no capítulo seguinte.

O *Liber de Sole et Lumine* é extremamente rico em comparações entre o Sol e sua luz e os elementos do mundo sensível e também, em diversas menções ao intelecto humano, como sinônimo de luminosidade. “O intelecto é então iluminado pelo verbo de Deus como a

---

<sup>97</sup> É preciso fazer uma ressalva ao se considerar os planetas como símbolos no neoplatonismo do século XV. Apesar de as imagens simbólicas terem sido muito importantes para a filosofia da Academia, relacionar os planetas a meros símbolos não é totalmente correto, visto que, dado o envolvimento da cultura renascentista com a Astrologia, acreditava-se que os astros exerciam influências sobre a vida dos homens, o que indica que, ao menos no caso dos planetas, eles eram mais que símbolos.

luz do sol ilumina o mundo, e é tanto mais capaz, quanto [aqui a autora faz uma citação de Cusa] ‘mais puros e perfeitos forem os sentidos, mais clara a imaginação e melhor o discurso, tanto menos impedido e mais perspicaz será o intelecto nas suas operações intelectuais’” (LYRA, 2012, p. 214). Assim, Ficino (2013, p. 206) também forneceu uma característica de luminosidade à alma do homem, portadora do *intellectus*. O próprio filósofo faz uma analogia entre a *anima mundi* e o *lumen* solar que, ao se difundirem pelo Universo vivificam todas as coisas.

*Por consiguiente, la luz en la mente es verdad que goza, y goce verdadero; el lumen de la mente en los cuerpos es cierta manifestación de la verdad de las cosas sensibles, flor de la belleza, deleite del sentido. Pero retómalo más rectamente. Efectivamente, parece que la luz regresa al origen, como si fuera propia del cuerpo circular que perpetuamente vuelve en sí mismo, o mejor aún, de la inteligencia que se refleja a sí misma en el orbe precipitándose naturalmente por todas partes, mientras se refleja en sí misma hacia lo alto y de manera semejante nos reconduce hacia la patria por medio de su contemplación y al mismo tiempo por medio del amor hacia ella. Pero, entretanto, me obliga también a que, mientras hablo, no sé de qué modo, muy frecuentemente regrese al punto hacia lo mismo a la manera de un círculo.*

*El lumen se eleva por encima de la inteligencia en la mente divina. De allí, el mismo lumen infuso en la mente angélica se refleja de acuerdo con la Inteligencia, pero por encima de los límites de la razón. Este lumen divino y angélico se extiende al instante en las mentes de los hombres, pero se eleva por encima de la fantasía. En el espíritu de acuerdo con la fantasía, por encima del sentido; en el cuerpo, pero especialmente en los ojos, como estrellas celestes del alma, se hace ya familiar al sentido, pero no a la materia (LIBER DE SOLE ET LUMINE, 2013, p. 234-235).*

A obra de Ficino nos revela como ele tinha predileção por expor questões complexas por meio de descrições de imagens. Os símbolos eram tidos como conectivos entre o mundo sensível e o mundo inteligível. A mente humana, envolvida pelo espírito, era simbolizada, especialmente, pela luz e, secundariamente, pelo fogo. O *Corpus Hermeticum*, por exemplo, atribui um caráter ígneo à alma.

A centralidade dada ao Sol e à sua luz, no *Liber de Sole*, nos leva a acreditar que Ficino fosse um adepto do heliocentrismo. Essa hipótese não é ilusória, já que a filosofia ficiniana tinha no Sol uma espécie de arquétipo visível do próprio Deus. Para Ficino, o Sol seria o “Olho visível” de Deus, o qual observa e abrange todas as coisas, semelhante ao *lumen* do Sol que tudo ilumina e vivifica. No entanto, ainda vale recordar que o Sol e a sua luz são apenas símbolos, pois somente Deus é o Verdadeiro Sol, a verdadeira Luz e o verdadeiro Intelecto. Se em termos simbólicos é possível figurar ou personificar Deus, a obra *Sol*

*Iustitiae* (ilustração 65, anexo A) de Albrecht Dürer poderia encontrar mais sentido na cultura do Renascimento, com a sua simbologia voltada para a Trindade, a Luminosidade e a Justiça, do que a “simples” imagem do Sol.

“*El Sol es el ojo eterno que ve todas las cosas, Lumen celeste supereminente que modera las cosas celestes y las mundanas. Es el que conduce o arrastra tras de sí el curso armónico del mundo*” (LIBER DE SOLE ET LUMINE, 2013, p. 159). Da mesma forma que o Sol representaria simbolicamente o “Olho de Deus”, no espírito do homem deve haver um olho espiritual. Isso significa que haveria também no espírito humano o chamado “olho mental ou intelectual”, correspondente ao reflexo da *Mens* divina, sendo que apenas por meio dele, o espírito será capaz de vislumbrar e contemplar as coisas divinas.

A analogia elaborada por Ficino, relacionando Deus ao Sol e à sua luz, não constituía nada de novo, pelo fato de que tal simbólica já era muito comum no Cristianismo. A inovação, proposta pelo filósofo, se assim é possível dizer, ocorre na publicação do *Liber De Sole*, com base filosófica e religiosa, onde é dada centralidade ao Sol. Isso num momento em que as questões em torno do heliocentrismo ganhavam força, juntamente com um novo significado dado à contemplação e à melancolia. Talvez, assim, pudesse haver uma relação entre o calor solar e sua luminosidade, com as novas características dadas à contemplação e à melancolia. Ou seja, novos valores atribuídos a uma *melancolia benéfica*, caracterizada por ser *fumosa et fervens*, e que necessitava, assim como o Sol, de calor, fogo e combustão.

A relação entre os conceitos de Deus, Sol, olho, intelecto e contemplação, já era conhecida, notadamente, no meio artístico. A figura 66 (anexo A) “São João evangelista em Patmos” e “O olho do Sol divino com cenas da Paixão” de Hieronymus Bosch, são desenhos distintos que compõe uma mesma obra, pintada em ambos os lados (frente e verso). Essa pintura é uma das melhores ilustrações para a temática aqui discutida. Nessa obra vemos no painel anterior (frente) a figura de São João evangelista na ilha de Patmos que, em estado contemplativo, é acometido por uma *visio intellectualis* ao receber as revelações do Apocalipse. É possível supor que nesse momento sublime ocorre o *ascensus et descensus intellectus* entre o mundo divino e o intelecto humano, propiciado pelo estado contemplativo do santo. Entre o divino e o evangelista encontra-se um anjo que, do mesmo modo que na “Escada de Jacó”, de Taddeo Zuccaro, – figura 62 (anexo A) – é o intermediário entre o terreno e o divino. O quadro de Bosch poderia ser complementado com uma escada, para a ascensão do *spiritus intellectualis* do evangelista. E para complementar, observamos ao lado direito de São João uma pequena figura de um demônio. Segundo Fischer (2014, p. 44) a obra

aborda o tema da luta entre o bem e o mal. O demônio, que já era muito conhecido por atuar contra os contemplativos, mira o seu olhar nos objetos de escrita do santo, aparentando o desejo de atrapalhar o momento da Revelação.

Na parte posterior da obra (verso), encontra-se “O olho do Sol divino com cenas da Paixão”, cuja temática é próxima do que Ficino abordou a respeito do Sol. Nesse “Sol de Bosch” há referências às cenas da Paixão de Cristo. Ao centro está o símbolo do pelicano, que, segundo a crença medieval, tinha o hábito de rasgar o seu próprio peito para alimentar os seus filhotes com o seu sangue. Assim, o pelicano logo foi transformado num dos símbolos da Paixão de Cristo. A simbólica do “Olho divino” estava bastante próxima da ideia ficiniana de contemplação do Sol, sendo que na representação de Bosch a composição “Olho-Sol-divino” recebeu uma tonalidade tipicamente cristã, incluindo, no lado oposto da pintura, a representação da contemplação de São João, ocasião em que a contemplação se intercala com os símbolos do Sol e da atividade espiritual e intelectual.

Há outras obras que também relacionam o Sol a um símbolo místico. Um claro exemplo nos é fornecido por Gombrich (2012, p. 350-351) e Panofsky (2005, p. 162), quando mencionam o artista Matthias Grünewald (em torno de 1470-1528) que, apesar de seu gênio artístico, como lembra Gombrich, acabou esquecido pelos historiadores, por um bom tempo. Somente no século XVII Matthias Grünewald foi redescoberto.

A sua obra “A Ressurreição” de 1515, figura 67 (anexo A), cujo tema central é a gloriosa Ressurreição de Cristo, podendo também ser interpretada como “A Ascensão de Cristo aos céus”, é uma importante pintura para ilustrar os aspectos solares. A imagem que se destaca na pintura é precisamente o Sol, cuja preciosa simbologia tratamos aqui. Assim, torna-se possível realizar certos paralelismos com obras anteriores, como “O olho do Sol divino com cenas da Paixão” de Bosch (figura 66, anexo A).

O que podemos interpretar na pintura de Grünewald, ilustração 67 (anexo A), é a União de Cristo – Deus feito Homem – com o Pai, representado pelo Sol divino, mas não o Sol-astro, visível nos céus, mas, sim o Verdadeiro Sol, como sendo o próprio Deus, “Aquele que gera a luz do Sol visível”. Assim, além dessa interpretação poderíamos acrescentar outros conceitos como o de “Deus-Circunferência” de Nicolau de Cusa, entre uma série de outros entendimentos.

Desse modo, realizando uma comparação com a obra de Grünewald, encontramos similaridades com um dos últimos trabalhos de Hieronymus Bosch o belíssimo políptico “O

Paraíso e o Inferno”, figura 68 (anexo A), cujo destinatário era o cardeal Grimani de Veneza e que foi pintado entre 1505 e 1515.

A obra “O Paraíso e o Inferno” torna-se, nesse momento, uma das pinturas mais significativas para o nosso estudo. A sua rica iconografia remete à maior parte dos temas discutidos até aqui, seja no campo da ortodoxia, do misticismo cristão ou, ainda, na possível influência do neoplatonismo e do hermetismo, mesmo que tanto Bosch como Grünewald, tenham sido católicos<sup>98</sup>. Todavia não havia empecilhos para que o Bosch entrasse em contato com a literatura hermética ainda mais por conta de seu caráter artístico mais inovador e aberto a novas tendências, como bem reflete Fischer (2014, p. 13-15).

No segundo painel, da pintura em questão, da esquerda para a direita, há um forte teor místico, que ilustra o vislumbamento da Luz inteligível, enquanto que no primeiro painel à esquerda, segundo Fischer (2014, p. 274), está o Paraíso terrestre. A importante ilustração do segundo painel, deve ser interpretada com aquilo que o homem espera vivenciar após a morte, isto é, a sua subida aos céus que, a nosso ver, parece haver certa similaridade com a obra de Grünewald – figura 67 (anexo A) – onde Cristo une-Se ao Sol místico, Deus, Seu Pai. Já em Bosch, percebemos que é a própria alma, ou o espírito dos bem-aventurados, que se aproxima dessa Luz divina, semelhante a um Sol, cuja imagem é constituída por diversos círculos. Ao contrário do que ocorre com as ilustrações dos painéis seguintes (terceiro e quarto), que representam a descida dos condenados ao Inferno. A sutileza da obra, para além do segundo painel, com a *visio intellectualis*, consiste na posição melancólica do sujeito que está condenado aos suplícios infernais. Uma melancolia sem fim, caracterizada pela perda do Paraíso.

Fischer está convencido, e não sem razão, da influência dantesca na obra. Ademais, o políptico pode ser visto como a mensagem místico-hermética advinda, sobretudo, do neoplatonismo. O conceito de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e, especialmente, de Hermes Trismegisto de homem como *magnum miraculum*, ensejou o entendimento, notadamente por parte de Pico, como lembra Dougherty (2011, p. 19), de “homem

---

<sup>98</sup> Há ainda algumas especulações quanto à fonte de inspiração para as obras de Bosch, por conta do surgimento de estranhos símbolos em obras, cujo teor deveria ser apenas cristão. Por exemplo: “O jardim das delícias”, figura 28 (anexo A), tornou-se motivo de questionamentos acerca do possível simbolismo alquímico que a pintura pode conter, tese essa defendida por Bertrand (1989, p. 20). Entretanto, Fischer (2014, p. 14) prefere não opinar sobre essa possível influência esotérica, ao permanecer apenas nas interpretações puramente cristãs das obras de Bosch. Em nossa visão, supomos que, por conta da efervescência cultural da época, caracterizada pelo gosto pelo enigmático/misterioso, nada impede que esse mestre da pintura tenha entrado em contato com assuntos relacionados à Alquimia.



protoplástico”, quando postula em sua obra *Oratio* que o homem pode tornar-se aquilo que ele bem desejar.

Em outras palavras, na filosofia de Pico, o indivíduo pode migrar, por seus próprios méritos, para as mais altas esferas do mundo divino – como ilustra o segundo painel da esquerda para a direita –, bem como é capaz de transformar-se numa criatura apegada à matéria, ao mundo sensível e corpóreo, o que pode ser observado e interpretado nos dois últimos painéis, onde visualizamos o Inferno.

Pico, assim como outros neoplatônicos, foi um defensor do estado contemplativo que, para ele, também proporcionaria a elevação das almas humanas rumo ao deslumbramento do Verdadeiro Sol.

Então, acostumados nossos olhos à contemplação natural para suportar a luz fraca da verdade, o início no nascer do Sol, por assim dizer, para que então finalmente, pela piedade teológica e a mais sagrada veneração de Deus, possamos, assim como as águias dos céus, suportar com bravura o brilho muito radiante do Sol do meio-dia [...]. Essa é aquela luz do meio-dia que, de modo perpendicular, inflama o Serafim e, ao mesmo tempo, ilumina o Querubim (MIRANDOLA, Pico, apud STILL, 2011, p. 231-232).

A questão em relação ao entendimento de Fischer é que a contemplação do Verdadeiro Sol, na filosofia de Pico poderia ocorrer na vida presente do indivíduo e não apenas na vida após a morte.

É possível propor, então, que os quatro painéis sejam entendidos sob o prisma da melancolia. O primeiro, “O Paraíso terrestre”, segundo Fischer (2014, p. 274), é a representação do Jardim do Éden, perdido devido à Queda de Adão, que teria trazido a melancolia ao homem por conta da perda do seu estado de perfeição. Mas, em nossa interpretação, esse “Jardim” também pode remeter às expectativas de uma *renovatio*, de uma renovação, com o possível advento do Messias, tão aguardado naquela época, cujo evento restauraria um período de abundância. O segundo painel, nomeado por Fischer como a “Visão beatífica dos eleitos” na vida *post mortem*, seria, na visão neoplatônica, o grau máximo do estado contemplativo, convertido em *furor divinus*, marcado por uma íntima aproximação de Deus. Por fim, os dois últimos painéis acenam para o perigo de o homem ser tentado pelo desânimo, insuflado pelos demônios, resultando numa melancolia hostil, sendo atormentado e torturado pela sua meditação profunda.

Ambas as pinturas, a de Grünewald e a de Bosch, enfatizam o Sol como símbolo e que foi muito ressaltado na Renascença, principalmente para o exercício da contemplação.

Feita a análise das possíveis interpretações para tais obras e para finalizar é importante retornar, rapidamente, para algumas discussões em torno do heliocentrismo nos séculos XV e XVI. Garin (1984, p. 293) nos lembra a importante figura de Copérnico que, no período, foi uma das personalidades históricas marcadas por dúvidas e receios oriundos de suas teorias científicas. Garin traça um paralelo entre a Revolução Copernicana e a questão do mito solar, ou do Sol enquanto símbolo. Para o autor, tanto a hipótese heliocêntrica de Copérnico, quanto o mito solar, precisam ser tratados lado a lado, e complementa enfatizando que o próprio *Liber de Sole et Lumine* merece ser mais bem estudado.

A personalidade de Copérnico ilustra a questão em torno do homem prometeico, aquele que rouba o fogo sagrado dos deuses e o entrega para a Humanidade. Com a escrita de seu revolucionário livro *De revolutionibus orbium coelestium* que dispõe sobre a teoria heliocêntrica, esse astrônomo e clérigo da Igreja, mostrou-se preocupado com as implicações religiosas e científicas de suas teorias contidas na obra, decidindo publicá-la, assim, apenas próximo de sua morte, mais precisamente no ano em que faleceu.

Garin e também Yates (1995, p. 266), estão convencidos de que uma das principais fontes de inspiração de Copérnico foi o *Liber de Sole et Lumine*, cujo teor heliocêntrico, e nitidamente religioso, muito deve ter chamado a atenção do astrônomo, encorajando-o a dar continuidade aos seus estudos e pesquisas, bem como na escrita de sua obra *De revolutionibus orbium coelestium*, que foi ilustrado com um ousado diagrama, nossa figura 69 (anexo A).

Garin entende que não seria errôneo supor que Copérnico tenha aderido à mística em torno dos “voos” do espírito humano para além do mundo sensível, até os astros e, assim, poder contemplar o Sol como centro do Universo.

[...] [Copérnico] se está buscando el “sentido” del hombre en una dirección ya muy distinta. El centro del cosmos ya no lo ocupa la tenebrosa Tierra, sino la lucerna y la lux, el rector y la mens. Se trata de los conocidos términos utilizados por Copérnico en el capítulo X del libro primero del *De revolutionibus* una vez aclarada la ratio ordinis, la áurea cadena de la *Narratio prima* [...].

*In hoc pulcherrimo templo, escribirá Copérnico, el centro no puede ocuparlo más que la lucerna mundi, la mens mundi de ahí que el Sol deba medium mundi possidere. Haciendo uso de idéntica imagen, Pico escribe que el cosmos es divinitatis templum augustissimum, y que el hombre está in mundi meditullio, sí, pero en calidad de mens, idealmente: luz de conocimiento, libertad de querer, de ser y de hacerse lo que quiera. En razón de las imágenes usadas – ordo, mens, lux –, podemos remitirnos indistintamente a fuentes neopitagóricas, neoplatónicas o herméticas. Kepler dirá en un espléndido pasaje de su *Harmonice mundi*: “del mismo modo que el Sol [...] mueve todos los planetas, la mens, como enseñan los filósofos, al comprenderse a sí misma [...] convierte en inteligible el todo”*

[...]. Copérnico se vincula así con plena conciencia a la tradición platónico-hermética conectada con el matematicismo pitagorizante, al tiempo que apela a aquella *prisca philosophia* que iba a convertirse en punto de referencia común hasta incluso más allá de Kepler, hasta impregnar la obra de Newton y los newtonianos. La obra de Copérnico se enraizaba de esta manera de una concepción general inclinada a privilegiar la “dignidad” del Sol, ideal o “metafísica”, como fuente de luz y vida. Al mismo tiempo, la centralidad del hombre no era buscada ya en una colocación espacial, o en una estructura física, sino sólo en la *mens*, en el pensamiento, como luz que ilumina la profunda racionalidad de universo frente a los ilusorios datos sensoriales (GARIN, 1984, p. 291-298).

A exposição de Garin é enriquecedora para a nossa pesquisa que, neste momento, exemplifica na figura de Copérnico como o sinônimo de homem prometeico renascentista, que precisou manter-se em silêncio quanto às suas teorias, num provável estado de melancolia. Ainda assim, Garin mostra como a conceito de ascensão intelectual (da *mens*) deve ter entusiasmado Copérnico, quando o astrônomo aludiu – talvez influenciado pela leitura do *Liber de Sole et Lumine* – que o próprio intelecto possui como essência a luminosidade, tal qual a luz do Sol que ilumina o mundo.

Copérnico, ciente das graves implicações contidas em seu trabalho o *De revolutionibus orbium coelestium*, ousou citar Hermes Trismegisto abaixo do seu famoso diagrama heliocêntrico, a figura 69 (anexo A).

Com efeito, nesse templo esplêndido, quem colocaria esse luminar num lugar outro ou melhor que aquele donde ele pode tudo iluminar de uma só vez? Não foi imprópriamente que alguns o chamaram a pupila ocular do mundo, outros o Espírito, outros ainda seu Reitor. Trimegisto chamava-o Deus visível (COPÉRNICO, apud WOORTMANN, 1997 p. 114).

Essa significativa menção a Trismegisto que, naquela altura, já estava totalmente implicado com a filosofia neoplatônica, não só atesta a importância que essa mítica figura exerceu na Renascença, como também pode indicar que Copérnico tenha feito uso de seu nome, não apenas por, provavelmente, conhecer os escritos herméticos, mas também como possível alento para aqueles que se surpreendessem com suas posições científicas, salientando que nada havia de pernicioso e escandaloso, já que o próprio Hermes, o *priscus theologus*, faz menção à centralidade do Sol.

Os debates em torno da centralidade do Sol, embora muito pouco relacionados à questão da melancolia, são, também, características do cenário cultural que levou Ficino a mudar o seu entendimento acerca do humor melancólico.

Por termos a melancolia no Renascimento como nosso eixo central de investigação, a qual possui uma característica tão *sui generis*, entendida à época como um estado de espírito, temos percorrido caminhos sinuosos que nos conduzem aos diversos aspectos culturais da Renascença. Temos notado que a questão da melancolia fazia-se presente, direta ou indiretamente, nos mais diversos âmbitos culturais da sociedade do final do século XV. O anseio de ascender para além dos limites do mundo sensível, animou todo o século XVI, o que pode ter contribuído para, por exemplo, incentivar as discussões em torno do heliocentrismo<sup>99</sup>.

#### 5.4 CONCLUSÃO DO QUINTO CAPÍTULO

O relato do “Sonho de Cipião” era comum na Idade Média, tornando-se também uma narrativa emblemática para a Renascença. Essa estória proveniente da obra “A República<sup>100</sup>”, de Cícero (106-43 a.C.), traduzida e comentada por Macróbio (entre os séculos IV-V d.C.), foi um sucesso no período medieval devido ao seu teor moralizante. A narrativa relata o sonho de Cipião Emiliano (185-129 a.C.), neto adotivo do famoso Cipião Africano (cerca de 236- 183 a.C.), que ao adormecer teve um sonho fantástico.

Segundo a estória, Cipião Emiliano teria sonhado com o seu avô, Cipião Africano, que lhe fez previsões sobre as dificuldades que ele e sua família estavam destinados a passar.

---

<sup>99</sup> Um dos pontos altos de todo o debate que surgiu em torno da centralidade e possível sacralidade do Sol, pode ser visto na cidade utópica de Tommaso Campanella (1568-1639), chamada de “A Cidade do Sol”. Como disserta Delumeau (2011, p. 164), tal cidade faz parte de diversos relatos de cidades imaginárias criadas na Renascença, cuja temática principal estava na restauração da sociedade, exemplificada numa cidade utópica onde haveria igualdade entre as classes, paz social e religiosa e intensa vida cultural e intelectual. Boa parte da criação dessas cidades utópicas deve ser fruto do cenário predominante naquela época, marcado pela insegurança, insatisfação e pelos conflitos religiosos e sociais. Tais utopias eram uma maneira de se sonhar com uma sociedade purificada. É o que ocorre em *La città del Sole* de Campanella, onde haveria a igualdade dos sexos – homens e mulheres possuiriam os mesmos direitos. Os solarianos, como deveriam ser chamados seus habitantes, não adorariam o Sol visível, mas, sim, o Sol Invisível. “Acreditam plenamente no oráculo de Jesus Cristo sobre a futura aparição de sinais no sol, na lua e nas estrelas[...]. Não adoram, mas honram o sol e as estrelas como coisas vivas, estátuas e templos de Deus e altares animadores do céu. Antes de qualquer coisa criada, estimulam o sol, mas não consideram nenhuma digna do culto de *Latria*. Este é reservado exclusivamente a Deus, e a ele somente servem, a fim de que, pela lei do talião, não caiam sob a tirania e a miséria. No sol, contemplam a imagem de Deus, chamando-o de excelso rosto do Onipotente, estátua viva, fonte de toda luz, calor, vida e felicidade de todas as coisas” (LA CITTÀ DEL SOLE, 1973, p. 265). A obra de Campanella, baseada em uma utopia, é muito rica em detalhes, pois não apenas postula a questão acerca do heliocentrismo, mas é, também, uma importante obra para se estudar os mais diversos aspectos culturais da Renascença, em especial, os anseios por mudanças sociais.

<sup>100</sup> Na realidade, trata-se do Livro VI da “República” de Cícero, obra original que se perdeu. Segundo Costa (2010, p. 40), apenas conhecemos o texto devido à tradução de Macróbio.

Porém, o avô tranquilizou o seu neto, dizendo que seria por meio do exercício das virtudes, do desprendimento da matéria, das coisas materiais e a valorização das coisas belas e eternas, mesmo que em meio às vicissitudes da vida, que a verdadeira glória o esperaria na vida após a morte. Dito isso, Emiliano foi, ainda em sonho, levado para além das esferas planetárias, onde vislumbrou a beleza do cosmos e a música das esferas, alcançando, também, o mundo inteligível, das Ideias eternas, tendo conhecido, além disso, o destino das almas no além. Assim, numa leitura neoplatônica, Cipião tomou conhecimento de diversos segredos divinos, como se tivesse vislumbrado o inteligível com os olhos da mente.

O relato do “Sonho de Cipião” pode ser relacionado à imagem do homem prometeico. Pois considerando a antiguidade dessa estória, assim como a sua difusão e recepção no período medieval, é essencial para se constatar que essa centelha do chamado “homem prometeico” acompanha o indivíduo desde os tempos remotos. Isto é, a intrínseca necessidade de se descobrir e descortinar os mistérios da natureza, do Universo, ganhou maior destaque na Renascença.

Desse modo, essa sucinta narrativa sobre o “Sonho de Cipião” mostra-se pertinente para o fechamento deste capítulo, pois ilustra algumas características que eram conferidas aos sonhos na Antiguidade, como, por exemplo, a previsão do futuro: os chamados “sonhos proféticos”. Wind (1997, p. 87-88) menciona que a boa acolhida dessa narrativa na Idade Média, ocorreu, sobretudo, por conta de seu caráter escatológico e, também, por reforçar o convite a uma vida virtuosa, a qual conduziria à felicidade na vida “pós-morte”. Wind chama a atenção para a difusão da narrativa do “Sonho de Cipião” no neoplatonismo renascentista, quando se tornou uma espécie de emblema, já que sua narrativa era condizente com o que intentava a filosofia hermético-neoplatônica, ou seja, tornar o homem capaz de elevar o seu *intellectus* aos níveis do inefável. Contudo, não através de um sonho, mas por meio de um estado de êxtase, como outrora entenderam os místicos cristãos, dos quais Ficino foi também um herdeiro direto.

Nesta etapa da nossa pesquisa, percebemos que no período renascentista, a valorização dos “antigos mistérios” recebia cada vez mais respaldo. Hermes Trismegisto (res)surgiu, dando elevada ênfase à contemplação para os indivíduos que desejassem elevar os seus conhecimentos para além do plano racional. O conceito de contemplação, como ressaltado, não era novo, já que foi bem explorado pelo Cristianismo, especialmente, pelos místicos. Ainda assim, havia a mácula inculcada no imaginário medieval, quanto à intrincada relação entre a contemplação, a melancolia/acídia e a tentação diabólica, sendo tal relação muito bem

conhecida no final do século XV. Assim, se a contemplação era uma condição *sine qua non* para a conquista de conhecimentos superiores – como no Sonho de Cipião – os textos do *Corpus* surgiram para amenizar esse medo ou sentimento hostil frente à contemplação, que poderia causar a melancolia. Tais textos se assemelham a uma *clavis*, uma chave que abria as portas para combater o lado hostil do astro dos melancólicos, o temido Saturno. A proposta do *Corpus* consiste no desenvolvimento de uma Gnose, que pode e deve ser galgada pelo próprio homem, sendo, também, um claro enaltecimento do antropocentrismo. Entretanto, por conta das implicações negativas em torno da Gnose, Ficino necessitou omitir esse termo em sua tradução. Porém, o que importa para a nossa pesquisa é o teor da mensagem do *Corpus Hermeticum*, ou seja, a necessidade de contemplação para a aproximação do homem de Deus.

Hermes (res)surgiu no século XV, num momento oportuno para exercer a sua função de psicopompo, ou seja, guiar o intelecto humano rumo às altas esferas do mundo inteligível, onde reluz o Verdadeiro Sol cuja Luz reflete na alma e no próprio intelecto de cada indivíduo.

“Recordamos que os ‘puros de coração’ são bem-aventurados porque eles ‘verão a Deus’, terão a divina *theoria* ou ‘visão’” (CARRUTHERS, 2011, p. 151). A noção de *theoria*, ou seja, a contemplação direta de Deus, como citada pela estudiosa, já era disseminada na Idade Média. De modo que podemos afirmar que os ensinamentos do *Corpus Hermeticum* ampliaram a noção de *theoria*, com o seu toque mágico-hermético, cujo conteúdo tinha certa similaridade com algumas passagens bíblicas, o que foi importante para a recepção de Hermes, o “Três Vezes Grande”, como uma espécie de profeta, ou um *priscus theologus*, que teria previsto o surgimento do Cristianismo.

Também era de conhecimento na Idade Média, sobretudo no meio monástico, “que a meta da vida espiritual [fosse] a visão não mediada de Deus, a divina *theoria*, [pois] só podemos chegar a ela viajando através de nossa memória” (CARRUTHERS, 2011, p. 173). Ou seja, o Medievo estabeleceu certa relação entre a *theoria* (contemplação) com a faculdade da memória. Um tema importante para mencionarmos, uma vez que a arte da mnemotécnica, a mesma desenvolvida na Idade Média por Lúlio, retomaria com força no século XVI, quando Hermes passa a ser visto como seu inventor. “Assim, ele [Trismegisto/Thot-Hermes] representa o saber interior [...]. Tanto para Dicson quanto para Bruno, Mercúrio Trismegisto é o patrono da memória hermética ou oculta” (YATES, 2016, p. 334).

A filosofia neoplatônica da Academia foi influenciada pelo *Corpus Hermeticum*, com seu convite à contemplação, ao mesmo tempo em que também acenou para uma vida ativa e estudiosa, ensejando um terreno filosófico que abriu caminho para propor uma ressignificação

da então conhecida melancolia ou acídia medieval, bem como do seu respectivo astro, Saturno. Hermes Trismegisto reforça, juntamente com o pensamento neoplatônico, a necessidade indispensável de se encarar a vida contemplativa, já que era do seu entendimento que essa contemplação conduziria ao estudo e à exploração da natureza.

Assim, o mítico Hermes Trismegisto surge como um intermediador, entre o mundo sensível e o mundo das Ideias, quando propôs, ainda que indiretamente, uma mescla, ou união, entre *vita contemplativa et studiosa*, da então conhecida distinção entre *vita contemplativa sive monastica* e a *vita speculativa sive studiosa*.

O *Poimandres*, que é a personificação da Inteligência divina, foi correlacionado a Saturno que, mesmo com o seu aspecto ambivalente, podia representar, também, a Sabedoria divina e, ainda, ser portador dos mistérios divinos. É possível que tenhamos aqui um olhar filosófico que inspirou Ficino na reafirmação das características de Saturno, tornando-o o patrono dos filósofos e da própria Academia de Florença, como pudemos observar no destaque dado a esse astro/deus no quadro “O triunfo de Pã” de Luca Signorelli – figura 58 (anexo A). Notamos, ainda, a ação do próprio Saturno no bucólico quadro, onde Pã se apresenta como um “deus saturnino”, na interpretação de Chastel (2012, p. 314-315). Pã, no centro da pintura, está ladeado pelo tocador de flauta (música/vida ativa) e amparado pela filosofia (vida estudiosa/contemplativa) correspondente à figura à esquerda de Pã.

A figura em primeiro plano, à direita e em forma curvada, representa Saturno. Um interessante detalhe é que, nesse quadro, o astro da melancolia não está representado com uma expressão de fúria, como observamos em outras obras (figuras 13, 30, 31, 36 anexo A), mas acompanha o clima bucólico, calmo e melancólico do ambiente. E, ao fundo, à esquerda, há uma figura correspondente à ação contemplativa de Saturno, na clássica posição de apoiar a cabeça com uma das mãos.

O quadro tornou-se um ótimo exemplo para o entendermos esse novo paradigma que vinha à luz, marcado por um equilíbrio entre a vida contemplativa e a vida ativa, a fim de neutralizar os aspectos hostis de Saturno cujo lado maléfico Ficino nunca deixou de reconhecer.

O cenário religioso, marcado por um terreno fértil, onde pululavam as crenças nos grandes presságios, medos e esperanças, certamente foi fator decisivo para o novo posicionamento do neoplatonismo da Renascença diante do malvisto Saturno e da temida melancolia.

Notamos que Hermes Trismegisto e os textos a ele atribuídos, foram de grande importância para essa nova concretização. O entusiasmo que ocorreu logo após a tradução ficiniana do *Corpus Hermeticum* pode ser explicado pela mensagem alentadora contida nesses escritos. Os textos, ao menos em uma boa parte, mostram-se otimistas, ao reafirmar a ideia de “homem como grande milagre da natureza”, o *magnum miraculum*. Esses escritos abordam a existência de uma estreita relação entre Deus e o homem. Embora tais textos também explorem, em certas passagens, a ideia de matéria corrompida, têm em seu cerne, de maneira geral, o otimismo, ao considerar as grandes capacidades do *intellectus* humano como sendo a própria Imagem de Deus no homem.

Com o otimismo emanado desses tratados, a ideia de *renovatio*, que se arrastava desde o Medievo, ganhou ainda mais força, quando foi vinculado ao antropocentrismo renascentista. Ao homem, enquanto *magnum miraculum*, foi-lhe outorgada a capacidade de transcender o mundo sensível, tendo Hermes mostrado os passos para alcançar a *theoria*, ou seja, o conhecimento do mundo mais além, bem como a possível visão e união com Deus. A proposta do hermetismo consiste na iluminação do indivíduo, tal como ocorreu com o próprio Trismegisto por meio de um estado de êxtase, narrado no *Poimandres*, o primeiro livro do *Corpus*. Assim, tendo o Renascimento proposto uma significativa renovação na teoria do conhecimento – como bem postulou o Cusano –, podemos sugerir que as novas ideias trazidas pelos textos herméticos desempenharam um peso considerável nessa propositura.

As três etapas propostas pelos textos herméticos, de acordo com Sommerman, são: *conhecer a si mesmo, conhecer a Deus e a divinização do ser humano*. Essas etapas, ou graus, indubitavelmente foram essenciais para uma reelaboração neoplatônica de diversos aspectos filosóficos e religiosos do período. Percebemos isso, como já adiantamos na exposição de Finkelstein, quando Ficino em uma de suas diversas divisões ternárias, postulou a existência de três esferas do conhecimento: *mens imaginatio, mens ratio e mens contemplatrix*. Esferas que, analogamente, podem coincidir com as três etapas propostas pelos textos herméticos, que nada mais são do que a elevação do intelecto rumo à união espiritual ou intelectual com Deus. Desses apontamentos retirados do compêndio hermético, acabamos por adiantar o tópico do próximo capítulo, que é a nova concepção renascentista de *melancholia generosa* que, como aponta Gombrich (1983, p. 315), fez com que Ficino elencasse três classes de contemplação, cuja intenção era a elevação do intelecto, ou *mens*, ao mundo inteligível.

Percebemos, por outro lado, que, ao menos no século XV, há uma dificuldade em se fazer uma distinção entre os “místicos” e os ditos “herméticos”, principalmente em relação à



figura de Marsilio Ficino. Essa dificuldade vai diminuindo com o desenrolar do século XVI, com o surgimento de personalidades como Cornélio Agrippa e Giordano Bruno que, nitidamente, não poderiam ser caracterizados como místicos cristãos, sendo reservados a eles todo o tipo de epítetos como, magos, bruxos, hereges, entre outros. Entretanto, isso não ocorre, por exemplo, com Ficino e nem com Pico della Mirandola, que não poderiam ser denominados simplesmente de “herméticos”. Principalmente no caso de Ficino que, com estreita ligação com a Igreja, necessitou pautar-se, principalmente, no misticismo cristão, para que não acabasse num processo inquisitorial, tal como viria a ocorrer, mais tarde, com Giordano Bruno.

É importante apontar para essa mescla que se deu, inicialmente, entre o misticismo cristão e o hermetismo, especialmente na figura de Marsilio Ficino e em sua filosofia que, como temos visto, foi de suma importância naquele período. Notamos como duas vertentes (misticismo e hermetismo), até então opostas, acabaram, de certa forma, unindo-se em Ficino, especialmente quando esse filósofo se aproximou dos textos de místicos como Pseudo-Dionísio e, com muito entusiasmo, traduziu o *Corpus Hermeticum*. De modo que, em relação ao *Corpus*, Ficino deve ter notado muitas similaridades entre os ensinamentos herméticos com os postulados do misticismo cristão.

Correntes opostas, por um lado, mas, muito similares por outro, já que as mensagens, ou o conteúdo, dos escritos do misticismo cristão, bem como do hermetismo, apontam para a necessidade e o anseio do ser humano de elevar seu espírito até Deus. Uma elevação e uma aproximação que devem resultar na *unio mystica*.

Pudemos observar até aqui o que se tornará ainda mais evidente no próximo capítulo, isto é, a originalidade da filosofia de Marsilio Ficino, contrariando, assim, a ideia de Kristeller, que minimiza os feitos e a originalidade da filosofia desse erudito florentino. A desvalorização e a minimização da filosofia ficiniana é uma postura completamente equivocada, ainda mais para Kristeller, que passou grande parte de sua carreira estudando as obras desse filósofo. A nossa defesa em relação a Ficino não está desacompanhada, mas é amparada, especialmente nos estudos de Gombrich e nos escritos de Yates.

Na visão de Kristeller, Ficino fez apenas uma espécie de recorte de filósofos antigos e se amparou em textos apócrifos, como os de Hermes Trismegisto. Com essa opinião, o autor não só diminui o legado ficiniano, como também faz uso de uma descoberta posterior, a respeito da real datação dos textos do *Corpus*, diminuindo o impacto do hermetismo na cultura ocidental. Da mesma forma, o estudioso parece não se atentar, por exemplo, para a

importante ressignificação que Ficino concedeu ao humor melancólico, a qual originou a nossa moderna concepção de “homem genial”.

A nossa tese acabará por desconstruir a errônea postura de Kristeller acerca da falta de originalidade do filósofo de Careggi. O que foi explanado até agora nos mostra que a preocupação de Ficino em buscar novos caminhos para os problemas filosóficos e religiosos daquele período, bem como o seu esforço em resgatar antigos textos que pudessem trazer luz para o mal-estar cultural e social da segunda metade do século XV, são elementos suficientemente claros para advogar acerca da originalidade da filosofia ficiniana.

A importância e o peso da Academia Neoplatônica de Florença para a cultura renascentista, não podem ser subestimados. Somente a questão em torno da melancolia, que culminou em uma nova atitude filosófica para encará-la, já mostra o impacto da filosofia neoplatônica emanada do círculo de Careggi.

O humor, ou sentimento, melancólico, outrora maléfico, estava próximo de ser ressignificado, ou modificado. A Academia florentina possuía um arcabouço de textos filosófico-espirituais, onde a contemplação e os aspectos relacionados à melancolia, mostraram-se uma poderosa maneira de se propiciar ao indivíduo o aprimoramento do seu intelecto, permitindo a ascensão do seu espírito aos mais altos níveis intelectuais.

## 6. DA MELANCOLIA AO *FUROR DIVINUS*: A CONTEMPLAÇÃO NA RENASCENÇA E OS NOVOS CAMINHOS PARA A *RENOVATIO*

A nova conceituação dada ao homem melancólico pela Academia Neoplatônica de Florença apenas pode ser explorada se, previamente, forem compreendidas os principais momentos e embates em que esse peculiar “estado de espírito” foi colocado em xeque.

Os acontecimentos históricos, sobretudo aqueles que constituem a chamada “outra face” da Renascença, marcados pelas demandas sociais, religiosas e culturais, bem como as incertezas, medos, presságios e conflitos – principalmente as guerras religiosas –, mostram-nos como a melancolia pode ser compreendida no início da Era Moderna, ou seja, como um sintoma, ou, um fenômeno cultural coletivo. Por isso mesmo que autores como Culianu, Yates e Garin deram forte enfoque, por exemplo, à prática da Astrologia que, no final do século XV, ganhou uma ênfase ainda maior do que até então lhe havia sido dada. Para Culianu (1999, p. 244), em especial, o ano de 1484 foi o período que marcou o ápice das práticas astrológicas, dos medos, dos anseios e dos presságios.

Concomitantemente a esses eventos, nascia a Academia Neoplatônica de Florença que, num clima bucólico e contemplativo, aspirava por um período de conciliações e pelo apaziguamento dos ânimos. As evidências nos têm apontado que o resgate de antigos textos platônicos e neoplatônicos, incluindo os textos herméticos que tanto acentuavam a importância da contemplação, foram catalizadores para a ampliação dos anseios filosóficos e conciliatórios da Academia.

Fato é que uma das conquistas mais singulares para a Academia, e também para a carreira de Ficino, foi a tradução do *Corpus Hermeticum* e o (res)surgimento da mítica figura de Hermes Trismegisto, com um novo olhar, como indica Yates (2002, p. 335), na relação do homem com o cosmos e na acentuação da necessidade da contemplação, para que o indivíduo se tornasse capaz de ascender às altas esferas do conhecimento. Hermes mostrou-se um “intermediário” entre o temível astro da melancolia, Saturno, e a necessidade humana em contemplar e desbravar o mundo natural, rumo ao Universo inteligível. Esse movimento, que tendia a colocar o homem rumo ao conhecimento do plano “mais além”, era produzido por um sentimento em especial: o Amor que, no entendimento do neoplatonismo, seria latente ao espírito humano. De modo que o Amor – o Eros – é indicado como a força que impulsiona o intelecto para o verdadeiramente Belo e Bom, ou seja, para o mundo das Ideias eternas e da própria divindade.

Diante do enfoque dado ao estado contemplativo, enaltecido nos escritos platônicos, neoplatônicos e herméticos, Marsilio Ficino deparou-se com uma problemática: como conciliar o temível Saturno, o astro da contemplação e também da acídia, com as aspirações do intelecto humano em conhecer e ascender, condicionado à necessidade da contemplação, outrora, vinculada à melancolia? Era preciso, assim, encontrar uma via conciliatória, onde os aspectos malignos de Saturno pudessem ser domados ou, ao menos, minimizados. Da mesma forma que era preciso fazer com que os seus aspectos benignos – que mostram esse astro como o portador dos segredos divinos, das altas aspirações e, até mesmo, como o representante do Supremo Intelecto –, fossem acentuados e utilizados em prol dos indivíduos, em especial, daqueles que haviam nascido sob o seu signo e, certamente, possuíam a compleição melancólica. Nesse sentido, Ficino não poupou esforços e recorreu à magia talismânica na tentativa de apaziguar o astro da melancolia. O mítico Hermes Trismegisto não apenas acentuou o lado positivo da contemplação, mas também reforçou a ideia de que o homem seria capaz de intervir e manipular os elementos do cosmos, o que fez com que o Renascimento vivenciasse um frenesi em relação às práticas mágicas e esotéricas.

No tocante a Saturno, este capítulo estará relacionado, principalmente, ao segundo e ao terceiro capítulos. Suas ambivalências precisavam ser contidas e o medo causado pelas meditações profundas tinha que ser extirpado. A cultura renascentista necessitava controlar os seus anseios e medos, pois havia muito a ser feito, ao menos, na esfera filosófica.

A própria orientação do neoplatonismo só fazia alimentar a tensão dos espíritos por meio da crença no dom profético dos videntes e sábios, que se adiantavam à evolução, e no mito da “grande paz dos espíritos”; era preciso trabalhar na renovação do mundo pela seita ideal da Academia, que aparece como símbolo e como instrumento da *renovatio* do Ocidente. Ela apresentava-se, segundo Ficino, como realização de um plano providencial: *destinava-se a produzir grandes transformações ou, em linguagem simbólica, uma “idade de ouro”, um “reino de Saturno”, que veria a fusão das escolas filosóficas com base no platonismo, a reunião das religiões e, um a um, o apaziguamento dos males da Humanidade* [grifo nosso]. Nunca se falara tanto em purificação da Igreja, em conversão dos judeus e mulçumanos, e a questão da “religião universal”, anunciada por Plethon, continuava presente nas conversas de Careggi; está no pano de fundo de toda a construção de Ficino e Pico. Era uma maneira imaginativa e ousada de expressar que a situação atual estava perturbada e que a Humanidade se achava em uma encruzilhada (CHASTEL, 2012, p. 443).

Chastel continua apontando para os desafios que a Academia enfrentou diante das projeções para o ano de 1484, e acentua que os intentos dos filósofos da *Villa di Careggi* foram ousados no momento em que o clima cultural oscilava entre a perspectiva por uma

*renovatio* e, como sublinhado acima, o “apaziguamento dos males da Humanidade”. Isso ao mesmo tempo em que esses eruditos entenderam nesses presságios, especialmente na conjunção de Saturno e Júpiter, que um iminente Juízo Final era o que realmente estava por trás de todos esses eventos astrológicos e mudanças sociais. Para que os anseios da Academia fossem alcançados, tendo por essência o estado contemplativo, era preciso que os aspectos de Saturno fossem reconfigurados. Por isso que vimos no capítulo anterior, na exposição de Chastel (2012, p. 311-312), que foi Ficino quem realizou uma ressignificação de Saturno, o astro do humor melancólico.

Estamos convencidos de que o novo posicionamento que Ficino conferiu a Saturno, quando destacou a necessidade da contemplação, não estava respaldado apenas nas demandas e pretensões filosóficas e espirituais da Academia. Ademais, sua atitude também foi amparada e instigada pelo contexto cultural da época, especialmente com as fortes preocupações frente às características negativas de Saturno que eram, não raras vezes, muito mais ressaltadas do que o seu lado positivo, devido, claro, em especial, à herança proveniente da Idade Média, que tinha Saturno como um demônio. Assim, é plausível que o filósofo e médico de Careggi, ao notar que *Poimandres*, a personificação da Inteligência ou Sabedoria divina, podia ser relacionado a Saturno, realizou uma “transformação”, fazendo desse astro, como bem ilustrado no quadro de Signorelli, o patrono da Academia. Para tanto, o filósofo precisou assumir a sua própria condição de melancólico, tendo o seu signo sob a égide de Saturno.

Marsilio Ficino tinha consciência de que havia nascido sob o signo do ambivalente astro da melancolia, o que o levou, até mesmo, a lamentar ter nascido sob esse signo (CASSIRER, 2001, p. 187). Isso indica que apesar de levar em conta as influências maléficas de Saturno, como demonstra Azara (1993, p. XXVIII), Ficino, consciente desse aspecto astral nada positivo, escreveu o *De vita triplici*, um tratado médico-astrológico cuja finalidade era canalizar os fluxos benéficos de Saturno, sobretudo para aqueles que desejassem a elevação do espírito por meio da contemplação. Em uma carta, datada entre 1470-1480, ao seu amigo Giovanni Cavalcanti (cerca de 1448-1509), Ficino comenta: “*En estos momentos no sé, por así decirlo, lo que quiero, o quizá sea que no quiero lo que sé, y quiero lo que no sé. La seguridad que a ti garantía la benignidad de tu Júpiter en Piscis me la niega a mí la malignidad de mi Saturno retrógrado en Leo*” (apud KLIBANSKY, PANOFKY E SAXL, 2012, p. 252). Essa importante exposição do filósofo, ao mencionar ter nascido sob o astro da melancolia, mostra com detalhes sintomas e características tipicamente melancólicos, tais como os sentimentos de incompletude, de insatisfação e de inquietação. Chastel (2012, p.

383) acredita que a linguagem utilizada por Ficino, na carta a Cavalcanti, revela os traços depressivos que afligiam o filósofo. Parece que a urgência em reformular as questões em torno de Saturno e, conseqüentemente, as questões relacionadas à melancolia e à contemplação, não era apenas uma necessidade para a coletividade, mas também uma questão pessoal do próprio filósofo florentino.

Klibansky, Panofsky e Saxl nos fornecem a continuação dos diálogos que ocorreram por meio de cartas entre Ficino e Cavalcanti. Em sua escrita, Cavalcanti revela o seu tom de indignação ao questionar como poderia um cristão e um bom platônico, como o seu caro amigo Marsilio Ficino, queixar-se de ter nascido sob o signo do “mais alto planeta”, o que indicava que o filósofo teria potencialidade para adentrar nos mais profundos mistérios divinos, dos quais esse planeta era portador. Em outro momento, Cavalcanti alenta Ficino, ao mencionar que, ao invés das queixas, o seu amigo deveria “louvar e glorificar” o astro das puras aspirações filosóficas:

*¿No te miró acaso, cuando naciste en Florencia, bajo el mismo aspecto con que miró al divino Platón, cuando por primera vez vio la luz en Atenas?... ¿Quién te dio fuerzas para viajar por toda Grecia y llegar hasta la tierra de los egipcios, a fin de traernos la sabiduría de aquella antigua gente? ¿De dónde te ha venido esa memoria abarcadora, en la que todas las cosas están presentes con sus correctos tiempos y lugares? Todas esas cosas son dones de Saturno. Así pues, no te quejes de él, viendo que te ha elevado tanto sobre los otros hombres cuanto él mismo lo está sobre los otros planetas. Es urgente, créeme, una palinodia, y si eres prudente la cantarás lo antes posible [Então, Ficino responde a Cavalcanti, com sua retratação]. Debido a ese excesivo apocamiento que tú algunas veces me reprochas, me quejo de mi temperamento melancólico, pues a mí me parece muy amarga, y que sólo puedo suavizar y endulzar un poco con mucho tocar el laúd. Pienso yo que Saturno me lo dio desde el principio, cuando en mi horóscopo ocupaba el ascendente en el signo de Acuario [...] pero ¿dónde he venido a parar? Ya veo que otra vez, no sin justicia, me obligarás a embarcarme en una nueva palinodia sobre Saturno. ¿Qué haré, pues? Intentaré hallar una salida, y diré que la melancolía, si así lo quieres, no procede de Saturno; o si necesariamente procede de él, entonces convendré con Aristóteles, que la describió como un don singular y divino (apud KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 253).*

A fala de Cavalcanti<sup>101</sup> lembra a Ficino de que os filhos de Saturno – assim denominados aqueles que nasciam sob a sua égide – seriam agraciados com a boa memória, o

---

<sup>101</sup> Chastel (2012, p. 383) acrescenta ainda que Ficino, em uma de suas crises de depressão, encontrou consolo em seu amigo Giovanni Cavalcanti por quem nutriu um “amor filosófico pelos moços”. Assim comenta Chastel: “nascido em 1448, Giovanni tinha pouco menos de vinte anos quando Ficino, em meio a uma de suas crises de depressão, adotou-o como amigo e disso tirou um grande

que pode ter sido um dos incentivos para a mudança de atitude de Marsilio em relação ao astro. Em sua resposta a Cavalcanti, o filósofo mostra que, naquela altura, já estava familiarizado com o “Problema XXX, 1”, atribuído a Aristóteles. Tanto que, pouco tempo depois desse diálogo, Ficino escreveu o seu *De vita triplici*, um tratado de três livros, conhecido à época, também, como “Medicina platônica”, cuja finalidade veremos logo mais.

Ao mesmo tempo, o entusiasmo pelos feitos de Ficino pode ser bem notado em uma carta de Egídio de Viterbo (1472-1532) a Ficino, o *Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus*, datada entre 1490-1492. “Marsilio Ficino enviado pela divina providência, o qual expunha a teologia mística de Platão nas nossas principais instituições sagradas conforme e adiante dos outros”. Após essa amigável consideração, Egídio termina apontando para essa ressignificação frente ao, então, terrível astro da melancolia. “Este é, caro Marsilio, o reino de Saturno, esta é a era de ouro tantas vezes cantadas por Sibila e por Vates, este é aquele tempo de Platão” (apud CHASTEL, 2012, p. 445).

Diante das condições astrológicas e culturais, e da tomada de consciência por parte de Ficino – de que não era apenas ele que havia nascido sob a égide de Saturno, mas que toda uma época estava sob a mesma conjunção astrológica –, vemos que o filósofo foi sagaz ao intuir que para ter a sua Academia nos moldes que ele desejava (ser, acima de tudo, um retiro contemplativo e de elevadas especulações filosóficas), era necessário fazer de Saturno o patrono da *Villa di Careggi*. E assim procedeu o *Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus*, cujo “culto saturnino” pode ser vislumbrado, mais uma vez, no quadro de Signorelli, figura 58 (anexo A). Se a Academia viria a ser um lugar destinado à contemplação, era importante que o antigo conceito em torno da contemplação e da melancolia, fosse desassociado do demônio, o promotor da acídia medieval.

Ficino, que estava disposto a elaborar novos significados a Saturno, quando na realidade estava apenas elevando o seu lado positivo, que se encontrava há muito tempo ofuscado, recorreu, inclusive, à magia, a qual propunha que o filósofo, ou estudioso, não poderia estar limitado apenas à contemplação – *vita contemplativa* –, mas, também precisaria estar aberto à especulação, por meio de sua própria intervenção e manipulação da natureza – *vita activa* – culminando numa junção, ou numa mescla, entre vida ativa e vida contemplativa,

---

consolo. Agradeceu dedicando-lhe, em 1467, a primeira versão do *Comentário ao Banquete* [...]. As alegrias, perturbações, êxtases descritos nessa obra eram vivenciados pelos dois *conphilosophi*, cuja correspondência está repleta dessas mesmas formulações magníficas e excessivas” (2012, p. 383). A vida de Ficino foi marcada pelas características natas de um melancólico, com os mesmos sintomas já aludidos, por exemplo, por (pseudo) Aristóteles em seu “Problema XXX, 1”, ao fazer a descrição do homem tomado pela bilis negra, o qual oscila entre estados de depressão e euforia.

tal como os seus respectivos regentes estelares: Júpiter e Saturno. Ficino contribuiu para o entendimento renascentista de indivíduo como *philosophus et magus*, de maneira análoga à figura de Hermes Trismegisto. O filósofo-mago, dessa forma, unia a vida ativa e a vida contemplativa, como veremos no decorrer deste capítulo.

De acordo com a doutrina dos médicos antigos, existiam duas formas de melancolia, uma leve e outra grave; a forma grave era causada pela bílis negra e gerava estados maníacos – esse era o caso da loucura de Hércules. O filósofo e médico florentino Marsiglio Ficino (sic) sugeriu para seu tratamento um procedimento misto de terapias psicológicas, científico-medicinal e mágica: seus métodos consistem, por um lado, na concentração espiritual interior – através desta, o melancólico pode transformar seu desânimo infrutífero em gênio humano –, por outro, na transformação dessa bílis, o que exigia, além de medidas puramente médicas contra o fleuma, o “resfriado”, uma ação do planeta Júpiter bondoso, oposta a Saturno nocivo. Caso a constelação real não apresentasse essa ação, era possível adquirir essa conjunção mais favorável através da imagem mágica de Júpiter, que – segundo a doutrina de Agrippa de Nettesheim – podia ser substituída por seu quadrado numérico (WARBURG, 2013, p. 559).

A elucidação de Warburg expõe de maneira sintética um dos intentos de Ficino, senão o mais importante, ao indicar que sua “medicina mágica” tinha como um de seus objetivos, modificar a compleição do melancólico, nascido sob a égide de Saturno. O estudioso menciona que os eventos astrológicos externos no tocante, sobretudo, à religião, e aos presságios, refletiam na filosofia e na medicina ficinianas, quando cita que “o conflito cósmico ressoa como processo no interior do próprio ser humano. As caretas dos demônios desapareceram, o desânimo sombrio de Saturno foi espiritualizado humanisticamente e agora se apresenta como reflexividade humana” (WARBURG, 2013, p. 562). Ambas as referências de Warburg, apontam que a medicina de Ficino visava, entre outras coisas, uma “concentração espiritual interior” –, sendo que a partir disso, é que a nossa tese parte do pressuposto da forte influência do *Corpus Hermeticum*, no pensamento ficiniano, com sua proposta de autoconhecimento humano que, concomitantemente, levaria o indivíduo ao conhecimento da realidade externa, uma vez que o conhecimento interior reflete o conhecimento exterior, quando entendido sob o prisma da antiga concepção de micro e macrocosmos.

Diversamente da filosofia platônica, os textos atribuídos a Hermes Trismegisto fazem clara alusão às práticas mágicas, o que muito deve ter atraído a atenção de Ficino para o uso da Astrologia, por exemplo, quando também foi influenciado, como menciona Warburg, pelo antigo escrito denominado de *Picatrix*, um importante tratado escrito em árabe,



provavelmente na Turquia do século X. “O leitor do *Picatrix* podia aprender como capturar e canalizar as influências dos planetas... o livro acabou associado a necromancia, e no século XV considerava-se que era demasiado incendiário para ser impresso” (BALL, 2009, p. 80-81). O ponto aludido por Ball é muito importante para entendermos que, apesar de um clima consideravelmente tolerante no Renascimento, tratados astrológicos como o *Picatrix* eram vistos com diversas suspeitas, sendo que Ficino precisou ter muito cuidado ao utilizá-lo como fonte de inspiração para o seu livro *De vita triplici*.

No *Picatrix* surge a ideia, fundamental na época do Renascimento, de que o homem-microcosmos, por ser um resumo do mundo, é capaz de agir sobre todo o universo operando novas combinações, ou seja, novas convergências de forças. A magia tem então por objectivo dar ao homem esse poder sobre os elementos que o pecado original lhe fizera perder. É evidente haver uma ligação entre a magia e a astrologia. A obra mágica será ineficaz se não for realizada num momento em que as conjunções dos astros a favoreçam (DELUMEAU, 1984, p. 57).

De fato, o *Picatrix* vem ao encontro de toda a tradição hermética. O tratado, por sinal, cita várias vezes Hermes Trismegisto com grande ênfase (YATES, 1995, p. 61), abrindo ainda mais espaço para as práticas relacionadas à magia. Na realidade, esse tratado árabe, que contém instruções de como o indivíduo pode ser capaz de conhecer os poderes e influências planetárias que regem sua vida, não deve ter se constituído numa grande novidade, visto que a Astrologia, a magia e a confecção de talismãs tinham uma considerável difusão no Medievo – claro que de uma maneira bem menos impactante que no Renascimento. A questão é que notamos, na Renascença, que a difusão dessas práticas encontrou um ambiente fértil, atingindo praticamente todas as camadas sociais e intelectuais, notadamente, os mais nobres e cultos. Assim, é possível afirmar que, se todo o arcabouço místico-esotérico havia permanecido na clandestinidade no período medieval, o mesmo veio à luz por conta de um estrondoso impulso dado na Renascença, embora seja importante ressaltar que a vigilância da religião cristã mostrou-se sempre atuante, sobretudo por parte da Inquisição.

O *Picatrix* contribuiu significativamente para reforçar o imaginário renascentista em torno de um Universo mágico, cujas forças ocultas, divinas e escondidas na natureza, o homem poderia conhecer, como bem menciona Delumeau na citação acima. No tocante a Saturno, interessa-nos uma das “orações planetárias” contidas nesse tratado astrológico árabe. Uma dessas orações é dirigida ao astro da melancolia sendo que, segundo Culianu e Delumeau, o indivíduo deveria entoá-la para canalizar as forças benéficas desse astro:

*¡Oh maestro de nombre sublime y de gran potencia, maestro supremo, oh maestro Saturno, tú, el Frío, el Estéril, el Triste y el Pernicioso: tú que tienes la vida sincera y la palabra verdadera, tú el Sabio y el Solitario, tú el Impenetrable; tú que cumples tus promesas; tú que estás débil y cansado, tú que tienes más preocupaciones que nadie, tú que no conoces placer ni gozo; astuto anciano, que sabes todos los artificios, tú que eres engañoso, sabio y sensato, que aportas la prosperidad o la ruina, y que haces a los hombres felices o desgraciados! Yo te conjuro, oh Padre Supremo, por tu gran benevolencia y tu generosa bondad, haz por mí esto y aquello [...] (PICATRIX, apud CULIANU, 1999, p. 193).*

Essa oração é, sem dúvida, um retrato da perigosa ambivalência saturnina, cujos riscos eram suportados por todos aqueles que tinham nascido sob o seu signo, a exemplo de Ficino, cuja vida tendia à contemplação melancólica. Podemos entender que foi a partir do ambiente cultural e das experiências pessoais do filósofo (Ficino), que o tratado médico-platônico *De vita triplici* foi escrito. Para Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 266), esse escrito ficiniano tornou-se um tratado filosófico com características de glorificação<sup>102</sup> ao temido astro, além da ressignificação da melancolia hostil para a chamada *melancolia generosa*. Tal seria a melancolia contemplativa que acometeria os homens de gênio, os buscadores de conhecimento e de sabedoria, que, devido às suas incessantes buscas, desejavam a saída do mundo material rumo ao inteligível, mas que, inevitavelmente, iriam se defrontar com esse humor ou estado de espírito. Os autores supracitados mencionam que Saturno não apenas foi glorificado no livro *De vita triplici*, mas também se tornou o patrono do Renascimento e, ainda, o patrono dos filósofos da *Villa di Careggi*, como bem ilustrado na obra de Luca Signorelli, com a representação do “Pã saturnino”. O ideal de um indivíduo *philosophus et magus* remetia, na filosofia ficiniana, ao conceito de homem melancólico, isto é, aquele que

<sup>102</sup> A mudança de atitude frente a Saturno e à melancolia é considerada, por Starobinski como sendo carregada de ambivalências, pois “a doutrina da melancolia permite considerá-la como o pior desatino, ou como a sabedoria mais eficaz [...]. Obscura, mas brilhante, a hipotética atrábilis possui ao mesmo tempo uma força de ensombrecimento e uma faculdade iluminadora” (2016, p. 133). Apenas no século XVII a ideia de uma *melancolia generosa*, bem aquecida, como enfatizou Ficino, deixou de ser vista como um “desatino”, como escreveu um padre dominicano: “as qualidades que criam o belo espírito [...] vêm de um temperamento feliz e de uma certa disposição dos órgãos: são os efeitos de uma cabeça bem-feita e bem proporcional; de um cérebro bem temperado, e repleto de uma substância delicada; de uma bile ardente e luminosa, fixada pela melancolia, e suavizada pelo sangue. A bile dá o brilhante e a penetração; a melancolia dá o bom senso e a solidez; o sangue dá o encanto e a delicadeza” (BOUHOURS, apud STAROBINSKI, 2016, 133-134). Ao mesmo tempo em que o próprio estudioso lembra, mais adiante, que “sem dúvida, pode parecer escandaloso que esses humores que temos ‘em comum com os bichos’ e que ‘estagnam no corpo’ sejam ‘o princípio das mais belas operações da alma’” (2016, p. 134), indicando que tanto o degenerado humor melancólico, como o sombrio e demoníaco Saturno, passaram a ser positivamente referenciados.

permanece sempre insaciável e incansável na busca pelo conhecimento. Pois tem consciência de que apenas poderá ter a sua melancolia apaziguada no momento sublime em que puder alcançar um conhecimento (*Gnosis*) forte o bastante para elevá-lo, misticamente, à sublime visão e união com Deus, cujo divino reflexo repousa em seu interior, em seu *intellectus*.

Antes de iniciarmos a primeira subseção deste capítulo, a qual visa explorar a maneira pela qual ocorreu a ressignificação do humor melancólico na Academia Neoplatônica florentina e, com ela, o (re)florescimento do conceito de “genialidade”, é importante destacarmos um de nossos posicionamentos frente à filosofia ficiniana, em especial. Isso, porque temos como objetivo, também, nesta pesquisa, realizar uma crítica a uma parte do pensamento de Paul Oskar Kristeller que, ao direcionar um olhar crítico à filosofia da Academia de Ficino, desconsiderou a sua originalidade. Mesmo que tenha feito acertadas considerações a respeito da importância que a Academia deu à contemplação – como vimos no capítulo anterior –, Kristeller (1996, p. 62) não deixa de minimizar a originalidade da filosofia ficiniana, ao dizer que a “Academia florentina foi mais um grupo de amigos do que uma Academia filosófica”. Conseqüentemente, o estudioso vai ao extremo quando não considera o Humanismo renascentista como filosófico<sup>103</sup>. “Por conseguinte, não me inclino a considerar os humanistas como filósofos com uma estranha carência de ideias filosóficas e uma mania igualmente curiosa pela eloquência e pelos estudos clássicos, mas antes como retores de profissão” (KRISTELLER, 1995, p. 106). Logo à frente o estudioso expõe o que ele entende como “sucesso” dos humanistas:

---

<sup>103</sup> No capítulo anterior, vimos duas teses bastante opostas, a de Burckhardt e a de Kristeller, em torno da questão da religião no Renascimento, quando o primeiro propõe que a retomada da cultura da Antiguidade pagã tornou-se uma espécie de “rival” do Cristianismo. Ao passo que Kristeller, mostrando-se mais ponderado, sugere que essa rivalidade não existiu, pelo simples fato de que, segundo o seu entendimento, o Humanismo renascentista não foi um movimento “nem religioso e nem antirreligioso”. Por isso, foi preciso fazer uma ressalva na tese de Kristeller, pois, ao desconsiderar a originalidade da Academia, ele acaba por não se interessar, como sustenta Yates (1991, p. 44), pelo lado mágico-hermético da filosofia neoplatônica renascentista. Desse modo, ao desconsiderar esse aspecto de suma importância, Kristeller não consegue observar o viés religioso da filosofia neoplatônica florentina, que reavivou a figura de Hermes Trismegisto e, com ela, toda a bagagem filosófico-religiosa encontrada em seus textos, como, por exemplo, a nítida noção de uma *renovatio* espiritual. Kristeller está correto ao mencionar que não houve um movimento religioso próprio do Renascimento, mas se esquece, ou não percebe que, além do reavivamento de Platão e dos neoplatônicos ocorreu o (res)surgimento do hermetismo, cuja filosofia é composta por uma roupagem fortemente religiosa. Sem dúvida, o hermetismo que se desabrochou na Academia, converteu-se numa forte base para a disseminação da magia, da Alquimia, da Astrologia e da Cabala, entre outras práticas. Práticas essas que não se mostraram, ao menos no século XVI, “religiões” paralelas ao Cristianismo, mas que induziam a uma filosofia de forte essência religiosa, quando abordavam pontos pertinentes à religião como, por exemplo, o destino das almas, a reencarnação e, principalmente, a identificação da alma humana como sendo, possivelmente, parte da própria divindade.

Por fim, embora os datadores medievais tivessem tido uma importância notável na política e na administração, os humanistas obtiveram, com sua erudição clássica, para sua classe, um maior prestígio cultural e social. Por isso, os humanistas não inventaram um novo campo de ciência ou uma nova actividade profissional, mas introduziram um estilo novo, classicista, na tradição da retórica medieval (KRISTELLER, 1995, p. 107).

É interessante esse ponto de vista de Kristeller, já que nos leva a crer que o seu caráter reducionista ao conferir aos humanistas, apenas, um interesse retórico-filológico, pode estar no seu desejo de comprovar que houve uma clara continuidade da cultura medieval no Renascimento. Mas, ao fazer isso, acaba por diminuir a originalidade dos filósofos humanistas, como Ficino.

Tudo indica que em sua ânsia por confrontar a tese de Burckhardt – que observa uma drástica ruptura entre Medievo e Renascença –, Kristeller tenha adotado uma visão estreita e extrema para o Renascimento. Entretanto, é preciso levar em conta que os seus escritos fazem importantes considerações sobre a filosofia ficiniana, pois ao estudar o livro *De vita triplici* de Marsilio Ficino expõe os sérios riscos de condenação a que esse filósofo se submeteu, já que esse escrito sofreu forte censura. No *De vita triplici* Ficino “dialoga” com o cosmos, com a Astrologia, a fim de poder encontrar, a nosso ver, melhores soluções para as diversas crises do final do século XV. Através de uma “medicina astrológica” e por meio do uso da magia natural, como a confecção de talismãs, o filósofo florentino encontrou um caminho, por meio da magia, para que o indivíduo fosse capaz de, entre outras coisas, prevenir-se das más influências saturninas, canalizando apenas os seus influxos benéficos advindos desse astro da contemplação melancólica.

Mesmo com a exaltação de Ficino ao conceito de mago renascentista – aquele indivíduo que conhece, opera e manipula a natureza micro e macrocósmica, de acordo com os seus intentos –, Kristeller permaneceu reticente em considerar essa atitude como uma novidade no campo da filosofia. Para autores como Eugênio Garin, Frances Yates e Ioan Culianu, a incompletude dos estudos de Kristeller deve-se ao seu pouco interesse pelo campo da magia hermética, que foi muito vinculada a boa parte da filosofia da Renascença, com sua difusão, especialmente, pela Academia Neoplatônica. O autor não deu importância por exemplo, ao fascínio do homem renascentista pelo hermético, pelo mágico, pelos hieróglifos e pelas imagens enigmáticas oriundas da Antiguidade. Tais imagens simbólicas, no entendimento de muitos intelectuais dos séculos XV e XVI, poderiam conter as “chaves” para

os segredos insondáveis do Universo, numa espécie de *Clavis universalis*, que elevaria o indivíduo até o mundo das Ideias eternas.

Partindo desse ponto, que acaba por fazer certa refutação a Kristeller, é que temos estudado como o Renascimento, por meio da Academia Neoplatônica de Florença, remodelou as bases médicas e, principalmente, filosóficas, para encarar a temida melancolia e as suas características negativas, herdadas do período medieval. A conjunção entre Júpiter e Saturno em 1484, como defende Culianu, foi um fato histórico significativo para uma nova visão frente ao humor melancólico. A Renascença também se viu impelida a ressignificar outros conceitos atrelados à melancolia e que emergiam da Antiguidade e do Medievo, em especial o deus/astro Saturno, o patrono dos melancólicos. Assim, coube a Marsilio Ficino, que se considerava um profundo melancólico e que muito bem conhecia as ações nefastas de Saturno, remodelar e apaziguar as ações hostis desse astro.

No contexto de tudo o que estudamos até o momento é que devemos encontrar as principais características culturais que resultaram na mudança de atitude para com a melancolia e Saturno, cuja referida regência cósmica era um fato no final do século XV. O conhecido temperamento melancólico passava a desempenhar uma nova função, que era conduzir os indivíduos para a aquisição de um conhecimento mais elevado e sublime, quando a melancolia passou ser entendida como uma predisposição *generosa* ou *benéfica*. Algo que deveria impulsionar os sábios para os grandes feitos e conhecimentos. Enquanto que Saturno, o astro da melancolia, foi auxiliado pelas figuras de Vênus e Eros para conquistar características benéficas.

Esses dois personagens míticos – Vênus e Eros – retomados da Antiguidade passaram a constituir uma outra temática muito importante no Renascimento, quando se percebeu que o impulso humano em conhecer o mundo inteligível era condizente com a necessidade de se vislumbrar a Beleza suprema, simbolizada pela mítica figura de Vênus. A deusa da Beleza divina é responsável por engendrar Eros, o Amor, que deve manter e instigar no ser humano o desejo de elevar-se intelectualmente ao inteligível. De modo que o novo conceito dado à melancolia indicava ser esse um sintoma característico dos intelectuais ou dos homens de gênio, os quais o Amor incitava ao conhecimento. Aquele que se lançava na conquista do saber, no entendimento dos enigmas da natureza e, portanto, dos mistérios divinos – com início na exploração do mundo sensível e partindo para a contemplação do mundo das Ideias – estaria, necessariamente, envolvido pelo Amor, por Eros. Isso se dava, pois, ao buscar compreender os sagrados mistérios acerca do funcionamento do Universo, o indivíduo era

envolvido, paralelamente, na busca pelo Belo pelo Bom verdadeiros, que apenas podem ser encontrados no mundo das Ideias eternas. O homem, em estado contemplativo, poderia, assim, peregrinar por meio do seu intelecto rumo ao plano inteligível, onde, entrando num estado de êxtase, gozaria da visão e da união com a verdadeira Beleza divina.

Paralelamente à ressignificação do humor melancólico e de seu astro regente, foi reavivado o status em torno do homem de gênio, um dos legados da Renascença. A noção (pseudo) aristotélica da relação entre homem de gênio e melancolia, juntamente com o conceito de *furor divinus*, desenvolvido por Platão, foram, com Ficino, unificados, a fim de se estabelecer um novo conceito de homem genial ou de gênio. Assim, nossa tese irá se contrapor, mais uma vez, à noção de Kristeller, que parece não levar em conta esse novo paradigma renascentista diante do homem dotado de “gênio”.

O florescimento maravilhoso das artes figurativas, que constitui a glória principal do Renascimento italiano, não brotou de conceitos exagerados acerca do gênio criativo dos artistas ou a propósito do seu lugar na sociedade e na cultura [...]. Os artistas do Renascimento foram, antes de mais, artífices e tornaram-se muitas vezes cientistas, não porque o seu gênio superior adivinhasse o destino moderno da ciência, mas porque certos ramos do conhecimento científico, como a anatomia, a perspectiva e a mecânica, foram considerados como requisitos necessários para o desenvolvimento da sua arte. Se alguns destes artistas-cientistas conseguiram prestar contributos notáveis à ciência, tal não significa que fossem completamente independentes ou desprezadores da ciência e erudição do seu período (KRISTELLER, 1995, p. 127).

O argumento do estudioso expõe o que consideramos como um método reducionista que Kristeller adota ao estudar o Renascimento. Primeiramente, ele desconsidera o novo patamar que os artistas conquistaram a partir do século XVI. O pintor, principalmente, deixou de ser visto como um mero artesão medieval, quando se mostrou digno de ser louvado como um *artifex*, cuja inspiração era de ordem ou Providência divina. Kristeller deixa de lado toda essa nova conceituação, que ainda pretendemos abordar nesta investigação, já que o novo entendimento sobre a genialidade esteve, também, relacionado à nova posição conferida aos artistas.

O autor, ao negar o novo paradigma de homem genial, descaracteriza, também, a posição de cientistas que os artistas, de certa forma, conquistaram, já que eram considerados estudiosos da natureza. Pintores e escultores, notadamente, assumiram a tipologia de *philosophus et magus*, isto é, o sujeito que pertence tanto à vida contemplativa quanto à vida ativa, uma vez que ao conhecer a natureza, poderia atuar sobre ela. Entretanto, o conceito de

ciência empregado por Kristeller é muito similar à nossa atual concepção de ciência empírica e mecanicista, o que traz prejuízo ao seu trabalho, já que demonstra não compreender a antiga noção de ciência dos renascentistas, quando as causas divinas faziam parte da lógica vigente.

Com isso, nosso trabalho deve refutar esse equívoco nos estudos de Kristeller, ao mesmo tempo em que nos deparamos com alguns pontos, com os quais discordamos, presentes nos estudos de Claude-Gilbert Dubois. Esse último, por sua vez, compartilha com o que temos dito acerca da característica melancólica presente na cultura renascentista. Ou seja, Dubois considera o lado apreensivo desse período que, muitas vezes, é considerado, tão somente, um período áureo para os estudos e para as artes, em contraponto a um alegado obscurantismo do Medievo. Na visão de Dubois, com o qual concordamos, a Renascença teve um período marcado por apreensão, medos, angústias e melancolia.

O lugar está livre para a formação de neuroses e angústias: é assim que se pode explicar, entre outras coisas, a importância da melancolia, tão cara ao século XVI. Fora das explicações fisiológicas e astrológicas, a melancolia está associada ao sentimento de perda. O amante melancólico erra pelos desertos e grita sua solidão, mas só o Eco lhe responde (DUBOIS, 1995, p. 203).

A visão de Dubois não está incorreta. O aspecto hostil de Saturno permanecia presente mesmo quando a Academia propôs uma nova interpretação para esse astro, bem como para os melancólicos. Acertadamente, ele menciona, também, – o que exemplificamos no terceiro capítulo, com um poema de La Roque, trazido pelo próprio Dubois – o “sentimento de perda”, como uma característica peculiar ao *homo melancholicus*. Um sentimento *sui generis*, latente naquele período de transição histórica, acentuado pelas inúmeras mudanças nos campos social, religioso e científico na cultura ocidental, sendo esse sentimento correlato àquele pensamento de que os anos não tinham trazido sabedoria à Humanidade. Tal sensação faz referência à antiga crença de que o homem foi portador de um saber ou uma “ciência adâmica”, que nunca mais foi passível de ser resgatado por conta da corrupção e dos pecados da Humanidade. Contudo, Dubois, ao fazer uma análise da figura 35 (anexo A), “Melencolia I” de Albrecht Dürer – que se tornou para a História da Arte a principal ilustração dessa mudança de ideia frente à melancolia –, levou em conta, apenas, os aspectos da melancolia negativa, marcada pelo desânimo e tristeza. “O olhar que o anjo triste lança sobre os instrumentos dispersos do conhecimento. É o vazio inicial de todo empreendimento. É também o ponto de interrogação fundador, o ‘que sei eu?’ que não termina aí, mas prepara um ‘que fazer?’” (DUBOIS, 1995, p. 243). Uma análise, em certa medida, correta, mas que

mostra suas debilidades, por não levar em conta os novos significados que a melancolia recebeu nos meios neoplatônico e hermético.

A Academia Neoplatônica de Ficino, ao reformular a questão da melancolia, não permite ao historiador da arte, por exemplo, permanecer limitado a uma interpretação exclusivamente negativa da gravura “Melencolia I”.

Um dos mais importantes livros de emblemas do final do século XVI e início do XVII, a *Iconologia* de Cesare Ripa, ilustra, em uma de suas inúmeras imagens o tema da melancolia. Ripa representou o melancólico de uma maneira bastante peculiar, como podemos verificar na figura 70 (anexo A), nomeada de “O melancólico”. Diferentemente da posição corporal clássica – sentado com uma das mãos apoiando ou amparando a cabeça –, como se vê na gravura “Melencolia I”, o indivíduo, na ilustração de Ripa, encontra-se em pé, demonstrando certa disposição e atividade. A figura carrega consigo uma bolsa de moeda – aludindo à ideia de que os melancólicos seriam avarentos, ou, em seu significado oposto, simbolizando a riqueza intelectual. Há também um livro aberto em uma de suas mãos, o que alude ao estudo, tendo sua boca vendada, possivelmente, por conta dos segredos divinos, que não devem e não podem ser divulgados, mas, sim, obtidos por meio da divina contemplação. Outra interpretação, correlata com essa última, diz respeito ao “silêncio hermético”, como simbolizado pela ilustração 63 (anexo A), que insinua a necessidade de silêncio e contemplação.

É provável que haja, nessa ilustração de Ripa, uma junção entre a *vita contemplativa* e a *vita activa*. Essa imagem, por si mesma, faz um contraponto à concepção de Dubois no que diz respeito à melancolia do Renascimento. Mesmo que o trabalho de Ripa seja do final do século XVI e início do século do XVII, é indubitável que ele tenha herdado toda a tradição saturnina-melancólica; tradição que, podemos dizer, refere-se a tudo o que havia sido estudado em torno do humor melancólico, desde a Antiguidade até a Renascença.

Dadas essas informações, seguimos expondo a ressignificação da melancolia no Renascimento e o (res)surgimento do conceito de “homem de gênio”. O discorrer deste capítulo, somado com o que já foi exposto, deve refutar as posições tomadas por Kristeller, como já mencionadas. Para uma melhor compreensão da postura tomada pela Academia, faz-se necessário recordarmos o que foi exposto no segundo capítulo, em especial.



## 6.1 MARSILIO FICINO, O *DE VITA TRIPLICI*, O ESPÍRITO PEREGRINO E UM NOVO IDEAL PARA A MELANCOLIA

Marsilio Ficino logo percebeu, amparado pelo saber médico, as mais diversas variações sintomáticas atribuídas ao melancólico. O filósofo notou as características e os “sintomas obscuros” dos afetados por esse humor, um estado de espírito muito malquisto, relacionado à acídia, ao pecado e à tentação demoníaca.

Assim, o arcabouço teórico em torno da melancolia, herdado pela Renascença, faz com que Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 242-243) reconheçam que algumas peculiaridades da cultura renascentista, como a súbita conversão do homem ao centro do Universo, podem ter contribuído, e muito, para causar dor e tédio: dois sintomas atribuídos à melancolia. Os autores atribuem tais sentimentos (ou sintomas) ao próprio contexto filosófico-cultural do final do século XV, quando foi ressaltada no ser humano a sua grande capacidade – ou responsabilidade – intelectual, juntamente com a sua nova posição central no cosmos.

Já em Petrarca – um dos precursores da Renascença – é possível verificar uma centelha da doutrina platônico-aristotélica, no que diz respeito ao humor melancólico que, posteriormente, conquistaria a cultura renascentista: “*reconozco que la emoción del alma permite enloquecer; noble es su canto cuando se eleva más allá de sí misma... no hay espíritu grande que no tenga algo de locura*” (PETRARCA, apud KLIBANSKY, PANOFSKY E SAXL, 2012, p. 244).

Paralelamente à constatação petrarquista, algo semelhante é visto no “Problema XXX”. A pergunta pseudo-aristotélica que, certamente, deve ter refletido em Petrarca e que também ressurgia no final do século XV era por que os homens dotados de genialidade, seja no campo das artes, da filosofia e das ciências estavam predispostos à melancolia? A resposta dada pelo autor do “Problema XXX” está na própria ação dos humores.

O “Problema XXX” apresenta com clareza que há uma linha tênue entre a genialidade e a loucura, sendo que a genialidade, especialmente, poderia conduzir à loucura. Platão recorre ao termo *furor divinus*, que podia ser percebido, em especial, nos poetas<sup>104</sup>. Dada a ênfase que Platão concedeu inicialmente aos poetas, que seriam divinamente tomados e inspirados, o *furor divinus* acabou sendo denominado, também de “furor poético”.

---

<sup>104</sup> Recordamos que, posteriormente, de acordo com Pinheiro (2008, p. 43), Platão retirou dos poetas o título de “divinamente inspirados”, enfatizando o furor divino como característica, apenas, dos filósofos e Sibilas.

Desta forma a ideia de melancolia adquiriu por sua vez um conteúdo novo e positivo e graças a isso foi possível reconhecer e explicar o fenômeno do “homem genial”. Já encontramos no pensamento platônico a descrição da melancolia como uma condição normal, que observada, de fora, parecia loucura e fazia com que um pensador profundo parecesse tolo aos olhos do mundo. Concebeu-se, a partir de então, a noção de que inclusive a temida melancolia podia dotar suas vítimas de um dom do espírito que sobressaía a razão. O Problema XXX, 1, ocupa, pois, um ponto da história do pensamento em que platonismo e aristotelismo se interpretavam e equilibravam mutuamente. A ideia do furor como única base dos mais altos dons criadores era platônica. A tentativa consistiu em colocar a relação misteriosa entre gênio e a loucura (que Platão expressa só em forma de mito), à luz da ciência racional, foi aristotélica e foi também a intenção de resolver as contradições entre o mundo das ideias mediante uma nova interpretação da natureza (Pigeaud, 1998) (VIANNA, 2010, p. 29).

Marsilio Ficino foi diretamente responsável por fazer uma clara relação entre a ideia de melancolia, presente no “Problema XXX”, e o *furor divinus* platônico. Barrera (2018, p. 63) acredita que essa relação ocorreu quando Ficino notou que a contemplação que estava correlacionada à solidão e à melancolia, era condição indispensável para que a mente (*mens*) do homem fosse capaz de elevar-se para os mais altos graus do conhecimento e, a partir daí, pudesse expressar-se sobre as coisas divinas, principalmente por meio da filosofia e das artes, impulsionado pelo Amor ao conhecimento. Um conhecimento tão sublime e, para muitos, tão estranho e ininteligível que, de acordo com Platão, não raras vezes, poderia ser considerado, aos olhos do vulgo, como loucura.

Claro que Ficino, consciente das influências malélicas de Saturno, argumentou que o indivíduo não precavido, mesmo em contato com os mistérios mais sublimes do mundo inteligível, poderia ser levado a um estado de frenesi tão intenso que desembocaria, certamente, na loucura, em seu sentido patológico. Isto é, da mesma maneira que a Prudência era reverenciada como guia para os homens que buscavam o conhecimento, essa mesma virtude era ressaltada por Ficino, com a finalidade de se evitar a melancolia danosa.

Havia a necessidade de se equilibrar a excessiva busca pelo saber. A ânsia por conhecer todas as coisas poderia ser uma porta de entrada para sérios problemas à saúde do espírito. Para Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 246), a originalidade da filosofia ficiniana está na união entre ideias platônicas de furor divino e as considerações atribuídas a Aristóteles em torno da relação entre gênio e melancolia, resultando no conceito de “loucura sagrada ou divina”. Segundo os mesmos estudiosos, “*hasta entonces, en fin, no se hizo expresamente la equiparación de la melancolía aristotélica con el ‘furor divino’ platónico, equiparación que*

*nunca formularon claramente los autores antiguos. Entonces – y no antes – concibió la era moderna la idea moderna del genio”.*

Ficino teve inspiração para escrever três tratados que resultaram no livro *De vita triplici*, sendo o primeiro finalizado em 1482 e o último em 1489. Esses estudos renderam-lhe, inclusive, sérias suspeitas de heresia. O *De vita triplici* torna-se, para o nosso trabalho, uma obra de suma importância, não apenas por reformular e reestruturar a noção de melancolia, mas também por conter respostas, ou “alentos”, para boa parte das preocupações e aflições do final do século XV. Notamos que o filósofo escreveu os três livros ou tratados, que compõe o *De vita triplici*, entre os anos de 1482 e 1489, período em que ocorreu a conjunção entre Júpiter e Saturno em 1484.

Por isso que mencionamos o livro *Picatrix*, que muito influenciou Ficino, tendo em vista que o médico e filósofo florentino passou a ser, notadamente após a tradução do *Corpus Hermeticum*, um defensor da magia natural. Dessa forma, sugeria a utilização de datas e horas específicas, de acordo com os ensinamentos astrológicos, com a intenção de confeccionar imagens talismânicas, que serviriam para a proteção do filósofo e/ou do mago contra as influências hostis de qualquer planeta, principalmente contra os maus influxos saturninos. Tanto a leitura do *Picatrix*, como da obra *De vita triplici*, resultam num mergulho no mundo mágico do Renascimento. Centrando nossa atenção em Ficino, atentemo-nos à seguinte exposição de Bartra:

*Por otro lado, debemos recordar que Marsilio Ficino ya había cimentado la tradición renacentista que volvió los ojos a las ideas aristotélicas sobre la relación entre el genio y la bilis negra, y aunque comprendió y explicó el carácter funesto del humor saturnino – que sufrió personalmente durante toda su vida –, elaboró un influyente canon polivalente que estableció las extraordinarias aunque peligrosas virtudes del humor negro (BARTRA, 2001, p. 162).*

O título do livro foi traduzido para o inglês e para o espanhol como “Três livros sobre a vida”, sendo importante destacar que esse título apresenta não somente a ideia de Ficino, mas também do platonismo, do neoplatonismo e do hermetismo em geral, que fazem uso da noção de Universo escalonado, estratificado e hierarquizado, de maneira muito similar ao que encontramos em outros pensadores como Pseudo-Dionísio, Escoto, Lúlio e Cusa.

Esse caráter eclético de Ficino fez com que o filósofo se inspirasse no número três, de maneira similar à divisão do Universo em zonas, ou planos, correspondentes à “matéria”, ao “espírito” e ao “intelecto”, apresentadas, especialmente, no *Corpus Hermeticum*. Outros

intelectuais influenciaram essa inspiração ficiniana, como Nicolau de Cusa, o qual menciona a divisão “das três faculdades cognoscitivas: os sentidos [*sensus*], a razão ou entendimento discursivo [*ratio*] e o entendimento [*intellectus*]” (BOMBASSARO, 2007, p. 176), que também aludem para a divisão ternária do Universo. De modo semelhante, há o mesmo pensamento em Pseudo-Dionísio, com o seu conceito de coros angélicos reunidos em tríades, perfazendo a “Hierarquia celeste” desde os seres celestiais mais próximos dos homens, até os mais próximos de Deus.

Assim procedeu Ficino que, de maneira análoga, considerava a estratificação do universo em “terreno”, “celestial” e “supraceutical”, quando também levou em consideração a antiga noção de Universo-espelho, o menor – o microcosmos – a realidade terrena, como sendo cópia de uma realidade maior, superior, – macrocós mica. Por isso, Ficino explorou essa trina estratificação em seu livro *De vita triplici*, cuja finalidade do escrito era a manutenção da boa saúde do ser humano, já que, de acordo com o filósofo de Careggi, da mesma maneira que o macrocosmos estava constituído, o homem estaria constituído de corpo, espírito e alma. Compreendia, assim, que a principal preocupação do ser humano deveria ser a saúde de sua alma, cujos cuidados iniciam-se no corpo, passam pelo espírito (que é um intermediário entre corpo e alma), até chegar à alma. Assim estava constituído o método medicinal de Ficino, tanto para a manutenção da saúde do indivíduo, quanto para o tratamento de debilidades orgânicas ou espirituais.

De modo análogo, ou seja, por meio do entendimento da tripla divisão da natureza humana, é que deve ocorrer a aquisição do conhecimento, já que a composição do homem em corpo, espírito e alma também indica a maneira pela qual ocorre a sua atividade cognitiva, mostrando que o homem deve se elevar do mundo da matéria rumo ao conhecimento do mundo inteligível e das Ideias eternas, cuja compreensão apenas pode ocorrer no nível da *anima*, ou do *intellectus* (alma/intelecto).

Ficino escreveu o seu *De vita triplici* a fim de externar sua preocupação com a preservação da saúde do filósofo-mago que, ao lançar-se na jornada do conhecimento e no desbravamento dos enigmas do Universo iria, inevitavelmente, deparar-se com a contemplação e, conseqüentemente, com a melancolia, cujo regente, naquela época, não apenas regia os contemplativos-melancólicos, mas, sim, todo um período histórico que se encontrava sob a ambivalente égide saturnina.

Jalón, no prefácio da edição espanhola do *De vita triplici*, ressalta as principais características do escrito ficiniano:

*Finalmente, escribió Tres libros sobre la vida, que algunos ha llamado su Medicina platónica, en paralelo con la anterior. Su Libri de vita triplici, está formado por los libros De vita sana, De vita longa, De vita coelitus comparanda, que publica en un largo intervalo de casi nueve años. En esta obra, triplemente famosa, incorpora nociones platónicas tardías y mágicas – Apolonio de Tiana aparece notablemente en el tercero –, y así reelabora aspectos diversos de la astrología helenística, entre ellos la idea alejandrina de que el cielo es un gigantesco ser con vida, provisto de un alma con la que se comunica cualquier alma viviente. Para entender semejante amalgama teórica, hay que considerar, de entrada, la curiosidad que el círculo florentino tuvo por las ciencias naturales, por la cosmografía y las matemáticas; y él mismo – como médico y astrólogo interesado por las ciencias de la naturaleza – abordó en este libro problemas de fisiología y de dietética, combinando su discurso medicinal con consideraciones astrológicas, propias de muchos de los sabios anteriores (o los de su siglo y del siguiente). Era inevitable, en su época, que un tratado médico como éste se sirviese de argumentos astrológicos comunes, especialmente entrecruzados con la tradición hermética – una filosofía primigenia y simbólica, una gnosis, un energismo global – que él mismo había difundido. En Ficino, pues, aunque retenga componentes aristotélicas manifiestas, pesa de un modo determinante su mixtura neoplatónica y ‘neo-egipcia’ basada en Plotino, Proclo, Sinesio de Cirene o Jámblico... Así Ficino habla, una y otra vez, del proceso de divinización del alma, y asimismo de la idea de que el cosmos está penetrado de la divinidad (son sus ideas más hiperbólicas, que criticará Leibniz); pero al mismo tiempo desciende sobre los humanos y toma en consideración, por un lado, las teorías sobre el valor de las ideas innatas y el peso de la reminiscencia en nuestro modo de acceder al conocimiento, por otro y especialmente, las circunstancias concretas de cada individuo (JALÓN, 2006, p. 9-10).*

Os conceitos medicinais presentes no *De vita triplici* estão vinculados ao cosmos. O endosso à Astrologia, às práticas mágico-herméticas e à confecção de imagens talismânicas parecem aludir ao desenvolvimento e à aquisição de uma *Gnosis*, cuja finalidade última estava na possibilidade de o indivíduo “abrir as asas” de seu espírito/*pneuma* e peregrinar rumo às alturas, em busca do desejado conhecimento ou saber superior.

O *De vita triplici* que ensina, por meio de dietas, o cuidado com a saúde do corpo e também, os cuidados com a saúde da alma, é um trabalho de dissertação médica, dividido em “três tratados-livros”. O primeiro, o *De vita sana*, também pode ser intitulado de “os cuidados da saúde dos que se dedicam ao estudo das letras”. Nesse primeiro livro, já notamos a nítida relação estabelecida entre intelectualidade e melancolia. Isso indica que, muito provavelmente, Ficino já se encontrava familiarizado, não apenas com o “Problema XXX”, mas também, e principalmente, com a tradição medieval, que entendia que uma das causas da acídia era a meditação profunda oriunda, em grande parte, dos alongados períodos de estudo e contemplação.

Assim, para uma melhor compreensão dessa obra singular, é importante que nos detenhamos em seu conteúdo. Antes, porém, é preciso que nos atenhamos à tripla divisão que Ficino também faz em relação ao processo cognitivo, que se assemelha a uma “fisiologia” da alma, análoga à divisão do mundo.

Como analisam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 259), Ficino seguiu fielmente as tradições platônica e hermética, ao levar em conta o intercâmbio direto entre o macrocosmos e o microcosmos, subdividindo-os em “mundo divino”, “mundo espiritual” e “mundo humano ou terreno”. Porém, não é difícil encontrarmos variações em torno dessas denominações, mesmo na própria Academia. Allen (2011, p. 126) nos mostra, por exemplo, o caso de Pico della Mirandola que nomeava essa divisão cósmica como *supracelestial*, pertencente ao mundo angélico, inteligível, onde se encontra a verdadeira Luz, o Fogo sublime<sup>105</sup>. Na sequência, há o mundo *celestial*, residência dos elementos – sobretudo os mais sutis (fogo e ar) –, dos planetas e das estrelas. E, finalmente, o mundo *sublunar*, local dos seres humanos, onde as matérias mais densas predominam. Ainda poderia haver variações desses nomes, na própria filosofia de Pico, como indica Sudduth (2011, p. 86), quando o filósofo menciona o mundo *supracelestial* como mundo *ultramundano*. A importância de se citar o exemplo da filosofia de Pico della Mirandola, cuja doutrina, no âmbito das divisões do mundo, é praticamente similar à da filosofia de Ficino, está no fato de que tais divisões, algumas vezes, podem sofrer variações quanto à nomeação, mas não quanto ao significado. De modo que, em Ficino, os termos mais utilizados – mundo divino, espiritual e terreno – possuem o mesmo significado que as três divisões de Pico.

Podemos considerar essas denominações como uma parte da “antropologia do Renascimento”, utilizando a terminologia empregada por Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 259), já que Marsilio Ficino realizou, também, a tríplice divisão da natureza humana, sempre levando em consideração que o indivíduo faz parte de um grande cosmos animado. Ficino compreende a alma – tanto a alma individual como a *anima mundi* – como causa vivificadora. Porém, por conta da encarnação, a alma humana, envolvida pelo corpo, torna-se vítima das vicissitudes corporais. A alma, ou *anima*, segundo o filósofo italiano, bem como para a tradição religiosa cristã, deve ser a causa das atenções e preocupações do homem.

---

<sup>105</sup> Allen ainda indica, fazendo referência à luz e ao fogo, que esses foram símbolos essenciais à filosofia neoplatônica dos séculos XV e XVI, mostrando, por exemplo, como esses dois “elementos” se apresentam em cada um dos mundos. No mundo *sublunar*, o calor do fogo pode queimar; no mundo *celestial* – intermediário entre o mundo *sublunar* e o *supracelestial* – essa luz é a luz do Sol que ilumina a Terra e fornece vida aos homens e, no mundo *supracelestial*, há a Luz e o Fogo verdadeiros, sendo que ambos iluminam a mente, a *mens*.

Dadas essas considerações, com as diferenças entre *corpus* e *anima* (corpo e alma), remetendo à famosa divisão platônica, desses dois princípios que compõe uma dualidade<sup>106</sup>, há um terceiro elemento, denominado de *medium*, como indicam os autores supracitados, apontado como intermediador entre o corpo e a alma. Referimo-nos ao que Ficino denomina de *spiritus* ou *pneuma* – também denominado de *vinculum* –, isto é, o espírito que não é material e nem imaterial. Na realidade acreditava-se que o espírito era composto pelo ar e que dificilmente poderia ser visto pelos olhos corpóreos. Isto quer dizer que nos deparamos, também, com uma tripla divisão da alma, compreendendo a alma atrelada aos sentidos, *sensus*, que Ficino denomina de imaginação ou *imaginatio*; a alma intermediária, *ratio*, a faculdade da razão que abarca o *spiritus* – nem material e nem imaterial – e, por último, a alma intelectual o *intellectus* –, parte que caracteriza o homem e o diferencia dos animais, composta pela *mens* e pela alma.

A partir dessa tripla divisão foi que Ficino estabeleceu uma espécie de “psicologia”, para utilizarmos o termo adotado por Cúlianu. A obra *De vita triplici* é constituída, então, pelo interesse no equilíbrio e bem-estar do indivíduo, levando em conta essa divisão ternária. Porém, diante do caráter contemplativo da filosofia ficiniana – atrelado aos conceitos que endossamos nos capítulos anteriores, com enfoque especial no tocante ao *ascensus et descensus intellectus* –, entendemos que o filósofo estava preocupado, sobretudo, com as questões relacionadas ao *spiritus* ou *pneuma*, uma vez que seria o espírito, intermediário entre *corpus et anima* (corpo e alma), capaz de peregrinar ou transitar desde as regiões mais baixas da matéria, até os níveis da *Mens* Suprema, ou seja, do mundo divino. Se a melancolia era propícia ao homem, especialmente ao indivíduo que se lançava na busca pelas aspirações mais elevadas, seria, então, diretamente no espírito humano, que o regente da melancolia, Saturno, atuaria, causando, ou não, a *melancolia benéfica*.

*Platón en el Fedro, llama a la inteligencia dedicada a las cosas divinas, en el alma humana, el conductor. La unidad del alma, la cabeza de dicho conductor. La razón y la opinión que discuten de las cosas naturales, el buen caballo, la imaginación confusa y el apetito de los sentidos, el caballo malo. Llama a la naturaleza de toda el alma, el carro, ya que el movimiento del alma, al que podríamos calificar de circular, empieza en ella y retorna a ella, reflexionando sobre su naturaleza. Allí donde la consideración sobre ella misma proviene del alma, vuelve al alma. Atribuye dos alas al alma, gracias a las cuales, ella se dirige hacia lo sublime y pensamos que la una es esta búsqueda que lleva constantemente a la inteligencia hacia la verdad,*

---

<sup>106</sup> Dualidade, para não aludir em dualismo, como propõe a Gnose.

*y la otra el deseo del bien que quema siempre nuestra voluntad* (FICINO, apud AZARA, 1986, p. 197).

Ficino retoma a alegoria platônica do bom e do mau cavalo, considerando a razão como intermediadora entre as paixões do mundo (mau cavalo) e as afeições pela verdadeira Realidade, ou seja, pelo mundo das Ideias eternas, da verdadeira Beleza e do verdadeiramente Bom (bom cavalo). A noção de alma alada reforça o que aqui temos argumentado, que Ficino estava certo de que sua filosofia propunha aos homens a possibilidade de alcançar, ainda em vida, e mesmo que por uma fração de minutos, a “experimentação” do que realmente importa ao homem em sua existência, que no entendimento do filósofo é a busca pelo Belo e Bom inteligíveis. Entretanto, a sua filosofia não estava voltada, apenas, para o estado contemplativo, uma vez que ela induzia, ao mesmo tempo, à vida ativa. O filósofo agora também era tido como um mago, que necessitava proteger o seu espírito contra os maus influxos saturninos, de modo que Ficino apelou para a magia, como consta no livro *De vita triplici*. O filósofo, o monge, ou o artista, não seriam mais induzidos, apenas, a contemplar uma realidade transcendental, distante da vivência cotidiana. A contemplação e sua estreita relação com a melancolia, permaneciam como esteios da Academia Neoplatônica, porém, o estado contemplativo deixava de ser apenas passivo. Isso ocorreu pois Ficino mantinha o seu ideal místico-hermético onde o indivíduo seria capaz de gozar da visão do verdadeiramente Belo e Bom, ainda em vida, já que o homem teria a capacidade, por intermédio do seu *spirito peregrino* (KLEIN, 1998, p. 35), de transitar entre as esferas inteligíveis, quando seria tomado pelo *furor divinus* e, em estado de êxtase, gozaria das benesses da Realidade divina. Desse modo, o homem necessitava ser guiado pelo Amor ao conhecimento sublime. O Amor, personificado em Eros, passou a ser a força catalisadora, ou impulsionadora, dessa peregrinação que a alma tanto anseia.

Por que não admitir que o coração vá para além da mente? Por que não aceitar as promessas da metafísica para além das limitadas certezas da ciência? “O conhecimento – diz Ficino, e repete o Magnífico – quer encerrar o infinito no nosso pensamento: o amor dilata a mente em toda a imensidade da misericórdia divina”.

O que não exclui – repare-se – que para Ficino o filosofar sempre seja acompanhado da melancolia de quem sente a fugacidade do tempo e conhece o risco de transformar uma necessidade numa esperança, e uma esperança numa certeza. Mas, tal como os seus amigos artistas, também ele quer converter a sua tristeza em canto. Eu diria que o verdadeiro calor da sua “teologia” reside no facto de ter escrito algumas páginas de singular qualidade poética. Talvez precisamente com isso mostrou ser um verdadeiro discípulo daquele Platão que escrevia ser “a filosofia música elevadíssima” e



a actividade do filósofo não mais do que a prática da música (GARIN, 1989, p. 262).

O importante argumento abordado por Garin reforça toda a ideia do nosso trabalho. Ficino, ao admitir o exercício do filósofo como uma “atividade melancólica”, levava em conta a questão do ciclo vicioso que acometeria aqueles que buscam conhecimentos mais elevados. Tal ciclo daria-se, já que o anseio humano em compreender todas as coisas, conduziria o homem a um estado melancólico, mostrando-se como um sintoma ou característica persistente no filósofo ou, no homem de gênio. Esse fenômeno era causado por conta da impossibilidade humana de conseguir abarcar toda a sabedoria, todas as ciências – muito embora, por exemplo, a Arte da Memória renascentista tinha, por finalidade, esse ideal utópico. Ao mesmo tempo, Ficino constatou que devido à ânsia humana em conhecer – motivada e impulsionada por esse Amor intelectual –, e tendo a melancolia como característica singular dessa conquista por conhecimento, o homem que assim desejasse compreender os enigmas do universo, necessitava, primeiramente, aceitar a sua condição de *homo melancholicus*, tendo Saturno como o seu astro regente.

A ciência total é inalcançável. Mas, ao menos, seria possível vislumbrar o sublime, o Belo e o Bom, contidos no mundo das Ideias eternas, por meio da profunda contemplação, que ocasionaria o desprendimento do espírito da matéria – o *spirito peregrino* –, que se elevaria, num profundo estado de êxtase, à verdadeira Luz, que ilumina o intelecto humano.

O conceito de Ficino de que a mente humana (*mens/intellectus*) deseja tudo abarcar – “encerrar o infinito” –, visto acima, na exposição de Garin, parece ser uma nítida referência a Nicolau de Cusa, que fez um cotejo com o símbolo do compasso, que produz a circunferência: “Deus como uma esfera cujo centro está em toda parte, e cuja circunferência em parte alguma”.

O sentido de “mente-compasso”, que busca um conhecimento que engloba toda a realidade, está claramente explicitado no pensamento do Cusano.

Nicolau de Cusa, como é sabido, define a mente como “compasso vivo” [...]. A mente, poder-se-ia prosseguir esta sugestão, consciente dos poderes conferíveis das ciências, prossegue a sua cavalgada libertadora sabendo que pode indagar, explicar nocionalmente, toda a realidade, realidade que pode medir com seus instrumentos conjecturais que são números, unidade de medida racionais (como o *pondus*), incluindo todos os conceitos filosóficos, matemáticos e geométricos em geral [...]. A cabeça decepada da serpente [referindo-se à imagem de uma cobra na tumba de Francesco II do século XVI] posta sobre a faixa superior colocada como uma balança corresponde

ao gesto humanístico implícito neste ímpeto para a “sabedoria buscada por todos, mas não encontrada por ninguém assim como é”.

[...]. “Quem, portanto, procura saber é empurrado para uma tal arte ou ciência infinita. E, se à luz desta ciência que lhe foi perfundida se movimentará entre o [seu] pressuposto, será guiado até isso que procura” (Cusa 23; 618) [...].

Este estado particular de contração dos espelhos finitos não é, porém, pré-constituído e fixado uma vez por todas. Os espelhos mentais, enquanto livres, são capazes, isto é, de purificar-se, corrigir-se e dissolver-se pela alteridade sensível que lhe ofusca (sic), e, portanto, de orientar-se – *multivariate multisque modis* – para a luz impartível da verdade, para refletir o seu brilho inexaurível na medida mais ou menos perfeita, mesmo se nenhum deles puder jamais alcançar a precisão absoluta, que com efeito “permanece em si mesma imparticipável” (DC II, 100; 310). Nicolau de Cusa, no *De filiatione Dei*, escreve: “Entre as criaturas, pensam as naturezas intelectuais como espelhos vivos, luminosos e planos, tais que, sendo vivos, intelectuais e livres, podem por si mesmos encurvar-se, aplainar-se e purificar-se” (DFD III, 48-9; 46) [...]. Como escreve L.B. Alberti, com o qual a vista só “fere a quantidade, de modo que os ângulos iguais de toda parte respondam aos ângulos que se lhe aproximam”, representa o *intellectualis oculus*, que “venceu o espírito mais alto da razão”.

O humano *mystice videre*, portanto, decorre do encontro entre aquele espelho contraído que é mente criada (que pode ser dito “espelho derivado e refletor”), com o espelho primeiro da verdade, o Filho unigênito, de onde emana, sem restrição alguma, o “lume atual divino”: aquele *speculum sine macula*, isto é, no qual Deus reflete a própria imagem [...]. Nicolau de Cusa formula a própria doutrina da participação humana ao absoluto (sic) (CUOZZO, 2018, p. 186-189).

A exposição de Cuozzo, relativa à filosofia cusiana, é útil para realizar um cotejo entre Cusa, a filosofia de Ficino e a questão da melancolia. A filosofia ficiniana está muito próxima do pensamento do cardeal, notadamente quando se refere à ideia da “participação do homem no Absoluto”. Cuozzo indica, novamente, que Nicolau considerava o importante conceito de elevação do intelecto humano. Contudo, ao mesmo tempo em que a filosofia cusiana propõe o conhecimento do *mysterium ineffabile* e da efetiva aproximação do homem de Deus – a ponto mesmo de mencionar a deificação da alma humana –, Cusa, realiza uma espécie de recuo, como parte de sua teologia negativa, ao recordar que o homem jamais poderá conhecer ou vislumbrar Deus em Sua totalidade. Por isso, abordou o conceito de Deus como “Circunferência infinita” e de alma humana como espelho que reflete Deus no intelecto, em sua *mens*, formando a analogia da “mente-compasso”. Assim, ainda que o intelecto queira abarcar o infinito em sua totalidade, mas sendo a alma humana (*mens/intellectus*) sempre limitada – como a imagem do círculo em espiral, que mantém sempre uma “ponta aberta” –, acaba por se defrontar com a impossibilidade de abranger a infinitude do conhecimento e o vislumbramento total da própria divindade.

Esse entendimento é assumido por Ficino quando também considera as limitações humanas, principalmente em seu sentido cognitivo; por isso deu grande ênfase à melancolia, como o principal sintoma do homem que busca o saber, momento em que o filósofo e médico florentino foi influenciado pelo “Problema XXX” de (pseudo) Aristóteles.

Desse modo, Marsilio reconheceu que a melancolia – um sintoma nato nos indivíduos que desejavam contemplar e obter todos os conhecimentos –, juntamente com o seu regente, Saturno, precisavam ser ressignificados, “domados”, para que o homem não sucumbisse à real ameaça da loucura (em seu sentido patológico), ao se deparar com a ânsia, o impulso e o entusiasmo em conhecer e abarcar todo o saber, o que só é possível ao “divino-Compasso” (que tudo abrange) do Intelecto Supremo (Deus).

Outro ponto de suma relevância, que aproxima Nicolau de Cusa de Ficino, é a mencionada ideia do *intellectualis oculus*, “olho do intelecto”, “olho da alma” ou, ainda, “olho da *mens*”.

*El ‘ojo que todo lo ve’, que Nicolás de Cusa introdujo como una parábola experimental en su De visione Dei, tenía también sus aspectos aterradores; tal vez ningún jeroglífico del Renacimiento transmita un sentimiento de terribilità más claramente que el famoso ‘ojo alado’, el emblema de Leon Battista Alberti (WIND, 1998, p. 223).*

Wind faz referência ao arquiteto e humanista Leon Battista Alberti, que foi muito influenciado pela filosofia cusaniana e, conseqüentemente, pelo platonismo.

A figura 71 (anexo A) representa um olho alado presente em uma medalha dedicada a Alberti, com o lema *QVID TVM* – “E depois<sup>107</sup>”. A ilustração não apenas tem o significado do *intellectualis oculus*, como também está impregnada por imagens enigmáticas, uma característica que marcou a Renascença. Como relata Wind, o “Olho alado” da medalha de Alberti teve inspiração nas primeiras edições da obra *Hieroglyphica* atribuída a Horapolo, onde o hieróglifo da divindade é simbolizado por um Olho, que indica a Onisciência e a Onipresença divina. Deus, o Supremo Intelecto, podia, assim, ser representado por meio de um “Olho-Solar”, como fez o pintor Lorenzo Lotto (cerca de 1480-1556) que, também influenciado pelo gosto por símbolos enigmáticos pintou o *Magnum Chaos*, ilustração 72 (anexo A), cuja simbologia remete ao olho e ao Sol. Embora essa obra de Lotto seja de demasiada inspiração hermética para se fazer um paralelo com a filosofia do Cusano, essa pintura consegue ilustrar bem a questão do *intellectualis oculus* pois, “as letras *Magnum*

---

<sup>107</sup> Tradução de Edgar Wind.

*Chaos* imprimem a treva, o Nada do início da Obra. Das trevas do Informe, aparece um sol de luz que recebe o Operador com os braços abertos. O olho é símbolo do Um, de onde tudo provém e para onde tudo volta” (ALMEIDA, 2005, p. 187).

Esse “olho mental” corresponde, em Ficino, à *mens*, que também é compreendida como o próprio *intellectus*. A *mens* está contida na alma do homem que, enquanto encerrada no corpo físico, é “protegida” pelo *spiritus*, sendo que o espírito possui a capacidade de elevar o *intellectualis oculus* para além do mundo sensível. O espírito, com a sua capacidade de peregrinar para o inteligível – portanto, *spirito peregrino* – torna-se um agente intermediador entre o mundo material – os olhos sensíveis – e o Universo inteligível (Pátria da alma), cuja visualização só é possível através dos olhos da mente. Desse modo, Ficino encontrava-se diante de uma enorme gama de tradições. De um lado, o platonismo e o seu conceito de furor, quando o indivíduo seria tomado e possuído por uma força divina, que Ficino compreende como a saída do espírito do corpo humano, que migra para o mundo das Ideias. E de outro, o “Problema XXX”, atribuído a Aristóteles, que defende a relação entre melancolia, furor e genialidade.

Ficino foi o responsável por unir os conceitos de duas correntes filosóficas que, até então, eram vistas como opostas: o platonismo e o aristotelismo dando início à reestruturação do moderno conceito de “homem genial”.

O homem, achando-se sob o signo de Saturno, necessitava encontrar um equilíbrio entre a vida contemplativa e a vida ativa. A preocupação do filósofo florentino, ao escrever o seu *De vita triplici*, estava na preservação da “saúde do corpo, do espírito e da alma”. Não obstante, sua atenção foi mais direcionada às ambivalências de Saturno, buscando fazer com que esse astro, que tinha a terra como o seu elemento principal, fosse relacionado aos elementos mais leves, como o ar e o fogo, criando um ambiente mais propício para que o *intellectualis oculus* do indivíduo fosse capaz, cada vez mais, de deixar o mundo da matéria e ascender ao inteligível.

Ainda quanto ao olho intelectual, ou olho da mente, consideramos que a arte – tão destacada e importante na Renascença – também se mostrou uma importante ferramenta para as façanhas de Ficino na sua empreitada em ressignificar os temores em relação à melancolia, um sintoma que, para o filósofo de Careggi, era imprescindível e inevitável aos que buscavam compreender os enigmas do divino Universo e elevar-se espiritualmente.

A arte é uma destas experiências com dupla face: ela retrata algo de real, tanto é verdade que toda obra artística vive e se exaure no plano da

visibilidade. Mas o artista, na realidade pode expressar no visível, como no reflexo remoto de um espelho, algo que excede tanto a realidade ordinária quanto o conteúdo efetivo da representação: *spiritualia submetaphoris corporalium* – de modo que, como observa Jaspers, no visível se dá “o invisível que fala na plenitude figural do qualitativo”. Toda figura artística, por ocorrência, carrega-se de valores simbólicos que conduzem o pensamento além do representado, o mesmo se pode dizer em uma reviravolta da realidade posta entre o céu e a terra, entre o plano sensível e o inteligível, onde cada imagem faz alusão a algo de mais profundo, e relativamente à qual a visão sensível se aprofunda a tal ponto a tornar-se metáfora. Assim, escreve Nicolau de Cusa, o homem, ascendendo à visão intelectual, vê com o “olho da mente”: aqui o filósofo “não tem mais necessidade de raciocinar, porque a sua prova é dada pela visão mesma” (ADI 14; 225); mas se trata de um ver que, enquanto estimulado pelo perceptível e pelas leis prospectivas que vigoram na experiência ordinária da visão, alcança finalmente desconsiderar os olhos corpóreos e da gravidade material do mundo[...]. “É, pois, necessário que expliquemos, perante, o olho da visão intelectual, a natureza da visão sensível, e que com ela fabriquemos uma escala para a nossa ascensão” (DQD I, 14; 69).

Uma mesma realidade, por conseguinte, é observável de duas perspectivas antitéticas: segundo “um ver cego, para a qual tudo é uma realidade privada de transparência”, e mediante um ver verídico, para o qual todo sensível torna-se espiritual, como se o invisível fosse a realidade (CUOZZO, 2018, p. 22-23).

A visão sustentada por Nicolau de Cusa, compartilhada por Cuozzo (2018, p. 27), articula a ideia de que Deus “Age no mundo artisticamente”. Esse conceito, muito pertinente à Renascença, não apenas endossa a importância da arte, como também enaltece a concepção de natureza como um código divino que precisa ser decifrado.

*Poimandres*, que havia se revelado a Trismegisto, foi visto como a personificação do Intellecto Supremo, que podia aludir ao próprio lado benéfico de Saturno, sendo que esse último se tornou o patrono da Academia da *Villa di Careggi*. A dúvida se Saturno regia os céus para propor uma renovação – *renovatio* – ao mundo, ou se a sua índole era puramente bélico-destrutiva, foi sanada por Ficino, no momento em que deu ao astro características de pacificação.

Se de um lado Saturno é o demônio da indolência e da melancolia infrutíferas, de outro lado ele também é o gênio da observação e da profundidade intelectuais, da inteligência e da contemplação. Essa polaridade, que reside nos próprios astros e que havia sido reconhecida e claramente expressa pelo sistema da astrologia, abre caminho agora para o livre arbítrio do homem [...]. O mesmo planeta pode se transformar em amigo ou inimigo do homem, pode colocar em ação suas forças benéficas ou malélicas, dependendo da predisposição interior do homem em relação a ele. Assim, Saturno transforma-se em inimigo de todos que os levam uma vida vulgar, e em amigo e protetor daqueles que tentam desenvolver os dons mais profundos que em si estão latentes; daqueles que se entregam de alma

aberta à contemplação divina. Desta forma, portanto, Ficino continua a cultivar o pensamento da “filiação planetária eletiva” (CASSIRER, 2001, p. 188).

Da mesma maneira que Cassirer, Paul (2014, p. 176) menciona que a chave para compreender o astro da melancolia, em Ficino, está em “*vencer un determinismo astrológico mermando sus efectos desfavorables en pos de aquellos provechosos*”.

### **6.1.1 De vita triplici: recomendações e novos sentidos para o *homo melancholicus* e o significado das “imagens simbólicas”**

O *De vita triplici*, com a sua “medicina platônica”, considera Saturno como o astro supremo da contemplação humana, e alega que ao homem basta ser capaz de canalizar os bons influxos desse astro, que inspiram a “observação, a contemplação e a inteligência” (JALÓN, 2006, p. 26-27). Saturno, visto como uma força cósmica que influenciava a vida terrestre, também passou a ser considerado um símbolo da contemplação do sublime. Em outros termos, se os conhecimentos astronômicos e astrológicos indicavam esse planeta como o mais distante e frio em relação à Terra e, ainda assim, por suas características ambíguas, poderia influenciar de maneira negativa a vida na Terra, existia, por outro lado, a oportunidade de ser visto sob uma outra perspectiva. O *Sapere aude* de Ficino foi um dos mais ousados da Renascença. Ele não precisou apenas buscar e encontrar uma sustentação místico-filosófica para a ressignificação de Saturno, mas também teve de efetuar a conciliação entre duas filosofias opostas – a platônica e a aristotélica – para, assim, construir a futura ideia de “homem de gênio”. Esse é o momento em que numa linguagem mais apropriada à filosofia ficiniana, ocorre o enaltecimento do *philosophus et magus* representado na figura 70 (anexo A), “O melancólico”, de Cesare Ripa. Nessa figura, o melancólico não se acha em total inatividade, mas, sim, apresenta uma mescla entre estado contemplativo – com o ato de fixar os olhos no livro em sua mão – e atividade, já que está em pé, aludindo a uma união entre a *vita contemplativa* e a *vita activa*, com os seus respectivos regentes, Saturno e Júpiter, que dominavam os céus no final do século XV.

Criando uma analogia com o agricultor – que por sinal, também acreditava-se estar sob a égide saturnina – Ficino diz: “prepara o campo e as sementes para receberem as dádivas celestes [...] algo de semelhança fazem o médico e o cirurgião no nosso corpo, quer para reforçar a nossa natureza, quer para melhor a adaptar à natureza do universo”. O mesmo “faz o filósofo a que costumamos chamar de mago” (apud GARIN, 1991, p. 134). Os escritos

herméticos que configuram o hermetismo, ou a tradição hermética, exerceram profunda influência em Ficino e contribuíram também para a sua tese acerca dos aspectos saturninos, com o auxílio de Hermes ou Mercúrio Trismegisto. Suas ideias, inclusive em relação à melancolia, são uma mescla de diversas doutrinas filosóficas, místicas e herméticas.

*Si bien Ficino sabe que la teoría de la melancolía nace para comprender el estado de tristeza o de miedo que turba al espíritu, reconoce que su explicación va más allá. Es por esta razón que, retomando un texto antiguo atribuido a Aristóteles, Problemata XXX, lo relaciona con toda la tradición médico-astrológica. Incluso uno de los interrogantes que se plantea, y que trasciende toda su obra, es justamente por qué si tradicionalmente la melancolía inspira temor puede entonces nacer un genio creador de un temple tan siniestro.*

*Es así que Ficino une las herencias antiguas y medievales en búsqueda de una respuesta al temperamento melancólico y hace que [autora cita Ficino] “la correlación cósmica del melancólico y su consonancia con Saturno, ‘mente del mundo’, se vinculen a sugerencias plotinianas y árabes. Se forman así un sincretismo en el que la noción central de los Problemata se impregna de una simbólica extraña al texto griego”. En consecuencia, nace una de sus grandes obras: De vita triplici, donde desarrolló el concepto de melancolía ya anticipada, de manera indirecta, en la Theologia platonica (PAUL, 2014, p. 176).*

Cientes da importância fornecida pelo neoplatonismo florentino ao conceito tripartido de Universo, alma e vida, passemos para o conteúdo do tratado *De vita triplici*, levando em consideração que os três livros, que resultaram numa “medicina platônica”, devem ter por base a seguinte divisão: o primeiro livro relacionado aos métodos dietéticos; o segundo aos farmacêuticos e, por último, o escrito mais polêmico, voltado para a *iatromatemática*, isto é, um método que consiste no tratamento medicinal, correlacionando-o aos aspectos do cosmos, mais propriamente à Astrologia, como lembram Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 261). Assim divide-se o *De vita triplici*:

a) *De vita sana*: também intitulado “Sobre os cuidados da saúde para aqueles que se dedicam ao estudo das letras”, faz uma clara alusão ao que nos referimos anteriormente quando a biblioteca foi considerada um ambiente propício à melancolia, tendo Scliar (2003, p. 88) denominado esse local de “templo da melancolia”. Assim, logo nas primeiras páginas do primeiro livro do *De vita triplici*, Ficino (2006, p. 23) demonstra que, antes de mais nada, sua obra é de caráter médico, cuja pretensão principal é o cuidado com a saúde dos indivíduos, dos *uomini literati*, dos letrados, que são tomados pela melancolia ocasionada pelos estudos, ou seja, com a saúde daqueles que se lançam no desbravamento dos mistérios do cosmos e, portanto, dos mistérios divinos.

Ficino demonstra claramente sua preocupação para com a alma do sujeito, de modo que todos os seus esforços, nos três livros, estão direcionados à proteção da *anima*, que contém a *mens*, e que se encontra “protegida”, ou envolvida, pelo *pneuma* ou *spiritus*. Admite, também, que a Filosofia é a ciência mais propícia à melancolia, devido à necessidade de uma profunda contemplação, e também compreende que sendo Saturno o regente da melancolia e daqueles que se entregam aos estudos, os indivíduos precisam se precaver dos influxos negativos emanados desse astro.

Com isso, inicia o seu trabalho defendendo que, caso o indivíduo siga as suas recomendações médico-astrológicas, será permitido a ele, indivíduo, atuar como um *magus*, isto é, terá a capacidade de atrair os aspectos positivos do astro dos melancólicos e repelir os negativos. O médico e filósofo florentino admite, ademais, a necessidade de uma dieta e do equilíbrio da saúde física para manter uma *vita sana*, como mencionam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 260), recomendando que se evite os prazeres do amor carnal, o excesso de alimento e bebida, mantendo-se a regulação do sono, sendo que tais prescrições ficinianas são muito similares àquelas aludidas no “Problema XXX”.

Ainda em *De vita sana*, Ficino menciona a importância de se compreender as causas celestes, humanas e naturais da melancolia, ao mesmo tempo em que (re)inaugura a aproximação entre Platão e Aristóteles.

*Las causas que hacen que los hombres de letras sean melancólicos son de tres tipos principales<sup>108</sup>: la primera celeste, la segunda natural, la tercera humana. Celeste porque, según dicen los astrónomos, Mercurio, que nos invita a buscar las ciencias y las artes, y Saturno, que hace que seamos perseverantes en esta búsqueda y que, una vez alcanzadas, las conservemos, son en cierto modo fríos y secos – o si por acaso Mercurio no es frío, la proximidad del Sol hace que sea a menudo sumamente seco – y precisamente así (es decir, fría y seca), es, según los médicos, la naturaleza melancólica. Y de esta misma naturaleza hacen partícipes, en principio, Mercurio y Saturno a los estudiosos de las letras y a sus seguidores y se la conserven y aumenten día tras día [...]. Pero de entre todos los hombres de*

---

<sup>108</sup> As outras duas causas, a natural e a humana, já estão, de alguma maneira, inseridas nessa citação. A causa natural, na visão de Ficino, deve-se à melancolia que envolve todo o indivíduo que anseia pela aquisição de conhecimento. Quanto mais “apurado” esse conhecimento, ou, em outras palavras, quanto mais estiver relacionado ao mundo inteligível, maior deverá ser o esforço intelectual do indivíduo que, necessariamente, sairá do seu mundo exterior, rumo ao mundo interior, de si mesmo, a fim de iniciar a sua jornada contemplativa e ascensional. Com o surgimento de indagações relativas às realidades mais sublimes, o espírito, absorto em contemplação, poderá apresentar sintomas de melancolia. Já a causa humana do humor melancólico, consiste em algo mais simples e está relacionada ao surgimento da melancolia, devido à má alimentação, à ingestão de alimentos inadequados ou em excesso e, também, à falta de exercícios (DE VITA I, 2006, p. 26-27).



*letras, están sobre todo oprimidos por la bilis negra aquellos que, entregados con pasión a la filosofía, apartan su mente del cuerpo y de las cosas corpóreas y la unen a las incorpóreas, ya sea porque una ocupación demasiado absorbente exige a su vez una mayor concentración de la mente o porque durante todo el espacio de tiempo que unen la mente a la verdad incorpórea se ven forzados a separarla del cuerpo. Y así, su cuerpo se vuelve a veces exánime y melancólico. A esto es a lo que alude nuestro Platón, en el Timeo, cuando dice que el alma, al contemplar con gran frecuencia e intensidad las cosas divinas, hasta tal punto crece y se fortalece con tales alimentos que se eleva por encima de su cuerpo mucho más de cuanto la naturaleza corpórea puede soportar y ella misma, agitándose con gran violencia, parece como que se escapa y huye y como que desmorona el cuerpo.*

*Baste hasta aquí con haber señalado a qué es debido que los sacerdotes de las Musas o son melancólicos desde el principio o se tornan así a consecuencia del estudio, por razones en primer lugar celestes, en segundo lugar naturales y en tercer lugar humanas. Así lo afirma el propio Aristóteles en el libro de los Problemas. Dice, en efecto, que todos los hombres que sobresalen en cualquier materia han sido melancólicos, corroborando así la opinión que expone Platón en su libro Sobre la ciencia o Teeteto, a saber, que todos los hombres geniales han solido ser bastante excitables y sometidos a poder del furor. También Demócrito dice que sólo los que están sacudidos por una especie de gran furor pueden ser hombres de gran ingenio. Y en esta materia mantiene, al parecer, el mismo punto de vista nuestro Platón, cuando dice en Fedro que en vano se llama a las puertas de la poesía si el furor no nos arrebatara. Y aunque tal vez aquí se refiere al furor divino, con todo, según los médicos, ningún otro, salvo los melancólicos, es excitado por un furor de este género.*

*Llegados a este punto, debemos ya exponer las razones por las que Demócrito, Platón y Aristóteles afirman que algunos melancólicos superan a veces en ingenio a todos los demás hombres en un grado tal que más parecen divinos que humanos [...]. La melancolía, es decir, la bilis negra, es de dos clases. A una de ellas la llaman los médicos, natural, mientras que la otra surge en virtud de recalentamiento. La melancolía natural no es otra cosa que la parte más densa y más seca de la sangre. La, por así decirlo, recalentada, se divide en cuatro especies. Se deriva, en efecto, de la combustión o de melancolía natural, o de una otra parte más pura de la sangre, o de la bilis, o de la pituita salada. En todo caso, la melancolía que nace de un recalentamiento es perjudicial para la capacidad de juicio y para la sabiduría. Pues, en efecto, cuando el humor se enciende y arde, suele producir aquella excitación o aquel delirio que los griegos llaman manía y nosotros furor. Pero cuando se extingue, porque las partes más sutiles y más limpias se han disuelto y sólo queda un negro hollín, provoca aturdimiento y entontecimiento. Y a esta disposición del ánimo se la llama propiamente melancolía, demencia o locura (DE VITA I, 2006, p. 26-28).*

Esse trecho retirado do primeiro livro do *De vita triplici*, o *De vita sana*, é de suma importância para compreendermos a maneira pela qual Ficino absorveu toda uma antiga tradição médico-filosófica, para assim compor o seu novo entendimento acerca da melancolia, ao mesmo tempo em que admite que Saturno era o grande astro regente de seu tempo, o final do século XV. Com isso, estabelece um equilíbrio com Mercúrio que, nessa citação, é

responsável por conduzir o indivíduo contemplativo na busca pelas artes e ciências, de maneira bastante semelhante a Trismegisto, o *priscus theologus*, que é a personificação dos saberes, das artes e dos conhecimentos ocultos. Feita essa referência a Mercúrio, o filósofo italiano ajuda a clarear a nossa tese de que Hermes Trismegisto tenha surgido como um intermediador entre o conhecimento terreno e os saberes do Universo supracelstial; precisamente num momento histórico marcado fortemente pelos traços da intrincada relação entre o conhecimento especulativo e a melancolia, que ainda se via muito vinculada à acídia medieval.

Outro ponto importante para a nossa investigação é o momento em que Ficino menciona a característica melancólica dos estudiosos, já que diante de suas profundas meditações e da constante busca por mais conhecimento, deixam de cuidar do corpo físico e, assim, o filósofo, nesse tratado em especial, faz recomendações aos homens dedicados aos estudos quanto à necessidade de exercícios físicos – *vita activa* –, juntamente com uma boa alimentação.

A questão do arrebatamento, ou “saída”, do espírito do corpo – o *spirito peregrino* – é central para compreendermos alguns trabalhos ficinianos, já que esses voos da alma são, principalmente, uma das causas e também um dos “objetivos” da melancolia que, agora, influenciada pelo “Problema XXX”, deixa de ser entendida como um humor hostil, e passa a ser compreendida e denominada, quando devidamente equilibrada, de *furor divinus*.

Desse modo, o objetivo dos filósofos, poetas, artistas e outros intelectuais deve estar, na visão de Ficino, na realização de obras filosóficas, ou artísticas, capazes de refletir o verdadeiro Belo e Bom que, por sua vez, podem ser vislumbrados, apenas, pelos olhos da *mens*. Esse olhar para as Ideias eternas é possível, seguindo um princípio de Nicolau de Cusa e também de seus antecessores, como Raimundo Lúlio, apenas através dos olhos do intelecto. Ou seja, a mente, envolvida pelo espírito e aquecida pelo furor, deve ser capaz de se desprender da pura racionalidade, ou do mundo sensível, e partir rumo ao desconhecido, ao inteligível e ao inefável.

Conseqüentemente, ao entrar em contato com as Ideias eternas ou o mundo arquetípico, o indivíduo passará a ser visto com uma pessoa incomum, genial, já que lhe será outorgado o dom de produzir, ou compor, as mais belas obras e os mais belos pensamentos, além de proferir (profetizar) coisas sublimes. Posteriormente, Ficino seria criticado, entre outros motivos, pelo fato de ter conferido excessivo grau de participação divina na criação artística, não concedendo espaço para a expressão da individualidade do sujeito em sua obra

artística, poética ou filosófica, já que acentua, apenas, a expressão e a presença de Deus que agiria através das Musas ou *daimones*.

A reflexão realizada por Ficino, logo nas primeiras páginas do *De vita triplici* e sintetizada na citação acima, faz clara referência ao “Problema XXX”, principalmente quando estabelece mais ponderações aristotélicas do que propriamente platônicas, ao considerar o equilíbrio entre a bÍlis quente e fria. Contudo, da mesma forma que o autor do “Problema XXX” parece ter dificuldades para traçar uma linha delimitadora entre a melancolia sadia, que forneceria as características do homem genial, e a melancolia patológica, o mesmo parece ocorrer com Ficino, quando aponta, apenas, para o equilíbrio entre os humores e os estados quente e frio da bÍlis negra. O quente<sup>109</sup> seria responsável por conduzir o indivíduo aos estados de mania, ou frenesi, que Ficino denomina de *furor divinus*.

Starobinski considera que o *De vita triplici* foi originalmente destinado a uma “recarga de *spiritus*, que nos devolverá a energia mais urgente substancial que perdemos. É preciso tentar absorvê-la por onde quer que a natureza a oferece. É com uma verdadeira restauração que Ficino está preocupado” (2016, p. 97). A opinião desse estudioso é condizente com a nossa, como ficará mais claro logo abaixo. Ficino, de fato, estava preocupado com a saúde espiritual, ao defender a sua concepção de “vida tripla” (corpo, espírito e alma). Ele desejava que a peregrinação do *spiritus/mens* do indivíduo fosse segura. Do mesmo modo, Mardones (2006, p. 230) considera que após ter “acesso privilegiado à Verdade”, ou seja, após visualizar a *theoria*, o espírito deveria retornar ao corpo em seu estado de lucidez. Esse é um ponto importante, já que a valorização da melancolia, na filosofia de Ficino, considera que havia, também, possíveis consequências da má produção e do desequilíbrio da bÍlis negra, o que certamente conduziria o homem à loucura, em seu sentido patológico. Como indica Paul (2014, p. 176-171), Ficino desejou outorgar ao homem ferramentas capazes de neutralizar os possíveis traços de loucura que o estado de furor poderia ocasionar. Se o indivíduo permanecesse demasiadamente absorvido em um estado contemplativo, esquecendo-se do

---

<sup>109</sup> Ficino não deixou de acentuar a necessidade do Sol na vida dos indivíduos propensos às longas horas de estudo. O calor, ou aquecimento, era visto como importante fator para instigar o ardor no espírito, na *mens*, que, por natureza, teria características de ser “luminosa e ígnea”. “*El Sol es, en efecto, poderoso cuando surge y lo es también cuando se encuentra en medio del cielo. En la zona celeste que sigue inmediatamente a la central, y que los astrónomos llaman nona o novena y casa de la sabiduría, el Sol disfruta más que en ningún lugar [...]. Se han de buscarse las Musas, búsqueselas en estas mismas horas, bajo la guía de Febo. Los restantes momentos del día son aptos para la lectura de las cosas antiguas y de otras, más que para la contemplación y el de descubrimiento, por uno mismo, de cosas nuevas*” (DE VITA I, 2006, p. 35). O filósofo demonstra que a ocasião mais propícia para se elevar em contemplação é o momento em que o Sol se encontra no meio do céu, em seu máximo esplendor.

próprio corpo, isso já seria considerado um forte indicador de que tal estado poderia conduzir à loucura patológica, características essas que já tinham sido tratadas no “Problema XXX”.

A diferença entre Ficino e o autor do “Problema XXX” é que, para o primeiro, o furor passa a ser entendido com um sentido e significado divinos, já que os estados frenéticos, que arrebatam os homens para o plano inteligível, causando-lhes o êxtase, seriam não apenas possibilitados pela bÍlis negra, mas também pela própria divindade que, interagindo com o indivíduo, acaba por possuí-lo e o conduz ao desvelamento dos enigmas do mundo inteligível. Enquanto que no “Problema XXX” o caráter fisiológico se sobressai como causa da “boa melancolia” que conduz à genialidade humana. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 42) denominaram a melancolia presente em (pseudo) Aristóteles como “enfermidade sagrada”. Já em Marsilio Ficino, é possível dizer que a *melancolia generosa* é convertida em “enfermidade sagrada e divina”.

Com essas ponderações, Ficino não apenas reverteu séculos de preconceito contra o humor melancólico e o seu representante astrológico, Saturno, como também foi um dos responsáveis pelo início da construção da moderna concepção de “homem genial” e, em certa medida, do conceito de “artista não compreendido”, já que o artista poderia ser considerado “louco” aos olhos do vulgo, ao não ter a sua obra compreendida. A filosofia ficiniana indicou, ainda mais acentuadamente, a existência da linha tênue entre loucura e genialidade. O filósofo da *Villa di Careggi* não foi ingênuo ao dar novos significados a Saturno, pois ele se manteve firme ao apontar os reais perigos aos quais se submetem aqueles que buscavam conhecer e elevar-se às Ideias divinas. A loucura, não deixava de estar, assim, atrelada aos estudos, à erudição.

Como muito bem disse Starobinski – retomando a sua citação acima (2016, p. 97) –, o *De vita triplici* consiste num manual para a restauração da energia espiritual. Afirmamos também, e isso faz parte de nossa tese, que para além de uma recuperação do *spiritus* que retorna ao corpo – após sua peregrinação pelas altas esferas inteligíveis –, o tratado ficiniano apresenta, direta e indiretamente, a temática da *renovatio*, de uma renovação ou de um renascimento, para a vida de cada indivíduo. Desse modo, o filósofo fornecia respostas às constantes inquietações de sua época, que ansiava por uma renovação social e religiosa. A “restauração”, da qual faz menção Starobinski, condiz com a mesma interpretação que fornecemos à renovação espiritual, tão aguardada naquela época.

O *De vita sana* realiza uma síntese do que será abordado nos outros dois tratados, enquanto tem como singularidade fazer sugestões para uma alimentação saudável e para a prática de exercícios físicos.

É importante lembrar que o texto não é claro acerca da temática da *renovatio*, seja ela no campo pessoal ou coletivo. O fato de Ficino ter recorrido à renovação da índole de Saturno, quando diz “*este segundo planeta [Saturno], que es el más encumbrado de todos, eleva a quien le busca a la contemplación de las cosas más sublimes*” (DE VITA I, 2006, p. 30), mostra a sua preocupação em apaziguar os receios da então temerosa sociedade do final do século XV, que se encontrava, astrologicamente, sob o signo de Saturno. Compreendemos, assim, que o seu intento era propor uma renovação. Mas, essa não era uma tarefa simples, já que envolvia questões complexas mesmo para os mais experientes *uomini literati*. O caminho para a *renovatio* mostrava-se cheio de perigos, pois a fortuna crítica filosófica e astrológica do século XV, dava claros indícios da existência de uma linha muito delicada entre a genialidade e a loucura, enquanto doença.

b) *De vita longa*: esse segundo livro, ou tratado, é direcionado aos compostos farmacológicos que Ficino prescreve para os que desejavam, além de uma vida sã, uma vida longa. Claro que esses compostos farmacológicos do *Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus*, além de serem, em sua grande maioria, extraídos da natureza (plantas, aromas...), continham o seu vínculo mágico, de modo que deviam ser ministrados de acordo com a posição dos astros, para favorecer a sua eficácia. O *De vita longa* admite de uma forma ainda mais clara a função do filósofo e mago, como sendo o sábio que contempla e interfere na natureza.

O livro II do *De Vita* compulsa regras de conduta e receitas com vista à minimização dos efeitos nefários do humor, mas igualmente do desgaste provocado pela superação dos limites, em particular a transgressão dos ritmos comuns da vigília e do sono e a exerceção anormal da imaginação. A extensão da vida sã do acadêmico não é considerada como fim em si mesmo ou de modo indeterminado. Ela permitirá ao acadêmico um melhor cumprimento das tarefas que lhe estão confiadas, devendo como tal ser considerada parte integrante do seu compromisso. Assim reza o capítulo primeiro do livro II: “*Ad perfectionem scientiae necessaria est vita longa, quam etiam diligentia praestat*”. No caso de Ficino, tal intento teve como corolário o completar da missão terrena da tradução e compreensão aprofundada dos escritos platônicos, projeto a que acresceram, para além do estudo dos escritos neoplatônicos, a recolha e a triagem do *Corpus Hermeticum*. A exposição de Ficino é conforme à doutrina segundo a qual a capacidade de discernimento ético se vai aprimorando na maturidade. Significa isto que, além do tempo útil aplicado no estudo ou no aperfeiçoamento da arte, a vida longa e sã do acadêmico é também o garante

de um saber reflexivo (sic) que lhe permite uma visão de conjunto sobre o seu próprio labor, tendo por fito a sua transformação qualitativa (CARVALHO, C., 2019, p. 312).

O *De vita longa* não apresenta grandes novidades se comparado ao tratado anterior, como notamos na exposição de Carvalho. Esse mesmo autor (2019, p. 336) lembra que Ficino – que chamava a si mesmo de “saturnino”, como menciona Paul (2014, p. 183) –, estava preocupado com sua própria atividade intelectual. É muito provável que o *De vita triplici* tenha servido, também, como uma espécie de manual, ou guia, para o seu próprio autor. Carvalho menciona que Ficino estava particularmente preocupado com a soberania de Saturno, quando vinculado a outros três astros, ou Três Graças: Sol, Júpiter e Vênus. A observação do autor é significativa e enfatiza as preocupações do filósofo. Os astros Sol, Júpiter e Vênus correspondem, no pensamento ficiniano, a três influxos planetários muito importantes, ainda mais quando relacionados à vida do *homo melancholicus*; isso quer dizer que o indivíduo afetado pelo humor da bÍlis negra necessitaria ter os seus influxos bem equilibrados, com a finalidade de se obter vida sã e longeva.

Tendo em vista que a cosmologia renascentista compreendia a existência de um Universo de correspondências, micro e macrocosmos, é possível entender que o Sol estivesse associado à necessidade de uma bÍlis negra equilibradamente aquecida, ainda que o seu supraaquecimento pudesse caracterizar sintomas de enfermidade. Já o astro Júpiter, precisaria estar alinhado a Saturno, por ser oposto aos influxos saturninos. Nesse segundo livro é indicada, especialmente, a prática de exercícios físicos, alternada com a contemplação proporcionada pelos estudos. E, por último, Vênus, o astro do Amor divino, mas também da luxúria. O influxo astral venusiano, em particular, se comparado aos influxos solares e jupiterianos, chamou mais a atenção de Ficino, que percebeu, muito provavelmente devido ao seu contato com o “Problema XXX”<sup>110</sup>, que o indivíduo contemplativo, ou o *homo melancholicus*, seria também acometido pelos impulsos de Vênus, o astro caracterizado por seu influxo erótico, que aguçaria o desejo do indivíduo pelo verdadeiro Belo e Bom. Enquanto que a má regulação dos influxos venusianos conduziria o indivíduo ao amor sensual, vulgar e carnal. No *De vita longa* o filósofo expressa:

---

<sup>110</sup> Lembrando o que analisamos em relação ao “Problema XXX”, no segundo capítulo, “os que a têm – essa mistura da bile negra – muito abundante e quente são levados à loucura, e dotados pela natureza, inclinados ao amor, facilmente levados aos impulsos e aos desejos” (ARISTÓTELES, apud PIGEAUD, 1998, p. 44-45).

*Informan los astrólogos que Venus y Saturno son enemigos entre sí. Pero dado que el cielo, donde todo es movido por el amor, y donde no hay defecto alguno, no puede existir el odio, nosotros interpretamos esta “enemistad” en el sentido de que producen efectos opuestos. Dejaremos de lado, por el momento, todo lo restante. Bien. Ahora Saturno nos sitúa el placer en el centro y Venus, en cambio, en la circunferencia. Por tanto, desde posiciones opuestas, Venus y Saturno intentan echar el lazo al vuelo de nuestro espíritu. Aquella lo incita con su placer hacia las realidades exteriores, éste, con el suyo, le llama hacia las más interiores. Si, pues, mueven al espíritu casi al mismo tiempo, le empujan en direcciones contrarias y lo disipan. Por este motivo, para quien se dedica a la contemplación y es ávido de saber, nada hay más dañoso que el acto venéreo y, a la inversa, para quien se dedica a éste de continuo nada puede haber más ajeno que la investigación y la contemplación. Nosotros, por nuestra parte, situamos en el mismo plano a quien contempla las realidades de la naturaleza y al que contempla las cosas de la fe, y en un plano parecido a todos cuantos en sus quehaceres andan muy pensativos y se encuentran oprimidos por graves preocupaciones. De aquí se deriva, por otra parte, que si queremos aliviar un poco o consolar de algún modo a alguien que está demasiado ocupado en la contemplación saturnal o se encuentra oprimido por la inquietud, si intentamos hacerlo con los actos, las diversiones y los juegos de Venus, nuestros esfuerzos serán baldíos e incluso perjudiciales, porque hemos acudido a remedios demasiados diferentes el mal. Y a la inversa, si queremos incitar a la moderación a alguien perdido a causa de Venus o que se deja enredar en sus juegos y pasatiempos, no será fácil que logremos corregirle mediante la severidad de Saturno. La mejor disciplina es invitar al justo medio a las personas que se alejan hacia la otra parte, recurriendo a las ocupaciones y a los intereses de Febo o de Júpiter, que se encuentran a medio camino entre Saturno y Venus, o a remedios de este género (DE VITA II, 2006, p. 76).*

Para a nossa pesquisa, esse é, sem dúvidas, o trecho mais interessante e significativo do segundo livro, ou tratado, do *De vita triplici*. Ficino não está mergulhado, apenas, na conciliação entre Platão e (pseudo) Aristóteles, mas esmiúça, também, uma das mais importantes temáticas para a cultura renascentista: o “Amor sacro e o amor profano”. O planeta/divindade Vênus tornou-se tão importante na Academia florentina quanto o próprio Saturno. Recordemos que essas divindades estão ilustradas no famoso quadro de Signorelli, figura 58 (anexo A), onde Vênus aparece como uma espécie de intermediadora naquele clima bucólico e melancólico da pintura. Notamos que a atenção do filósofo florentino estava no influxo oposto ao Amor pela sabedoria, pela moralidade e pelo Amor divino, pois a sua preocupação esboçada no *De vita longa*, são as emanações venusianas que incitam o amor sexual, o amor pela matéria e pela carne.

Ficino não estava preocupado apenas com o astro Saturno, ou com o seu oposto, o planeta Júpiter. Na condição de intelectual inclinado para as questões astrológicas<sup>111</sup>, o filósofo de Careggi colocou todos os astros em evidência e, seguindo a “tradição” platônico-aristotélica, tão realçada por ele, trouxe à luz outras questões que tinham como base os influxos contemplativos e melancólicos emanados por Saturno. Isto é, a partir do conhecido estado depressivo dos melancólicos, abriu-se o caminho para se relacionar a ambivalência do humor produzido pela bÍlis negra, quando o indivíduo poderia apresentar, também, estados de furor a Vênus e Eros. Vênus é a personificação da Beleza divina que, na Renascença, surgiu como astro e sinônimo de Beleza arquetípica. Enquanto Eros, que é engendrado por Vênus, é entendido como o deus do Amor. Em outras palavras, Ficino também estava preocupado com os indivíduos que, nascidos sob o signo de Saturno<sup>112</sup>, seriam, concomitantemente,

---

<sup>111</sup> À primeira vista, pode parecer que a Academia, e todo o Renascimento, teve uma relação apaziguadora com a Astrologia. Mas tal sensação não é totalmente genuína, já que a Astrologia foi tema de profundos debates na Renascença, inclusive dentro da própria Academia. Certo é que Marsilio Ficino parece aceitar muito bem a “ciência dos astros” – e o *De vita triplici* reforça essa ideia – porém, não é possível dizer que Ficino tenha sido um defensor nato da Astrologia, sobretudo, no que diz respeito à sua característica determinista, desejosa de prever os acontecimentos futuros. De um modo geral, Ficino entendia que os astros emanavam forças, ou energias, que interferiam na vida terrestre. Entretanto, Ficino não se mostra determinista, quando sugere que o filósofo, sendo um verdadeiro *magus*, deve ser capaz de reconfigurar os influxos que, porventura, não sejam benéficos para a sua vida. Ficino notava que os astros poderiam, de fato, antecipar certos acontecimentos globais, entretanto, ele fez certas ressalvas à prática astrológica no que diz respeito ao seu caráter determinista. O mesmo deve ter ocorrido com Pico della Mirandola, pois tendo escrito a *Oratio de hominis dignitate*, é improvável que esse filósofo tenha aceitado o determinismo astrológico conjuntamente com a liberdade humana. Mesmo com todos esses apontamentos, o problema não é tão simples, como menciona Garin: “Ao lado da defesa da providência divina e da liberdade humana coloca-se um exame insistente e sutil das várias teorias astrológicas que junta às objeções habituais, e às banais críticas correntes, a tentativa duma análise científica rigorosa. Por outro lado, é também verdade que Ficino nunca levou a fundo o seu libelo contra a astrologia: que nas obras publicadas deixou de parte as objeções mais severas e muitas vezes convencionais; que não escondeu incertezas e ambiguidades; que, sobretudo, mais do que o determinismo astral, mostrou querer combater os sucessos materialistas e ateus da astrologia” (1988, p. 87). A mesma observação de Garin pode, em certa medida, ser dirigida a Pico. Embora Pico tenha discordado de Ficino quanto à utilização da Astrologia, suas obras também mostram certa ambivalência quanto a essa “ciência”, ainda que, na maioria das vezes, o jovem filósofo de Mirandola tenha demonstrado sua aversão ao determinismo astrológico. A sua principal obra contra a Astrologia, *Disputationes adversus astrologiam* foi finalizada e publicada após sua morte, graças ao seu sobrinho. Assim, não sabemos, exatamente o quanto há de Pico della Mirandola nessa obra, ou seja, quais são, realmente, as opiniões do filósofo e quais são as de seu sobrinho, Giovanni Francesco Pico della Mirandola (1470–1533).

<sup>112</sup> A expressão “nascido sob o signo de Saturno” aparece com frequência nos estudos sobre a relação entre Ficino e o humor melancólico, especialmente por conta da grande conjunção de 1484 e pela própria afirmativa do filósofo de “ter nascido sob a regência saturnina”. Contudo, Ficino considera que todo indivíduo que estivesse inclinado ao estudo e à contemplação, estaria destinado à égide saturnina, independentemente do astro regente no momento do seu nascimento. De modo que



influenciados por Vênus-Eros. Uma influência tida como natural, já que o impulso dado à *mens*, ao *spiritus*, para elevar-se rumo ao plano inteligível, era proporcionado pelo Amor e pelo desejo em gozar do verdadeiro Belo e Bom, os mais expressivos atributos divinos. Entretanto, nesse caminho há o risco de o indivíduo ser enganado pelos olhos sensíveis e, esquecendo-se do *intellectualis oculus*, passa a ser guiado, exclusivamente, pelo desejo sensual.

O surgimento de Vênus-Eros, na realidade com maior destaque para Eros, incita no homem o desejo e o Amor pelo verdadeiramente Belo e Bom que, de acordo com a doutrina platônica, estão para além do mundo material. Para a nossa tese, depois de Saturno e Hermes Trismegisto, Eros surge como o último personagem mítico, mostrando-se de suma importância, não apenas para a construção do novo conceito de melancolia nos séculos XV e XVI, mas para toda a cultura renascentista.

Se anteriormente exploramos o ambíguo e polimorfo Saturno, astro caracterizado pela densidade do elemento terra, mas que também possui a capacidade contemplativa e, posteriormente, Hermes Trismegisto, que tem a função de psicopompo, ou seja, intermediador entre o terreno e o mundo inteligível; agora nos defrontamos com Vênus-Eros, cujo influxo astral poderia estar, também, por trás das crises melancólicas e dos consequentes ataques de euforia ou mania. Esses ataques eram consequências das aspirações e desejos eróticos pelas coisas espirituais, contidas no mundo inteligível ou, contrariamente, no seu lado oposto, Vênus-Eros poderiam exercer atração pelas belezas terrenas do mundo corpóreo.

Mais uma vez recorreremos à *Iconologia* de Cesare Ripa, a fim de ilustrarmos como esses conceitos foram abordados não apenas por Ficino, mas inclusive, pela cultura do século XVI em diante. A temática acerca do Amor pelas “coisas divinas” e o amor “pelas coisas do mundo” sempre permeou o Cristianismo, tendo Ficino apenas reforçado esse tema em seu sentido (neo)platônico. A figura 73 (anexo A), denominada “Prazer”, presente nas famosas ilustrações de Ripa, tem um significado semelhante ao que Ficino considerou em relação a Vênus, no seu *De vita longa*.

Jovem alado, com cabelos dourados anelados, em que se vêem muitas flores e circundados de pérolas. Serão perfumados e ondulados com arte, signos de delicadeza e lascívia. As pérolas e flores são incitamentos ao prazer. As asas serão de diversas cores e mostram que o prazer vai logo ao seu fim, e foge. A harpa, por causa da doçura do seu som, relaciona-se com Vênus e as

---

haveria duas possibilidades: nascer sob o signo de Saturno, ou, ter aspirações para os estudos e estados contemplativos, que estão sob o domínio do referido astro.

Graças, e, como essas, deleita os ânimos e entretém os espíritos. Os sapatos de ouro convêm aos prazeres, para mostrar que o ouro tem pouco valor se não servir para satisfazer os apetites. Uma Sereia, que engana os marinheiros, mostra que o prazer, com sua aparente doçura, leva os seus seguidores à ruína, como indica o galho seco à sua direita (RIPA, apud ALMEIDA, 2005, p. 202).

A exposição de Ripa alude aos ditames dos prazeres do mundo corpóreo. O tom de sua explicação faz uma advertência ao prazer desenfreado, causado pelo mundo sensível, sensual e instigado por Vênus-Eros.

Da mesma forma, a imagem “Libido”, ilustração 74 (anexo A), também de Cesare Ripa, possui relações estreitas com todo o arcabouço teórico que relaciona o amor terreno-sexual ao humor melancólico, como foi explorado na tradição platônica, com influência pseudo-aristotélica, por Ficino, no *De vita triplici*. Quanto à descrição da imagem, lemos:

Mulher de vestes transparentes ou lascivas, sentada e apoiada no cotovelo esquerdo, para mostrar que o ócio fomenta em grande parte a libido. Na mão direita, empunha um Escorpião, porque os astrólogos relacionam a ele as partes pudendas do corpo. Ao seu lado esquerdo, com cachos de uva, uma videira que se enrosca em outra árvore (esta alude à árvore do Éden e sua simbologia relativa ao pecado da carne), e um bode, ambos representando a libido excitada e as inclinações libidinosas das ações de Vênus (RIPA, apud ALMEIDA, 2005, p. 198).

A expressão corporal da figura feminina, que Ripa ilustra como sendo a personificação da libido, mostra o seu estado de ócio ou desânimo. Essa ilustração é mais um forte indício da relação entre a melancolia e a sexualidade, lembrando que o ócio, na Idade Média, estava muitas vezes relacionado à melancolia e, paralelamente, à acídia. De modo similar, vemos esboçada na figura 68 (anexo A), “O Paraíso e Inferno”, de Hieronymus Bosch, com ênfase ao Inferno, a melancolia do condenado ao tormento eterno, muito provavelmente por ter se rendido aos prazeres do mundo, enquanto que, no lado oposto, vemos a ascensão aos céus daqueles que tiveram suas vidas dedicadas a uma conduta reta e santa, cujos anseios estiveram direcionados aos prazeres do mundo celestial.

Essas ilustrações artísticas são importantes, não apenas para exemplificar parte do conteúdo do livro ficiniano, mas também, para mostrar que o conceito que relacionava a melancolia a Eros-Vênus ultrapassou os limites da filosofia neoplatônica. Afirmamos isso com base nas próprias ilustrações de Cesare Ripa, que foram publicadas nos primeiros anos do século XVII, mais precisamente em 1603. A referida ilustração da libido, na obra de Ripa, é uma evidente relação entre o amor sexual – libidinoso – e a melancolia. A ação do humor

melancólico – aqui compreendida como uma enfermidade causada pela luxúria – está presente na própria posição em se que se acha a mulher, a personificação da libido. Ela está na clássica posição melancólica, onde uma das mãos sustenta a cabeça, indicando tédio. Assim, recorrer às obras artísticas do período que temos estudado é um importante recurso, pois elas representam com maior exatidão a maneira pela qual ideias e conceitos foram absorvidos pela cultura daquele período.

Retornando ao *De vita triplici*, é possível entender, por exemplo, que, diversamente da “visão escatológica” da obra de Bosch, a filosofia de Ficino, tal qual temos visto, preocupa-se com a vivência e a visão do verdadeiramente Belo e Bom, que poderia ocorrer ainda na vida terrena dos contemplativos. Por isso que o escrito *De vita triplici* é também um chamado à *Prudentia*. Da mesma maneira que observamos na Arte da Memória, onde o indivíduo que, desejoso de conhecer todas as coisas, necessita estar sob a proteção da Prudência, Ficino recorre a essa virtude, pois ela é capaz de guiar os passos e atitudes do sujeito, conseguindo, assim, equilibrar o seu entusiasmo em obter todos os conhecimentos de uma única vez. Ao mesmo tempo, a Prudência também era de grande importância no combater aos males do desânimo, do abatimento e da atimia, causados pelos profundos estados contemplativos.

Ainda em relação à *Prudentia*, essa virtude seria capaz de, sabiamente, auxiliar o indivíduo melancólico que, eventualmente acometido pelos estados de frenesi, seria capaz de conter o seu forte impulso erótico, muito característico dos estados de furor, como relata (pseudo) Aristóteles. Caso esse impulso não fosse direcionado aos bens celestes, ao conhecimento das coisas divinas, ele irremediavelmente seria convertido na busca e satisfação dos apetites sexuais terrenos, resultando na lascívia – outro sintoma atrelado aos melancólicos –, no mesmo instante em que ocorreria o ofuscamento do *intellectualis oculus* bem como a sua vontade em buscar pelo sublime conhecimento. Cesare Ripa fez a seguinte consideração sobre a “Prudência”, figura 75 (anexo A):

Mulher com elmo dourado na cabeça, significando o engenho do homem prudente e armado de sábios conselhos. O elmo está circundado por uma guirlanda de folhas de mirto, que denota que o homem sábio e prudente não deve fazer as coisas antes do tempo, mas sim ordená-las com juízo. Ela tem duas faces. Na mão esquerda, segura um espelho, no qual, olhando-se, contempla a si própria, e significa que, para regular suas ações, o prudente precisa se conhecer e corrigir-se. Na mão direita, segura a lança e domina a serpente. Aos pés terá um cervo de cornos longos, que significa a mesma coisa: suas pernas longas, em quanto (sic) o incitam à corrida, o peso dos seus cornos o retardam, pois podem enredá-lo nos arbustos da selva, que representa o mundo escuro, perigoso e confuso dos instintos (RIPA, apud ALMEIRA, 2005, p. 203).

Ao dissertar sobre os cuidados necessários para que o espírito humano estivesse em boas condições de receber os benfazejos influxos astrais, a fim de se conquistar uma vida sã e longa, Ficino mostra, nos seus dois primeiros tratados, como veremos na sequência, questões que, de alguma forma, já eram conhecidas pela medicina renascentista. A vinculação entre a vida psíquico-orgânica do indivíduo – representando o microcosmos – e os cuidados voltados para o meio ambiente, incluindo o âmbito astrológico – o macrocosmos –, era muito bem aceita pelos campos médico e farmacêutico da época. Os dois primeiros livros mostram que a melancolia não deveria ser vista como algo totalmente mau, já que se tornava evidente que tanto o humor melancólico, como o seu astro regente, Saturno, poderiam ser benéficos, se bem conduzidos e equilibrados. Ficino também argumenta sobre a importância dos astros Júpiter, Vênus e Sol que, ao alinharem-se a Saturno, exigem que os indivíduos melancólicos tomem certos cuidados adicionais. Apesar da grande influência astrológica, com seu toque mágico, Ficino estava desenvolvendo uma “medicina platônica”.

Ficino atenta também a formas de tratamento dependentes da recepção de estímulos sensíveis. É esse o caso dos aromas, que influem diretamente no espírito vital, ao passo que a música, em virtude de sua composição etérea mais pura e complexa, afeta a qualidade dos espíritos animais. Estas influências têm lugar a partir do princípio da semelhança. Os aromas doces têm efeito na produção e revitalização dos espíritos naturais: “pois cada um deles, o odor e o espírito são um determinado vapor e o similar é nutrido pelo similar, não restando dúvidas de que o espírito e o homem com muito espírito obtém alimento a partir dos odores” (*De Vita* II). Ficino explica o carácter imediato das reações e das paixões curativas a partir da motilidade dos espíritos, sobretudo dos mais finos e voláteis, capazes de acorrer instantaneamente ao coração a partir das diversas partes do corpo, sendo que “de outra forma, tendo em conta a viscosidade tenaz dos humores, a vida desertaria e acorreria às partes do corpo de modo mais lento”. As respostas terapêuticas para a melancolia podem ser agrupadas de acordo com as três causas delineadas, ainda que sejam frequentes sobreposições respeitantes tanto à etiologia como aos tratamentos. Os tratamentos de tipo dietético e regimental respondem às formas de melancolia com origem humana, os recursos médicos e farmacológicos dão resposta à melancolia cuja base é natural e os procedimentos mágico-astrológicos visam um reajuste da influência astral nociva (CARVALHO, C., 2019, p. 332).

Como bem mencionam Carvalho e também Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 261), Ficino elaborou um manual com sugestões dietéticas e farmacológicas, cuja finalidade era assegurar a saúde dos indivíduos que buscam por conhecimento e sabedoria, ou, em outras palavras, daqueles que “se dedicam ao estudo das letras”. Há, ainda, o terceiro livro, tão

importante quanto os dois anteriores e que se tornou um dos tratados mais polêmicos do médico e filósofo italiano, senão o mais polêmico, e que lhe rendeu a suspeita de heresia. O terceiro escrito, conhecido como *De vita coelitus comparanda*, traz as mais importantes considerações de Ficino sobre a melancolia e a medicina astrológica. Nesse escrito, o filósofo de Careggi aborda as questões astrológicas; entretanto, mostra que o homem, além de filósofo – entendido como todo o indivíduo que ama a sabedoria –, também possui a capacidade de manipular os elementos da natureza, o que o faz também ser denominado “mago”. Além dessas considerações, é no terceiro livro que Ficino mescla a *vita contemplativa* com a *vita activa*, já que o indivíduo quase assume o papel de *artifex*, ao conquistar a capacidade de criar imagens através de talismãs, com a finalidade de canalizar os bons influxos planetários e afastar os maus. Com isso, Ficino restabeleceu o valor da imagem por meio de suas imagens talismânicas influenciado pela filosofia hermética.

c) *De vita coelitus comparanda*. Esse terceiro tratado pode ser traduzido, segundo a edição espanhola de Jalón, como “Da vida obtida pelo Céu”, ou, em outras palavras, “Como melhorar a vida através do influxo dos astros”. Já Robichaud (2017, p. 44) traduz como “Sobre obter vida a partir dos céus”, mas recorda que Walker (apud Robichaud) traduz como “Sobre se instituir a vida celestialmente”. Na introdução do tratado, Ficino alega estar no “caminho de uma antiquíssima tradição”. O que quer dizer que a sua medicina estava amparada na prática e em conceitos de antigos mestres como Pitágoras, Demócrito<sup>113</sup> e Apolônio de Tiana, que se voltaram para os céus, para o macrocosmos, a fim de se conhecer o movimento dos astros e os influxos celestes na vida humana. Assim, o filósofo florentino convida o leitor a seguir os preceitos indicados em seu livro, de modo que “lhe será dada ajuda divina, para a saúde prometida”. A “antropologia ficiniana” entende que, da mesma maneira que existe a alma humana, há também a alma do mundo – *anima mundi* – dispersa por todo o cosmos que, por sua vez, encontra-se repleto de figuras ou imagens. Sobre a alma do mundo, Ficino escreve:

*Fue, en efecto, este alma, según los platónicos más antiguos, la que construyó con sus razones en el cielo, además de todas las estrellas, figuras y partes de éstas, de tal modo que también ellas fueran, en cierto modo, figuras, y la que imprimió en todas estas figuras unas determinadas propiedades – están contenidas todas las especies de las cosas inferiores, junto con sus propiedades.*

---

<sup>113</sup> Embora os filósofos pré-socráticos tivessem a noção de micro e macrocosmos e da relação entre eles, a ciência astrológica, com a sua arte de prever os acontecimentos futuros, foi introduzida na Grécia Antiga apenas por volta do século IV a.C.

*Puso, pues, cuarenta y ocho figuras universales, a saber, doce en el zodiaco y treinta y seis fuera; puso también treinta y seis en el zodiaco de acuerdo con el número de sus caras. Puso además, en este mismo lugar, trescientas sesenta, en concordancia con el número de los grados, pues en cada uno de estos grados hay, en efecto, algunas estrellas a partir de las cuales se componen allí las imágenes [...]. Cada una de las figuras de este género tiene su propia continuidad a partir de los rayos de sus respectivas estrellas, rayos que están conectados entre sí en virtud de una cierta propiedad específica.*

*Pero volvamos al alma. Cuando el alma genera las formas y las potencias específicas de las realdades inferiores, las produce por medio de sus propias razones con la asistencia de las estrellas y de las formas celestes [...]. De modo parecido, el alma del mundo, presente por doquier, difunde desde todas partes, y de manera especial por medio del Sol, su poder de dar vida a todos los seres [...].*

*Además, así como los alimentos que tomamos, aun no siendo en sí mismos vivientes, si son consumidos del modo adecuado, son reconducidos por medio de nuestro espíritu a la forma de nuestra vida, así también nuestros cuerpos, adaptados de forma conveniente al cuerpo y al espíritu del mundo, extraen naturalmente, por medio de las cosas del mundo e de nuestro espíritu, el máximo posible de la vida del mundo (DE VITA III, 2006, p. 91-92).*

Nesse terceiro livro do *De vita triplici*, Ficino mantém o respeito pelo difundido conceito de micro e macrocosmos. Ele inicia fazendo certa referência às imagens contidas nesse Universo macrocósmico de planetas e estrelas, tendo em mente a defesa que fará, mais à frente, da utilização de amuletos e talismãs, que possibilitariam ao indivíduo reverter ou evitar os maus influxos planetários. Com isso, como bem referido por Carvalho (2019, p. 303), o filósofo florentino constrói a sua *persona* de mago. Porém, não é apenas essa ideia renascentista de *philosophus et magus* que fez a fama do seu trabalho. O *De vita coelitus comparanda* tem como principal escopo a manutenção da saúde do *spiritus* do homem, pois o espírito seria o mais acometido pelas influências da bílis negra e, conseqüentemente, da melancolia, de modo que toda a dietética, bem como o uso de fármacos e o estilo de vida refletiriam no espírito, o intermediário entre o corpo e a alma, sendo, portanto, o “invólucro” da *mens* humana.

Da mesma forma é importante recordar que Ficino, em seu *De vita triplici*, fez uso do arcabouço médico, principalmente o hipocrático-galênico, para compor sua ideia de equilíbrio espiritual, cujo objetivo era a regulação dos humores, conduzindo o equilíbrio humoral através da magia e da Astrologia. Mas, a ideia subjacente à obra estava no conceito de vida contemplativa como porta de entrada para a melancolia, que poderia acometer o *spiritus* em seu esforço contemplativo, quando tenta peregrinar rumo ao mundo inteligível, divino. Mas, no *De vita coelitus comparanda*, Ficino não estava preocupado com a peregrinação espiritual

propriamente dita, mas, sim, com a saúde do *spiritus* do homem que, mantendo-se voltado para os sublimes estudos, buscava avançar no conhecimento do plano sensível e também conquistar, aos poucos, o conhecimento dos mistérios do Universo. Então o seu espírito se eleva, conhece a si mesmo e o cosmos, ascendendo pela divina escada rumo ao inteligível.

A principal intenção do filósofo italiano, nesse estudo, era médica. Ficino desejava ensinar como o *homo melancholicus* poderia evitar a melancolia danosa, dando lugar à *melancolia generosa*, divina, que logo seria convertida em furor e genialidade.

Ainda quanto ao espírito no neoplatonismo ficiniano, menciona Carvalho:

Procurando adaptar as transformações médicas da doutrina da *pneuma* (sic) estóica ao organismo Neoplatônico, Ficino apresenta o *spiritus* como elemento mediador, entre corpo e alma. Duas divisões estão vigentes em paralelo, uma primeira, de tipo universal, entre mente, *spiritus mundanus* e matéria, e outra, a ela subordinada, referente à natureza humana, que discrimina entre *psyché*, *physis* e *spiritus humanus*. Por sua vez, este último é divisível em natural, vital e animal, consoante o seu local de produção, propriedades e funções. O espírito natural é segregado pelo fígado e assegura os processos nutritivo e reprodutivo. O espírito vital concentra-se no coração e, além, de fornecer o calor vital, está associado à resposta emocional. *Já o espírito animal, na base da doutrina moderna dos “espíritos animais”, é originado na sede de produção do calor vital, o coração, e ascende ao cérebro como instrumento da alma. Trata-se do espírito menos corpóreo, produzido a partir das matérias mais voláteis do sangue. A sua atividade está circunscrita ao cérebro [grifo nosso] (CARVALHO, C., 2019, p. 308-309).*

Assim como em boa parte de sua filosofia – que aqui também se ampara na tradição galênica, isto é, na teoria dos “três espíritos” – Ficino recorre a uma tripla divisão no *De vita triplici*. A exposição feita por Carvalho é de grande relevância para, entre outras coisas, entendermos parte do pensamento científico do final do século XV. Apesar de Ficino já haver dissertado a respeito dos astros e de se achar pronto para abordar a magia dos talismãs, ou seja, a confecção de imagens simbólicas, cuja finalidade era reproduzir imagens celestiais, o humanista neoplatônico sempre se mostra preocupado e interessado em realizar exposições e explicações com base na Medicina. Sua intenção, como ele mesmo deixa claro no início do *De vita coelitus comparanda*, era permanecer dentro dos muros da ortodoxia cristã, tendo como norte apenas temas que a Igreja aprovava. No entanto, isso não ocorreu.

Por conta de suas ousadias mágico-astrológicas, foi acusado de heresia. Em seu entendimento, a manutenção da boa saúde do espírito humano, especialmente quando vinculado à contemplação e à *melancolia generosa* (bílis negra, aquecida e bem equilibrada), deve ser pré-requisito para todos os homens, mas, destacadamente, para os *uomini literati*,

especialmente para os desejosos de ultrapassarem as barreiras do conhecimento sensível-racional. Sua abordagem tocava diretamente na saúde ou na “segurança” do *pneuma*, que anseia rumar para o Universo da Ideias eternas. Dessa forma, Ficino se posiciona em sintonia com o que havia sido idealizado por Escoto, Lúlio e Cusa<sup>114</sup>; com a diferença de que a tradição mística cristã que Ficino herdou foi envolvida pelo hermetismo mágico de Hermes Trismegisto. O *Sapere aude* ficiniano, presente no *De vita coelitus comparanda* é, de fato, bastante audacioso, ao conceder ao homem certos “poderes” mágicos que estariam à sua disposição. Sutilmente, a sua ideia apontava para a questão da *renovatio*, como também aludia, ao menos de modo indireto, que a possível viagem do *spiritus* para além das altas esferas cósmicas, forneceria ao homem um conhecimento divino, suprassensível, passível de ser denominado Gnose.

“Ficino é um dos mais fiéis representantes do espírito da *renovatio* da cultura clássica, sendo a sua obra crucial para compreender a emergência e a evolução dos ideais humanistas” (CARVALHO, C., 2019, p. 299). É perceptível em Ficino, que o seu ideal de *renovatio* vai para além do simples conceito de renovação cultural. Ele considerava que a *renovatio* dar-se-ia sob o signo de Saturno, não somente porque esse astro dominava os céus do século XV, mas porque, agora, o planeta regente dos melancólicos apresentava claros indicativos, como abordado no *Corpus Hermeticum*, de ser o representante do Intelecto Supremo, a *Mens* do mundo. Entretanto, Ficino é cauteloso quando aponta que Saturno seria, em si, a Suprema *Mens*. Do mesmo modo que o Sol, enquanto astro, reflete a Luz do Verdadeiro Sol, que é Deus, Saturno é considerado o astro que reflete a Suprema *Mens* divina, como bem ilustrado nos diagramas das figuras 50 e 51 (anexo A), Saturno, na hierarquia ficiniana, está posicionado abaixo do mundo angélico.

“Nas obras anteriores ao *De Vita*, Ficino apresentou cinco níveis de composição do cosmos: Deus, Anjos, Alma, Qualidade e Corpo” (CARVALHO, C., 2019, p. 308). A

---

<sup>114</sup> Ficino, como um autêntico eclético e tendo herdado a tradição mística cristã de seus antecessores, faz uma mudança conceitual – muito provavelmente por conta de seu contato com os textos herméticos – no tocante aos conceitos de imaginação, razão e memória. “A ordenação das faculdades anímicas de Ficino distingue-se do ternário clássico – imaginação, razão e memória – e abre-se à consideração de um domínio do Intelecto sem correlação com as partes físicas da alma. A imaginação é preservada como faculdade, mas Ficino substitui a memória pela ‘razão discursiva’ e introduz a ‘razão intuitiva’ (*mens*), conceitos de cunhagem claramente platônicas. Tanto a imaginação como a razão discursiva são influenciáveis pela *phusis* (sic). Mas a razão intuitiva é autónoma relativamente ao registo fisiológico” (CARVALHO, C., 2019, p. 308). Juntamente com a explicação de Carvalho, é oportuno acrescentar que a *mens* humana, por ser tão próxima do divino, ou mesmo entendida como um reflexo de Deus, por possuir a *Imago Dei*, não poderia estar submetida às influências astrológicas.



observação feita por Carvalho é significativa para desfazer qualquer dúvida que possa surgir na leitura do *De vita coelitus comparanda*, já que Ficino estava envolto pelos conceitos da psicologia do Renascimento – a psicologia do micro e do macrocosmos, como bem apontou Culianu. Assim, para tornar o seu trabalho mais abrangente e, ainda, para apaziguar Saturno encarando-o como um astro benéfico, que aspira às altas especulações, o filósofo de Careggi, como continua dissertando Carvalho, operou uma “substituição de Anjos por *Mens* [para assim] autoriza[r] uma consideração mais abrangente das entidades na dependência do Uno. Já a qualidade, que nos escritos anteriores medeia entre a alma e o corpo, é substituída por *spiritus*, um termo mais conforme à terminologia médica que rega a obra” (2019, p. 308).

Outra característica muito significativa da filosofia de Ficino é indicar que o indivíduo/filósofo, que agora é visto também como um *magus*, teria a capacidade de manipular apenas os elementos que estivessem sob o domínio do espírito, intermediário entre o mundo sensível e o mundo inteligível. O indivíduo nunca poderia, desse modo, ter o domínio sobre o mundo angélico, e, menos ainda, da *Mens* divina.

Na citação anterior, Carvalho aponta para a importância do “espírito animal” presente em cada indivíduo, uma vez que esse compõe uma das partes do espírito – que se divide em três: natural, vital e animal – e que está localizado no cérebro, portanto, sede da vida intelectual e da vida espiritual. Dentre todas as analogias feitas pelo neoplatonismo, encontramos, nesse sentido, a noção de mundo como “grande animal”.

*Con vistas a lo que aquí interesa, puede decirse que el universo está dividido en dos mundos o partes fundamentales: una invisible (o angélica) y otra visible (celeste y terrestre). La parte visible terrestre es donde habitan los humanos, y está ubicada abajo y al centro. Por encima se levanta la parte visible celeste que es una bóveda constituida por ocho esferas cristalinas y móviles, donde a manera de pinturas o joyas se dibujan o incrustan los astros. Respectivamente en las siete primeras, la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno, en la última el firmamento o estrellas fijas.*

*Pero aquí no acaban las diferencias que es necesario mencionar. La parte invisible o angélica es llamada pura mente o intelecto, mientras que la parte visible (celeste y terrestre) es denominada la máquina o cuerpo del mundo. Para el sentido del término “máquina”, ayuda saber que el mismo Ficino traduce la palabra latina machina por la italiana edificio. Estamos lejos del reloj: de aquel horloge que más de un siglo después viera Descartes. El cálculo es – antes que nada – obra de un arquitecto más que de un ingeniero. Su obra ante todo es una casa o un templo, pero además una casa o un templo que está vivo, que tiene un alma del mundo: anima mundi. Y este es el sentido del otro término para el mundo visible: “cuerpo”.*

*[...] Así, más que dentro de un aparato o autónoma (automate), estamos dentro de un organismo biológico: el grande animale, como lo llama*

*Abravanel. El alma de este mundo es invisible, como el intelecto angélico [...] (CIORDIA, 2004, p. 113-114).*

Saturno, sob esse ponto de vista, mostra-se como um “astro dos extremos”. Isso ocorre uma vez que ele se encontra na base da hierarquia tríplice ficiniana, influenciando o indivíduo no nível da imaginação – *imaginatio* –, que está voltado para as “artes concretas” da Geometria e da Matemática, sendo também considerado o patrono dos agricultores. No outro extremo, Saturno também se apresenta como o astro mais elevado, das grandes aspirações intelectuais. Nessa cosmologia e hierarquia neoplatônicas, Saturno está incumbido de ser o “reflexo da *Mens divina*” no mundo celeste e, ademais é visto como um astro fronteiro entre o universo celeste e o universo angélico. Por estar na posição de último planeta, Saturno foi referenciado como o astro portador dos grandes segredos divinos. Além disso, aqui é importante salientar que em uma leitura desatenta do *De vita triplici*, com sua forte exaltação a Saturno, pode o leitor entender que esse astro, muitas vezes aludido como o próprio Intelecto Supremo, pudesse ser a própria divindade.

Como parte da terapêutica para o espírito do homem melancólico, Ficino adentra numa temática bastante complexa para a filosofia platônica, já que toca na questão das imagens. Como mencionado na citação acima (DE VITA III, p. 91-92), Ficino diz que “nas estrelas e nos astros estão todas as imagens e figuras das coisas inferiores”. Nessa compreensão, o filósofo postula que se o indivíduo – o *magus* – fosse capaz de utilizar certas imagens astrológicas em forma de amuletos, por exemplo, utilizando-se de metais preciosos como a prata e o ouro, poderia canalizar, ou anular, forças astrológicas benéficas e/ou malélicas emanadas dos astros. No *De vita coelitus comparanda*, Ficino disserta acerca da importância da utilização de certas pedras e metais preciosos. Ele raramente indica um símbolo específico, a exemplo do que podemos encontrar na figura 71 (anexo A) – o “Olho alado” presente no medalhão de Alberti –, que pode ser visto como um provável talismã.

Ficino afirma que tais amuletos deveriam ser confeccionados em determinados dias e horas para que pudessem surtir efeitos. Todas essas imagens, bem como o próprio espírito humano, deveriam servir como um *vinculum* entre o mundo terreno e o supraceleste. Além disso, podemos encontrar aqui uma muito provável influência aristotélica, ao sugerir que o espírito humano consegue ter uma melhor compreensão das coisas quando vinculadas aos *phantasmata*.

Assim, no *homo melancholicus*, com sua bÍlis negra aquecida, o calor da *melancholia fumosa* faz com que o seu espírito seja capaz de gravar, ou imprimir, certas imagens

(*phantasmata*) em sua mente com maior facilidade, possibilitando, entre outras coisas, que a sua memória se torne mais aguçada, já que, por meio da memorização das imagens, o *homo melancholicus* teria a sua capacidade de armazenar os mais diversos conhecimentos. Aqui encontramos o princípio da Arte da Memória e a sua amistosa relação com a melancolia.

Ficino não abordou a Arte da Memória no *De vita triplici*, mas, tocou na questão da melancolia aquecida e na importância das imagens talismânicas vinculadas à teoria dos *phantasmata*.

*Se considera que esta armonía posee tal poder que extiende a menudo su maravillosa virtud no sólo a las fatigas de los agricultores y a los fármacos preparados por los médicos con hierbas y aromas, sino también a las imágenes fabricadas por los astrólogos a partir de piedras y metales.*

*Ptolomeo dice en el Centiloquio que las imágenes de las cosas inferiores están sujetas a las figuras celestes y que los sabios antiguos solían fabricar ciertas imágenes cuando los planetas entraban en el cielo en figuradas parecidas, como ejemplares de las realidades inferiores. Y lo confirma Haly cuando dice que puede fabricarse la imagen útil de una serpiente cuando la Luna entre en el signo de la Serpiente celeste o mira con aspecto propicio [...]. Y de igual modo aquéllas de las que dice Trismegisto que solían hacer los egipcios con determinadas materias mundanas, insertando en ellas, en los momentos propicios, las almas de los demonios y el alma de su antepasado Mercurio [...].*

*Hasta los hebreos educados en Egipto aprendieron a construir un becerro de oro, siguiendo las ideas de sus propios astrólogos para buscar el favor de Venus y de la Luna contra la influencia de Escorpión y de Marte, infausto para los judíos. El propio Porfirio, en su carta a Anebo, afirma que las imágenes son eficaces, y añade que los demonios aéreos acostumbran insinuarse a través de ciertos vapores específicos que exhalan a partir de fumigaciones apropiadas (DE VITA III, 2006, p. 121-123).*

Nesse outro importante trecho do *De vita coelitus comparanda*, o filósofo e médico florentino apresenta as suas razões filosóficas e teológicas para justificar o uso de talismãs ou amuletos. Contudo, Ficino explora um campo bastante controverso, sobretudo naquele período, não apenas por citar a magia astrológica, mas também por mencionar os demônios, o que contribuiu para a condenação desse seu terceiro livro. Por ora, vamos nos ater à questão das imagens.

Na exposição acima, Marsilio Ficino demonstra, mais uma vez, sua aproximação com Hermes Trismegisto, uma vez que, como menciona Yates (1995, p. 67), no tratado *Picatrix*, Hermes o “Três Vezes Grande”, é nomeado como o inventor dos talismãs; enquanto que no *Corpus Hermeticum*, Trismegisto aparece como incentivador da produção dessas imagens mágicas. Esse detalhe vem corroborar a nossa tese que entende Hermes ou Mercúrio Trismegisto como o intermediador entre o mundo corpóreo, pertencente a Saturno e indicado

por Ficino como parte da alma correspondente aos sentidos e à imaginação – *imaginatio* – (sendo em Nicolau de Cusa o equivalente ao *sensus* ou *ratio phantastica*) e a *mens*. Ou seja, Hermes Trismegisto deve ser entendido, nesse contexto, como pertencente, dentro do campo da tripla divisão ficiniana, à faculdade da razão – *ratio* – que, por si só, está entrelaçada pelo espírito, ou *pneuma*, o invólucro do *intellectus* ou da *mens*. Trismegisto está no grau do espírito, assumindo o papel de psicopompo, intermediando o espírito humano entre os mundos terreno e angélico (da *Pura Mens*), cujo alcance está reservado apenas para poucos eleitos. Esse entendimento ficará mais claro logo mais abaixo, quando exporemos os “níveis de melancolia inspirada” (Quadro 04), propostos por Cornélio Agrippa.

Então, Trismegisto é aquele que auxiliaria o *spirito peregrino* a alçar voo rumo ao mundo celeste, possibilitando-lhe alcançar, também, o mundo angélico. Hermes poderia auxiliar, indiretamente<sup>115</sup>, o *spiritus* a produzir imagens simbólicas, também entendidas como intermediadoras entre o mundo das Ideias e o mundo terreno. Isso nos faz recordar a função do símbolo, que é ser intermediário entre o mundo inteligível e o terreno. Essas imagens simbólicas foram nomeadas por Gombrich (1983, p. 65) de *icones symbolicae*.

O século XV reforçou a noção de que mesmo as ideias mais abstratas deveriam ser transformadas em imagens, para que o indivíduo fosse capaz de compreender, mesmo que superficialmente, os mistérios do mundo divino. O enigmático texto *Hieroglyphica* é um exemplo de obra que apresenta a escrita egípcia envolvida por imagens religiosas. Isso reforçou no homem renascentista, como ocorreu com os antigos, a ideia de que todo o mundo inefável era passível de ser simbolizado. Ficino se enquadra claramente nesse contexto, ao atrelar o *De vita coelitus comparanda* às questões relativas às imagens.

Cada imagem se multiplica e envia a diversos níveis de realidade. A pluralidade dos significados de que a imagem está investida, corresponde a uma pluralidade de dimensões que são ao mesmo tempo físicas, metafísicas e divinas. Por isso, ainda que se mostrem a todos, as imagens selecionam o próprio público: há uma escada de acesso de significados cada vez mais secretos, cujos degraus correspondem a modalidades, a capacidades diferentes de recepção (BOLZONI, apud ALMEIDA, 2005, p. 91).

---

<sup>115</sup> Possível somente se associarmos o *De vita triplici* ao *Corpus Hermeticum*, juntamente com as pesquisas de estudiosos como Frances Yates. A associação que fizemos quando mencionamos que Hermes Trismegisto pode ser visto, também, como um auxiliar na confecção de imagens simbólicas, compreendidas aqui como talismãs ou amuletos, somente é possível através deste exercício associativo entre a filosofia de Ficino, expressa no *De vita coelitus comparanda*, e a tradição hermética advinda do *Corpus Hermeticum*.

Para ilustrar essa nova interpretação dada à imagem, por parte de Ficino, vamos recorrer ao universo artístico, porém, com um exemplo advindo do século XVII. A primeira pintura é “O filósofo em meditação” de Rembrandt (1606-1699), nossa figura 76 (anexo A), produzida em torno de 1633. O título fala por si. O tema da pintura está totalmente relacionado com o que investigamos até aqui. “O filósofo em meditação”, embora não esteja na clássica posição, ou postura melancólica, – com um dos braços amparando a cabeça –, conduz todo o cenário para um ambiente melancólico, propiciado pelo próprio estado meditativo-contemplativo do filósofo. Essa obra pode ser relacionada a outras que aqui já mencionamos, como a famosa “Melencolia I”, de Albrecht Dürer, ilustração 35 (anexo A), com a diferença de que a gravura de Dürer faz uma clara alusão à melancolia, não apenas devido ao estilo clássico do anjo que ampara a sua cabeça em um dos braços, mas no próprio título, enquanto que a obra de Rembrandt induz ao ambiente melancólico.

Huyghe faz uma interessante interpretação da obra “O filósofo em meditação”. Mesmo que não fazendo menção à temática da melancolia, a obra toca diretamente em alguns pontos do nosso tema central. O autor alude que o estado contemplativo-meditativo, presente na obra, somado à idade avançada do filósofo, foram fatores que inspiraram a vida de Rembrandt. Para Huyghe, os sinais de velhice do filósofo, ali presente, são um indicativo do fascínio de Rembrandt pelo “acesso aos conhecimentos sublimes da arte”, que devem pertencer a um mundo superior. “O seu sopro inflamável, o seu espírito volátil – a essência da vida que se transforma em fogo, calor, luminosidade. Outro mundo! O outro mundo! É um dos velhos sonhos dos artistas procurar o acesso” (HUYGHE, 1998, p. 179). Com essa explicação, podemos fazer uma comparação entre o “Filósofo em meditação”, do pintor holandês e alguns pontos do nosso estudo.

A instigante temática presente na Renascença, em torno da conquista de um conhecimento superior ou na busca pela *Prisca Sapientia*, pode ser percebida na pintura de Rembrandt, pela presença da grande escada, cujo símbolo e significado – a ascensão ao conhecimento – já foram vistos em diversas outras imagens, como nas figuras 35, 46 e 62 (anexo A). É na explicação de Huyghe que nos amparamos para interpretar a figura que se encontra em primeiro plano, à direita; aparentemente uma mulher, que parece estar atizando o fogo, para que sua luz e seu calor não sejam extintos. Defrontamo-nos, assim, com um ambiente aquecido, da mesma forma que a bÍlis negra necessita ser aquecida para que o *spiritus* possa subir à região cerebral e, então, partir rumo ao mundo celeste e inteligível.

Huyghe segue explorando o gosto de Rembrandt por pintar esses “velhos, como se na sua sabedoria acumulada se encontrasse o segredo que procurava [...]”. Rembrandt percebeu nos homens idosos a proximidade e mesmo a presença desse segredo. Assim, passou a pintá-los indicando-os como seres de vida interior, filósofos, profetas” (HUYGHE, 1998, p. 180). Essa interessante exposição faz crer que Huyghe esteja explorando uma obra do auge do período renascentista, contudo, a pintura pertence ao Barroco do século XVII. Essa similaridade ocorre, pois, muito do que foi desenvolvido pela arte barroca adveio do Renascimento. Quando afirmamos que a obra aparentemente parece ter sido realizada no auge da Renascença, estamos nos referindo ao tema do estado contemplativo, tão discutido no século XVI.

“O filósofo em meditação” apresenta uma simbologia, cujo significado – a contemplação – já foi bem exposto por nós. Contudo, essa obra não aponta somente para o primeiro nível das faculdades da alma expostas por Ficino (*imaginatio*, *ratio* e *mens/intellectus*), e que logo mais seriam abordados por Cornélio Agrippa, mas também indica, com o símbolo da escada, que o indivíduo pode explorar as outras duas faculdades da alma. Desse modo, dentro dessas três faculdades o filósofo da obra de Rembrandt se encontra no nível da *imaginatio*, tal como a figura alada da obra “Melencolia I”, de Albrecht Dürer – figura 35 (anexo A). Mais do que uma representação artística do nível da imaginação, a ilustração 76 (anexo A) faz uma introdução a um dos temas abordados no *De vita coelitus comparanda*, que é a peregrinação do espírito para níveis mais elevados do conhecimento, bem como a sua necessidade e capacidade de produzir ou perceber símbolos que possam expressar o mundo celeste e, até mesmo, o mundo angélico. Embora tenhamos visto que Ficino estivesse envolvido com a criação de imagens talismânicas, para fins terapêuticos, autores como Frances Yates e Ernst Gombrich ainda percebem no *De vita coelitus comparanda* uma legitimação para o uso das imagens simbólicas. Essa ideia é propícia para interpretar uma segunda obra de Rembrandt, conhecida como “Fausto”<sup>116</sup>, ou como bem intitulou Frances Yates, “O sábio inspirado”, nossa figura 77 (anexo A).

---

<sup>116</sup> O tema da pintura de Rembrandt chama a atenção por estar diretamente relacionado aos assuntos abordados em nossa pesquisa. O Doutor Fausto teria sido um polímata alemão que viveu entre os séculos XV e XVI, apresentando-se como médico, alquimista e mago. A sua paixão pelo conhecimento, segundo a lenda, teria feito com que Fausto firmasse um pacto com o demônio, a fim de que elevados segredos lhe fossem revelados. O suposto pacto entre o demônio e o mago era muito comum na Renascença, juntamente com os relatos da existência de bruxas. Essa obra de Rembrandt é mais um indício de como o fecundo imaginário renascentista foi perpetuado por séculos a fio.

O filósofo, que se denomina *Fausto*, levantou os olhos do papel, virando a cabeça para a grande vidraça onde se recorta um fragmento de céu. Mas, diante dela, interpõe-se uma luz sobrenatural, cujo brilho parece encerrar um fantasma de espelho, que a mão de uma aparição designa com autoridade. Rembrandt não foi o primeiro a descobrir esta luz nova que brilha no seio da grisalha terrestre e que reflecte na nossa direcção não se sabe que segredo; manifestou-a pela imagem, mas já espíritos profundos se tinham referido a ela. O pseudo-Dionísio, o Areopagita, cujo pensamento dominou toda a Idade Média, sobretudo os primeiros séculos, e que foi uma das fontes da mística do Ocidente, professou: “Os segredos de Deus surgem nas trevas, mais claros do que a luz do silêncio, senhora dos segredos. Quando tudo está completamente escuro [...] ela inunda de esplendores maravilhosos as almas que não têm olhos.” A origem desta doutrina reside na herança neoplatónica que o pseudo-Dionísio recolheu (HUYGHE, 1998, p. 181-182).

Yates contribui com uma outra exposição para complementar a interpretação da ilustração 77 (anexo A) que, ao que tudo indica, nos dá uma ideia muito similar à de Ficino no que concerne às imagens, as quais seriam captadas pelo *spiritus*, cuja tendência é elevar-se rumo ao inteligível. Os melancólicos, ou os “sábios inspirados”, que possuem a bÍlis negra aquecida pelo fogo interno, eram tidos como os mais aptos a essa elevação.

*Este pintor [Rembrandt], que vivió cerca de los judíos de Amsterdam y los estudió con gran profundidad, representó aquí a un personaje que ha realizado profundos estudios, como lo demuestran el globo y otros objetos reveladores de un hondo interés en la ciencia. El melancólico y atento investigador se vuelve sorprendido a ver la visión de unos rayos que pasan por una combinación de letras en círculo, en cuyo figuran las letras INRI, monograma de Cristo.*

*Una de las primeras y más duraderas interpretaciones de esta imponente composición en que representa a Fausto y su profunda búsqueda del saber prohibido, pero ésta es una interpretación sostenida en la actualidad por muy pocos, ya que no hace justicia a la dignidad e intensidad religiosa del tema. Además, H. van de Wall descubrió que el círculo exterior del diagrama contiene al revés las letras AGLA, fórmula referente a las dieciocho bendiciones que se pronuncian tres veces al día en la liturgia judía. Estas letras son las iniciales de las palabras con que empieza la segunda bendición: Attah gibbor le-dam Adonai. La visión tiene, pues, un contenido profundamente religioso, tanto cristiano como judío. Las vagas formas insinuadas afuera de la ventana se interpretan como ángeles entrevistos que reflejan la luz celestial a la escena.*

*Yo creo que este dibujo tiene relación con el tema de la melancolía inspirada, tal como lo hemos estudiado aquí, y que el erudito es un cabalista cristiano que, en la oscura noche de sus melancólicas labores, recibe la revelación del Nombre de Dios (YATES, 1992, p. 309-310).*

“Por tanto, los rayos pueden (como dicen) imprimir en las imágenes como en otros objetos, poderes ocultos y admirables, además de los conocidos por nosotros” (DE VITA III, 2006, p. 132). Todo o espaço dedicado às imagens, no *De vita coelitus comparanda*, faz com

que esse terceiro livro do *De vita triplici* não aborde, somente, o método terapêutico para a melancolia danosa, mas também indica o que seria uma “teoria da imagem”, muito importante para a Renascença. De modo que há um vínculo, ainda que sutil entre a criação das “imagens fantásticas” e a melancolia, da mesma maneira que se vê na obra de Rembrandt ilustração 77 (anexo A). A imagem que surge diante de Fausto advém, na interpretação de Yates, dessa melancolia inspirada, a qual conduz às elevadas meditações e especulações.

Além da questão em torno das imagens, Ficino (DE VITA III, 2006, p. 152) aborda o conceito de musicoterapia. Assim como na figura 26 (anexo A), de Franchino Gaffurio, Ficino atribuiu sons aos planetas, que perfazem as mais belas e perfeitas melodias. O *spiritus* de cada planeta forma um *vinculum* com a realidade terrena. Por conta da vinculação entre os sons planetários e a música terrena, a musicoterapia de Ficino está relacionada à questão das imagens como pertencentes ao mundo inteligível, já que essas imagens são captadas pelo espírito do homem, tal como ilustrado na imagem do “Fausto” de Rembrandt.

A formação de imagens, nesse entendimento filosófico, está vinculada ao que Wind chama de *spiritus phantasticus*, ou seja, o próprio espírito (*ratio*) – que é o intermediário entre o corpo (*imaginatio*) e a alma (*mens*). Ao realizar o seu voo para as altas esferas, o espírito será acometido pela visão de imagens (*phantasmata*). Por isso, havia uma explicação, mesmo no campo médico, sobre os motivos pelos quais os melancólicos poderiam sofrer visões e delírios perturbadores.

Com isso, deparamo-nos, novamente, com o conceito de natureza vigente no final da Idade Média, que considerava o mundo dividido em natural, preternatural e sobrenatural, como bem recorda Clark (2006, p. 344). O preternatural seria, precisamente, o mundo dos espíritos, composto por elementos muito sutis: o fogo e o ar. É o mundo material e imaterial, intermediário, regido, de certa forma, pelas leis naturais. Segundo o entendimento da época, o fenômeno da Bruxaria era considerado, muitas vezes, como um sintoma das mulheres melancólicas, que eram afetadas pelas imagens perturbadoras causadas pelos demônios – espíritos maus – presentes nesse “mundo fronteiro” entre a natureza e o sobrenatural. A magia, tão difundida por Ficino, atuaria, justamente, por meio desse mundo intermediário, preternatural.

É o *spiritus phantasticus*, o “veículo” ou “corpo sutil” próprio da alma racional. É um revestimento dotado de sensibilidade, mas sem distinção entre os sentidos: inteiro, ele ouve e vê pelo mesmo ato. Isso significa que se comunica com o exterior pelo “senso comum”, como o entendia Aristóteles; portanto é superior à alma sensitiva, mas permanece inferior à alma racional:



as faculdades de que é dotado correspondem à “imaginação” no sentido amplo e antigo da palavra, ou seja, tudo o que serve para extrair da sensação bruta o universal da razão: a faculdade de comparar as percepções, sua “estimativa” ou juízo imediato, a representação do percebido, a memória [...]. *Quando, no sono ou no êxtase, os sentidos corporais estão reduzidos ao silêncio, o corpo sutil, deixando de ser distraído por mensagens enviadas por eles, pode comunicar-se diretamente com os deuses ou escutar a harmonia das esferas: dom que é próprio dos profetas e inspirados. Mas aqueles que sempre se preocuparam apenas com bens materiais “obscurecem” a luz do espírito sutil, habituam sua “imaginação” às coisas deste mundo e desse modo lhe dão uma dobra e um peso de que a alma racional não conseguirá livrar-se mais depois da morte. Daí se segue que a alma que tem o habitus da contemplação vai diretamente gozar, depois da morte, da visão beatífica [...] [grifo nosso].* Ficino acrescenta hipoteticamente uma outra causa de dor, que parece não satisfazer tanto sua exigência de automatismo das retribuições, mas que reivindica o grande nome de Hermes Trismegisto: as almas danadas podem estar ligadas magicamente aos elementos e, assim, sofrer sem cessar as agitações da matéria. Qualquer que seja ela, a condenação não é eterna a não ser para os “intemperantes” cuja imaginação perverteu completamente a razão, doravante incapaz de se purificar e de mudar de *habitus*.

Se o sujeito das penas é a imaginação, as próprias penas são forçosamente imaginárias. Essa é a conclusão a que chega Ficino, apoiado em argumentos. *Podemos fazer uma idéia da natureza desses tormentos, comparando-os aos delírios e depressões dos melancólicos; mas eles são muito mais cruéis e ultrapassam em intensidade as dores físicas – pois todo sofrimento é sempre sentido somente pela alma e cresce quando o agente a toca diretamente, sem a intermediação do corpo [grifo nosso].* O hábito dos gozos físicos torna-se uma fonte de dor pelo próprio fato de a alma, privada dos sentidos corporais, não estar mais em condição de experimentá-los – é assim que se deve explicar o suplício de Tântalo: o estado da alma mal habituada na vida e privada de seu corpo pela morte é sempre tantálico (KLEIN, 1998, p. 84-85).

Klein revela os diversos aspectos caros à filosofia de Ficino. Mesmo que o autor não faça referência diretamente ao *De vita triplici*, ele aborda aspectos que são pertinentes ao referido tratado. Os destaques que fizemos na citação acima apontam a concordância do estudioso com o que temos abordado aqui, acerca do conceito de espírito. Em sua exposição, Klein evidencia a mescla entre o misticismo cristão, nos casos de êxtase, e o hermetismo.

É significativo ressaltarmos que, embora as considerações de Klein sejam sobre a realidade do espírito, o autor também destaca criação de imagens mentais e como elas tendem a ser benéficas ou aterradoras, pois tudo dependerá do estado de espírito do indivíduo. Como recorda Klein, o espírito poderia sofrer, segundo a crença renascentista, a ação de demônios benéficos ou maléficos, sendo que o excesso de bÍlis negra aquecida poderia causar, também, visões e alucinações pavorosas. A mesma exposição de Klein é de grande serventia para a interpretação da figura 68 (anexo A), “O Paraíso e Inferno”, de Hieronymus Bosch. Assim, uma outra interpretação da obra pode fazer referência tanto para as “sortes” da vida terrena

como para a boa aventura na vida *post mortem*. De acordo com as ponderações de Klein, no segundo quadro, da esquerda para a direita, o indivíduo, por meio de seu *spiritus*, peregrina rumo ao inefável, à visão beatífica, cujas imagens são belas e divinas. No lado oposto, o *spiritus* encontra-se atormentado por terríveis visões, estando, inclusive, na típica posição melancólica, em que uma das mãos apoia a cabeça. Mais uma vez, a produção dos *phantasmata* (imagens) está condicionada à disposição espiritual do indivíduo que, de acordo com o *De vita coelitus comparanda* é diretamente afetada pela bÍlis negra.

Também é importante ressaltar que, embora Ficino estivesse preocupado com a peregrinação do espírito, que tende a rumar ao mundo inteligível, a questão da imaginação (*imaginatio*) ganha certa ênfase quando estudamos o conceito de imagens na filosofia ficiniana. Mesmo não sendo muito evidente no texto de Ficino, fica subentendido que à medida em que a alma ascende pela escada do conhecimento — do terreno para o angélico —, todas as faculdades humanas, isto é, a *imaginatio*, a *ratio* e a *mens* sofrem profundas alterações. A hipótese que aqui levantamos, de que Ficino deu pouca ênfase à imaginação, preocupando-se bem mais com a elevação do *spiritus* para além do mundo sensível, é reforçada quando recordamos a polêmica filosofia gnóstica. “Encontra-se explicitamente numa outra tradição, que muitas vezes interfere nesta e que, como ela, tem suas raÍzes na gnose e no neoplatonismo, a doutrina da imaginação como adversária da alma. A imaginação sensível a preenche com representações de objetos materiais e assim bloqueia sua ascensão” (KLEIN, 1998, p. 98). Nessa teoria da imagem – provavelmente proposta intencionalmente por Ficino –, podemos perceber o quanto o filósofo florentino tinha consciência da importância da Gnose, mas estava impossibilitado de falar abertamente sobre esse delicado e contraditório assunto. Com a citação de Klein e com a leitura do texto ficiniano, entendemos que a sua preocupação com a ascensão do espírito às altas esferas intelectivas, fez com que a imaginação humana, em sua filosofia, tenha permanecido num plano secundário, de modo que as imagens que se derivam da *imaginatio* resultam dos *phantasmata*, captados pelo *spirito peregrino* durante a sua subida ao inteligível.

De forma sutil, Ficino desenvolveu no *De vita triplici* um caminho gnóstico de ascensão à *theoria*. Ele não entendeu, apenas, a importância dada à melancolia e à sua relação com a contemplação, mas também propôs e indicou os cuidados necessários para a tão almejada renovação pessoal, a *renovatio*. Ficino certamente percebeu que a renovação – proporcionada pela ascensão do espírito – não era apenas um anseio individual de cada

sujeito, mas constituía-se num fenómeno cultural, onde as expectativas pela renovação eram perceptíveis nos presságios sobre o fim do mundo e na esperança pela vinda do Messias.

Já a questão em torno da originalidade de uma imagem-símbolo tomou grande parte das discussões filosóficas e artísticas por todo o Renascimento. A importância e a atenção depositadas na imagem tomaram rumos pouco ou nunca vistos antes no Ocidente. É certo que o legado neoplatónico tenha influenciado essas discussões, que repercutiam diretamente nas artes plásticas. Sendo o indivíduo capaz de “alçar voo” rumo ao mundo das Ideias eternas, surgiram algumas indagações, como nos mostra Klein:

O interesse filosófico da *impresa* [uma espécie de “símbolo”] como forma de expressão está na relação que ela supõe entre idéia e imagem: uma imagem pode ser universal? A idéia é ou pode ser imagem?

Essas questões, no século XVI, eram de grande atualidade. A teoria da arte tinha como primeiro postulado o carácter universal do *disegno* e a possibilidade de tornar a Idéia visível. Para os lógicos, a tópica, que se tornara disciplina dominante, desenvolvia suas implicações “espaciais” nas *artes inveniendi*, transformadas em “teatros” de figura simbólicas (Camillo, Bruno), e no impulso da mnemotécnica.

Para a dificuldade de conceber a união, supostamente realizada pela *impresa*, entre o visível e o inteligível, os filósofos dos séculos XII e XIV haviam encontrado, senão uma solução, ao menos um enquadramento: a *species intelligibilis*, que intercalavam, na gênese da idéia abstrata, entre a imagem mental e o universal. Mas o que fizeram foi apenas deslocar a dificuldade: retomaram finalmente, a respeito dessa “imagem”, as discussões já conhecidas e os argumentos trocados entre nominalistas, empiristas (Roger Bacon), conceptualistas (Tomás de Aquino) e “platonistas” (Mayron).

Na realidade, não era na lógica e na teoria do conhecimento que era preciso buscar a explicação das imagens-idéias, mas, como é evidente, numa teoria do símbolo [...]. Nenhum sentido universal pode ser expresso a não ser por uma “figura” que o vela ao revelá-lo. Essa intuição não foi estranha à Idade Média, mas, como freqüentemente ocorre na antropologia filosófica, foi nas projeções animistas que se encontrou inicialmente aquilo que se precisava descobrir no homem. *Roger Bacon indicou que toda ação “natural”, isto é, toda ação de Deus, é uma manifestação, uma criação de imagens [...]. O que age é, em todo lugar, uma mesma força cujos produtos são sempre formas, reflexos, figuras, “sombras” falantes [...].*

*Representar uma idéia por meio de uma figura que “participa” da universalidade e da idealidade de seu objeto é, como se sabe, a função própria do símbolo, como a conceberam os neoplatónicos da Renascença: signo mágico ou expressivo, encanto evocador, encarnação ou reflexo do Arquétipo, presença atenuada do inteligível, “sombra” ou preparação da intuição mística [grifo nosso] (KLEIN, 1998, p. 125-126).*

A exposição de Robert Klein revela que Ficino, além de suas considerações sobre a melancolia, também fez consideráveis ponderações e contribuições no campo dos símbolos, como sendo provenientes de mentes inspiradas que se elevam misticamente ao mundo

inteligível. Klein salienta que, no tocante às imagens, o neoplatonismo renascentista aproximou-se do conceito aristotélico de imagem, porém, os símbolos e imagens no neoplatonismo ficiniano receberam características mágicas e herméticas. O entendimento de que o divino seria capaz de se revelar através de imagens e símbolos foi consolidado na Renascença.

Gombrich (1983, p. 66) vê nesses *icones symbolicae* expressões de uma “força psicológica atribuída às imagens”. Mesmo que nessa fala Gombrich recorra a uma interpretação um tanto quanto contemporânea, ao mencionar a “psicologia”, o seu pensamento não encontra descrédito se comparado à ideia de Cúliano, que faz um estudo da Renascença com enfoque ao que ele chamou de “psicologia humana” – microcósmica – e “psicologia do cosmos” – macrocósmica. Em concordância com Gombrich, em seu estudo a respeito da relação entre o neoplatonismo e os símbolos, concordamos que com a característica fisiológica dada aos melancólicos, por conta de sua bilis negra aquecida, o *homo melancholicus* seria mais perspicaz em vislumbrar e memorizar com maior facilidade tais imagens simbólicas. Gombrich utiliza uma expressão pertinente, ao mencionar que a intenção da criação de imagens em boa parte da Renascença – sob a perspectiva filosófica neoplatônica – era a de “hipostasiar” conceitos abstratos (1983, p. 216). Nessa direção, é compreensível o motivo pelo qual o tratado *Hieroglyphica*, por exemplo, foi muito bem aceito pelos renascentistas, já que o seu conteúdo mostra como as realidades abstratas eram hipostasidas pelos antigos, tendo como exemplo os hieróglifos egípcios.

Quanto à questão das imagens na Academia Neoplatônica de Florença, sobretudo no *De vita coelitus comparanda*, encontramos uma sutil relação entre imagens simbólicas e a melancolia. Gombrich, então, faz um importante diagrama – nossa figura 78 (anexo A) –, onde aborda o que temos mencionado como *ascensus et descensus intellectus*, isto é, a ascensão do espírito por meio dos furores, tema que será abordado na próxima subseção. Referindo-se ao diagrama, cujo sentido está muito próximo ao que aludimos anteriormente com Bolzoni (apud ALMEIDA, 2005, p. 91), e admitindo a “existência de uma escada de significados” para as imagens-símbolos, o autor diz:

*Ficino describe el papel que desempeñan los cuatro “frenesías” en este viaje ascensional. En pocas palabras, ayudan al alma a alcanzar esa unidad que ha perdido en su descenso a la materia. En primer lugar, la música debe despertar la mente dormida y trocar la discordia en armonía. Pero ni siquiera la armonía deja de ser un tipo de multiplicidad; por ello el frenesí “báquico” ha de administrar ritos y purgaciones que orienten todas las partes de alma hacia el Intelecto con el que se adora a Dios. Una vez*

*reducidas a una todas las partes de la mente puede decirse que el Intelecto se ha convertido en una especie de todo. Después puede entrar en acción el tercer furor para reducir el Intelecto a esa unidad que es la cabeza de alma; es el don de Apolo que permite al Alma elevarse por encima del Intelecto y llegar a la Unidad de Intelecto, previendo así el futuro. “Por último, cuando de esta manera el alma se ha hecho tal que realmente corresponde a su esencia todavía ha de ser reconducida a esa unidad que mora más allá de la esencia, es decir, a Dios”. Este, nos dice Ficino, es el don de la Venus celestial a través de la meditación del Amor, el deseo de la Belleza divina y el ardor por el Bien.*

*Aquí, para Ficino, el ascenso a la unidad lleva a la aprehensión de la Belleza como análogo de la Divinidad. La clave de tradición mística, sin embargo, estriba en que la verdadera Divinidad tiene su morada allende estas categorías, pues a todas trasciende. De seguro que el dogma cristiano de la Trinidad ha mantenido a la vista de los fieles la importancia de esta doctrina. Recogiendo las escépticas palabras de Mefistófeles en la Cocina de las Brujas “una perfecta contradicción les resulta tan misteriosa a los sabios como a los tontos”.*

*Pero aunque el misterio se reside, por su misma naturaleza, a toda formulación en lenguaje discursivo, aun se le puede aludir por medio de analogías. Pues como hemos visto, la jerarquía de reinos que el alma tiene que atravesar para ascender hasta Dios es una jerarquía de analogías. No hay más que presentar el relato de Ficino en forma de diagrama para que se haga patente el poderío de tales demostraciones. Hay que entender tanto el microcosmos como el macrocosmos como una serie de círculos concéntricos que rodean la unidad inefable a distancias cada vez mayores. Así, una relación abajo palpable está más contraída o condensada en las proximidades del centro. La proporción  $a : b$  será la misma que  $a' : b'$  y  $a'' : b''$  en cada una de las esferas, pero en el centro todas son una y todas son iguales. Dios, en las famosas palabras de Nicolás de Cusa es la coincidentia oppositorum. En este tipo de misterio el que se “condensa” en la imagen de la serpiente que se muerde la cola, que es una metáfora no solo del tiempo sino del enigma inescrutable del universo que sólo puede expresarse mediante contradicciones. Y es así justamente porque el sentido de la vista proporciona una analogía del modo de aprehensión no discursivo que ha de ir de la multiplicidad a la unidad (GOMBRICH, 1983, p. 272).*

Essa é mais uma importante exposição que mostra diversas similaridades com a nossa pesquisa, quando Gombrich cria um diagrama – figura 78 (anexo A) – para expor o conceito ficiniano de imagens simbólicas. Diagrama que, por sinal, tem o seu sentido entendido no momento em que compreendemos o ideal neoplatônico de ascensão do espírito, estimulado pelo *furor divinus*. É possível visualizar, também, no diagrama de Gombrich, algumas formas geométricas importantes, bem como alguns indícios relativos à teologia apofática de Nicolau de Cusa. Uma possível influência de Cusa pode ser vista no topo do diagrama, onde Deus Se encontra acima do Intelecto, mostrando que o Criador não pode ser simbolizado, ainda que a teologia de Cusa tenha indicado alguns símbolos que poderiam expressar a Imagem de Deus ou, em outros termos, hipostasiá-Lo, como por meio da figura, ou forma, da circunferência,

por exemplo. Ainda que aponte para essa possibilidade, a teologia apofática de Cusa é condizente com o que, sutilmente, é percebido no diagrama, já que tanto a filosofia cusaniana quanto o diagrama relevam que por mais que o homem ascenda através da escada do conhecimento, ele jamais será capaz de apreender Deus em Sua totalidade.

Ainda no diagrama, Gombrich mostra que quanto mais o *pneuma* é elevado, mais sublimes devem ser as imagens apreendidas pelo *spirito peregrino*. Esses *icones symbolicae* devem conter significados sublimes, como no caso da “serpente que morde a sua própria cauda”, o *Ouroboros*, que vemos no verso do medalhão de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici (1463-1503), possivelmente da alcinha de Niccolò Fiorentino (1418-1506) – ilustração 79 (anexo A) – semelhante à medalha de Alberti – figura 71 –, sendo que ambas podem ser consideradas como possíveis talismãs. Quanto ao medalhão de Lorenzo, ressalta o historiador da arte:

Ficino introduz aquele que poderíamos chamar de paradigma de todos os símbolos místicos: a serpente que morde o próprio rabo. Essa imagem, que representa o tempo, consegue nos dizer em um piscar de olhos, algo que o argumento discursivo só poderia enumerar: a sugestão de que o tempo é veloz; de que o tempo, ao girar, une de algum modo o início e o fim; de que ele ensina sabedoria; e de que leva e traz coisas (GOMBRICH, 2012b, p. 452).

A imagem da serpente que morde a própria cauda – o *Ouroboros* –, estudada por Panofsky (1986, p. 76) e citada em nosso terceiro capítulo, é vista também na ilustração 31 (anexo A), “O triunfo do tempo”, onde Saturno é mostrado como o “Pai Tempo” – o renovador ou o destruidor do tempo –, num indicativo do caráter dual do astro regente dos melancólicos.

Uma imagem similar ao *Ouroboros* pode ser encontrada na figura 26 (anexo A) onde, em meio às esferas e sons celestiais, há uma serpente tricéfala que se entrelaça na própria cauda, juntamente com toda a harmonia cósmica. De acordo com Gombrich, é necessário considerarmos a importância que Ficino deu a esse símbolo, sendo bastante provável que haja um vínculo estabelecido pelo filósofo da *Villa di Careggi* entre o *Ouroboros* e Saturno, entendendo que o indivíduo que portasse esse símbolo talismânico poderia neutralizar as forças hostis saturninas. Wind (1998, p. 264) observa ainda que, dentre as diversas posições em que a cobra poderia se encontrar, a serpente presente no medalhão de Lorenzo di Pierfrancesco acha-se voltada para baixo, para o plano microcósmico, para a terra; elemento de Saturno e dos melancólicos.

Gombrich (2012b, p. 452) cita uma frase de Tácito (cerca de 55-120 d.C.) para ilustrar o entusiasmo pelos símbolos e o gosto pelo mistério que floresceram na Renascença: *Omne ignotum pro magnifico*, “o desconhecido é sempre impressionante”. De modo que quanto mais alta a elevação do espírito, maior será o fascínio pelo desconhecido e a vontade de conhecê-lo e explorá-lo, especialmente nos predispostos à melancolia, condição que permitiria, com maior facilidade, a peregrinação espiritual rumo à fonte das verdades Eternas culminando num profundo êxtase místico.

A melancolia, quando equilibrada, conduziria o indivíduo à união com Deus, *unio mystica*. De tal forma que, da passividade melancólica e dos estados de apatia, o outrora humor negro convertia-se em “furor divino”.

### **6.1.2 O homem em êxtase: do *homo melancholicus* ao *furor divinus***

Veremos agora um conceito muito importante na filosofia de Ficino e que está relacionado ao livro *De vita triplici*. Referimo-nos à noção de *furor divinus*.

Na primeira parte deste capítulo – ao analisar o *De vita triplici* – vimos o novo conceito que o filósofo e médico florentino deu ao humor melancólico, bem como ao seu regente Saturno. Defendemos que não apenas o “Problema XXX” inspirou Ficino, mas que o famoso *Corpus Hermeticum*, atribuído a Hermes Trismegisto, teve, também, um papel muito significativo em suas novas formulações. Assim, não é possível admitir que o novo olhar lançado ao então hostil humor melancólico tenha sido uma novidade estabelecida propriamente por Ficino. A sua originalidade foi sugerir um novo modo de se lidar com a melancolia, ao passo que (pseudo) Aristóteles, por exemplo, mencionava somente a predisposição melancólica nos chamados “homens de gênio”. Isso nos leva a entender que Ficino teve à sua disposição diversas e respeitadas fontes filosóficas, que lhe mostraram o caminho para a redefinição do humor melancólico e um novo trato para com os acometidos pela melancolia. Vale destacar que de suas fontes filosóficas, Ficino se inspirou, sobremaneira, nas preciosas fontes advindas do próprio Platão com a sua concepção de furor divino.

O filósofo italiano foi fortemente influenciado pelo misticismo cristão, ainda que houvesse dificuldade de se diferenciar os “autênticos” e os “falsos” místicos, de acordo com os ditames da ortodoxia cristã. Mas, o seu apreço pelas obras de Pseudo-Dionísio dava-lhe a segurança de estar se inspirando em um místico aceito pela ortodoxia. Adicionalmente às

doutrinas místicas, a sua Academia contou com outras fontes literárias, como as herméticas, que conduziam para a ideia de contemplação e êxtase.

O êxtase, para Ficino, é o momento em que o espírito deixa o corpo físico do homem, partindo para uma peregrinação rumo às regiões sublimes. Contudo, Ficino, já no *De vita triplici*, mostra que o seu ideal de êxtase não condiz com movimentos físicos calmos e contemplativos, como era tradicionalmente aceito por muitos místicos cristãos, como por exemplo Tomás de Kempis, com o seu ideal de afastamento do mundo exterior e recolhimento para a interioridade do indivíduo, que deve mergulhar-se numa profunda meditação. Recordamo-nos, ainda, de Raimundo Lúlio, que, com sua mística, propunha a exploração ou o estudo do mundo por meio do silêncio da contemplação.

Tradicionalmente na mística cristã, como vemos nas figuras 53 e 54 (anexo A), a contemplação profunda, capaz de propiciar a visão do divino, do sublime, implicaria no afastamento das coisas do mundo, quando os indivíduos, em seus estados extáticos, poderiam, até mesmo, parecerem mortos. Fato é que esse ideal de contemplação também foi propagado pelo hermetismo, especialmente quando atrelado à Alquimia, que entendia que a busca pelos bens sublimes levaria a uma morte simbólica do homem, caracterizada, geralmente, pelo desinteresse pelo mundo físico.

Esse é um ponto relevante para ser discutido, antes de entrarmos no conceito ficiniano de *divino furore*, já que Ficino acabou por se distanciar da então conhecida noção de êxtase, quando se compreendia esse evento (do êxtase) como resultado da paralisação corpórea do indivíduo. A concordância de Ficino com os estados elevados de contemplação está no conceito de renovação – *renovatio* – pois, embora não esteja explícito em seus textos, a própria ressignificação que ele deu à melancolia indica que o ideal de renovação foi mantido. Em outras palavras o conceito de êxtase ficiniano, atrelado ao hermetismo, implicava num ideal de renovação. Dessa forma, o indivíduo que entra em contato com o divino é levado a um estado de *renovatio*, passando a ser visto como um “ser excepcional”, que conquistou em vida a oportunidade de vislumbrar o inteligível e experimentar o verdadeiro Amor divinal.

Aqui, podemos nos reportar à filosofia de Pico della Mirandola que, ao fazer seus apontamentos sobre o êxtase, concluiu que após sua elevação espiritual, já em um profundo estado de êxtase, o indivíduo é abraçado pela Beleza divina, instante esse em que o homem é temporariamente “desligado” de seu corpo. O filósofo de Mirandola – que desejou unir a Cabala à Revelação cristã – pode ter percebido no ideal contemplativo o conceito cabalístico de “morte do beijo”.



O imperativo psicológico, já articulado em um parágrafo anterior que falava do mito de Alceste, é que, no intuito de alcançar “a sublimidade perfeita das Ideias”, temos que nos afastar do mundo sensível ao ponto de não mais viver nele [...]. Analisemos a parte que vem logo em seguida, em que ele fala daquilo que pensa do tópico cabalístico da “morte do beijo” (em hebraico, *binsica*).

No êxtase ou frenesi amoroso – e Pico nunca fala dos outros três êxtases platônicos – que a alma experimenta enquanto está no corpo, ou mais propriamente quando o corpo está presente, a alma se separa do corpo no sentido de que seus poderes inferiores deixam de agir, mas com uma exceção: a alma nutritiva ou vegetativa continua de uma forma mínima a manter a vida do corpo. De outro modo, o intelecto da alma se torna supremamente ativo e contempla a Vênus celestial, a Ideia da Beleza, “conversando com ela frente a frente” e se alimentando de sua imagem com seus olhos. Pico denomina esse êxtase como a “primeira morte” da alma. Entretanto, se a atividade do intelecto se torna tão soberana que não é mais interrompida de modo algum, então o corpo se separa por completo da alma, enquanto a alma se une à Vênus celestial “em um abraço íntimo” que é aperfeiçoado na união do beijo, quando os dois se tornam “uma única alma”. Essa é a “segunda morte”. Pico ainda diz, “Como os sábios cabalísticos acreditam que muitos pais antigos morreram nesse tipo de êxtase do intelecto, você encontrará os cabalistas dizendo que esses pais morreram de *binsica*, que em nossa língua quer dizer morte do beijo”, e ele lista Abraão, Isaac, Jacó, Moisés [...]. A morte do beijo ocorre “quando a alma em um êxtase intelectual se une de maneira tão absoluta com as coisas incorpóreas que ela se sobrepõe ao corpo e o deixa por completo” (ALLEN, 2011, p. 109-110).

A exposição de Allen mostra alguns rumos que tomou a filosofia neoplatônica. Dado o ecletismo da Academia florentina, havia também muitas diferenças entre os seus membros. Isso não foi diferente entre Ficino e Pico, principalmente quando o segundo modela boa parte de sua filosofia com conceitos retirados de diversas correntes filosóficas. Pico voltou a sua atenção para a Cabala, enquanto que Ficino estava mais preocupado com as questões neoplatônicas e herméticas. O filósofo de Mirandola estava preocupado com os problemas religiosos de seu tempo e, provavelmente, desejava realizar a sua própria reconciliação com a Igreja, uma vez que teve seus problemas com a ortodoxia e, por isso, vislumbrou a construção de uma “Cabala cristã” que, segundo o próprio filósofo, seria capaz de comprovar a divindade de Cristo e conduzir as demais religiões ao seio do Cristianismo. Apesar das diferenças, há muitas ideias similares entre Ficino e Pico como, por exemplo, na compreensão do sentido de estado de êxtase, visto por ambos como sentido de renovação. O indivíduo, ou o místico, que entra nesses estados de transe e que “morre” por alguns instantes para as coisas do mundo, não deve retornar ao seu corpo sendo a mesma pessoa de antes, já que se pressupõe que essa

extraordinária experiência com o inefável deve transformar a vida do sujeito para todo o sempre.

A principal diferença entre a concepção de êxtase em Ficino e o ideal extático de Pico é que indivíduo, no entender de Ficino, ao ser acometido pelo furor, pelo frenesi, será tomado por uma forte agitação corporal, enquanto que, em Pico, o êxtase é marcado pela passividade. Para Ficino, o êxtase deve ser entendido como o momento em que o indivíduo é acometido por uma força divina, e seu espírito deixa o seu corpo, que é, então, tomado pela divindade. Por isso, é descrita no “Problema XXX” como “enfermidade sagrada”, embora o conceito de *furor divinus* seja platônico e não (pseudo) aristotélico.

Desse modo, chegamos à conclusão de que Ficino manteve, parcialmente, a tradição da melancolia advinda da Idade Média, embora o Medievo não tenha visto com bons olhos a ação melancólica, especialmente quando acometia os monges. Ficino incluiu os estados de euforia e frenesi que, segundo os tratados médicos, ocorriam por conta da combustão da bÍlis negra e que resultavam em crises epiléticas e em loucura. Porém, de acordo com o filósofo italiano no seu *De vita triplici*, seria por intermédio da bÍlis negra, aquecida de maneira moderada, que o *homo melancholicus*, ou o sábio contemplativo, atingiria o frenesi divino; resultado da subida do *pneuma* ao mundo inteligível.

Com essa diferenciação e para abordar esse frenesi, Ficino entrou num outro campo muito problemático: o “universo demoníaco”.

#### 6.1.2.1 A delicada questão do *daimon* em Ficino

A questão do “*daimon* ficiniano” não pode deixar de ser mencionada em nosso estudo. O período medieval conheceu as alegadas possessões e ataques demoníacos, com destaque, aqui, para os monges que, por conta dos estados de profunda contemplação, eram tentados pelo demônio, que lhes causava a acídia. Enfatizamos que iremos fazer, apenas, uma rápida menção à questão do *daimon* em Ficino, pois a amplitude do tema, especialmente com as discussões abertas no século XVI, foi para além das relações entre o *daimon* filosófico e o conhecido conceito de “demônio bíblico”, abrangendo os campos da Filosofia, e da Teologia, bem como a área da Medicina. O próprio filósofo de Careggi parece não ter uma posição muito clara quanto ao conceito de *daimon*, pois, mesmo referindo-se ao *daimon* filosófico, Ficino estava consciente das implicações teológicas dessa terminologia (*daimon*).

Na concepção filosófica, tal terminologia ficou bastante conhecida na narrativa platônica, em forma de debate, entre Sócrates e Fedro. Assim diz Sócrates: “no momento preciso, em que me dispunha a atravessar o rio, manifestou-se-me o sinal divino [*daimónion*] que me é habitual e sempre me detém na execução de algum intento; pareceu-me uma voz aqui mesmo, que me impedia de sair antes de purificar-me [...]” (FEDRO, 1975, p. 51). Esse é um significativo trecho onde surge o termo *daimon* no texto filosófico de Platão. Até mesmo o tradutor do livro “Fedro” – edição de 2005 – (Marins, 2005, p. 75-76) expõe a dificuldade em entender a expressão *daimónion*. Ele compreende que possa ser uma referência ao “gênio” que incitaria uma certa inspiração no próprio filósofo e que, ainda assim, seria compreendido como um ente; parte de uma instância transcendente. Na Grécia Antiga, como relata Marins, em “Hesíodo ‘os *daimones*’ são gêneros intermediários entre o homem e a divindade” (2005, p. 76). Isto é, mesmo na Antiguidade Clássica havia uma relação, ainda que não muito clara, entre os *daimones* e os gênios, ambos compreendidos como seres espirituais que, por intermédio dos deuses, serviam de inspiração divina para os filósofos.

É oportuno fazemos uma exposição de um estudioso, a fim de introduzir essa temática que, por si mesma, daria um estudo à parte.

No uso homérico, o *daimon* é aquilo que os latinos chamariam de *numen*, o divino em sua acepção impessoal, uma pura potência à qual a estirpe dos homens está sujeita [...]. E pode resultar ainda que o *daimon* seja o próprio destino, a sorte que nos toca, aquela que nos pertence e que nos distingue em virtude de um decreto divino. Quando Plotino dedicava um tratado das *Enéadas* ao demônio “que nos teve por sorte” (ou que tivemos por sorte), ele se referia precisamente a essa acepção individual, à “sorte” que saiu para nós na “loteria” do Destino (mas que não tem nada de acidental, porque, segundo a narrativa platônica a que Plotino se referia, essa sorte ou *daimon* era “escolhida” pela alma no momento do juízo ultra terreno) [...]. *O “daimon” é uma potência difícil de localizar, porque a encontramos, ao mesmo tempo, “para cima” e “para baixo”. Por um, é o “numen” que consigna e distribui as partes (as “moiras”), por outro, é a parte ou a porção que nos é consignada [...]* a realidade demônica é, aqui, uma espécie de pulsação, um vai-e-vem quanto ao “semear”, o destino da semente consiste em crescer e percorrer em direção ao alto aquele espaço que o ato da semeadura percorreu no sentido oposto; em uma célebre passagem do *Fedro*, o impulso ascensional de Eros se resume na imagem da ‘asa’, cujo crescimento se relaciona, porém, a um organismo vegetal, indicando, assim, um crescimento que pressupõe uma semente, um semear.

Os dicionários etimológicos corroboram amplamente essa acepção distributiva e disseminativa do *daimon*. De fato, o termo derivaria de *daiomai*, que significa “distribuir”, “dividir” [...] e a partir daí toda uma série de termos derivados, como *daitron*, “porção”, *daitros*, que é o machado, a faca [...].

Para Proclo, os *daimones* são o conjunto das potências intermediárias, aquelas que “conectam a parte central do universo, ‘repartem’ a potência

divina e a levam a diante até as últimas coisas. O que vemos delinear-se é uma paisagem de presenças numinosas, que devem ser entendidas como “fragmentos” ou “porções” do divino disseminadas no universo. Além disso, se se considera que Proclo continuamente evoca a teologia órfica, *é fácil perceber nessa fragmentação demônica do divino um eco preciso do “sparagmos”: a dilaceração originária que fragmentou o corpo do deus e do próprio Orfeu, espalhando seus membros pelo universo [...]* (CUNIBERTO, 2012, p. 108-110).

A exposição da etimologia do termo *daimon*, de onde deriva o vocábulo “demônio”, claramente nos mostra como esse termo é de difícil tradução, já que, além de contar com uma grande gama de significados, a terminologia, em si, tende a indicar, de acordo com Cuniberto, uma força ou instância divina disseminada entre os seres humanos, podendo ter, inclusive, como significado “dividir” e “espalhar”. Ficino fez uso do termo “demônio”, ao indicar no *De vita coelitus comparanda* que todos os indivíduos nascem sob a regência de um demônio ou, mais precisamente, de um *daimon*, sendo que em sua doutrina filosófica os demônios são associados aos astros, a ponto de mencionar que Saturno seria um *daimon*.

Com a finalidade de se precaver dos possíveis riscos de ser condenado por heresia, Ficino utiliza o conceito de *daimon* filosófico, como foi exposto acima por Cuniberto. Já Bini (2012, p. 61), tradutor e comentador do texto “O Banquete” de Platão, prefere não utilizar o termo demônio nos textos de filosofia, precisamente por conta das implicações religiosas que permeiam esse vocábulo. O próprio Bini lembra que desde a Antiguidade, como dissertado por Cuniberto, o *daimon* mantém suas características metafísicas. O platonismo, em especial, mostrou o demônio como uma espécie de “entidade”, que influenciaria diretamente os seres humanos. Apesar de os cuidados de Ficino, ele não conseguiu deixar o seu último tratado, do *De vita triplici*, livre de ambiguidades, o que contribuiu para que a sua obra fosse censurada, pois, mesmo alegando ser contrário à invocação de demônios, o filósofo não deixa de mencionar a existência deles, mas, apenas, em sua acepção filosófica, ao argumentar a importância de cada um dos *daimones* filosóficos na vida de cada indivíduo.

O *daimon*, por ser considerado um intermediário entre os deuses e os homens, mas não constituído de matéria, tal como o ser humano, tem seu *habitat* natural o mundo intermediário, ou o mundo espiritual, que Ficino relacionou à faculdade humana da razão – *ratio*. De modo que, ao assumir uma filosofia vinculada ao hermetismo, Ficino foi necessariamente conduzido ao campo da magia, que considera o universo espiritual como sendo habitado por demônios, ou *daimones*. Cuniberto, ao relacionar a “realidade demoníaca” ao *numen*, que seria “potencialidades do divino espalhadas pelo Universo”, mostra que na

acepção primária da terminologia *daimon/daimones* – demônio/demônios – não há referências a “seres maléficos”. Sendo assim, o *daimon* filosófico não deve ser compreendido como pertencente a um princípio maléfico.

Cuniberto (2012, p. 110) ainda ressalta o conceito de *daimon*, em sua raiz etimológica, que também pode significar: dividir, dilacerar e ou rasgar. O autor recorda os relatos mitológicos em que certas divindades eram dilaceradas e os seus membros espalhados, como nos casos de Dionísio e Orfeu, por exemplo. Por serem deuses e devido ao dilaceramento e espalhamento de seus corpos dilacerados, o Universo tornou-se povoado por *daimones*, correspondendo a “uma semente do intelecto divino jogado no mundo”. Esse entendimento é bastante pertinente para o que temos analisado, ao compreender Saturno como um “deus-*daimon*”, diferentemente do conceito de demônio da Idade Média. No contexto renascentista, podemos supor que Ficino tenha visto em Saturno, com base na etimologia do termo *daimon*, como uma espécie de “deus dilacerado”, em conexão com a própria mitologia que reforça essa ideia, já que o mito narra a castração de Saturno, ou seja, um ritual de dilaceração ou mutilação. Essa é uma hipótese bastante provável, uma vez que na Renascença acreditava-se que após a castração de Saturno, cujo pênis foi lançado ao mar, nasceu Vênus. Esse mito, vale assinalar, será retomado no último capítulo.

Assim, o intento do filósofo florentino era propor aos *uomini literati* a conversão, ou neutralização, dos influxos hostis de Saturno, com o auxílio de imagens talismânicas. Dessa forma, os indivíduos, sobretudo aqueles nascidos sob o signo de Saturno, necessitavam conhecer o “universo demoníaco”, do qual Saturno e os demais astros faziam parte.

Ao menos na filosofia ficiniana, a terminologia *daimon* foi mantida. Ficino, muito provavelmente, deve ter percebido os riscos que corria, de modo que decidiu não abrir espaço para maiores considerações em torno dos demônios astrais, ou sobre a existência do chamado “inferno astral”. A questão relativa ao inferno astral é bastante complexa, porém, é preciso mencionar que se tal inferno existisse, estaria abaixo do mundo angélico, como bem observa Culianu (1994, p. 58-59). O inferno astral era visto como um “reino” existente entre os astros, bem abaixo de Deus e dos anjos, e não era compreendido como o Inferno bíblico – dos eternamente condenados – que se acreditava estar no centro da Terra, ou abaixo dela.

O conceito de “inferno astral” diverge de cultura para cultura, sendo que é mais amplamente difundido, de acordo com Culianu, em tradições gnósticas e em textos religiosos apócrifos. Essa denominação de inferno poderia consistir naquilo que o Cristianismo entendia como “Purgatório”, pois se acreditava que no inferno astral estariam desde almas humanas e

angelicais, que aguardavam para adentrar no Reino de Deus e, até mesmo, espíritos maus. Algumas tradições, como relata Culianu, consideram o inferno astral como um local onde as almas aguardariam pela reencarnação.

De modo geral, as ideias acerca do inferno astral indicam que ele pertenceria ao plano espiritual, habitado, em grande parte, por demônios que poderiam ser bons ou maus. Demônios que povoariam a atmosfera e, por serem espíritos, transitariam pelos ares. No caso de Ficino, fica subentendido que ele acreditava na existência do inferno astral, mesmo não desenvolvendo maiores considerações sobre o assunto.

É importante ressaltar que quando Ficino menciona que “cada indivíduo nasceria sob a regência de um demônio”, a sua ideia, apesar de não muito explorada, fazia referência ao *daimon* filosófico, acrescido do conceito de “fragmentos” do Intelecto divino, espalhados por todo o Universo, sendo que, na visão ficiniana, poderiam auxiliar o indivíduo em sua ascensão espiritual-intelectual rumo às altas esferas do conhecimento. Como é facilmente percebido, o próprio termo filosófico “*daimon*” ainda remetia a uma força sobrenatural.

Não muito distante da ideia de *daimon*, ressurgia o conceito de gênio, já aludido por (pseudo) Aristóteles.

De resto, essas características luminosas do *daimon* – uma luminosidade que recorda o brilho da chama – também são na semântica paralela de *genius*. É sabido que *daimon* e *genius* são quase totalmente correspondentes na variedade de seus significados: assim como o *daimon*, também o *genius* é o númen tutelar, o guardião (como no caso de Sócrates) que, por outro lado, pode ser uma potência ligada aos lugares (o *genius loci*) ou designar, por fim, uma qualidade propriamente intelectual, a “genialidade” no sentido moderno. O léxico de *genius* apresenta uma relação constante com a chama e a luz, a começar pelo nimbo, a auréola luminosa ou flamejante que envolve a cabeça dos predestinados, os homens geniais ou demônicos. Não é exatamente o caso de trazermos exemplos que se multiplicariam ao infinito, à exceção do episódio de Sêrvio Túlio, cujo gênio retórico foi prenunciado pelo aparecimento de uma chama em torno da cabeça do menino: Cícero, recordando esse episódio no *De republica* (II 21, 37), fala da *scintilla ingenii* (a centelha do engenho ou do gênio) que “já resplendia” no futuro rei de Roma. Nós falaríamos também do “fogo sagrado”, ou mais simplesmente (mas no mesmo sentido) de uma “cabeça lúcida” como conotação da genialidade.

Nesse sentido, o homem *daimonios* é o homem “genial”, portador de uma luz de um “brilho” que o distingue da Humanidade ordinária: segundo a concepção pitagórica arcaica, como a encontramos em Empédocles, por exemplo, *as almas demônicas são vestígios do divino dispersos nos vários reinos viventes*, e o próprio Pitágoras seria o protótipo de tal situação. *Em suma, há na demonicidade um aspecto residual, como vestígio luminoso, no qual convergem e chegam a coincidir as duas semânticas de que se falou até agora: aquela da disseminação e aquela da luz ou da chama.* Nesse momento, torna-se preciso o excuro “demônico” do *Crátilo*, onde os

*daimones* são apresentados por Platão como aquilo que resta da estirpe áurea. Quando a idade de ouro declina e a Humanidade áurea desaparece da face da terra, os vestígios que restam são precisamente os *daimones*, que surgem como brilho ainda possível de ser vislumbrado no momento do declínio. Se há algo claro na passagem do *Crátilo* é o fato de que Platão relaciona os *daimones* com a polaridade do ouro e da prata, dos metais preciosos, cuja conotação mais evidente é uma qualidade visível, o brilho (CUNIBERTO, 2012, p. 113-114).

Com essa exposição, Cuniberto nos mostra como a questão dos *daimones*, mesmo no âmbito filosófico, esteve intimamente relacionada ao campo religioso. Tal compreensão foi herdada pelo Renascimento e pelas escolas filosóficas. Ficino, como um autêntico neoplatônico e também muito inclinado ao campo mágico-hermético, retoma diretamente o conceito de *daimon*, ao entendê-lo como seres espirituais – demônios – residentes no cosmos, com os quais o próprio ser humano poderia se vincular (*vinculum*) a fim de “manipulá-los” em benefício próprio. Paralelamente à ideia de *daimon*, ocorria também a associação entre *daimon* e *genius*, de onde deriva o vocábulo “genialidade”. De modo que a hipótese de se estar sob a influência de um *genius* parece ter se tornado o caminho mais prudente a ser desenvolvido, ao invés de se afirmar que o indivíduo se encontrava sob influências demoníacas, dos *daimones*.

Ficino abriu caminho para que essa questão fosse melhor desenvolvida pela Renascença, quando o problema em torno da genialidade foi retomado para caracterizar as produções artísticas e filosóficas do século XVI. O artista, o poeta e o filósofo poderiam, assim, estar sob a influência (divina) de um *genius*.

Saturno permaneceu como um demônio na Renascença, mas, podemos assim dizer, bem mais vinculado, agora, à noção de gênio, que fazia dos homens contemplativos-melancólicos indivíduos “geniais”. Lembrando que *daimon* e *genius* eram conceitos que se mesclavam, ao mesmo tempo que a noção dos *daimones* como “entes” externos ao indivíduo foi mantida no período renascentista.

A necessidade de trazer a questão acerca dos *daimones* para o nosso estudo ocorre, não apenas por conta de sua menção no *De vita coelitus comparanda*, mas pelo fato de que o conceito de demônio está interligado ao conceito de genialidade, dada a íntima relação existente entre *daimon* e *genius*.

Esse tema será abordado, principalmente, quando tratarmos a questão entre Eros e a melancolia, isto é, a relação entre o amor e o humor melancólico. O próprio Eros foi relacionado a um demônio que poderia instigar o indivíduo ao desejo e à busca pelas coisas

sublimes – em outras palavras, à elevação do seu intelecto –, ou incitando-o ao desejo pelas coisas mundanas, pela eroticidade carnal. A propósito, a relação entre sexualidade e a melancolia já foi abordada, rapidamente, quando nos referimos às bruxas, que, segundo uma hipótese levantada na Renascença, seriam apenas mulheres melancólicas que, devido à má regulação da bÍlis negra, eram incitadas aos prazeres carnavais, unindo-se sexualmente aos próprios demônios.

A questão do *daimon* em Ficino, mesmo que controvertida, é de grande relevância, justamente por conta dos novos matizes que Saturno e a melancolia tomaram no período renascentista. O conceito de demônios para Ficino, mostra que ele – ainda que não referenciado por nós como um hermético, mas como o impulsionador da tradição hermética – caminha, nesse caso, na posição contrária ao misticismo cristão, com o qual esse filósofo e humanista esteve muito envolvido. Isso nos indica que Ficino parece trilhar um caminho próprio, não apenas em suas alusões aos *daimones*, mas na sua própria ideia de *furor divinus*, onde o êxtase é caracterizado por um forte frenesi, entusiasmo e agitação corporal. O seu conceito de *divino furore* foi desenvolvido em diversos escritos, notadamente por meio de cartas escritas durante a sua carreira, formando um conjunto epistolar; tema da nossa próxima subseção.

#### 6.1.2.2 O *furor divinus* e o poeta theologus

Concomitantemente aos novos traços que Marsilio Ficino concedia ao melancólico, associando-o, especialmente, aos estados de êxtase e às grandes aspirações intelectuais, o filósofo italiano desenvolveu, ou melhor, retomou o importante conceito de furor, mais precisamente o furor poético advindo de algumas obras de Platão, principalmente do escrito “Íon”.

Entretanto, como assinala Gentile, a noção ficiniana de *divino furore* não foi desenvolvida em um livro específico, mas em diversas obras e em cartas trocadas entre Ficino e seus amigos e humanistas, formando um conjunto epistolar.

Seria errôneo afirmar que Ficino tratou o conceito de *furor divinus* de forma superficial. Pelo contrário! São inúmeras as referências a esse tema que, como lembra Gentile (1983, p. 35), vão desde o aparecimento do termo *furor divinus* em uma de suas cartas de 1457, até o momento em que esse conceito foi mais bem desenvolvido, especialmente na sua obra *De amore*, que consiste em um comentário sobre “O Banquete” de Platão.



De modo que as considerações feitas em seu tratado médico – *De vita triplici* – contribuíram para atrelar a melancolia ao *furor divinus*, como já faziam a própria tradição médica e também o “Problema XXX”, que consideravam a agitação, os acessos de loucura e a mania como a outra face do humor melancólico, o que hoje pode ser caracterizado como sintomas de bipolaridade.

A “enfermidade ou loucura sagrada”, como foi designada a melancolia no “Problema XXX”, recebe essa denominação pois o indivíduo, que teria o seu espírito “raptado” para os céus – ou para o Olimpo – e o seu corpo tomado pela própria divindade, tornava-se apto a compor poemas e fazer presságios, ou, simplesmente, a filosofar divinamente. Dessa possessão surgiriam os mais belos poemas, presságios e discursos filosóficos que, devido à complexidade dos seus conteúdos, eram de difícil compreensão para o vulgo que, erroneamente, via nesses estados frenéticos, e de êxtase, uma loucura, em seu sentido patológico. Tendo Ficino, assim como outros filósofos, percebido a beleza subjacente nos poemas e profecias, por exemplo, pôde apenas sugerir que caso esses excessos fossem chamados de loucura, deveriam ser então nomeados de “loucura sagrada ou divina”, desconsiderando, assim, que se tratasse de uma patologia. Daí que surge a íntima relação – que ainda se mantém em nossa cultura –, entre genialidade e loucura. O conceito de *furor divinus* abriu caminho para nossa moderna conceituação de “homem genial” ou, simplesmente, de “gênio”.

O conceito de *divino furore*, como lembra Gentile (1983, p. 57), está muito vinculado ao conceito de amor, o que iremos ver no último capítulo. O amor em Ficino, assim como para os platônicos e neoplatônicos, é entendido como sendo duplo, significando que há então, dois tipos de amores: o Amor sagrado e o amor profano. Apesar de se constituir numa temática que será mais bem esmiuçada no último capítulo, quando discutiremos o “signo de Eros”, é importante destacarmos, agora, que o amor é o agente que conduz o indivíduo ao furor divino, como uma força impulsionadora. Da mesma forma que a etimologia do termo “filósofo” faz referência ao “amante da sabedoria”, esse Amor pelo saber pode ser entendido como um ímã que atrai o indivíduo para o conhecimento, elevando-o para o divino. Vimos até o momento que, em termos fisiológicos, a adequada produção da bÍlis negra conduziria o espírito, ou *pneuma* humano, do mundo sensível ao mundo inteligível, numa íntima aproximação de Deus, resultando no êxtase. O amor, nesse entendimento, deve atuar paralelamente à bÍlis negra.

No seu entendimento acerca do *furor divinus*, Ficino irá ater-se, em especial, ao estágio contemplativo, quando o espírito, arrebatado para o mundo inteligível, é tomado pelo divino, resultando no que ele chamou de furor poético, numa clara influência da obra “Íon” de Platão.

Podemos perceber que a compreensão de furor em Ficino difere, em alguns sentidos, do conceito da já mencionada “morte simbólica”, muito embora haja espaço para esse entendimento, já que o indivíduo, após ser arrebatado e transcrito o êxtase, não será mais o homem de outrora, caracterizando, assim, uma espécie de morte simbólica. Mas, independentemente dessa noção, vamos nos ater em alguns pontos da ideia de *furor divinus*, para compreendermos as consequências desse conceito para o século XVI.

Vamos recorrer a alguns trechos do conjunto epistolar denominado “Sobre o furor divino”, para entendermos o conceito ficiniano de “loucura divina”, caracterizado pelo estado de êxtase e furor.

Essa exposição nos colocará lado a lado com o que foi dito sobre o novo conceito de melancolia (bilis negra aquecida) e a sua relação com o “Problema XXX”. Somente assim será possível fazer uma relação entre o furor e a melancolia (“enfermidade sagrada”), já que nos textos em que Ficino aborda *il divino furore*, ele não faz menção direta à melancolia e nem à bilis negra, muito embora cite a “sagrada loucura”, um tema que Ficino já abordava em torno de 1457.

*Nuestro Platón, óptimo Lorenzo, en su diálogo Fedro, define la locura como una enajenación de la mente. Señala, sin embargo, que hay dos tipos de enajenación: una causada por las enfermedades humanas y otra causada por la divinidad. A la primera la llama insanía y la segunda locura divina. Por causa de la insanía el hombre se precipita a un nivel inferior al propio de su condición, y, de ser hombre, se torna un ente necio. Em cambio, por causa de la locura divina el hombre se erige por encima de su condición y se encamina hacia la divinidad.*

*La locura divina es, pues, una iluminación racional del alma, mediante la que la divinidad vuelve a elevar el alma, descendida a regiones inferiores, a encumbradas sedes [...].*

*Pero la locura, que tiende a lo superior, es divina como su propia definición indica. Existen, por tanto, cuatro tipos de locura divina: la primera, la locura poética; la segunda, la locura mística; la tercera, la profética; y la cuarta, la amorosa. La poesía es debida a las Musas, la mística a Dionisos, la profecía a Apolo, y por último, el amor es debido a Venus [...].*

*Así pues, es necesario en primer lugar, que la locura poética mediante los tonos de las Musas suscite todo aquello que yace soñoliento, y que a través de la suavidad armónica calme aquello que ha sido turbado, y que, finalmente, mediante el consenso de las diversas partes, expulse la disonancia y tempere las diversas facetas del espíritu. Y aun así esto no es*

suficiente, ya que ciertamente, todavía permanece la pluralidad en el espíritu.

Le sigue el arrebató místico que con sacrificios y expiaciones y con el culto divino, dirige la atención de todas las partes del espíritu hacia la mente, con la que es venerada la divinidad. De ahí que, al conducir todas sus partes a la mente sola, el espíritu pase en cierto modo de la pluralidad a la unidad.

Es necesario que la tercera clase de locura dirija la mente hacia la propia unidad del alma. Esto lo consigue Apolo con el vaticinio. Pues cuando el alma surge por encima de la mente en pos (sic) de su unidad, predice el futuro. Cuando el alma se convierte en uno-Dios en el agua que subyace en la propia esencia del alma.

Sólo resta pues que de inmediato el alma se convierta en el uno que está más allá de la esencia. La celeste Venus lo consigue gracias al amor, esto es, anhelo de la divina belleza y enardecimiento hacia lo bueno.

Resumiendo, la primera locura atempera todo aquello que se encuentran deslavazado y disonante en el cuerpo. La segunda hace de la pluralidad de las partes ya temperadas un todo. La tercera conduce este único todo más allá de sus partes, mientras que la cuarta locura lo dirige hacia el uno que se halla por encima de la esencia y el todo.

Estas son las cuatro funciones de la locura sobre las que sucesivamente trata Platón en el Fedro. Por cuanto se refiere a la locura amorosa, Platón habla más extensamente en el Banquete, mientras que la primera, es decir, la poética, es abordada propiamente en el presente diálogo que se titula Ion. Platón, no obstante, define en el Fedro la locura poética del modo siguiente: “La locura poética es la posesión del alma debida a las Musas, posesión que habiéndose apoderado de un alma delicada e insuperable, la despierta y la agujonea a través de cánticos y de la poesía para instruir al género humano”.

Por posesión entendemos el rapto del alma y su giro hacia la contemplación de los númenes de las Musas (FICINO in AZARA, 1993, p. 31-39).

Aqui temos a exposição do próprio filósofo a respeito da “loucura divina” platônica. A ideia ficiniana de furor divino, claramente embasada na filosofia de Platão, nos conduz para um outro campo de estudo muito presente na eclética Academia florentina. Referimo-nos aqui ao fascínio dos filósofos da *Villa di Careggi* pelos estudos dos chamados “mistérios órficos”. Isso nos remete, novamente, ao desejo de encontrar a *Prisca Sapientia*, pois, para os neoplatônicos renascentistas, parte dessa Sabedoria primeva poderia ser encontrada na filosofia de Platão, como também nos *prisci theologi*, a exemplo de Hermes Trismegisto e do mítico poeta e músico Orfeu. A questão da tradição órfica na Renascença nos levaria a uma pesquisa à parte, de modo que aqui, citaremos apenas as suas características principais.

O conceito de *divino furore* ficiniano fornece certa ênfase ao segundo dos *quattuor divini furores*, que são: o amor, o poético, os mistérios e a profecia (FICINO 1993 in

AZARA, p. 29). Ficino se ateve ao *furor poeticus*, ou loucura poética, relacionando esse furor à figura mítica de Orfeu<sup>117</sup>, visto na Antiguidade Clássica como divino músico e poeta.

É importante apontar que Ficino faz uma mudança na classificação das loucuras, ou dos furores platônicos. Segundo Azara, tal modificação também pode ser percebida nos próprios trabalhos tardios de Platão, principalmente quando ele retira dos poetas o título de “verdadeiramente possuídos pela divindade”. Já em Ficino ocorre uma pequena mudança, haja vista que o filósofo florentino percebe a necessidade de reconsiderar os poetas como sendo divinamente tomados. Da mesma forma, devemos recordar que Ficino irá retomar a noção de furor erótico, ou amatório, em seu *De Amore*. Contudo, devemos entender que para o filósofo, nesse momento, o furor amatório consiste no primeiro grau de furor que toma o indivíduo.

Outra característica singular em Ficino é que o seu entendimento de furor difere do conceito advindo da filosofia grega. De acordo com Azara (1993, p. LX), os gregos, de modo geral, entendiam que o furor ocorria numa fração de segundos, que deixava o indivíduo paralisado e atordoado após o êxtase. No caso de Ficino, ele amplia esse entendimento, sugerindo que o furor divino seria uma experiência direta do indivíduo com a divindade, ainda que rápida. De modo que, após o êxtase, além de o homem ter a sua vida totalmente modificada, ainda manteria em si uma inspiração duradoura<sup>118</sup>.

Retomando a ênfase dada por Ficino ao furor poético, é importante lembrar que Orfeu foi visto pela Academia como a personificação da vida contemplativa, quando também foi considerado, de maneira análoga a Trismegisto, um personagem histórico. Como recordam Lurker (2003, p. 500) e Paul (2018, p. 60), Orfeu era tocador de lira e cantor, de modo que,

---

<sup>117</sup> O caráter iniciático dos mistérios órficos forneceu ainda mais incentivo para reforçar o véu místico que envolvia a Academia Neoplatônica de Florença, a ponto de ter sido proposto que esse círculo filosófico, sobretudo por conta dos explícitos interesses pelo hermetismo, assim como pelo pitagorismo e orfismo, mantivesse como tradição um rito de iniciação para os novos membros. Uma hipótese não descartada, mas também não comprovada.

<sup>118</sup> Azara (1993, p. LIX) insiste que a diferença entre Platão e Ficino pode ser vista no conceito de morte simbólica e morte física. “Plotino (*el modelo de Ficino*) sigue a Platón cuando afirma que el verdadero conocimiento se adquiere después de que el alma se recoja en sí misma, pero para Platón aquél sólo se conseguía en el Hades, una vez que el cuerpo del filósofo hubiera muerto (*Fedón*, 66-67). Macrobio se dio cuenta de la divergencia entre Platón y Plotino sobre el tema de la salvación del alma y el abandono del cuerpo, y trató de conciliar las dos posturas defendiendo que, para Platón, tal como podría llegar a deducirse del *Fedón*, 67 e, en verdad, la muerte era alegórica; era la muerte del hombre con respecto a la ‘vida’ cotidiana y sensual, la muerte de los sentidos”. Azara continua sua exposição argumentando que a posição de Ficino, em certa medida, foi manter a compreensão de furor divino como uma morte simbólica, ou alegórica, momento em que o indivíduo tem uma íntima relação com Deus, o que, para outras tradições, é possível apenas após a morte.

quando divinamente tomado e arrebatado pelas Musas, a sua música e o seu canto convertiam-se em belas poesias, que revelavam, por meio de alegorias, verdades acerca da Realidade divina, do inteligível e de tudo o que pertencia à *Giustizia*, à *Sapienza* e à *Bellezza*, os principais atributos divinos.

De acordo com a filosofia ficiniana, o mito órfico estaria relacionado ao *homo melancholicus* que, conduzido à vida contemplativa, seria capaz, com o auxílio divino, de transformar sua loucura e sua melancolia em alienação às coisas do mundo, numa espécie de “alienação da mente” – *alienatio mentis a Deo* –, como bem menciona Paul (2018, p. 59). Em outras palavras, o indivíduo, tomado pelas Musas, tornar-se-ia um mensageiro do mundo divino. Temos assim, novamente, a ideia de êxtase místico e do vislumbramento da Beleza divina.

Há uma série de tradições que se mesclam com o conceito de *furor divinus* ficiniano. Uma delas, já elencada, está na compreensão neoplatônico-hermética de que a inspiração, ainda que atrelada às Musas, poderia, também, ser um benefício concedido pelo(s) *daimon(es)*. O filósofo florentino em seus comentários sobre o “Fedro” platônico, diz que o poeta, quando das suas declamações, era tomado por um *genius* que, segundo Azara (1993, p. 69), corresponde ao *daimon* socrático.

Na citação anterior, do próprio Ficino, percebemos alguma similaridade entre a filosofia ficiniana e o pitagorismo, sendo essa semelhança simbolizada pelo *Tetraktys* – figura 03 (anexo A) –, cuja simbólica ascensional deve servir de inspiração ao homem que, envolvido pelo mundo da multiplicidade, necessita rumar para a Unidade do Intelecto Supremo, ou *Mens Suprema*. Nessa provável influência pitagórica, notamos a importância dada à música, recordando que Pitágoras postulava a ideia de harmonia musical do Universo. De modo que Ficino considerou, no *De vita triplici*, a música como um método terapêutico, pois acreditava que a sonoridade musical, poderia, dentre outras coisas, afastar do espírito humano os maus influxos planetários, principalmente os de Saturno. Assim, Orfeu, como um dos *prisci theologi*, juntamente com os seus dons poéticos e musicais, deve ter sido tão importante e significativo para Ficino quanto Hermes Trismegisto, a ponto de ele considerar o segundo grau de “loucura divina” como *furor poeticus*. Assim, renascia o conceito de *poeta theologus*, que, unido a uma teologia poética, entendia que o homem, ao desejar unir-se misticamente ao Plano divino, poderia, inclusive, declamar belos versos, isto é, por meio da arte poética, seria impulsionado a declamar “divinas revelações”.

O conceito de *furor divinus* no neoplatonismo da Academia de Ficino, passou a ser visto como semelhante ao sintoma de mania presente no melancólico, o que acabou, direta e indiretamente, por ressaltar as considerações feitas pela filosofia neoplatônica de Florença às artes. Isso porque no *De vita coelitus comparanda* Ficino, talvez intencionalmente, estabelece uma espécie de “teoria da imagem”, ao aludir que apenas por meio de imagens – durante o processo do *ascensus et descensus intellectus* – é que o *spiritus* ou *pneuma* será capaz de apreender os mistérios do mundo inteligível. Assim, por intermédio das imagens (numa clara associação ao conceito aristotélico dos *phantasmata*), o espírito poderia hipostasiar as Ideias eternas e/ou conceitos divinos, de difícil compreensão, formando o que Gombrich qualificou de *icones symbolicae*. Gombrich, por sinal, ilustra esse processo de “simbolização ascensional” em seu diagrama, figura 78 (anexo A).

Se no *De vita coelitus comparanda* Ficino faz referências à magia existentes nas imagens simbólicas, uma vez que ele defende a confecção de talismãs – com a finalidade de proteção contra os maus influxos estelares –, no *divino furore*, por sua vez, o ponto que perpassa o campo artístico é um pouco diferente. Ou seja, se com a sua ideia de magia talismânica, como entende Carvalho (2019, p. 344), Ficino pretendia dar imagens às Formas divinas, no *furor divinus* os destaques estão direcionados aos poetas e à sua arte: a poesia.

Dos *quattuor divini furores*, constatamos que Ficino tratou de cada um deles, porém, com uma atenção um pouco maior ao furor poético. Os outros dois furores (mistérios e profecia) nos mostram que, de fato, eles próprios seriam consequências do *furor poeticus*, pois, do mesmo modo como considerou Platão, o conteúdo dos versos poéticos, tais como os de Orfeu, estavam embebidos de aspectos místicos, divinos e proféticos, envoltos por símbolos e alegorias, muitas vezes ininteligíveis aos olhos do vulgo, mas repletos de Verdades divinas. A “loucura sagrada”, aqui compreendida como furor poético, deve ser entendida como o momento em que o *pneuma*, ou *spiritus*, do poeta, ao migrar pelas zonas mais altas da inteligência é tomado, ou possuído, pela própria divindade, o que Ficino considerou como sendo “tomado pelas Musas”. Esse entendimento acerca da possessão divina, momento em que o indivíduo tem o seu espírito levado para a Pátria celeste, como menciona Paul (2018, p. 63), consistirá numa problemática para o campo das artes, como veremos no próximo capítulo.

Independentemente da possessão, que também podia ser vista como ser tomado pelo próprio *genius*, ou *daimon*, o conceito ficiniano de furor poético foi muito importante, como

novamente aponta Paul (2018, p. 52), já que esse tipo de furor, notadamente, restabeleceu a importância dos poetas e da poesia.

Paul recorda que, desde a Idade Média, assim como ocorreu com as artes plásticas, a arte poética não recebeu grande importância. Para a estudiosa, a pouca atenção conferida à poesia e aos poetas devia-se, ao menos em parte, a uma herança platônica. Sabemos que, inicialmente, Platão conferiu aos poetas o epíteto de serem “divinamente inspirados”, dando-lhes o status de *poeta theologus*. Mas, em obras posteriores, Platão considerou os poetas, assim como os pintores e escultores, como não pertencentes à classe daqueles que seriam divinamente inspirados. Para o filósofo grego, os poetas praticavam a *mimesis* e nada possuíam de divino. Ainda, de acordo com Paul, a Idade Média, apesar das importantes contribuições de Petrarca e Dante, não conferiu dignidade à poesia na mesma medida que faria o Renascimento. Ficino ignorou a desconsideração platônica em relação aos poetas e à poesia, restituindo-lhes em sua mais alta dignidade e, com os mistérios órficos, associou a imagem de Orfeu à do *poeta theologus*.

A atitude de Ficino nos mostra que ele inseriu os poetas no *hall* dos *prisci theologi*, ao ser influenciado pela figura mítica de Orfeu. A arte poética foi, então, valorizada em seu grau máximo na filosofia ficiniana, já que nos versos dos poetas divinamente inspirados quem se expressa é a própria divindade, enquanto que o espírito humano, que sai do corpo e migra para as regiões mais altas do supraceleste, é convertido em um *vinculum* entre o homem e Deus.

Termos como “fúria”, “frenesi”, “loucura divina” e “êxtase” passaram a ser empregados para definir a posse do corpo pelo divino. De acordo com Paul (2018, p. 63), é importante salientar que da mesma maneira que Ficino estabeleceu a relação entre o filósofo e o mago, no *divino furore* há o enaltecimento da figura do filósofo enquanto “amante”; ou seja, a estudiosa menciona a vinculação, feita por Ficino, do filósofo aos atributos do mago e do amante.

No furor divino a ideia de filósofo-amante é ainda mais dimensionada, já que para haver *il divino furore*, o indivíduo deve ser movido por um intenso e ardente Amor pelas coisas belas, pela verdadeira Beleza que “repousa” no mundo inteligível. Para Paul, o grande impulsionador desses estados frenéticos está no Eros cósmico, que atrai como um imã o espírito para o deslumbramento da Beleza eterna. Isso fica bastante claro no entrelaçamento feito por Ficino entre a escola platônica e o “Problema XXX”, atribuído a Aristóteles.

*Al leer sus obras, se advierte la presencia de toda una tradición pagana, que le ofrecía una mirada más conciliadora para tratar cada uno de los problemas filosóficos que quería comprender [...]. El furor divino no queda afuera de ella; más aún, sostenemos que la concepción sobre la experiencia mística en el pensamiento ficiniano tiene su punto de partida en la vivencia de ese arrebató divino. En tal sentido, el furor divino podría ser interpretado como una experiencia mística en tanto implica, por un lado, una alienación mental y, por el otro, el contacto con la divinidad en una escala que va desde la locura poética hasta el furor amoroso<sup>119</sup>.*

*Por otra parte, la tradición mística-religiosa le permite pensar en la presencia de un hombre-mago, capaz de dominar, desde el conocimiento, los objetos del mundo, pero, también, trascender hasta su más íntima realidad. En tal sentido, se entiende que en su concepción el hombre sea la copula mundi, un hombre-mago-filósofo-amante que aspira a la contemplación y unión con Dios, además de beneficiarse de su naturaleza del cosmos.*

*Para Ficino, conocer las influencias astrológicas sobre el alma es una herramienta para emprender este camino y, de este modo, el alma asciende a través de los cuatro furores... hacia la contemplación de la divinidad... Así, el hombre religioso y el poeta están sometidos a las influencias de Saturno. ¿Por qué la relación entre la melancolía y el furor divino? Porque el estado saturnino implica también una cierta predisposición del alma para recibir las influencias planetarias, porque el melancólico también se encuentra en una suerte de “trance” por el cual se pierde en las profundidades del saber intentando resolver los enigmas que le presenta la realidad.*

*Nos queda claro que la relación entre la poesía y la melancolía, entre la alegoría y los símbolos paganos, poseían el mismo fin; acerca al hombre a la divinidad. Esto se logra atravesando un camino ontológico ascendente proporcionado por una experiencia mística relacionada con la misma esencia del furor divino (PAUL, 2018, p. 61-62).*

“Magia, Astrologia e furor” são os três elementos, ou conceitos, principais que Paul menciona como característicos do núcleo filosófico ficiniano. As quatro classes que a autora chamou de “homem, mago, filósofo e amante” podem ser, como vimos com Garin,

---

<sup>119</sup> Parece que a autora incorre em certa confusão, mas que é justificável. A escala de furores em Ficino consiste no furor amoroso, no furor poético, no furor dos mistérios e no furor profético. Contudo, Ficino não é um autor que segue uma linearidade de pensamento, visto que a todo momento cita exemplos de outros autores, sobretudo neoplatônicos, o que torna o seu texto, às vezes, um pouco confuso. Nesse caso, ao falar dos graus de “loucura divina” – que não se diferenciam dos furores –, Paul inverte a ordem, fazendo com que, aparentemente, o furor amoroso esteja no último grau da escala dos divinos furores. Isso ocorre, pois Ficino tinha em mente confirmar que a loucura, ou furor amoroso, não deveria consistir no amor terreno-sensual, mas, sim, ser constituído pelo Amor divino que move o filósofo e o poeta para as coisas belas e sublimes. Aqui tanto Ficino quanto a autora, devem estar seguindo os graus de “loucura divina” baseados em Platão, como exposto por nós em citação anterior (ver: FICINO in AZARA, 1993, p. 31-39). Embora, teoricamente, Ficino tenha colocado o furor amoroso como o primeiro dos furores, que deve conduzir ao furor profético, o filósofo de Florença destaca que, ainda que o Amor seja a base, isso não quer dizer que seja um amor bestial, direcionado ao prazer sensual, mas que deve servir para que o indivíduo seja amorosamente instigado a contemplar as coisas belas do mundo, da natureza, conduzindo-o a outros graus de furores ou, como temos estudado, a outros graus de melancolia inspirada.



sintetizadas em três, com a união do filósofo e mago – *philosophus et magus* – isto é, o homem que conhece e manipula os elementos da natureza por meio de técnicas e procedimentos mágicos.

Outro ponto ainda sublinhado por Paul, é a postura renascentista que entendia que, ao estudar os astros, o homem conheceria a si mesmo. Paul recorda o destaque filosófico dado a um dos axiomas mais famosos da filosofia grega, o “conheça-te a ti mesmo”, que também se fez presente nas tradições místico-herméticas, como aquelas derivadas do *Corpus Hermeticum*.

Com a intenção de finalizar esse tópico, é necessário elencar certos problemas que surgiram a partir do conceito ficiniano de furor divino. Primeiramente, registramos aqui o nosso argumento que confronta com a opinião de Kristeller, quando esse estudioso defende a falta de originalidade da filosofia de Ficino, bem como defendemos que a noção de genialidade humana renasce em Ficino, tendo sido, posteriormente, melhor desenvolvida. Ademais, é preciso ponderar que, em nosso entender, as novas ideias estabelecidas por Ficino em prol de uma *melancholia generosa* e de um novo sentido e significado para o temível Saturno, constituíram-se, de fato, as suas principais características filosóficas em sua ousadia de saber (*Sapere aude*). A construção do nosso argumento admite que o filósofo de Florença não estava apenas preocupado em aplacar ou ressignificar a melancolia presente em cada indivíduo, mas, principalmente, desejou conceder novos sentidos e rumos à melancolia coletiva e, com isso, reverter os medos e as angústias que pairavam na sociedade do século XV. A disseminada crença popular de que não havia mais esperança para a Humanidade, deve ter sido impulsionada pela famosa conjunção astrológica de 1484. Assim, entendemos que toda a teoria ficiniana foi muito clara em seu profundo anseio de realizar mudanças nesses medos e pavores coletivos. Podemos afirmar, então, que o pensamento de Ficino foi, entre outras coisas, acalentador, num momento em que a melancolia e o medo faziam-se presentes numa sociedade em ebulição.

Mas, mesmo todos os seus ideais filosóficos, não eximiram Ficino de críticas, já que o seu misticismo tomou caminhos extremos que seriam rebatidos no século XVI. Ao elevar a sacralidade do furor poético, Ficino ressaltou, ao mesmo tempo e de um modo extremo, a capacidade humana de se aproximar de Deus, que anulava qualquer ação humana no momento em que o indivíduo estava sob estado de êxtase. O conceito de “alienação mental” entende que o indivíduo não seria capaz de controlar o furor. Ficando subentendido, assim, que o homem se tornava uma espécie de “fantoche”, à mercê das forças divinas ou dos gênios,

não sabendo quando seria acometido novamente por esses momentos de grande euforia e êxtase. Assim, Ficino parece se afastar da mística cristã e até mesmo do conteúdo dos textos herméticos, ao dar ênfase às tradições báquicas e órficas, caracterizadas pelos arrebatamentos místicos, entusiásticos e frenéticos, seguidos por declamações poéticas.

Coube aos filósofos e humanistas, influenciados pela filosofia mística e hermética, adequarem as ideias ficinianas de acordo com as exigências culturais. O próximo passo será dado pelo mago da Renascença: Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, que enfatizará toda a filosofia de Ficino enaltecendo ainda mais os seus aspectos mágicos e herméticos.

## 6.2 HEINRICH CORNELIUS AGRIPPA VON NETTESHEIM: O CONTROVERSO FILÓSOFO DA RENASCENÇA

O alemão Cornélio Agrippa von Nettesheim (1486-1535) foi, assim como tantos outros nomes da Renascença, uma personalidade controversa. O seu nome, mesmo em vida, foi associado ao mago, ao bruxo, ao necromante e, principalmente, ao indivíduo que mantinha pacto com o demônio. Ainda hoje seu nome é associado a tais acusações, tendo esse personagem histórico passado por um longo período esquecido pelos acadêmicos, como ressalta Núñez (2013, p. 11-12). Não é nosso objetivo expor a trajetória de Agrippa, contudo, é importante que façamos algumas considerações acerca de sua biografia, não somente para atestar a sua erudição de humanista, de um intelectual que estava preocupado com os problemas de seu tempo, mas também mostrar como Agrippa absorveu toda a tradição neoplatônica e hermética, enfatizando quais pontos do seu pensamento são importantes para a nossa investigação.

Notamos que o teor de seus escritos, bem como o seu contato com personalidades de renome, como Erasmo de Rotterdam, e ainda a sua influência nas cortes imperiais, como na de Maximiliano I (1459-1519) e, também, a sua passagem por diversos países evidenciam como Agrippa estava envolvido com as questões culturais dos séculos XV e XVI, sobretudo no tocante à religião, quando esteve muito próximo dos eventos da Reforma Protestante. Não por acaso, muitos autores como Núñez, Tyson e Yates consideram Agrippa um autêntico humanista.

Fortemente influenciado pelo neoplatonismo e pelo entusiasmo na busca e conquista de um saber primevo, Agrippa, ainda na juventude, como relatam Núñez e Tyson (2012, p. 14), demonstrou intenso fascínio pelos mais diversos escritos relacionados à magia e ao

hermetismo, com nítido destaque ao *Corpus Hermeticum*. É plausível afirmarmos, assim, que Agrippa possuía o mesmo espírito intelectual que animou Ficino. O filósofo e mago alemão percebeu, talvez até mais que Ficino, a urgente necessidade de uma reforma social, uma renovação – *renovatio* – que fosse capaz de abarcar, principalmente, o campo religioso. E, ao contrário do clérigo Ficino, Agrippa não estava preso a nenhuma amarra clerical.

Esse humanista viveu no centro da revolução luterana, o que influenciou, ainda mais, a sua convicção quanto à urgência de uma renovação religiosa. O fato de ser alemão – país no qual as ideias revolucionárias afloravam – deve ter contribuído para os anseios de Agrippa, ainda que as suas ideias fossem pouco ortodoxas, uma vez que “todos os assuntos que tinham interessado a alma de Agrippa desde a infância eram proibidos pela Igreja. Magia, filosofia grega, a cabala dos judeus, Hermes Trismegisto eram o mais puro veneno para o Papa e seus bispos” (TYSON, 2012, p. 24). A explicação de Tyson, comentador dos “Três livros de Filosofia Oculta”, expõe uma característica importante da biografia de Agrippa, cuja vida foi marcada por inúmeras mudanças entre cidades e países, provocadas pelas constantes ameaças da Inquisição. Mas, mesmo levando uma vida errante, esse humanista, que encontrou certa inspiração em Lutero, manteve-se crédulo de que por intermédio do hermetismo ele seria capaz de conduzir uma reforma, respaldada na própria “ciência da magia”.

A trajetória de vida de Cornélio expõe a sua interação com diversos intelectuais de vários países. Como lembra Tyson (2012, p. 39), é perceptível o quanto Agrippa desejou ser mais reconhecido pelos seus estudos e escritos, algo que, de fato, não ocorreu. Com um estilo de vida errante, foi ameaçado de morte na corte do poderoso Carlos V (1500-1558), e por sugestão dos dominicanos, foi preso algumas vezes, de modo que Agrippa experimentou uma vida repleta das mais diversas dificuldades. A sua má fama deve ser atribuída, especialmente, ao seu escrito *De occulta philosophia*.

Nesse verdadeiro tratado de magia, que seguiu os moldes neoplatônicos, Agrippa levou em consideração a tripla divisão do Universo, fazendo com que o seu “Filosofia Oculta” fosse escrito em três partes. Esse humanista e mago trabalhou nessa obra enciclopédica durante toda sua vida, na medida em que ia, gradualmente, tomando conhecimento das artes ou ciências ocultas, sempre com uma devotada inspiração nos textos do *Corpus Hermeticum*. O *philosophus et magus* alemão, muito envolvido com as questões geradas pela Reforma religiosa, escreveu a respeito da possibilidade de se alcançar a tão almejada renovação espiritual, em seu polêmico *De occulta philosophia*, cujo conteúdo explicita a possibilidade e

a capacidade humanas de fazer uso da magia, com o auxílio dos *bons daimones*, objetivando conquistar logros espirituais e intelectuais.

Embora essa obra tenha sido oficialmente publicada somente em 1531 e, depois, em 1533, em sua versão ampliada e final, a má reputação de Agrippa, já era bem conhecida. Isso ocorreu devido ao fato de que boa parte do conteúdo do *De occulta philosophia* havia percorrido, em forma de manuscrito não oficialmente editado e publicado, por diversos países da Europa, já em meados de 1510, fazendo com que fosse criado uma espécie de mito em torno do seu autor. Para muitos, a ousadia de Cornélio, ao abordar tão abertamente assuntos tão controversos para a religião, fez com que o seu nome fosse associado à imagem de um bruxo, o qual manteria pacto com o próprio diabo<sup>120</sup>.

Dentre todos os relatos sobre a vida desse enigmático erudito alemão, basta sabermos que Agrippa se achava entre aqueles que percebiam a urgente necessidade de uma profunda reforma religiosa.

---

<sup>120</sup> O nome de Cornélio Agrippa ganhou fama e notoriedade, principalmente, por conta de seu aberto apelo às chamadas “ciências ocultas”, que englobavam, sobretudo, a magia, a Astrologia, a Alquimia e, até mesmo, a Arte da Memória. A lenda em torno de sua figura perpassou os séculos. O seu nome foi relacionado ao alquimista alemão Johann Georg Faust, que teria sido contemporâneo do próprio Agrippa. Apesar de a existência do alquimista e mago Dr. Fausto ser questionável, a história por trás desse personagem que, segundo a lenda, teria feito um pacto com o diabo, sob o nome de Mefistófeles, muito se assemelha às histórias em torno da vida de Agrippa. Um dos objetivos desse pacto era fornecer a Fausto o conhecimento de todas as coisas. Dadas as similaridades entre essas duas figuras, acreditou-se, segundo Yates (1992, p. 201), que Fausto teria sido aluno de Agrippa. A fama de Agrippa como um devoto das forças ocultas chegou até o século XVII, período marcado por movimentos reacionários contra o neoplatonismo e tudo o que fosse de caráter oculto. É o que conclui Yates (1992, p. 275), em seu estudo a respeito do Renascimento na Inglaterra no período isabelino. A autora lembra que em pleno século XVI existiam movimentos favoráveis à caça às bruxas e àqueles que praticassem as “artes ocultistas”, tendo como base o polêmico livro *De occulta philosophia* de Agrippa. Assim, Christopher Marlowe (1564-1593) escreveu o conto “A trágica história do doutor Fausto”, publicado apenas em 1604. Como o próprio título alude, o livro narra o pacto do mago Fausto com as forças das trevas, quando o suposto bruxo ofereceu a sua própria alma ao diabo. O escrito de Marlowe passou, após a sua publicação, a ser como uma espécie de “propaganda” para a caça às bruxas e a todo tipo de prática não cristã. “*El Doctor Fausto de Marlowe es considerado expresión de la reacción, reflejo de la atmósfera de la cacería de brujas y de los ataques contra Agripa. Al ataque del Doctor Fausto contra la filosofía oculta se asocia el antisemitismo de The Jew of Malta [obra também de autoria de Marlowe]. Shadow of Night de Chapman, por el contrario, defiende la filosofía oculta y por implicación también las opiniones de Dee y de Spenser, por medio de una sutil exposición de la melancolía inspirada ‘saturnina’*” (YATES, 1992, p. 154). A autora aponta que Fausto e Agrippa poderiam ser facilmente confundidos como uma única pessoa. Posteriormente, Goethe imortalizou Fausto em uma de suas mais importantes obras. A figura 77 (anexo A), “Fausto” ou “O sábio inspirado”, de Rembrandt, datada do século XVII, muito provavelmente teve a sua inspiração, como menciona Yates, no conceito de uma “melancolia inspirada saturnina”, que envolveu tanto o mítico Fausto como o polêmico Agrippa.

Os seus métodos e escritos pouco ortodoxos, claramente inspirados no hermetismo neoplatônico, levaram Agrippa a acreditar que tal reforma, tão popularmente ansiada, poderia ocorrer pelas vias da magia<sup>121</sup>. Seu entusiasmo com os textos herméticos<sup>122</sup> é facilmente perceptível em sua obra “Filosofia Oculta”. Essa informação é confirmada por Núñez (2013, p. 14), pois em 1515 Agrippa ministrou em Pavia, Itália, aulas sobre o *Poimandres*, o famoso primeiro tratado do *Corpus Hermeticum* traduzido, primeiramente, por Marsilio Ficino. Sua intenção era similar à de seus antecessores: permitir que o homem se aproximasse de Deus, Causa de todas as ciências, por meio da ascensão do espírito humano pela régia escada do conhecimento. Para realizar esse intento, considerou profundamente a noção ficiniana de melancolia, abordada no texto *De vita triplici*, como apropriada e necessária à subida do espírito rumo à *teoria*, o deslumbramento de Deus.

A ousadia do saber se deu de forma radical em Cornélio Agrippa. No entanto, isso não ocorreu apenas por conta do seu apelo à magia, mas também por sua coragem ao escrever contra as arbitrariedades do Tribunal da Inquisição, quando, por exemplo, defendeu e salvou uma mulher acusada de Bruxaria. Por ter se mostrado um indivíduo de espírito rebelde, um “libertino”, como menciona Keefer (1988, p. 615), suas ousadias lhe renderam algumas passagens pela prisão. Com apenas 48 anos de idade, faleceu na França, sem o reconhecimento que tanto almejou e ainda distante de sua terra natal.

Agrippa, como reflete Núñez (2013, p. 21), teve uma vida heroica, escapando de um processo mais severo que, possivelmente, o levaria à fogueira. O clima e a ebulição causados pelos estrondos da Reforma foram, certamente, favoráveis a Agrippa. Apesar de tudo, e por conta de seus controversos estudos e escritos, nem mesmo os seus biógrafos deixaram de aludir à sua má fama, que permeou sua curta existência. A sua ousadia em revelar a maneira pela qual seria possível obter poderes mágicos com auxílio dos demônios (*daimones*), fez com que ele fosse acusado de todos os tipos de sacrilégios.

Esses fatos são curiosos e importantes para o nosso estudo, já que sua vida se constituiu nas mais diversas dificuldades e, também, nos receios em expor suas ideias. Consciente do perigo, enfrentou os mais diversos empecilhos, quando ultrapassou os limites do

---

<sup>121</sup> Notamos que mesmo após o entusiasmo causado pela filosofia de Ficino, com todo o seu ecletismo, a fortuna crítica não faz uma clara diferenciação de termos como “esoterismo”, “ciências ocultas”, “ocultismo”, “práticas mágicas”, entre outros. Todos acabam por ter o mesmo sentido, sempre relacionando às práticas da Astrologia, da magia, da Alquimia, da Cabala, dentre outras.

<sup>122</sup> Keefer (1988, p. 614) lembra que em 1625 Gabriel Naudé (1600-1653) fez referência a Cornélio Agrippa como o “novo Hermes Trismegisto”, pois era versado em Teologia, Leis e Medicina. Fato é que durante as suas viagens pela Europa, o humanista Agrippa lecionou essas três disciplinas.

conhecimento permitidos pela religião. Uma vida errante, “melancólica”, somada ao seu forte desejo em ser reconhecido pelos seus méritos intelectuais, podem explicar porque Agrippa escreveu duas obras tão díspares, isto é, o tratado *De occulta philosophia* e o também famoso *De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium declamatio invectiva*, ou “Declamação sobre a incerteza e vaidade das ciências e das artes”. Duas obras de grande erudição, mas cujos títulos denunciam um contrassenso.

Para elucidar essa antítese, Keefer, em seu importante artigo denominado *Agrippa's Dilemma: Hermetic “rebirth” and the ambivalences of De vanitate and De occulta philosophia*, faz uma leitura de ambas as obras de Agrippa. Para o autor, uma leitura desatenta do *De vanitate* pode dar a entender que Agrippa nega tudo o que dissertou em sua obra *De occulta philosophia*. Para Keefer, bem como para outros estudiosos como Yates, Culianu e Klibansky, Panofsky e Saxl, a “Declamação sobre a incerteza e vaidade das ciências e das artes” (*De vanitate*) parece contradizer com o seu principal trabalho – “Filosofia Oculta” – onde promulga e exalta os conhecimentos advindos das “artes ocultas”, enquanto que no *De vanitate* o erudito rechaça os conhecimentos e as artes, inclusive quando obtidos por meio de fontes mágicas.

O seu apelo principal no *De occulta philosophia* está muito próximo do apelo sutilmente feito por Ficino no *De vita triplici*, em prol da renovação do indivíduo, quando o homem poderia fazer uso da magia que o auxiliaria no conhecimento da Realidade divina. Agrippa, de acordo com os autores acima citados, desejava renovar a condição humana, ao possibilitar ao homem renascentista a restauração ou, ao menos, a reaproximação de seu antigo estado original, anterior à Queda adâmica.

Mas, e quanto ao *De vanitate*? Para Keefer, a leitura dessa obra mostra o pretenso rechaço de Agrippa a todas as artes e ciências, quando propõe que somente a fé em Deus, *sola fides*<sup>123</sup>, pode ser capaz de salvar o homem, enquanto condena tudo o que é oculto. Não obstante, há diversos trechos significativos nessa obra, cujo núcleo central “ressoa” como hermético e cujo sentido reside na elevação do espírito para as elevadas esferas divinas. Por isso, segundo Keefer (1988, p. 634), há passagens, nesse livro, que apontam para a possibilidade de o homem, por seus próprios meios, alcançar o conhecimento das coisas

---

<sup>123</sup> Se Cornélio Agrippa tinha como intenção uma aproximação com o clero romano, o *De vanitate* não cumpriu bem essa função; pelo contrário, por conta de sua firmeza em apelar somente à fé, considerando as obras como “vaidades”, o humanista alemão teve sua obra tachada de luterana, sendo também censurada pela Igreja de Roma.

divinas. Esse entendimento é de suma importância para compreendermos os motivos pelos quais Agrippa voltou sua atenção à melancolia, como veremos.

Keefer argumenta que a ousadia do saber proposta por Cornélio Agrippa, no “Filosofia Oculta”, enfatiza que a tão almejada renovação poderia se dar mediante o desenvolvimento de um saber oriundo da elevação do *intellectus*, como está bem referido nos textos do *Corpus Hermeticum*. Essa ideia central, segundo Keefer, não foi dissolvida com a escrita do *De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium declamatio invectiva*, já que o seu próprio autor deixa essa mensagem na peroração<sup>124</sup> do livro:

*Se deseáis alcanzar esta divina y verdadera sabiduría, pero no la del árbol de la ciencia del bien y del mal, sino la del árbol de la vida, rechazad las ciencias humanas [...], no en las escuelas de los filósofos ni en las academias de los sofistas, sino penetrando en vosotros mismos. Innata en vosotros, en efecto, tenéis la noción de las cosas, pues atestiguado está (como admiten los Académicos) en las sagradas letras que todo lo creó Dios muy bien, esto es, en el mejor grado en que podía hacerse. Y lo mismo, pues, que creó los árboles llenos de frutas, así también creó las almas, como árboles racionales, llenas de formas y de conocimientos, pero por medio del pecado del primer padre todo se nubló y penetró el olvido, la madre de la ignorancia.*

*Apartad, entonces, ahora que podéis, el velo de vuestro intelecto, pues estáis envueltos en las tinieblas de la ignorancia; vomitad la bebida del leteo, pues estáis cautivados por un sueño irracional; y luego, una vez quitado el velo del rostro, iréis subiendo de claridad en claridad. Pues, ungidos estáis vosotros por el que es Santo (como dice Juan) y lo sabéis todo; y otra vez: “No necesitáis que nadie os enseñe, porque la unción que de él recibisteis os lo enseña todo” (DE VANITATE, 2013, p. 330).*

A presente passagem marca a conclusão da obra *De vanitate*, finalizada em 1526 e publicada em 1530, e parece ser um claro contraponto aos pensamentos mágicos e herméticos de Agrippa, os quais o tornaram famoso, ainda que uma fama não tão positiva, como ele desejava. Essa mesma passagem também é mencionada no artigo de Keefer, que percebeu, nesse trecho, entre outros, que Agrippa acenou, ainda que nas entrelinhas, para a sua “proposta hermética”, mesmo que esse humanista estivesse fazendo uma contraposição a todas as ciências.

O referido trecho também chamou a atenção do tradutor e comentador do *De vanitate*, Núñez, que, assim como Keefer, pressupõe que há elementos do *Corpus Hermeticum* na conclusão do *De vanitate*, quando Agrippa reforça que o “intelecto humano está envolto pelas

<sup>124</sup>Utilizamos a versão espanhola do *De vanitate*, traduzida como *Declamación sobre la incertidumbre y vanidad de las ciencias y las artes*.

trevas da ignorância”. Com isso, Agrippa quis afirmar a necessidade humana de sair da ignorância e elevar-se rumo ao mundo inteligível, de maneira bem análoga à mensagem hermética dos textos atribuídos a Hermes Trismegisto. Desse modo, segundo Keefer e Núñez, a ideia principal da obra “Filosofia Oculta” é sutilmente exposta na conclusão do livro “Da incerteza e vaidade das ciências”<sup>125</sup>.

Assim, Keefer (1988, p. 658) constrói a tese de que a principal mensagem do *De occulta philosophia* é encontrada no *De vanitate*, o que significa que a ideia central desenvolvida na obra “Filosofia Oculta”, que é a elevação espiritual, permaneceu intacta. Esse é um ponto muito interessante, já que, como veremos, Agrippa faz menção à importância da melancolia para a elevação do espírito.

As ousadias intelectuais de Agrippa por muito pouco não lhe custaram sua própria vida. Os seus conceitos mágicos presentes em seu enciclopédico *De occulta philosophia* renderam-lhe inúmeras acusações, além de algumas passagens pela prisão. É muito plausível, inclusive, a hipótese de que a escrita do *De vanitate*, que nega a eficácia de todas as práticas ocultas, tenha sido, na realidade, um artifício engenhoso de Agrippa para escapar de uma punição mais severa. Apesar disso, essa obra, que tinha a intenção de conquistar alguma simpatia do clero, ou de algum soberano, acabou sendo vista como herética e tachada de “luterana”.

As datas também são significativas. Em 1530 ele publica a obra *De vanitate*, que não foi bem recebida pela Igreja romana. Decepcionado, finalmente toma coragem e oficialmente publica, em 1531, o *De occulta philosophia* e em 1533 lança uma segunda edição revisada desse mesmo polêmico livro, apenas dois anos antes de sua morte. Esse detalhe biográfico atesta, para Keefer, a convicção que Agrippa manteve no conteúdo e nos conceitos presentes nos “Três livros de Filosofia Oculta”. Essa publicação tardia – ainda que versões não oficiais já circulassem por toda a Europa, no começo do século XVI – pode indicar o temor que Agrippa tinha a respeito de suas convicções. Mas, mesmo próximo de sua morte, finalmente publicou um dos maiores e mais famosos manuais de filosofia oculta já produzidos.

---

<sup>125</sup> Há ainda, no final da referida obra, uma clara influência de Nicolau de Cusa, com o seu conceito de *docta ignorantia*. Agrippa conclui que com todas as ciências o indivíduo tornar-se um douto nas mais diversas artes, porém, as próprias ciências sempre o manterão na ignorância. Tal ignorância apenas poderá ser suprimida se o indivíduo se voltar para as “coisas da alma” e para os ensinamentos de Cristo. Associando essa ponderação com a citação feita acima do *De vanitate*, é possível dizer que Agrippa sugere a necessidade de se “desembaçar” os olhos da alma, a fim de se conquistar o verdadeiro Conhecimento, através da tão aludida ascensão intelectual e dos ensinamentos de Jesus Cristo.



A ousadia do humanista Agrippa deve ser compreendida a partir dos sentimentos vivenciados por boa parte dos renascentistas, que temiam estar transgredindo os limites do conhecimento e adentrando em zonas proibidas do saber.

É no famoso tratado *De occulta philosophia* que devemos nos deter para compreendermos quais os principais aspectos do pensamento ficiniano influenciaram o humanista de Colônia, e como ele abordou a questão do humor melancólico.

### **6.2.1 A melancolia e o *De occulta philosophia*: o humor melancólico sob um viés mágico-hermético**

Constatamos que Agrippa, seguindo a tradição que emanou da Academia Neoplatônica, considerou a ambiguidade de Saturno, da mesma maneira que havia feito Ficino. Deu ênfase, notadamente, às características positivas do astro da melancolia quando, ao percorrer um estilo de pensamento próprio, incrementou as qualidades dos melancólicos, fornecendo poucas modificações à noção de *furor divinus* ficiniana.

No *De occulta philosophia* Agrippa enfatiza as habilidades humanas de elevar-se espiritualmente para as mais altas esferas do conhecimento. Agrippa entende que esse potencial inerente ao indivíduo precisa ser despertado. Em dado momento de seu “Filosofia Oculta”, o humanista de Colônia recorre ao conceito de humor melancólico para auxiliar nesse despertar.

Para conhecermos o que propõe Cornélio Agrippa no “Filosofia Oculta”, com ênfase no que diz respeito à melancolia, é preciso que façamos algumas citações de seu texto.

No Capítulo LX, “Da loucura, e da adivinhação feita quando os homens estão acordados e do poder de um humor melancólico, por meio do qual os espíritos às vezes são induzidos ao corpo do homem”, Agrippa mostra sua clara aproximação com Ficino, especialmente quando o filósofo de Florença leva em consideração o “Problema XXX”. Agrippa ressalta que nos indivíduos em estado de “loucura”, ou seja, de frenesi, por conta do aquecimento da bÍlis negra (que Agrippa dá o nome de “bÍlis branca ou natural”), a arte da adivinhação torna-se propícia.

A causa dessa loucura, se existe em alguma parte do corpo, é um humor melancólico, não do tipo que se chama de cólera negra, que é obstinado e terrível, e cuja violência, dizem os médicos e filósofos naturais, induz, além de loucura, a tomada por espíritos malignos dos corpos dos homens. Compreendemos, portanto, que um humor melancólico é uma cólera branca e natural.

Pois, quando incitada, ela arde e induz uma loucura conducente ao conhecimento e à adivinhação, principalmente se for ajudada por algum influxo celestial, de modo especial de Saturno, que, vendo a frieza e segura próprias de um humor melancólico, aumenta-o e preserva-o. Além disso, sendo Saturno o autor de secreta contemplação e alienista de todas as questões públicas, além de ser o planeta mais alto, sempre se coloca acima das questões externas e concede ao homem o conhecimento e a visão de coisas futuras. E é a isso que *Aristóteles* se refere em seu livro dos *Problemas* [...].

Diz o filósofo também que todos os homens excelentes em qualquer ciência eram, na maioria, melancólicos [...]. Existiram homens melancólicos, como a princípio eram rudes, ignorantes e intratáveis, mas de repente foram tomados por uma loucura e se tornaram poetas, profetizando coisas fantásticas e divinas que nem eles próprios entendiam [...].

Tão grande é o poder da melancolia que, por sua força, os espíritos celestes às vezes também são atraídos para os corpos dos homens, por cuja presença e instinto a antiguidade testifica, muitos homens se tornaram bêbados e pronunciaram coisas fantásticas<sup>126</sup>. E, pelo que dizem, tal coisa acontece de três maneiras diferentes, de acordo com a apreensão tripla da alma: imaginativa, racional e mental.

[...] Assim, vemos às vezes os homens mais ignorantes se tornarem, de repente, excelentes pintores ou construtores de edifícios<sup>127</sup>, verdadeiros mestres dessas artes. Mas quando esses tipos de espíritos nos pressagiam eventos futuros, mostram-nos aquelas coisas que pertencem à perturbação dos elementos e às mudanças dos tempos, tais como chuvas, tempestades, inundações, terremotos, grande mortalidade, fome, matanças e outros do gênero. Lemos, por exemplo, em *Aulus Gellius*, que o sacerdote *Cornelius Patarus* assim foi acometido quando *César* e *Pompeu* estavam para lutar na *Tessália*, sendo tomado de uma loucura e prevendo o momento, a ordem e o motivo da batalha.

Mas, quando a mente se volta totalmente para a razão, ela se torna um receptáculo para o espírito do meio. Daí, obtém o conhecimento, a compreensão das coisas naturais e humanas. É quando vemos, por exemplo, um homem de repente se tornar filósofo, médico ou um excelente orador e prever mutações de reinos, e restituições de eras, e coisas a elas pertencentes, como a sibila fazia para os romanos.

Mas, quando a mente é plenamente elevada à compreensão, torna-se um receptáculo de espíritos sublimes e aprende com eles os segredos das coisas divinas, como a Lei de Deus, as ordens dos anjos e coisas que pertencem ao conhecimento do etéreo e à salvação das almas. Ela prevê coisas que são

<sup>126</sup> É provável que, aqui, Agrippa esteja fazendo referência ao *daimon*, ou aos *daimones*, como sendo o gênio filosófico. A questão demoníaca em Cornélio Agrippa, especialmente no “Filosofia Oculta” é abordada abertamente. Ele entende que o indivíduo-filósofo, manipulando a natureza como um mago, pode ser capaz de requisitar auxílio aos demônios celestes, tanto que o autor faz questão de deixar claro que apelava apenas aos “bons demônios”, já que admite a existência de duas classes entre eles: a boa e a má. De forma oposta a Ficino, Agrippa, apesar de considerar a melancolia proveniente da bÍlis negra, fornece para o humor melancólico uma abordagem bem mais místico-hermética do que propriamente medicinal.

<sup>127</sup> Ideia similar ao que prometia a Arte da Memória, isto é, transformar homens ignorantes em homens sábios e letrados. Embora aqui Agrippa esteja se referindo à melancolia, tal relação que fazemos com a Arte da Memória não é infundada, já que desde Lúlio, em especial, considerava-se que os melancólicos teriam melhor capacidade memorativa, o que facilitaria tornarem-se grandes intelectuais.

determinadas pela predestinação especial de Deus, como prodígios futuros, milagres, o profeta que virá, a mudança da Lei. Foi assim que as sibilas profetizaram Cristo muito antes de ele vir. Virgílio, compreendendo que Cristo estava próximo e lembrando-se que a sibila *Cumea* tinha dito, canta *Pólio*: “Os tempos são chegados, a profecia de Cumea/ Do alto dos céus agora gera nova progênie/ E a grande ordem do tempo agora renasce/ a Donzela retorna, os reinos de Saturno retornam” (DE OCCULTA PHILOSOPHIA, 2012, p. 293-295).

Há uma clara aproximação do pensamento de Agrippa com a filosofia de Ficino, com especial ênfase nas ideias advindas do *De vita triplici*, mais propriamente do *De vita coelitus comparanda*. A filosofia de Agrippa, como lembra Yates (2002, p. 393), é bem mais ousada que a do filósofo de Florença, não apenas por conta do claro entendimento de Agrippa de que o indivíduo poderia apelar aos bons demônios para auxiliá-lo, mas também por ensinar que o homem necessitaria retornar ao seu estado anterior à Queda, onde o conhecimento divino era partilhado com os seres humanos, antes do Pecado Original. Contudo, por trás dessa roupagem cristã, como alega Yates, há de se convir que o filósofo alemão – de modo similar a Ficino –, ao ensinar que a magia proporcionaria ao homem a chance de manipular os três mundos (elementar, celestial e supracelestial), também entendia que para o homem retornar à sua condição divina, ele necessitaria desenvolver a Gnose, por meio de práticas mágicas.

Dada sua complexidade, a obra “Filosofia Oculta” é passível de diversas interpretações. Todavia, o anseio pelo desenvolvimento e pela recuperação de um conhecimento superior, um saber divino, com o qual o homem já tinha sido agraciado, mas que por erros e enganos acabou perdendo, torna-se um caminho hermenêutico bastante coerente para se entender o escrito desse polêmico erudito. A *renovatio*, para Agrippa, possivelmente repousa no ideal de desenvolvimento da Gnose. Essa Gnose, ou conhecimento superior, estava amparada na compreensão platônica de que o homem, antes de encarnar no mundo material, havia entrado em contato com as Ideias eternas, sendo que um dos sentimentos expressos pelo indivíduo encarnado seria uma constante nostalgia, ou melancolia, frente ao distanciamento de sua “verdadeira Pátria”, o mundo arquetípico ou inteligível. De modo que o novo conceito desenvolvido por Ficino em torno da melancolia, deve ter chamado muito a atenção de Agrippa.

“Agripa, entretanto, introduz uma mudança significativa no que concerne à nova noção de melancolia e sua relação com as matemáticas. Atribuindo três faculdades hierárquicas da alma, sua noção de melancolia vem a abarcar, além da forma contemplativa, também as formas racional e imaginativa” (CHIARELLO, 2001, p. 23). O argumento de

Chiarello é fundamental para explicar a diferença entre Ficino e Agrippa. O humanista e filósofo de Florença, mais sóbrio que Agrippa, no tocante à magia e aos demônios, mostrou-se mais preocupado com o caráter divino da melancolia, considerando-a como *furor divinus*.

Ficino fez um apelo às artes, ainda que de maneira sutil, quando entendeu o *furor poeticus* como o estágio sublime em que o filósofo e o poeta criam, escrevem e declamam por meio de divina inspiração. Desse modo, a filosofia ficiniana concede primazia à *mens* e pouco cita as outras partes da alma, ou do intelecto, isto é, a *imaginatio* e a *ratio*. Tendo em vista que Ficino estava inserido em um clima tipicamente cristão, é verossímil afirmar que, influenciado pela literatura hermética, com seu conceito de êxtase, mas também pela própria literatura advinda da mística cristã, como as obras de Pseudo-Dionísio, ele deve ter percebido a importância de se enfatizar o êxtase místico, em seu mais alto nível, desconsiderando, ou dando pouca ênfase, aos níveis ou graus precedentes – *imaginatio* e *ratio*. Por outro lado, Agrippa, apesar de ser mais hermético que Ficino, valoriza as faculdades mais “inferiores” da alma, ou seja, as que estão relacionadas à imaginação e à razão, muito embora sua atenção parece estar no último nível do estado contemplativo-melancólico: o da *mens*.

Podemos, assim, visualizar uma significativa diferença entre Ficino e Agrippa, uma vez que o primeiro, sendo mais sóbrio nas questões concernentes à magia, por exemplo, e influenciado pela mística cristã, enfatizou o último aspecto do estado contemplativo, relacionando a mente (*mens*), à faculdade mais sublime da alma. Enquanto que Agrippa, diversamente, faz um apelo direto às forças mágicas. Contudo, ele é mais ponderado ao mencionar que o indivíduo não precisa, necessariamente, alcançar o último grau para conhecer as coisas divinas e criar belas obras poéticas, artísticas, ou mesmo para filosofar divinamente. Para o humanista alemão, mesmo no nível da imaginação, o indivíduo, por meio da realidade material, seria capaz de realizar as mais belas e divinas obras artísticas. Para exemplificar essa diferenciação, devemos recorrer às artes, as quais tanto nos auxiliam na ilustração de temas e conceitos complexos.

As figuras 53, 54 e 68 (anexo A) – essa última com o detalhe no segundo painel da esquerda para a direita – são oportunas para ilustrar o ideal de êxtase abordado por Ficino. Entretanto, tais obras fazem uma ilustração superficial, já que o conceito extático de Ficino é caracterizado por uma forte agitação corporal, ocasionada pela posse do corpo do indivíduo pela divindade. Quanto a Cornélio Agrippa, que enfatiza que o humor melancólico deve instigar a imaginação e a razão, as ilustrações 35, 36, 48, 76 e 77 (anexo A) são as que melhor

ilustram o seu ideal, com ênfase à obra “Melencolia I”, que se tornou um símbolo emblemático da melancolia na Renascença.

Os objetos geométricos dispersos na gravura “Melencolia I”, figura 35 (anexo A), dão conta de que a figura central alada, em posição melancólica, encontra-se no nível da *imaginatio*, nitidamente indicado pelo algarismo romano I, que compõe o título da obra. Há em “Melencolia I” uma similaridade com a ilustração 48 (anexo A), “O astrônomo”, com seu aspecto melancólico e cercado por objetos de medição. Enquanto que, curiosamente, a ilustração 77 (anexo A), “Fausto” ou “O sábio inspirado”, pode ser enquadrada como pertencente ao nível II, a *ratio*, quando, para Agrippa, o indivíduo seria apto ao “conhecimento das coisas naturais e humanas, sobretudo para as ciências da natureza, como a medicina”. O indivíduo torna-se “receptáculo para o espírito do meio”, como menciona Agrippa. A obra de Rembrandt, inclusive, parece indicar que o mago, ali ilustrado, encontra-se em uma espécie de sala de estudos, talvez em um laboratório alquímico.

Há aqui, também, uma sutil diferença entre Ficino e Agrippa. O filósofo florentino, ao fazer a divisão do homem em corpo, espírito e alma, não faz referência, como faz Agrippa, ao “espírito do meio”. Mas, isso não quer dizer que Ficino não considerasse a atividade espiritual no corpo, tanto que, segundo a tradição, o corpo apenas é animado por conta do espírito (do indivíduo) que, para Ficino, é o invólucro protetor da alma. Os termos usados por Agrippa são: “espíritos inferiores”, para o mundo corporal, terreno; “espíritos intermediários ou do meio”, que para Ficino seria o próprio espírito ou *pneuma* e, por último, os “espíritos superiores”, que Ficino compreende por alma. Essa variação conceitual é uma característica tanto da filosofia de Agrippa como da de Ficino. É interessante mencionar que, embora Agrippa tenha valorizado as aptidões vinculadas à imaginação e à razão, isso não quer dizer que o ser humano teria, definitivamente, autonomia sobre seus atos e feitos. Pelo contrário, ao adotar os termos “espíritos inferiores, intermediários e superiores”, Agrippa classifica o ser humano como receptáculo de espíritos externos (provavelmente os bons demônios ou gênios) que influenciariam a vida humana, não apenas nas ciências e nas artes, mas também incitando no homem o dom da profecia. Como abordado, o termo *genius* era muito confuso naquela época e não correspondia ao atual entendimento de “homem genial”, ou de “gênio”, sendo visto como uma força exterior que estava relacionada aos espíritos, ou aos *daimones*, que inspiravam os indivíduos

Para organizar essas complexas noções, recorremos, mais uma vez, a Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 343) que sintetizam o pensamento de Agrippa por meio de um quadro baseado nos níveis de melancolia.

Quadro 04 – Níveis de melancolia

Nível	Instrumentos	Hábitat Psicológico	Domínio de realização criadora.	Domínio da Profecia.
I	Espíritos inferiores	<i>Imaginatio</i>	Artes mecânicas, notadamente a arquitetura a pintura etc.	Eventos naturais, enchentes, fomes etc.
II	Espíritos medianos	<i>Ratio</i>	Conhecimento dos seres naturais e humanos, ciências naturais, medicina, política etc.	Eventos políticos, deposição de soberanos, restaurações etc.
III	Espíritos superiores	<i>Mens</i>	Conhecimento dos segredos divinos, notadamente a cognição da lei divina, angeologia e teologia.	Eventos religiosos, aparição de novos profetas ou surgimento de novas religiões.

Fonte: Tradução de Alcides (2001, p. 171).

Há diversos pontos interessantes na configuração das escalas dos “níveis de melancolia-contemplação”, no entendimento de Agrippa. Apesar de o *De occulta philosophia* ser um verdadeiro tratado enciclopédico voltado para as artes mágicas, no capítulo em que aborda a melancolia, o filósofo realiza ponderações significativas, ao valorizar os dois primeiros níveis como primordiais para o intelecto e para a evolução espiritual do homem, ao mesmo tempo que mantém o seu típico viés hermético, ao inserir tipos específicos de profecias pertinentes a cada nível contemplativo. Assim, podemos também realizar um paralelo entre as ponderações de Agrippa acerca da importância dos níveis I e II que

englobam o conhecimento do mundo sensível, das artes e ciências, e o entendimento da filosofia de Nicolau de Cusa, que reconhece o conhecimento sensível como um importante meio para que a mente possa ser conduzida a outros níveis do saber.

Mesmo com a valorização das ciências e das artes nos dois níveis iniciais, percebemos que Agrippa não deixa de fazer referência às influências dos espíritos (inferiores, médios e superiores) sobre o indivíduo, concedendo-lhe aptidões para as artes mecânicas e para a Medicina, entre outras ciências. Isso mostra que Agrippa acena para as questões relacionadas à inspiração, a qual estava atrelada a seres exteriores (*daimon/genius*). Por outro lado, como defende Chiarello, Agrippa, ao relacionar os dois primeiros níveis às ciências matemáticas (Arquitetura) e mecânicas, ele não apenas enfatiza a importância dessas áreas do conhecimento, como antecipa, ainda que muito indiretamente e superficialmente, os futuros postulados de Galileu Galilei, que limitar-se-ia à “contemplação matemática” do Universo. Galileu percebeu na Matemática um dos melhores métodos para se estudar o Universo, tornando-se uma das bases do pensamento científico moderno.

Nesse cenário cultural, em que de um lado se mesclavam ciências e artes e, de outro, a melancolia e as aspirações humanas à elevação espiritual, Chiarello nota os prelúdios de uma ciência baseada nos conceitos matemáticos:

A arte humana imita a natureza em que plasma a sua matéria à semelhança do plasmar da própria natureza, isto é, a partir de formas geométricas e matemáticas [...]. O verdadeiro artista deve, portanto, tomar como modelo este artífice de infinita engenhosidade e sabedoria que é a natureza, deve procurar descobrir o segredo desta “artificiosa natureza”, isto é, as razões profundas que a constituem, sua estrutura intrínseca e matemática.

Ora, uma concepção da natureza como esta, que reconhece as formas matemáticas como estrutura profunda da matéria, está a um passo de uma epistemologia que aceita a linguagem matemática como instrumento adequado de compreensão da realidade natural. Certo é que Ficino não desenvolveu uma epistemologia como esta, que deveria esperar ainda pelo experimentalismo metódico e matemático de Galileu. Podemos, porém, nos permitir investigar em que medida a noção de melancolia por ele reabilitada e cultivada pelo humanismo não fornece ensejo para uma visão matemática da natureza. Graças ao furor melancólico, como vimos, a mente do artista se transmuta à semelhança da mente divina, podendo caminhar da visão superficial para a profunda, ultrapassando o olho do sentido para atingir as formas e os moldes do olho da mente. Se a melancolia inspirada favorece, de fato, uma visão das formas matemáticas que compõem a natureza, se permite compreender a harmonia cósmica em termos de proporção matemática e simetria geométrica, então esta noção distintiva do homem de gênio, artista, literato ou filósofo, insinua-se de maneira bastante singular no interior desta cosmovisão “animista” neoplatônica [...].

Yates refere-se à melancolia inspirada cultivada pelo neoplatonismo renascentista como um intenso transe visionário no qual, graças à inspiração

de Saturno, o melancólico alcança a contemplação das supremas verdades. Segundo a doutrina de Agrippa, estas supremas verdades são de três ordens: científica, moral e religiosa. Limitemo-nos aqui ao primeiro nível, que nos interessa mais de perto. A contemplação das verdades “científicas” tem lugar na imaginação do artista ou do poeta inspirado pelos demônios do furor criativo. Dotado de grande penetração imaginativa, o inspirado é capaz de produzir obras geniais nas artes e nas ciências<sup>128</sup> (CHIARELLO, 2001, p. 25-27).

Quanto à explicação de Chiarello, é importante ressaltarmos que Ficino, em seu *De vita triplici*, e Agrippa, em seu *De occulta philosophia*, caminham lado a lado, embora com sutis diferenças.

Ficino, como clérigo e místico, estava preocupado com o resultado final do processo ocasionado pelo humor melancólico, que desembocava no *furor divinus*, na possessão do corpo do indivíduo pela própria divindade. Com Agrippa, encontramos essas mesmas posições ficinianas. Entretanto, o mago alemão, assim como Ficino, estabeleceu três níveis, ou graus, de melancolia e atribuiu a cada um deles um dom específico. Agrippa, como bem ressaltou Chiarello, enfatizou a imaginação e a razão, muito embora seu objetivo fosse alcançar o último estágio, mais difícil e complexo (*a mens*). E, como um *magus*, podemos supor que ele tenha trocado os conceitos ficinianos de “corpo, espírito e alma” pelos conceitos nominais de espíritos inferiores, medianos e superiores.

Com a valorização da imaginação, e da razão, níveis vinculados às artes mecânicas e matemáticas, Agrippa acabou por fazer uma antecipação do que seria a visão científica do Ocidente, com o enaltecimento do conceito de um mundo matematizado. Tal valorização foi primordial para que, ainda no século XVI, ocorresse a valorização das artes plásticas, notadamente da pintura. Cornélio oscilou entre os campos científico e religioso, quando incluiu as aspirações proféticas nos três níveis de melancolia inspirada, o que nos leva a concluir que em todos os graus há um certo êxtase, ocasionado pela aproximação de Deus.

---

<sup>128</sup> O trabalho de Chiarello, como ele mesmo admite, é inédito. O autor chama a atenção para a possibilidade de se realizar um estudo em torno das origens da ciência moderna, tendo como pano de fundo a temática do desenvolvimento do conceito de melancolia na Renascença. Chiarello conclui o seu estudo com a seguinte questão: “seria, porém, legítimo associar o que se atinge por meio desta paralisia temporária dos sentidos, ou desta suspensão do mundo sensível, à visão intelectual da natureza, à descoberta das formas essenciais ocultas sob sua aparência sensível? A ascese contemplativa do gênio melancólico conduziria, de algum modo à visão matemática da natureza? Esta é uma questão que, repetimos, não nos vemos em condições de responder afirmativamente. Satisfeitos ficaríamos, no entanto, se o sinal de interrogação que ela encerra tiver o condão de descortinar uma senda de investigação, tanto histórica quanto teórica desejosa de concluir o que ela deixa em aberto” (CHIARELLO, 2001, p. 28).



Ainda sobre as considerações de Agrippa em torno do humor melancólico, anteriormente citadas (DE OCCULTA PHILOSOPHIA, 2012, p. 293-295) e vista também, no Quadro 04, faz-se necessário expor, um pouco mais, a consideração dada por Agrippa aos níveis de melancolia, notadamente ao nível da *imaginatio* que influenciará o campo das artes.

*La descripción de la acción del furor divino de origen externo, que realiza Cornelio Agrippa, en “De occulta philosophia” confirma no obstante que el furor prende primero en la imaginación.*

*Agrippa ofrece una explicación “científica” del furor, basada en el estudio del comportamiento humoral. Siguiendo a Ficino, explica como el furor melancólico, llamado también “bilis natural o blanca” se inflama se caliente y consigue que el hombre alcance el trance. No quedan claro, los motivos de este súbito calentamiento (y esto confirma que, incluso en la explicación “científica” del furor, su aparición sigue constituyendo un cierto misterio) [...]. Esta excitación puede llegar a ser tan violenta que invite y facilite la penetración de los “demonios celestes”, en el hombre, que toman posesión de la imaginación y la levantan. Esta facultad azuzada, domina e invade con su fuerza el alma, transformando al hombre “inculto, si cabe” en un poeta maravilloso, o en un pintor, o un arquitecto con “dominio” sobre su arte.*

*[...]. Para Cornelio Agrippa, la inspiración no nace del furor melancólico, sino de la posesión de los demonios, es decir, del furor divino, que acontece cuando se ha producido previamente el furor humoral. No son “sinónimos”, al menos en Agrippa, sino que el furor divino sucede al melancólico. Esta es la condición necesaria para que el furor divino sucede al melancólico, aunque al trance de base humoral no le sucede inevitablemente un estado de inspiración. Este aparece como culminación del trance; sin embargo, para que acontezca, es necesaria la intervención divina, y no tan sólo planetaria (AZARA, 1986, p. 148-149).*

A exposição de Azara é bastante oportuna para o nosso campo investigativo, precisamente por destacar a faculdade da imaginação, a qual Agrippa fez questão de enfatizar. Contudo, é oportuno fazermos algumas observações. Azara faz uma distinção, não muito clara, entre a concepção de melancolia e de furor divino em Ficino e em Agrippa. Agrippa considera que a partir da melancolia e da regência saturnina, o indivíduo se encontraria predisposto ao *furor divinus*, do mesmo modo que Ficino. Porém, Azara dá a entender que, para Ficino, todos os melancólicos tenderiam ao furor divino, mas o estudioso não leva em conta que o filósofo florentino entendia, também, a existência da melancolia maléfica e a necessidade da rápida intervenção médica. Ou seja, nem todos os melancólicos seriam “homens de exceção”. Azara, dessa forma, parece se equivocar ao entender que Ficino teria visto total poder em Saturno. Ainda assim, suas considerações acerca da ação dos demônios para Agrippa e a importância do nível da *imaginatio* são ponderações preciosas que serão utilizadas em nossa pesquisa, para uma diferenciação entre Ficino e Agrippa.

Nesse sentido e ainda aproveitando tal ressalva às pesquisas de Azara, vemos que ele, ao abordar a noção do *divino furore* nas questões artísticas da Renascença, menciona: “(...) *Y creemos que se puede estudiar este último* [autor se refere ao furor divino] *sin adentrarnos en los pantanosos terrenos del primero* [isto é, a melancolia], *que desembocan inevitablemente en el estudio de la locura, y en último término, de los tratados médico*” (AZARA, 1986, p. 75). Tal ponto de vista é interessante, mas caminha na contramão da nossa investigação. De fato, a sua pesquisa que parte do entendimento do *furor divinus* como condição indispensável aos pintores da Renascença, não toca diretamente na problemática da melancolia – humor que, se assim podemos dizer, antecede o furor divino. Ainda que o termo melancolia apareça diversas vezes em seu estudo, o seu trabalho permanece, de certa forma, incompleto, não nos permitindo entender, desse modo, os motivos pelos quais o conceito de furor divino surgiu, por exemplo, nos tratados artísticos da Renascença. Todavia, a investigação desenvolvida por Azara é de grande relevância, pois relaciona a temática do *furor divinus* à questão artística do século XVI – como veremos no próximo capítulo.

Retornando à questão da importância dada à *imaginatio* e à *ratio* na obra de Agrippa, é perceptível que esse humanista alemão deu uma ênfase maior do que Ficino às artes mecânicas e à pintura, entre outras ciências, ainda que sua finalidade fosse alcançar o último nível (*a mens*). No *De occulta philosophia* é enfatizado o conceito de que o homem pode, e deve, alcançar grandes feitos mesmo nas faculdades da imaginação e da razão.

Robert Klein foca nesse detalhe, ao fazer a relação entre essas duas faculdades (imaginação e razão) e o conceito de *phantasmata*, uma vez que para Ficino, no momento em que o espírito é tomado pelo furor divino e se eleva, ele – o espírito – é tomado, ou envolvido, por “imagens fantásticas”. Por isso que, em Agrippa a imaginação antecede a razão, já que o indivíduo possui a necessidade de criar imagens mentais para facilitar a faculdade da compreensão. Esse complexo esquema conceitual que, de certo modo, cria uma “teoria da imagem”, já foi abordado neste capítulo, porém, volta à baila para verificarmos a importância que Agrippa deu à faculdade da imaginação.

Klein nota o quanto essa questão é problemática, pois “Ficino e Bruno [e aqui acrescentamos, também, Agrippa] não se deram conta das implicações de uma escolha sobre esse ponto [a valorização da imaginação], e aproximam tranquilamente o aristotelismo ortodoxo e a tese da *phantasia*-intuição” (1998, p. 62). Dessa forma chegamos à compreensão – adiantando o que será exposto no próximo capítulo – de que o melancólico não era, no entender de Agrippa, somente um poeta divinamente tomado, mas também poderia se tornar

um artista dedicado às artes plásticas. Devemos ressaltar, entretanto, que Ficino, em momento algum, deprecia as artes plásticas.

E, ainda no tocante à imaginação e às imagens, o estudioso ressalta:

Entre os neoplatônicos do Renascimento, ninguém se dera ao trabalho de livrar a teoria da imaginação das contradições legadas pelas múltiplas tradições que nela se cruzavam [...].

Em suma, a imagem é o corpo sutil do pensamento, assim como a imaginação é o corpo sutil da alma [o *pneuma*]. As reservas formuladas sobre esse ponto, precisamente por Agostinho, Dante e, conforme Ficino, pelos platônicos em geral, tendem *grosso modo* apenas a salvaguardar a possibilidade de uma inspiração divina [*furor divinus*] direta ou de uma intervenção excepcional só do intelecto agente [...]. O Renascimento se compraz com a metáfora da encarnação: o emblema é o “corpo” da divisa, sendo sua alma a sentença; a música é o “corpo” do poema cantado, e o próprio quadro tem como *animo* o tema ou a idéia. Mas esses modos de falar, relativamente inocentes, não contêm a última palavra do neoplatonismo renascente sobre essa questão. Os cabalistas, ocultistas, pitagóricos e mágicos da época foram bem mais exatos [...]. Nada pode ser captado senão pela forma – o espírito só conhece ou concebe o que é composto, só conhece a si mesmo no espelho (no mundo), em imagem (KLEIN, 1998, p. 76-78).

Se Ficino trouxe a questão da imagem em seu conceito de talismãs, em Agrippa isso fica ainda mais evidente.

Na citação acima, podemos encontrar alguns vestígios da doutrina de Nicolau de Cusa, que considerou o Universo como espelho do divino. Embora Nicolau, assim como Ficino, almejasse o êxtase – o alcance do mundo inteligível pelo ser humano –, o cardeal de Cusa não deixou de valorizar o mundo natural/sensível, como reflexo imagético de Deus.

O problema da melancolia na Renascença tem nos mostrado que esse humor tocou diretamente numa questão central daquele período, isto é, as imagens e, com elas, as obras de arte, como bem aludiu Pedro Azara, ao estudar o furor divino vinculado aos artistas. De modo que podemos concluir que o melancólico, divinamente inspirado, em seu *furor poeticus*, ou *divinus*, seria, também, receptor e portador de imagens celestiais.

Com esses conceitos e tendo em vista que a Renascença viu o ressurgimento do hermetismo, como bem aludiu Klein, os “cabalistas, ocultistas, pitagóricos e mágicos” foram os principais beneficiados com a valorização do imagético, a ponto de o hermetismo, principalmente por intermédio de Ficino e Agrippa, aproximar-se das questões artísticas, como analisaremos no próximo capítulo.

Para finalizarmos essa subseção, é importante recordarmos a ideia retomada por Ficino acerca do *spirito peregrino* que, por ocasião do aquecimento da bÍlis negra, faz com que o *pneuma* seja capaz de elevar-se (ou “evaporar-se” por conta do aquecimento da bÍlis) e, assim, ascender aos mais altos nÍveis do inteligÍvel e do sublime, marcando o retorno da *mens* humana ao seu verdadeiro lar: o mundo das Ideias. Agrippa, no entanto, concedeu maior importÁncia Às faculdades que antecedem a *mens*, fazendo uma Íntima relaçaÓ entre *pneuma* e imaginaçaÓ.

*Durante a vida terrestre, o pneuma é o instrumento da imaginaçaÓ* [grifo nosso] e, como tal, é o sujeito dos sonhos, dos influxos astrais e das iluminaçaÓes divinas na adivinhaçaÓ (quando, segundo as palavras de JÁmblico, “o veÍculo etÍreo e luminoso circunfuso na alma é iluminado pela luz divina” e “os fantasmas divinos, movidos pela vontade dos numes, se apoderam de nossa imaginaçaÓ”), e no Êxtase, que é explicado por JÁmblico com a descida de um *pneuma* divino para dentro do corpo [...].

Se na pneumatologia estoica e neoplatÓnica *pneuma* e fantasia aparecem muitas vezes assimilados em uma convergÊncia singular, é no *De insomniis* de Sinésio que eles acabam se fundindo sem resÍduos na ideia de um “espÍrito fantÁstico”, sujeito da sensaçaÓ, dos sonhos, da adivinhaçaÓ e dos influxos divinos, *sob cujo signo se cumpre a exaltaçaÓ da fantasia como mediadora entre o corpÓreo e o incorpÓreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino. A fantasia é, para Sinésio, “o sentido dos sentidos”, e o mais prÓximo do conhecimento divino* [grifo nosso], porque “o espÍrito fantÁstico é o sensÓrio mais comum e o primeiro corpo da alma. Ele esconde-se na interioridade e governa o ser vivo como se o fizesse a partir de uma cidadela. A natureza, realmente, construiu em volta dela toda a fÁbrica da cabeça. O ouvido e a visãÓ nÃo sÃo de fato sentidos, mas instrumentos do sentido, ministro do senso comum e quase porteiros do ser vivo, que relatam ao senhor o que percebem no exterior [...]. O espÍrito fantÁstico é, por sua vez, um sentido perfeito em cada uma de suas partes [...] sem intermediÁrios, é o mais prÓximo da alma e certamente o mais divino”.

*Precisamente por ser, ao mesmo tempo, o sentido mais perfeito e o primeiro veÍculo da alma* [grifo nosso], o espÍrito fantÁstico é “o intermediÁrio entre o racional e irracional, corpÓreo e incorpÓreo, e quase o termo comum atravÊs do qual o divino se comunica com aquilo que estÁ mais longe de si” [...]. Tendo em conta que esse elogio À fantasia estÁ presente em uma obra sobre os sonhos (“na vigÍlia” – escreve Sinésio – “o homem é sÁbio, mas no sonho é um deus”), convém recordar que, mesmo para Sinésio, o espÍrito fantÁstico é, antes de mais nada, o sujeito dos sonhos e o Órgão da adivinhaçaÓ (AGAMBEN, 2012, p. 160-162).

O autor, mesmo nÃo citando diretamente Agrippa, mostra como a questÃo da imaginaçaÓ – “precisamente por ser, ao mesmo tempo, o sentido mais perfeito e o primeiro veÍculo da alma” – recebeu especial atençaÓ na Renascença, ao assumir proporçÓes que, inevitavelmente, atingiriam o campo artÍstico. Devemos compreender que a sÍntese elaborada por Agamben encontra-se totalmente vinculada À filosofia ficiniana, bem como, e

principalmente, às considerações de Agrippa, sobre os “níveis de melancolia”, e as faculdades da alma (*imaginatio, ratio e mens*). Isso não quer dizer que a ênfase dada por Agrippa à imaginação tenha ofuscado sua teoria do anseio humano em ascender aos mais altos níveis do intelecto. Pelo contrário, a ênfase que Agrippa forneceu à imaginação que, de certa forma, já se achava bem absorvida pela Renascença, mostra que o indivíduo poderia elevar-se espiritualmente por meio de seu singelo trabalho cotidiano. Tal entendimento foi de extrema importância para alavancar as grandes empreitadas artísticas e científicas, as quais caracterizaram o Renascimento como um período fértil para as ciências e as artes – recordando que tanto Cusa como o próprio Ficino salientaram que era por meio do conhecimento do sensível que o espírito elevar-se-ia para o mundo inteligível, da *Pura Mens*.

“Durante a vida terrestre, o pneuma é o instrumento da imaginação”. Como admite Agamben, ocorreu uma certa união entre imaginação, *pneuma* (espírito) e fantasia, o que ficou conhecido como “espírito fantástico”, ou *spiritus phantasticus*, como afirma Klein, (1998, p. 35). Esse espírito fantástico, ao se elevar, é tomado pelos *phantasmata*, sem os quais não poderia ser capaz de compreender a inefável experiência que se dá durante a sua peregrinação. Estabeleceu-se, assim, a relação entre *melancolia fumosa*, elevação do espírito e a apreensão da Realidade divina por meio dos *phantasmata*, dando origem às imagens simbólicas.

Marsilio Ficino não apenas uniu o platonismo e o aristotelismo para ressignificar a melancolia, como também tomou a noção aristotélica de *phantasmata*, o que resultou, como constatado no *De vita triplici*, numa nova abordagem pelos neoplatônicos em relação às imagens. As contribuições da Academia Neoplatônica florentina foram, de certa forma, um dos motivos que propiciaram um salto na valorização da imagem no Renascimento.

E partindo, novamente, da compreensão de que o invisível pode ser representado, ou seja, de que o mundo inteligível pode ser expresso pelas artes, pelos símbolos e pelos talismãs, é que a Renascença entendeu que os antigos, a exemplo dos egípcios, depositavam segredos divinos em suas misteriosas imagens hieroglíficas. Essas crenças fomentaram os anseios para a criação, ainda no século XVI, de uma memória artificial, por meio da mnemotécnica, que agora estava vinculada às imagens simbólicas, permitindo ao sujeito a criação de uma “memória fantástica”, capaz de auxiliá-lo no desbravamento dos mistérios do Universo.

O reflorescimento da Arte da Memória no século XVI esteve totalmente vinculado ao interesse renascentista pela filosofia luliana, com sua compreensão de *ascensus et descensus*

*intellectus* e, principalmente, à possibilidade da criação de uma memória artificial. A partir do ideal de elevação do *intellectus* ao Universo inteligível, foi ressaltado por Lúlio que os melancólicos, dada a combustão da bÍlis negra – ou seja, por conta de uma disposição orgânica –, teriam sua capacidade memorativa mais aguçada, se comparados aos demais temperamentos.

A Arte da Memória chegou ao século XVI dispondo de um arcabouço filosófico e hermético que fornecia, então, um caminho mágico e místico para a conquista de uma memória fantástica. Nomes como Giulio Camillo e Giordano Bruno foram pioneiros nessa empreitada.

Diante do grande destaque dado por Ficino e Agrippa à melancolia e ao conceito de *spiritus peregrino*, seguiremos para a última subseção deste capítulo, com uma rápida exposição da magia em torno da mnemotécnica renascentista.

### **6.2.2 A *ars memoriae* na Renascença: a noção de “Teatro da Memória” de Giulio Camillo**

A filosofia neoplatônica, em especial a de Ficino, não foi responsável por reavivar a antiga técnica mnemônica. A Idade Média já se mostrava bastante preocupada em tornar homens simples em grandes intelectuais, por intermédio de uma memória artificial. Contudo, se a Academia não foi responsável por reviver a Arte da Memória, podemos dizer que ela foi responsável por incrementar esse método, que levou à construção da uma memória fantástica – como *thesaurus sapientiae* (CHAPARRO, 2007, p. 11).

Com a nossa pesquisa em torno da melancolia e suas relações com os campos filosóficos, místico-herméticos e científicos, não é difícil dimensionarmos como a teoria da mnemotécnica artificial ganhou notoriedade e importância na filosofia neoplatônica e no hermetismo, uma vez que as imagens talismânicas foram associadas a certos poderes mágicos, de acordo com Marsilio Ficino. É o que alega Jerez (2007, p. 44), ao recordar que o acentuado interesse renascentista pelos enigmas do passado levou muitos a acreditar que a *Prisca Sapientia* poderia ser resgatada graças à contemplação de antigas imagens, como os hieróglifos, ao mesmo tempo em que os renascentistas se propuseram a decodificá-las.

Aos poucos, foi crescendo a ideia de que Deus havia revelado a *Prisca Sapientia* aos antigos por meio de sagradas imagens. Assim, não tardou para que Deus fosse visto como um

“Grande Emblematista”, juntamente com a ideia de Deus-Pintor que, em Seu ato de Criação, pintou o mundo.

Dessa maneira, se a Arte da Memória estava atrelada às imagens, agora tidas como imagens simbólicas e portadoras dos segredos do mundo inteligível, tais imagens passaram a ter uma roupagem mágico-hermética e que contribuíram na formação de uma nova memória artificial. A antiga noção de que a alma conhecia todas as coisas divinas antes de estar no corpo foi associada à Arte da Memória no século XVI. O entendimento da existência de um conhecimento pré-adâmico, bem como a possibilidade de resgatar esse conhecimento perdido, exerceram grande fascínio nos filósofos e humanistas, sobretudo após Ficino.

Antes de abordarmos como ocorreu o desenvolvimento da Arte da Memória na Renascença, com a sua compreensão mágico-hermética, não podemos esquecer da antiga relação entre melancolia e memória. Agamben nos faz essa recordação e, com muita propriedade, relaciona o movimento ascensional do espírito como um processo erótico, instigado pelo Amor à sabedoria.

Desta maneira, dada a fundamental pertença do humor negro [bílis negra] ao processo erótico, não causará surpresa que a síndrome melancólica seja desde a origem tradicionalmente vinculada à prática fantasmática [aqui, podemos ilustrar com nossas figuras: 52 e 77 (anexo A)]. Em Alberto Magno encontra-se escrito que os melancólicos “multa phantasmata inveniunt” [“descobrem muitos fantasmas”], porque o vapor seco retém mais firmemente as imagens. Mas é, mais uma vez, em Ficino e no neoplatonismo florentino que a capacidade da bÍlis negra de reter e fixar os fantasmas é afirmada no interior de uma teoria médico-mágico-filosófica, que identifica explicitamente a contemplação amorosa do fantasma com a melancolia, cuja participação no processo erótico encontra assim a própria razão de ser em uma excepcional disposição fantástica (AGAMBEN, 2012, p. 51).

O autor repete a associação da memória à *melancolia fumosa* que, no século XVI, recebeu um novo destaque com o retorno da *ars memoriae*, instigada pelos novos saberes que emergiram, principalmente, o conhecimento hermético.

Em sua exposição, Agamben relaciona, mais uma vez, o humor melancólico, ou seja, a *melancolia benéfica* ao erotismo instigado por Eros, impulsionador do intelecto humano para as coisas divina, para o autêntico Amor a Deus e ao conhecimento.

O anseio pela formação de um *complexum totius eruditionis* encontrou forte adesão hermética no século XVI, com dois nomes expoentes: Giulio Camillo Delminio (cerca de 1480-1544) e Giordano Bruno. Mencionaremos a Arte da Memória presente no Renascimento de forma sucinta, já que a *ars memoriae*, em especial aquela vinculada à Renascença, é de

grande complexidade, não sendo tema direto de nossa pesquisa. O que nos interessa, de fato, é a necessidade da contemplação para a formação de uma memória artificial, bem como a ênfase dada aos melancólicos como aqueles que seriam privilegiados por uma memória mais aguçada e, por fim, a valorização da imagem, no Renascimento com a intenção de se criar uma *ars memorandi* por meio de imagens mágicas.

A valorização da imagem como parte do processo cognitivo – ligada à noção de *phantasmata* – foi fundamental para o impulsionamento da Arte da Memória no século XVI. A título de exemplo temos a figura 80 (anexo A), denominada “Diagrama da psicologia das faculdades”, de Johannes Romberch, presente em seu *Congestorium artificiose memoriae*, de 1533 – mesmo autor da figura 50 (anexo A), um outro diagrama associado ao *ascensus et descensus intellectus*.

Como bem admite Grané (2019, p. 15), Romberch foi um dos precursores, no século XVI, da associação entre a Arte da Memória e a magia hermética. Se agora o filósofo era visto como um mago, ele poderia fazer uso da antiga *ars memoriae* para auxiliá-lo no conhecimento do mundo inteligível, por meio de certas imagens. O diagrama contido na ilustração 80 (anexo A) mostra como Romberch construiu uma espécie de psicologia das faculdades sensoriais. Nessa figura vemos que todas as sensações captadas pelos órgãos sensoriais devem ser convertidas em imagens, antes de serem memorizadas. Um processo que, de acordo com os medievais e renascentistas, era aguçado e facilitado nos indivíduos que tinham predisposição à contemplação, isto é, nos melancólicos. As imagens *sensibilia*, como recorda Grané, foram vistas como uma importante ferramenta para aguçar o *intellectualis oculus*, ou os olhos da *mens*, a fim de auxiliar na compreensão do mundo inteligível.

Jerez (2007, p. 24-25) lembra que essa empreitada, nitidamente místico-hermética, recebeu o respaldo de autores consagrados, como Cícero e santo Agostinho, que perceberam “*el carácter divino de la memoria por ser aquí precisamente donde tiene lugar el conocimiento de Dios. Más allá del substrato platónico común, las metáforas agustinianas deben mucho al texto de Cicerón, como se advierte, por ejemplo, en las expresiones que emplea para describir la extensión infinita y la capacidad inmensa de la memoria*” (JEREZ, 2007, p. 25).

As mesmas considerações são feitas por Kroiss (2002, p. 153), ao lembrar que, no Renascimento, as imagens empregadas para aguçar o chamado “olho intelectual” estavam destinadas a uma empreitada muito maior do que a simples memorização de um texto, uma



vez que foi notada a possibilidade de se compreender, através de tais imagens, a essência do cosmos e dos segredos divinos, utilizando-se de uma arte mnemônica.

As Ideias eternas poderiam ser hipostasiadas por meio de símbolos, como lembra Mellén (2018, p. 236-237), ao mesmo tempo em que esses símbolos poderiam ser encontrados na própria natureza, já que Deus “deixa Suas marcas na Criação”. É o que notamos, por exemplo, em Cusa, que fez uso de formas geométricas para expressar conceitos abstratos acerca do divino.

Vimos que a bÍlis aquecida, além de ser a condutora para o furor e para a elevação do espírito, era importante para aqueles que a possuíssem, uma vez que sendo portadores de uma *melancholia fumosa*, compreenderiam melhor todas as coisas, por conta de uma memória mais aguçada. Assim, esse tipo de bÍlis negra (aquecida) propiciava uma memória intimamente atrelada aos *phantasmata*, ou seja, fazia-se a associação entre conceitos e imagens. A própria bÍlis negra (aquecida) parecia formar uma espécie de “cola” para que tais imagens, provenientes do mundo sensível ou inteligível, fossem impressas, marcadas ou “coladas” na memória do *homo melancholicus*<sup>129</sup>.

Em outro diálogo, Platão explica a metáfora da “pintura interior” com outra metáfora, cuja descendência se tornaria tão fecunda... “Supunha que há na nossa alma uma cera impressionável, em alguns mais abundante, em outros menos, mais pura em alguns, mais impura noutros; e em alguns mais dura, e noutros mais mole e noutras ainda de um jeito intermediário [...]. É um dom, digamos da mãe das Musas, Mnemósine: tudo que desejamos ou concebemos imprime-se nessa cera que apresentamos às sensações ou às concepções. E do que se imprime em nós, conservamos na memória e ciência enquanto durar sua imagem. O que fica cancelado ou não conseguimos imprimir o esquecemos, e disso não temos conhecimento”.

A história da psicologia clássica é, em boa parte, a história destas duas metáforas. Ambas estão presentes em Aristóteles, mas são tomadas, de certa forma, ao pé da letra e inseridas em uma teoria psicológica orgânica, em que o fantasma cumpre função orgânica muito importante, sobre a qual viria a exercer-se com especial vigor o esforço exegético medieval. No *De anima* (424a), o processo da sensação é resumido da seguinte forma: “Em geral, para toda sensação, convém considerar que o sentido é feito para receber a marca do anel sem ferro ou o ouro [...]. De modo semelhante, todo sentido sobre a ação daquilo que tem cor ou sabor ou som [...].”

No *De memoria* (450a), esta marca é definida como um desenho: “A paixão produzida pela sensação na alma e na parte do corpo que possui a sensação é algo parecido com um desenho [...]. O movimento que se produz imprime uma espécie de marca da coisa percebida, assim como fazem aqueles que deixam um carimbo com o anel” (AGAMBEN, 2012, p. 134-135).

<sup>129</sup> É necessário ressaltar que a criação de uma memória artificial, ou fantástica, não era indicada apenas aos contemplativos-melancólicos. A “Arte” prometia ser eficaz para todos aqueles que a praticassem; contudo, dada a especificidade de nossa pesquisa, damos aqui uma atenção especial à relação entre memória e melancolia, que ocorreu no século XVI.

O intenso exercício contemplativo necessário à Arte da Memória estava, intrinsecamente, relacionado aos melancólicos.

Na Renascença, tanto a metáfora do “pintor interior” com a noção de Aristóteles sobre os *phantasmata*, foram diretamente propícias para a valorização das artes plásticas. Tanto a pintura interna quanto a externa seriam capazes de criar o que Giordano Bruno denominou de *vinculum* que, entre outras coisas, faz uma ligação entre os meios externo e interno do indivíduo. Os vínculos são, *grosso modo*, um tipo de ligação pneumática ou espiritual.

O conceito de *vinculum* é muito importante para a compreensão do desenvolvimento da *ars memoriae* na Renascença. O próprio diagrama, ilustração 80 (anexo A), de Romberch, pode ser entendido com base na ideia de vínculos. O conceito de vínculo perpassa não apenas o pensamento bruniano, mas também boa parte das filosofias místico-herméticas renascentistas. A própria noção de imagens talismânicas proposta por Marsilio Ficino, deve ser entendida nesse importante conceito (de vínculo), assim como os novos contornos que a *ars reminiscendi* recebeu no século XVI. Em seu livro *De vinculis in genere* (1591) ou “Os vínculos”, Bruno expõe os diversos tipos de vínculos que o indivíduo pode criar:

Artigo II. Efeito daquele que liga por vínculo.

Esta é aquela força que, por estabelecer vínculos, os platônicos dizem que adorna a mente com a origem das ideias; que preenche o espírito com a sequência dos raciocínios e com discursos harmoniosos; que fecunda a natureza com sementes variadas; que dá forma à matéria com uma infinidade de condições; que vivifica, aplaca, acaricia, estimula todas as coisas; que ordena, procria, rege, atrai, inflama todas as coisas; que move, abre, ilumina, purga, satisfaz, completa todas as coisas.

Artigo III. Como se estabelece um vínculo por meio da arte.

O artista estabelece vínculos por meio da arte, visto que a arte é a beleza do artista. Certamente ficará como que atônito e estupidificado aquele que vir a beleza das coisas artificiais e a das naturais sem ao mesmo tempo contemplar e admirar o engenho pelo qual todas as coisas foram feitas. A este “as estrelas narram a glória de Deus” [...] (DE VINCULIS, 2012, p. 19-20).

Bruno ainda faz a seguinte consideração:

Artigo X. Número daqueles que podem ser atados por vínculo.

Os contemplativos, afastando-se do aspecto das aparências sensíveis, são ligados às coisas divinas; os voluptuosos descem, por meio da visão à variedade do tato; as pessoas éticas são conduzidas à alegria da vida em sociedade. Os primeiros são considerados heroicos; os segundos, naturais; os terceiros, racionais. Os primeiros estão mais acima; os segundos, mais abaixo; os terceiros, no meio do caminho. Diz-se que os primeiros são

dignos do éter; os segundos, da vida; os terceiros, do pensamento. Os primeiros ascendem a Deus, os segundos se apegam ao corpo, os terceiros oscilam entre um e outro extremos (DE VINCULIS, 2012, p. 43).

A figura 81 (anexo A) é mais uma ilustração do erudito inglês Robert Fludd, pertencente ao século XVII. Sua ilustração, que tem como base teórica a Arte da Memória, possui similaridades com a figura 80 (anexo A), de Romberch. Todavia, a imagem de Fludd está cercada por todo esse arcabouço teórico místico-hermético que temos estudado.

A imagem de Fludd é bem mais incrementada e simbólica quando comparada à ilustração de Romberch, já que o médico inglês acentuava a possibilidade de se vincular às coisas do alto, ou seja, do mundo inteligível, às capacidades cognitiva e memorativa do homem numa forte alusão ao difundido entendimento hermético de que “o que está em cima é como o que está embaixo, o que está abaixo é como o que está acima”. A partir desse axioma, atribuído a Hermes Trismegisto, podemos compreender o escrito de Giordano Bruno, *De vinculis in genere*, e as duas citadas ilustrações – de Romberch e de Fludd –, embora esse escrito de Bruno, em particular, não toque, diretamente, na questão da Arte da Memória, da qual Bruno foi um dos maiores defensores. A sua obra é primordial para compreendermos que as imagens criadas pelo homem, como a pintura, podem refletir a Beleza celeste, através da realização ou estabelecimento de vínculos.

Bruno contribuiu, como já ocorria nos nichos intelectuais, para a valorização do artista-pintor. A Arte da Memória do século XVI trazia à tona o antigo adágio horaciano: *Ut pictura poesis* – “a pintura é como a poesia”. A associação entre palavra e pintura (imagem) era imprescindível para compor a *ars memoriae*. As imagens ganhavam cada vez mais um significado místico-hermético, já que se o indivíduo unisse certas “imagens mágicas” a fim de criar uma memória artificial, ele seria capaz de compreender os enigmas do Universo, tornando sua mente similar à Mente divina. É na própria imagem de Robert Fludd – ilustração 81 (anexo A) – que verificamos tal ideal, o qual se arrastou até o século XVII, ou seja, o indivíduo seria capaz de vislumbrar por meio do ato contemplativo e com a associação de certas “imagens mágicas”, os enigmas da natureza.

Quanto à segunda citação de Giordano Bruno, é possível notar sua íntima relação com Ficino, ao atribuir a existência de uma “tipologia ternária”, correspondendo aos três tipos de indivíduos passíveis de se atar por vínculos: os contemplativos, os racionais e os naturais. Essa divisão pode ser claramente comparada com a que encontramos no *De vita triplici* (*imaginatio, ratio e mens*).

Bruno, que denomina os contemplativos-melancólicos de “heroicos”, faz referência ao que Chiarello (2001, p. 25-27) expôs anteriormente ao mencionar que “graças ao furor melancólico, como vimos, a mente do artista se transmuta à semelhança da mente divina, podendo caminhar da visão superficial para a profunda, ultrapassando o olho do sentido para atingir as formas e os moldes do olho da mente”. Esse foi um dos preceitos principais que guiaram a filosofia de Giordano Bruno, que abordaremos no último capítulo, e que aqui tem se mostrado como base para a “nova” Arte da Memória renascentista.

A expressão *Ut pictura poesis* pode ser compreendida como um *leitmotiv* para o século XVI, tanto para as artes plásticas como para a Arte da Memória, tendo sido esse adágio associado a Simônides de Ceos, o “fundador” dos métodos para a criação de memórias artificiais. Com recorda Mahiques (2009, p. 93), Simônides foi considerado um promulgador das imagens, ao mencionar que “*la pintura es como la poesía muda y la poesía como una imagen que habla*”, resultando no *Ut pictura poesis*, muito embora o adágio seja, historicamente, atribuído ao poeta Horácio (65-8 a.C.).

É importante fazermos algumas observações sobre as sutis relações que a Arte da Memória mantém com os contemplativos-melancólicos. Isso não sem razão, já que a Idade Média, em especial com Raimundo Lúlio, viu os melancólicos como portadores de excelente capacidade memorativa, quando também reforçou a associação entre conteúdos discursivos e imagens. Em outras palavras, como recorda Klein (1998, p. 125-126), na compreensão renascentista, as imagens seriam capazes de simbolizar as Ideias eternas. O autor confirma que os neoplatônicos da Renascença elevaram as imagens e os símbolos a um grau máximo, conferindo-lhes poderes mágicos, como se fossem cópias perfeitas das Ideias eternas. Desse modo, pelo que vimos até o momento, o *homo melancholicus* seria, então, o mais apto ao exercício contemplativo da Arte da Memória.

Os conceitos e ideais em torno da *ars memoriae*, bem como a predileção pelas imagens mágicas, capazes de reproduzirem as Ideias eternas e, ainda, a *curiositas* do homem renascentista em descobrir os mistérios da natureza, elevando-se espiritualmente e intelectualmente, resultaram, literalmente, na construção de um *Theatro della Sapientia*, idealizado por Giulio Camillo Delminio. Uma estrutura arquitetônica repleta de imagens simbólicas, cujos significados repousariam no mundo das Ideias, no inteligível. O intento do *Teatro da Memória*, de Camillo, era aguçar não os olhos sensíveis, mas, sim, os olhos do intelecto. Vejamos, sucintamente, no que, de fato, se constituía o Teatro de Camillo.

Teria sido um teatro idealizado inicialmente sobre um modelo do corpo humano, visto como microcosmo harmonioso, como escrevem Camillo e Ficino, [Almeida cita Camillo]: “Voltemos todo o nosso pensamento para a maravilhosa fábrica do corpo humano. Tendo em vista que, se esta foi chamada de pequeno mundo por ter em si partes que correspondem a todas as coisas do mundo, é porque qualquer uma delas pode acomodar, segundo sua natureza, alguma coisa do mundo e conseqüentemente as palavras que a significam [...]”; [na sequência, Almeida cita Ficino]:

“Como as virtudes de nossa alma são aplicadas a todos os membros do corpo pelo espírito vital, da mesma maneira a virtude da alma do mundo espalha-se em todos os seres pela quintessência que está ativa no corpo do mundo: e sua virtude infunde-se sobretudo naqueles que mais aspiram esta virtude. Nas estrelas, por figuras, elementos e propriedades, estão contidas todas as formas e propriedades das coisas inferiores”.

Como local para suas imagens e textos, Camillo nos apresenta uma grade classificatória na forma de um Teatro, talvez instruído por Ficino, [o estudioso volta a citar Ficino]: “Se alguém quiser saber como a forma corporal pode assemelhar-se ao conceito de alma e de espírito e à noção racional, considere a construção de um arquiteto. Ele começa por conceber uma noção (*ratio*) do edifício, e como uma idéia (*idea*) em sua alma; depois ele faz construir a casa o mais semelhante possível à qual imaginou. Quem pode recusar a existência corporal à casa e negar que ela se assemelha à idéia incorporal, sob cuja imitação ela foi construída?”

Nesse *Theatro della Sapientia*, ainda ausente a visão cabalista e a descrição minuciosa de imagens e locais, presente em *L'idea del Teatro*, Camillo cria uma imensa rede lógica, e classificatória, de relações entre palavras e coisas, sob os modelos da astrologia e do Gênesis [...] (ALMEIDA, 2005, p. 29-30).

A exposição de Almeida apresenta boa parte do conteúdo da obra de Giulio Camillo, *L'idea del Teatro*, escrita pouco antes de sua morte em 1544. Em linhas gerais, o intento de Camillo era a construção de um teatro nos moldes da arquitetura dos antigos teatros<sup>130</sup> vitruvianos. Embora o seu livro *L'idea del Teatro* tenha sido escrito em seu leito de morte – dizem que o livro foi ditado pelo próprio Giulio, que não tinha mais condições de escrever –, ele dedicou toda sua vida a expor, em diversos países pelos quais passou, o que seria a construção de uma “mente artificial”. Viglius diz que, por meio desse Teatro a “alma em forma de edifício, outras [vezes], diz que é a mesma mente e alma dotadas de janelas. Ele [Camillo] alega que todas as coisas que a mente humana pode conceber, mas que não podemos enxergar com nossos olhos corporais, depois de serem reunidas por meio de uma meditação profunda, podem ser expressas por certos signos [...]” (VIGLIUS, apud YATES, 2016, p. 173-174).

<sup>130</sup> Yates (2016, p. 173) apresenta alguns indícios de que o Teatro de Camillo tenha sido, de fato, construído, em Veneza e em Paris (para o rei da França), estruturado em madeira. Numa carta direcionada a Erasmo de Rotterdam, Viglius (1507-1577) comenta que, estando em Veneza, encontrou-se com Camillo e pôde visitar o mencionado Teatro, que comportaria até duas pessoas.

Como vemos na figura 83 (anexo A), Camillo desejou construir um Teatro repleto de imagens específicas, que representariam as Ideias eternas. Temos aqui duas representações do *Teatro da Memória*, de Camillo, sendo a figura 82 (anexo A), também, uma ilustração de Athanasius Kircher, que apresenta, com maiores detalhes, as características arquitetônicas do Teatro, que simbolizam o macrocosmos, já que há sete degraus, ou graus, em estilo ascensional, bem como os Sete Governadores que, de acordo com o *Corpus Hermeticum*, representam os sete planetas.

Em cada degrau, Camillo colocou uma imagem específica, as quais, como lembra Yates, são igualmente talismânicas, nos moldes propostos por Ficino em seu *De vita triplici*. Tais imagens simbólicas, ou talismânicas, portariam, magicamente, parte da *anima mundi*, ou seja, “uma imagem extraída da mitologia astral poderia ser impressa com tal força na mente, que uma pessoa com essa imagem impressa em sua imaginação, ao entrar no mundo das aparências externas, veria essas últimas sendo unidas pelo poder da imagem interior, extraídas do mundo superior” (YATES, 2016, p. 200). Toda a tradição que inspirou Camillo no planejamento, arquitetura e provável construção de seu *Theatro della Sapientia*, repousa na filosofia hermética, juntamente com o conhecido conceito de micro e macrocosmos.

É importante fazermos um paralelo entre as propostas do Teatro de Camillo e o que temos investigado.

A literal construção de um *locus* em forma de teatro tinha como objetivo, de acordo com Viglius, a criação de um local (*locus*) onde o indivíduo, em “profundo estado contemplativo”, deveria adentrar tendo em mente não somente um lugar propício para memorizar um discurso ou um texto, mas, principalmente, para imprimir certas imagens mágicas (talismânicas) em sua mente e, por consequência, ascender espiritualmente. Tais são as características e os objetivos encontrados na complexa obra *L'idea del Teatro* e que podem estar correlacionados às potencialidades do *homo melancholicus* (homem melancólico); que seria o mais condicionado a uma boa memória, segundo a teoria humoral.

O *spirito peregrino*, condicionado à ação da bÍlis negra que auxilia o espírito em sua ascensão para as coisas superiores, transitaria entre essas imagens arquetípicas do Teatro, que estariam atadas por vínculos às Ideias eternas. Posteriormente, Giordano Bruno nomeará tais imagens como “sombras das Ideias”, em seu livro *De umbris idearum*, publicado em 1582 e de maneira similar aos ideais de Camillo, Bruno desejava construir uma memória artificial capaz de fazer do indivíduo um exímio intelectual, com o domínio de todas as ciências. Bruno também compartilha a noção de *ascensus et descensus intellectus*, isto é, assim como no

Teatro de Camillo ou na filosofia luliana, o homem seria capaz de ascender e descender espiritualmente pela divina escada do conhecimento. “*No cabe duda de que un arte de este tipo es, en su género, una arquitectura discursiva de los fine que han de perseguirse y una especie de disposición del alma raciocinante que, de aquello que es principio de vida de todas y cada una de las cosas*” (DE UMBRIS IDEARUM, 2009, p. 71).

Em suma, o complexo ideal de Giulio Camillo, com a literal construção de um *locus* – o Teatro – deve ser entendido como um caminho para o apaziguamento dos fortes anseios do homem renascentista, que desejava alcançar conhecimentos que estavam além da visão dos olhos corpóreos. O *Theatro della Sapientia* é resultado dessa cultura em ebulição, marcada pelo desejo de desbravar e explorar os enigmas da natureza, do Universo, ao mesmo tempo em que o espírito ascenderia pelas altas esferas do inteligível. E no centro dessa efervescência cultural estava o novo conceito de melancolia que, agora, é indicado como um humor ou temperamento das “grandes aspirações divinas”.

Fato é que o *Sapere aude* de Giulio Camillo foi também de grande audácia. Como cita Almeida (2005, p. 42), o filósofo italiano criou em seu Teatro a noção de “contemplação ativa” – aludindo à união entre a vida ativa e a vida contemplativa – devido ao fato de que o indivíduo movimentar-se-ia<sup>131</sup> pelos corredores (*loci*) do edifício, ao mesmo tempo em que contemplaria as imagens alegóricas dispostas no interior do Teatro. De acordo com Paul (2018, p. 63), é como se houvesse a união entre o espírito do homem e o espírito do mundo, com o único objetivo de ascender até o Intelecto Supremo, simbolizado pela subida pelos degraus (graus) presentes no “auditório” do Teatro.

Como Ficino, Camillo foi um filósofo eclético ou sincrético. A leitura de seu complexo “Teatro da Sabedoria” pode ser feita sob o prisma do hermetismo que, naquela

---

<sup>131</sup> Não é muito claro se havia espaço para o movimento dos sujeitos pelos corredores (*loci*) do Teatro ou se a atividade era apenas intelectual. Para Yates, a contemplação e a atividade intelectual, isto é, aquela exercida pelo *spiritus phantasticus*, dava-se apenas pelo posicionamento do indivíduo no palco e, a partir dessa posição, seu espírito elevar-se-ia pelos recônditos segredos do Universo, apenas pelo “poder do olhar contemplativo”, lançado pelo indivíduo a partir do palco. “Em cada uma das sete passagens há sete portões ou portas. Esses portões estão decorados com muitas imagens. Em nosso plano, os portões estão representados de forma esquemática e neles estão escritas traduções das descrições das imagens. O fato de que não havia espaço para o público se sentar entre esses portões enormes e extremamente decorados tem pouca importância, já que o Teatro de Camillo inverte a função do teatro: não há público sentado nos lugares assistindo a uma peça no palco. O espectador solitário do Teatro fica no lugar onde deveria estar o palco e olha em direção ao *auditorium*, contemplando as imagens nos portões – sete multiplicado por sete – dispostas nos sete graus ascendentes” (YATES, 2016, p. 179). Independentemente de haver, ou não, espaço para a circulação do indivíduo no interior do Teatro, esse detalhe não altera a proposta engenhosa de Delminio, que era proporcionar um local para que fosse possível vislumbrar os “passos” para uma habilidosa transformação e elevação do espírito-intelecto.

altura, envolvia-se em outras diversas correntes místico-filosóficas, como a Cabala e a Alquimia.

Giulio Camillo, estudioso e praticante de filosofia, teologia, magia, mística e gnosticismo, cujo tema principal era a divindade do homem e seu lugar central na hierarquia do mundo e na criação, traz em seus escritos mais que reflexos sobre esses assuntos.

Camillo propõe, pois, um caminho de conhecimento sapiencial e de autoconhecimento para o homem, cuja natureza ambígua, composta de matéria corrompível e divina, permite-lhe escolher entre dois destinos diversos: deixar-se levar pelos prazeres e pelas coisas corpóreas da sua natureza inferior, ou aceitar as verdades eternas dos pais espirituais, orientar-se pelo modelo perfeito, Cristo, e empreender o caminho de volta ao Pai, através da conversão da arte transmutatória [...]. Sua obra *L'idea del Teatro* representa exatamente isso, um caminho para a reconversão a Deus, pelo conhecimento e autoconhecimento através de uma espécie de peregrinação reflexiva, visitas a imagens e textos notáveis, percursos e paradas em cada grau para, degrau a degrau, ultrapassar a infinidade de coisas e palavras particulares e múltiplas, e alcançar a raiz única de tudo, Deus (ALMEIDA, 2005, p. 55-56).

A exposição de Almeida é bastante clara e condiz com todo o pano de fundo místico-hermético tão presente no século XVI. Essa citação confirma a hipótese que apresentamos de que o Teatro seria um exercício que integra os atos contemplativo e ativo para a ascensão do espírito, que contempla e decodifica as imagens talismânicas. E, da mesma forma, Almeida confirma o conceito de “transmutação alquímica” que o Teatro operaria no interior de cada indivíduo. Tal transmutação é concernente ao ideal da renovação – *renovatio* – tão desejado naquele período de dúvidas e incertezas religiosas, sociais e científicas.

Várias outras considerações podem ser feitas a partir dos estudos de Almeida, um dos poucos autores brasileiros que trouxeram para o nosso contexto acadêmico não apenas a temática da Arte da Memória, mas, particularmente, a própria tradução da obra de Giulio Camillo, *L'idea del Teatro*, tornando-a um estudo singular que abre para um imenso leque de tópicos os quais precisam ser estudados por outros pesquisadores. Dentre esses temas, deparamo-nos com a associação entre a *ars memoriae* e o adágio *Ut pictura poesis*. Em sua exposição, Almeida mostra que nas imagens contidas nos degraus ou graus do Teatro, havia um texto relacionado a cada uma delas, de modo que há, então, uma associação entre a imagem (pintura) e a poesia, perfazendo o conceito de *Ut pictura poesis*. Por exemplo: no degrau de Saturno, na primeira fileira do Teatro, da direita para a esquerda, associado-o ao signo de Prometeu e explicitando esse “jogo de imagens”, Camillo escreve:



Sob o Prometeu de Saturno estarão cinco imagens.  
 Cibele conterà a geometria, geografia, cosmografia e agricultura.  
 Um menino sobre a tábua do alfabeto nos dará a gramática.  
 A pele de Mársias conservará as artes relativas aos couros e peles.  
 Uma férula conterà as caças aos pássaros noturnos.  
 Um asno, por ser animal saturnino, nascido para o trabalho, significará transporte, carregadores, aração e servos a isso condenados  
 (CAMILLO in ALMEIDA, 2005, p. 315)<sup>132</sup>.

Ainda na colocação de Almeida (2005, p. 55-56), encontramos outros conceitos já percorridos por nós, como no caso da importância do autoconhecimento do indivíduo através da contemplação, algo de suma importância no processo de elevação até Deus; caminho que vai da multiplicidade à Unidade, como no *Tetraktys* pitagórico (figura 03, anexo A). Isso nos mostra a forte ênfase dada por Camillo ao antropocentrismo, onde o indivíduo que pratica a Arte da Memória, de acordo com os moldes de Delminio, seria capaz de desenvolver, por si próprio, uma Gnose, que despertaria a centelha divina presente na alma, ou *mens*, do homem. Essa empreitada, embora não claramente explicitada por Camillo, reavivava o antigo entendimento de Essência divina inerente ao homem, uma Essência que há muito havia sido esquecida e ofuscada pela matéria, de acordo com os preceitos da Gnose.

Milton Almeida ao enfatizar a íntima relação do Teatro de Camillo com as imagens aponta a personificação da *Teoria* como uma importante representação imagética e conceitual para ilustrar os dois principais anseios de Camillo, isto é, fazer com que o indivíduo se tornasse um intelectual – versado em todas as artes e conhecedor dos enigmas do Universo –, como também fosse capaz de conquistar sua própria elevação espiritual.

Almeida faz referência à personificação da *Teoria*, da autoria de Cesare Ripa, nossa figura 84 (anexo A). Desse modo, podemos fazer uma interpretação da *Teoria*, de Cesare Ripa, baseados na seguinte exposição de Almeida: “Assim, a Teoria pode ser representada convenientemente em forma de Mulher jovem que olha para cima, tendo as mãos juntas e um

<sup>132</sup> Em todo o seu livro *L'idea del Teatro*, Camillo mantém a íntima relação entre imagens que, para Almeida, seriam verdadeiras obras de arte (*Pictura*), vinculados a textos (*Poesis*) e que estavam disponíveis em cada degrau do Teatro. Aqui há a consideração feita por Camillo sobre o conceito de *Ut pictura poesis*, como também, pode haver a influência da filosofia ficiniana advinda do *De vita triplici* e o conceito de *divino furore*. Ficino estabeleceu a relação entre a contemplação (melancolia) e as imagens talismânicas, associando o furor divino à figura do poeta, o que nos leva a crer que Ficino conhecia o famoso adágio horaciano “a pintura é como a poesia”. Para Camillo, os indivíduos mais indicados para fazer uso de seu Teatro eram aqueles que se dispunham a mergulhar num profundo estado contemplativo. Embora os conceitos possam parecer esparsos, é com a teoria de Ficino que conseguimos estabelecer essa relação entre o *Theatro della Sapientia* de Camillo e as imagens, a melancolia e a memória, ainda que esse entrelaçamento já estivesse presente desde Alberto Magno e Raimundo Lúlio.

compasso sobre a cabeça com as pontas voltadas para o céu [...] e em ato de percorrer uma escada, significando eminência, nobreza e sublimidade” (ALMEIDA, 2005, p. 205). A *Theoria*, como já explicitado, significa a contemplação e a visão do sublime. Na ilustração de Ripa, mais precisamente na cabeça da figura feminina, vemos um compasso, símbolo que tem aparecido com certa frequência em nossa pesquisa e que tem relação com o próprio Saturno – enquanto patrono dos geômetras –, mas que também pode fazer analogia à mente como sendo uma espécie de um compasso. Assim como o compasso que produz um círculo, símbolo da totalidade, a mente, ou *mens*, também deseja a compreensão de tudo. Contudo, diante da limitação da cognição humana, o homem pode ser tomado pela melancolia danosa, quando não consegue atingir o seu intento, que é a conquista de todos os saberes. Na obra *L'idea del Teatro* de Camillo, é proposto que o indivíduo ascenderia, literalmente, pelos degraus de seu Teatro para o alcance da *teoria* (contemplação de Deus), ao mesmo tempo em que essa atitude deveria apaziguar os anseios da “mente-compasso”, evitando que o homem contemplativo caísse em desânimo em virtude de uma possível melancolia danosa.

Outro aspecto interessante presente na obra *L'idea del Teatro* está no último degrau, que corresponde ao *locus* de Prometeu. Camillo (in ALMEIDA, 2005, p. 229) explica que a ordenação de seu Teatro é um pouco diversa do teatro comum. Essa diferença consiste na inversão que Camillo realizou, ao colocar os sete planetas nos primeiros degraus (mais próximos ao palco). Tal atitude indica que os astros estariam mais próximos do ser humano e que, portanto, o *spiritus phantasticus* deve ser elevado para além do mundo celeste, rumando para o mundo supracelestial. “Mas as imagens dos planetas, e as características deles, colocadas no primeiro grau, não devem ser compreendidas como limites além dos quais não podemos ir, mas representam – como o fazem nas mentes dos sábios – as sete medidas celestes acima deles” (YATES, 2016, p. 181).

Camillo recorda o antigo costume, quando os mais nobres se sentavam mais próximos ao palco – nos primeiros degraus –, enquanto que a última fileira era destinada aos artesãos. A intenção do idealizador do *Theatro della Sapientia*, ao colocar Prometeu no último degrau, era valorizar todas as artes e ciências humanas, mantendo o significado mitológico do mito de Prometeu, de modo que podemos realizar um cotejo com o conceito de homem prometeico. Assim, Delminio ressalta esse mito, tão caro aos renascentistas e tão importante para ele em sua artificiosa técnica mnemônica:

O sétimo grau é assignado a todas as artes, tanto nobres quanto vis, as quais têm sobre cada porta Prometeu com a tocha acesa. E para que se entenda a

razão pela qual queremos que ele seja para nós o símbolo das artes... Mas Prometeu, vendo a má distribuição feita por Epimeteu, e já se avizinhandando o dia fatal em que seria preciso fazer sair à luz os animais, não encontrando outra maneira de prover a proteção humana, às escondidas, roubou o fogo e a sabedoria artificiosa de Vulcano e de Minerva, porque não se poderia conceber que alguém sem fogo, isto é, sem agudeza de engenho<sup>133</sup>, pudesse consegui-la ou usar (CAMILLO, in ALMEIDA, 2005, p. 309-310).

É interessante e significativo que Camillo tenha reservado o último grau de seu Teatro para as artes e as ciências, o que confirma as nossas observações em torno da curiosidade – *curiositas* – presente no homem renascentista, que desejava conhecer, explorar e, em certo ponto, dominar os mistérios do Universo, partindo do pressuposto de que tal empreitada pudesse ocorrer mesmo a partir das próprias ciências e artes humanas.

O projeto de desenvolvimento e construção de um “Teatro da Sabedoria” – *Theatro della Sapientia* –, com o interior repleto de imagens, tinha como objetivo auxiliar o homem em sua jornada ascensional, espiritual e intelectual. A importância da *ars memoriae* desenvolvida no Renascimento foi notada por nós, desde o momento em que dissertamos sobre a relação estabelecida na filosofia de Lúlio entre a memória e a melancolia. O propósito de Camillo estava impregnado pelo neoplatonismo renascentista, notadamente pela filosofia de Ficino e pelo seu importante livro, *De vita triplici*, no qual as imagens receberam destacada importância e a melancolia foi ressignificada. Assim, o ideal de Camillo, de uma memória excepcional, deve ser entendido dentro da cultura do Humanismo renascentista, que valorizou os contemplativos-melancólicos.

Nossa exposição em torno do *Teatro da memória* do “divino Camillo” – como ele era conhecido entre seus contemporâneos – corresponde apenas a uma pequena ponta de um imenso e rico arcabouço filosófico que ainda necessita ser mais bem explorado. Mas, não temos dúvida de que, subjacente à *ars memoriae* de Delminio, encontra-se muito da cultura e dos conceitos filosóficos, mágicos e artísticos da Renascença.

---

<sup>133</sup> Chama a nossa atenção o uso da palavra “engenho” no texto de Camillo. Tal termo, no século XVI, difere do atual significado, já que as disposições para se ter o engenho, permaneciam, ainda, muito vinculadas ao conceito de *daimon* e de *genius*. Desse modo, engenho pode ser lido aqui sob o prisma de uma influência externa, divina. Porém, na data da publicação do livro *L’idea del Teatro*, já ocorria uma discussão no meio intelectual que, posteriormente, estabeleceria a noção de engenho ou gênio como uma particularidade propriamente humana, sem a necessidade de auxílio de um ente externo, como, por exemplo, dos *daimones*. Mas, ainda no caso da obra de Giulio, esse termo pode ser entendido dentro do pensamento que desenvolvemos neste capítulo, a respeito do conceito de *daimon/genius*.

### 6.3 CONCLUSÃO DO SEXTO CAPÍTULO

Neste capítulo, investigamos como a temática, ou a problemática, da melancolia tornou-se fascinante para os renascentistas. O temperamento melancólico que, no século XV, ainda carregava uma gama de significados e conceitos advindos da Antiguidade, e principalmente do Medievo, teve no Renascimento a redefinição de seus significados e sentidos.

Estamos convencidos de que coube à Academia Neoplatônica florentina, principalmente a partir da filosofia de Marsilio Ficino, apontar novas características ao então temível humor melancólico, quando a filosofia neoplatônica renascentista concedeu à melancolia um sentido místico-hermético. A fortuna crítica mostra que, ao menos na segunda metade do século XV, a discussão em torno do humor negro, como era nomeada a melancolia, tornou-se um dos principais assuntos entre os humanistas.

O caráter tão *sui generis* da melancolia acabou por nos direcionar aos mais diversos âmbitos culturais do Renascimento. O entrelace ocorrido, especialmente a partir de Ficino, entre a melancolia e a intelectualidade é uma das razões, senão o motivo principal, que nos faz debruçar nos mais diversos aspectos culturais renascentistas.

O aparato histórico-cultural, esmiuçado nos capítulos precedentes, é de suma importância para respondermos a uma questão que se apresenta: quais os motivos que levaram Ficino a se deter na melancolia em sua mais controversa obra, o *De vita triplici*? Teria sido apenas por conta da formação médica do filósofo, que se viu na necessidade de abordar um tema que já se discorria por milênios na cultura ocidental? Ou pelo fato de que percebeu a necessidade de discorrer sobre a sua própria condição melancólica, já que ele próprio era consciente de que tinha nascido sob o signo de Saturno? A nossa tese é que ambas as possibilidades são úteis para clarear os motivos principais que conduziram Marsilio à escrita do polêmico *De vita triplici*, porém, desejamos sugerir uma nova hipótese.

Estamos convencidos de que diante dos eventos históricos que abordamos até aqui, o proeminente filósofo de Florença, que viveu os temores e anseios que marcaram notadamente o *fin de siècle*, sentiu de perto os anseios, medos e angústias que permeavam, em especial, a segunda metade do século XV.

Os diversos eventos culturais e religiosos que sacudiram o Renascimento, que se encontrava em profunda ebulição, contribuíram para que o sentimento coletivo daquela época fosse conflagrado por receios e medos. Eram ambíguos os sentimentos em relação aos

acontecimentos vindouros, uma vez que havia prédicas sobre as reais possibilidades de uma renovação social e, até mesmo, sobre a iminência do fim dos tempos, o que claramente contribuiu para instigar os receios coletivos. Nesse turbulento cenário, Marsilio Ficino percebeu, então, a necessidade de “intervir”.

A nosso ver, Ficino não estava preocupado apenas com sua própria questão pessoal, isto é, ter nascido sob a regência saturnina, e o *De vita triplici* pode ser visto não somente como um tratado para indivíduos melancólicos. Mais do que isso, esses seus três livros, repletos de receitas dietéticas e dicas astrológicas para reverter os maus influxos de Saturno, são uma resposta, ou um alento, diante da melancolia coletiva que se abatia em toda a Europa do *Quattrocento*.

Ficino realizou uma obra magistral, pois indicava possíveis respostas, ou caminhos, para diversas questões em torno da melancolia e, também, de seu regente, Saturno. Não por acaso, o regente dos melancólicos e contemplativos logo foi convertido numa espécie de patrono dos filósofos da *Villa di Careggi*. Ademais, vimos como o ousado movimento intelectual desse filósofo, levou à censura de seu trabalho, o *De vita triplici*, mais especificamente o último tratado, o *De vita coelitus comparanda*. Esse último livro mostrou-se polêmico, dado ao seu forte conteúdo mágico-hermético, com imagens talismânicas e, sobretudo, com a polêmica a respeito dos *daimones* (demônios).

A clara influência hermética nesse livro atesta que o *De vita triplici* não está constituído apenas por uma junção entre o furor platônico e o texto (pseudo) aristotélico, o “Problema XXX”, mas também é fruto de forte influência hermética.

Em nosso ponto de vista, Ficino se inspirou na tradição hermética emanada dos textos de Trismegisto, cujo objetivo é a anábase da alma, bem como no furor platônico, em especial o *furor poeticus*, e, ainda, nas importantes considerações do “Problema XXX”. Além disso, Ficino contou com a longa tradição advinda do próprio Medievo, que já notava as qualidades da bÍlis negra aquecida – *melancolia fumosa et fervens* –, o que nos permite afirmar que o filósofo associou a característica de uma melancolia aquecida com a noção de elevação do *spirito peregrino* para as altas esferas do mundo inteligível. Isto é, quando a melancolia está equilibrada, tornando-se *fumosa et fervens*, o espírito é mais facilmente conduzido até o cérebro e, a partir daí, inicia a sua jornada rumo ao encontro com o divino. Esse é o princípio do chamado *divino furore*, na compreensão ficiniana.

O filósofo de Florença associou o seu conceito de furor aos êxtases báquicos e órfico-poéticos, quando o espírito do indivíduo deixa o corpo material e, num profundo estado

frenético e de agitação corporal, tem o seu corpo possuído pela divindade, por intermédio das Musas.

Devemos entender que a originalidade da filosofia ficiniana foi considerar um tema tão pertinente à época (a melancolia), fornecendo novos modos de encarar o humor melancólico, bem como reforçando a importância dos dons artísticos, com ênfase na poesia.

Apesar disso, Ficino criou um problema ao elevar o *furor divinus* a um grau extremo, uma vez que o homem perde o total controle de si mesmo, no instante em que é tomado por uma força divina, fazendo com que ele, em “êxtase de possessão”, não tenha a sua própria participação, por exemplo, num poema por ele declamado. Aqui, está a relação entre a genialidade – entendida como um “ente externo” – e a questão dos *daimones/genius*, que tantos problemas causaram à filosofia ficiniana.

Por ora, o que nos compete salientar é que Marsilio Ficino deu um passo bastante importante ao desvincular, ao menos em parte, o humor melancólico da loucura, da patologia e das ações dos (maus) demônios. Finalmente o humor negro foi sendo transformado num *humor cândido*.

Podemos afirmar que no final do século XV e no início do século XVI foram, finalmente, implantadas as bases dos conceitos de genialidade e de inspiração artística, ainda que seria necessário percorrer um longo caminho até se chegar à nossa atual concepção de homem genial, com seus sentidos e significados apenas através de uma compreensão psicológica, isto é, entendido nos parâmetros da Psicologia Moderna.

Por isso, temos que concordar com Giorgio Agamben, que considera o temperamento melancólico como uma herança cultural, que ele denomina, tomando uma expressão de Aby Warburg, de *dinamograma*, isto é, ideias ou conceitos que migram de geração em geração, sendo que em cada época e cultura esses *dinamogramas* recebem seus próprios significados e sentidos. Em outras palavras, os diversos aspectos que o humor melancólico tomou no decorrer dos tempos fizeram dele um *dinamograma*. Assim expõe o autor:

É verdade que as “polarizações”, através das quais uma época afirma a própria novidade com relação ao passado, são, em geral, possibilitadas pela preexistência, no seio da herança transmitida pela tradição potencial, que precisamente se reatualiza e se polariza no encontro com a nova época (Aby Warburg falava, a este respeito, dos símbolos culturais como se fossem “dinamogramas” ou condensadores elétricos, que transmitem uma carga energética com toda a sua tensão, mas sem a caracterizar semanticamente de modo positivo ou negativo). Assim, a revalorização da melancolia foi, sem dúvida, um dos modos pelo qual o humanismo afirmou a sua nova atitude frente ao mundo, mas ela foi indubitavelmente possibilitada pela existência,

na concepção clássica do humor negro, de uma ambiguidade que já está presente em Aristóteles (em cujos *Problemata* se declara que o temperamento mais infeliz é, sem dúvida, também aquele a que pertencem os homens mais geniais), e cuja continuidade é atestada, entre outras coisas, pela dupla polaridade da *tristitia-acedia* na tradição patrística (AGAMBEN, 2012, p. 194).

O estudioso dá continuidade ao seu raciocínio, dissertando sobre os diversos matizes que a melancolia renascentista assumiu, quando esse estado de espírito foi relacionado ao amor (Eros), o que será a temática do nosso último capítulo.

Além dos apontamentos de Agamben, podemos afirmar que o principal atributo dado à melancolia, nos séculos XV e XVI, foi o seu enlace com a tradição hermética. Com seu início no campo filosófico, a melancolia perpassou pelo hermetismo, chegando a Cornélio Agrippa, que enalteceu o humor melancólico e o associou às faculdades da alma, especialmente à imaginação.

Além de perceber os percalços e os anseios coletivos que marcaram o fim do século XV, Marsilio Ficino foi fortemente influenciado pela temática da renovação – *renovatio* – que, além de ser uma característica própria dos fortes clamores populares, também estava presente no teor dos textos herméticos, os quais são claros quanto à necessidade da renovação do indivíduo. O filósofo de Careggi fez questão de associar a *vita contemplativa* à *vita activa*, propiciando, no final do século XV, o equilíbrio entre os dois astros regentes, Saturno e Júpiter. Ficino ressaltou a ideia de que o indivíduo-filósofo que contempla (vida contemplativa) e conhece a natureza divina, pode manipulá-la por meio de práticas mágicas (vida ativa), dentro do conceito de *philosophus et magus*, isto é, o indivíduo que contempla e intervém na natureza.

A melancolia e seu regente cósmico, Saturno, não foram apenas ressignificados, mas o humor melancólico, agora visto positivamente, foi vinculado a outros fatores, desde à formação de imagens simbólicas – resultado da elevação do *spirito peregrino* que se torna receptor dos *phantasmata* –, passando pela noção de genialidade, até culminar na tradição renascentista da *ars memoriae*. Sendo assim, a relação entre a melancolia e a cultura renascentista permitiu a abertura de uma série de temas filosóficos que foram tão peculiares à Renascença, abrangendo desde o adágio *Sapere aude* até os complexos sistemas mnemônicos da Arte da Memória.

A melancolia, advinda da tradição ficiniana, foi fortemente abraçada pelo século XVI – o *Cinquecento* – e mostrou-se como um importante meio para se ascender a Deus. E além desse ideal de ascensão, surgiram outros conceitos em torno do humor melancólico.

Referimo-nos, por exemplo, à questão do Amor (Eros), uma vez que a relação entre o filósofo, o artista e Eros, abriu caminho para um íntimo vínculo entre o amor e a melancolia, (res)surgindo o conceito de “melancolia erótica”, que será tema do nosso último capítulo.

Por ora, após elucidarmos os motivos que levaram Ficino a remodelar o conceito de melancolia, é preciso investigar como o novo entendimento dado ao *humor melancholicus* foi absorvido pela cultura do Renascimento, tendo o principal impacto, a nosso ver, ocorrido no campo artístico.



## **7 UT PICTURA POESIS E O PARADIGMA ARTÍSTICO DA RENASCENÇA: O FUROR DIVINUS E AS ARTES DO SÉCULO XVI**

O Renascimento é historicamente reconhecido pelos avanços nas técnicas artísticas e, conseqüentemente, pela criação de obras de arte que marcaram profundamente a cultura ocidental.

Diante de tais avanços e da nova promoção social dada ao artista no período renascentista, pode parecer ao pesquisador menos atento, que o forte entusiasmo em torno das artes plásticas, notadamente nos séculos XV e XVI, tenha se dado após um longo processo que continuamente valorizou as artes. Entretanto, tal valorização artística não ocorreu desse modo.

É o que bem dissertam Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 13) acerca da situação dos artistas no decorrer da história. Esses estudiosos nos mostram que tanto o pintor quanto o escultor foram dignificados e diferenciados do ofício de “mero artesão” em dois momentos históricos no Ocidente. O primeiro ocorreu na Grécia por volta do século IV a.C., tendo os nomes de Zêuxis (cerca de 464-398 a.C.) e Apeles (cerca de 370-306 a.C.) elevados, por seus feitos, a uma posição quase que semidivina, enquanto que o segundo momento foi, precisamente, o período do Renascimento.

Abordar a problemática em torno dos artistas é de suma importância para entendermos os motivos que levaram a Renascença a rever o antigo conceito que via na figura do artista, especialmente os pintores e escultores, um simples artesão, cujas habilidades estavam puramente baseadas na imitação da natureza.

Embora o nosso intento seja o estudo da figura, ou do paradigma do artista, vale lembrar que a questão das imagens esteve totalmente vinculada ao desprestígio em torno do pintor ou escultor, já que a arte era vista como uma simples imitação do mundo natural. Assim, é preciso apenas lembrar que foi a partir desse entendimento de serem simples imitadores da natureza que se formou o conceito de artista-artesão e que se perpetuou por milênios na cultura ocidental. É no campo da Filosofia, especialmente na filosofia platônica, que encontramos o cerne desse desprestígio.

No platonismo “a alma jamais é dita ‘a imagem de Deus’, ao contrário do que fará o platonismo posterior” (BESANÇON, 1997, p. 50). Assim como a “acusação platônica de que a arte corrompe o homem porque apela para aquele elemento que nele está afastado do intelecto ordenador” (WIND, 1997, p. 56). As exposições dos autores são fulcrais para entendermos que, apesar de o século XV ter resgatado a filosofia platônica e neoplatônica, é

no próprio Platão, com seu repúdio à *mimesis*, que encontramos as afirmações que desferiram um duro golpe nas artes plásticas, quando foram comparadas a meros produtos da “técnica da imitação”. Tal postura radical do platonismo chegou ao campo da poética, quando Platão também considerou os poetas como sendo simples imitadores da realidade.

Ainda nessa digressão histórica, não podemos deixar de esclarecer que, apesar da acusação platônica contra as artes plásticas, o Ocidente cristão manteve uma cultura fortemente vinculada às imagens, aos símbolos, ainda que o ofício artístico não fosse muito reconhecido e nem valorizado. Mas é no decorrer da história, nos períodos da Idade Média e início da Era Moderna, que encontramos momentos de forte tensão, com diversos episódios de iconoclastia. Esses episódios, onde as imagens foram o centro de acalorados debates, contribuíram para (re)afirmar a alegada baixa reputação do ofício artístico.

Ainda assim, a relação entre o indivíduo e as artes no Medievo ocidental, como retomam Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 19), teve certa importância, uma vez que a Igreja recorria, cada vez mais, às imagens para a educação da grande maioria dos fiéis que era iletrada. O culto às relíquias dos santos, direta ou indiretamente, abriu uma brecha para a valorização da arte, ainda que de maneira muito sucinta. Não obstante, as artes visuais jamais entraram para o *hall* das sete artes liberais. A arte da Arquitetura – intimamente relacionada ao conhecimento da Geometria, que se encontrava entre as artes liberais – foi a técnica artística por excelência da Idade Média. A atividade da construção era comparada à Criação divina. Segundo Cuozzo (2018, p. 36), os medievais e renascentistas entendiam que Deus Construiu o mundo segundo o *numerus, pondus et mensura* (número, peso e medida), sendo esses três importantes valores considerados pelos pedreiros medievais como normas a serem seguidas durante a construção das famosas catedrais Góticas. Ou seja, construir esses monumentos por meio do número, do peso e da medida era a imitação da Criação divina no mundo microcósmico.

Apesar da necessidade de os construtores medievais serem profundamente versados em Geometria, o nome do arquiteto chefe da construção de uma igreja permanecia no anonimato. Isso indica que, apesar de serem requisitados por toda a Europa, a profissão desses construtores não era tão valorizada, a ponto de não sabermos os nomes dos trabalhadores e idealizadores de muitas dessas construções. Ainda que houvesse uma considerável remuneração, os pedreiros, como indicam Rudolf e Margot Wittkower e também Kris e Kurz, não possuíam o amparo de grandes mecenas. Isso fez com que esses trabalhadores formassem as famosas agremiações, com o objetivo de conquistarem maior espaço na sociedade, além de

garantir a estabilidade econômica de cada membro da corporação. É nesse contexto e na formação desses grêmios que Kris e Kurz perceberam a solitária e melancólica profissão dos artistas, que em busca de reconhecimento e melhores condições para a categoria recorriam, por meios próprios, à organização e formação de agremiações. Uma ideia que, segundo os autores, perpetuou-se por muitos séculos: “neste mundo, contudo, o artista não está sozinho: é um membro da grande ‘comunidade de gênios’” (KRIS; KURZ, 1988, p. 19).

A exposição dos estudiosos, que fazem uma comparação entre o período das famosas agremiações dos construtores medievais e os artistas no século XV, mostra que apesar das transformações que se deram na Renascença em prol dos artistas, sobretudo do escultor e do pintor, a ideia de artista solitário, ou incompreendido, e não reconhecido permaneceria por muitos séculos na cultura ocidental.

Dito isso, o nosso objetivo, neste capítulo, é dissertar acerca da grande revolução ocorrida na Renascença em prol do ofício artístico, e como a questão da melancolia e do furor poético ficiniano foram não só importantes, mas também problemáticos para os novos conceitos atrelados às artes.

Vimos, nesta rápida introdução, que o conceito de artista chegou no período renascentista acompanhado de uma longa tradição em que o ofício artístico era pouco valorizado e o trabalho dos pintores e escultores era associado ao de um simples artesão. Foi com o neoplatonismo renascentista que o pressuposto filosófico de desvalorização das artes e dos artistas foi revertido, já que contou com o auxílio de novas ideias que surgiam em torno da melancolia e dos homens dotados de gênio.

Esse é um tema demasiadamente extenso. Assim, podemos apresentar apenas uma pequena faceta de como ocorreu a revolução em torno do paradigma artístico e como a melancolia, associada ao *furor divinus*, foi de grande importância para a nova visão conceitual acerca do artista e de sua criação. Para tanto, vamos subdividir este capítulo em duas seções. Na primeira, exporemos, de modo introdutório, a gravura “Melencolia I” de Albrecht Dürer, como símbolo da nova compreensão dada à melancolia e às artes, além de explanar como a questão do *furor divinus*, ou *furor poeticus* ficiniano, foi associada ao artista, encontrando certa relação com o importante lema horaciano *Ut pictura poesis*. Numa segunda etapa, exploraremos a figura do tratadista Gian Paolo Lomazzo, que se apoiou na teoria dos humores para empreender uma “psicologia dos artistas”, como também propôs uma solução frente ao novo problema que surgia entre o furor divino e a obra artística. Foi ainda em Lomazzo que se

reforçou a ideia em torno da pessoa de Michelangelo como um artista melancólico por excelência, já que foi conhecido, ainda em vida, pelos epítetos de “divino” e “melancólico”.

### 7.1 A GRAVURA "MELENCOLIA I" E O NOVO PARADIGMA DO ARTISTA

A gravura “Melencolia I” de Albrecht Dürer, finalizada em 1514 – figura 35 (anexo A) –, servirá como ponto de partida para tratarmos os novos paradigmas almejados e conquistados pelos artistas no século XVI, bem como entender como a questão da melancolia esteve vinculada às artes.

A gravura, em especial, tornou-se emblemática na História da Arte como uma espécie de personificação da própria melancolia, representando a “cultura melancólica” do início do século XVI, marcada pelos medos, presságios apocalípticos e incertezas. Assim, vamos analisar a gravura sem nos atermos aos seus símbolos específicos, mas, sim, como uma obra que, por si só representa a sintomatologia melancólica coletiva que marcou o século XVI.

Essa obra de Dürer é uma compilação de diversas características culturais da Renascença, em especial das culturas neoplatônica e hermética, influenciadas pelos novos questionamentos de um momento histórico dominado por incertezas. Ainda assim, é preciso expormos alguns significados da gravura, a fim de se entender a relação entre a melancolia e as artes.

Podemos dizer que no ano de sua execução, 1514, o problema da profissão do artista, que precisava se diferenciar do ofício do artesão, já estava, de certa forma, solucionado, haja vista as grandes coleções de obras de arte que se espalhavam por toda a Europa, sendo o artista requisitado nas mais diversas cortes e o gosto pela arte, notadamente pela arte inspirada na Antiguidade, passou a fazer parte da elite intelectual. Ainda assim, a validação das artes plásticas, como uma disciplina autônoma, não estava totalmente estabelecida, mesmo que os artistas – principalmente pintores e escultores – já possuíssem fama e prestígio. Pela primeira vez surgiam os tratados em torno dos ofícios dos arquitetos e dos pintores. Alguns deles, por exemplo, são os escritos de Leon Battista Alberti (1404-1472), em especial o seu *Da Pintura* (1435), que estabelece uma relação entre pintura e Retórica, sendo esta última uma das disciplinas das sete artes liberais.

O’Donoghue (2005, p. 73) menciona que a empreitada de se produzir um tratado em torno dos problemas artísticos encontrou em Alberti um de seus iniciadores, dentre outros

tratadistas que se preocuparam em fazer com que os artistas fossem diferenciados dos artesãos. Entre esses nomes estão Leonardo da Vinci e Giorgio Vasari.

Embora a poesia não estivesse entre as disciplinas das artes liberais – já que a figura do poeta também foi pouco ressaltada no Medievo –, podemos considerar que a Poética possuía a vantagem de estar relacionada à Retórica, do mesmo modo que a Arquitetura estava vinculada à Geometria. Esses relacionamentos e a retomada do lema horaciano *Ut pictura poesis* devem ter servido para a valorização e organização do ofício do pintor-escultor, de modo que “os modelos retóricos e o mito teórico do *ut pictura poesis* [assim como pintura, poesia] tornaram possível, não sem recorrer a alguns artifícios, produzir homologias entre a representação pictórica e as artes do discurso” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10).

A relação, como se verá, entre o novo paradigma do artista, condicionado ao *Ut pictura poesis* e o humor melancólico, encontrou apoio no conceito de *furor divinus*, ou *poeticus*, de Marsilio Ficino, mas que, também, fez surgir toda uma problemática em torno da inspiração e da individualidade do poeta e do artista.

Mas retornemos, por ora, à gravura “Melencolia I” e a alguns sentidos dados a essa obra.

É consenso entre os historiadores que tal gravura deve ser interpretada com o pano de fundo histórico e religioso do início do século XVI, marcado pela turbulência religiosa que se formava, principalmente na Alemanha – país em que nasceu e viveu Albrecht Dürer –, onde as relações com a Sé romana estavam cada vez mais acirradas, o que deu início à Reforma Protestante.

Uma das interpretações mais convincentes para a obra “Melencolia I” está na própria vida do artista e em sua própria melancolia, como defendem Delumeau (1984, p. 55) e Warburg (2013, p. 554). Essa é uma análise bastante coerente, pois a partir dela, podemos perceber em “Melencolia I” os tormentos do próprio artista, diante da problemática religiosa que eclodia em seu país, atrelado ao seu próprio descontentamento com a Igreja Católica.

Os próprios estudiosos, porém, indicam que juntamente com esse cenário religioso é preciso levar em conta o contexto artístico, já que Albrecht Dürer viveu no epicentro da revolução das artes, onde a profissão, ou ofício, de artista conquistava sua identidade intelectual, ao mesmo tempo em que se desvincilhava da imagem do artesão.

No tocante à religiosidade, ela nos coloca na esteira literária que deu suporte à execução de “Melencolia I”. Referimo-nos aqui ao controverso *De occulta philosophia*, de Cornélio Agrippa, que já circulava em sua versão não oficial por volta de 1510.

Agrippa, que deu ênfase ao humor melancólico, ao ser fortemente influenciado por Marsilio Ficino, tornou-se fonte de inspiração para o artista alemão na confecção de “Melencolia I”. Claro que também devemos levar em consideração a crise religiosa presente na Alemanha, juntamente com a crise que abalava a vida de Dürer. Devemos considerar, ainda, o seu muito provável interesse, como ocorria com boa parte dos intelectuais da Renascença, pelo hermetismo, ou esoterismo. O fato de Dürer ter produzido “Melencolia I”, que se tornou um de seus trabalhos mais conhecidos, tendo como base uma literatura tão polêmica como o trabalho de Agrippa, atesta o que temos então defendido, isto é, o gosto do Renascimento pelo secreto, oculto, enigmático e, acima de tudo, a crença na capacidade humana de conhecer e manipular os sacros mistérios da natureza. Esses pontos foram muito bem abordados por Agrippa, enquanto que Dürer os imortalizou nessa obra prima.

Podemos deduzir que a maneira como Agrippa abordou a melancolia em seu “Filosofia Oculta” acabou por despertar o interesse e a atenção de Dürer, que dedicou um de seus trabalhos a esse tema. Além disso, o contexto histórico em que o próprio Dürer vivia, adicionado aos seus mais profundos sentimentos, nos faz entender os principais motivos que levaram o artista de Nuremberg a exteriorizar e imortalizar o tema da melancolia. Com as grandes questões culturais, sociais e religiosas que se abatiam sobre a Europa, é muito provável que Dürer tivesse plena consciência de que criava uma obra que não representava, apenas, o seu próprio estado de espírito, mas o sentimento melancólico coletivo de toda uma sociedade.

“Melencolia I” é, no máximo, ambivalente, mas, de modo algum representa uma patologia, como até então a Idade Média vinha abordando o humor melancólico, ou negro. Dadas as circunstâncias culturais, adicionadas à influência de Agrippa, principalmente na maneira como esse humanista alemão abordou a melancolia, atrelando-a à contemplação e organizando-a em três níveis (Quadro 04), vemos que a gravura não faz referência a uma doença, ainda que “Melencolia I” aponte para a ambivalência de Saturno, a qual causou em Dürer o desânimo e o desejo de migrar para um plano intelectual mais elevado. A principal tese que vincula a gravura ao escrito de Agrippa, pode ser atestada pelo algarismo romano I no título da obra.

Caso Dürer tivesse a intenção de representar apenas sua apatia, ou sua profunda tristeza em relação às incertezas de seu tempo, tanto os objetos geométricos que estão espalhados por todo o cenário, bem como o número I do título, seriam desnecessários. Esses detalhes, com especial atenção ao algarismo romano I, revelam-nos o aspecto otimista da

gravura e a possibilidade de se alcançar outros patamares de conhecimento, por meio da doutrina do *spiritus phantasticus*. A ideia dos voos da alma para as regiões sublimes do Universo, onde estariam as verdadeiras Formas, pode ser compreendida como o próprio desejo de Dürer, simbolizado pela figura alada no centro da gravura.

Não é de se estranhar que alguns estudiosos percebam apenas os sinais de desânimo e de desamparo em “Melencolia I”. Essa visão não é totalmente errônea, já que a própria ambivalência de Saturno causava esses sintomas desagradáveis.

Assim, vamos nos ater à interpretação que vê em “Melencolia I” o novo paradigma em torno do ofício dos artistas, de modo geral. Eis abaixo uma boa e sintética interpretação para a gravura, na qual é colocada a questão da melancolia e como esse humor foi abordado no trabalho de Cornélio Agrippa.

O texto ilustrado por Dürer é, portanto, uma passagem do *De occulta philosophia* de Cornélio Agrippa sobre os melancólicos imaginativos. Eis a frase essencial: “Mas se a alma, voltada para si mesma por efeito do humor melancólico, concentrar-se inteira na imaginação ela se torna imediatamente o habitáculo de espíritos de uma ordem inferior, dos quais muitas vezes recebe maravilhosas instruções nas artes manuais; vê-se assim, com freqüência, uma pessoa totalmente desprovida de cultura tornar-se pintor ou arquiteto ou mestre muito engenhoso de qualquer outra arte do mesmo gênero [...]” (Se o gênio inspirador acrescentar a esses dons o da profecia, o artista “melancólico” poderá prever as calamidades naturais ou sociais, inundações, guerras etc.; é o que significa o cometa no céu da gravura). Ora, a interpretação que nos é proposta da *Melencolia I* não dá nenhum lugar para que o “espírito de ordem inferior” (isto é, não muito elevado na hierarquia dos espíritos puros), que ocupa a alma errante do melancólico imaginativo, faça dele um artista.

Há, no entanto, bem perto da Melancolia, deitada sobre a mó, uma criancinha alada que maneja um buril. Os autores nos dizem que é a Prática (*Brauch, Usus*) que continua desajeitadamente o trabalho manual do artista, sem a direção do espírito que deveria guiá-lo, e que, presa do desencorajamento, deixa inutilizadas suas próprias ferramentas [...]. Trata-se antes, como já indica a simples posição do *putto* perto da Melancolia, de um gênio inspirador, semelhante àqueles que acompanham os Profetas da Sistina. Seu atributo, o buril, caracteriza-o mais precisamente como espírito do *disegno*, inspirador dos artistas. É difícil aceitar que seja apenas a prática, auxiliar ou degenerescência da arte do desenho, quando nenhum outro detalhe da gravura nos diz que a Melancolia tenha qualquer coisa a fazer com essa arte. Esse *putto* ocupa o lugar de honra na gravura, exatamente no eixo médio, a cavaleiro sobre as diagonais (sic), dominando do alto os atributos das artes puramente manuais, um pouco acima do bloco do geômetra-perspectivista e do crisol do ourives; mais acima, há apenas símbolos de *numerus, mensura, pondus* — a ordem mecânica da Criação. Ele se aplica à sua tarefa de maneira um pouco escolar, pois a arte do desenho era tida como a do “discípulo fiel” e do “imitador” da Natureza. E é preciso que o vejamos trabalhar, pois, como assegura Cornélio Agrippa, é

ele que na ausência da alma errante do melancólico, dá ao artista sua “arte”, seu saber profissional (KLEIN, 1998, p. 210-211).

Robert Klein toca em pontos muito importantes para a nossa discussão, ao mencionar a relação existente entre Cornélio Agrippa e a obra de Albrecht Dürer, quando também aborda a questão do “artista-melancólico”. Mesmo assim, é preciso fazer algumas ressalvas.

O estudioso faz uma hermenêutica da gravura sem levar diretamente em conta os problemas culturais que envolviam a Alemanha do início do século XVI. Não que isso seja uma grave falha, porém, é importante ter em conta aquele estado de espírito, cujos sintomas eram de insegurança e de medo coletivos, para, assim, também proporcionar uma leitura que aborde o aspecto hostil de Saturno, o ambivalente astro regente dos melancólicos. Mas Klein, sabiamente faz referência à questão do *spiritus phantasticus*, a qual pautou boa parte das teorias de Ficino e de Agrippa, tendo esse último elaborado uma classificação dos níveis ou graus de melancolia (nosso Quadro 04).

A interpretação de Klein em relação ao *putto* não está equivocada, contudo, no início do século XVI as artes ainda enfrentavam alguns problemas em torno da individualidade do artista e da inspiração divina. Essa questão, que via o indivíduo-artista possuído por uma força divina, ao mesmo tempo em que o seu espírito migrava para os altos níveis do mundo inteligível, levou à seguinte indagação: o responsável pela criação da pintura, ou da escultura, seria o próprio artista ou essa força divina? Embora na gravura *Il putto* esteja, acertadamente, no papel do gênio, ou *daimon*, desejamos aqui agregar à interpretação de Klein o que temos explorado.

O possível indício de “desencorajamento” presente na gravura pode ser visto não somente como resultado da limitação do conhecimento empírico-matemático, mas também como influência do conturbado contexto religioso-cultural de 1514, que, inclusive, ocasionou em Dürer uma crise religiosa e existencial, agravada pela morte de sua mãe. Então, inseridos nesse contexto cultural temos os sintomas negativos atrelados a Saturno, exatamente à época da execução da “Melencolia I”, de modo que, naquele mesmo período, estando o artista com trinta e oito anos, encontrava-se abatido e não se considerava mais com a vitalidade de outrora, esboçada em seu “Autorretrato” de 1500 – figura 40 –, como uma espécie de “artista-demiurgo”. Dürer, por volta de 1514, encontrava-se incomodado pelos questionamentos existenciais, parecendo ter perdido a esperança na “possibilidade de atingir a beleza absoluta, universal, graças às matemáticas. Mas pouco a pouco ele desliza para um sombrio ceticismo, agravado por visões e sonhos” (MINOIS apud PAULA, 2014, p. 603).



Temos aqui um conjunto de dados para agregar à interpretação de Klein. Pois, ao levarmos em conta as características culturais e os aspectos pessoais de Dürer, a interpretação da gravura torna-se ainda mais abrangente. Isso porque a própria literatura da época, especialmente aquela proveniente do *De vita triplici*, menciona que as ambivalências saturninas eram praticamente incontornáveis, dado que o ser humano necessitaria lidar com a hostilidade de Saturno e aprender amenizá-la. A presença do algarismo romano I, no título da obra, literalmente nos conduz a Cornélio Agrippa, mostrando que o artista tinha ciência de que havia outros graus de conhecimento a serem explorados, de modo que Dürer tinha a esperança de conquistar novos saberes. Contudo, a questão se, de fato, Albrecht Dürer experimentou os outros graus, ou estágios, intelectuais nunca foi respondida, já que, entre suas obras, não encontramos outros trabalhos com as indicações dos graus II e III<sup>134</sup>.

A figura 85 (anexo A) é mais um “Autorretrato” de Albrecht Dürer, pintado entre 1512-1514. Ginzburg (2014, p. 62) acredita que esse retrato ilustra os sofrimentos do artista, somados aos problemas religiosos que acometiam o pintor de Nuremberg. Panofsky (2005, p. 184) reforça que, nessa ilustração, Dürer aponta para o seu próprio baço, órgão produtor de bÍlis negra, fonte da melancolia. Há um escrito no desenho que, de acordo com Panofsky, diz: “onde está a mancha amarela, em que aponto o dedo, é aí que me dói” (2005, p. 184).

É bem evidente que Dürer tinha ciência da influência hermética em torno do novo conceito de melancolia. Desse modo, podemos realizar um comparativo entre o seu “Autorretrato” de 1500, a figura 40 (anexo A), e o “Autorretrato”, ilustração 85 (anexo A), pintado por volta de 1514. Desnecessário expor as explícitas diferenças entre uma obra e outra. É interessante observarmos a realidade por trás desses dois autorretratos, pois há uma grande diferença entre os estados de ânimo retratados. Tal oscilação de humor era esperada naqueles que nasciam sob a égide de Saturno, ou, simplesmente naqueles que tinham tendência aos estudos e à erudição. Na primeira obra, de 1500, há os aspectos de grande entusiasmo, indicados pelo “Dürer-Cristo” da figura 40 (anexo A). Já no segundo “Autorretrato”, ilustração 85 (anexo A), vemos um artista tomado pelo abatimento. Podemos

---

<sup>134</sup> Panofsky (2005, p. 166) tentar encontrar em outras gravuras de Dürer possíveis representações dos outros dois níveis de melancolia inspirada, porém, o estudioso está consciente de que essa é apenas uma hipótese, deixando aberta a questão. O mesmo faz Rodrigues (2009, p. 81) que, recorrendo a Panofsky, indica que as gravuras “O cavaleiro, a morte e o diabo” de 1513 e “São Jerônimo em seu gabinete” de 1514, ambas do artista alemão, seriam indicações dos outros níveis de melancolia (II e III). Não obstante, essa ideia não é muito bem substanciada, devido à ordem cronológica da confecção das gravuras – Dürer então teria feito a “Melencolia II”, presente em “O cavaleiro, a morte e o diabo” em 1513, anteriormente à “Melencolia I” de 1514? Do mesmo modo que não teria motivos claros para não inserir o algarismo romano II, para fazer indicação ao “segundo nível de melancolia inspirada”.

dizer que os dois autorretratos representam as próprias ambivalências de Saturno. Porém, interpretar “Melencolia I” como representação do total desânimo do artista, que teria desistido de buscar as mais belas formas artísticas, é um erro, visto que Dürer, muito provavelmente, sabia da existência dos outros graus de melancolia inspirada, que ele próprio poderia conquistar. Sua própria trajetória de vida, após 1514, mostra que Dürer continuou fazendo sucesso por toda Alemanha, até a sua morte, em 1528, o que não indica que não houve continuidade desse seu estado de abatimento.

Walter Benjamin (2020, p. 154) percebe em “Melencolia I” um verdadeiro símbolo representativo do estado de espírito do homem alemão do início do século XVI. Para esse estudioso, Albrecht Dürer conseguiu retratar em sua gravura um tema, ou um sentimento, que já se desabrochava há séculos na cultura europeia, em especial na conturbada sociedade alemã da pré-Reforma. Por isso, Benjamin cita um poema de Andreas Tscherning (1611-1659) escrito no século XVII, que evidencia a clara ambivalência da melancolia saturnina, a ponto de parecer que quem declama o poema de Andreas é a própria melancolia.

Eu, mãe de sangue denso, fardo da Terra,  
 Quero dizer-vos quem sou, e o que de mim se espera.  
 Eu sou a bílis negra, primeiro dita em latim,  
 E agora em alemão, línguas que não aprendi.  
 Possuída pela loucura, versos tão bons escrevo  
 Como os de algum poeta inspirado por Febo,  
 Pai de todas as artes. Só receio que o mundo  
 Suspeite que haja em mim qualquer desejo fundo  
 De me voltar para o espírito que do inferno faz  
 Sua morada, para ver o que o futuro nos traz.  
 Em verdade, de mim só a poeta restou,  
 Só canto a minha história, e o que eu própria sou.  
 A fama que me coube vem-me do sangue nobre,  
 Do espírito celeste; sempre que em mim se move,  
 Inflamo como um deus os corações. E um dia  
 Ficam fora de si, e procuram uma via  
 Que vá para além do mundo. Se alguém já algo viu  
 Da sibilina mão, por mim aconteceu (2020, p. 154).

Essa obra poética do século XVII pode muito bem ser relacionada à gravura de Dürer, do mesmo modo que a gravura pode ter servido de inspiração para Andreas. Apesar de Benjamin mencionar esse poema e não diretamente as artes plásticas, faz com que recordemos que a melancolia no século XVI, vista como *generosa* ou *cândida*, foi associada à inspiração poética, ao *furor poeticus*, tanto que os pintores, em especial, foram tidos como aqueles que produziam verdadeiras poesias em suas obras artísticas. O lema horaciano *Ut pictura poesis*

fez com que as pinturas e as esculturas fossem associadas a verdadeiras “poesias mudas”. Quanto ao poema de Andreas, é perceptível que o novo sentido dado ao humor melancólico ultrapassou séculos, já que nele vemos a ambivalência de sentimentos e a capacidade de proferir presságios. O verso “inflamo como um deus os corações” é uma clara referência à *melancholia fumosa*, aquecida e ardente, sendo que essa melancolia poética toma, ou possui, os indivíduos como uma verdadeira força divina.

Walter Benjamin não deixa de recorrer à relação existente entre poesia e pintura na Renascença, enquanto que essa mesma relação pode ser atrelada à “Melencolia I”. Para esse estudioso alemão, a Renascença, com o seu destacado gosto e interesse pelo oculto, pelo hermético e pelo enigmático, tornou-se um período em que muitos intelectuais entendiam que os antigos transformavam frases em imagens, de modo que havia uma estreita relação entre a escrita e a imagem, o que se constituía numa maneira de “escrever com imagens das coisas (*rebus*)” (GIEHLOW, apud BENJAMIN, 2020, p. 179). Benjamin, em sua obra “Origem do drama trágico alemão”<sup>135</sup>, faz uma análise da gravura de Dürer. No trecho a seguir, ainda que não haja referência direta à “Melencolia I”, o aporte teórico trazido por Benjamin é bastante coerente não apenas com a famosa gravura, como também com todo o contexto cultural ao qual temos nos dedicado. O autor começa acentuando o gosto renascentista pela linguagem “pictogravada”, notadamente após a descoberta do tratado *Hieroglyphica*.

De fato, partindo da exegese alegórica dos hieróglifos egípcios, na qual lugares-comuns da filosofia da natureza, morais e místicos se substituíram aos dados históricos e do culto, os literatos empreenderam a elaboração desta nova forma de escrita. Surgiram as iconologias, que não se limitavam a dar forma visual a frases feitas, a traduzir frases inteiras [Aqui, Benjamin abre para uma citação do erudito Karl Giehlow, que foi responsável por um estudo sistemático da gravura “Melencolia I”] “palavra a palavra por meio de uma linguagem figurativa especial”, mas também apareciam frequentemente sob forma de dicionários. [Novamente Giehlow] “Sob a orientação de Alberti, artista e erudito, os humanistas começaram assim a escrever com imagens das coisas (*rebus*), em vez de palavras, e nasceu, baseada nos hieróglifos enigmáticos, a palavra *rebus*, e os medalhões, as colunas, os arcos triunfais e toda a espécie de objetos de arte do Renascimento se encheram dessa escrita de enigmas” [...]. No seu comentário às Enéades [sic] de Plotino, Marsilio Ficino nota a propósito da arte dos hieróglifos que através dela os sacerdotes egípcios [citando Giehlow] “teriam pretendido criar algo que se pudesse comparar ao

<sup>135</sup> Utilizamos aqui a mais recente edição da obra de Walter Benjamin, comumente conhecida no Brasil como “Origem do drama barroco alemão”. Entretanto, na nova tradução realizada por João Barrento (2020) fez com que o tradutor ajustasse o título, pois, de acordo com ele, no título original da obra de Benjamin não consta o termo “barroco”, sendo o original *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

pensamento divino, uma vez que a divindade não possui o conhecimento de todas as coisas como uma representação mutável, mas por assim dizer como a forma simples das ideias divinas! Como exemplo aduz o hieróglifo, usado para o conceito do tempo, da serpente alada que morde a própria cauda: a imagem específica e fixa da serpente fechada em círculo conteria toda uma série de ideias associadas à multiplicidade e mobilidade da concepção humana do tempo que une começo e fim num rápido ciclo, que ensina a prudência, que traz e leva consigo as coisas”. E não será a convicção teológica de que os hieróglifos dos egípcios contêm uma sabedoria hereditária capaz de iluminar todas as trevas da natureza, e que se ouve na frase de Piero Valeriano: “*Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum humanarumque rerum, naturam aperire?*” [Posto que falar por hieróglifos mais não é que desvendar a natureza das coisas divinas e humanas] (BENJAMIN, 2020, p. 179-181).

Além de todo esse aporte filosófico e hermético apresentado pelo autor, que menciona as imagens e símbolos enigmáticos advindos da Antiguidade, Walter Benjamin aponta para a atitude dos literatos de transformar frases e discursos poéticos em imagens, a qual pode ser associada à própria “Melencolia I”, cujo significado foi amplamente discutido na literatura filosófica, desde Ficino até Agrippa, o que aponta para uma aproximação do lema *Ut pictura poesis*. Juntamente a esse jogo de símbolos, encontramos a vontade dos renascentistas em descobrir e decodificar as imagens simbólicas, oriundas da Antiguidade, as quais eram utilizadas pelos artistas, como por exemplo as imagens presentes na medalha de Alberti, figura 71 (anexo A), e no medalhão de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, ilustração 79 (anexo A). Esse gosto pelo mistério também é levado em conta por Benjamin na interpretação da famosa e enigmática gravura de Albrecht Dürer: “A imagem do melancólico [exposta na gravura] colocava a esse tempo, empenhando em aceder a todo o custo às fontes ocultas do conhecimento da natureza” (BENJAMIN, 2020, p. 158).

Após essa exposição, que associa a “Melencolia I” à cultura hermética do início do século XVI, é preciso retomar o significado dessa gravura no contexto do novo “paradigma dos artistas” para, assim, desenvolvermos o restante deste capítulo.

Paralelamente à rica iconografia presente em “Melencolia I”, cujo sentido está voltado, primeiramente, para as artes geométricas, é possível mencionar duas interessantes características. Dürer vivenciou o contexto em que as artes plásticas e, principalmente, a profissão do artista lutavam para ganhar espaço e notoriedade na sociedade, período em que a associação entre a pintura, a escultura e a Geometria – essa última pertencente às sete artes liberais – foi tão importante para a elevação dos artistas, do mesmo modo que a associação entre pintura e a poesia foi de grande relevância. O vínculo entre “Melencolia I” e Saturno

encontra-se nos símbolos matemático-geométricos, espalhados pela gravura, já que Saturno era o patrono dos geômetras.

Outro ponto a ser considerado é que mesmo tendo sido estabelecida uma relação entre a Geometria e as artes, e ainda que os artistas estivessem conquistando cada vez mais notoriedade e espaço na sociedade, havia uma tarefa árdua a ser desenvolvida: a de compor um *Corpus* teórico que fosse capaz de embasar historicamente a importância e a “sacralidade” do ofício artístico, além de estabelecer diretrizes e normas para o trabalho artístico. Assim, aproveitando o momento em que a Filosofia se esforçava na busca pela *Prisca Sapientia*, os artistas, de modo geral, começaram, ainda no século XV, como recorda Stoichita (1996, p. 98), a explorar as origens da pintura – a *prisca pictura* – por considerarem que Deus Criou o mundo por meio de um processo artístico.

A concepção de *Deus Pictor* foi relacionada à então, e já bem difundida, crença de Deus como um Geômetra, que teria arquitetado o Universo. É preciso salientar, como lembra Lichtenstein (2004, p. 17-18), que embora não havendo fontes histórico-bibliográficas que apontassem para as “origens divinas da pintura”, os renascentistas mantinham o hábito de sacralizar as imagens artísticas da Antiguidade, como no caso dos hieróglifos. A história indicava apenas a existência de alguns famosos artistas da Antiguidade, como Zêuxis e Apeles. Foi, então, concretizado um mito elaborado pelos próprios artistas e teóricos da Renascença, que mantinha alguns laços com a teologia medieval, com a ideia do Deus Geômetra – como simbolizam as ilustrações 41 e 42 (anexo A). “O *Deus pictor* ou *Deus artifex*, do qual encontramos vestígios em Empédocles e Filóstrato. A pintura como ‘Livro do Mundo’ no qual se descobre o dedo de Deus, que nos é legado pela Idade Média e que se transforma em ‘Teatro do Mundo’” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 19).

Com tais associações, foi surgindo o mito em torno da figura do artista, pois, já que Deus havia Pintado o Universo – como um *Deus Pictor* –, o ofício do artista (pintor e escultor) somente poderia ser divino, já que mantinha profundas similaridades e associações com a pintura divina, que teria dado origem ao Universo.

Vale ressaltar que esses conceitos ficaram mais evidentes no decorrer do século XVI, sobretudo após a contribuição da Academia Neoplatônica de Florença, que forneceu bases filosóficas para a constituição do artista, associando-o ao *artifex*. Citemos aqui, novamente, Leon Battista Alberti que, com o seu escrito *Da Pintura* (1435), foi um dos responsáveis por elevar a dignidade do artista.

Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer *grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus* [grifo nosso]. Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra, ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo? O arquiteto – se não me equivoco – tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os fundidores, escultores, todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor. Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura [...].

Trimegisto, escritor antiqüíssimo, julga que a pintura e a escultura nasceram juntamente com a religião. Quem pode negar que em todas as coisas públicas e privadas, profanas e religiosas, a pintura tenha ocupado os lugares mais honrados, a tal ponto que nada nunca pôde ser tão apreciado pelos homens? (ALBERTI, in LICHTENSTEIN, 2004, p. 96-97).

Em sua exposição, Alberti inverte a contribuição da Arquitetura a fim de ressaltar a importância e a dignidade da pintura, como se essa última tivesse auxiliado o trabalho do arquiteto. Os dois trechos mais importantes da citação, a nosso ver, são a associação da ideia de “pintor como segundo deus” e a menção a Trimegisto.

Os textos herméticos atribuem ao ser humano o epíteto de ser um “outro deus”. É interessante essa associação de Alberti – de pintor como um segundo deus –, pois de acordo com Stoichita (1996, p. 110), na Renascença o pintor foi tido como *pictor divinus*, numa provável influência do *Corpus Hermeticum*, ainda que Alberti tenha escrito o seu tratado *Da Pintura* anos antes da tradução do *Corpus*, ele pode ter feito uso das fontes herméticas medievais.

Os textos atribuídos a Hermes relatam a natureza divina do homem, sendo que, ao que tudo indica, Alberti pode ter feito uso desse conceito para ressaltar a ideia de pintor divino ou, mais ainda, para destacar o artista como aquele que traz a Beleza sublime para a realidade terrena. De fato, a melancolia esboçada na gravura de Dürer refere-se a essa responsabilidade do artista, que é buscar a perfeição divina, já que o próprio pintor é “divino”; crença que Dürer desejou esboçar em seu “Autorretrato” de 1500 (figura 40, Anexo A).

Desse modo, a “Melancolia I” com seu significado principal baseado no tratado “Filosofia Oculta”, de Cornélio Agrippa, mostra que o anseio da figura central (alada) é migrar para outros tipos de saberes, constituídos por conhecimentos mais elevados e sublimes.

Alguns autores, como Doorly (2004, p. 264), acabam por realizar interpretações mais singelas. Esse autor faz menção apenas ao anseio do artista em alcançar a obra mais perfeita e bela, similar aos níveis divinos. A posição de Doorly, apesar de reducionista, não está incorreta. Ela é amparada por Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 326), que lembram que na

primeira metade do século XVI os artistas eram considerados como aqueles indivíduos que mais conseguiram se aproximar das Ideias eternas e, portanto, de Deus. O próprio Albrecht Dürer, além de pintor e gravurista, foi apaixonado pela proporção, simetria e geometria aplicadas às artes<sup>136</sup>, o que muito contribuiu, como lembra Panofsky (2005, p. 39), para elevar a dignidade dos artistas. É válido recordarmos que com o reavivamento de certas correntes filosóficas, como o pitagorismo, acreditava-se que, por intermédio dos números, da Matemática e da Geometria, o divino poderia se expressar na natureza. Esse é um entendimento que também foi assumido por Nicolau de Cusa e pelos neoplatônicos do século XV, o que levou a crença de que o artista, ao portar os conhecimentos matemáticos e geométricos, seria capaz de chegar, ou, ao menos se aproximar, das Formas perfeitas. Ideia que foi bem recepcionada na Renascença, o que pode contribuir para uma leitura da gravura de Dürer.

Essa interpretação é totalmente assumida por Doorly que, mesmo um tanto quanto reducionista, mostra que a melancolia de Dürer, assim como de outros artistas, seria proveniente das dificuldades de se alcançar as mais belas formas artísticas, ou de se aproximar das Ideias eternas. Contudo, Doorly desconsidera o contexto literário hermético inerente à gravura e não faz menção aos níveis de melancolia, propostos por Agrippa.

No entanto, seguindo a compreensão acerca do paradigma do artista, é importante salientarmos que todo esse viés místico – quase gnóstico – em torno do ofício artístico fez com que se considerassem os artistas como indivíduos quase divinos.

Tomando como exemplo o próprio Albrecht Dürer, e estando ele no contexto em que a Geometria e a simetria foram associadas ao ofício artístico, Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 326) recordam uma frase atribuída ao gravurista alemão, que teria dito “*Y haré de la medida, el número y el peso mi objetivo*”. O que nos faz lembrar a importância que Cusa atribuiu às representações simbólicas do mundo inteligível, por meio dos números e formas geométricas, já que Deus Criou o mundo segundo a ordenação do *numerus, pondus et*

---

<sup>136</sup> Por isso, é válido lembrar que Dürer, além de suas qualidades artísticas, foi um assíduo estudioso da Geometria aplicada às artes. Dürer participou da empreitada, também promovida por outros artistas, de fazer do ofício artístico (pintor-escultor) uma profissão de grande reputação e prestígio. Assim, elaborou importantes tratados no tocante às artes geométricas e matemáticas, relacionadas à pintura e à gravura. De acordo com Delumeau (1984, p. 134), Dürer publicou em 1525 *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*, traduzido para “Instrução para medição com compasso e régua”, também publicou *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* “Quatro livros sobre proporção humana”, de 1528 e *Etliche Underricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken* “Várias lições sobre a fortificação de cidades, fortalezas e burgos” entre 1527 e 1528. Nota-se que todos esses importantes tratados foram publicados próximo de sua morte, o que pode indicar que o artista trabalhou nesses textos durante a sua vida toda.

*mensura*. Assim, Klibansky, Panofsky e Saxl associam a fala de Dürer à ilustração 42 (anexo A) – “Deus Pai com balança e compasso”, do século XI, que mostra a Criação divina, por meio do número, do peso e da medida, ressaltando a imagem do *Deus Artifex*.

Sobre a “Melencolia I” e o estado melancólico que nela subjaz, Panofsky ressalta:

Dürer percebeu, antes dos italianos, que as relações da lei e da realidade, da regra e do gênio, do sujeito e do objeto eram problemáticas. *De fato, ele reconheceu ser igualmente impossível erigir como absolutamente válida uma única norma de beleza e entrega-se à pura e simples imitação dos dados sensíveis. E finalmente ele chegou à conclusão de que o método matemático, que consiste em buscar as proporções, e o método empírico, que se caracteriza pela imitação de um modelo, constituem para o artista de talento apenas uma etapa – sem dúvida necessária – para alcançar uma produção livremente criadora que, por um lado, está “fundada em princípios” e, por outro, mantém contato com a natureza* [grifo nosso].

Dürer está assim muito próximo daquilo que a teoria italiana da arte de seu tempo entendia pela noção de *Idea*. Mas ele utiliza o termo “Idéia” – que aparece em alguns fragmentos já no ano de 1512 – num sentido totalmente diferente e original. “Há muitos séculos”, escreve ele, “a grande arte da pintura tem suscitado muita consideração por parte dos reis soberanos, os quais fizeram a fortuna dos pintores excelentes e lhes prestaram homenagem, considerando seu talento como uma espécie de criação divina. Um bom pintor, com efeito, está interiormente repleto de figuras e, se pudesse viver eternamente, teria sempre algo de novo a extrair das Idéias interiores, de que fala Platão, para colocar em suas obras”.

Portanto, a Idéia não significa aqui, como na colocação do Renascimento, o resultado final de uma experiência exterior; significa antes, como na concepção da Idade Média e do Renascimento, que a teoria italiana da arte só haveria de herdar bem mais tarde, uma representação completamente interior e quase comparável à definição que Mestre Eckhart dava da imagem da alma [...]. A teoria das “Idéias”, põe-se a serviço de uma concepção romântica do Gênio, que reconhece o sinal do verdadeiro gênio artístico não na verdade nem na beleza de suas obras, mas na plenitude infinita de uma criação que propõe sempre algo de único e de inédito.

Assim, é difícil negar que a proposição de Dürer segundo a qual “um bom pintor está interiormente repleto de figuras e, se pudesse viver eternamente, teria sempre algo de novo a extrair das Idéias interiores, de que fala Platão, para colocar em suas obras”, é uma proposição duplamente condicionada, em sua própria textualidade, por outras formulações. Por outro lado, evoca uma nota de Ficino, na qual faz pensar uma outra declaração, freqüentemente citada e pertencente ao mesmo fragmento: “Daí decorre que, repleto de influências e oráculos divinos vindo do alto, ele sempre extrai de si pensamentos divinos novos e inéditos, e prevê o futuro” (2013, p. 119-122).

Panofsky é bem claro ao explicar a nova posição que os artistas conquistavam, fornecendo como exemplo o próprio caso de Dürer. O primeiro parágrafo – especificamente o trecho por nós grifado – parece ser uma análise que Panofsky realiza da gravura “Melencolia I”, a qual, podemos afirmar, nesse momento, como sendo proveniente da melancolia



pertencente ao próprio ofício artístico. Isto é, a gravura representa não somente a melancolia de Albrecht Dürer, mas de todos os outros artistas da Renascença, que desejavam realizar as mais belas, sublimes e perfeitas obras artística, dignas de um *pictor divinus*. Essa busca pelas mais belas formas poderia despertar a característica hostil do humor melancólico, como bem expressa Dürer:

Queremos saber muito e conhecer a verdade acerca de todas as coisas. Mas a nossa obtusa inteligência não pode alcançar a perfeição da arte, da verdade e da sabedoria. A mentira está no fundo dos nossos conhecimentos e as trevas rodeiam-nos tão impiedosamente que, mesmo avançando com prudência, a cada passo nos enganamos (DÜRER apud DELUMEAU, 1984, p. 50).

Essa expressão pessimista, ou de desânimo, do pintor, é uma das características da denominada melancolia artística. Como o próprio Panofsky salienta em seu estudo, Dürer tinha ciência de “que o método matemático, que consiste em buscar as proporções, e o método empírico, que se caracteriza pela imitação de um modelo, constituem para o artista de talento apenas uma etapa” (2013, p. 119-122). Isto é, de acordo com os níveis de inspiração melancólica admitidos por Cornélio Agrippa, há outros patamares que o indivíduo deve, e precisa, explorar. Outro ponto que é preciso salientar e que aparecerá em outros momentos é a valorização do primeiro grau, da imaginação ou *imaginatio*, da escala elaborada por Ficino e, posteriormente, aprimorada por Agrippa, como exemplificado no Quadro 04.

Mesmo tendo Dürer percebido as limitações da Geometria e da Matemática, ele não deixou de desenvolver essas ciências com profundo afinco em sua carreira, uma vez que foi um dos principais, senão o principal, teórico das proporções artísticas na Alemanha do século XVI. O que pressupõe a sua valorização da *imaginatio*, correspondente ao primeiro grau dos níveis de contemplação melancólica, de acordo com Agrippa. Essa valorização é uma característica fundamental, pois, apesar de haver um ideal místico subjacente aos ideais artísticos – especialmente em “Melencolia I” – de alcançar, por meio do *spirito peregrino*, os conhecimentos superiores, a teoria artística, de modo geral, acabará por enaltecer a ideia do *artista-artifex*, ou artista-demiurgo. As Ideias eternas tornam-se, assim, mais próximas do ser humano (do artista), como menciona o próprio Dürer, que diz que “o interior do artista é repleto de imagens”.

De fato, a linha de pensamento que norteará os tratadistas do século XVI, na luta para criar uma teoria artística, unirá o conceito aristotélico de *phantasmata*, ao entendimento das Ideias eternas de Platão, porém, com um sentido muito próximo daquele postulado por

Nicolau de Cusa, em que o próprio mundo inteligível estaria refletido na alma do ser humano. Desse modo, salientou-se, ainda mais, o conceito de artista-criador, e não de um simples imitador da natureza.

Ainda assim é preciso fazermos algumas ressalvas. Primeiramente, no que tange à exposição de Panofsky em torno da noção de gênio e beleza. O autor está correto ao indicar que o gênio artístico deve expressar-se “na plenitude infinita de uma criação que propõe sempre algo de único e de inédito” (2013, p. 122), quando também leva em consideração a questão do belo que norteou as artes do século XVI. Entretanto, não havia ainda, naquele momento, o conceito de gênio artístico desprovido de atributos metafísicos ou, em outras palavras, com características próprias e pertencentes unicamente ao indivíduo. Mas, ao contrário, ainda acreditava-se que Deus influenciava na obra do artista, dando-lhe inspiração, ou, até mesmo considerava-se a ideia de que o artista era tomado, ou possuído, pela própria divindade, que criava a obra de arte.

A questão da Beleza arquetípica estava relacionada ao conceito de melancolia erótica vigente no Renascimento. O pintor e o escultor do século XVI, do mesmo modo que o filósofo, eram todos instigados por Eros, ou estavam “sob a égide de Eros/Vênus”. Assim podemos relacionar Eros ao último degrau da escala neoplatônica, isto é, pertencente à esfera da *Pura Mens*, onde reside o verdadeiro Belo, a Beleza sublime e o verdadeiro Amor.

A melancolia dos artistas, nesse entendimento, é a própria melancolia esboçada na gravura de Dürer, uma vez que ela também pode representar uma espécie de melancolia erótica, já que, mesmo valorizando a Matemática e a Geometria, a figura alada central, parece se sentir afastada do verdadeiro Belo e, ao mesmo tempo, parece sentir a possibilidade e a capacidade de poder vislumbrar essa Beleza última.

Na realidade, essas questões aqui apresentadas foram de difícil apreensão para os intelectuais da Renascença. A Academia Neoplatônica, principalmente a filosofia ficiniana, compreendia que a inspiração artística ocorria num momento de grande frenesi ou furor. Como exemplo do furor poético, temos o indivíduo que seria tomado pela divindade, com auxílio dos *daimones* e sendo ele possuído por uma força divina, declamaria as mais belas obras poéticas. Toda a teoria do furor desenvolvida por Ficino, estava intimamente relacionada à questão da melancolia que, agora, passou a ser entendida como uma *melancolia benéfica*, ou *cândida*, que conduzia a um estado de furor.

A problemática da genialidade, ou melhor, da inspiração artística não foi facilmente resolvida, como parece apontar Panofsky. A noção de *artista-artifex*, ou *pictor divinus*, foi

estabelecida seguindo a ideia de *Deus Pictor* ou de Deus como Pintor. Ainda podemos perceber em Dürer uma certa ambivalência, ao considerar que as Ideias estariam no interior do próprio indivíduo, quando, contrariamente, o próprio Dürer evoca uma nota de Ficino (exposta na citação acima de Panofsky 2013, p. 119-122), que entende a inspiração do artista atrelada a um “furor exterior” que seria causado pela própria divindade, quando “decorre que, repleto de influências e oráculos divinos vindo do alto, ele sempre extrai de si pensamentos divinos novos e inéditos, e prevê o futuro.” Essa polarização tornou-se uma problemática que se estendeu por todo o *Cinquecento*, como veremos posteriormente.

No tocante à apropriação do lema *Ut pictura poesis*, que foi de grande importância para estabelecer a dignidade do ofício artístico, esse adágio pode e deve ser visto como parte da filosofia ficiniana, quando o pensamento de Ficino voltou-se para os aspectos da possessão divina no poeta, causa principal do *furor poeticus*. Grande parte de sua filosofia foi desenvolvida sob o entendimento do arrebatamento místico, isto é, do encontro e da união do homem com Deus. Assim, no mesmo patamar dos filósofos, estavam os poetas que, quando divinamente tomados e inspirados, declamavam os mais belos e divinos poemas. É nítido que Ficino tomou como exemplo os poetas, e não os artistas plásticos, já que seguiu o conceito de furor poético presente nas primeiras obras de Platão.

Quanto à gravura “Melencolia I” (figura 35, anexo A), é importante ter em mente que nessa obra encontramos as duas faces da melancolia: a melancolia maléfica, caracterizada pelo sentimento de desânimo, por estar distante do verdadeiro Belo e pelas limitações do conhecimento técnico, e a *melancolia benéfica*, que deve tomar os homens de gênio, tornando-os cômicos de que são capazes de galgar novos níveis de conhecimento.

Para ilustrar o que temos estudado, vejamos a figura 86 (anexo A), trazida por Nuccio Ordine (2006, p. 184), com o título, “Sócrates pinta com ajuda de um *daimon*” de Achille Bocchi, presente em sua obra *Symbolicarum quaestionum* de 1555. Essa importante imagem, proveniente de mais um dos famosos dicionários de emblemas da Renascença, contém uma série de conceitos importantes para a nossa discussão. Primeiramente, como recorda Ordine, ao menos no Renascimento, Sócrates, o “mais sábio dentre todos os homens”, foi encarado como uma figura melancólica, especialmente por conta de sua profunda meditação e, principalmente, por conta de sua ousadia em conhecer, *Sapere aude*, que o conduziu a uma morte heroica.

Com esse importante dado, podemos interpretar essa imagem emblemática dentro dos parâmetros da nossa pesquisa, em especial deste capítulo. Nessa ilustração, vemos Sócrates pintando seu próprio autorretrato, com o auxílio de seu *daimon*.

Aqui há dois elementos muito significativos: o famoso axioma socrático, “conhece-te a ti mesmo”, que se fez presente na filosofia neoplatônica – e também nos textos herméticos – e o detalhe do *daimon* (o demônio) socrático que, na Renascença era, ao menos no âmbito filosófico, entendido como a fonte de inspiração divina para o homem. Essa ilustração de Achille Bocchi é reveladora, ao apresentar que a questão da inspiração artística ainda não se encontrava bem definida, já que vemos no desenho que Sócrates é inspirado por um *daimon*. Outro detalhe, não menos importante, que torna possível realizar uma comparação com a gravura “Melencolia I”, são as duas ferramentas geométricas – o esquadro e o compasso –, com maior ênfase para o compasso.

O compasso, símbolo da totalidade, na ilustração de Bocchi, está direcionado para os céus, indicando uma clara busca pelo verdadeiro Belo e pelas verdadeiras Formas que o artista, ou filósofo, tanto deseja encontrar. Esse mesmo símbolo é encontrado em “Melencolia I”, mas, diversamente do desenho de Bocchi, o compasso na gravura de Dürer não está voltado para os céus, mas encontra-se no colo da figura alada central. Esse é um dos instrumentos que pode simbolizar uma das causas da melancolia do artista, que ao aguçar sua “mente-compasso” – analogia feita por Nicolau de Cusa (CUOZZO, 2018, p. 186-189) –, mostra-se ser uma mente ansiosa para, entre outras coisas, abarcar todos os conhecimentos, indo dos saberes do mundo sensível ao conhecimento do divino. Mas, dada a incapacidade humana, como reforçou a filosofia de Nicolau de Cusa, de abranger todos os saberes e gozar do verdadeiro Belo – embora o ser humano possa sempre se aproximar mais e mais desse Belo arquetípico –, a mente humana jamais conseguirá abarcá-lo, como um todo. Eis uma das principais causas da melancolia de Dürer, imortalizada em sua gravura: uma melancolia que não era unicamente do artista de Nuremberg, mas sim, compartilhada por todos os outros pintores e escultores.

É o que Chastel (2012, p. 367) classifica como a problemática da “metafísica do belo e os artistas” no Renascimento. Para exemplificar tal questão, o estudioso, alude a uma consideração feita pelo poeta e teórico da arte Charles Baudelaire (1821-1867) que disserta a respeito dos anseios artísticos em relação ao belo.

Esse admirável, esse imortal instinto do Belo é que nos leva a considerar a terra e seus espetáculos uma sinopse, uma correspondência do Céu. A sede

insaciável de tudo o que está além e revela a vida é a mais vívida prova da nossa imortalidade. É pela poesia e através da poesia, pela música e através da música, que a alma vislumbra a um só tempo os esplendores situados além do túmulo; e quando um delicioso poema traz lágrimas aos olhos, essas lágrimas não são uma prova de um excesso de gozo, são antes o testemunho de uma melancolia irritada, de uma postulação dos nervos, de uma natureza exilada no imperfeito e que gostaria de se apoderar de imediato, ainda neste mundo, de um paraíso revelado (apud CHASTEL, 2012, p. 367).

Essa interessante colocação de Baudelaire é uma síntese do que podemos chamar de melancolia do artista, ou melancolia artística, presente especialmente no Renascimento. A exposição do poeta francês, e endossada por Chastel, para explorar o que ele chamou de “a metafísica do belo”, aponta indiretamente para o conceito de *Ut pictura poesis*, que fez com que os artistas da Renascença percebessem nas artes plástica a função de poesia muda – *Muta poesis, pictura loquens*. Embora a exposição de Baudelaire possa parecer uma insinuação a uma melancolia danosa aos artistas, é esse específico sentimento melancólico de incompletude, de nunca conseguir alcançar o Belo ideal, que faz com que pintores e poetas permaneçam na jornada pelo aprimoramento artístico. Eis mais um claro indício da influência platônica, que nos faz recordar a passagem de “O Banquete” de Platão, que cita: “Um bom exemplo é *poiesis*, que tem múltiplo significado, sendo mais de uma coisa. De fato, tudo quanto passa do não-ser para o ser tem causa a *poiesis*, de modo que as produções de todas as artes são formas de *poiesis*, e os artistas e artesãos que as produzem são todos *poietai*”<sup>137</sup> (O BANQUETE, 2012, p. 65).

O ser humano, de acordo com o platonismo, encontra-se exilado, longe do mundo das Ideias e das verdadeiras Formas e, portanto, do verdadeiro Belo. Com esse entendimento, atrelado à melancolia artística, por estar distante dessa Beleza ideal, encontramos argumentos para entender o que ficou conhecido pelos renascentistas como “melancolia erótica”. Que, em outras palavras, corresponde à ação de Eros que deve instigar no espírito do homem, o desejo pelas coisas belas e pelo sublime. Assim, Eros – a terceira figura mítica elencada em nosso estudo, após Saturno e Hermes Trismegisto – atuaria no espírito do ser humano, guiando-o e atraindo-o para o alto, rumo ao encontro da verdadeira Beleza, personificada, na Renascença, por Vênus.

<sup>137</sup> O fato de Platão ter associado a *poiesis* aos artistas e artesãos é devido à sua desvalorização das artes, considerando-as como simples técnica, (*mimesis*). Bini tece alguns comentários no próprio texto platônico, acerca dessa passagem: “(*poiesis*), *poesis*, palavra geralmente empregada no seu sentido restrito e específico de *criação literária sob a forma de versos métricos* (poesia trágica, épica, idílica, lírica etc., isto é, muitas das artes das musas), enquanto no seu sentido original, lato e genérico, essa palavra significa simplesmente criação, produção [...] [enquanto ao termo] *poietai*, criadores, produtores” (2012, p. 65).

Embora essas características eróticas surgirão com mais clareza em nosso último capítulo, é válido lembrar que tal entendimento, que vincula a melancolia a Eros, pode ser aplicada à interpretação da gravura “Melencolia I”, porém, com algumas ressalvas.

“Ressoa [o Amor e a Beleza] demasiadamente na sensibilidade para não suscitar uma infinita inquietude. O desamparo que toma conta da alma diante do vazio da existência terra a terra era familiar para Ficino e seus amigos: era o mal dos ‘espirituais’” (CHASTEL, 2012, p. 367-368). A exposição de Chastel é sagaz ao colocar “Melencolia I” sob o “signo de Eros”, a divindade que move o verdadeiro Amor pelo Belo. O indivíduo – e não apenas Dürer – estava envolvido nessa busca da “tríade-platônica”, como lembra Haubert (2019, p. 352), sendo ela composta pelo Bom, Belo e Verdadeiro que são, necessariamente, relacionados a Eros, a personificação do Amor e a Vênus, a personificação da Beleza. A explanação de Chastel é coerente, pois não enfatiza somente o aspecto erótico em “Melencolia I”, já que esse historiador da arte leva em conta os outros eixos que influenciaram a gravura, como o misticismo, o hermetismo, a escala dos graus de melancolia inspirada e as características ambivalentes de Saturno. Enquanto que, por outro lado, autores como Dubois (1995, p. 203) e Agamben (2012, p. 192-193) acabam por fazer uma interpretação reducionista, ou incompleta, dessa famosa gravura. Sobretudo Dubois que, ao enfatizar os temores causados pelas mudanças culturais, científicas e religiosas daquele período de transição, que foi o Renascimento, atribuiu um excessivo significado negativo à gravura, quando diz “fora das explicações fisiológicas e astrológicas, a melancolia está associada ao sentimento de perda” (1995, p. 203). Dubois faz uso de uma interpretação psicanalítica, não apenas para a “Melencolia I”, mas para a melancolia da Renascença em geral, ao elevar o aspecto erótico do humor melancólico ao seu grau máximo, sugerindo que o melancólico é aquele que convive com o eterno sentimento de perda, ou de não ser capaz de possuir o objeto amado. “A melancolia é, ao mesmo tempo, a expressão de um vazio, ou de um esvaziamento, e o escoadouro de um excesso de energia” (DUBOIS, 1995, p. 205).

Apesar de nossa ressalva, não podemos retirar os créditos das interpretações de Dubois e de Agamben. Esse último, de uma maneira bem menos radical que Dubois, lembra que na Idade Média os poetas trouxeram à tona a temática do *amor hereos*, isto é, quando a melancolia é proveniente da perda ou da incapacidade do homem de possuir sua (pessoa) amada.

O *amor hereos* foi considerado uma patologia pela Medicina antiga e medieval e, inclusive, na Renascença, estando associado à melancolia danosa e à atividade sexual, como considera Agamben:

Por isso que a revalorização do amor pelos poetas a partir do século XII não se dá através de uma redescoberta da concepção “alta” de Eros, que o *Fedro* e o *Banquete* haviam conferido à tradição filosófica ocidental [...]. Assim como, dois séculos depois, os humanistas, segundo uma intenção cujo emblema se consolidou para sempre no gênio alado da melancolia düreriana, modelaram a fisionomia do seu mais elevado ideal humano, o homem contemplativo, sob as agitadas facções saturninas do que uma antiga tradição médica considerava o temperamento mais infeliz, assim também é sob a marca de uma enfermidade mortal da imaginação que os poetas cunharam aquela que deveria tornar-se a mais nobre experiência espiritual do homem moderno europeu.

O que em Platão era uma contraposição nítida entre dois “Amores” (que tinham uma genealogia distinta a partir de duas Vênus, a celeste e a terrestre (“pandemia”) (sic), torna-se assim, na tradição ocidental, um único Eros, fortemente polarizado na tensão lacerante entre dois extremos de signo oposto. A ideia freudiana de *libido*, com a sua conotação essencialmente unitária, mas que pode voltar-se para direções opostas, aparece, sob esta perspectiva, como uma herdeira tardia mas legítima da ideia medieval do amor<sup>138</sup> (AGAMBEN, 2012, p. 192-193).

---

<sup>138</sup> Uma interpretação psicanalítica da melancolia ganhou repercussão após a publicação do trabalho “Luto e melancolia” de Sigmund Freud (1856-1939), escrito em 1915 e publicado em 1917. Nesse escrito, Freud admite dificuldade em encontrar uma definição precisa para a melancolia, isto é, uma definição única, que fosse utilizada pelos diversos campos do conhecimento científico. Ao passo que define o luto “como a perda real de um objeto amado”, a exemplo da perda de um ente querido. Enquanto a melancolia, diferentemente do luto, é entendida na Psicanálise quando “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor [...]”. Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o que *perdeu* nesse alguém” (FREUD, 2006, p. 251). A partir dessa exposição, é possível compreendermos a interpretação psicanalítica da “Melencolia I”, feita por Dubois e Agamben. Embora não possamos defender um significado único para a gravura, a hermenêutica psicanalítica tem seus méritos, especialmente quando relacionamos a exposição de Freud com o contexto melancólico da sociedade renascentista do *Cinquecento* e com o paradigma do artista, como temos analisado. Com efeito, a ideia de se estar distante do objeto amado, ou a “sensação de que algo foi perdido, mas não se sabe bem o que”, é ajustável à compreensão da filosofia neoplatônica, que está latente em “Melencolia I”. A figura alada da obra pode ser também interpretada dentro desse contexto do paradigma artístico, em que o próprio artista via-se numa posição melancólica, já que estava distante do verdadeiro Belo. Ainda que entendamos que abordar a melancolia da gravura apenas sob o aspecto ou signo de Eros seja reducionista, como no caso da interpretação de Dubois, que percebe apenas os aspectos negativos da melancolia, a exposição freudiana é muito pertinente e sagaz ao notar, também, a mania como outro sintoma do *homo melancholicus*, muito embora Freud (2006, p. 258) julgue que os ataques maníacos dos melancólicos sejam tão difíceis de explicar quanto a própria melancolia em si. Interessante, pois, ainda na exposição freudiana, há uma tendência em relacionar o aspecto destrutivo da melancolia, quando o indivíduo melancólico volta-

Apesar de a tese de Agamben ser bem mais ponderada do que a de Dubois, o autor também faz uma interpretação psicanalítica da gravura. Uma explanação acertada, especialmente no tocante ao signo de Eros, ou seja, quando o artista é instigado eroticamente pelos ideais do Belo. Apesar disso, a tese de Agamben, ao menos para o nosso estudo, é parcial, especialmente porque foca em apenas um signo regente, isto é, na regência do mítico Eros.

De acordo com o nosso estudo, o que pode servir para uma interpretação de “Melencolia I” é o pano de fundo filosófico-religioso, sob a óptica do neoplatonismo do início do século XVI. Essa compreensão filosófica e hermética dava aos artistas – e não apenas a eles – a possibilidade de ascender gradativamente por meio da escada sapiencial. Esses graus – relacionados à *imaginatio*, *ratio* e *mens* – apontam que há outros patamares para se conquistar. O signo de Eros certamente está influenciando a figura alada da gravura. O aspecto de desânimo percebido nessa figura alada (*Il putto*) pode significar que as possibilidades artísticas relacionadas à imaginação – *imaginatio* – já se esgotaram. O que sugere a necessidade de se avançar para o próximo grau.

A melancolia erótica está presente em “Melencolia I”, mas não apenas nessa obra, já que todos os artistas, filósofos e poetas que se lançavam na busca pelo conhecimento estavam, inevitavelmente, sob o signo de Eros, dado que os homens de exceção são instigados, “puxados para o alto”, na ânsia de encontrar o que há de mais belo e sublime. Porém, a interpretação psicanalítica dada à gravura por Dubois e Agamben, que enfatiza apenas o lado erótico do anseio do artista em alcançar a Beleza suprema, acaba por esquecer dos graus anteriores que, em nosso entendimento, estão sob os signos ou regências míticas de Saturno e Hermes Trismegisto. Essa ponderação é importante, já que os artistas – que lutavam para ganhar espaço e valorização social –, receberiam as influências desses signos míticos. Saturno permanecerá como regente dos homens de gênio, agora incluindo os artistas, e Trismegisto, com seu hermetismo, auxiliará na criação de uma teoria artística.

Finalmente, vemos que a “Melencolia I” tem como significado a melancolia presente na sociedade daquele momento e que se acentuava com os acontecimentos sociais e religiosos dos primeiros decênios do século XVI. Também remete à melancolia dos próprios artistas que

---

se com agressividade para o seu próprio Ego, já que se considera indigno de qualquer amor. O que podemos dizer é que, no contexto da Renascença, isso seria uma ação do maligno de Saturno. Freud, nesse ensaio, não aborda as características atinentes ao que seria o “lado positivo” da melancolia como fez um de seus discípulos, Ernst Kris (1900-1957).



numa forte luta para se estabelecerem como representantes da “mais sublime ciência” – a pintura –, foram elevados a graus tão extremos que não apenas o ofício artístico passou a ser visto como divino, mas o próprio artista recebeu o epíteto de *pictor divinus* que, de maneira similar ao *Deus Pictor*, criava como Deus, numa espécie de artista-demiurgo.

Nestas lendas a imagem de *deus artifex*, que culminou na representação concreta de uma divindade artisticamente activa ou que colabora com – ou ajuda – o artista, corresponde à imagem do divino artista, que é recorrente desde o Renascimento. No século XV, Leone Battista Alberti descreveu a actividade do artista como a de um “segundo Deus”, e no século XVI Aretino foi um dos primeiros a utilizar as palavras “persona divina” ao referir-se a Miguel Ângelo, e a citadíssima expressão “divina pincelada”, para Ticiano. O adjectivo “divino”, primeiro conferido a Miguel Ângelo, e a outros artistas, invadiu a língua vulgar e tornou-se uma figura automática do discurso. É ainda hoje utilizado no epíteto “diva” atribuído às actrizes e cantoras líricas.

As histórias biográficas, como a do nascimento de Miguel Ângelo contada por Vasari, derivam do mesmo grupo de ideias. Nestas, o nascimento do divino artista é apresentado como se fosse o de um filho de Deus. Até certo ponto, pode distinguir-se nelas a crença na identidade real dos termos de comparação.

Esta necessidade não nos surpreende quando reflectimos que, no Renascimento, a ideia de génio também tem dois significados. Por um lado, o génio é simplesmente usado para o tipo de mentalidade de um indivíduo, enquanto o segundo sentido se torna claro, por exemplo, na *Poética* publicada em 1561 por Scaliger, que acreditava que o génio de um poeta possuía uma existência externa (Zilsel, 1926, 285). A ideia dos poderes criativos do *divino artista* é, contudo, inseparável da ideia de génio. Tentámos mostrar que o Renascimento retomou esta ideia a partir do que sobreviveu da teoria da arte platónica e que lhe deu nova vida; e pensamos que a história da juventude de Giotto pode ser vista como a primeira prova da exactidão desta interpretação (KRIS; KURZ, 1988, p. 59).

No mesmo ritmo em que os artistas (pintores e escultores, especialmente) viam sua ascensão social, cresciam as cobranças em torno do perfeccionismo, bem como as disputas entre esses profissionais. Não apenas o árduo trabalho em trazer à tona a dignidade desse ofício, mas, também as próprias exigências exercidas sobre essa classe de intelectuais e trabalhadores – como a busca pelo perfeccionismo estético –, fizeram com que a melancolia fosse um sentimento notório entre os artistas, percebido mesmo no século XVI.

E, para complementar, havia a questão levantada acima por Kris e Kurz, na qual se acreditava “que o génio de um poeta [artista] possuía uma existência externa”. Mais do que um simples detalhe, essa compreensão passou a preocupar os artistas e os teóricos da arte, notadamente no século XVI. “O génio dispensa a graça divina. A inspiração originalmente

concebida como proveniente do sopro de Deus, secularizou-se e é reconhecida como voz interior do artista” (KRIS, 1968, p. 68).

A questão em torno da genialidade estava aberta. A problemática havia sido alavancada, sobretudo, por Ficino, com seu ideal de furor incitado pelos *daimones* ou pelas Musas. O seu conceito de *furor poeticus* foi essencial para vincular esse entusiasmo aos artistas plásticos – aqui está um dos motivos do retorno ao adágio horaciano, *Ut pictura poesis*. Os conceitos desenvolvidos no *De vita triplici* serviram para elevar a importância e a dignidade dos artistas (poetas), já que eles eram tomados pela divindade, contemplavam as Ideias eternas e expressavam suas percepções oriundas dessa aproximação da Beleza arquetípica através de pinturas ou esculturas. Se a Academia de Florença, especialmente com Ficino, forneceu subsídios para a elevação da dignidade dos artistas, por outro lado instaurou-se um problema, a partir do seguinte questionamento: se Deus tomava o pintor e o escultor, da mesma forma que fazia com os poetas e profetas, qual seria a participação do artista na produção de uma obra? A obra era pertencente ao artista ou a Deus? Esse foi o questionamento em torno das artes no século XVI. Embora Kris adiante que a resposta será dada com um viés secular, tornando a inspiração como “voz interior do artista”, tal contenda não foi facilmente resolvida e, apenas no final do século XVI – mais especificamente no século XVII – é que essa secularização ficará mais nítida. De modo que, no século XVI o artista ainda era visto como *pictor divinus*.

Dessa forma, após receber seu devido status social, o artista ainda precisaria lutar para conquistar sua própria inspiração “secularizada” – para usar a terminologia adotada por Ernst Kris.

Assim, dissertamos, até o momento, apenas uma pequena parcela do que, segundo Ernst Kris, ficou conhecida como “a lenda ou mito do artista”, que alcançou seu auge nos séculos XV e XVI. Contudo, mais que a questão de um mito, os problemas em torno da individualidade e da originalidade do artista diante da possessão divina, precisavam ser discutidos. É o que veremos a seguir.

### **7.1.1 O paradigma do artista e o *furor divinus***

O fascinante mundo artístico da Renascença é um campo que por mais que se estude, permanece com muitos aspectos a serem explorados. Um deles está na relação das artes plásticas com a melancolia, a qual foi convertida e transformada em *furor divinus*. De modo

que há alguns estudos que apontam como ocorreu a conversão do trabalho do artista, outrora visto como mero trabalho manual, mas que, no século XVI passou a ser qualificado como um ofício divino. O estudo de Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 50) percorre os trabalhos acadêmicos de Leon Battista Alberti e de Leonardo da Vinci, que foram pioneiros nos tratados que visavam não apenas indicar as técnicas de pintura, como também relacionar a pintura às artes liberais.

O neoplatonismo, por sua vez, colaborou para configurar e fortalecer a ideia de artista-poeta, ou seja, o relacionamento da pintura com a poesia, sendo essa última associada à Retórica, uma importante disciplina das sete artes liberais.

O epíteto *uomo universale* foi usado para designar o ofício e a pessoa do artista entre os séculos XV e XVI. Tal designação, como recordam Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 52), foi dada aos artistas, que passaram a ser o modelo social de erudição.

O nosso trabalho tem vasculhado os meandros do neoplatonismo renascentista, com ênfase no hermetismo que dessa escola filosófica aflorou. Embora Ficino não tenha escrito nenhum tratado sobre a pintura, é na valorização das imagens simbólicas, presentes em algumas obras desse filósofo, que encontramos a contribuição neoplatônica da Renascença para as artes plásticas.

Essa é uma das linhas que percorre Besançon (1997, p. 95), que insiste, não sem razão, na contribuição ofertada às artes pelo hermetismo renascentista. Realmente, a análise de Besançon faz bastante sentido e se alinha com o que estudamos a respeito do conteúdo do *Corpus Hermeticum*. O homem, de acordo com os textos herméticos, deve contemplar a natureza (vida contemplativa) e atuar sobre ela, de modo a descobrir seus mistérios e utilizá-los para o seu próprio bem-estar. Foi ampliado, assim, o conceito de *philosophus et magus*, unido pela mescla entre vida ativa e contemplativa, significando que o homem pode contemplar, estudar a natureza e atuar sobre ela.

Esses dois estilos de vida foram relacionados aos artistas. O “divino pintor” também tinha a missão de contemplar e estudar a natureza para, assim, poder produzir as mais belas obras artísticas, tão perfeitas que poderiam ser equiparadas às Ideias eternas. Tanto que para Yates (apud BESANÇON, 1997, p. 98) os artistas foram os verdadeiros magos na Renascença, quando diz que “os magos operacionais do Renascimento foram os artistas como Donatello e Miguel Ângelo que souberam, graças à sua arte, impregnar da vida divina as estátuas que faziam”.

Antes de entrarmos na questão da relação entre os artistas e o *furor divinus*, faz-se necessário lembrar que, além da união feita pelos neoplatônicos, especialmente por Ficino, entre a noção platônica de furor e o conceito de melancolia presente no (pseudo) aristotélico “Problema XXX”, a Academia utilizou-se, também, do conceito aristotélico de *phantasmata*, porém dentro dos seus próprios matizes. Na visão neoplatônica, o indivíduo, em estado de furor e com o seu espírito rumando para o inteligível, é acometido por imagens (*phantasmata*). A *phantasia*, no neoplatonismo, estava intimamente vinculada à noção dessas imagens internas (*phantasmata*). Assim, considera o estudioso:

Os deuses são incorpóreos, portanto invisíveis. A visibilidade provém de nós, de nosso corpo. São mediações luminosas entre nossas almas – adequadamente purificadas pela ascese e pela teurgia – e nosso corpo. *As almas se dão a si próprias o que recebem dos deuses, suscitando nelas mesmas as representações graças às quais elas visualizam as potências invisíveis* [grifo nosso]. Esse trabalho de figurar uma representação é obra da imaginação (da *phantasia*).

A *phantasia* é uma sensibilidade do nosso interior, que elabora ativamente os esquemas e as figuras, e que se distingue da sensibilidade que procede do exterior, passivamente, classificável segundo o órgão sensorial envolvido (BESANÇON, 1997, p. 96).

Besançon apresenta a síntese que o neoplatonismo fez do conceito de *phantasmata* e de *phantasia*. Enquanto que para Aristóteles a inspiração do artista estava na alma do pintor ou do escultor, para os neoplatônicos essa inspiração (ideia artística) encontrava-se no mundo inteligível, sendo necessária ao artista uma profunda contemplação, a fim de se tornar capaz de entrar em contato com essas Ideias eternas e, assim, compor suas obras.

Esses diferentes entendimentos não eram totalmente claros para o artista do século XVI, de modo que os conceitos de inspiração e de influência ou de possessão divinas no artista em furor tornaram-se um problema que não foi completamente sanado no referido século. É, mais uma vez, a questão do *furor divinus* que entra em discussão. O neoplatonismo elevou o artista-poeta ao grau de divino, a ponto de a própria originalidade, ou personalidade, do artista ser posta em xeque. Afinal, o artista, assim como os poetas, ao ter seu espírito migrado para o mundo inteligível e seu corpo tomado pelo *divino furore*, a obra artística era considerada como expressão da própria divindade, enquanto que ele, o artista, era, apenas, visto como um escolhido por Deus para ser o Seu vínculo na Terra.

Há um dado interessante fornecido por Azara (1986, p. 171-172) a respeito do furor divino nas artes. Esse estudioso, em sua extensa tese doutoral, na qual investigou a problemática em torno do conceito de *furor divinus* e dos artistas da Renascença – mais

propriamente nos tratados artísticos dos séculos XV e XVII –, admite que o problema do furor já era conhecido por artistas e tratadistas antes do surgimento da Academia Neoplatônica, tendo como expoente o famoso Leon Battista Alberti.

Alberti foi um importante arquiteto, ao mesmo tempo em que se dedicou à teoria artística, contribuindo para elevar a dignidade e a respeitabilidade do ofício do pintor e do escultor. Como aponta Azara, o famoso arquiteto italiano antecipou, em seu *Da Pittura*, ou *Della Pittura* (1435), ainda que um tanto confusamente, que o furor que tomaria principalmente os poetas, o *furor poeticus*, acometeria da mesma forma os pintores. Mas, além de ressaltar esse estado de frenesi nos artistas, Alberti adiantou uma problemática que, na realidade, ficaria mais evidente entre os artistas do século XVI, ou seja, ele fez uma advertência para que os artistas, quando acometidos por tal furor, fossem capazes de utilizar a razão a fim de controlar esse ímpeto, esse frenesi que, em sua visão, não era propício para a criação artística.

Alberti, ainda assim, e mesmo que de uma forma não muito clara, como recorda Azara, conseguiu perceber a problemática que logo se instauraria em torno da individualidade do artista. Por outro lado, devemos recordar que Alberti escreveu em um período anterior à resignificação da melancolia, que logo mais viria a ser feita por Marsilio Ficino, o que fez com que tanto o humor melancólico quanto o furor fossem exaltados.

Novamente, como aborda Azara (1986, p. 177), a noção de furor em Alberti é um tanto quanto nebulosa, embora Azara acredite que o tratadista já tivesse a noção de que o furor, ou entusiasmo, afetava a razão, fazendo com que o sujeito (artista ou poeta) perdesse a racionalidade para criar sua obra. Por outro lado, a crítica de Alberti ao furor nos mostra que ele considerava esse estado de espírito como um simples entusiasmo, sem ser divino; assim, Alberti menciona que o furor poderia fazer com que qualquer pessoa, mesmo sem nenhum domínio artístico, fosse capaz de criar uma obra, simplesmente auxiliado pelo entusiasmo e pela *mimesis*. Mas, como dito, o conceito de furor em Alberti não é muito claro, podendo, em alguns casos, dar a entender que esse teórico das artes compreendesse, também, o furor divino no artista, mesmo que essa concepção tenha sido bem mais desenvolvida, anos mais tarde, na Academia de Careggi.

Apesar disso, vale recordar, como bem faz Azara (1986, p. 228-229), que Alberti não rechaça a ideia de que o ofício do artista seja divino. Pelo contrário, esse visionário tratadista antecipou o conceito de dom artístico, ofertado por Deus ao homem. O artista pode e deve pedir auxílio à inspiração divina, contudo, na visão albertiana, além de o artista ser

inteiramente responsável por sua obra, é ele, pintor ou escultor, que deve tomar a iniciativa de pedir inspiração a Deus para a confecção de sua obra de arte. Vejamos a posição albertiana acerca do furor, quando Azara mostra a pouca simpatia de Alberti pelo *furore*:

*El furor poético parece apenas distinguirse de la locura o furor bestial. Las Musas, que provocan la exaltación del alma, están cerca de las Furias, defensoras de Saturno, que se oponían a la destrucción del magma primigenio cuando Dios pretendía ordenar el caos afín de dar forma al Mundo. Las furias eran seres malignos que se oponen a la bondad de las formas, artísticas o naturales, anulando a la bondad de las formas, artísticas o naturales, anulando la razón. La noción de pérdida de sí mismo, de posesión violenta e irracional está ya presente en esta primera manifestación del furor Albertino bajo la modalidad de furor poético.*

*El furor artístico, sin embargo, no se presenta tan claramente dibujado. El entusiasmo, en su sentido verdadero, implica una posesión del alma por un agente externo (ya sea un dios, un “demon” o genio, las Musas, mensajeras de los dioses, la luz celestial, etc) que la arrebató [...].*

*Si el furor en poesía tiene un claro origen externo (al menos en sentido alegórico, ya que parece difícil pensar que Alberti creyera en la posesión divina) el entusiasmo, en arte, por comparación debería tener igualmente unas causas divinas. Sin embargo, el desarrollo del tratado [“Da Pintura”] parece señalar a otras inquietantes: el furor, en arte, se confunde, o se entiende como “capriccio”, es decir como una misteriosa exaltación del alma que brota súbitamente, pero que no parece tener un origen divino (que es lo que daría a la obra una cualidad estimada y valiosa). No obstante la noción de “capriccio” tampoco queda definida con claridad, y desde luego Alberti no emplea este término (y sí el de “entusiasmo”). Sin embargo todo apunta a que, desde el momento mismo en que el concepto de furor divino se recupera para la poesía, con todo que implica de posesión externa y de anulación voluntaria, positiva y necesaria de las facultades del alma, en las artes plásticas aparece bajo la forma de furor “umano” disminuyendo el poder luminoso de la razón, del guía supremo del alma durante el proceso creativo.*

*Tanto en el “Re Aedificatoria” como en el Tratado de Pintura, al estudiar el origen de la creación, el factor “tiempo” hace su aparición y determina que el furor sea considerado como un lastre o un impedimento, tanto durante la concepción como durante la materialización de la obra de arte [Aqui, Azara cita una parte do De re Aedificatoria, de Alberti]:*

*“Te aconsejo por el contrario de dejar transcurrir cierto tiempo para que el alma se enfríe (deje de hervir) a causa del entusiasmo que dio luz a la obra concebida y luego, retornar a ella con más diligencia otra vez, pues entonces tu juicio sobre lo que has proyectado no estará influenciado por el amor de la invención, no está gobernado por un razonamiento miserable. Ya que en toda empresa el tiempo lleva a descubrir o deducir muchas cosas que en un buen principio podían escaparle incluso al hombre más capaz”.*

*Alberti juzga los efectos nocivos del entusiasmo de muy distinta manera a como lo harán los manieristas (AZARA, 1986, p. 172-173).*

Alberti desenvolveu suas principais ideias na primeira metade do século XV, no *Quattrocento*, isto é, alguns anos anteriores à formação da Academia filosófica neoplatônica

de Florença. A exposição do estudioso acerca das preocupações albertianas em torno da inspiração artística e, conseqüentemente, da originalidade, da pessoalidade e da identidade do próprio pintor e do escultor frente à sua obra, faz com que Pedro Azara reconheça em Alberti um grande visionário de toda uma problemática que se arrastaria, principalmente, pelo *Cinquecento*.

Embora o conceito albertiano não contemplasse diretamente a melancolia, percebemos que esse tratadista italiano já se mostrava preocupado com os estados de entusiasmos ou frenesis que poderiam acometer o artista. A posição de Alberti é de rechaço aos estados de furor artísticos. Porém, esse arquiteto italiano não descartou que poderia haver uma forte aproximação do artista com o divino, mas mostrou-se contrário à hipótese de que o artista fosse conduzido por uma força externa e totalmente alheia à sua vontade.

Mesmo não expondo a questão da melancolia que seria reformulada apenas por Ficino, Alberti aconselhava que o artista tomado pelo furor deixasse a “sua alma arrefecer” para que, a partir de seu próprio discernimento, colocasse suas próprias características na obra artística que, anteriormente, foi executada sob o ímpeto de um furor. A noção de *melancolia fumosa et fervens* foi bem desenvolvida e louvada por Ficino, que notou características positivas no estado aquecido da bÍlis negra, a qual auxiliaria a elevação do espírito rumo às Ideias eternas, culminando no *furor divinus*. Alberti, por sua vez, difere ao sugerir o “resfriamento da alma”, em prol da originalidade e da individualidade artísticas.

Apesar de Alberti ser um visionário e adiantar alguns problemas que surgiriam, ainda com mais força no século XVI, em torno do *pictor divinus*, quando a figura do pintor foi considerada um *Deus in terris*, como lembra Hocke (1974, p. 61), o tratadista italiano não conseguiu solucionar o problema em torno da originalidade dos artistas e de suas obras. Embora Alberti, ao que tudo indica, tenha entendido o furor como tipicamente humano, ele destaca a questão da possessão divina pelas Musas ou gênios, porém, é provável que o tratadista estivesse se referindo à possessão em seu sentido alegórico (AZARA, 1986). A problemática inicial da não secularização das artes ocorreu diante do impacto e da influência da filosofia mística proveniente da Academia Florentina, bem como o seu conceito de aproximação do ser humano com Deus. Uma aproximação intermediada pelos gênios e que dispensava a inspiração propriamente humana, ou um furor humano.

Apesar dessa problemática e de uma indefinição diante do que seria obra propriamente humana ou propriamente divina, temos que lembrar que isso não acarretou, em momento algum, ao menos no período renascentista, uma desvalorização do trabalho artístico. Pelo

contrário, o artista passou a gozar de uma excelente reputação, ao ser visto como uma figura ungida por Deus para expressar as mensagens sublimes do mundo inteligível. Não é por acaso que o próprio “Autorretrato” de Albrecht Dürer, de 1500 – ilustração 40 (anexo A) –, remete a todos esses conceitos, já que essa pintura transmite a ideia de artista-demiurgo.

O indivíduo-artista também foi visto como aquele que teria alcançado a gnose, já que era considerado detentor de um conhecimento muito além do plano sensível, tendo despertado a própria centelha divina, presente em sua alma. “O domínio da proporção tem o seu lugar ao lado da capacidade do artista para desenhar a imagem da realidade a partir de si próprio. Ambas servem para definir a sua habilidade criativa, e fazem parte das características definidoras do divino artista, cuja superioridade mental ainda hoje é admirada [...]” (KRIS; KURZ, 1988, p. 87).

Embora hoje seja possível entendermos, com bastante clareza, o problema artístico ocorrido no Renascimento, essa não era, obviamente, uma realidade para o artista e para os teóricos da arte dos séculos XV e XVI. Mas, já no *Cinquecento*, é possível notarmos um movimento artístico, como bem adiantado por Alberti, chamado Maneirismo, quando passou a ser entendido que o artista possuía controle sobre seus impulsos e sobre seus estados de entusiasmos. Contudo, vale lembrar que o Maneirismo não conseguiu afastar a ideia de inspiração divina, muito menos o conceito de artista-melancólico. Todavia, foi um movimento que deu início ao conceito de originalidade para os artistas, bem como para suas obras, ainda que criadas sob inspiração divina. “Por *maneirista* devemos, principalmente, entender os artistas que quiseram escapar por uma *maneira* muito pessoal, por um estilo próprio de cada um – assim pensava Vasari –, ao domínio dos gigantes da arte” (DELUMEAU, 1983, p. 117).

Em meio a todas essas divergências teóricas em torno dos conceitos de artista e inspiração e sua obra é que desponta o pintor e teórico da arte Federico Zuccari ou Zuccaro (cerca de 1542-1609). Como bem disserta Panofsky (2013, p. 84), o que esse artista e tratadista maneirista propôs em seu tratado *L' Idea de' pittori, scultori ed architetti*, de 1607, marcou o ápice do Maneirismo, ainda que, como percebido no título, ele mantém o uso do termo “ideia”, que continha certa conotação platônica. Entretanto, Zuccaro se afasta do conceito teológico-metafísico dessa terminologia, ao confiar a produção de uma obra artística, exclusivamente, aos artistas. Federico, como recorda Panofsky, seculariza o termo “ideia”, já que os voos do espírito do artista, para vislumbrar as Ideias eternas, não são mais necessários, uma vez que a própria *idea* nasceria no próprio espírito do artista, como uma espécie de desenho interior.



Ademais, é possível concluir que Federico se volta para o conceito aristotélico dos *phantasmata*, desvinculando-o do neoplatonismo. Nesse entendimento a Ideia (numa espécie de imagem) surge no espírito do artista, mais propriamente na faculdade da imaginação, e a partir dessa “forma espiritual”, o artista se inspira e se guia para a produção de sua obra. Zuccaro também não abandonou o conceito de pintor divino, ou de pintor como um segundo deus, com a diferença de que a divindade, ou a centelha divina, que se encontra no interior do espírito humano é distinta de Deus. Desse modo, Zuccaro se aproxima de Nicolau de Cusa ao falar da *Imago Dei* na alma humana (Imagem de Deus na alma humana).

O seu entendimento de *scintilla della divinità* (centelha divina ou da divindade) também se apresenta de uma forma secularizada, a fim de se proclamar a individualidade e a inspiração artísticas, não havendo mais a necessidade da possessão divina. Desse modo, notamos na teoria de Zuccaro, um movimento de aproximação e de afastamento entre o artista e o divino, já que o homem se apresenta como um segundo deus e o artista “age igual a Deus”, no momento em que cria sua obra. Ou seja, Deus, o Supremo Intelecto, ao Criar o mundo contemplou o Seu próprio interior, e o artista, na concepção de Zuccaro, realiza, de maneira análoga, esse mesmo processo criativo.

Considerando que Deus, causa suprema, máxima e melhor de todas as coisas, para agir exteriormente, olha e contempla necessariamente o Desenho interior no qual conhece tudo o que realizou, que realiza, que realizará ou poderá realizar com um único olhar; considerando que esse conceito, no qual e pelo qual ele compreende todas as coisas [...] e para mostrar uma imagem em miniatura da excelência de sua arte divina ele criou o homem à sua imagem e semelhança, dando à alma uma substância imaterial, incorruptível e as faculdades do entendimento e da vontade a fim de que o homem ultrapasse e domine todas as outras criaturas do mundo exceto o Anjo, tornando-se como um segundo Deus, considerando tudo isso afirmo que Deus quis igualmente dar ao homem a faculdade de formar em si mesmo um Desenho interior intelectual a fim de que pudesse conhecer assim todas as criaturas e formar dentro dele um novo Mundo, e a fim de que interiormente, em seu ser espiritual, pudesse dispor e usufruir aquilo que ele usufrui e domina exteriormente enquanto ser natural; a fim de que, igualmente, por esse desenho, como que imitando Deus e rivalizando com a Natureza, pudesse produzir infinitamente coisas artificiais semelhantes às naturais; e de que, através da escultura e da pintura, nos fizesse ver novos paraísos na Terra (ZUCCARO, apud PANOFSKY, 2013, p. 228-229).

Federico Zuccaro desenvolveu muito bem as bases que concederam ao pintor e ao escultor a sua própria inspiração e, conseqüentemente, a originalidade de sua obra ao retirar o concurso direto do divino. Em outras palavras, Zuccaro desconsiderou a possessão do espírito do artista, por uma força externa. Muito interessante ressaltar que Zuccaro, já no início do

século XVII, não afasta o pintor do mundo divino, uma vez que o tratadista ressalta o entendimento de que o artista é o único responsável por sua obra, mantendo o conceito de inspiração divina e ressaltando, também, a noção de centelha divina presente na alma do artista, inspirando-o na criação de obras belas e sublimes.

Hocke (1974, p. 31) ressalta que apesar dos novos postulados maneiristas, que se afastam da ideia de posseção divina e entregam ao artista a responsabilidade por sua obra, à sua própria *maniera*, a tradição do Maneirismo não afastou a intrínseca união entre os artistas e o humor melancólico. Pelo contrário, como ressalta Hocke, o artista maneirista é também melancólico, principalmente quando se postula a ideia de que todo o resultado de sua obra é unicamente responsabilidade dele e, por assim dizer, de sua própria *maniera*.

Apesar do rechaço de Alberti ao furor e das considerações de Zuccaro sobre o conceito, o problema em torno da criação artística não foi tão bem delimitado no século XVI. Coube, ainda, a Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) uma redefinição, ou melhor, um novo entendimento acerca das forças divinas que tomavam o artista, bem como sobre a originalidade e o estilo próprio de cada pintor e escultor.

## 7.2 GIAN PAOLO LOMAZZO: O FUROR E O HERMETISMO NO MUNDO ARTÍSTICO E MICHELANGELO COMO ARTISTA MELANCÓLICO E DIVINO

Mesmo havendo escritos a favor da *maniera* dos artistas, grande parte do século XVI teve dificuldade para estabelecer uma linha divisória entre a individualidade artística e a própria expressão divina nas artes, quando o artista, possuído pelo furor divino, era visto apenas como um *vinculum* entre Deus e a obra de arte. As artes na Renascença, como argumenta Panofsky (2013, p. 18), receberam um status de serem até mesmo superiores à própria natureza, visto que, se houvesse alguma imperfeição, o artista, – como um *Deus in terris* – seria capaz de corrigi-la e aperfeiçoá-la.

Mas, mais que uma natureza aperfeiçoada, na visão de Robert Klein e Ernst Gombrich, o produto artístico seria como *icones symbolicae*, ou, a mais pura aproximação das Ideias do mundo inteligível, por meio de imagens. Esse é um entendimento muito bem explorado por Gombrich (1983, p. 76), que menciona que Marsilio Ficino foi favorável às artes plásticas, embora não tenha dissertado diretamente sobre elas. Para esse historiador, não só o artista era visto como divino, mas a própria obra artística recebeu um sentido sacro. Essa sacralidade das

imagens – verdadeiros *icones symbolicae* –, juntamente com a noção ficiniana de talismãs, acabaram conferindo-lhes certas características mágicas.

No *De vita triplici*, juntamente com a compreensão de *furor divinus*, vimos que a filosofia mística de Ficino tinha como meta a aproximação do indivíduo com o divino, num processo de êxtase. Esse mesmo objetivo, como lembra Gombrich, serviu para estimular Ficino em relação às artes visuais, já que para o filósofo florentino, os olhos e os ouvidos são fontes para o entusiasmo (furor): “*Ficino no se cansa de ensalzar la nobleza de la vista y la sublimidad de la belleza visual como símbolo del esplendor divino. En su jerarquía de valores el ojo se sitúa por delante del oído como fuente de entusiasmo*” (GOMBRICH, 1983, p. 76). A contemplação de obras de arte que “são capazes de hipostasiar conceitos abstratos”, na visão de Ficino, serviria para auxiliar na elevação do espírito daqueles que as contemplam. Nessa etapa de nossa pesquisa, vale recordar o diagrama realizado por Gombrich, figura 78 (anexo A), elaborado a partir da filosofia ficiniana e do seu conceito de *ascensus et descensus intellectus*, que, como visto, ocorreria com maior facilidade entre os melancólicos contemplativos.

Recordando o citado diagrama e o conceito de “melancolia elevada ao estado de furor”, o estudioso destaca:

*En vida – y este es el aspecto elaborado por el neoplatonismo – tan solo podemos aspirar a este auténtico conocimiento en los raros momentos en que el alma deja el cuerpo en un estado de ek-stasis, tal como el que puede ser otorgado a través del frenesí divino. De aquí la importancia que los neoplatónicos florentinos concedían a la actuación del furor en el amor, la poesía y la profecía, y de aquí también que los pintores renacentistas reclamaran para su actividad el mismo estado de afflatus divino que la Antigüedad reconocía al poeta.*

*Esta pretensión se vio ciertamente coronada por el éxito. Resulta en verdad interesante que en el Renacimiento tardío un gran poeta se dijera acreedor al status profético por comparación con el artista, al menos con el tipo especial de artista del que nos estamos ocupando, el ideador de símbolos visuales. Torquato Tasso combina en una importante sección de su tratado *Del Poema Heroico* una exposición de la teoría platónica del conocimiento con una referencia explícita a la concepción del simbolismo de Dionisio Areopagita [...].*

*Por importante que sea esta sorprendente reivindicación de la imaginación poética, que prelude el término baudelairiano de “Reina de las Facultades”, no interesan aquí más las consecuencias del acento que Tasso pone en la función de símbolo en la tradición platónico-dionisiaca. Pues si los textos anteriores ilustraban la vía que por analogía lleva de la experiencia de la Belleza a la visión de la Divinidad, a Tasso le preocupan obviamente las misteriosas imágenes que no exhiben parecido alguno sino que “elevan la mente a la contemplación” [...].*

*Tasso acude al ejemplo del pittore parlante, el artista o pintor que forja imágenes simbólicas, y esto apunta hacia esa otra corriente de pensamiento neoplatónico que siguió influyendo en el arte y el pensamiento de la Europa renacentista. De acuerdo con esta interpretación, esa característica que tiene el símbolo visual de poder ser aprehendido en un destello es de por sí análoga al modo en que las inteligencias aprehenden la verdad. Fue el propio Plotino quien introdujo este argumento en el mismo contexto en que hablaba del modo superior de conocer (GOMBRICH, 1983, p. 244-245).*

Gombrich cita o exemplo de Torquato Tasso (1544-1595) para apresentar os enlaces entre o *furor poeticus* e as artes plástica, recordando o famoso adágio *Ut pictura poesis* e mantendo-se firme em sua visão de que os artistas, ao menos nas primeiras décadas do *Cinquecento*, eram vistos como indivíduos que tomados pelo furor produziriam autênticas imagens simbólicas, ou *icones symbolicae*.

Precisamos nos deter no problema do *furor divinus* atrelado aos artistas. Uma questão não solucionada, ao menos, até o final do século XVI. O pintor e tratadista italiano Gian Paolo Lomazzo, em seus escritos, tentou resolver essa questão utilizando-se de importantes ferramentas teóricas. Tendo por base a teoria dos humores e o hermetismo propôs não somente uma solução para a possessão (furor) e individualidade artísticas, mas também, criou todo um tratado com base nas influências herméticas, ou seja, a partir dos pressupostos filosóficos e religiosos que abordamos nos capítulos anteriores.

### **7.2.1 Lomazzo: o *capriccio* e a obra *Idea del Tempio della Pittura***

O artista e teórico da arte milanês Gian Paolo Lomazzo, consciente dos problemas e questões atinentes à noção de furor no âmbito artístico, desejou um entendimento que levasse a um equilíbrio entre as ideias albertianas que, de certa forma, rechaçavam o furor divino e os conceitos surgidos do neoplatonismo e do hermetismo. Lomazzo não abriu mão da ideia de possessão do artista com o auxílio dos gênios ou *daimones*, do mesmo modo que estava cômico de que precisava garantir a individualidade do artista e de sua obra. Assim, foi a partir da polêmica obra *De occulta philosophia*, de Cornélio Agrippa, que Lomazzo encontrou o seu *corpus* teórico para formar suas teorias.

O *Idea* teria sido, portanto, o resultado da reunião de capítulos não utilizados neste primeiro tratado [isto é, o *Trattato dell'arte della pittura*] somados ao aprofundamento em literaturas ocultas após a redação do *Trattato dell'arte della pittura*, sobretudo no *De Occulta Philosophia* de Cornélio Agrippa. Klein identifica a obra de Agrippa na Teoria dos Governantes de Lomazzo

[...]. Ackerman chega a conclusões mais categóricas que R. Klein: a teoria cosmológica de Cornélio Agrippa influenciou a estruturação de todo o corpus teórico de Lomazzo muito antes da década de 1580.

De acordo com Ackerman, Lomazzo começou a escrever o seu primeiro tratado na década de 1560, em seus anos de juventude. Em seguida, na década de 1570, após perder a visão, voltou-se para a teoria da composição tripartida do Universo, aprofundando-se na obra de Agrippa [...].

Não é somente a cosmologia neoplatônica de Agrippa que impactou a teoria de Lomazzo neste período. Ackerman identifica nesta nova estrutura cosmológica, a teoria humoral, com base na obra de Ramon Llull [Raimundo Lúlio], quem também influenciou Agrippa. De acordo com a medicina astrológica-humoral de Llull, os sete planetas associam-se aos quatro humores e elementos, permitindo, assim, a identificação das influências astrais nos temperamentos (TOLEDO, 2017, p. 67-69).

É importante ressaltarmos que Lomazzo foi pouco estudado no âmbito acadêmico brasileiro, de modo que se faz necessário, ainda que breve, um relato acerca de sua biografia, bem como uma breve contextualização da segunda metade do século XVI, que corresponde ao período da produtividade intelectual de Lomazzo.

A segunda metade do século XVI, o *Cinquecento*, foi caracterizado por outra forte turbulência social e cultural, marcada pela Reforma Protestante, somada às guerras religiosas e políticas, além do advento da Contrarreforma. Naquela época, o próprio universo das artes plásticas vivenciava suas primeiras crises. O Saque de Roma, seguido por um movimento de desprestígio das imagens (obras artísticas), por parte de diversos grupos protestantes, marcam o fim de um período pacífico para as artes. Os questionamentos em torno da inspiração e da individualidade dos artistas ganharam novas proporções.

Os artistas competiam entre si enquanto que a questão a respeito do furor nas artes plásticas permanecia aberta. Nesse contexto, marcado pela Contrarreforma católica, é que surge em Milão a figura de Gian Paolo Lomazzo, que dedicaria sua vida à tentativa de dirimir os diversos problemas artísticos do seu tempo. Contudo, estaríamos completamente equivocados se imaginássemos que Lomazzo se afastou dos ideais místico-herméticos para fundamentar a sua própria concepção de arte e de inspiração artística. Pelo contrário, como bem lembra Robert Klein, esse pintor e tratadista milanês mostrou-se um profundo adepto da magia, do hermetismo e da união entre pintura e poesia.

Para compreender a ideia de pintura como poesia em Lomazzo, a pesquisadora Gabriela de Toledo (2017, p. 26-29) fez um estudo em torno do “Autorretrato” de Lomazzo, figura 87 (anexo A), enquanto membro da Academia do Vale Blênio. Nesse Autorretrato, Lomazzo é representado como abade, designação dada ao líder da Academia. O que desperta a nossa atenção, como relata Toledo, é que o artista está vestido com roupas de poeta,

especialmente com um manto de pele de cabra, símbolo do deus Baco, protetor dos poetas. Em uma de suas mãos ele segura um compasso, símbolo típico dos artistas dos séculos XV e XVI. Portanto, o próprio retrato de Lomazzo é um exemplo do conceito *Ut pictura poesis* [a pintura é como a poesia].

Somente com essa observação, já é possível vislumbrarmos como o artista estava próximo das questões levantadas por Ficino em torno do furor poético, que logo foi vinculado às artes plásticas. Assim, afirma a estudiosa:

As referências de Lomazzo neste retrato são Leonardo da Vinci e Dürer, que advogam a união da teoria e da prática em seus tratados. A incisão da *Melencolia I* de Dürer, que contém uma reflexão sobre este tema e sobre o estado melancólico atrelado ao furor criativo (simbolizado pelo medalhão, pelos ramos de videira e pelos símbolos báquicos supracitados) [ver a figura 87 (anexo A)], e o sorriso sombrio de tipologia melancólica com o qual Lomazzo se representou nesta obra. Ainda, a iconografia da célebre gravura de Dürer [nossa ilustração 35 (anexo A)] circula pelos universos da alquimia, da magia natural e do neoplatonismo, também presentes no pensamento teórico do pintor milanês (TOLEDO, 2017, p. 30).

A relação feita pela estudiosa entre o “Autorretrato” de Lomazzo e a obra de Dürer é muito útil, não apenas para constatar que a temática da melancolia foi um dos centros dos estudos de Lomazzo, mas também para sugerir que esse artista milanês tenha sido um indivíduo com tendência à melancolia. Essa ideia é reforçada quando Toledo (2017, p. 27) diz que, cerca de três anos após a realização de seu “Autorretrato”, Lomazzo, com apenas trinta e três anos, perdeu a sua visão. Um fato que lhe causou grande angústia por não poder mais pintar. Mas, ao mesmo tempo, percebeu nisso um momento propício para se dedicar à teoria em torno das artes e à poesia.

É preciso ressaltar, novamente, o contexto histórico em que se encontrava Lomazzo, que estava no centro de uma crise religiosa – o período da Contrarreforma –, enquanto que no âmbito das artes, ainda havia dificuldades para a formação de uma teoria artística, no mesmo instante em que a própria Reforma religiosa colocou em dúvida a função das imagens no âmbito religioso.

Lomazzo partilhou da efervescente cultura renascentista no contexto milanês que, por sinal, muito absorveu dos ideais do neoplatonismo florentino, ainda que no final do século XVI a influência neoplatônica nas artes tenha diminuído consideravelmente. Contudo, o grupo do qual Lomazzo fez parte, a *Accademia della Val di Blenio*, foi tão eclética quanto a Academia Neoplatônica florentina, embora a primeira pertencesse ao campo artístico, e a

segunda ao âmbito filosófico. A Academia do Vale Blênio realizou uma síntese, ou uma direta relação, entre o ideal de “artista-poeta” e o “poeta-artista”. “O estandarte levantado por esta academia era o da arte como criação, como fruto da inventividade do artista, indivíduo tomado pelo furor poético, simbolizado por Baco e pelo vinho” (TOLEDO, 2017, p. 40). O apontamento da estudiosa auxilia para, novamente, interpretarmos o “Autorretrato” de Lomazzo, figura 87 (anexo A). Esse é um dado muito importante, já que nos faz remeter às ideias ficinianas acerca do furor poético. Todavia, não foi apenas o furor poético ficiniano, com suas raízes na melancolia inspirada – *fumosa et fervens* –, que a Academia de Lomazzo herdou, uma vez que os integrantes desse grupo de intelectuais também se renderam à literatura místico-hermética.

Essa é uma característica que devemos levar em conta, já que toda nossa investigação tem se debruçado no contexto hermético que se firmou no século XVI. O contexto religioso da Contrarreforma que Paolo Lomazzo vivenciou fez duras críticas às práticas herméticas ou ocultas. Uma época, como recorda Toledo, em que Carlo Borromeo (1538-1584) foi empossado como arcebispo de Milão e, guiado por um pensamento fortemente voltado à ortodoxia católica, menosprezou e perseguiu todo tipo de cultura que se desviasse dos ensinamentos eclesiásticos. Desse modo, as doutrinas herméticas e livros como os de Cornélio Agrippa foram censurados. Apesar disso, a Academia do Vale Blênio “constituiu um verdadeiro reduto da cultura profana, do universo oculto e mágico, em plena Milão da Contrarreforma. Seus membros escondiam-se por trás de fantasias e codinomes, rituais e reuniões secretas [...]. Contudo, ainda assim, alguns dos acadêmicos sofreram processos e foram presos pela igreja borromaica<sup>139</sup>” (TOLEDO, 2017, p. 41). Em meio ao clima de perseguição, prisão e tortura que se abateu sobre esses acadêmicos, sobressaiu-se a figura de Lomazzo que, após a perda da visão, parece ter se voltado para um estado contemplativo e recluso, ao mesmo tempo em que se dedicou à poesia e aos problemas teórico-artísticos.

Esse culto hermético que foi desenvolvido de uma maneira quase que clandestina na Academia do Vale Blênio, influenciaria, profundamente, a teoria lomazziana para as artes.

---

<sup>139</sup> Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 209) exploram a característica iniciática de alguns grupos, ou academias artísticas que, como mostra Toledo, tiveram uma significativa importância à época em que viveu Lomazzo. Como destacam Rudolf e Margot, a iniciação entre os grupos de artistas pode ser atestada até mesmo no século XVII. Havia ritos secretos de iniciação entre os *Bentvueghels*, um grupo de artistas não italianos que vivia em Roma. Embora não fossem bem-vistos, por conta do “secretismo” e obscurantismo que envolviam seus membros, a ideia da existência de um ritual de iniciação entre grupos artístico-filosóficos foi levantada desde a época medieval, mas passa ocorrer, de fato, a partir da Renascença. Esses grupos, além de buscarem maior cooperação entre si, partilhavam do ideal de renovação espiritual – a *renovatio* –, já que após esses processos ritualísticos de iniciação, seus participantes eram considerados como “nascidos novamente”.

Apesar do combate da Igreja às doutrinas mágico-herméticas, especialmente no período da Contrarreforma, esse tipo de literatura e a prática da magia ainda permaneciam em voga. O livro *De occulta philosophia* de Cornélio Agrippa, por exemplo, era um sucesso. Tudo o que estivesse relacionado à possibilidade de se descortinar e de se dominar os mistérios da natureza atraía a curiosidade. De fato, isso não foi diferente com Lomazzo que, instigado por uma cultura que via na própria imagem do artista um *Deus in terris* e condicionado pela abundante literatura hermética de sua Academia, notadamente os textos de Agrippa, o artista milanês não quis deixar de acentuar essa importante e proeminente posição conquistada pelos artistas. Lomazzo ressaltou que o artista era também um *philosophus et magus*, já que para ele o artista precisava contemplar a natureza (vida contemplativa) para, a partir daí, nela ser capaz de intervir (vida ativa) no meio natural através de suas técnicas artísticas. Contudo, Lomazzo estava no centro de um problema em torno das artes, que era a questão da individualidade artística, a qual deveria delimitar o que era proveniente do próprio indivíduo-artista e o que era produto ou expressão da própria divindade.

Havia a necessidade de se encontrar um equilíbrio entre a teoria albertiana, que rechaçava a ideia do furor ou entusiasmo – ainda que Alberti não tenha deixado de acentuar o caráter divino do ofício artístico – e a filosofia neoplatônica ficiniana em torno do êxtase e da possessão. Assim, com a perda de sua visão, o próprio Lomazzo entra num estado melancólico-contemplativo<sup>140</sup>, a partir do qual pôde se dedicar à poesia e aos problemas técnicos e filosóficos relativos às artes, publicando, em 1584, o *Trattato dell'arte della pittura*.

Lomazzo, que estava profundamente envolvido pela cultura hermética da Academia Blesiense, não podia simplesmente censurar Ficino em prol de Alberti, mas precisava

---

<sup>140</sup> No ano de 1572 Lomazzo, ao perder a sua visão, encerra sua carreira como pintor. Em uma de suas poesias, logo após a terminar os afrescos em San Giovanni in Conca, Lomazzo declama, em tom profundamente melancólico, o seu atual estado: “Depois disso, não passaram-se muitos dias, que por um grave acidente meus olhos foram fechados; E perdi a amada e cara luz,/ O que me fez sair fora de mim./ Assim como previra o grande Cardano/ Médico e Matemático consagrado (/ O que o famoso astrólogo Vicenza/ Que igualmente foi retratado por mim/ Também previra muito tempo antes/ Com muitos males e ainda muitos bens./ Dos quais parte deixo e parte mantenho/ Conforme a eterna vontade de Deus/ Protegendo aquilo a que o céu me inclinava/ Com as fortunas colocadas no meio dos céus (...)/ Mas esta foi a dor, que naquela idade,/ Na qual florescer deveria a arte, isto me aconteceu./ Pois que foi para a minha infeliz sorte/ Nos anos trinta e três da minha idade./ Que então era tempo de exprimir a arte,/ Com suas verdadeiras cores, que na juventude/ Não soube; Apesar de que ardente era o desejo./ Mas na idade viril tudo haveria/ Feito com razão verdadeira e firme, e segura” (LOMAZZO, apud TOLEDO, 2017, p. 52-53). Esses versos nos mostram, de maneira clara, a lamentação e a melancolia do pintor, influenciado pelo ambiente cultural que Lomazzo vivenciava que, apesar das perseguições impostas pela Contrarreforma, estava marcado pelas profecias astrológicas.



encontrar um meio termo, uma interpretação que não desconsiderasse o furor divino, mas que também valorizasse a individualidade artística. Diante disso foi inspirando-se em Cornélio Agripa que Lomazzo desenvolveu boa parte de sua teoria artística.

Como bem rememora Pedro Azara (1986, p. 182), a crise religiosa, provocada pela Reforma Protestante, foi seguida por uma crise nas artes. A filosofia neoplatônica, juntamente com o hermetismo, encontrou críticas, especialmente nos meios artísticos. A questão da inspiração do artista tomou a mente de diversos pintores e outros intelectuais. Havia receios e dúvidas acerca da tomada do corpo do pintor por meio das Musas ou dos *daimones*. Além das questões acerca da originalidade e da própria identidade dos artistas em suas obras, ocorria, também, um desconforto entre os pintores e escultores, já que o mencionado furor não dependia da vontade do indivíduo, uma vez que os estados frenéticos (êxtases) poderiam acontecer a qualquer momento. Azara menciona que o *furor divinus* começou a causar receio, quase que um assombro entre os artistas, devido ao fato de nunca saberem quando a possessão ocorreria. Ademais, foram levantados outros questionamentos, já que não havia sintonia ou coerência entre a duração dos estados de furor, que geralmente seriam curtos e o longo tempo necessário para o processo criativo das artes em geral. Se havia tempo hábil para a composição de uma poesia pelo indivíduo possuído, esse espaço de tempo não era condizente com o tempo necessário para a execução de uma obra artística, sem contar que a ideia de furor divino platônico-ficiniano remete aos estados de euforia e de movimentos rápidos, o que não ocorria, na maioria das vezes, nas artes, dada a necessidade de calma e, principalmente no campo da pintura, de suaves pinceladas.

Azara (1986, p. 195) percebe nos escritos ficinianos sobre *Il divino furore* que o filósofo florentino anteviu o problema em torno da identidade do filósofo-poeta diante da possessão divina. Para Pedro Azara, isso pode ser observado no furor amatório, o primeiro grau dos divinos furores. É esse furor que, à primeira vista, deve ser entendido como o momento em que o indivíduo contempla o belo da natureza, das belas formas geométricas, dos corpos humanos e dos animais, iniciando, assim, o seu ímpeto por encontrar a Causa de toda essa beleza. Podemos entender que esse furor amatório, voltado para a beleza dos corpos, é o início do êxtase do indivíduo, que deve ascender pela escada sapiencial através dos graus de furores. Pedro Azara acredita que é nesse furor que Ficino estaria antecedendo o problema da individualidade artística, diante da possessão divina. É no furor amatório, então, que o indivíduo percebe que tem a capacidade de conhecer a Beleza suprema e, por isso, se entusiasma. Porém, não é possível concluir que diante de tal estado de euforia ou de

entusiasmo o indivíduo conseguiria ter controle sobre os seus impulsos. Mas, considera o estudioso:

*Marsilio Ficino, convierte el furor amatorio en un antecedente del “capriccio” manierista. El furor poético era producido por la posesión divina, sin apenas intervención humana; el hombre ponía tan sólo al servicio de Dios sus conocimientos; por el contrario, el furor amatorio nace del trabajo interno del alma. Gracias a la presencia del humor melancólico enardecida por el recuerdo de la Belleza corpórea, el alma inicia voluntaria y decididamente la ascensión y su enajenación (AZARA, 1986, p. 196).*

É claro que a posição de Azara tem certo nexu, mas, se Ficino previu a noção de *capriccio*, que posteriormente seria desenvolvida apenas por Lomazzo, tal previsão se distancia da compreensão lomazziana de *capriccio* – o que veremos adiante. Esse distanciamento ocorre devido ao fato de que já no próprio furor amatório, o homem se encontraria em um estado de “pré-arrebato místico”, o que dificultaria qualquer controle sobre si mesmo. Um outro ponto é o fato de Azara citar a “presença do humor melancólico”, ao mesmo tempo em que entende que seja possível estudar a questão do furor divino nas artes plásticas sem debater as questões acerca da melancolia que, como vimos, é o humor que antecede o conceito ficiniano de *furor divinus*. Claro que isso é possível, mas, vale ressaltar que o trabalho de Azara deixa de responder a seguinte questão: de onde surgiu o conceito de furor divino em Ficino? É certo que, como temos estudado, tal surgimento não se deu apenas com o resgate das obras de Platão; pelo contrário, envolveu todo um contexto cultural onde a melancolia até então tida como hostil, precisava ser ressignificada. Assim, o nosso trabalho acaba por responder essa questão.

Com os problemas em torno da teoria artística e a crise que se iniciava no mundo das artes, Lomazzo decidiu buscar um ponto de equilíbrio entre os divinos furores de Ficino e a racionalidade de Alberti. Desse modo, surge o conceito de *capriccio*, idealizado por Lomazzo para equilibrar esses pontos divergentes. É bom termos em mente que Lomazzo jamais abandonou o conceito de furor divino, mesmo quando forneceu o conceito de *capriccio*. O que ele fez foi dividir o furor divino em externo e interno. O furor externo é o próprio conceito advindo da tradição platônico-ficiniana, quando a divindade, independentemente da vontade do indivíduo, toma o seu corpo, levando-o às altas esferas da inteligência e, no caso das artes, resultando na criação de poesias e outras obras artísticas que representariam imagens e conceitos divinos. Porém, esse furor começou a ser rechaçado, já que o artista se questionava acerca de sua participação, pessoalidade e originalidade, em sua própria obra.

Quanto ao furor divino interno, esse foi denominado por Lomazzo de *capriccio*, o qual deve ser entendido como parte do processo do furor externo, mas diferenciado por ser um momento em que o indivíduo encontra uma certa autonomia artística. O furor interno parece se aproximar da ideia de criação artística como um dom divino. Assim, no *capriccio*, as faculdades que guiam o artista no momento da criação são as da imaginação (*imaginatio*) e da razão (*ratio*). Enquanto que a *mens* estaria sujeita apenas ao furor externo, ou, possessão divina. De modo que é possível dizer que no furor externo o indivíduo perderia sua consciência, e seu *intellectus* se uniria à divindade, enquanto que no furor interno – *capriccio* – o indivíduo (artista) estaria consciente e poderia fazer uso das faculdades da imaginação e da razão para atuar em suas obras, dando-lhes os seus próprios contornos pessoais, a partir de sua própria vontade e originalidade.

Fato é, como salienta Klein (1998, p. 154), que Paolo Lomazzo se viu na necessidade de criar uma “psicologia das artes ou dos artistas”, tendo como base a questão do furor divino e da participação do artista em sua obra. Porém, não é possível afirmarmos que Lomazzo tenha sido um racionalista, pois ele não faz do *capriccio* uma faculdade psíquica puramente humana. Pelo contrário, visto que, como lembra Azara (1986, p. 292), o *capriccio* lomazziano, inicialmente, foi rechaçado por muitos, por se mostrar, de certa forma, muito próximo ao *furor divinus*. Isso ocorreu pelo fato de Lomazzo entender que após o fogo divino atingir a alma do artista, conduzindo-o ao mundo das Ideias, o indivíduo retomaria o controle de seu corpo, ainda sob forte entusiasmo, dando início ao que ele chamou de *capriccio*, denominado também de furor interno ou humano. Embora esse furor ainda estivesse sob a tutela divina, o indivíduo estaria consciente do seu trabalho e poderia executar sua obra artística à sua própria maneira.

Devemos recordar que Lomazzo sofreu uma forte influência dos escritos de Cornélio Agrippa, sobretudo do polêmico livro “Filosofia Oculta”. Essa literatura herética inspirou o seu conceito de *capriccio*, ao se basear, provavelmente, nas considerações de Agrippa sobre os “níveis de melancolia” – exposto no capítulo anterior (Quadro 04). Lomazzo posicionou o espírito do homem ou, nesse caso, do artista, nos níveis, ou faculdades, da *imaginatio* e da *ratio* (níveis I e II), onde ocorreria o *capriccio* ou furor interno. Assim, nesse momento de entusiasmo consciente, o indivíduo seria livre para permitir que o seu *spiritus phantasticus* criasse a partir das imagens internas, *phantasmata*, juntamente com as imagens externas presentes na própria natureza. Nascia, assim, o conceito de criação artística, a invenção, que

permitia ao indivíduo, com o auxílio da *phantasia*, criar seres e objetos fantásticos não existentes na natureza.

*Tanto el furor divino como el “capriccio” señalan que el hombre está en contacto directo o indirecto con el Cielo que, a pesar de una cierta liberación del hombre de la tutela divina, gracias a los poderes creativos que le han sido concedidos y que le permiten jugar con la imitación trascendente entre el artista y Dios, manifestada por el entusiasmo, aún cuando éste sea consecuencia del movimiento interno del alma y no de la penetración directa de Dios en el alma.*

*Como este “commouimento d’ animo naturale” señalaba que aquel artista gozaba de los favores celestiales y era distinguido con los rayos de la luz divina, el “capriccio”, antes temido, empezó a ser considerado como el verdadero motor de la creación artística (AZARA, 1986, p. 299).*

O *capriccio* ou furor interno, seguindo a classificação de Agrippa e de acordo com Azara, seria responsável por afetar as faculdades sensíveis do espírito. Azara (1986, p. 149) faz questão de ressaltar que é em Agrippa que nitidamente notamos – de maneira mais acentuada do que em Ficino – a união entre a melancolia e o *furor divinus*, já que para o mago alemão o nível da *imaginatio* pode ser denominado, também, de *furor melancholicus*. Pois, é a partir da imaginação que a bÍlis negra é aquecida até a sua temperatura ideal, impulsionando o espírito em sua subida pela escada do conhecimento. Assim, a valorização de Lomazzo à imaginação, claramente baseada em Agrippa, é, também, a exaltação do homem ou do artista melancólico.

Não obstante, não tardou para que o *capriccio* e, junto com ele, a excessiva ênfase dada à imaginação encontrassem críticas, já que muitas obras de arte se afastavam da natureza, dando espaço para a composição de criaturas, ou seres fantásticos, não existentes no mundo sensível. Apesar de inúmeras discussões, o século XVI não conseguiu encontrar uma definição exata para o ideal, ou conceito, de criação artística, pois, como pudemos perceber em Lomazzo, o indivíduo-artista ainda se mantinha fortemente ligado ao divino, ao transcendente, e continuava a ser visto como uma espécie de demiurgo.

O que notamos em Lomazzo é uma sutil aproximação de Nicolau de Cusa, que propôs o “sujeito como verdadeiramente criador, [enquanto] as ideias se manifestam no espírito do homem”, como relatado por Cassirer (2001, p. 69). Mas, de certa forma, Lomazzo se distancia do Cusano, ao manter o indivíduo sob o ímpeto do furor humano, que possui suas raízes no *furor divinus*, bem como ao acentuar o excessivo uso da imaginação, juntamente com os seus conceitos baseados na magia e no hermetismo. Lomazzo, assim, deu início ao entendimento do conceito de “genialidade” como sendo uma condição propriamente humana e não externa,

contudo as questões em torno da inspiração do artista e a sua íntima aproximação de Deus, permaneceriam pendentes de consenso por muitos anos.

É o que vemos na ilustração 88 (anexo A) “A apoteose do artista”, de Federico Zuccaro, comentada por Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 222). Esse afresco do final do século XVI (1598) ilustra a aproximação do artista, por conta do seu ofício, com o divino, a ponto de ele (artista) “se tornar Deus” (apoteose = deificação/tornar-se deus). Ainda que Zuccaro tenha se dedicado em conceder total originalidade e independência ao trabalho artístico, isso não quer dizer que o indivíduo-artista tinha se afastado da divindade. Tal afastamento seria impossível, já que a própria divindade residiria no interior do pintor/escultor como *scintilla della divinità*, sendo o artista ainda visto como uma espécie de segundo deus. Zuccaro, assim como Lomazzo, defende que tanto o ofício artístico como suas obras são de caráter divino, fazendo com que a pintura passasse a ser vista como a mais digna de todas as ciências. O artista que tem “dentro de si o divino poder criador e o poder mágico de casar a terra ao céu, reside numa heresia gnóstica de que o homem já foi e pode vir a ser novamente, pelo intelecto, um reflexo da divina *mens*, um ser divino” (YATES, 1995, p. 129). A colocação de Yates pode revelar um dos motivos pelos quais a dificuldade em formar uma noção acerca da inspiração artística tenha causado tantas contendas no século XVI. O problema, podemos acrescentar, não estava em identificar o homem como “imagem de Deus”, mas sim, o indivíduo (o artista) como parte da divindade ou um demiurgo – o segundo deus.

Mas com tais avanços, em que o indivíduo se via mais atuante em sua própria obra, as contribuições de Lomazzo e Zuccaro, por exemplo, acabaram por reforçar o conceito de pintura ou escultura como um processo que ocorreria sob a Graça divina, ou, nas palavras de Azara (1986, p. 639), “*La pintura adquiere un carácter iniciático que sólo unos cuantos pueden completar gracias al don del genio espoleado por el furor*”. Sendo que, a mesma opinião é compartilhada por Rudolf e Margot Wittkower.

Assim, reforçava-se a ideia de originalidade e personalidade artísticas. A valorização da imaginação e do furor interno pode ser observada, uma vez mais, na *Iconologia* de Cesare Ripa, ilustração 89 (anexo A), denominada de “Capriccio”. No desenho visualizamos um fole nas mãos do indivíduo. O fole, como visto, foi utilizado como um símbolo para demonstrar a ação demoníaca – no sentido teológico do termo – que, segundo a crença, incutia pensamentos pecaminosos nos homens, como vemos nas figuras 16 e 17 (anexo A). Nessas duas ilustrações, notamos a ação demoníaca que insufla pensamentos pecaminosos no indivíduo. Porém, num sentido positivo, encontramos nas ilustrações 05 e 86 (anexo A) a

mesma influência externa outrora atribuída ao “demônio teológico”, mas com alusão à inspiração positiva, aos bons pensamentos. Diferentemente das ilustrações 16 e 17 (anexo A), as figuras 05 e 86 (anexo A) não apresentam a simbologia do fole, mas apontam para a ação direta das Musas – figura 05 (anexo A) –, bem como para a ação direta do *daimon* que auxilia e influencia Sócrates a pintar, ilustração 86 (anexo A).

Já na ilustração 89 (anexo A), “O capriccio”, de Cesare Ripa, não há influência externa, já que o próprio indivíduo tem a posse do fole, com detalhe para o sujeito da imagem, que não direciona as “influências” do fole, que deveriam insuflar inspiração em seu ouvido, mas, o indivíduo aponta o objeto em direção à sua cabeça, para a *imaginatio*. Essa ilustração é de grande significado, pois explica bem esse lento processo que ia fornecendo as características de inspiração e genialidade propriamente humanas, mesmo que o conceito de furor interno ou furor melancólico, na terminologia de Agrippa, que atingia a imaginação do artista, estivesse muito próximo do furor externo, ou divino.

Para finalizar a questão em torno do *capriccio*, vale ressaltar que Azara (1986, p. 379) compreende que, a partir de Lomazzo “estamos muito próximos, mas também distantes de Ficino”. Em outras palavras, tal aproximação deve-se ao fato da valorização do furor e da presença do gênio externo como o principal meio de inspiração artística. Já o distanciamento ocorre quando Lomazzo faz com que o artista seja capaz de controlar o seu “espírito enfurecido”, colocando-o sob a influência da imaginação e da razão; faculdades da alma – especialmente a primeira – das quais o homem, quando inspirado, tem controle.

Durante esse complexo processo que, aliás, não resolveu totalmente a problemática em torno da inspiração e da genialidade artísticas, foi que Lomazzo, já cego, deu continuidade aos seus escritos, tentando contribuir de alguma forma para a conceituação do ofício artístico. Fortemente instigado pelas obras místico-herméticas, como as de Cornélio Agrippa e Giulio Camillo, Lomazzo organiza o seu livro *Idea del Tempio della Pittura*, baseado nas concepções herméticas de Agrippa, na teoria humoral e na noção de *Theatro della Sapientia*, ou *Teatro da Memória*, de Camillo, com a finalidade de criar um guia ou manual para os artistas, mas que, por fim, resultou no que podemos chamar de “psicologia dos artistas”.

No título desse seu principal trabalho – “Ideia do templo da pintura” – publicado em 1590, podemos perceber uma certa identificação com a obra de Camillo *L’idea del Teatro*. Essa semelhança não é coincidência, já que Lomazzo notou na obra de Camillo uma forma de unir os seus interesses: o hermetismo, a magia, a Astrologia e as artes plásticas para formar a sua própria teoria artística. Notamos que Lomazzo, ao fazer uso da estrutura do *Teatro da*

*Memória* de Camillo, lança mão da *ars memoriae* – Arte tida como muito propícia aos contemplativos-melancólicos – a fim de organizar um teatro, ou melhor, um templo, com a mesma arquitetura pensada por Camillo, em sete níveis ou graus. Em seu *Tempio*, Lomazzo uniu noções astrológicas à teoria humoral, mostrando que ainda no final do século XVI a noção de micro e macrocosmos mantinha-se intacta. Seu desejo era o de criar um templo baseado na realidade macrocós mica, cujos influxos astrais refletissem no mundo microcós mico, principalmente na personalidade dos artistas, os quais ele elencou num total de sete, os denominados “sete artistas canônicos”.

Diversamente do caráter ascensional do *Teatro da Memória* de Camillo, que intenta guiar o indivíduo aos níveis mais sublimes da inteligência, a “Ideia do templo” de Paolo Lomazzo, tem um aspecto bem mais didático, com a finalidade de fazer com que o artista descobrisse seu *typus* artístico e o planeta regente de suas aspirações artísticas, bem como a sua fonte de inspiração dentre os “sete artistas canônicos”. Aparentemente, o trabalho de Camillo era mais prático, enquanto que o de Lomazzo, mais teórico. Contudo, assim como muitos outros eruditos que enveredaram pelo campo mágico-hermético, Lomazzo incorre, às vezes, em certa contradição ao postular suas ideias e conceitos. “Por serem fruto [as obras teóricas de Lomazzo] de um processo extenso e contínuo que conjugou diversas correntes de pensamento do período, os tratados apresentam uma teoria por vezes confusa e aparentemente contraditória” (TOLEDO, 2017, p. 64). Percebemos isso no *Idea del Tempio della Pittura*, pois, ao seguir o modelo de Giulio Camillo, Lomazzo nos faz entender que ele desejava a elevação do artista até a *Mens Suprema*, resultando no estado de furor e na tomada do espírito do artista pelo divino, sem que houvesse uma valorização da imaginação, ou *imaginatio*.

Robert Klein é um dos especialistas que se debruçaram nesse escrito de Lomazzo, lembrando que Agrippa foi o principal humanista que influenciou o artista milanês. Klein ainda menciona que mesmo tendo esse erudito alemão se referido à imaginação, como o primeiro grau da melancolia inspirada, isso não significa uma inferioridade dessa faculdade da alma (imaginação), já que, por conta do *spirito peregrino*, o *pneuma*, ou espírito, seria capaz de transitar entre todos os outros níveis ou graus, “Agrippa explica a superioridade do canto sobre a música instrumental pela superioridade da expressão sobre o simples número e reconhece aí a intervenção desse fator meio espiritual, meio corporal, que é a imaginação” (KLEIN, 1998, p. 151). Vamos, expor, ainda que sucintamente, a composição dessa complexa obra lomazziana – *Idea del Tempio della Pittura* – que mescla os ideais mágico-herméticos do

período renascentista, as teorias ficinianas, especialmente as que estão presentes no *De vita coelitus comparanda*, a filosofia de Cornélio Agrippa e, ainda, a Arte da Memória.

Que a descrição dos sete deuses planetários de Agrippa tenha sido utilizada por Lomazzo para suas necessidades iconográficas é natural; mas já é mais interessante o fato de que, em virtude de uma fisiognomia astrológica bastante difundida, Lomazzo se tenha servido dela para elaborar sua teoria da expressão. Pois o capítulo II, 6, do *Trattato*, que descreve a partir de Agrippa os *moti*, isto é, os caracteres e os “dons” psíquicos e físicos dos planetas, aconselha os pintores a se inspirarem neles para criar personagens saturninos, joviais etc.

Ainda mais significativa é, no entanto, uma outra adaptação de Agrippa feita por Lomazzo: o esquema de sete mestres ou “governadores” da pintura, associados aos planetas. Lomazzo atribui-lhes naturalmente qualidades tomadas da astrologia planetária corrente (metais, animais); mas, para caracterizar seu estilo, não hesita em transcrever passagens astrológicas de Agrippa, sem outra modificação além da substituição dos nomes: Michelangelo por Saturno, Gaudenzio Ferrari por Júpiter, Polidoro por Marte, Leonardo pelo Sol, Rafael por Vênus, Mantegna por Mercúrio, Ticiano pela Lua.

Numa construção bastante complexa, em que também entram a medicina e a psicologia humoral, a física dos elementos e a fisiognomia, Lomazzo expõe o mecanismo da influência astral sobre o aspecto, o caráter e os gostos dos indivíduos [...]. Assim o quadro se tornava, de algum modo, um talismã complexo: por um lado, enquanto expressão involuntária do pintor, ele adquiria as propriedades astrais do artista, graças à sua *maniera*.

Não é difícil arrebatar provas da lenta supremacia dos temas mágicos sobre a teoria intelectualista da arte. Ela não se limitou, como vimos, aos anos da crise; acompanha, de fato, o neoplatonismo e certamente explica por que Ficino pôde ser copiado em *Idea*. Do saturnino melancólico nasce a idéia de gênio; a *mania* do poeta torna-se *furia*, a espontaneidade ou frescor que o século XVII tanto apreciava nos desenhos. A teoria ficiniana da música, em que uma comunicação simpática da alma com a harmonia da *anima mundi* toma o lugar da simples virtude dos números pitagóricos, é um modelo que nem Lomazzo nem Bruno perderam de vista: foi mantida a tônica sobre o *moto*, a paixão (KLEIN, 1998, p. 153-156).

A exposição de Robert Klein é uma boa síntese do complexo “Templo da Pintura” de Lomazzo. Ao se inspirar na *ars memoriae* – especialmente na Arte da Memória de Camillo – Lomazzo passou a considerar a melancolia como um dos principais meios para a conquista dos dons artísticos. Recordemos que os melancólicos eram considerados os mais propensos à memorização das coisas e, conseqüentemente, os mais aptos à Arte da Memória. Desse modo, Lomazzo toma o modelo do Teatro de Camillo, figuras 82 e 83 (anexo A), incluindo os “sete artistas canônicos” mencionados por Klein, na citação acima, e que estão sob a regência dos “Sete Governantes ou Sete Governadores”, os quais correspondem aos sete planetas. O mergulho de Lomazzo na teoria humoral foi primordial para a criação da obra *Idea del*



*Tempio della Pittura*. O conteúdo desse seu tratado é um nítido reflexo da junção de boa parte do arcabouço teórico acerca do hermetismo, da magia e da teoria dos humores e, claro, da questão do gênio e da melancolia.

A intenção de Lomazzo era que o indivíduo-artista, ao ler sua obra, pudesse encontrar o seu próprio “gênio artístico”, a partir de um profundo estado de contemplação e de conhecimento de si mesmo. Com esse ideal, o pintor e tratadista milanês acreditava, segundo Toledo (2017, p. 127), que a “regra ideal desce ao artista, em harmonia com seu temperamento, condicionado pelos influxos astrais, possibilitando a manifestação da beleza ideal de forma individual no caso particular da obra através do estilo do artista”. Por isso, era importante que o artista tivesse uma boa memória para recordar o seu tipo de temperamento (humor), bem como o seu signo astrológico e o artista canônico com o qual mais se assemelhasse, a fim de ser capaz de se inspirar por meio da contemplação das obras de tal pintor ou escultor canônico. Se o artista encontrasse, por exemplo, sua compleição astrológico-humoral sob o signo de Saturno, deveria, no entendimento de Lomazzo, inspirar-se nas obras de Michelangelo, o artista canônico que estava sob a regência de Saturno e cuja personalidade era melancólica, por excelência.

Alguns pontos chamam nossa atenção na obra lomazziana. Um deles é o fato de Lomazzo colocar a figura de Leonardo da Vinci sob a regência do Sol, fazendo uma referência a esse pintor como o mais central de todos. É importante ressaltarmos esse destaque dado ao Sol na obra lomazziana, pois, para que o humor melancólico fosse benéfico era preciso, recordemos, que a bÍlis negra estivesse “quente e fumosa”. A ação solar, como bem atestou Ficino em seu *De vita triplici* e no *Liber de Sole et Lumine*, era fundamental para tal aquecimento.

Outro fato significativo está em colocar Leonardo em posição de destaque em seu *Tempio*. A interpretação dos estudiosos para esse detalhe é o fato de Leonardo da Vinci ter passado boa parte de sua vida em Milão, despertando em Lomazzo o desejo de valorizar as produções artísticas que ocorriam naquela cidade. Vejamos o que diz o próprio Paolo Lomazzo, numa tradução inédita para o português do *Idea del Tempio della Pittura*, por Gabriela Paiva de Toledo:

Assim como o mundo é regido e governado por sete plantas, como se fossem sete colunas, que, apreendendo suas luzes da luz primordial, Deus, em seguida a transmitem para baixo separadamente, beneficiando todas as coisas criadas, também será este meu templo da pintura sustentado e regido por sete governadores em forma de sete colunas. E nisto imito Giulio

Camillo em sua *Idea do Teatro*, apesar de que se comparado à construção de Camillo, o meu templo é muito mais humilde e grosseiro.

Primeiro escolhi os governantes do templo [os artistas canônicos] de acordo com o número de colunas e de governantes no Cosmos [os sete planetas] [...]. Sobre estes está a cúpula, que termina em uma lanterna com sete aberturas, da qual descende uma luz esplendorosa que ilumina uniformemente todo o templo (LOMAZZO, in TOLEDO, 2017, p. 244).

A partir dessa exposição do próprio Lomazzo, devemos fazer algumas considerações que, pelo que vimos, não foram mencionadas pelos estudiosos que temos citado. O fato de Lomazzo fornecer a Leonardo da Vinci a característica solar foi bem ressaltada por Toledo, ao entender que o tratadista milanês quis dar centralidade para algum artista que tivesse feito carreira em Milão. De fato, o conceito de luz como iluminação e conhecimento, no Templo de Lomazzo, é mencionado por Panofsky (2013, p. 94), que recorda que a luz que ilumina o Templo lomazziano é a Luz divina, que refletiria em três espelhos presentes no Templo. Os raios divinos, primeiramente, refletem nos coros angélicos (mundo supracelestial, da *mens* e das Ideias eternas) e, na sequência, são refletidos na alma humana (mundo intermediário, ou celeste, onde a *mens* é envolvida pelo espírito, ou *pneuma*) e, por fim, esses raios divinos envolvem os corpos e as formas terrestres (mundo terreno e corporal, referente à *imaginatio*). Com esses postulados, percebemos ainda mais a aproximação entre Lomazzo e Agrippa. Ademais, como recorda Chastel, Lomazzo descreve as características de Leonardo como alguém que “tinha cabelos compridos, sobrancelhas e barba tão compridas que dava realmente a impressão da própria nobreza do saber, tal como, outrora, Hermes Trismegisto e o antigo Prometeu” (LOMAZZO, apud CHASTEL, 2012, p. 627).

Nitidamente, o apontamento de Chastel, baseado nas palavras do próprio Lomazzo, corrobora com a nossa posição de que, embora Lomazzo tenha colocado Leonardo como figura central, isso não significa que ele fosse mais importante, ou melhor, que os demais artistas canônicos. É evidente que Lomazzo teve um grande fascínio por Da Vinci. Contudo, é perfeitamente visível em seu trabalho a atenção que o tratadista dispensa a Michelangelo Buonarroti, o que indica sua forte admiração por esse artista que, por sinal, Lomazzo coloca na coluna de Saturno, o astro da contemplação melancólica. Assim, no seu *Tempio*, Lomazzo posiciona Michelangelo na primeira estátua presente no Templo, sendo que o material “dessa estátua é feit[o] de chumbo, que revela a contemplação sóbria e estável do florentino Michelangelo Buonarroti, que foi pintor, escultor, estatuário, arquiteto e poeta, imitador de Dante[...]” (LOMAZZO, in TOLEDO, 2017, p. 246). Já Da Vinci é posicionado como a

quarta estátua (intermediária, entre os Sete Governantes e os sete artistas canônicos), a qual era feita de ouro.

Essa constatação é de suma importância, dada a clara predileção do tratadista por Leonardo e Michelangelo. Mas, como lembra Toledo (2017, p. 23), a obra de Lomazzo foi importante para o futuro conceito de artista genial (em sua compreensão secularizada) e, ao posicionar Michelangelo sob o signo de Saturno, Lomazzo reforça uma ideia já existente em torno de Michelangelo, que era visto como o protótipo do artista genial, melancólico e enfurecido. “O furor e a espontaneidade do artista criavam as condições para o surgimento do gênio artístico, quase cem anos depois. Um protótipo do gênio é o tipo saturnino melancólico de Lomazzo, encarnado na figura de Michelangelo, no *Idea del Tempio*, que o pensamento do século XIX incorpora tão bem, e que se estenderia para o século XX” (2017, p. 22-23).

Para ressaltar ainda mais a figura de Michelangelo, devemos recordar um detalhe não notado pelos estudiosos e que está na concepção lomazziana de *capriccio*, ou, como também nomeia Lomazzo, “furor interno”, enquanto que Agrippa denomina de *furor melancholicus*. Assim, no momento em que o tratadista posiciona Michelangelo na primeira estátua ou coluna de seu *Tempio*, ele reforça o seu conceito de furor interno, já que Michelangelo corresponde ao signo de Saturno, cujo elemento é a terra e, de acordo com os níveis de melancolia de Cornélio Agrippa (Quadro 04), estaria associado à faculdade da *imaginatio*. Como bem percebido por Toledo, Michelangelo é o protótipo de artista por excelência para Lomazzo que, mesmo desejando equilibrar todos os sete artistas canônicos como “geniais”, acaba por colocar Michelangelo em destaque, mesmo que de um modo bastante sutil.

Chastel, ao estudar as mudanças no campo das artes que ocorreram durante o Renascimento, faz uma exposição onde equilibra os três personagens míticos que temos investigado. Isto é, o estudioso menciona o equilíbrio existente entre “os três regentes míticos”: Eros, Hermes e Saturno.

A sensibilidade coletiva sempre acompanha certas linhas magnéticas: seus movimentos correspondem a “formas simbólicas” de valor arquetípico, por meio das quais a experiência de alguns poucos se generaliza e se torna assimilável por todos. As formas propostas pelo platonismo florentino são desse tipo: *Eros*, ou o princípio do entusiasmo criador, *Hermes*, ou a aptidão para as formas simbólicas, *Saturno*, ou o drama do gênio, desempenharam justamente esse papel e transportaram, de certa forma, a glória dos mestres (CHASTEL, 2012, p. 610).

O estudioso inverte a ordem das figuras míticas, também denominadas por ele de “linhas magnéticas”, em relação à ordem que temos apresentado, pois temos mencionado os signos na seguinte ordem: Saturno, Hermes Trismegisto e Eros, sendo que o último será explorado no próximo capítulo. Essa diferença de posição se dá uma vez que Chastel realiza seu estudo apenas sob a perspectiva das artes, dando uma ênfase maior a Eros. Enquanto que nossa investigação perfaz o caminho em torno do desenvolvimento da concepção de melancolia na Renascença. Não obstante, na própria exposição de Chastel, percebemos que ele menciona, indiretamente, a questão da melancolia, quando diz que “Eros é o princípio do entusiasmo criador”. Ou seja, esse é o entusiasmo que incita à perfeição que, muitas vezes, devido às debilidades cognitivas humanas, acabava por levar o indivíduo-artista à melancolia.

Feito esse adendo, retornemos a Michelangelo e à melancolia, que devem constituir o tema da última subseção deste capítulo, a fim de compreendermos como os novos conceitos de melancolia e furor, desenvolvidos entre o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, caracterizaram e marcaram a vida de uma das figuras históricas mais importantes da Renascença: o “divino Michelangelo”. Vejamos uma passagem de Lomazzo, retirada da obra “Templo da Pintura”, quando o tratadista, baseado em Agrippa, concede a Michelangelo o símbolo do dragão:

Portanto, a Michelangelo dei o Dragão, de natureza terrível, lenta e prudente, pois ele deu às figuras uma forma terrível, originada dos profundos segredos da anatomia compreendidos por pouquíssimos outros, lenta mas plena de dignidade e majestade, com o espírito e os afetos melancólicos pertencentes aos homens dados ao estudo e à contemplação. E porque também desta maneira ele era nos seus costumes que se pode dizer que tenha sido como um Sócrates entre os pintores (LOMAZZO, in TOLEDO, 2017, p. 264).

Chama atenção a associação que Lomazzo faz entre Michelangelo e Sócrates, num período em que as discussões sobre a influência do *daimon* sobre os artistas estava em voga. O que nos leva, novamente, à ilustração 86 (anexo A), “Sócrates pinta com ajuda de um *daimon*” de Achille Bocchi, em sua obra *Symbolicarum quaestionum*, de 1555. A menção lomazziana ao Michelangelo melancólico, considerando-o como um Sócrates para a pintura, associada à imagem de Bocchi, e à toda a simbologia que nela encontramos, reforçam, até mesmo de maneira iconográfica, a importância desses temas para o século XVI.

Não sabemos se Lomazzo conheceu pessoalmente Michelangelo, já que esse último faleceu em 1564, quando Lomazzo contava com 26 anos de idade. O relato lomazziano que vinculou o símbolo do dragão a Michelangelo, é condizente com tudo o que era dito sobre esse artista florentino que, ainda em vida, viu sua fama se estender para além da Itália.

Com a importância dada a Michelangelo e diante do fato de que, mesmo em vida ele ficou conhecido como um “artista melancólico”, é necessário que conheçamos um pouco de sua biografia.

### **7.2.2 O *homo melancholicus* em Michelangelo Buonarroti: arte, poesia e melancolia.**

Estou recluso como o miolo  
 Em sua casca, cá pobre e só,  
 Como espírito preso na lâmpada:  
 E a minha tumba escura é um pequeno vazio  
 Onde Aracne e suas mil ajudantes  
 Se esmeram em sua tessitura  
 Perto da saída há merdas de gigante,  
 Pois quem come uva ou tomou remédios  
 Não vão a outro lugar cagar todo o mundo.  
 Aprendi a conhecer a urina  
 E o canal por onde escorre, pelas fissuras  
 Que para o dia me chamam de manhã  
 Gatos, caniças, penicos ou latrinas,  
 Não há quem por diligência ou por atalho  
 Não venha a visitar-me sem portá-los.  
 A minha alma de meu corpo há tal vantagem,  
 Que se soprado soltasse os odores,  
 Consigo não reteria pão e queijo.  
 A tosse e o frio retêm até a morte,  
 E se não sai pelo furo de baixo,  
 Pela boca o bafo às penas pode sair fora.  
 Esgotado, rachado, despedaçado e quebrado,  
 Estou já pelas fadigas, e minha hospedaria  
 É a morte, onde vivo e como à pensão.  
 A minha alegria é a melancolia,  
 E o meu repouso são estes desconfortos:  
 Que quem busca a desgraça, Deus lhe dá.  
 Quem me visse assim ficaria  
 Grogue; e ainda mais, se visse  
 A minha casa aqui entre palácios tão ricos.  
 A chama do amor no meu coração não permaneceu;  
 Se quanto maior a caça menor a dor,  
 De penas a alma tenho bem despida.  
 Eu tenho um vespão na minha cabeça,  
 Meu corpo é um saco de ossos e nervos,  
 Com três pedrinhas na vesícula.  
 Os olhos roxos e caídos  
 Os dentes como teclas de piano,  
 Que a mover soam minha voz.  
 Minha cara tem forma de dar medo;  
 Minhas roupas espantam, sem mais,  
 Os corvos dos campos arados.  
 Numa orelha fez sua teia uma aranha,  
 E na outra me canta um grilo toda noite;  
 Não durmo e ronco catarrento.

Amor, as musas e grutas floridas,  
 Meus emboços, aos tambores, às tubas,  
 Às pensões, às latrinas e aos bordéis são conduzidos.  
 De que adianta querer fazer tantos bonecos,  
 Se me conduziram a este fim, como aquele  
 Que atravessou o mar e morreu na praia?  
 A arte prezada, que por algum tempo  
 Me deu tanta fama, me leva a isto,  
 Pobre, velho e servo forçado de outros,  
 Que me desfaço, se não morro logo.

Esse é um dos poemas mais dramáticos, e o mais extenso, de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), citado por Cauneto (2016, p. 178-179) e conhecido numericamente como poema 267 bem como por *Capitolo*, o qual marca o estilo dramático da poética michelangiana. Citá-lo aqui mostrou-se fundamental para o nosso entendimento acerca do desenvolvimento histórico do novo paradigma da melancolia na Renascença.

Como bem recorda Ramos (2015, p. 27), Michelangelo é o artista *nec plus ultra* que encarna, na Renascença, o melhor modelo de artista solitário, melancólico e “furioso”. Essa última característica (fúria), que pode ser tida como um sintoma de melancolia – estados alternados de tristeza e frenesi –, é recordada por Ramos a partir dos próprios biógrafos contemporâneos de Michelangelo. Essa fúria michelangiana não foi apenas uma das características de sua personalidade, mas também marcou o seu estilo artístico, o que pode ser percebido em suas obras.

A fúria demiúrgica de Michelangelo se repetiria incontavelmente. A ela ligar-se-ia o conceito de *terribilità*, catalizador da crítica michelangiana pós-vasariana, ao qual não diz respeito apenas o temperamento saturnino do artista e sua preferência pela solidão, mas também, *mutatis mutandis*, ao estilo grandioso de suas obras, revestidas de uma absoluta potência estética terrificadora, mas atravessadas de uma *difficultà* da forma (RAMOS, 2015, p. 29).

Ao ler uma das biografias, como, por exemplo, “Vida de Michelangelo Buonarroti”, de Giorgio Vasari<sup>141</sup> (1511-1574), cuja primeira edição se deu no ano de 1550, percebemos como esse biógrafo nota as características psicológicas do artista florentino, que era versado nas artes da pintura, da escultura, da arquitetura e, também, da poesia. A biografia é rica em

---

<sup>141</sup> Vasari, além de pintor e arquiteto, ganhou fama por ser um dos primeiros a escrever sobre a vida dos mais famosos pintores, arquitetos e escultores de seu tempo, numa obra monumental conhecida como *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ou, mais comumente conhecida como *Le Vite*. É bem provável que Michelangelo tenha sido, naquela época, o único artista vivo que recebeu uma obra contendo a sua própria biografia.

detalhes e despertou nossa atenção as características melancólicas de Michelangelo, tanto em sua vida quanto em suas obras.

Claramente, já foi possível notarmos a característica melancólico-saturnina no seu famoso poema 267. Num panorama histórico, que abrange as características culturais e religiosas que temos abordado desde o final do *Quattrocento* e por todo o *Cinquecento*, Michelangelo é uma das melhores figuras históricas que conseguiu retratar muito bem o estilo de vida de um intelectual que vivenciou os avanços e preocupações da Renascença.

Michelangelo serviu à rica família Medici em Florença e também a diversos Papas, em Roma. Pôde conviver, durante sua juventude, no culto círculo intelectual dos Medici, fazendo com que o então jovem artista entrasse em contato com os filósofos neoplatônicos da *Villa di Careggi*.

Um fato relatado tanto por Vasari (2012, p. 77) como por Ascanio Condivi (cerca de 1524-1574), outro biógrafo de Michelangelo, que publicou uma biografia do mestre florentino em 1553, é a rejeição do pai de Michelangelo às inclinações artísticas do filho. Esses biógrafos, especialmente Condivi (in BERRIEL, 2008, p. 42), relatam que, desde cedo, quando o jovem Michelangelo mostrou sua predileção pela pintura e pela escultura, seu pai e seus tios ficaram furiosos, pois entendiam que o ofício de artista não era nobre e nem digno o suficiente para um homem que desejasse se destacar. Condivi menciona que Michelangelo foi “repreendido e até mesmo batido de maneira não usual por seu pai e seus tios, que odiavam tal arte” (2008, p. 42). Diante desse fato, ocorrido entre a infância e a adolescência de Michelangelo, é importante destacar que esse artista esteve entre aqueles que lutaram pela conquista da dignidade do ofício artístico.

Michelangelo, além de ter sido reconhecido, em vida, como um indivíduo saturnino e melancólico, viveu os percalços de um período em que a própria cultura oscilava entre o entusiasmo diante das novas conquistas e avanços nas mais diversas áreas do conhecimento e os momentos marcados por dúvidas e angústias por conta dos novos movimentos religiosos, guerras e mudanças cosmográficas e cosmológicas. Uma cultura de oscilação, a qual Culianu considerou como uma característica da “psicologia do Renascimento”, que teve em Michelangelo uma figura marcante, já que, por meio de sua biografia, é possível notar nas suas características psicológicas os reflexos culturais dos séculos XV e XVI.

Para explorarmos os aspectos melancólico-saturninos do pintor, escultor, arquiteto e poeta Michelangelo, chamado ainda em vida por Vasari como *Il divino Michelangelo*, é

preciso que nos atentemos à sua biografia. Para isso, vamos utilizar a obra “Vida de Michelangelo”, de Giorgio Vasari, traduzida e comentada por Luiz Marques.

Já nas primeiras páginas dessa biografia, o artista e arquiteto Vasari comenta sobre a importância da posição dos astros e do equilíbrio dos humores para o nascimento de um artista. “Giotto e seus discípulos, esforçavam-se em dar ao mundo prova do valor que a benignidade das estrelas e a bem proporcionada mescla de humores haviam conferido a seus engenhos” (VASARI, 2012, p. 75). Sobre essa citação, onde vemos de forma destacada a união entre a genialidade (o gênio), a posição dos astros e os humores, Marques comenta:

A passagem remete às influências sobre os engenhos das configurações astrais, e das diversas proporções em que se mesclam os humores na constituição de cada temperamento. Essa influência mobiliza ao mesmo tempo a astrologia e a medicina [...]. Barocchi nota como essa dimensão astrológica dos humores (presente na ideia do temperamento artístico saturnino) aparece nessa passagem de V. [Vasari] na forma de um *crescendo* retórico, de modo a reservar o favor divino (*L'intervento del “benignissimo Rettore del Cielo”*) a M. [Michelangelo] exclusivamente (MARQUES, 2012, p. 208-209).

Como bem apontado por Marques, Vasari, ao iniciar sua obra baseando-se em conceitos astrológicos e na teoria humoral, e defendendo, assim, o equilíbrio entre Astrologia e Medicina para propiciar o nascimento do “gênio artístico”, abre caminho para ressaltar o nascimento de Michelangelo, que viria a ser um *homo divinus* (homem divino). A posição de Marques, baseada no comentário de Barocchi, é confirmada na citada biografia de Michelangelo, já que Vasari destaca em diversas passagens a melancolia que acometia o artista, assim como o fato de ele ser um indivíduo de difícil trato, tendo em vista que Michelangelo, não poucas vezes, entrou em atritos com outros artistas e com os seus mecenas, especialmente com os Papas. Michelangelo não conseguia, nem mesmo, entrar em conciliação com seus ajudantes, de modo que, na maioria das vezes, preferia o trabalho solitário, em profundo estado contemplativo e melancólico.

Ainda que Giorgio Vasari tenha trabalhado para destacar a personalidade, a pessoa e a originalidade de cada artista e de suas obras, o arquiteto e biógrafo de Arezzo, ao menos na biografia de Michelangelo, enaltece o “mito do artista”, o qual se adequava aos novos conceitos e atributos dados pelo neoplatonismo florentino à melancolia e a Saturno.

Apesar de Vasari ressaltar o caráter melancólico e saturnino de Michelangelo, ele também tinha consciência de que as características malélicas da melancolia ainda eram muito



conhecidas, tendo ele mesmo, Vasari, passado por um período muito marcante, quando foi afetado pelo ambivalente humor melancólico<sup>142</sup>, antes de aceitar o trabalho de decoração de uma igreja num monastério em Camaldoli.

Se todos os males fossem conhecidos pelos médicos como vosso acume percebeu a razão do meu, creio que a morte faria pouco dano ao gênero humano. Perdido em Arezzo, desesperado pelos padecimentos causados pela morte do duque Alessandro, desagradando-me o comércio com os homens, a familiaridade dos parentes e os cuidados domésticos, tinha-me por melancolia fechado em um quarto, nada fazendo senão trabalhar. E consumia a obra, o cérebro e a mim mesmo ao mesmo tempo, sem a mente, que se fizera melancólica por horrendos pensamentos, e estes me haviam a tal ponto adoecido o intelecto que, creio, se neles perseverasse acabava em mau fim. Sede, *Messer Giovanni*, meu caro, mil vezes bendito, pois foi por vosso intermédio que fui conduzido ao ermo de Camaldoli, e não poderia, por minha própria iniciativa, ter caído em melhor lugar (VASARI apud MARQUES, 2012, p. 37-38).

Marques chama a atenção para o fato da “verdadeira experiência de libertação moral e psicológica” (2012, p. 38), que se operou em Vasari ao se refugiar no afastado e solitário mosteiro de Camaldoli. Nesse pequeno trecho do relato de Vasari, a nosso ver, é possível supor que o artista experimentou as duas faces da melancolia. Primeiramente, e muito destacadamente, a melancolia danosa, diante do sofrimento de Vasari com o “adoecimento de seu intelecto” e dos “horrendos pensamentos” que poderiam ter “acabado em mau fim”, talvez em seu suicídio. Todas essas características eram muito bem conhecidas, especialmente pelos medievais sendo relacionadas à acídia que, gerando grande sofrimento, levava muitos homens – especialmente os monges – ao pecado supremo de ceifarem a própria vida. Secundariamente, sua ida a Camaldoli, reservou-lhe uma nova experiência com a solidão na “*eterna solitudine e quiete di quel luogo santo*” (apud MARQUES, 2012, p. 38), caracterizando, assim, a outra face da melancolia, a *melancolia generosa*, ou *cândida*, quando a solidão e o trabalho são benéficos ao indivíduo.

Diante da nítida experiência de Vasari com a melancolia, é possível realizar um pequeno cotejo entre a experiência vasariana e o poema de Michelangelo, com o qual iniciamos esta subseção. Em ambos os escritos é nítido o tom dramático dos indivíduos acometidos pela melancolia danosa. O poema de Michelangelo é muito mais intenso e

---

<sup>142</sup> Agradeço ao professor Luiz Marques (UNICAMP), por ter apontado esse aspecto melancólico na própria biografia de Giorgio Vasari, mostrando como esse famoso artista e arquiteto italiano, autor de tantas biografias, também teve seu contato com a melancolia, um humor que, aos poucos, ia se vinculando aos “homens de gênio”.

dramático, quando comparado ao pequeno trecho da carta de Giorgio Vasari, principalmente pelo fato de que Michelangelo demonstra um profundo conflito espiritual até mesmo com o seu próprio ofício de pintor e escultor, enquanto que, em Vasari, percebemos apenas a melancolia de um indivíduo que estava muito comprometido com o seu trabalho, mas não vemos rejeição ao seu próprio ofício. Essa é uma característica interessante e que marca a melancolia de Michelangelo, e que o fez, ainda em vida, ser considerado um pintor melancólico por excelência, como vemos não somente na biografia de Vasari, mas também em Paolo Lomazzo.

Na “Vida de Michelangelo”, Vasari explicita que o grande fascínio de Michelangelo era a escultura e não a pintura. Isso é perceptível em seu entusiasmo ao esculpir, em uma gigantesca pedra de mármore, o seu célebre “David” (entre 1501-1504). Uma obra que lhe rendeu fama, principalmente pelos minuciosos detalhes da estátua, dignos de alguém que muito conhecia a fisiologia humana. Assim, logo a fama do artista chegou ao conhecimento do Papa Júlio II (1443-1513), que o chamou a Roma para que realizasse a construção do seu sepulcro. Uma tarefa que, como vemos em Vasari (2012, p. 91), Michelangelo aceitou de muito bom grado e com grande entusiasmo, pois sabia que essa seria a sua obra magna, aquela que lhe renderia a coroa de um dos melhores, senão o melhor, escultor italiano. Naquela época, com apenas 29 anos de idade, Michelangelo foi, então, incumbido de realizar um dos maiores sepulcros papais já vistos: o do Papa Júlio II. O projeto para a tumba papal, também idealizado por Michelangelo, tinha como conjunto iconográfico, destacadamente, a vida contemplativa e a vida ativa. Dois temas bem interessantes para aquele momento, de acordo com o que temos pesquisado. A vida ativa, astrologicamente, era regida pelo astro Júpiter, já a vida contemplativa, por Saturno. A temática escolhida pelo Papa faz alusão ao espírito do próprio Júlio II, que ficou conhecido como “o Papa guerreiro”, sinônimo de vida ativa, uma vez que Júlio lutou em campo de batalha pelos bens da Igreja e pelos estados pontifícios, contra as invasões estrangeiras. Por outro lado, também era conhecido por sua vida contemplativa, devido à sua erudição e ao seu refinado gosto por arte.

Essas eram também características da personalidade de Michelangelo, isto é, uma vida contemplativa marcada pelos estudos vinculados às suas atividades na pintura e na escultura (vida ativa) e, também, devido ao fato de que o artista “era não só admirado, mas também temido por seu temperamento irascível, que não perdoava superiores nem inferiores” (GOMBRICH, 2012a, p. 313). Gombrich considera, assim, que o temperamento bélico de Michelangelo foi também uma das características de sua vida ativa.

Definidos os detalhes do sepulcro papal, foi estabelecido, de acordo com Vasari (2012, p. 93), que seria esculpido um Moisés, como sinônimo de vida contemplativa, bem como uma estátua de São Paulo, como personificação da vida ativa.

É indubitável que esta dualidade ação/contemplação permanece uma das principais linhas de força do programa iconográfico ao longo de suas inúmeras transformações.

A oposição Vida Ativa/Vida Contemplativa é de matriz helênica, notadamente estoica e neoplatônica (*bios theoreticos, bios praticos* ou *politicos*). Nesta tradição, como nota Panofsky [1939/1999:186], o ideal de *vir contemplativus* devota-se a Saturno, enquanto o do *vir activus*, a Júpiter. As noções de contemplação e de vida contemplativa estão do modo o mais eminente presentes, como argumenta Festugière [1936], já no próprio Platão, em um sentido místico, ou hipernoético [...]. Clemente de Alexandria inaugura a teoria das “duas vias, a das obras e da gnose” (cf. Festugière). Até São Basílio, nota Festugière [1959:134], “ser cristão e ser monge é a mesma coisa”, enquanto, após o século IV, “introduz-se o uso de designar esta vida separada do mundo” [a vida monástica] sob o nome de vida *contemplativa*, por oposição à vida *ativa*, que designaria a dos cristãos no mundo.

[...]. A questão crucial para os humanistas das gerações entre Coluccio Salutati e Donato Acciaiuoli [anteriores a Michelangelo] é estabelecer o justo equilíbrio entre tais estados, não mais como expressão da tensão paulina entre ascese e caridade, mas como expressão de um conflito inteiramente pertencente ao domínio da ética (MARQUES, 2012, p. 341-342).

Essa é a exposição que Luiz Marques faz ao comentar o conjunto iconográfico para a tumba de Júlio II, caracterizado pelo simbolismo da vida ativa e da vida contemplativa, cujo sentido tem se mostrado fundamental em nosso estudo, desde a temida conjunção astrológica nos idos de 1484, entre Saturno e Júpiter, até os propagados ideais de um equilíbrio entre a vida ativa e a vida contemplativa. O primeiro projeto da sepultura, elaborado em 1505, era bem mais grandioso do que foi realizado. As virtudes das vidas ativa e contemplativa fariam alusões à vida do Papa, ao mesmo tempo em que glorificariam as virtudes de um “bom cristão”, enquanto que, no alto da sepultura, estaria a figura de Júlio II em apoteose.

O projeto iconográfico inicial do sepulcro, como recorda Panofsky (1986, p. 163), era claramente de inspiração neoplatônica. Mas, as grandes expectativas de Michelangelo para com essa obra foram frustradas, o que resultou num episódio que ficou conhecido, de acordo do Mahiques (2008, p. 293), que recorda as palavras de Ascanio Condivi, como *la tragedia della sepoltura*. Uma denominação alusiva ao trágico fato que marcou a vida do jovem escultor que tanto desejava concluir o seu *opus magnum*, mas que viu o seu intento ser postergado por conta de sua própria personalidade, considerada de difícil trato. Já que após

finalizar o famoso Moisés, símbolo da vida contemplativa, Michelangelo tentou se encontrar com o Papa, porém, de acordo com Vasari (2012, p. 95), estando o pontífice ocupado com os assuntos relativos às guerras religiosas, não pôde receber o artista. Michelangelo, por sua vez, ficou muito aborrecido e decidiu abandonar Roma e voltar para Florença. O Papa, sabendo da questão, mandou uma mensagem ao artista ordenando que ele voltasse a Roma imediatamente, sob a pena de ser preso.

Essa é uma passagem interessante, em que percebemos a ousadia do artista ao confrontar a poderosa autoridade papal. Como lembram Vasari e Condivi, Michelangelo, que via sua fama crescer por toda a Europa, cogitou até mesmo ir trabalhar em Constantinopla, mas foi dissuadido da ideia e convencido a retornar a Roma. Esse episódio é importante, pois destaca uma forte característica da personalidade de Michelangelo que, ao voltar a Roma, entendeu que, na realidade, tinha o soberano pontífice Júlio II aos seus pés, já que o Papa não desejava perder o talento de Michelangelo para nenhum outro monarca. Contudo, mesmo nessa confortável posição para o artista – uma posição quase que única, onde um soberano tinha se curvado perante um artífice – não fez com que as contendas com o Papado terminassem, tendo Michelangelo entrado num profundo estado melancólico diante das novas empreitadas que o Papa lhe impôs a seu contragosto, enquanto que sua obra magna, o túmulo do pontífice, permanecia inacabada<sup>143</sup>.

A ideia de artista melancólico, encarnado em Michelangelo, parece ficar bem mais evidente após esse incidente com a tumba papal. Estando em Roma, por volta de 1508, Michelangelo aguardava ansiosamente para retomar o trabalho no sepulcro de seu mecenas, Júlio II, contudo, como narra Vasari, por uma conspiração de outros artistas, como o arquiteto Donato Bramante (1444-1514), o Papa foi persuadido a conferir a Michelangelo a execução de uma pintura “julgando assim afastá-lo [Michelangelo] da escultura, onde o viam perfeito, e levá-lo ao desespero pensando que, por causa da inexperiência na pintura em afresco, deveria realizar uma obra menos louvável e menos exitosa que a de Rafael” (VASARI, 2012, p. 98).

---

<sup>143</sup> Atualmente, a estrutura daquilo que seria a tumba de Júlio II encontra-se na igreja de *San Pietro in Vincoli*. Nela, a figura que mais se destaca é o famoso Moisés, a personificação da vida contemplativa. Algumas outras esculturas, menores, acabaram indo para outros países, como os famosos “Escravos” esculpidos por Michelangelo e que hoje estão no Louvre, em Paris. Ainda que o artista, mais tarde, voltasse a se dedicar ao sepulcro, essa sua obra nunca foi finalizada, não nos moldes que Michelangelo desejava, já que o projeto foi sendo reduzido, principalmente após a morte de Júlio. *La tragedia della sepoltura* pode ser vista como um marco na biografia de Michelangelo, já que o artista esboçou nitidamente a sua inconformidade com essa empreitada mal-acabada.

A pintura em questão era o teto da famosa Capela Sistina. Aparentemente, os inimigos de Michelangelo conseguiram enfurecer o artista florentino.

O fizeram pintar a volta da capela do Papa Sisto Quarto, que é no palácio, dando esperança que nisso faria milagres. E tal ofício faziam com malícia, para retirar o Papa das coisas relacionadas a escultura, e também por que (sic) tinham por coisa certa que ele não aceitasse tal empresa, comoveria contra si o Papa, ou, aceitando-a, conseguiria muito menos do que Rafael da Urbino, ao qual por ódio a Michelangelo prestam qualquer favor, estimando que a principal arte dele fosse (como realmente era) a estatuária. Michelangelo, que o colorido ainda não tinha e conhecia o pintar uma vez por ser coisa difícil, tentou de todas as maneiras se desfazer da função, propondo Rafael e desculpando-se que não era sua arte e que não conseguiria, e tanto insistiu recusando, que quase convenceu o Papa. Mas, vendo pela obstinação dele, se pôs a fazer aquela obra que hoje no palácio do Papa se vê com admiração e estupor do mundo, a qual tanta reputação lhe gerou, que o pôs acima de toda inveja (CONDIVI in BERRIEL, 2008, p. 67).

A narrativa de Condivi expõe a frustração de Michelangelo, ao ter que aceitar, a contragosto, a realização de uma pintura, quando o próprio artista dizia não possuir o domínio de tal técnica. De fato, esse foi um período demasiadamente melancólico para Michelangelo, que viu sua saúde se deteriorar pelo fato de permanecer deitado por longos períodos, para que conseguisse pintar o teto da Capela. Vale lembrar que, por conta da sua difícil personalidade, não aceitou auxílio de ajudantes, preferindo o trabalho solitário. Inúmeros incidentes ocorreram durante a pintura do famoso teto, como a infiltração de água, o que deixava Michelangelo ainda mais insatisfeito com aquele trabalho. Condivi (in BERRIEL, 2008, p. 74) relata as diversas discussões que Michelangelo teve com o Papa durante a pintura da Capela, a ponto de, em certa altura, descer dos andaimes, pronto para abandonar Roma rumo a Florença, fazendo com que o Papa lhe pedisse desculpas.

Todos esses acontecimentos são importantes para compreender o seu forte temperamento e suas características melancólicas, que com tanta força se apoderaram desse artista. Sua solidão e melancolia haviam chegado ao ápice:

Em 1553, Condivi reitera o fato para enfatizar a épica solidão do artista “Terminou toda a obra em vinte meses<sup>144</sup>, sem ajuda, nem sequer de quem lhe macerasse os pigmentos”. Barocchi realiza o inventário das reelaborações românticas dessa sedutora solidão do artista. Para Michelet [1876], por exemplo: “Esta abóbada obscura e solitária [...] foi para ele o

---

<sup>144</sup> Na verdade, como lembra Marques (2012, p. 385), a pintura do teto da Capela Sistina se estendeu por 54 meses e não por apenas 20.

antro do Monte Carmel, e ele ali viveu como Elias”. Michelangelo [em 1509] escreve ao irmão, Buonarroti: “Estou aqui em grandes afanos e com grandíssima fadiga, e não tenho amigos e não os quero”. Na segunda carta, datada de outubro-novembro de 1512. Já concluídos os trabalhos na Sistina, escreve ao pai: “Atenha-se a viver, e se não podeis ter honras do mundo, como os demais, baste-vos com ter pão e bem viver com Cristo e pobrementemente como eu, aqui, que vivo acanhadamente e não me importo com a vida ou com as honras do mundo, e vivo com grandíssima fadiga e mil suspeitas”. Essa imagem de misantropo contrasta com outras passagens do próprio Vasari, sugestivas de uma grande afabilidade e por vezes de uma sociabilidade quase expansiva (MARQUES, 2012, p. 379-380).

As palavras de Michelangelo, trazidas por Luiz Marques, são muito significativas, pois apontam para a típica postura melancólica do artista, diante de um projeto não desejado. Essas palavras são úteis para se fazer uma comparação com o seu intenso poema 267, citado no início desta subseção. São traços de uma personalidade melancólica que, de certo modo, faziam com que Michelangelo também estivesse ao lado dos artistas que se esforçavam para terem o ofício artístico reconhecido. Tudo isso fez com que, de fato, o mestre florentino fosse o artista melancólico *nec plus ultra*, ao encarnar o *typus* melancólico. Ademais, como bem ressalta Vasari, o temperamento de Michelangelo era marcado pelos estados de entusiasmo, especialmente quando lhe eram encomendadas esculturas, como no malsucedido caso do sepulcro de Júlio II. Do mesmo modo, também oscilava para estados de profunda melancolia e retidão solitária, como no caso da pintura do teto da Sistina. A relação entre o poema michelangiano, escrito por volta de 1546, e o período melancólico vivenciado na Capela, no início do século XVI, indicam que o famoso verso “*la mia allegrezza è la malinconia*” – “a minha alegria é a melancolia” – marcou toda a vida do artista.

Esse famoso verso, por si mesmo, revela a oscilação de humor que os melancólicos apresentariam, de acordo com os pressupostos médicos e filosóficos vigentes. Se o período da pintura do afresco sistino foi um tormento para Michelangelo, os eventos seguintes devem ter trazido muitas alegrias ao melancólico artista, uma vez que a pintura do teto da Capela, de fato, rendeu-lhe fama e fortuna que marcaram toda a sua vida. É necessário lembrar que apesar da genialidade e do espírito perfeccionista desse pintor e escultor florentino, agora referido como *Il divino Michelangelo*, ele teve que entregar, contra sua vontade, a pintura do teto antes do tempo estipulado por ele, cedendo às urgências e exigências do Papa. A obsessão pelo trabalho e a não aceitação de críticas ou sugestões, segundo Rudolf e Margot Wittkower (2017, p. 71), marcaram a carreira de Michelangelo e de muitos outros pintores e escultores da Renascença e, de acordo com esses autores, passaram a ser características da tipologia psicológica e da personalidade dos artistas.

Outra característica da *melancolia michelangiana* está no que Vasari (apud CAUNETO, 2016, p. 234) chamou de *incontentabilità* do artista, quando Michelangelo demonstrava, muitas vezes, certo descontentamento com o resultado de suas obras, como parece ter ocorrido com o teto da Sistina e, claramente como a “tragédia da sepultura”. Tal característica da personalidade de Michelangelo, de acordo com Panofsky (1986, p. 167) deve ser interpretada sob o viés neoplatônico que, de acordo com o estudioso, marcou toda a trajetória artística de Michelangelo. Assim, essa *incontentabilità* pode ser compreendida como uma característica do artista melancólico perfeccionista que, por mais que se aproxime da perfeição das Ideias eternas, nunca será capaz de reproduzir com exatidão, em suas obras, a Beleza da beleza. A característica do *non finito* é uma outra designação para a sua *incontentabilità*, quando “certas obras de Michelangelo marcadas pelo *non finito*, isto é, pela eterna progressão das cinzeladas, variando cá e lá para nunca realmente se ver conclusa. De todo modo, sua incompletude e o elemento que lhe garante seu derradeiro significado, no contexto das obras tardias buonarrobianas” (CAUNETO, 2016, p. 235). A única ressalva a se fazer quanto à explicação de Cauneto, é que a característica melancólica do *non finito* ou da *incontentabilità* de Michelangelo não está apenas em seu período tardio, mas em toda a sua trajetória artística.

Ao fazer uma análise dos “Escravos” de Michelangelo, que deveriam integrar o projeto arquitetônico da sepultura de Júlio II – e que hoje se encontram em Paris –, Panofsky, que interpreta as obras do artista sob o viés neoplatônico, faz uma interessante síntese do simbolismo dessas esculturas, remetendo ao contexto da filosofia neoplatônica, tão presente nos séculos XV e XVI.

Amarrados às pilastras nas quais a matéria mostra o seu próprio rosto, por assim dizer, os Escravos simbolizam a alma humana enquanto está privada de liberdade. Podemos recordar as antigas alegorias do *carcer terreno* da *prigion oscura*, e a expressão neoplatônica para o princípio que une a alma incorpórea ao corpo material: chamava-se *vinculum* que significa ao mesmo tempo “elo de união” e “grilheta”. Algumas frases em que Ficino descreve a desditosa condição da alma depois de sua descida ao mundo material pode servir como paráfrase dos escravos de Miguel Ângelo que inicialmente eram para ser inúmeras atitudes de revolta e de fadiga extrema (escusado será dizer que o “Escravo Agonizante” do Louvre não está realmente a morrer: “Se um leve vapor” (Ficino fala dos feitos do *humor melancholicus* na saúde mental) “nos pode afectar até esse ponto, quanto mais não mudará a alma do seu estado original quando, no princípio das nossas vidas, se desvia da pureza com que foi criada e é aprisionada no cárcere dum corpo sombrio, terreno e mortal? [...]. Os pitagóricos e os platônicos dizem que a nossa mente, enquanto a nossa alma sublime se vê obrigada a actuar num corpo vil, é atirada para cima e para baixo numa agitação permanente, e que ela

*frequentemente dormita e está sempre louca; assim, os nossos movimentos, acções e paixões não são mais que vertigens de pessoas doentes, sonhos de sonolentos e delírios de loucos”.*

A vida terrena, por mais meritória, continua a ser, não o esqueçamos, uma vida no Hades. A vitória duradoura só pode ser alcançada através da capacidade mais elevada da alma humana que não participa em lutas terrenas e ilumina mais do que vence: a *mens* ou *intellectus angelicus*, cujo duplo aspectos é simbolizado pelas figuras da Vida Activa e da Vida Contemplativa e está personificada por Moisés e São Paulo (PANOFSKY, 1986, p. 167-168).

Havia um ditado no período renascentista, segundo Ordine (2006, p. 190), que dizia “*ogni pittore dipinge se*” – “cada pintor, pinta a si mesmo” – e que se enquadra na exposição de Panofsky, acerca dos “Escravos” de Michelangelo, sendo que Ordine associa esse adágio à figura do próprio pintor florentino. Panofsky, ao utilizar-se de uma citação de Marsilio Ficino, cujo teor é fortemente dualista – recordando que a Academia florentina evitou exercer uma filosofia dualista –, nos faz recordar que a essência da filosofia de Platão sempre foi marcada por uma forte cisão entre corpo e alma. Muitas obras de Michelangelo, como o “Escravo agonizante” – figura 90 (anexo A) –, parecem reproduzir muito de seu *typus* melancólico, ou, como menciona Panofsky, esse estado de se encontrar “encarcerado num corpo” e, portanto, longe da “verdadeira Pátria da alma”, como notamos na poesia michelangiana, como o poema 267, que representa bem esse seu estado de espírito.

Além desse aspecto dualista mencionado por Panofsky, que, por sinal, não deixa de representar a chamada “melancolia artística”, relacionada à melancolia erótica, devido à distância entre o intelecto artístico e as verdadeiras Formas e o verdadeiro Belo, ainda é possível encontrar em outras obras de Michelangelo alguns traços desse seu estado melancólico, que o levou a dizer ser a “sua alegria, a melancolia”. Também não podemos deixar de mencionar que os estudiosos, não raras vezes, realizam uma comparação entre a *melancolia michelangiana* e as expressões simbólicas por trás da “Melencolia I”, de Albrecht Dürer, que expusemos no início deste capítulo.

Assim, pelo o que se vê nos afrescos do teto da Sistina e amparando-nos no ditado “*ogni pittore dipinge se*”, “cada pintor, pinta a si mesmo”, é importante mencionar que há um consenso entre os historiadores de que o profeta Jeremias, pintado por Michelangelo na Capela – ilustração 91 (anexo A) – “com as penas cruzadas, uma das mãos enfiada na barba, o cotovelo sobre o joelho, a outra mão pousada sobre o colo, a cabeça inclinada de uma maneira que bem demonstra a melancolia, os pensamentos, a cogitação e a amargura que lhe suscita



seu povo” (VASARI, 2012, p. 104), seja um autorretrato de Michelangelo, isto é, o artista teria se retratado na imagem melancólica de Jeremias.

Uma figura dramática, como recorda Ramos (2015, p. 38), que ilustra a melancolia de Michelangelo naqueles duros anos em que trabalhou no afresco sistino, com técnicas de pintura que ele admitia desconhecer. Um retrato de um jovem artista melancólico, cuja melancolia se perpetuaria por toda sua vida e, como lembra Marques, em uma carta de 1525 Michelangelo diz a Sebastiano del Piombo que “[...] outros cavalheiros quiseram, por gentileza, que eu jantasse com eles; no que tive grandíssimo prazer, porque saí um pouco da minha melancolia, ou minha loucura” (MICHELANGELO, apud MARQUES, 2012, p. 418). Vemos nessas palavras, escritas anos após a execução da Capela, como observa Marques, que o próprio Michelangelo construiu a sua *persona* melancólica. O seu temperamento melancólico não foi notado apenas por seus biógrafos, mas, foi percebido também por outros pintores que já conheciam a sua fama, de melancólico e de difícil temperamento. “A ideia ao menos de um temperamento melancólico já se lhe tornara emblemática desde os anos da abóbada da Capela, como sugere Rafael ao associá-lo com Heráclito no afresco da *Escola de Atenas*. Assim como o Jeremias foi considerado uma *persona* de Michelangelo” (MARQUES, 2012, p. 419).

Michelangelo foi retratado por outros artistas na típica posição, ou linguagem corporal, atribuída ao *homo melancholicus*, como é o caso da imagem do filósofo Heráclito, no afresco da “Escola de Atenas”, de Rafael Sanzio (1483-1520) – pintor oriundo de Urbino – na *Stanza della Segnatura*, no Vaticano, nossa figura 92 (anexo A). Essa obra foi realizada no mesmo período em que Michelangelo vivenciava a sua melancolia na pintura da Capela Sistina. O afresco de Rafael é amplamente comentado pelos historiadores, que identificaram na solitária e melancólica figura de Heráclito um retrato do próprio Michelangelo, pintado por Rafael, a quem o artista da Sistina tinha como um de seus diversos desafetos. Todavia, a identificação de Michelangelo na figura de Heráclito, foi notada apenas, como muito bem recorda Ramos (2015, p. 25), em 1942. De modo que tal retrato, talvez uma homenagem de Rafael a Michelangelo, não chegou a ser divulgado pelo mestre de Urbino.

Ramos considera que a representação que Rafael fez de Michelangelo na pessoa de um filósofo (Heráclito), é bem mais que apenas a ilustração da *melancolia michelangiiana*, pois é uma importante associação entre melancolia e filosofia, ou melancolia e erudição. Assim, mais que uma figura tomada pelo humor melancólico, o Heráclito-Michelangelo da “Escola de Atenas” é a representação de Michelangelo como *Il pensieroso*, um artista que transitava

entre a vida ativa e a vida contemplativa – temas muito presentes em suas obras. É notório que Michelangelo tenha aderido à vida contemplativa, não apenas como um melancólico afetado pelos dissabores das influências negativas de Saturno, como podemos perceber em seu longo poema, mas sendo também atingido por aquela melancolia que conduzia à inspiração e à aproximação das mais belas formas, que tanto sucesso lhe rendeu. Assim, ainda que a segunda etapa de sua vida, mais ou menos por volta de 1530, tenha sido marcada por um profundo estado melancólico que lhe trouxe sofrimentos e incertezas, Michelangelo deve ter aproveitado o seu sucesso e sua fama – como relatado por Vasari e Condivi –, enquanto muitos o viam como o melancólico, ou melhor, como *Il pensieroso*.

Assim, seguindo o percurso biográfico do *divino Michelangelo Buonarroti*, um dos períodos mais intensos de sua carreira, segundo os estudiosos, ocorreu após os anos de 1530. Um momento em que a sua fé religiosa foi colocada em prova – já que a Europa passava pelo conturbado momento da Reforma Protestante –, causando-lhe pensamentos, muitas vezes pessimistas, a respeito de sua carreira artística, como percebemos no seguinte trecho do poema 267:

De que adianta querer fazer tantos bonecos,  
 Se me conduziram a este fim, como aquele  
 Que atravessou o mar e morreu na praia?  
 A arte prezada, que por algum tempo  
 Me deu tanta fama, me leva a isto,  
 Pobre, velho e servo forçado de outros,  
 Que me desfaço, se não morro logo.

Esse dramático trecho do poema michelangiano, que marca sua *persona* melancólica, pode ser entendido não apenas como o reflexo da crise religiosa que se abateu sobre a Europa do século XVI, mas também, de um declínio nas artes.

De fato, o que mais está em jogo na poesia religiosa de Michelangelo, é o fato de que, no mundo pós-Saque [alusão ao Saque de Roma, em 1527], ficam cada vez mais claras, as fraturas do mundo em que nasceu, isto é, o mundo de valores renascentistas, com sua característica religiosidade que valoriza o mundo em seus aspectos materiais (a beleza, a música, a abundância), passionais (o amor platônico, a alegria festiva) e intelectuais (a sabedoria humana e filosofia antiga e os *studia humanitatis*), que remetem à ambiciosa *docta religio* (uma religião submetida à razão) e, por outro lado, à busca constante de Deus na própria relação com os outros homens, fornecendo assim um “*valore cosi preciso di temporalità concreta all’istanza humanistica*” [valor bastante preciso de temporalidade concreta à instância humanística] (GARIN, 1952, p. 74).

Com esses valores em crise, nos anos 1530 e 1540, a elegante solução da teologia valdesiana certamente ganhava relevo, principalmente no que tocava à então necessária reforma moral, institucional e doutrinária da Igreja e, de forma, mais ambiciosa, dos próprios indivíduos. Significou, porém, um mais forte abalo à visão de mundo de Michelangelo, num fundamental redimensionamento de suas atividades artísticas e poéticas, que, certificadas pelo humanismo, agora também elas ficavam questionadas pelo uma (sic) grande consciência do pecado, que converge numa religiosidade que critica e se contrapõe à humanista, renegando os já descritos aspectos materiais e passionais (pois vê o mundo como ilusão e requer a mortificação corporal e espiritual) e intelectuais (ao rejeitar o valor da filosofia humana – inclusive a pagã e a humanista – e ao submeter a razão à fé).

Podemos imaginar de modo muito concreto o impacto dessa reviravolta religiosa na mente de Michelangelo (CAUNETO, 2016, p. 296).

Cauneto, até o momento, é um dos poucos especialistas brasileiros que se debruçou na poética michelangiana. Com isso, o estudioso conseguiu trazer à luz a forte dramaticidade vivenciada pelo *Il divino Michelangelo*, que já estava presente em sua própria arte, contudo, a escrita de seus poemas mostra, de forma ainda mais nítida, a sua condição melancólica. Se anteriormente ao ano de 1530 seus escritos são menos densos, no tocante à sua dramaticidade, após essa data, e diante dos acontecimentos sociais e religiosos que sacudiam a Europa, Michelangelo entra num profundo estado melancólico em que todas as questões acerca de sua existência, de sua arte, de sua fé e de seus amores são postas em dúvida.

Primeiramente, é preciso ressaltar que boa parte da inspiração filosófica para as obras artísticas de Michelangelo era, essencialmente, neoplatônica. Uma influência que ainda é possível notar em suas obras tardias. Dizemos “ainda” porque na segunda etapa de sua vida, Michelangelo abandona, mesmo que parcialmente, algumas convicções do neoplatonismo.

Uma dessas obras, onde vemos essa forte influência neoplatônica, é a Sacristia Nova, encomendada pelos Medici, a poderosa família de Florença. A Sacristia Nova, da basílica de São Lourenço, em Florença, já havia sido iniciada, mas estava inacabada em 1527, havendo um espaço para se colocar os túmulos dos principais membros da família. O término da Sacristia foi solicitado a Michelangelo, que teve de realizá-lo em um dos piores momentos do século XVI, pois, além do Saque de Roma, em 1527, no mesmo ano ocorreu também uma revolução em Florença de cunho político-religioso, com base nas antigas ideias de Savonarola, que acabou por expulsar a família Medici de Florença, que só retornaria ao poder em 1530.

Michelangelo não manteve uma relação muito amistosa com os novos governantes da cidade, período em que, nas palavras de Marques (2012, p. 469), ocorreu a inauguração de uma “república teocrática neossavonaroliana”, que fez do Saque de Roma (1527) uma espécie

de confirmação das profecias de Savonarola. É relatado que, apesar das tensas relações que Michelangelo manteve com o novo governo, o artista parece ter mostrado uma certa expectativa por esse novo momento político florentino, já que pôde permanecer na cidade. Sua aproximação com essa nova república se deu pelo fato de que o novo regime prometia uma reforma social e religiosa. A questão religiosa que mais à frente seria dilacerante para o artista, encontra respaldo em sua juventude, quando ele estudou em Florença. “A impressão deixada em seu espírito pelas prédicas da Savonarola, que ele pode ter escutado antes de 1494 e durante alguns meses em 1496. Cinquenta anos depois do ‘martírio’ do frade, ele acompanharia com interesse o movimento da Reforma católica, no círculo da marquesa de Pescara, no qual revivia algo da mística do reformador” (CHASTEL, 2012, p. 631). Esse tema, relativo à marquesa de Pescara e ao seu grupo, será mencionado logo mais. Por ora, vamos nos ater a mais um trabalho artístico que Michelangelo executa de maneira pouco confortável: a Sacristia Nova ou o mausoléu dos Medici.

“Com tanto estudo se pôs a tal empresa, que em poucos meses fez as estátuas que na Sacristia de São Lorenzo se pode ver, levado mais pelo medo que pelo amor” (CONDIVI, in BERRIEL, 2008, p. 80). As palavras de Ascanio Condivi revelam, uma vez mais, os tensos momentos vivenciados pelo artista diante de uma efervescente e radical agitação político-social, tanto em Roma quanto em Florença. Acreditamos que o medo, relatado por Condivi, que se apossou de Michelangelo e que o fez trabalhar mesmo que escondido na Sacristia Nova de São Lourenço – já que a cidade havia sido tomada por opositores da família Medici –, deve-se ao fato de que ele já previa o retorno dessa poderosa família ao poder, o que de fato ocorreu. Todavia, o que chama mais a atenção de seus biógrafos, Giorgio Vasari e Ascanio Condivi, é a simbologia empregada pelo artista nessa Capela. O plano iconográfico da Sacristia, ou Capela, é permeado pelo sentido da vida ativa e da vida contemplativa, bem como pela personificação do Dia e da Noite que, nas palavras de Condivi (in BERRIEL, 2008, p. 80), são representados por um homem e uma mulher, entendendo que as “sepulturas, em conclusão, [são] mais divinas que humanas” (2008, p. 81).

As figuras 93 A e B (anexo A) mostram a Sacristia Nova com dois túmulos. Na ilustração 93-A vemos a tumba de Lourenço de Medici, grande mecenas e protetor de Michelangelo, durante a sua juventude, onde o simbolismo representa o contemplativo, *Il pensieroso*. Na figura 93-B vemos a tumba do irmão de Lourenço, Juliano de Medici (1453-1478), que representa o oposto à vida contemplativa, simbolizando a vida ativa. É interessante apontar que o esquema iconográfico adotado por Michelangelo é similar ao que ele propôs

para o inacabado túmulo de Júlio II, que o artista ainda sonhava retomar. De modo que, trabalhando em condições precárias e na clandestinidade, o melancólico e *divino Michelangelo* revivia, na sepultura dos Medici, *la tragedia della sepoltura* papal.

A simbologia empregada nesse complexo arquitetônico é digna de ser ressaltada. Os dois túmulos contêm a simbólica do “Dia e da Noite” e da “Vidas Ativa e Contemplativa”, indicando os opostos que, além de ser uma temática claramente neoplatônica, possuem a particularidade de representar a preferência de Michelangelo por esses temas. Vamos explorar alguns desses elementos iconográficos e como eles se relacionam com o nosso tema de pesquisa.

A “Aurora” é a estátua que se encontra à direita na tumba de Lourenço. Segundo Vasari (2012, p. 114), “mas que direi da Aurora, mulher nua, é capaz de tirar o melancólico do ânimo e de extravagar o estilo da escultura? Em sua pose, percebe-se o ansioso alçar-se, sonolenta, elevando-se das plumas, porque parece que tendo ao despertar encontrado cerrados os olhos daquele duque, se contorce com amargura[...] em sinal de imensa dor”. A Aurora, que deveria tirar o melancólico desse seu estado, na verdade reforça a ideia de melancolia. Segundo Marques (2012, p. 494), o emprego da expressão “*sollecito levarsi*” que foi traduzida por “ansioso alçar-se”, para Marques, “não deve ser entendido na acepção moderna (‘rápido’, ‘com prontidão’ e ‘empenho’), mas em seu significado antigo, equivalente a ‘ansioso, angustiado, inquieto, apreensivo, preocupado’, etc., em conformidade com o sentido de *sollicitus*”. A figura que repousa ao lado da “Aurora” – no túmulo de Lourenço – representa o “Crepúsculo”. Já na tumba de Juliano, figura 93-B (anexo A), encontramos uma simbologia análoga. Nela está a personificação da “Noite”, imagem à esquerda, e do “Dia”, estátua à direita. Novamente, nas palavras de Condivi, um dos sentidos para a simbologia da Sacristia pode ser uma alegoria do Tempo.

E para que seu propósito fosse mais bem entendido, pôs a Noite, que é feita em forma de mulher de maravilhosa beleza, a coruja e outros signos assim acomodados; assim ao Dia as suas notas. E para a significação do Tempo queria fazer um rato, tendo em sua obra um pouco de mármore (o qual depois não fez, impedido), porque tal animalzinho de contínuo rói e consome, não diferente do tempo que tudo devora (CONDIVI, in BERRIEL, 2008, p. 80-81).

Junto à melancólica estátua da “Noite” há uma máscara que, segundo Paoletti (apud MARQUES, 2012, p. 497), foi considerada como um retrato do artista. A opinião de Paoletti é interessante e pode encontrar confirmação em outro trabalho de Michelangelo – figura 94

(anexo A) – conhecido como *Il sogno della vita umana* ou, “O sonho da vida humana”, desenhado pelo artista, segundo Cauneto (2016, p. 297), em 1533, data muito próxima da execução da Sacristia dos Medici. Nessa ilustração, encontramos a simbólica das máscaras, que, somada ao título, pode aludir ao entendimento que Michelangelo tinha naquele momento acerca da existência humana.

Quanto à simbólica empregada na Capela Medici, Panofsky oferece uma interpretação muito interessante para o nosso trabalho, já que o estudioso relaciona toda a iconografia do local ao neoplatonismo florentino e à teoria dos temperamentos (humores). Panofsky (1986, p. 171), corretamente, vê nas tumbas de Lourenço e de Juliano que ambas apontam para a apoteose desses dois soberanos. Desse modo, as figuras abaixo do ativo Juliano e do contemplativo Lourenço são, além das representações do Dia, da Noite, do Crepúsculo e da Aurora, a representação do “que Pico chama o *mondo sotterraneo*, isto é, o reino da matéria pura, as Partes do Dia [...] que representam o mundo terrestre, isto é, a Região da Natureza composta de matéria e forma. Esta região, que inclui a vida do homem na terra, é de facto a única esfera sujeita ao tempo” (PANOFSKY, 1986, p. 172). A interpretação desse estudioso encontra respaldo, por exemplo, no sentido dado ao “Escravo agonizante”, figura 90 (anexo A), em que a alma parece desejar se desprender da matéria, ou do corpo. O estudioso ainda oferece uma hermenêutica da Capela Medici atrelada à teoria dos humores.

E, por sua vez, estes quatro humores estavam relacionados, entre outras coisas, com as quatro estações e com as quatro partes do dia: o ar estava relacionado com o temperamento sanguíneo, com a Primavera e com a manhã; o fogo com o temperamento colérico, o Verão e o meio-dia; a terra com o temperamento melancólico, o Outono e o entardecer; e a água com o temperamento fleumático, o Inverno e a noite.

As Partes do Dia de Miguel Ângelo não “personificam”, como é óbvio, os Quatro Temperamentos. Ilustram, isso sim, as várias influências perturbadoras e deprimentes a que está submetida a alma humana enquanto vive num corpo composto de quatro princípios “materiais” [...]. Um observador contemporâneo, conhecedor da teoria de que a angústia melancólica pode ser causada por qualquer dos quatro humores, incluindo o sanguíneo, poderia ter interpretado as quatro Partes do Dia como paradigmas da *melancholia ex sanguíne*, da *melancholia ex phlegmate*, da *melancholia ex cholera rubra* e da *melancholia ex cholera nigra*.

Do ponto de vista neoplatônico não há contradição entre o facto de os dois Duques estarem representados como almas imortalizadas e o facto de Julião ser caracterizado como o *vir activus* enquanto que Lourenço é caracterizado como o *vir contemplativus*. Pelo contrário, estas caracterizações explicam a sua apoteose. Como vimos, só levando uma vida realmente activa ou verdadeiramente contemplativa, regida ou por *iustitia* ou por *religio*, podem os homens escapar do círculo vicioso da mera existência natural e alcançar a beatitude temporal e a imortalidade eterna.

Mas como podem o *vir contemplativus* e o *vir activus* ideais ser representados, segundo a concepção neoplatônica? Só descrevendo o primeiro um perfeito seguidor de Saturno e o segundo como um perfeito seguidor de Júpiter. Não nos esqueçamos que Plotino já tinha interpretado Saturno como *Nous*, a Mente Cósmica, e Júpiter como a Alma Cósmica. Como consequência cria-se que a alma humana, na sua descida à terra, era dotada por Saturno da “capacidade de discernimento e juízo” e por Júpiter da “capacidade de acção”. Para os neoplatônicos florentinos era evidente que os “filhos” de Saturno – os mais infelizes dos mortais na astrologia judiciária corrente – estavam realmente predestinados a uma vida de contemplação intelectual, enquanto que os filhos de Júpiter estavam destinados a uma vida de acção racional.

Não é possível discutir aqui os aspectos mais universais desta doutrina que, combinada com um “redescobrimto” da teoria aristotélica de que todos os grandes homens eram melancólicos, levaria ao conceito moderno do génio, nem é necessário ilustrá-la com uma seleção de textos. Basta apresentar uma passagem característica do Comentário a Benivieni de Pico della Mirandola: “Saturno significa a natureza intelectual dedicada à compreensão e à contemplação. Júpiter significa a vida activa que consiste em inspecionar, administrar e manter o movimento, com as suas normas, as coisas a ela sujeitas. Estas duas características encontram-se nos dois planetas que têm esses nomes, isto é, Saturno e Júpiter. Porque, como dizem, Saturno produz homens contemplativos, enquanto que Júpiter lhes dá principados, governos e a administração dos povos” (PANOFSKY, 1986, p. 174-175).

De modo singular, Michelangelo parece retratar todo um arcabouço filosófico-teórico através de sua arte, notadamente na Sacristia de São Lourenço. A mescla entre vida ativa e vida contemplativa – representadas por Juliano e Lourenço, respectivamente –, se bem analisada, é o que mais se destaca na totalidade da Sacristia. Entretanto, uma análise mais apurada, como realizou Panofsky, mostra outros detalhes surpreendentes, revelando, ainda mais como Michelangelo esteve envolvido com as discussões filosóficas daquele período, especialmente no tocante à melancolia, à contemplação e à genialidade. É necessário ressaltar, ainda, que a simbologia utilizada pelo artista não é notada apenas pelos estudiosos da atualidade, pois essas estátuas que formam o complexo funerário da Capela já revelavam seus significados aos contemporâneos de Michelangelo, como Condivi e Vasari.

Ainda quanto à exposição de Panofsky, vemos que ele recorda a ressignificação dada a Saturno pelos filósofos da Academia de Florença, ao ressaltar Saturno como *Nous* do mundo – recordando também a associação feita por Plotino – e que, em nosso estudo, encontrou o mesmo sentido, através dos textos do *Corpus Hermeticum*, quando esse astro é sutilmente apresentado como *Mens* ou *Nous Supremo*. Postulamos que essa ressignificação do astro da melancolia, até então relacionado à terra e à morte, ocorreu graças ao auxílio dos escritos de Hermes Trismegisto, que destacam a necessidade da contemplação das *coisas últimas*. Porém,

independentemente dessa nossa contribuição, os novos sentidos dados a Saturno e à melancolia, encontram-se, implicitamente, simbolizados por Michelangelo na *Sacristia Nova*.

A conclusão do túmulo dos Medici pode ser vista como um período transicional na vida de Michelangelo, isso porque, após 1530, Michelangelo se mostrou fortemente impressionado com os últimos acontecimentos políticos que sacudiram a Europa, especialmente o Saque de Roma, em 1527, juntamente com os eventos ligados à Reforma Protestante. Diante de tais acontecimentos, o artista mergulhou numa profunda crise melancólica, contudo, numa melancolia que, apesar de manter a sua genialidade, mostrou-se, em boa parte, hostil ao artista. Vemos, então, que o *divino Michelangelo* foi uma das figuras que se angustiaram frente às mudanças que ocorriam na sociedade do século XVI. O artista enfrentaria, agora, uma crise em relação à sua fé e à sua profissão, como podemos perceber, mais uma vez, no famoso poema 267. Nele, é explícita sua melancolia e o seu sofrimento, uma vez que já estava idoso, expressando-se como um velho cansado das ilusões do mundo e das dores físicas que tomavam seu corpo. Contudo, as lamentações de Michelangelo em forma de poemas, como lembra Cauneto (2016, p. 180), já eram visíveis em seus versos quando ele contava com apenas 40 anos de idade.

O mesmo estudioso propõe para essa nova fase do artista – a partir de 1530 – uma analogia com o desenho *Il sogno della vita umana*, ou, “O sonho da vida humana”, ilustração 94 (anexo A). Para Cauneto (2016, p. 297), o desenho deve ser interpretado conjuntamente com outro poema de Michelangelo, o artista-poeta.

O mundo é cego, e o infeliz exemplo ainda  
vence e submerge todo costume perfeito;  
a luz foi apagada, e com ela toda autoconfiança,  
triunfa o falso, e o verdadeiro não vem à tona.

De fato, esses versos nos mostram que a melancolia do artista estaria, nesse poema, direcionada a uma crítica ao neoplatonismo, que influenciou toda a sua carreira. A aproximação dos artistas e escultores com o mundo inteligível, por meio do furor divino, parece não ter conseguido mais saciar, nessa altura, os anseios de Michelangelo. Tanto esses versos como o desenho mostram, claramente, o sintoma da *incontentabilità*, que sempre foi uma marca expressiva da personalidade de Michelangelo, além do que, a “incontentabilidade” era bem conhecida como um sintoma atinente aos melancólicos.

Ainda sobre o desenho *Il sogno della vita umana*, destaca Cauneto que a imagem simboliza “o homem perdido entre as paixões sensuais, a violência, a ganância, e que despido



de todas as máscaras deposita sua confiança apenas na graça que vem do alto. A vida como um teatro, como um sonho, enfim, como uma ilusão” (2016, p. 297). Todavia, é possível fazermos, ainda, uma outra interpretação da imagem, um pouco mais próxima do neoplatonismo, haja vista que mesmo Michelangelo tendo questionado essa escola filosófica naquele período de profunda melancolia, ele nunca abandonou a perspectiva neoplatônica em seus trabalhos, nem mesmo em suas obras finais. Desse modo, com a inegável crise vivenciada por Michelangelo, ainda podemos entender que, por mais que os anjos (ou os *daimones*) auxiliassem na aproximação do artista com a Realidade divina, o intelecto humano, diante de tamanha Beleza, mostra-se incapaz de representar fielmente na arte, tamanha Perfeição. Portanto, tudo o que existe no mundo material é apenas cópia, simbolizada pelas máscaras presentes no desenho. De modo que “O sonho da vida humana” pode ser compreendido, também, como o ápice da *incontentabilità* melancólica michelangiânica.

Quando Cauneto diz que “o homem fica perdido em suas paixões sexuais” (2016, p. 297), isso pode ser interpretado como parte da crise que se abateu sobre Michelangelo, que renegou o amor platônico, do qual se mostrou como um fervoroso adepto durante muitos anos, uma vez que Michelangelo acreditava que “o poder transformador do amor, que não apenas muda o indivíduo virtuoso, mas, a partir do próprio sujeito, virtuosamente reordena também o mundo. [Na sequência, o autor cita um verso de Michelangelo] ‘Toda ira, toda tristeza, toda bruteza, quem de amor se arma vence qualquer infortúnio’” (CAUNETO, 2016, p. 116).

Esse é um aspecto bem importante para a compreensão da crise vivenciada pelo artista. Durante sua vida, Michelangelo também compôs poemas que relacionam o amor à religiosidade. Um deles é datado de 1534, ou seja, no auge de sua crise existencial. Mas, como um melancólico, não deixava de demonstrar certa oscilação, ou ambivalência, entre seus sentimentos, tendo dedicado o seguinte poema ao jovem Tommaso Cavalieri (cerca de 1512-1587), por quem Michelangelo nutriu um verdadeiro amor platônico.

Eu me aprecio bem mais do que costume;  
contigo no coração, valho mais que eu mesmo,  
como pedra que depois de talhada,  
vale mais que pedra bruta.  
Ou como folha de papel, escrita ou pintada,  
é mais apreciada que um pano qualquer,  
assim me tornei, desde que alvo me fiz  
marcado por tua face, e não me queixo.  
Seguro com tal marca, vou a qualquer lugar,  
como quem se carrega de armas ou sortilégios,

que todo perigo afugenta.  
 Protegido contra água e contra fogo,  
 com teu emblema, ilumina qualquer cego  
 e com minha saliva curo todo veneno.

Esse belo poema de Michelangelo, mais uma vez trazido por Cauneto (2016, p. 117), é um exemplo de como o amor platônico marcou o artista, pois vemos que intrínseco a esses versos, há um “amor proibido” que, certamente, causou muita melancolia no *divino Michelangelo*, sobretudo sob a forma de melancolia erótica.

Vittoria Colonna (1492-1547), marquesa de Pescara foi outra personalidade que inspirou poemas do pintor e escultor italiano. Tanto Colonna quanto Cavalieri faziam parte da nobreza romana. Vittoria foi, provalmente, a principal destinatária dos poemas do artista, já Cavalieri foi a quem Michelangelo dedicou os mais belos versos embebidos de amor platônico como no poema acima.

Quanto a Cavalieri, a fortuna crítica, aqui analisada, não confirma o concreto relacionamento amoroso entre ele e Michelangelo. Contudo, Cauneto (2016, p. 125) não deixa de mencionar esse detalhe bastante importante. Para o estudioso, o amor homoerótico está presente nas obras de Michelangelo, especialmente em seus poemas, já que pelo teor de seus escritos é possível perceber que o amor de Michelangelo por Cavalieri era, para o próprio artista, um motivo de certa “confusão espiritual” marcada pelo estigma do “pecado da homossexualidade”, além da própria sociedade romana “que não via com bons olhos seu interesse por Cavalieri” (2016, p. 125). A única maneira que o artista encontrou para vivenciar esse desejo homoafetivo, foi demonstrar o seu amor pelo jovem Tommaso de maneira espiritualizada, em forma de amor platônico.

Entretanto, todo esse devotamento ao amor platônico e às artes passou a ser questionado pelo próprio Michelangelo a partir de 1530, quando diversos fatos marcaram sua vida. O tumultuado contexto religioso, caracterizado pelas agitações da Reforma, coincidiu com uma crise no mundo das artes, sendo que tais agitações colocaram a própria fé religiosa de Michelangelo em dúvida. O poema 267, do início desta subseção, mostra o auge das dores e sentimentos de um artista que experimentava a “própria melancolia como sua alegria”. Essa crise, como reporta Cauneto (2016, p. 293), fez com que o artista escrevesse:

Faz-me odiar quando no mundo vale  
 e todas as belezas que conto e cultivo,  
 para antes da morte ganhar a vida eterna.

As dúvidas em torno de sua própria arte e das coisas do mundo, assim como as desconfianças de Michelangelo acerca de sua fé, marcadas pela crise social e religiosa do período, agravaram-se após a morte de Vittoria Colonna que, além de ter sido sua grande amiga, também se tornou, por volta de 1530, uma espécie de conselheira espiritual para Michelangelo. O artista e a marquesa de Pescara foram guiados pela leitura das obras de Juan de Valdés (cerca de 1490-1541), autor malquisto pela Inquisição. Assim, Michelangelo, como lembra Cauneto (2016, p. 214), passou a fazer parte do grupo dos *spirituali*, caracterizado por ser um grupo clandestino. De modo geral, os *spirituali* baseavam-se na doutrina herética de Valdés, que era mais próxima das ideias de Lutero do que da ortodoxia da Igreja de Roma. O entendimento da doutrina da *sola fides* de Valdés colocava o Humanismo em xeque, diante das obras e às ciências desenvolvidas pela Humanidade. O indivíduo não seria capaz de alicerçar suas virtudes, restando-lhe confiar em Deus para ser salvo. Tal filosofia religiosa é útil para compreender o teor dos versos acima. Em 1547, ano marcado pela morte de Vittoria e pela perseguição do grupo dos *spirituali*, Michelangelo, que sempre cumpriu o seu ofício de artista até os últimos dias de sua vida, declama: “com tanta servidão, com tanto tédio/, e com falsos conceitos e grande perigo/ para a alma, o esculpir aqui coisas divinas” (apud CAUNETO, 2016, p. 238).

Diante desses fatos que marcaram a vida do melancólico Michelangelo Buonarroti, Chastel (2012, p. 630) passa a denominar a última fase da vida do artista como “a tragédia de Michelangelo [e o] triunfo de Saturno”, ao lembrar dos versos desse artista-poeta: “inimigo de mim mesmo/ inutilmente prantos e suspiros derramo” (apud CHASTEL, 2012, p. 634). Nesse clima profundamente melancólico, Chastel (2012, p. 637-638) recorda que, em 1549, “Anton Francesco Doni, evoca [se referindo a Michelangelo como] uma figura meditativa e solitária, sentada em meio aos mármore, que faz diretamente pensar na *Melancholia* de Dürer. Michelangelo fizera de sua arte uma espécie de ascese em que um trabalho ingrato exige todos os sacrifícios e gera, às vezes, um comportamento pouco comum”. Para Chastel, Michelangelo foi o intelectual entre os séculos XV e XVI, que melhor encarnou a figura do melancólico-saturnino, dentre tantos outros, como Albrecht Dürer, por exemplo. Para esse estudioso, Michelangelo, ao manter o seu comportamento tipicamente melancólico atrelado à sua própria genialidade, construiu sua biografia como sendo o artista que havia conquistado um nível superior de intelectualidade e de aproximação com o divino – por isso, foi conhecido, ainda em vida, com *Il divino Michelangelo*. Diante de tais características e ainda por ter sofrido com uma melancolia hostil, especialmente após a morte de Vittoria Colonna, a

vida desse pintor, escultor, arquiteto e poeta, para André Chastel, seguiu dentro daquilo que foi tratado por Marsilio Ficino no *De vita triplici*, quando Michelangelo assume a “condição natural do *musarum sacerdos*” (2012, p. 638), um “sacerdote das Musas”.

A mudança de perspectiva do artista, no tocante à pintura, pode ser visualizada na parede do altar da Capela Sistina, quando Michelangelo foi convidado a pintar o altar da Capela, local onde, décadas atrás, havia vivenciado tantos dissabores e melancolia. O período de execução da pintura do altar da Sistina, que contém *Il Giudizio universale*, ou o “Juízo Final”, é de 1536 a 1541. A história é narrada por Vasari que, novamente, mostra as claras intenções do artista de poder voltar a trabalhar em sua obra magna, o túmulo do Papa Júlio II, ainda inacabado e com o projeto inicial já bem reduzido.

Michelangelo pensou estar agora realmente livre e poder dedicar-se a concluir o sepulcro de Júlio II, mas eleito Paulo III, não demorou este a convocá-lo. E além de lhe fazer afagos e oferecer presentes, instou-o a servi-lo e o quis perto de si. Michelangelo recusou-se a tanto, dizendo que, enquanto não terminasse o sepulcro de Júlio, estava impedido pelo contrato a que se obrigara com o Duque de Urbino. O Papa, irado, rebateu: “Por trinta anos, alimentei este desejo e agora que sou Papa não haverei de satisfazê-lo? Rasgarei este contrato e estou decidido a que tu me sirvas de qualquer maneira” (VASARI, 2012, p. 121).

Esse é mais um episódio bastante interessante que remete à *tragedia della sepoltura*. A insistência do novo Papa que desejava a pintura do “Juízo Final” atesta a grande fama que o artista havia conquistado. Assim, para não deixar Michelangelo demasiadamente contrariado, foi-lhe permitido esculpir algumas estátuas para a sepultura de Júlio II, de modo que o escultor decidiu manter o plano do projeto original, esculpindo as personagens bíblicas de Lia, como sinônimo de vida ativa, e Raquel, simbolizando a vida contemplativa, “com as mãos juntas, um joelho dobrado e o rosto que indica estar em elevo espiritual” (VASARI, 2012, p. 122). A vida contemplativa surge, novamente, como sinônimo de elevação espiritual.

Achando-se Michelangelo, novamente, em um trabalho na Capela Sistina, o artista, dessa vez, pinta o “Juízo Final”; uma obra na qual é possível notar, claramente, uma grande diferença, tanto de cores quanto de estilo, quando comparado ao teto que ele havia pintado décadas atrás. Para a nossa investigação, recorreremos a dois detalhes desse afresco, muito rico em imagens. A figura 95-A (anexo A) representa Jesus, que é a imagem central de toda a dramática cena do “Juízo Final”, enquanto que a figura 95-B (anexo A) é a representação de São Bartolomeu, que segura a sua própria pele, já que esse santo, segundo a tradição, foi martirizado por esfolamento.

A figura de Jesus, que se apresenta de um modo bastante austero, lançando um olhar sem misericórdia para aqueles que são lançados ao Inferno, é bastante significativa e representa muito do estilo artístico tardio de Michelangelo. “Cristo sentado, com semblante tremendo e fero, volta-se para os danados, amaldiçoando-os [...]. Aos pés lhe está um S. Bartolomeu belíssimo, que mostra a pele esfolada” (VASARI, 2012, p. 125). As palavras do artista e biógrafo de Arezzo mostram como essas imagens despertaram atenção à época. Em Cristo encontramos o sentido de *terribilità*, de acordo com Chastel (2012, p. 194), e que também é mencionado por Vasari. Isso não é uma característica única desse Cristo michelangiano, pelo contrário, é encontrada em muitas outras obras de sua autoria. Mas, é na postura do Cristo do *Giudizio universale*, com seu semblante e com seu gesto que mostram um Cristo “tremendo” e que amaldiçoa os condenados, que a *terribilità* é nitidamente evidenciada. Quanto a São Bartolomeu, Marques (2012, p. 558) lembra que os historiadores reconhecem que no desenho da pele do santo encontra-se o retrato do próprio Michelangelo (figura 95-B anexo A). Claramente, há uma relação entre a melancolia do artista, especialmente aquela vivenciada após 1530, e a cena dramática da figura de São Bartolomeu no afresco do “Juízo Final”, havendo, ainda, o drama religioso que o próprio artista vivenciava naquele período.

Com o choque entre as diferentes visões filosóficas e religiosas – o neoplatonismo, o catolicismo e os ditos protestantes –, Michelangelo optou por confiar a Deus a sua própria salvação.

Como o próprio artista menciona no poema 267, “minha cara tem forma de dar medo”, é muito plausível que o artista tenha, de fato, feito o seu autorretrato na pele do sofrido São Bartolomeu, para expressar os seus medos, angústias, dúvidas e sua melancolia.

De fato, as narrativas a respeito de sua vida [de Michelangelo] ressaltariam a absoluta tristeza recaída sobre Michelangelo até o fim de sua existência, sobretudo depois da morte de Vittoria Colonna, e o avanço de sua idade só intensificaria seu humor já naturalmente sulfurado. No entanto, malgrado a ligação íntima entre a feiura e melancolia evocada por Michelangelo, em seu poema jamais tenha sido objetivamente retomada por qualquer um de seus comentadores, tal ligação parece nunca ter sido desfeita, de modo que este juízo seria aspecto invariável mesmo nos mais discrepantes pensadores (RAMOS, 2015, p. 59).

Na doutrina dos *spirituali* encontramos justificativa para a posição austera de Cristo no “Juízo Final” – figura 95-A (anexo A) –, que olha sem misericórdia para os condenados, já que apenas a fé em Cristo pode salvar a criatura humana, caso contrário, o espírito será

condenado aos eternos sofrimentos infernais. Quanto ao Bartolomeu de Michelangelo que está na base da imagem de Cristo, e segura sua pele com seu feio rosto, na visão de Wind (1998, p. 183) representa o martírio que Michelangelo considerou ser a sua própria existência.

### 7.3 CONCLUSÃO DO SÉTIMO CAPÍTULO

Notamos como a Renascença conseguiu destacar e dignificar o trabalho dos artistas, desvinculando-os do ofício e da figura do artesão. Com amparo na filosofia da Academia Neoplatônica, a ênfase dada ao conceito de *Ut pictura poesis* foi essencial para igualar os artistas aos poetas, sendo que os primeiros pintavam ou esculpiam verdadeiras poesias mudas. Mas, o entendimento de que o poeta era divinamente tomado pelo furor divino, em certo grau, causou alguns problemas. Assim, podemos perceber que houve uma mudança de paradigma em torno dos artistas, de um modo bastante extremado. Isto é, se de um lado o ofício artístico foi por séculos menosprezado e visto como um trabalho igual ao do artesão, a teoria neoplatônica dos furores, ao dar início ao processo que conduziu à valorização das artes e dos artistas, forneceu-lhes um “valor divino”, de uma maneira bastante acentuada. O entendimento de que esses trabalhadores eram divinamente tomados acabou por levar à conclusão de que o resultado artístico – a obra em si – era proveniente da própria divindade, que possuía o corpo do artista. A concepção de artista-demiurgo foi colocada em xeque quando os teóricos e artistas começaram a se questionar sobre a real participação do indivíduo, na personalidade e na originalidade de suas próprias obras.

O artista, visto, também, como um *philosophus et magus*, executaria verdadeiras imagens simbólicas, ou *icones symbolicae*. Da mesma forma que, no entendimento neoplatônico, as poesias eram vistas sob o prisma do divino furor, as obras de arte eram consideradas, também, como imagens produzidas pelo próprio divino que se apossava do artista, fazendo dele apenas um *vinculum* entre Deus e a obra. Porém, essa ideia fazia com que o pintor ou escultor perdesse sua identidade e sua originalidade, ficando à mercê do *furor divinus*. Para dirimir esse problema que, na realidade, só encontrou solução no século XVII, surgiram as primeiras vozes que deram aos artistas as suas características peculiares, enfatizando a personalidade e a originalidade do indivíduo-artista.

Com a efervescente cultura do século XVI, muito ligada às questões em torno do hermetismo, encontramos na pessoa de Paolo Lomazzo um dos principais nomes que desejou conciliar as exigências próprias do artista, especialmente no tocante à personalidade artística,

com a cultura hermética e com a noção do *divino furore*. Desse modo, compôs o seu tratado *Idea del Tempio della Pittura*, com a finalidade de fornecer uma espécie de “psicologia dos artistas”, tendo como base a teoria dos humores, a Astrologia e o hermetismo. Assim, “J. Chai considera o movimento, na teoria de Lomazzo, como a dimensão irracional da mente criativa do pintor, uma extensão da alma do artista, uma questão do âmbito de sua subjetividade. Ainda, existe aqui uma noção mágica da pintura como talismã” (TOLEDO, 2017, p. 277).

Notamos duas características na obra de Lomazzo. A primeira está no fato de esse artista e teórico ter organizado sua teoria sob clara inspiração no *Teatro da Memória*, de Giulio Camillo. A segunda é a sua, ao menos aparente, predileção por Michelangelo e o fato de colocá-lo sob a regência de Saturno, o astro da melancolia e, agora, entendido como o astro da genialidade. Com essas duas características, Lomazzo forneceu certa primazia aos contemplativos (e também melancólicos), ao preferir que a estrutura de seu tratado fosse formada nos moldes do Teatro de Camillo; lugar repleto de imagens simbólicas e propício aos contemplativos-melancólicos. Quanto a Michelangelo, Lomazzo apenas reforçou a ideia, já difundida no século XVI, de que Michelangelo seria um artista com temperamento predominantemente melancólico.

Além das contribuições deixadas por Lomazzo, que, aliás, parece ter sido o único teórico da arte que não temeu relacionar as artes plásticas aos conceitos herméticos, esse pintor milanês também foi um dos responsáveis por valorizar o grau mais “inferior” do intelecto humano, de acordo com os “graus de melancolia inspirada” de Agrippa (Quadro 04). Isto é, Lomazzo valorizou a faculdade da imaginação – *imaginatio* –, não em detrimento do nível da *mens*, mas em prol de uma maior participação do ser humano em suas próprias produções artísticas. Desse modo, após receber a inspiração divina, pelo *furor divinus*, o artista deveria fazer uso das faculdades da imaginação e da razão, a fim de aperfeiçoar o trabalho artístico à sua maneira. A imaginação é a faculdade intelectual que, para Agrippa, seria acometida pelos vapores da bÍlis negra aquecida, sendo que, para esse humanista alemão, o furor divino, quando nos níveis da imaginação e da razão, é denominado de *furor melancholicus*.

Outro ponto interessante foi perceber a menção de Chastel (2012, p. 610), o qual conclui que, por meio da cultura renascentista, especialmente pelas artes, é possível verificar que Eros, Hermes e Saturno formam “certas linhas magnéticas [e que] seus movimentos correspondem a ‘formas simbólicas’ de valor arquetípico, por meio das quais a experiência de alguns poucos se generaliza e se torna assimilável por todos”. Em outras palavras, essa

importante posição de Chastel mostra o mesmo esquema metodológico que adotamos, quando propomos que por meio de “três figuras míticas”, Saturno, Hermes [Trismegisto] e Eros, é possível compreender como o humor melancólico foi abordado e ressignificado na Renascença, sendo que, até o momento, conseguimos abordar “dois signos ou regentes”, Saturno e Hermes, restando, ainda, Eros, que veremos no próximo e último capítulo.

Após a exposição das novas ideias de Lomazzo, e tendo esse teórico aludido à melancolia de Michelangelo, seguimos para a última parte deste capítulo com o objetivo de abordar a vida desse grande mestre da arte renascentista, a fim de compreendermos os motivos que fizeram com que Michelangelo fosse considerado, mesmo durante a sua vida, um exemplo de “artista melancólico”.

Michelangelo, esse *homo divinus et melancholicus* foi, como menciona Ramos (2015, p. 61), “o artista de temperamento ardente e caráter selvagem”. Com essas palavras, muito expressivas, notamos que a *melancolia michelangiana* era aquela considerada de “constituição quente”, que elevaria o espírito dos melancólicos-contemplativos aos mais altos níveis da inteligência e da inspiração. Porém, esse artista experimentou, também, o lado hostil de Saturno, mas, mesmo nos períodos em que expressava grande sofrimento, o *divino Michelangelo* nunca deixou de exteriorizar seus sentimentos, mesmo os mais profundos e angustiantes, em suas pinturas, esculturas e em suas poesias.

“Como espírito preso na lâmpada”, como expressa Michelangelo em seu famoso poema 267, a sua arte parece indicar certo dualismo, no qual o espírito deseja deixar o corpo e rumar para a Realidade divina. A aproximação entre pintura e poesia, é concretizada em Michelangelo, não pelo fato de ele ter se inspirado em um extenso *corpus* literário para criar suas pinturas e esculturas, mas, por ser o típico artista-poeta que conseguiu, com uma genialidade ímpar, expressar seus sentimentos e inspirações, como que tomado por um *divino furore*, por meio da pintura, da escultura e da poesia. Michelangelo, assim, é, por excelência, o pintor ou o artista genial do Renascimento, contudo, com um conceito de genialidade ainda não secularizado no século XVI. Por mais que o seu trabalho estivesse caracterizado por uma maneira – *maneira* – própria, peculiar, ainda assim a inspiração e o ofício artísticos permaneciam com um sentido divino ou sacralizado. Somente no século XIX que a genialidade tornar-se-ia própria da psicologia do artista (secularizada), ao mesmo tempo em que Michelangelo “com ‘audácia’, ‘inspiração ardente’, ‘fogo e entusiasmo da inspiração’, segundo seu vocabulário particular” (RAMOS, 2015, p. 106), tornou-se o “Pai da arte moderna”, além de modelo de artista genial e melancólico.



## 8 SOB O SIGNO DE EROS: O AMOR COMO IMPULSIONADOR DA ELEVAÇÃO INTELLECTUAL

Por volta do início do século XVII, o famoso erudito inglês Robert Burton publicava a sua enciclopédica obra “A anatomia da melancolia”, um trabalho colossal que, por séculos, foi referência para o estudo do humor melancólico. Essa obra, que consagrou Robert Burton nos anais da história é, na verdade, uma compilação de grande parte daquilo que foi discutido em torno do *homo melancholicus*, desde a Antiguidade até as novas perspectivas elaboradas pelos renascentistas. O que chama a nossa atenção é que a “terceira partição” do seu trabalho, que na tradução para o português corresponde ao volume IV, além de estar direcionada à melancolia amorosa ou erótica, é, antes de tudo, a mais extensa em relação às duas partições anteriores. Entendemos que a razão para tal extensão é o fato de que os séculos que antecederam o escrito de Burton – os séculos XV e XVI – foram marcados pela literatura amorosa, ou por uma literatura cujo tema central era o devotamento e o enaltecimento do amor, sendo que boa parte dessa literatura foi, mais uma vez, impulsionada pela Academia Neoplatônica de Florença, com o “Comentário ao Banquete de Platão”, escrito por Marsilio Ficino e que ficou mais conhecido como *De amore*.

É bastante claro que Ficino, como tantos outros renascentistas, deu continuidade à temática em torno do amor, que já era muito popular na literatura medieval. Ademais, a literatura da Idade Média não contou apenas com a valorização do amor do indivíduo para com Deus, como poderia se esperar de uma cultura fortemente teocêntrica. Autores renomados, como Petrarca e Dante, enalteciam o amor entre os indivíduos, entre os casais, mas não se referiam ao amor sexual, pelo contrário, glorificavam uma espécie de amor platônico, devocional, em que há o enaltecimento dos valores morais. No início do século XVII, o médico francês Jacques Ferrand (cerca de 1575-1630) escreveu o seu polêmico livro *De la maladie de l'amour*, ou *mélancolie érotique*, traduzido por “Melancolia erótica”, denominando esse tipo de amor platônico de *amor petrarchevole* (FERRAND, 1996, p. 40), isto é, relacionando-o aos temas amorosos da literatura de Petrarca – amor devocional e desinteressando.

Assim, se tanto Burton como Ferrand – tendo esse último, por seu escrito “demasiadamente erótico”, acabado na mira da Inquisição –, detiveram-se na escrita e no estudo da chamada melancolia erótica, é porque esse tema estava em voga não apenas no século XVII, mas, principalmente nos períodos anteriores, notadamente no século XVI. Essa

característica erótica já foi, sucintamente, abordada neste estudo, já que, algumas vezes mencionamos a questão da melancolia erótica que desde (pseudo) Aristóteles já era tida como um sintoma relacionado ao humor melancólico.

Vale recordar que o “Problema XXX”, de (pseudo) Aristóteles, considerava que um dos sintomas dos melancólicos era a presença de uma sexualidade mais afluada, isto é, o melancólico, quando em estado de mania, apresentaria traços de uma sexualidade mais intensa. Uma ideia similar foi compartilhada, por exemplo, na questão das bruxas que, além de melancólicas, teriam uma sexualidade mais afluada, pois acreditava-se que seriam instigadas sexualmente pelos demônios a manterem relações sexuais com esses próprios seres demoníacos – recordemos aqui as ilustrações 18 e 19 (anexo A). Assim, após a melancolia ser ressignificada na Renascença, a questão erótica também recebeu novos matizes, já que tradicionalmente estabelecida como um dos sintomas dos melancólicos, a chamada melancolia erótica não foi renegada, mas incorporada, especialmente por Ficino. Foi entendido que os eruditos, especialmente os artistas, filósofos e teólogos poderiam ser acometidos por certa melancolia erótica, porém, uma “melancolia diferenciada”, caracterizada pela sensação de se estar distante do mundo inteligível e do verdadeiro Belo e Bom. É justamente nesta característica que iremos nos deter neste último capítulo, que tem como título: *SOB O SIGNO DE EROS*.

Como concluiu André Chastel (2012, p. 610), as “linhas magnéticas” que impulsionaram o desenvolvimento da Renascença podem ser relacionadas a três aspectos míticos, cujos impulsos estão em Saturno, Hermes e Eros. Essa ideia desenvolvida por Chastel encontrou apoio em nossa tese, a fim de compreendermos como se deu o processo que levou a Renascença a ressignificar o humor melancólico. Devemos recordar que organizamos nossa pesquisa em oito capítulos, com os já vistos *SOB O SIGNO DE SATURNO* e *SOB O SIGNO DE HERMES TRISMEGISTO* e, por último desenvolveremos o capítulo *SOB O SIGNO DE EROS*. A diferença constatada em nosso trabalho quanto a essas três “linhas magnéticas”, ou signos míticos, que auxiliaram o Renascimento na ressignificação da melancolia, é que o deus Hermes identificado em nosso estudo não é simplesmente o Hermes grego, equivalente ao Mercúrio romano, mas, sim, o “Três Vezes Grande”, ou o Trismegisto, ou seja, um personagem que, como se acreditava à época, era histórico e autor dos famosos textos herméticos.

Retomando a nossa temática específica deste capítulo, notamos a preocupação dos escritores renascentistas em relação ao Amor personificado em Eros, o qual deveria ser o mais

excelso dos furores ou dos estados de melancolia. Ou seja, Eros deveria impulsionar os amantes, os melancólicos-furiosos e de espírito ardente, para a longa jornada do conhecimento, impulsionando-os rumo ao conhecimento dos verdadeiros Belo e Bom, que estão no mundo inteligível, resultando no vislumbramento da divindade. Porém, existiam os perigos em torno de Eros, muito similares, por exemplo, aos efeitos de Saturno, que poderiam ser benéficos ou maléficos aos *spiritus*, ou ao *intellectus* humano. Isso porque o amor poderia ser visto, como analisou Agamben, pelo seu lado sombrio, quando “o amor assume a sombria máscara saturnina de um estado patológico ‘semelhante à melancolia’, que seca o rosto e os olhos dos amantes e os precipita na demência e na morte. Nos tratados medievais de medicina tal estado patológico figura sob o nome de *amor hereos*” (2012, p. 183-184). Desse modo, foi entendido, desde os tempos de Platão, que existiriam dois tipos de amores, muito bem conhecidos na Renascença, sob os nomes de “Amor sacro e amor profano”, ambos causadores da melancolia amorosa, amatória ou erótica.

Antes de nos debruçarmos no *De amore* ficiniano – o principal tratado sobre o amor na Renascença –, vejamos o que Robert Burton concluiu sobre o assunto no começo do século XVII:

*O amor é uma afecção voluntária e um desejo de fruir do que é bom. O desejo quer, o amor frui, o fim de um é o começo de outro; o que nós amamos está ausente. Vale a pena, diz Plotino, considerar bem sobre o amor, se é um deus ou um demônio, ou uma paixão da mente, ou parte deus, parte demônio, parte paixão. Ele conclui que o amor deve participar das três coisas, surgir do desejo por aquilo que é belo e sedutor, e define-o como uma ação da mente que deseja o que é bom. Platão designa-o como um grande demônio, por sua veemência e soberania sobre todas as outras paixões, e define-o como um apetite, com que desejamos que os bens estejam presentes. Ficino, em seu comentário, acrescenta a palavra “belo” à definição, o amor é um desejo de fruir do que é bom e belo. Agostinho amplia a definição comum e pretende que o amor seja um deleite do coração, por algo que buscamos ganhar, ou gozaríamos por ter, ou ambicionando por desejo, repousando no gozo (BURTON, Vol. IV, 2013, p. 22).*

Se nessa passagem Burton cita as características positivas do amor, Ferrand (1996, p. 24), por sua vez, cita as suas ambivalências, pois, para esse médico francês do século XVII, o amor está muito próximo do ódio, havendo, assim, uma clara ambivalência, o que caracterizaria a patologia melancólico-erótica que, para Ferrand, poderia estar por trás de todas as enfermidades da alma. Ferrand também denomina a melancolia erótica de erotomania. Considerando o seu aspecto patológico, tal melancolia seria caracterizada pela

sensação de que o objeto desejado não poderia ser alcançado, ou, não estaria disponível para fruição do indivíduo.

Nosso objetivo, neste capítulo final, é entender como essa problemática teve grande repercussão nos meios médico e filosófico na Renascença, abordando como o Amor, Eros, poderia auxiliar o *homo melancholicus*, tomado por uma *melancholia cándida*, a alcançar os grandes louros intelectuais, os estados de êxtase e a união do *spiritus* com a divindade

Ainda no que toca à *melancholia erótica*, a qual poderia levar a uma patologia, Culianu expõe:

*El nombre del síndrome es amor hereos o también, latinizado, heroycus, y su etimología sigue siendo dudosa: podría derivar del griego erôs, por contaminación o directamente de herôs, puesto que los heros representaban, según una vieja tradición, a unos seres voladores maléficis, parecidos a los demonios.*

*El hecho de que la melancholia nigra et canina y el amor hereos estén emparentados se explica porque, a partir de Aristóteles, se asocian fenómenos eróticos anormales con el síndrome de la melancolía. Siguiendo esta tradición, santa Hildegard von Bingen atribuye a los melancólicos capacidades sexuales ilimitadas: “Los melancólicos tienen huesos grandes con poca médula, la cual es tan ardiente, que son igual de incontinentes con las mujeres que las víboras [...]. Son libidinosos en exceso y, al igual que los asnos, no tienen moderación con las mujeres... Su amor es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos voraces [...]. El mismo Ficino reconoce el parentesco entre melancolía y patología erótica, y Melanchthon las considera como una sola en su fórmula melancholia illa heroica (CULIANU, 1999, p. 48).*

Culianu aponta para aquilo que foi a preocupação, na Renascença, em torno da temática do amor, e de seu regente, Eros. Esse *grande Daimon* (Eros), já era conhecido no Medievo e muitas vezes, sob a designação de *amor hereos*, o provocador dos impulsos sexuais e da luxúria. Contudo, a Renascença fez um importante resgate da temática amorosa, muito bem conhecida e louvada desde Petrarca e Dante, quando retomou com grande impulso o conceito de amor platônico. Impulso que, novamente, foi proporcionado pela Academia da *Villa di Careggi*, mais especificamente em uma importante obra ficiniana, na qual nos deteremos.

## 8.1 A OBRA *DE AMORE* DE MARSILIO FICINO E O ENALTECIMENTO DO AMOR

Novamente, deparamo-nos com uma obra de Marsilio Ficino, o seu famoso *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, ou, “Comentário ao Banquete de Platão”, e

comumente conhecido como *De amore*, que, de acordo com Ciordia (2004, p. 45) foi escrito em 1475 e editado em 1484. Todavia, Ciordia pouco se aprofunda na questão da real data da escrita do *De amore*, e acaba indicando o ano de uma das edições do livro. Araújo (2008, p. 05), ao fazer um detalhado estudo das origens do *De amore*, concluiu que essa obra é bem anterior à data de 1475 e deve remontar ao período da fundação da Academia, ou seja, por volta de 1468. O argumento de Araújo é totalmente aceitável, já que é muito pouco provável que o *alter Plato*, como também ficou conhecido Ficino, demorasse tanto tempo para tecer os seus comentários a respeito do importante “Banquete” platônico, uma obra fulcral do pensamento de Platão. Outro argumento que corrobora que tal obra tenha sido uma das primeiras redigidas pelo filósofo florentino, é o fato da realização de um banquete ritualístico que sempre ocorria na *Villa di Careggi*, em homenagem a Platão, sob os auspícios de Vênus, a deusa do Amor e da Beleza e de Saturno, o deus da contemplação bucólica, como recorda, mais uma vez Araújo (2008, p. 06).

Díaz (2016, p. 21), tradutor e comentador do *De amore*, menciona que o *Commentarium* foi a obra que elevou a fama de Marsilio, pois a glorificação do amor já era muito bem difundida na Idade Média, encontrando na Academia de Careggi grandes entusiastas, especialmente Ficino e Pico della Mirandola. O *De amore* é um enaltecimento do Amor<sup>145</sup> divino, tendo influenciado diretamente os campos da literatura e das artes. Grande parte da literatura amorosa que foi desenvolvida no século XVI teve como base essa obra ficiniana, desde o português Leão Hebreu<sup>146</sup> (cerca de 1460-1530) até Giordano Bruno.

“*El delirio amoroso es el más poderoso y eminente de todos, ya que los demás tienen necesidad de su apoyo. No se llega ni al delirio poético, ni al místico ni al profético sin una piedad ferviente [...]*” (DÍAZ, 2016, p. 25). O delírio ou o furor amoroso, recebe ênfase no *De amore*, sendo, para Ficino, o mais sublime dos furores, ou seja, aquele que está no topo da escada do conhecimento, simbolizado por Eros, que incita no homem o desejo de vislumbrar a verdadeira Beleza que se encontra no mundo inteligível. Porém, é importante ressaltar a não linearidade de alguns aspectos da filosofia ficiniana, uma vez que vimos, no desenvolvimento

---

<sup>145</sup> Temos seguido o mesmo modelo de Díaz, que se refere aos termos Amor, Belo e Bom em letras maiúsculas, para enfatizar o verdadeiro Amor e a verdadeira Beleza que se encontram no mundo das Ideias, ou arquetípico. Em contraposição aos termos que não estão escritos em letras maiúsculas, pois esses fazem referências ao amor, ao belo e ao bem terrestres, simples cópias do Belo e do Bom arquetípicos.

<sup>146</sup> São muito interessantes os estudos realizados por Ciordia e Araújo acerca da grande projeção do *Commentarium* ficiniano, uma vez que essa obra alcançou países como Portugal, tendo, nesse país o maior expoente e divulgador do texto de Ficino, o judeu português Judah Abravanel, também conhecido como Leão Hebreu que, em seu livro *Dialoghi d'amore* – primeira edição editada em Roma em 1535 –, reflete a direta influência do *De amore*, adaptado à moral judaica.

de sua teoria sobre os furores divinos, que havia uma certa predileção pelo furor poético, enquanto que no *De amore*, a preferência é pelo furor amatório.

Fato é que essa aparente divergência é comum em Ficino, uma vez que a questão em torno do furor é retomada no *De amore*, onde Ficino posicionou o furor amatório como um tipo de entusiasmo que mais aproxima o homem da Realidade divina, isto é, o Amor (Eros) seria como um imã que impulsiona e direciona o homem para as coisas do alto, do mundo inteligível, e para a união do homem com Deus.

*Sobre el problema del cambiante orden de los furores em los diversos escritos de Ficino, véanse Michael. Allen [...], quien señala que el cambio abrupto en el análisis de la relación entre el furor poético y el alma que se produce en el De Divino Furore y los demás textos es debido a la lectura que Ficino realiza del Comentario al Fedro de Hermias. El propio Ficino era consciente de que los furores se ordenaban distintamente en sus Comentarios al Banquete, el Ion y el Fedro, pero explicaba que en el Comentario al Fedro los furores se clasifican desde el punto de vista de Dios (y, por tanto, el furor poético, que estallaba cuando el alma cantaba himnos a Dios en el momento de entrar en contacto con Él, culminaba la escala de furores, mientras que el amatorio, que se despertaba cuando el alma descubría la belleza de un cuerpo, reflejo de la belleza de Dios, la iniciaba), en cambio en el Comentario al Banquete (De Amore) aquellos se disponían desde el punto de vista del alma, lo que justificaba que el furor poético, que se alzaba cuando el hombre le cantaba a la belleza terrestre, fuera el furor más bajo y que el furor amatorio, por el contrario, fuera el superior, porque no existía nada más elevado que el amor de la divinidad (AZARA, 1993, p. LVI).*

A distinção feita por Azara é muito significativa, já que o trabalho de Ficino, à primeira vista, poderia parecer contraditório. De modo que, segundo Azara, há, então, a valorização dos dois furores em Ficino, o poético – sob o “ponto de vista de Deus” – e o furor amatório – sob o “ponto de vista propriamente humano”. Assim, há a presença de Eros, tanto no *furor poeticus* que, para Deus é visto como o mais alto grau de furor, já que o indivíduo é inspirado a entoar poesias e cânticos a fim de louvá-Lo, quanto no *furor amatorius*, onde Eros se faz presente, sob o ponto de vista do ser humano, que sente que ama tudo o que é belo e bom.

Por isso, segundo Díaz (2016, p. 16), é no signo de Eros que é engendrada, ou impulsionada no espírito humano a ânsia por tudo aquilo que é verdadeiramente Bom e Belo e que apenas pode ser encontrado em Deus. A questão do amor em Ficino, para esse estudioso, vai além da filosofia platônica, pois ela é, também, totalmente influenciada pela mística cristã, especialmente por Pseudo-Dionísio. Por conseguinte, podemos afirmar que o *Commentarium*,

ao tratar da “loucura amorosa”, possui como base a questão em torno dos furores e, junto a eles, a noção de melancolia, nesse caso, de melancolia erótica – muito embora Ficino tenha desenvolvido melhor a sua ideia de *homo melancholicus* atrelado aos furores divinos, apenas, em seu *De vita triplici*, escrito anos mais tarde. Assim, podemos afirmar que, ao considerar o conceito platônico dos furores, Ficino acabou por fazer da melancolia um dos temas centrais de toda a sua filosofia, do mesmo modo que coube a esse filósofo a ressignificação desse, até então, hostil humor.

O *De amore*, diferentemente do “Banquete” platônico, faz uma aproximação da Astrologia, tão significativa para o pensamento ficiniano, bem como para o século XV e se distancia da questão da homossexualidade, presente na obra platônica, a fim de evitar problemas com a Igreja.

O *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* está dividido em Sete Discursos, cada um subdividido em diversos capítulos. Todavia, não é nossa intenção fazer uma análise demasiadamente minuciosa dessa clássica obra da literatura renascentista, mas, sim, encontrar os conceitos mais importantes abordados no *De amore*. Isto é, vamos nos ater aos principais traços da obra que vinculam esse texto ficiniano ao contexto cultural da Renascença, especialmente no que se refere, direta ou indiretamente, à melancolia, ao hermetismo e ao Amor, que é o mais alto e sublime dos sentimentos que impulsionam o homem ao encontro ou à união mística com Deus.

As características do *De amore*, com suas alusões à Astrologia e à *magia naturalis* fazem com que essa obra prima do *Corpus* ficiniano seja, claramente, um escrito típico do Renascimento. A preocupação de Ficino no *Commentarium* ultrapassa o limiar do filosófico, já que ele, com sua formação médica, mostra certa preocupação com a saúde daqueles que bebem da *vis generandi*, ou dessa força geradora que é o amor, como bem reforça Rosa (2010). O amor (Eros) como a via geradora em Ficino deve ser entendido não apenas como o impulso que gera a vida após o coito sexual, mas, principalmente, como impulsionador das coisas belas e sublimes, inclusive das belas criações artísticas. É por meio do *furor poeticus*, por exemplo, induzido pelo Amor às coisas belas e boas, que o espírito do poeta migra para o conhecimento das coisas sublimes, da Realidade divina; momento esse marcado por um forte estado de êxtase quando o *spiritus* do indivíduo se desprende totalmente do mundo material e se aproxima de Deus, a Causa e Consequência do verdadeiro Amor e da verdadeira Beleza. Esse entendimento está na abertura do *De amore*.

*Así, del mismo modo que la inteligencia recién nacida e informe se vuelve hacia dios y toma forma, así el alma del mundo se endereza hacia la inteligencia y hacia dios que la han engendrado, y habiendo sido primero algo informe y caos dirigida por el Amor hacia la inteligencia se hace mundo por las formas recibidas de ella. No de otro modo sucede con la materia de este mundo, la cual habiendo sido en un principio caos informe que yacía sin el ornamento de las formas inmediatamente por su amor ingénito hacia el alma y se somete obediente a ella y gracias a este amor que concilia materia y alma recibe de ésta el ornamento de todas las formas que se ven en el mundo y de caos que era se transforma en mundo.*

*Hay, pues tres mundos y también tres caos. En todas partes el Amor acompaña al caos, precede al mundo, despierta a los que duermen, ilumina lo oscuro, vivifica lo muerto, da forma a lo informe lo imperfecto. Después de elogios tales no parece fácil decir o concebir otros mayores.*

*Cuando decimos Amor, entended deseo de Belleza. Tal es, en efecto, en todos los filósofos la definición del Amor. La Belleza, a su vez, es un cierto don que en la mayoría de los casos nace ante todo de la armonía de muchos elementos. La Belleza es de tres clases. Así, por armonía de varias virtudes, el don se da en el alma; por concordia de varios colores y líneas, el don nace en los cuerpos; gran don, también, en los sonidos por la consonancia de varias voces. Triple, pues, es la Belleza: de las almas, de los cuerpos y de las voces. La de las almas se conoce por la inteligencia; la de los cuerpos sólo es percibida por los ojos, la de las voces sólo por las orejas. Por consiguiente, ya que sólo mediante la inteligencia, la vista y el oído podemos gozar la belleza, y siendo el amor deseo de gozarla, el amor es satisfecho siempre por la inteligencia, los ojos y las oreja (DE AMORE, 2016, p. 46-47).*

O *De amore* é, como claramente percebido nessa passagem, um devotamento ao amor (Eros) e à beleza (Vênus). A quaternidade “amor, Eros, beleza e Vênus” são elementos que se relacionam, intimamente, no *Commentarium* ficiniano, seguindo o mesmo modelo adotado por Platão no “Banquete”. Ficino entende que Eros, a personificação do Amor (aqui em maiúsculo, já que se refere ao Amor divinal), estaria na origem de tudo, isto é, na criação do Universo. Foi a partir da matéria caótica, que o Amor divino deu forma à matéria informe, dando-lhe os primeiros traços da Beleza inteligível. Como notamos nessa espécie de cosmogonia, a ordem, o harmônico e o belo imperam sobre o caos, de modo que o Amor que engendra, ou instiga, a Beleza é o impulso inicial da vida e da ordem cósmica.

É nesse enaltecimento ao “signo de Eros” que percebemos não apenas um comentário de Ficino – agora conhecido como o *alter Plato* – à obra de Platão, mas também, vemos a sua originalidade em conciliar um texto, proveniente da filosofia pagã, com a tradição cristã, como bem salientam os estudiosos. “[A]través de Eros, Ficino concebeu a harmonia entre a *pia philosophia* e a *docta religio*, a primeira dotada das ‘asas da razão’ e a segunda das ‘asas da vontade’” (ARAÚJO, 2008, p. 87). A posição da autora é mais do que acertada e reforça a hipótese de que o *Commentarium* tenha sido um dos primeiros escritos de Ficino, uma vez



que é evidente que o enaltecimento do Amor nessa obra é revestido por um sentido cristão. Sendo assim, o *De amore* é o reflexo da cristianização de Platão no Renascimento, pois na *docta religio* do cômego Ficino – isto é, no Cristianismo – “Deus Criou a Humanidade por Amor”. De modo que a filosofia platônica, enquanto *pia philosophia*, vinha para afirmar e confirmar as doutrinas pregadas pelo Cristianismo. Ao mesmo tempo, Ficino foi sagaz ao conseguir incluir alegorias mitológicas pagãs no *De amore*, como referências às divindades de Eros e Vênus, como era costumeiro no período renascentista.

O Amor, personificado em Eros, era para a *pia philosophia* o mais antigo dos deuses e, para a *docta religio*, o Amor foi o impulso primevo, proveniente de Deus, que forneceu ordem e beleza ao caos, dando origem à vida. Por isso, Ficino no “Discurso Quinto do Capítulo X”, diz “*el amor es más viejo y más joven que los demás dioses*”. O Amor, assim entendido, deve ser o início e o fim – o Alfa e o Ômega –, já que se Deus Criou o homem por Amor, o indivíduo deve agir impulsionado por esse mesmo impulso amoroso. Um impulso que deve guiar o homem em todas as fases de sua existência, especialmente na busca de tudo o que é verdadeiramente Belo e Bom.

Para inculcar o seu pensamento mágico no *De amore*, o *alter Plato* de Florença reforça, sempre que pode, a existência da *anima mundi*, ou a alma do mundo, aludindo que todas as coisas do mundo – sensível, celeste e supraceleste – estão conectadas por essa alma universal, que tudo vivifica. Ficino defendia que o universo preternatural – isto é, o campo intermediário entre o material e o imaterial – seria regido por leis naturais, de modo que, nesse nível intermediário e por meio da magia natural, seria possível desvendar os mistérios do Universo e, com isso, alcançar grandes feitos. Ficino acreditava que o mundo intermediário estaria mais próximo da *Mens Suprema*. Como temos visto, o mundo intermediário pertencente ao espírito, ou *pneuma*, é fundamental para a ascensão intelectual do homem. Desse modo, se Eros instiga e impulsiona o conhecimento e o vislumbamento da Beleza e do Amor divinos, esse mundo intermediário entre o terreno e o inteligível, mais uma vez, é de grande importância para a conquista dessa elevação espiritual.

No “Discurso Sexto do Capítulo III”, com o título “*Del alma de las esferas y los demonios*” (p. 135-137), Ficino reafirma que em seu entendimento os deuses, mencionados pelos platônicos, são, na realidade, uma referência a essa alma do mundo – a *anima mundi* –, que vivifica e vincula todas as coisas. Do mesmo modo, o filósofo não descarta a existência dos demônios, também mencionados pelos platônicos, porém, considerando-os como seres auxiliares que habitam o mundo espiritual (intermediário), sendo a função dos *daimones*

auxiliar o homem. Assim, Ficino dá uma ênfase maior ao conceito de *daimon* filosófico, uma vez que “a palavra mais repetida na obra [*De amore*] é, naturalmente, amor, por vezes referido como deus, outras como *demonium*” (ARAÚJO, 2008, p. 110). Na realidade, Ficino conclui que numa interpretação cristã das obras platônicas e neoplatônicas, é necessário entender que os conceitos de demônios e de deuses têm sentido análogo à compreensão cristã acerca dos anjos. A colocação de Araújo é bastante pertinente e devemos ressaltar que a associação entre amor (Eros) e *demonium* (*daimon*) ocorre quando Ficino converte Eros no *grande Daimon*, já que o Amor deve habitar no espírito do homem, podendo, assim, receber o auxílio dos *daimones*.

Ficino irá diferenciar duas classes de amores: o amor sensual e o Amor intelectual. Embora o filósofo de Careggi entendesse que a verdadeira Beleza é refletida no mundo corpóreo e que a sexualidade (reprodução humana) é algo natural e não condenável, sua atenção estava na supervalorização das coisas divinas, no Amor ao conhecimento que instiga ao Belo e ao Bom inteligíveis. Isso faz com que o *Commentarium* tenha uma espécie de tonalidade dualista, por conta desses dois tipos de amores. Assim, no tocante aos *daimones*, em sua acepção filosófica, devemos entender, então, que se Eros permanecesse apenas vinculado aos sentidos, a classe desse *daimon* erótico estaria nos níveis mais baixos, próximos à materialidade. Já o Amor que direciona o sujeito para o sublime, inteligível, em busca da verdadeira Beleza, possui um *daimon* erótico que pertenceria aos mais altos níveis intelectuais, os quais estão desprendidos do mundo material.

Araújo (2008, p. 26) reforça que a identificação do duplo Eros não é muito clara em Ficino, mas considera que:

O Eros *pandemos* deixa-se guiar pelo acaso, invade o coração de homens e mulheres, e mostra-se mais propício em pessoas vulgares, porque privilegia os corpos em detrimento das almas e procura a satisfação dos impulsos, independentemente da dignidade dos actos. Por oposição, o Eros *ouranios* é privilégio exclusivo dos homens, que se mostram mais afeiçoados ao que é, por natureza, mais viril e dotados de inteligência (ARAÚJO, 2008, p. 26-27).

Aqui há uma questão importante a se ressaltar, que aponta, principalmente, para uma distinção entre o *De amore* ficiniano e “O Banquete” platônico, fazendo com que a obra de Ficino não seja apenas uma simples tradução do tratado de Platão, demonstrando, novamente, a originalidade da filosofia ficiniana. A diferença entre o humanista italiano e o filósofo grego é que, embora Ficino faça uma distinção entre as duas Vênus, a distinção entre o duplo Eros em sua obra é mais sutil e não muito clara. Isso ocorre por conta da própria moralidade cristã

de Ficino, uma vez que no “Banquete”, ao mencionar o verdadeiro Amor, Platão lembra que o autêntico Amor poderia ocorrer, por exemplo, entre os indivíduos do sexo masculino, num tipo de amor que incitaria uma espécie de respeito entre o mestre e o discípulo. Uma questão bastante problemática, uma vez que essa discussão ensejava interpretações acerca do homoerotismo existente na sociedade grega. Dessa forma, Ficino preferiu deixar a questão do duplo Eros condicionada à duplicidade de Vênus.

Em Atenas, a questão tomava contornos bem mais complexos. Seria permitida [a pederastia] se realizada com comedimento, pois amor digno privilegia a alma, não o corpo, e procura a virtude, pelo que a relação entre um homem adulto e um jovem podia servir de modelo de educação com base na emulação do amante pelo amado. No entanto, a identificação cabal do amor celeste com a vivência homoerótica proposta pelo orador platônico [isto é, no “Banquete”] parece um pouco contraditória, porque implica uma fruição puramente espiritual, que só poderia acontecer se a concretização sexual fosse banida do contexto de pederastia, justificada como “uma afeição que se concede em vida da virtude”, muito útil na vida pública e privada.

Ora, a posição de Ficino relativamente a este assunto, enquanto representante da Igreja Católica, tornava-se bastante delicada e, talvez por isso, a tenha sabido contornar concentrando-se na essência da mensagem de Pausânias, para comprovar que a moralidade do Amor advém da sua Beleza. Deste modo, o filósofo compõe uma verdadeira exortação ao Amor, como dádiva divina e motivo de união, pois, quando é recíproco, permite ao amante viver no amado e vice-versa, numa comunhão total.

No entanto, o epílogo deste discurso expõe mais um raciocínio lógico que visa, descrever o Amor como um desejo de Beleza, de corpo ou de alma, que se satisfaz através dos olhos ou da inteligência, e não por intermédio do prazer carnal que nasce da paixão excessiva (ARAÚJO, 2008, p. 27-28).

A problemática é mais complexa do que expusemos aqui com o estudo de Araújo. Contudo, o importante é atentarmos para a existência da questão do duplo Eros em Ficino, o que legitima a temática que surgiu na Renascença sobre o “Amor sacro e amor profano”, ilustrada na famosa pintura de Tiziano, com esse mesmo título, figura 96 (anexo A). Essa obra prima apresenta uma simbólica muito importante relativa ao tema aqui tratado. Embora o título seja referente aos dois tipos de amores – o sacro e o profano –, as figuras que mais se destacam, como menciona Rosa (2010, p. 18), são as duas mulheres, estando uma vestida e a outra nua. Elas representam Vênus, a deusa da Beleza e, ao centro, encontra-se, nas palavras de Rosa, “um pequeno anjinho” que representa Eros. Assim, essa obra apresenta não só a ação do duplo Eros, responsável por engendrar o amor pela beleza, simbolizada pelas duas Vênus, mas indica, ainda, como as duas divindades, Eros e Vênus, estão, ao menos na filosofia neoplatônica, totalmente relacionadas.

Wind (1998, p. 142) explica o significado desse quadro, apontando que, do mesmo modo que há dois tipos de Eros, há, concomitantemente, duas Vênus, as quais têm o mesmo significado do duplo Eros, sendo que uma está relacionada aos prazeres sensuais e à beleza material, e a outra, aos prazeres espirituais, das virtudes e da verdadeira Beleza. É importante notar que na pintura de Tiziano, à primeira vista, poderíamos achar que o amor profano seja a figura desnuda. Pelo contrário, a Vênus que está à esquerda, belamente vestida, é a representante do amor profano, pois ela simboliza as coisas materiais; enquanto que a Vênus à direita, seminua, é a representação do Amor sagrado, precisamente, como lembra Wind, pela ausência de adornos, simbolizando o desinteresse pelas coisas materiais e o interesse pelo verdadeiro Belo, podendo também remeter ao significada da “verdade nua”, ou, nas palavras de Wind “*Verdad desnuda e Belleza intrínseca*”. A questão do nu, da beleza do corpo desnudo, é outro ponto interessante e que muito marcou a arte renascentista. Embora tenha gerado controvérsias, por exemplo, quando Savonarola incitou em suas prédicas que as artes de seu tempo instigavam a luxúria, o nu artístico foi uma tentativa de se romper com o rígido pensamento, onde a nudez era encarada como vergonhosa e símbolo do pecado. Por outro lado, essa arte sensualizada é um exemplo claro do antropocentrismo da Renascença, uma vez que a valorização dos corpos era, ao mesmo tempo, a valorização do homem.

Quanto a Eros, Culianu (1999, p. 321) identifica no *Commentarium*, seguindo as indicações que Ficino faz sobre as duas Vênus e os três aspectos de Eros, a seguinte hierarquia:

Quadro 05 – “*Jerarquia del Eros*”

<i>Plano creatural</i>	<i>Especie de Eros</i>	<i>Facultad mediante la que se realiza del Eros</i>
<i>DIVINO</i>	<i>Contemplativo</i>	<i>Razón</i>
<i>HUMANO</i>	<i>Activo</i>	<i>Vista</i>
<i>ANIMAL</i>	<i>Voluptuoso</i>	<i>Tacto”</i>

Fonte: Culianu, 1999.

Esse quadro, bastante explicativo, expõe que a posição humana é favorável, pois está no intermediário entre o animal e o divino. Assim, Eros, enquanto *grande Daimon*, mostrar-se-á para o ser humano, especialmente, por meio da faculdade da visão, também podendo mostrar-se por meio da faculdade da audição. Como um caminho que se bifurca, o homem

deve escolher se irá seguir os impulsos do Eros *pandemos*, como elencou Araújo, gozando do amor e da beleza no grau físico, voluptuoso, sexual e carnal, ou se será conduzido pela faculdade da razão, entendendo que o verdadeiro Amor ultrapassa a barreira física e que a verdadeira essência da Beleza está muito além dos cinco sentidos. Se optar por esse último, como afirmou Araújo, o Amor que passa a atuar é proveniente do Eros *ouranios*, o qual podemos compreender como sendo o Amor sacro. Ademais, devemos ressaltar que, no *De amore*, o filósofo de Careggi não condena o amor entre os indivíduos que, logicamente, levará ao amor sexual, necessário à procriação, mas condena o indivíduo que apenas permanece preso a essa condição erótica, não conseguindo expressar um amor mais sublime, que o conduziria ao divino, um Amor ao conhecimento e à Verdade.

É também necessário considerar que em ambos os extremos, seja no amor profano (animal/voluptuoso) ou no Amor sagrado (divino/contemplativo), há a ação da melancolia erótica. Nos amores vulgares, o amante sofrerá do humor melancólico caso não consiga o objeto desejado e não tenha os seus desejos carnavais satisfeitos. Da mesma forma, a melancolia ocorrerá na busca pelo verdadeiro Amor, de caráter platônico, que anseia por vislumbrar o verdadeiro Belo e Bom, que estão além do plano físico. Nesse caso, a melancolia erótica atuaria de maneira constante, pois, sendo o intelecto humano incapaz de abarcar a Beleza sublime em Sua totalidade, que é Deus em si, o *spiritus* permanece numa constante jornada a fim de gozar dessa Beleza suprema que sempre lhe escapa. Contudo, essa melancolia seria convertida, como notamos em Ficino, em *furor divinus*, em estados de êxtases e de plenitude, os quais o homem sempre deseja vivenciar.

Para complementar esses aspectos de Eros, em Ficino, assim recorda Ciordia, “*El amor es deseo de belleza; el amor es deseo de disfrutar la belleza. Hay tres especies temporales de deseo humano: I) la libido bestial de la sangre; II) el amor activo de la belleza humana, III) el amor contemplativo de la belleza divina*” (2004, p. 231). Araújo (2008, p. 40) chama nossa atenção para o fato de que no *De amore*, Eros, que está intimamente vinculado a Vênus, não sendo considerado por Ficino como um deus, mas, sim, como um *daimon* e por isso recebe a denominação de *grande Daimon*. Essa sutil diferença, que pode passar despercebida pelo leitor, é de grande importância para a nossa compreensão sobre a atuação de Eros, como força ou impulso que faz com que o indivíduo ascenda ou descenda pela divina escada do conhecimento, sempre na busca por saciar os seus desejos bestiais ou alimentar sua alma com conhecimento divino. Em suma, Eros atuaria na base da escada, enquanto Eros *pandemos*, influenciando a necessidade sensual e carnal, mas também atuaria no último grau

dessa escada, enquanto Eros *ouranios*, elevando o indivíduo para o mundo inteligível, Belo e Bom. “Todas [as afeições] começam no olhar, mas a evolução pode ter um sentido ascendente ou descendente, de acordo com a natureza de cada um. No homem contemplativo, o amor progride dos olhos para o espírito e por isso se apelida de divino; no activo, permanece no plano visual e é designado por humano; no carácter voluptuoso, decai dos olhos para o tacto e toma o nome de selvagem” (ARAÚJO, 2008, p. 41).

Finalmente, Eros é apontado como um demônio, um *daimon*, ou *genius* filosófico, intermediário entre os seres humanos e Deus. Mas, e quanto à figura de Vênus que, no *Commentarium*, também se apresenta como dupla, e está intimamente vinculada a Eros? Podemos responder a essa indagação, mostrando que Vênus se apresenta, no *De amore*, como a deusa que está por trás dos influxos de Eros. Ela é a representação ficiniana da Beleza sublime, da qual o homem pode apenas se aproximar, mas não obter ou vislumbrar em Sua totalidade. Essa Beleza da beleza, representada alegoricamente por Vênus é, essencialmente, Deus.

Vejamos como Ficino entende a figura mítica de Vênus:

*La primera Venus, que está en la inteligencia se dice que está en el cielo y nacida sin madre porque según los físicos, la madre es la materia. Esta inteligencia es, en cambio, ajena a todo comercio con la materia corporal. La segunda Venus que se sitúa en el alma del mundo, es hija de Júpiter y de Dione. De Júpiter, esto es, de esta fuerza del alma que mueve los cuerpos celestes. En realidad, ella es quien crea la potencia que engendra las cosas terrestres. Diremos, en suma, que Venus es doble. La una es esta inteligencia que colocamos en la inteligencia angélica, la otra es la fuerza de engendrar atribuida al alma del mundo. La una y la otra tiene por acompañante un Amor que se les asemeja. La una, en efecto, es llevada por un amor innato a comprender la Belleza de Dios, mientras que la otra es igualmente llevada por un Amor que le es propio a procrear esta misma Belleza en los cuerpos. Una concentra primero en sí misma el fulgor de la divinidad que luego transmite a la segunda Venus. Esta comunica las chispas de esta luz a la materia del mundo. La presencia de tales chispas hace que cada cuerpo de este mundo se nutre, en la medida de su naturaleza, bello. El espíritu humano, por tener también dos fuerzas, percibe la Belleza de estos cuerpos mediante los ojos. Porque el espíritu tiene, en efecto, la potencia de entender y la potencia de engendrar. Estas dos fuerzas son, pues, en nosotros, dos Venus, venera y ama esta Belleza como una imagen de la Belleza divina y por ella es a menudo incitada hacia esta Belleza. A su vez la fuerza de engendrar, que es la segunda Venus, desea producir una forma semejante a la Belleza. En ambas bellezas hay, pues, amor. Por un lado, el deseo de contemplar la Belleza; por el otro, el deseo de engendrarla. Y ambos son amores honestos y loables. Ambos derivan, en efecto, de la imagen divina. [...]. Si alguien más ávido de generación abandona la contemplación, se busca esta generación abandona la contemplación, si busca esta generación*

*con mujeres más allá de lo corriente o con varones contra el orden de la naturaleza o si prefiere la Belleza de los cuerpos a la Belleza del alma, ese abusa, por cierto, de la dignidad del Amor. Este abuso del Amor es lo que vitupera Pausanias* (DE AMORE, 2016, p. 64-65).

Ficino, nesse trecho, faz uma sutil distinção entre a divina e verdadeira Beleza e o divino e verdadeiro Amor, e o amor e a beleza que são buscados pelos cinco sentidos humanos. Tal distinção serviu para que Ficino não caísse em certas dicotomias ou extremismos, que muitas vezes eram defendidos pela filosofia platônica. Ficino – ao menos conforme essa tradução do *De amore*, para o espanhol –, não faz distinção entre o Amor e a Beleza, escritos em letras maiúsculas, mesmo quando se refere aos seus aspectos imersos no mundo terrestre, material. Tal detalhe é significativo, pois, novamente, evidencia a tentativa ficiniana de não instigar um dualismo, já que a sua filosofia também valoriza as coisas terrestres, como o amor entre os indivíduos. Para o filósofo de Careggi, o amor terrestre também é lícito, contudo, ele admite que, tendo o indivíduo uma característica inata em ascender intelectualmente, o homem não deve se ater somente às belezas e valores terrenos. Por isso, sutilmente, Ficino reconhece a superioridade da Beleza e do Amor divinos, imateriais, que se encontram além do mundo das aparências.

Outro ponto que devemos salientar, como bem vimos na exposição de Araújo (2008, p. 41), é que Eros, em Ficino, não se apresenta como uma divindade, mas, sim, como um auxiliar duplo, ora incitando o indivíduo a fixar os seus desejos nos corpos físicos, apenas na beleza terrestre e sensual, e ora instigando o homem a ir além dessa beleza limitada, material, enveredando por caminhos mais sublimes, divinos, em movimento de ascensão intelectual, ou espiritual, até chegar próximo à verdadeira Beleza. Essa Beleza sublime é representada, na exposição de Ficino (DE AMORE, 2016, p. 64-65), por Vênus, que nasceu dos céus sem mãe, ou seja, a primeira Vênus – a Beleza arquetípica – foi gerada sem a união sexual entre dois deuses, o que não aconteceu com a segunda Vênus, que nasceu da união entre Júpiter e Dione.

O que notamos é que Ficino segue o entendimento de que, sendo Vênus a Beleza sublime de Deus, essa nunca poderá ser alcançada na Sua totalidade, dada a limitação da cognição humana. Por isso, a busca do indivíduo-amante pelo Belo sublime será sempre uma espécie de busca melancólica, já que assim como o conhecimento humano anseia pelo infinito sem poder abarcá-lo, o mesmo acontece com o desejo de se possuir a beleza e o bem terrenos, já que o indivíduo mostra-se sempre insatisfeito. Todavia, na filosofia ficiniana, tudo dependerá da compleição humoral do indivíduo, que será primordial para uma melancolia

maléfica, que busca saciar, incansavelmente, os seus desejos sensuais, ou, para uma *melancholia benéfica* que conduzirá o indivíduo ao *divino furore*.

A geração no dia do natalício de Vênus simboliza a ligação intrínseca entre o Amor e a Beleza, enquanto a relação umbilical com a Pobreza justifica o aspecto magro e pálido dos enamorados, porque se dedicam exclusivamente aos amados que, esquecidos de si mesmos, se entregam à mísera condição de uma existência melancólica. Para comprovar as afinidades entre a vivência e a doença da bÍlis negra, são usadas provas não artísticas: o exemplo suicida do epicurista Lucrécio, o testemunho do médico Rasis e o parecer de Aristóteles. A partir dessa premissa validada pela teoria dos humores, que Ficino aprendera provavelmente no período em que se dedicara a estudar Medicina, o orador desenvolve um raciocínio lógico, que lhe permite inferir a maior vulnerabilidade dos temperamentos colérico e melancólico aos encantos de Vênus, como certificam os veneráveis exemplos de Sócrates, Safo e VirgÍlio (ARAÚJO, 2008, p. 41-42).

Esse entendimento de Araújo é também compartilhado por Ciordia (2004, p. 56), ao recordar que no “Quarto Discurso do Capítulo VIII” Ficino inclui o conceito dos furores. Assim, o *alter Plato* florentino ressalta que a melancholia pode ocorrer tanto no *amor ferinus*, ou bestial, perpetrado pela Vênus e pelo Eros, ligados ao sensível e que tornam os homens *voluptuosi*, como também no Amor divino, *divinus*, engendrado pela Vênus e pelo Eros celestes, que tornam os indivíduos *contemplativi*. Em ambos os casos, o amante sempre buscará saciar, cada vez mais, os seus desejos; seja por mais prazer sensual ou por mais prazer espiritual, propiciado pelo conhecimento das coisas sublimes. Uma busca sem fim em ambos os casos, dado que o espírito humano nunca terá os seus desejos totalmente saciados. O homem, encontrando-se no meio termo e tendo a faculdade da visão como a principal porta de entrada para o amor, caso se satisfaça apenas em visualizar a beleza terrena, “*es llamado ‘amor humano’*. *Si el deseo asciende del deleite de la vista al de la mente o intelecto, es denominado ‘amor divino’*. *Si, por el contrario, el deseo desciende del deleite de la vista al del tacto, recibe el nombre de ‘amor bestial’*” (CIORDIA, 2004, p. 56).

Ciordia compreende que o *De amore* contém, intrinsecamente, uma espécie de estímulo para que indivíduo seja capaz de arrefecer seus impulsos bestiais em prol do desenvolvimento de seus apetites intelectuais, fazendo com que o desejo pela posse do belo, seja transformado em desejo de ascender até a *mens* ou o *intellectus*, para vislumbrar o Belo e o Bem sublimes. Relacionando o *De amore* à questão da melancholia, há aqui ao menos uma alusão, daquilo que seria, um pouco mais tarde, desenvolvido por Ficino no *De vita triplici*, a



respeito da melancolia equilibrada – *fumosa et fervens* –, a qual terá a capacidade de ascender, numa espécie de vapor, até a mente humana, instigando-a à contemplação e à intelectualidade.

Araújo (2008, p. 46) ressalta que tanto Platão quanto Ficino concordam que Eros é o “impulsionador de uma ascese que permite ao homem alcançar o patamar supremo da contemplação divina”. Por isso mesmo que Eros foi considerado o *grande Daimon*, que é uma espécie de “fragmento da divindade” que, como vimos em Cuniberto (2012, p. 108-110), encontra-se disperso por todo o cosmos. Se Eros, enquanto *daimon*, está disseminado por todo o Universo, conseqüentemente, tudo está regido pelo Amor que, segundo Giordano Bruno, é denominado como *grande vinculum* existente entre o homem e Deus.

Martín Ciordia ressalta a principal diferença entre o “Banquete” platônico e o *Commentarium* ficiniano quanto ao *divino furore*, ao lembrar que “*el furor divino eleva al hombre por encima de su naturaleza y lo convierte en Dios*” (FICINO apud CIORDIA, 2004, p. 165). Para o estudioso, essa afirmação não é platônica, mas é proveniente da filosofia neoplatônica. Ciordia continua seu raciocínio apontando que a diferença entre o trabalho de Platão e o de Ficino é que o filósofo grego enaltece bem mais as características do Amor, enquanto que Ficino ressalta que o Amor, como grande vínculo, seria capaz de fornecer ao indivíduo, por meio da ascese, a possibilidade de retornar à sua antiga condição divina. Encontramos aqui a questão da ascensão do *intellectus* por meio do furor divino que ao conquistar níveis tão altos e sublimes, e tendo o indivíduo se aproximado da divindade, acaba por recordar de sua própria origem divina, ao mesmo tempo em que toma consciência de sua similaridade com Deus desejando unir-se a Ele. Eis aí, para Ciordia, a diferença crucial entre os dois filósofos. Platão é mais sóbrio ao propor uma amizade entre os deuses e o ser humano, enquanto que, para Ficino há a criação de uma escada sapiencial, que deverá elevar o indivíduo, tomado pelo *furor divinus*, até Deus.

Complementando a exposição de Ciordia, precisamos ressaltar que nos deparamos no *De amore* com muitos aspectos da cultura místico-hermética, que perfazia o ambiente da Academia florentina, claro que numa proporção bem menor do que percebemos no *De vita triplici*. Por exemplo, no “Sexto Discurso do Capítulo X” Ficino (2016, p. 161-162) diz que todo o processo mágico realizado pelo *magus* deve lançar mão das forças do Amor para que o indivíduo consiga operar magicamente. Essa ideia deve-se ao fato de Ficino acreditar que Eros estivesse disseminado por toda a natureza (Universo) e, por isso mesmo, que o filósofo ou mago deve realizar a *magia naturalis* por intermédio do Amor. Ficino ainda acrescenta que a própria natureza deveria ser chamada de “grande maga”.

Denomina-se magia erótica, uma vez que na *magia naturalis* de Ficino todo o processo mágico deve ocorrer sob o signo do Amor, o signo de Eros. Assim, sendo Eros o “grande Demônio”, a sua atuação ocorre através da *anima mundi* – ou alma do mundo –, que tudo vivifica e vincula. Embora distintos, percebemos uma grande similaridade entre Eros e a *anima mundi*. Essa semelhança ocorre, pois, acreditava-se que tudo era vivificado pela alma do mundo, ao mesmo tempo em que tudo seria, também, preenchido pelo Amor divino. Assim, é possível compreender que tanto Eros como a *anima mundi* seriam vínculos, ou canais, pelos quais ocorreriam as operações mágicas da magia natural.

Mas, sendo duas coisas distintas, podemos propor que a alma do mundo seja um princípio sujeito à atividade de Eros. Estando o amor sujeito às disposições humorais, os humores irão, de certa forma, determinar se o sujeito será influenciado por um amor relacionado às coisas mundanas, ou, pelo Amor que eleva o espírito para além do mundo material, para o mundo inteligível. Claramente, Ficino dá uma ênfase ao que foi denominado de Amor sagrado, já que “o amor é a força movente que leva Deus a deixar fluir sua essência sobre o mundo e, ao mesmo tempo, faz com que suas criaturas busquem a Ele retornar. Para Ficino, o amor é apenas outra denominação para o *circuitus spiritualis* de Deus para o mundo e deste de volta para Deus” (ROSA, 2010, p. 43).

Assim, segundo o quadro acima (Quadro 05), elaborado por Culianu, o amor é uma força ativa presente no ser humano. E, condicionado às suas disposições humorais, é o indivíduo que decidirá se o amor será contemplativo, que instiga o Amor sacro, ou, se ele (o indivíduo) permanecerá no nível material, conduzido pelo amor profano, sensual. Com a sua formação médica, Ficino expõe a necessidade do equilíbrio humoral no organismo, para que a disposição erótica esteja bem equilibrada e consiga insuflar no indivíduo o desejo pelas coisas sublimes do mundo inteligível. No “Terceiro Discurso do Capítulo III” (DE AMORE, 2016, p. 78), Ficino mostra a necessidade desse equilíbrio humoral não somente para o bom funcionamento do organismo humano, mas também para a elevação do espírito ao inteligível. Tema que, posteriormente, seria melhor desenvolvido pelo filósofo em seu *De vita triplici*.

Eis um fato que não foi notado pelos estudiosos aqui citados, tendo em vista que alguns conceitos que surgem no *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* seriam mais bem desenvolvidos, apenas, no *De vita triplici*, o que reforça a tese de Araújo de que o *De amore* tenha sido, de fato, uma das primeiras obras de Ficino. A questão acerca do equilíbrio humoral está dispersa no *De amore*, o que não ocorre no *De vita triplici*, ao passo que a questão da melancolia, propriamente dita, surge no *Commentarium* ainda de maneira tímida.

Ademais, podemos notar muitos traços do que Ficino iria desenvolver melhor em outras obras; um exemplo disso é a própria ação solar que deve inflamar no indivíduo o desejo pelo verdadeiro Belo, o que seria bem discutido no seu *Liber de Sole et Lumine*.

*En todas las cosas esta Belleza divina engendró el Amor, esto es el deseo de ella misma. Porque si Dios atrae el mundo hacia sí y el mundo es atraído existe una atracción continua que empieza en Dios, pasa por el mundo y finalmente acaba en Dios y, como un círculo, otra vez alcanza el lugar de donde brotó. Por eso, este solo y único círculo que va de Dios al mundo y del mundo a Dios lleva tres nombres: Belleza, en tanto que empieza en Dios y atrae hacia él; Amor, en tanto que pasa por el mundo y lo arrastra; Placer, en tanto que vuelve a su autor y lo une a su obra. Así, nacido de la Belleza, el Amor termina en Placer. Es lo que afirma ese himno magnífico de Hieroteo y Dionisio Areopagita: “El Amor es un círculo en perpetuo giro desde el Bien hacia el Bien”. El amor, en efecto, es necesariamente bueno puesto que nacido del Bien vuelve al Bien, y lo mismo Dios cuya Belleza desean todas las cosas y en cuya posesión todas reposan. Es allá, pues, donde nuestro deseo se enciende. Allí donde el ardor de los amantes se aquieta, no por extinguirse, sino por colmarse. No injustamente Dionisio compara a Dios con el sol, porque así como el sol ilumina y calienta los cuerpos, Dios concede a las almas la claridad de la verdad e el ardor de la caridad (DE AMORE, 2016, p. 52).*

Encontramos aqui duas importantes imagens que se tornaram símbolos no *De amore* – o círculo e o Sol –, sendo que, posteriormente, seriam glorificados, especialmente o segundo, em trabalhos como no *Liber de Sole et Lumine* e no *De vita triplici*. De acordo com essa passagem, a associação entre os desejos amorosos pelo Belo sublime e as imagens do fogo, das chamas e do ardor, indica que através da via contemplativa – como mostrado acima no Quadro 05 de Cúliano – o indivíduo deverá ser tomado por um ímpeto amoroso (ardente), ou pelo furor divino, que o elevará ao vislumbramento ou até mesmo à união mística com Deus. Notamos, assim, uma forte aproximação das imagens do Sol, da luz e da alma do mundo (*anima mundi*), com Eros, enquanto *vinculum mundi*. Embora sejam distintos, tanto a luz solar quanto a alma do mundo e os influxos eróticos passam a ser elementos pertencentes a Eros, de modo que possuiriam a mesma função, que é canalizar a força impulsionadora do amor. O Sol, imagem arquetípica de Deus, reflete em sua luminosidade, a Luz divina, do Verdadeiro Sol, que é Deus, enquanto que a *anima mundi* é o princípio vivificador de todas as coisas e, por último, Eros, o *grande Daimon* ou o *vinculum mundi* (vínculo do mundo), onde todas as coisas são vinculadas através do amor. Assim, na filosofia de Ficino, é através de Eros, que as operações mágicas devem ocorrer, “¿Pero por qué imaginamos mago al amor?

*Porque toda la fuerza de la magia se encuentra en el amor, el papel de la magia es la atracción de una cosa por otra en virtud de su afinidad natural*” (DE AMORE, 2016, p. 160).

O *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* foi, nas palavras de Araújo (2008, p. 133), um fenômeno histórico, já que a obra se tornou um dos principais, senão o principal, trabalho da Renascença acerca do amor. Entretanto, ressaltamos apenas os pontos principais do “Comentário” ficiniano relacionados à melancolia e ao amor. Assim sendo, constatamos nessa obra que o Amor é a força que impulsiona o intelecto – envolvido pelo espírito – para os mais altos níveis de contemplação. Porém, durante tal elevação, como Ficino percebeu mais tarde e reforçou em seu *De vita triplici*, o indivíduo pode se deparar com os sintomas da melancolia, já que os contemplativos teriam maior produção de bílis negra. O dirigente da Academia Neoplatônica, no final do *De amore*, retoma a ideia, já bem consolidada, que via na figura do filósofo Sócrates um sinônimo de vida melancólica e contemplativa. Assim, no “Discurso Sétimo do Capítulo II”, Ficino menciona que “*Sócrates fue un verdadero amante y la fiel imagen del amor*”, complementando com as características físicas de Sócrates que o tornavam um indivíduo melancólico, acometido pela bílis negra, já que foi um homem “*flaco, seco y pálido, es decir el hombre de naturaleza melancólica y descuidado que representa la tradición, extenuado por privación, sórdido por negligencia*” (DE AMORE, 2016, p. 192-193).

Ficino consegue expor a condição do melancólico, tomando Sócrates como exemplo, que busca alcançar a sabedoria e o conhecimento sobre todas as coisas. O relato sobre a situação física de Sócrates está baseado na teoria dos humores que diz que os acometidos pela melancolia possuiriam tais características. Mas, os traços fisionômicos de Sócrates, bem como o descuido com o próprio corpo, são consequências da sua preocupação, não com as coisas corpóreas, mas, sim, em conhecer e gozar do verdadeiro Belo e Bom. Seus traços, que refletiam certo abatimento, mostram que o indivíduo não é capaz de conhecer todas as coisas, levando-o a um processo melancólico. Ademais, segundo Ficino, Sócrates foi “*arrebatado por el delirio amoroso*” (DE AMORE, 2016, p. 220). Assim, o filósofo italiano finaliza a sua obra com uma ideia que foi amplamente aceita no período renascentista, a de que Sócrates viveu uma vida profundamente melancólica, mas que, animado por Eros, o *grande Daimon*, foi arrebatado espiritualmente aos mais altos níveis de sabedoria.

Expusemos as principais ideias dessa importante e singular obra da filosofia ficiniana, que, como bem menciona Araújo, foi um marco histórico para a literatura do *Quattrocento*. No *De amore*, percebemos o destaque dado às dicotomias existentes entre o Amor sagrado e o

amor profano. A figura mitológica de Eros, vista no *De amore* como um ser intermediário entre os homens e Deus, foi aqui introduzida por nós como uma referência ao último degrau da aludida escada do conhecimento, a qual deve elevar o homem até Deus, personificado no *De amore* como o Sublime Sol, Luz da luz, ou, mais implicitamente, na própria figura da deusa da Beleza divina: Vênus.

Diante dessas considerações em torno de Eros e Vênus, e levando em conta, também, as características artísticas da Renascença, é importante darmos continuidade à temática do amor destacando o desenvolvimento do tema erótico, especialmente no século XVI e tendo como respaldo teórico e filosófico o *Commentarium* de Ficino, juntamente com o principal assunto do nosso estudo: a melancolia.

### **8.1.1 O enaltecimento de Vênus por Sandro Botticelli e suas relações com o neoplatonismo florentino**

Neste momento é importante que nos detenhamos em duas obras de arte que foram de grande importância para o Renascimento e, assim como outras obras artísticas, tornaram-se, historicamente, imagens emblemáticas para fazer referência ao período renascentista. Referimo-nos aqui às obras “A Primavera”, finalizada por volta de 1482 (figura 97, anexo A) e também “O nascimento de Vênus” (ilustração 98, anexo A) de 1485, ambas do célebre pintor florentino Sandro Botticelli (cerca de 1444-1510). A decisão de analisá-las em nosso trabalho deve-se a diversos motivos, sendo o principal a influência de Ficino em Botticelli. Acrescente-se, ainda, que essas pinturas seriam *icones symbolicae*, de acordo com Gombrich (1983, p. 66), isto é, imagens que tinham um caráter quase que mágico naquela época, principalmente “O nascimento de Vênus”. Em outras palavras, o significado por trás dessa obra – figura 98 (anexo A) – vai além do nascimento da deusa do amor e da beleza, pois ela representa, de acordo com Gombrich, uma “força psicológica” que propiciou discussões entre filósofos, humanistas e artistas do *Quattrocento* em torno das questões do amor, do belo e do sublime que já haviam sido expostas, por exemplo, no *De amore* ficiniano e pelos primeiros teóricos da arte.

Primeiramente, há a possibilidade de que Sandro Botticelli tenha participado da Academia de Careggi e nutrido uma amizade pessoal com Marsilio Ficino, como lembra Azara (1993, p. XXIV-XXV). Chastel (2012, p. 486-487) também faz essa consideração, apontando que muitas das pinturas de Botticelli parecem ter recebido influência direta da

filosofia que emanava da Academia, especialmente dos escritos de Ficino. Mas, independentemente de esse pintor florentino ter feito parte, ou não, da Academia, isso não quer dizer que ele não tenha recebido inspiração dela. Pelo contrário, a influência filosófica da Academia nesse pintor, assim como em diversos outros intelectuais é mais do que certa.

As relações de Botticelli com os notáveis frequentados pelos humanistas estão fartamente comprovadas; mas os documentos conhecidos não trazem nada de útil sobre suas relações com os poetas e os filósofos de Careggi. Temas como os da série consagradas a Vênus, divindade tutelar da educação humanística, só podem ser explicados em função do símbolo definido e difundido pela Academia; tudo leva a crer que a *Primavera* foi concebida como um horóscopo simbólico, destinado a celebrar os deuses protetores que Ficino e G. A. Vespucci evocavam em torno do jovem Lorenzo di Pierfrancesco. Os autores de *cassoni* descreviam as cenas da fábula como episódios de romances cortês: Palas tem o andar de uma santa, Vênus surge como uma madona sob a arcadura das laranjeiras do bosque sagrado e, em sua concha marinha, é servida pelas ninfas como Cristo do Batismo pelos anjos. Existe uma ordem única da imaginação, em que todos os valores simbólicos comunicam entre si: é o que se aprendia com os humanistas da Academia. A pintura torna-se assim o instrumento dessa pedagogia superior, que Ficino anunciava quando escrevia a Bembo: “Se pudéssemos apresentar aos homens o aspecto maravilhoso da virtude, não precisaríamos mais da nossa retórica: ela convenceria por si, mais depressa do que poderíamos pensar” (CHASTEL, 2012, p. 486).

Botticelli deve ter sido, assim, um dos pintores que mais receberam influência da Academia. Chastel ao mencionar “A Primavera”, faz referência a essa obra enquanto imagem simbólica, ou *icones symbolicae*, que tinham a função de proteger contra maus influxos astrais, como recordam Gombrich e Frances Yates.

Yates está convencida de que as duas obras primas botticellianas – “O nascimento de Vênus” e “A Primavera” – são pertencentes à cultura das imagens talismânicas, à qual tanta ênfase deu Marsilio Ficino. No entendimento da autora, “enquanto a magia de Ficino evita Saturno, a de Agrippa busca-lhe os dons, que são o da elevada contemplação abstrata e o da matemática pura. (Assim como o talismã de Botticelli, a *Primavera*, predominantemente venusiano, reflete o tipo de magia ficiniana, o talismã de Dürer, a gravura *Melancholia*, predominantemente saturnina, reflete o tipo de magia de Agripa)” (YATES, 1995, p. 168).

Concordamos com Yates, que vê, também, em “Melencolia I” – ilustração 35 (anexo A) – uma imagem talismânica, que protegeria o seu portador contra os maus influxos saturninos ou a melancolia hostil. Mas, tanto “O nascimento de Vênus” quanto “A Primavera”, não devem ser vistos como uma hostilização a Saturno, de modo a evitar suas influências. Vimos que Ficino forneceu um novo significado ao então hostil astro da

melancolia, sendo que Agrippa, por sua vez, aprimorou esse novo pensamento. Discordamos da ideia de que a filosofia de Ficino evitava Saturno. Isso não encontra respaldo em uma leitura atenta do *De vita triplici*, onde o filósofo tenta reverter os maus influxos desse astro, já que nenhum indivíduo aberto à contemplação estaria livre das influências saturninas. A filosofia e a magia do filósofo de Florença eram, nitidamente, eróticas, já que todos os processos da *magia naturalis* deveriam ocorrer sob a influência do Amor, e também, com forte ênfase em Saturno. Logo abaixo, com a detalhada descrição desses quadros de Botticelli, possivelmente talismânicos, veremos como Saturno sutilmente se faz presente, especialmente em “O nascimento de Vênus”.

Gombrich (1983, p. 68) articula a hipótese de que Ficino tenha sido o “mentor espiritual de Botticelli”, dada a tamanha influência da filosofia do pensador de Careggi nesse pintor. Para Gombrich, o dever do historiador é saber qual interpretação deve ser dada às obras artísticas, sendo que “A Primavera” e “O nascimento de Vênus” não devem receber o simples entendimento de que ambas representam Vênus. Antes de tudo, os estudiosos devem entender o contexto e, principalmente, as possíveis obras literárias que influenciaram o tema das obras, perfazendo a famosa união entre pintura e poesia – *Ut pictura poesis*.

Quanto à história por trás dessas duas pinturas, que devem ter sido pintadas simultaneamente, ou em sequência, encontramos, novamente, o contexto do neoplatonismo florentino, a família Medici e a temática da contemplação. Como recorda Delumeau (1984, p. 115), ambos os quadros foram encomendados por Lorenzo di Pierfrancesco (1463-1503), primo de Lourenço de Medici, o Magnífico. Ambas as obras – “A Primavera”, figura 97 (anexo A) e “O nascimento de Vênus”, ilustração 98 (anexo A) – foram vistas por Giorgio Vasari, que as descreveu, como recorda Warburg:

Vasari viu *O nascimento de Vênus*, que é das duas pinturas a menor em tamanho, junto à *Primavera*, na Villa de Castello, do duque Cosimo:

“Pela cidade, em diversas casas fez medalhões com sua própria mão e mulheres muito nuas, das quais ainda hoje em Castello, villa do duque Cosimo, há dois quadros ilustrados com figuras: um é Vênus que nasce, e aquelas brisas e ventos que a fazem vir à terra com os Amores; e então uma outra Vênus pelas Graças, indicando a primeira; vê-se que elas foram desenhadas por ele com graça”.

O catálogo italiano dos Uffizi fornece a seguinte descrição: “*O nascimento de Vênus*. A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera – T. grand nat” (WARBURG, 2015, p. 27-28).

Devemos notar que a descrição de Vasari, trazida por Warburg, aponta para a popularidade das imagens de Vênus em forma de medalhas, por toda Florença. Ora, esse é um importante fato que remete às imagens simbólicas ou imagens talismânicas, que significavam proteção, ou atração de bons influxos astrais. Algo bastante comum, como vemos na figura 71 (anexo A) o “Olho alado”, emblema da medalha de Leon Battista Alberti, e na figura 79 (anexo A), verso do medalhão de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici. Especialmente esse último, cujo medalhão pertencia ao mesmo Lorenzo, que recebeu as referidas pinturas de Botticelli.

Vamos trabalhar com o entendimento de que essas obras sejam imagens talismânicas, mas desconsiderando a hipótese levantada por Yates de que Ficino evitava Saturno. Mas antes, é importante entendermos o que essas duas obras de Botticelli ilustram, já que em “A Primavera” a figura central também representa a deusa do amor e da beleza, Vênus, enquanto que em “O Nascimento de Vênus” a figura feminina, à direita, que recepciona a chegada da deusa, é a personificação da Primavera.

Nitidamente enfatizando a correspondência entre as duas pinturas, Vasari indica, como se vê, que Vênus está no centro de ambas: “um é Vênus que nasce [...] e então uma outra Vênus, adornada pelas Graças [...]”. Não obstante, na literatura crítica ela é quase sempre chamada simplesmente de *Alegoria da primavera* [...] Bayersdorfer, em texto para *Klassischer Bilderschatz*, recentemente interpretou em maior detalhe a pintura: “*Alegoria da primavera*. No centro está Vênus, sobre cuja cabeça Amor atira flechas incandescentes nas Graças, que dançam à esquerda. Ao lado delas, Mercúrio dispersa, com seu caduceu, a névoa vista na copa das árvores. Na parte à direita, Flora atravessa a clareira repleta de rosas, enquanto o toque de Zéfiro faz brotar flores da boca da ninfa da terra, que dele foge. Pintada para a Villa de Cosimo, em Careggi, e atualmente na Academia de Florença” (WARBURG, 2015, p. 53-54).

Entendemos que o provável envolvimento de Botticelli com a Academia tenha resultado numa direta influência do tratado *De amore* na pintura dessas duas obras primas. Ademais, vamos defender, como postulam Warburg, Gombrich e Yates, que tais pinturas são imagens talismânicas, cuja função, entre outras, seria a regulação dos humores no organismo do indivíduo, incluindo, obviamente, a bílis negra, fonte da melancolia. Porém, temos que nos deter nas Três Graças existentes na obra “A Primavera” – figura 97 (anexo A) – e que estão à direita de Vênus e ao lado de Mercúrio, representadas por três donzelas que, aparentemente, estão dançando. Contudo, surge um problema. A noção das Três Graças apenas foi amplamente debatida por Ficino, como recorda Yates (1995, p. 90), no seu escrito mágico-



medicinal, *De vita triplici*, e mais especificamente no seu último livro o *De vita coelitus comparanda*, publicado em 1489. Ou seja, quando Ficino publicava o primeiro dos três livros do *De vita triplici*, em 1482, Botticelli finalizava “A Primavera”.

É claro que, no *De amore*, Ficino já menciona a importância de um equilíbrio entre os humores, a fim de que o indivíduo possa entrar num profundo estado contemplativo, evitando, assim, a má influência ou regulação da bÍlis negra. Porém, apenas com a completa publicação do *De vita triplici*, onde as Três Graças são mencionadas como uma espécie de mediadoras para os humores, especialmente o melancólico, foi que o novo entendimento em torno do *humor melancholicus* foi concretizado. Assim, para defendermos a ideia de que tanto “A Primavera” como “O nascimento de Vênus” têm como um de seus significados a regulação humoral por intermédio dos influxos planetários, é necessário recorrermos a outras fontes da filosofia ficiniana, que nos assegurem que o significado das Três Graças já era de relevância para o pensamento do filósofo, mesmo antes da publicação do seu *De vita triplici*. Realizar essa busca é de suma importância, já que no *De amore* – que para nós foi a principal obra a influenciar Botticelli – o significado das Três Graças não é amplamente debatido, mas é feita uma ampla explanação acerca da importância do Amor e da Beleza, ambos personificados na deusa Vênus.

Assim, Gombrich lançou-se numa interessante busca para encontrar as possíveis influências ficinianas em “A Primavera” e em “O Nascimento de Vênus”. Em suas pesquisas, o historiador encontrou uma carta de Ficino dirigida ao jovem Lorenzo de Pierfrancesco. O *Epistolarium* ficiniano data essa carta entre 1477 e 1478, quando Pierfrancesco tinha entre quatorze e quinze anos, e quando Botticelli trabalhava nas referidas obras. Essa extensa carta, do qual citaremos apenas trechos, revela a muito provável influência de Ficino em Botticelli, bem como a certeza de que o filósofo de Careggi atuou na educação do jovem Pierfrancesco.

*Mi inmenso amor por ti excelente Lorenzo, me ha movido desde hace largo tiempo a hacerte un inmenso regalo...*

*Dicen los astrólogos que el hombre más feliz es aquel para quien el Destino ha dispuesto los signos celestes de manera que la Luna no esté en mal aspecto con Marte y con Saturno, y por el contrario en aspecto favorable con el Sol, Júpiter, Mercurio y Venus... Quizás te preguntes si no será esto pedir demasiado: mucho es en verdad, pero sin embargo, mi inteligente Lorenzo, emprende la tarea con entusiasmo, pues el que te hizo es más grande que los cielos, y tú también serás más grande que los cielos en cuanto te decidas a mirarlos frente a frente. No hemos de buscar estas cosas fuera de nosotros, pues todos los cielos están en nuestro interior y la vehemente energía que llevamos dentro atestigua nuestro origen celestial.*

*En primer lugar la Luna: ¿qué otra cosa puede significar en nosotros más que el continuo movimiento del alma y el cuerpo? Marte representa la velocidad, Saturno la lentitud, el Sol Dios, Júpiter la Ley, Mercurio la Razón, y Venus la Humanidad (Humanitas).*

*[...] Esta Luna de tu interior debe además contemplar al Sol, que es Dios mismo, del que recibe siempre los rayos vivificantes, pues has de honrarle sobre todas las cosas, a quien estás obligado, y hacerte digno del honor. Tu luna debe también contemplar a Júpiter, las leyes humanas y divinas, que no deben transgredirse nunca, pues la desviación de las leyes que rigen todas las cosas equivale a la perdición. También ha de orientar su mirada hacia Mercurio, es decir hacia el buen consejo, la razón y el conocimiento, pues nada debe emprenderse sin consultar al sabio, y nada debe decirse ni hacerse si para ello no se puede aducir ninguna motivación plausible. A un hombre que no esté versado en las ciencias y las letras se le puede considerar sordo y ciego. Por último, debe poner sus ojos en la misma Venus, es decir en la Humanidad (Humanitas) [...].*

*Pues la misma Humanidad (Humanitas) es una ninfa de gentileza excelente, nacida de los cielos y amada más que otras por Dios todopoderoso. Su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, las manos Liberalidad y Magnificencia, los pies Gentileza y Modestia. El conjunto es, por tanto, Templanza y Rectitud, Encanto y Esplendor. ¡Oh, qué exquisita belleza! Qué hermosa de ver. Mi querido Lorenzo, se ha puesto plenamente en tus manos una ninfa de tamaño nobleza. Si te unieras a ella en matrimonio y la declarases tuya, ella endulzaría tu vida entera y te haría padre de hermosos hijos.*

*En conclusión pues, y resumiendo, si dispones de tal manera los signos celestiales y tus dotes saldrás indemne de todas las asechanzas de la fortuna y, con la protección vivirás feliz y libre de cuitas (FICINO, apud GOMBRICH, 1983, p. 73-74).*

Essas palavras de Ficino, dirigidas a Pierfrancesco, que logo receberia os quadros de Sandro Botticelli, sustentam a interpretação que Gombrich dá à “Primavera” e ao “Nascimento de Vênus”, cujas bases filosóficas revelam não apenas a influência ficiniana, mas, principalmente, as ideias astrológicas e místicas de Ficino, que admitia que certas imagens poderiam fornecer proteção talismânica; ideia que, anos mais tarde, seria bem desenvolvida pelo *alter Plato* italiano, em seu *De vita triplici*. É interessante ressaltar que Ficino pede a Pierfrancesco que se oriente por Mercúrio, que era sinônimo de “bom conselho ou conselheiro” da razão e do conhecimento. Essa posição de Ficino, ao colocar Mercúrio (Hermes) como condutor, ou bom conselheiro, serve para reafirmar a nossa tese de que Hermes (Trismegisto) era como um intermediador entre Saturno e Eros-Vênus, uma vez que entendemos que Saturno está para a *imaginatio* (imaginação); Hermes Trismegisto para a *ratio* (razão) e Eros para a *mens* (mente).

Gombrich continua explorando essas duas importantes pinturas botticellianas, dirigidas ao “pupilo espiritual” de Ficino, Lorenzo di Pierfrancesco, cujo objetivo não era apenas servir como imagens talismânicas, mas, também, instigar no espírito do jovem Medici

o desejo de ir para mais além das esferas do conhecimento, rumo à contemplação da Beleza inteligível.

*Las inusuales circunstancias en que fue encargada tal vez expliquen la desacostumbrada elección del tema que hace de esta pintura un hito en la historia del arte europeo. La juventud del mecenas, que parecía no cuadrar con las ideas que se acostumbraba a relacionar con la pintura, se convierte ahora en dato esclarecedor para su interpretación. Su misma belleza forma parte de su tema. De haberse dirigido Ficino a una persona adulta, le hubiera hablado en términos abstractos. De haber sido Lorenzo más mayor, hubiera tal vez preferido buscar un símbolo visual de la Belleza divina más concreto que un cuadro. Pero tratándose de un niño de catorce o quince años, este sermón pictórico sobre una nueva doctrina era justo lo que se necesitaba para elevar su mente a las esferas superiores. El que se eligiera a Botticelli para llevar a cabo este encargo concuerda bien, por lo que sabemos, con las circunstancias en que se hizo (GOMBRICH, 1983, p. 76-77).*

A tese defendida por Gombrich, com a qual concordamos, mostra que Ficino agiu na educação de Pierfrancesco como uma espécie de *mistagogo*. Contudo, o nosso interesse é saber como as duas pinturas exerceram a função de imagens simbólicas, enquanto talismânicas, como defende Yates, contra os maus influxos astrológicos que causavam a má regulação humoral. Por isso, essas duas últimas citações, em especial a primeira, que contém as palavras do próprio dirigente da Academia, são de suma relevância para associar as obras “A Primavera” e “O nascimento de Vênus” à cultura neoplatônica da Renascença, que tornou a melancolia e Saturno benéficos e propícios aos voos espirituais para as esferas superiores do conhecimento, como mencionou Gombrich.

Nas próprias palavras de Marsilio Ficino, ele cita três astros para se referir às qualidades do Amor e da Beleza personificadas em Vênus. A característica que mais se destaca é a astrológica, com alusões ao Sol, a Júpiter e a Vênus, provavelmente referindo-se às Três Graças. Na sequência ressurgem a tão importante figura de Hermes, não como o “Três Vezes Grande”, ou Trismegisto, mas como sinônimo de intermediador.

Gombrich confirma que as referidas imagens serviriam para a própria contemplação do jovem Pierfrancesco, que, tendo recebido educação de Ficino, foi instigado a elevar o seu intelecto, ou espírito, aos mais altos níveis intelectuais. De modo que tanto “A Primavera”, quanto “O nascimento de Vênus” seriam, de fato, imagens protetoras (talismânicas) contra maus influxos astrais.

Entretanto, duas perguntas são formuladas. Se ambas as obras deveriam, entre outras coisas, regular os influxos astrais a fim de que os compostos humorais fossem equilibrados,

quais seriam, então, as funções dos outros personagens míticos presentes nas obras, como as Três Graças e Mercúrio? E o temível Saturno, que passava por um processo de ressignificação, tão importante para a contemplação, está em que local nas obras de Botticelli? Para respondermos a tais questões, é necessário, novamente, recorrer às importantes considerações de Gombrich, que cita cartas, pouco conhecidas da autoria de Ficino.

Primeiramente, é essencial alertar que as interpretações dadas para as Três Graças, que estão presentes à esquerda na obra “A Primavera”, ilustração 97 (anexo A), não são consensuais, uma vez que Ficino, por exemplo, tinha um entendimento bem mais voltado para a Astrologia. Vejamos um raro trecho em que o *alter Plato* florentino aborda a questão da Tríade das Graças.

*Sabe primero que estas tres Gracias, a quienes nuestros poetas representan como tres doncellas abrazadas son entre los seres celestiales esencialmente tres planetas: Mercurio Joviano (es decir, Mercurio recibiendo la gracia y beneficio de Júpiter), el Sol y Venus, que son compañeros armoniosos y propicios en la danza celestial. De forma análoga los tres nombres de las Gracias, Verdor, Luz y Alegría, cuadran espléndidamente con estos astros. Estos astros son, entre los cuerpos celestes, aquellos cuyo favor más afecta al genio humano, y por esta razón se las llama las Gracias del hombre, y no de ninguna otra clase de animales. Ni en realidad siguen a Venus, sino a Minerva, y si alguna vez has visto identificar con Júpiter a la primera Gracia, entiende que no es tanto Júpiter como Mercurio Joviano, es decir, Mercurio ayudado por el aspecto o algún otro favor de Júpiter. Pues es Mercurio quien, con esa segura energía vital y pronta suya, nos exhorta siempre a investigar la verdad de las cosas. El Sol con su luz pone de manifiesto todo género de invenciones a cuantos las buscan. Venus, por último, con su belleza en extremo afable, adorna y embellece siempre lo encontrado.*

[Em outro trecho, segue Ficino].

*Venus [...] es la madre de la Gracia, la Belleza y la Fe... la Belleza no es más que Gracia, una Gracia, digo, compuesta de tres Gracias, es decir de tres cosas que descenden de forma análoga de tres potencias celestiales: Apolo atrae al que escucha por medio de la Gracia de las armonías musicales; Venus embelesa la vista por medio de la Gracia del color y la forma; Mercurio, por último, por medio de la Gracia maravillosa de la inteligencia y la elocuencia, vuelve hacia sí mismo la contemplación y la enciende con el amor de la divina contemplación y la Belleza (FICINO, apud GOMBRICH, 1983, p. 96-97).*

A interpretação que Ficino dá para as Três Graças é bastante rica, ao mesmo tempo em que mostra a sua predileção por Hermes, enquanto divindade grega. Ele se refere a Hermes, como um *mistagogo*, intermediador entre os seres humanos e os deuses, que propicia o equilíbrio nos mais diversos aspectos da existência humana. É precisamente essa característica que Ficino ressalta em Hermes e que se encontra na obra de Botticelli. Wind

(1998, p. 131-132) e Chastel (2012, p. 341) destacam que Hermes está presente no quadro “A Primavera”, à extrema esquerda, ao lado das Três Graças.

Vemos que Hermes, mensageiro e intermediador entre os céus e os homens, aponta o seu caduceu para as nuvens e Ficino interpreta Hermes como o iniciador das artes e ciências. “Mercúrio [Hermes] exorta a investigar todas as coisas”, isto é, ele cumpre a sua função de *mistagogo*, ao mesmo tempo em que guarda os segredos do mundo mais além, para onde a mente humana é instada a migrar. Assim, “A Primavera” cumpre a sua função de incitar no contemplador (nesse caso, Lorenzo di Pierfrancesco) a busca pelo conhecimento e pela sabedoria. Ademais, as Três Graças recebem uma interpretação adicional, como menciona Serrão (2017, p. 03-04), ao serem entendidas como equivalentes à Castidade, à Beleza e à Volúpia, ou, de acordo com Wind (1998, p. 116), como *Castitas*, *Pulchritudo* e *Voluptas*.

Assim, a interpretação que os historiadores dão aos significados astrológicos dados por Ficino às Três Graças (Júpiter-Mercúrio, Sol e Vênus), remetem à Volúpia, à Castidade e à Beleza que, nas Três Graças de Botticelli, devem ser vistas, respectivamente, da direita para a esquerda. Desse modo, a primeira Graça, à direita, é a *Pulchritudo*, a beleza que instiga o indivíduo ao belo e que Ficino interpretou, astrológicamente, como Vênus. No lado oposto, isto é, à esquerda, está a *Voluptas*, a Volúpia, o prazer obtido pelos sentidos, pelo sensual e que Ficino identificou como correspondente astrológico ao duplo Júpiter-Mercúrio e, ao centro, em sentido de equilíbrio, está a *Castitas* – a Castidade – a qual o filósofo identificou com o Sol. *Castitas*, por sinal, tem um significado singular já que essa Graça tem a “simplicidade do vestuário e a simplicidade das pregas da túnica, em evidente contraste com as suas companheiras. Por outro lado, o rosto apresenta uma expressão triste e melancólica, enquanto *Voluptas* exhibe vistoso penteado, uma joia sumptuosa no peito [...]” (SERRÃO, 2017, p. 04). Eis aqui mais um indício que vincula essa obra de Botticelli com os escritos de Ficino.

A Castidade apresenta precisamente a expressão “triste e melancólica”, pois encontra-se no dilema da melancolia erótica, ou seja, permanecer presa à *Voluptas* – astrológicamente guiada por Júpiter – ou ir além, para os conhecimentos mais sublimes, para além do mundo material. Por isso mesmo que Ficino identificou o duplo Júpiter-Mercúrio (sendo Mercúrio o Hermes da mitologia grega), a fim de que Mercúrio possa equilibrar os influxos de Júpiter e induzir para os conhecimentos mais sublimes. Botticelli apresenta toda essa conceituação em “A Primavera”, ao posicionar Mercúrio (Hermes) à esquerda das Três Graças e bem ao lado da Volúpia, acenando para que o indivíduo-contemplador, que pode ser identificado com a

própria *Castitas*, não se detenha na *Voluptas*, mas direcione seus impulsos para as artes e ciências, que elevam e dignificam o espírito humano. O rosto de *Castitas* expressa uma certa tristeza e melancolia por conta do dilema que a melancolia erótica impõe, ou seja, permanecer nos prazeres dos corpos ou se direcionar para os prazeres do conhecimento. A resposta está presente na própria obra, uma vez que a Castidade está de costas – dando as costas para o mundo, segundo Serrão – e olhando para o “mais além”, em direção a Mercúrio.

Outros símbolos são interessantes nessa obra, como por exemplo, a túnica vermelha que cobre o corpo de Mercúrio e que possui o símbolo do fogo.

Conclui-se que Mercúrio, o guia das Três Graças, é simultaneamente quem conduz ao mais além, simbolizado na pintura pelas nuvens. Curiosamente, esse mais além pode ser «lido» como a morte, identificável no seu manto pelo símbolo neoplatónico das múltiplas chamas invertidas (*divinus amator*). Mercúrio assume aqui uma multiplicidade de funções e significados que estabelecem o relacionamento não só com os grupos citados, mas também com a deusa Vênus. O deus que domina as nuvens e ventos “não era apenas o mais astuto e veloz de todos os deuses, o deus da eloquência [...], o guia das almas dos mortos, o acompanhante das Graças, o mediador entre mortais e deuses, o que salva a distância entre a terra e os céus; para os humanistas, Mercúrio era, sobretudo, o deus engenhoso, o do intelecto indagador, sagrado aos olhos dos gramáticos e metafísicos, o patrono dos eruditos e da interpretação, o revelador do conhecimento hermético, do qual o seu bastão mágico (o caduceu) chegou a ser símbolo” (Wind). De todas estas funções, a que mais se aproxima do significado do grupo das Três Graças será a da divindade que atinge o «mais além». E não por acaso, Botticelli representou a *Castitas* de costas para o observador, dirigindo o olhar para o mais além representado no poder de Mercúrio, seu guia e companheiro. Será ele que romperá as nuvens e permite acesso à luz divina (SERRÃO, 2017, p. 05).

Mercúrio possui em sua túnica imagens de chamas invertidas, já que simbolizam não as chamas do fogo físico, mas as chamas do conhecimento e do Fogo divinos. Ademais, não podemos esquecer da importante presença do Cupido, ou Eros, alado e com os olhos vendados, acima da figura central, que é a Vênus celeste. Na obra “A Primavera”, esse Cupido cego direciona sua flecha, com a ponta em chamas, para a melancólica Castidade, sendo que o fogo de sua flecha determinará qual furor dominará o espírito de *Castitas*; o furor bestial, preso à matéria, ou o furor divino, que eleva o espírito para o mais além. A resposta para esse dilema é fornecida pela presença de Mercúrio, perfazendo a máxima de Ficino: “*Dimitte materiam, dimitte sensum, dimitte rursus et rationem, intellectualis esto*” — “Renuncia à matéria, renuncia aos sentidos, renuncia, por sua vez, também à razão, que tu sejas dotado de intelecto” (apud CHASTEL, 2012, p. 487). Por isso mesmo, e não por acaso,

Serrão (2017, p. 06) admite que tanto “A Primavera” quanto “O nascimento de Vênus” foram, e ainda permanecem, como símbolos máximos do *Quattrocento*.

Se todo o simbolismo de “A Primavera” aponta para a contemplação e para o equilíbrio necessários diante dos influxos astrais, bem como para o desejo do contemplador de elevar o seu intelecto até a verdadeira Beleza arquetípica, qual o significado do quadro seguinte, “O nascimento de Vênus” (figura 98, anexo A), que deveria formar um par com “A Primavera”? A resposta não é difícil de ser encontrada, já que em “O nascimento de Vênus” a deusa que surge do mar pode ser interpretada como a personificação da Beleza e do Amor sublimes, os quais todo contemplador deve buscar. No caso da obra “A Primavera” (ilustração 97, anexo A), Vênus se faz presente no centro com o Cupido, ou Eros, bem acima da deusa. Apesar de sua centralidade, ela não se destaca como na figura 98 (anexo A), onde Vênus é realçada. Em “A Primavera”, o que notamos é o preparo de um ambiente propício, equilibrado pelas Graças e por Hermes, para a ascensão do espírito do contemplador até a verdadeira Beleza que se desabrocha no quadro seguinte, com o próprio nascimento da deusa. O mesmo ambiente presente em “A Primavera” parece fazer alusão à temperatura moderada do corpo e dos humores do indivíduo-contemplador, o qual anseia pelo conhecimento. Porém, não são esses aspectos que mais chamam a atenção para uma interpretação de “O nascimento de Vênus”, mas, sim, o sentido que essa obra dá a Vênus e a Saturno como deuses, ou, nesse caso, astros de aspectos duais e que atuam em polos opostos.

Afirmamos isso pois, no caso de Vênus, vimos em Ficino que a tradição mitológica percebia nessa deusa, assim como em Eros, um aspecto duplo, considerando-a, inclusive, como duas deusas distintas. Uma nascida da união sexual entre Júpiter e Dione e que instigaria nos seres humanos a união sexual e a procriação, e outra nascida não de uma união sexual, mas de um fragmento da Inteligência celestial, sem mãe, e que incitaria nos homens a paixão e o desejo pelo conhecimento. Assim, há na duplicidade de Vênus dois aspectos que apontam para extremidades, conforme mencionado acima.

Se tanto Vênus quanto Eros são duplos e atuam em extremos (incitando a paixão sensual ou a paixão pelo conhecimento), a mesma característica vemos em Saturno, como bem demonstramos no decorrer desta pesquisa. O astro da melancolia teve seu aspecto dual construído no decorrer dos tempos, sendo entendido como um demônio que incitava à acídia e ao suicídio, mas também como astro da terra, da Agricultura e das artes relacionadas à Geometria e à Matemática. Ademais, passou a ser considerado como o astro das grandes aspirações intelectuais e, até mesmo, como o planeta representante do Intelecto Supremo. Isso

nos mostra que, ao menos na Renascença, tanto Saturno quanto Vênus eram entendidos como astros e, secundariamente, como divindades duais e com ídoles opostas.

Mas, se Saturno é parte tão importante para a contemplação, como enfatizou Marsilio Ficino, onde, nas obras de Botticelli, esse astro é simbolizado? Essa questão não é difícil de ser respondida, se considerarmos as mitografias existentes desde a Idade Média, como bem salientam Klibansky, Panofsky e Saxl, ao citarem o erudito inglês do século XII Bartholomeus Anglicus (cerca de 1203-1272) que em seu *De proprietatibus rerum* escreveu acerca de Saturno e Vênus “*De él [Saturno] dicen las fábulas, y por eso se le pinta tristísimo, que fue castrado por su propio hijo, y de sus partes viriles arrojadas al mar nació Venus*” (ANGLICUS, apud KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 191).

As palavras de Anglicus parecem refletir diretamente na pintura “O nascimento de Vênus”, especialmente quando se refere ao mar. O antigo relato de que a *Vênus Magna* ou *Vênus Urânia* havia nascida dos céus, sem mãe, sugere que essa deusa provinha de algum deus, mas sem uma clara referência a qualquer divindade. Foi defendido que a deusa da Beleza e do Amor teria nascido do pênis do deus Urano, que foi castrado, daí o nome *Vênus Urânia*. Contudo, esse não era o único entendimento existente, principalmente no Renascimento quando se multiplicaram as mitografias e, uma vez que tanto Urano quanto Saturno foram castrados, havia uma justificativa para “os mitógrafos não estarem de acordo se o mar de que havia surgido a Vênus sem mãe tinha sido fertilizado pelos genitais de Urano ou de Saturno” (PANOFSKY, 1986, p. 143).

Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 202) estão convencidos de que a interpretação mais aceita pelos renascentistas é a de que a *Vênus Magna* havia nascido do falo de Saturno. Concordamos com essa posição, haja vista a grande importância que Saturno conquistou no imaginário renascentista, sendo ressignificado juntamente com a melancolia. Esse fato nos dá respaldo para entendermos que a Vênus botticelliana – tanto em “A Primavera” quanto em “O nascimento de Vênus” – seja filha de Saturno. Outro aspecto importante que justifica essa hipótese é o gesto melancólico esboçado pelas duas Vênus de Botticelli, especialmente pela Vênus da figura 98 (anexo A). Gombrich (1983, p. 79) concorda com a ideia de que o rosto inclinado da deusa em “O nascimento de Vênus”, releva que ela, realmente, seja filha de Saturno, patrono dos melancólicos, representando, inclusive, essa *melancolia benéfica* e contemplativa.

Em “A Primavera”, como bem mencionou Serrão, o gesto melancólico encontra-se, também, em *Castitas* que, ao olhar para Hermes, o condutor (*mistagogo*) das artes e ciências,



entende que é necessário renunciar às coisas mundanas para contemplar as coisas sublimes. Além disso, encontramos respaldo no próprio Ficino, que vê na *Vênus Magna* o símbolo da Humanidade e, como menciona Ciordia (2004, p. 121), a Inteligência divina. “*El día del nacimiento de Venus, esto es, cuando la inteligencia angélica y el alma del mundo que, por la razón ya dicha, llamados venéreos, acababan de nacer de la suma majestad de Dios*” (DE AMORE, 2016, p. 144).

Na realidade, a pintura “O nascimento de Vênus” é tão importante quanto “A Primavera”, pois representa o fim de uma espécie de “processo iniciático”, onde o contemplador e buscador de conhecimento deve passar pelo equilíbrio proporcionado pelas Três Graças que, entre outras coisas, regulam os efeitos hostis de Saturno, e da *Vênus mundana*, ou *Vênus Pandemos*, que incitam a eroticidade carnal. A Vênus da ilustração 98 (anexo A) é principalmente, um dos *icones symbolicae* capazes de representar o irrepresentável. Ela é a representação imagética do irrepresentável, ou seja, a Beleza inteligível nunca totalmente alcançada pelo intelecto humano, mas continuamente buscada. A Vênus botticelliana, além de ser o símbolo máximo da Beleza, é, também, a própria personificação da Inteligência divina, que nasceu do pênis do temível, mas também admirável Saturno: astro das aspirações intelectuais e dos segredos divinos.

Assim finalizamos a primeira parte deste capítulo, considerando que cumprimos a missão de apresentar o signo de Eros, pertencente ao último degrau da escada sapiencial e que é responsável por impulsionar o intelecto, ou o espírito humano, até a Beleza divina. Adicionalmente, encontramos uma outra voz do século XVI que defendeu, com forte ardor, a importância de Eros e da magia erótica. Referimo-nos ao filósofo Giordano Bruno. Controvertido e demasiadamente audacioso para o século XVI, Bruno exaltou a eterna jornada do homem melancólico que busca o conhecimento de todas as coisas. Mas as suas ousadas ideias custaram-lhe um alto preço, como veremos.

## 8.2 GIORDANO BRUNO E O FUROR DO HERÓI

Dentre os famosos livros de emblemas que começaram a fazer sucesso, principalmente no século XVI, temos o *Emblemata* (1534) onde Andrea Alciato advertia em seu emblema vinte e oito – figura 99 (anexo A) – sobre os perigos da curiosidade humana. Na tradução da obra de Alciato, realizada por Sauka (2016, p. 114), a estudiosa traduz o título do emblema

*Quae supra nos nihil ad nos* para “O que está acima de nós, para nós não é nada<sup>147</sup>”, e na sequência, faz a tradução do epigrama que está junto à imagem.

Prometeu pende eterno na rocha de Cáucaso,  
o fígado está dilacerado pela garra do pássaro sagrado.  
E quisera não criar o homem, odeia que modele a argila,  
e condena a tocha acesa de fogo roubado.  
Várias inquietações roem as mentes dos homens sábios,  
Que anseiam conhecer a história do céu e dos deuses  
(ALCIATO, in SAUKA, 2016, p. 114).

Fazemos referência a esse emblema, em especial, pois Bruno é visto hoje pelos historiadores como um dos mais importantes, senão o mais importante intelectual do século XVI, que “encarnou” o mito de Prometeu, tornando-se, assim, o homem prometeico renascentista, por excelência. O título do emblema, cuja adaptação feita por Ginzburg é a que preferimos – *Quae supra nos, ea nihil ad nos*, “daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar” –, foi uma espécie de advertência à qual o filósofo Giordano Bruno, também conhecido como *Il Nolano*<sup>148</sup>, não obedeceu. Não é apenas pelo fato de que Bruno pode ser considerado o protótipo do homem prometeico que se faz necessário mencionar essa comparação entre Bruno e Prometeu, mas, por ser a sua obra *De gli eroici furori* um retrato da condição de todo o filósofo que possui “anseios prometeicos”. Tal observação é feita por Maiorana, que percebe que essa obra de Bruno é um reflexo, não apenas da filosofia do Nolano, mas, também, uma espécie de autobiografia, pois “*la limitatezza umana che impedisce e rende non possibile fino in fondo una conoscenza totale del divino; e propio*

<sup>147</sup> Esse “lema socrático”, de acordo com Carlo Ginzburg, foi muito difundido no século XVI, sendo que “nessas coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens, encontramos um grande número de imagens e lemas ligados ao tema da proibição de se conhecerem as ‘coisas do alto’ [...]. Misturando tipicamente cristianismo e cultura clássica, essas palavras foram empregadas, por exemplo, como legenda aplicada aos mitos de Prometeu e Ícaro. Ícaro que cai dos céus e Prometeu punido por ter roubado aos céus o fogo sagrado” (GINZBURG, 2014, p. 100). Entretanto, há uma diferença na tradução do título do referido emblema de Alciato. Sauka faz sua tradução seguindo exatamente a maneira como o título está escrito no emblema: *Quae supra nos nihil ad nos* para “O que está acima de nós, para nós não é nada”. Enquanto Ginzburg, ainda que expondo o mesmo emblema em seu livro, prefere fazer a seguinte tradução de *Quae supra nos, ea nihil ad nos*, para “daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar”. De fato, a tradução (adaptada) do autor faz mais sentido ao contexto cultural renascentista, do que a tradução de Sauka. Ginzburg menciona, assim, que “em alguns casos, é possível desemaranhar as obscuras alusões implícitas nesses livros de emblemas. No *Emblemata* de Alciato, talvez o mais famoso de todos, com uma centena de edições em várias línguas, há um emblema que representa Prometeu acorrentado, enquanto uma águia lhe rói o fígado. O lema é o que conhecemos: ‘*Quae supra nos, ea nihil ad nos*’ (Daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar)” (2014, p. 103).

<sup>148</sup> Por conta de sua cidade natal, Nola, na província de Nápoles, na Itália.

*questo impedimento rende incerto il gesto prometeico dell' amante, la cui azione può giungere, così come all'insuccesso, che l'uomo eroico deve saper sostenere es accettare*" (MAIORANA, 2018, p. 49).

Bruno estava ciente das limitações da cognição humana que busca o conhecimento e que mesmo após roubar o fogo sagrado dos deuses para obtê-lo, está fadado a ser condenado por essa ousadia, tendo que permanecer num estado melancólico devido à sua própria limitação cognitiva. É assim que Bruno se expressa em seu escrito *De gli eroici furori*, ou “Dos heroicos furores”, de modo que é possível fazer uma leitura de sua biografia, ou melhor, de sua própria personalidade – enquanto filósofo com ardente desejo por conhecimento –, em consonância com a temática desenvolvida nessa sua obra, já que o homem, em estado de fúria heroica, tem a sua alma inflamada pelo desejo de conhecer os mistérios infinitos do Universo e, com isso, chegar a Deus. Desse modo, Bruno, indubitavelmente, encarnou esse furor heroico e, tal como Prometeu, por suas ousadias pagou um preço pelo seu desejo em conhecer as coisas do alto.

É importante, ainda, que façamos uma rápida introdução ao pensamento bruniano, bem como a algumas características de sua vida, para, assim, compreendermos com mais facilidade o conteúdo de sua obra *De gli eroici furori* e a sua relação com os principais aspectos culturais da Renascença, como o seu íntimo devotamento ao hermetismo, ou à tradição hermética, e sua postura frente à nova compreensão dada à melancolia, ressignificada por Marsilio Ficino.

### **8.2.1 Alguns aspectos da filosofia de Bruno e suas relações com o hermetismo**

O rebelde frade dominicano, Giordano Bruno (1548-1600), é considerado por estudiosos como Luiz Bombassaro e Frances Yates o mais importante filósofo do século XVI ou, talvez, de toda a Renascença. Esses estudiosos perceberam na ousadia do pensamento do Nolano, e em sua coragem ao expor abertamente suas ideias, consideradas claramente heréticas, um nítido exemplo de um espírito ardente, inflamado por um entusiasmo em se contrapor às ideias já estabelecidas. Diante dessa característica da personalidade de Bruno, muitos estudiosos o consideram como o principal pensador do *Cinquecento*. Contudo, não é nosso dever saber se Bruno foi, ou não, o maior filósofo daquele século, mas, temos que admitir que foi em Bruno que o espírito do *Sapere aude* (ousadia do saber) se encarnou.

Assim, conhecer um pouco de sua biografia, facilita muito o entendimento de sua complexa produção intelectual, como bem menciona Ordine:

Sem compreender esse nexa entre biografia e pensamento, entre vida e literatura, seria difícil captar o sentido profundo da morte trágica do Nolano. Quem ousa sustentar e difundir idéias que questionam dogmas religiosos e cosmológicos, éticos e literários, políticos e estéticos não está destinado a ser escutado, mas marginalizado e, em casos mais extremos, a ser perseguido e ter de sacrificar sua vida. Não por acaso, o filósofo inflamado de amor pelo conhecimento conclui a sua existência como a mariposa dos *Furori*, na luz de uma fogueira. Mas exatamente entre aquelas chamas, alimentadas por uma intolerância feroz, Bruno escreve uma das páginas mais eloqüentes de sua filosofia: homens e livros podem ser reduzidos a cinzas, mas sem impedir que o pensamento continue a circular, que as palavras possam exalar entusiasmo e transmitir paixão. Dito de outro modo, se biografia e filosofia coincidirem, a vida não será vencida pela morte. Ao invés disso, a morte poderia se tornar expressão de um amor infinito pela filosofia e pela vida, que desta filosofia é viva testemunha.

Mas, infelizmente, a “fortuna” do Nolano conheceu momentos alternados, muitas vezes fundados mais no uso indevido de sua biografia que numa leitura consciente das suas obras. Exatamente a partir dessa última página, “escrita” com sangue no Campo dei Fiori, floresceram “mitos” que serviram para indicar um uso instrumental da figura de Bruno nas mais diversas perspectivas. Disputadas por movimentos e seitas, usada em rituais secretos e em lutas nas praças públicas, a multifacetada imagem do filósofo conseguiu, contudo, escapar de todas as tentativas de cristalizar seu pensamento numa fórmula válida indefinidamente. O defensor apaixonado do universo infinito não teria podido se deixar fechar somente num “lugar”: o seu ser *atopos*, mesmo usando o topônimo de Nolano, se manifesta de modo coerente tanto no plano da filosofia (caracterizado por um pensamento móvel capaz de atravessar os mais diversos saberes e métodos) quanto no plano da biografia (indicado por contínuos deslocamentos dentro do amplo perímetro europeu) (ORDINE, 2006, p. 237-238).

As considerações de Ordine sintetizam a íntima relação entre os escritos de Bruno e a sua vida. Por isso que em muitas de suas obras é possível relacionar o seu pensamento à sua própria biografia. Isso é evidente, principalmente, na obra que aqui vamos analisar, o *De gli eroici furori*, ou, “Dos heroicos furores”, que mostra o espírito ardente e melancólico do buscador, ou investigador da natureza (do cosmos), que anseia, ardentemente, encontrar os mais recônditos segredos da natureza, até chegar, nas palavras de Ordine (2006, p. 236), à *domus sapientiae*, ou ao vislumbre da Beleza divina. As considerações de Ordine sobre a vida e temperamento de Bruno ficarão ainda mais claras, com a exposição, que faremos acerca dos principais acontecimentos que marcaram a vida de Giordano Bruno.

O próprio Ordine menciona o aspecto *atopos* da filosofia do Nolano. Uma característica que pode ser percebida até os dias atuais. O seu pensamento teve por base o

misticismo-hermético, mas, ainda assim, esteve repleto de especulações científicas que foram significativas para a ciência moderna. Desse modo, os escritos do Nolano possuem certa pluralidade de sentidos, uma vez que o seu nome está, atualmente, relacionado ao direito ao livre pensamento e ao argumento científico, dadas as suas ideias acerca da infinitude do Universo e do heliocentrismo. Por outro lado, Bruno também é aclamado pelo esoterismo, ou hermetismo ocidental, por ter o seu nome relacionado às práticas mágicas.

Fato é que Giordano Bruno assume um papel paradigmático na história do pensamento ocidental. Assim, a figura desse polêmico filósofo e mago do período renascentista torna-se importante, não apenas por conta dos aspectos em torno da melancolia ressignificada que a filosofia bruniana abraçou, mas, sobretudo, pelo próprio espírito inquieto da personalidade de Giordano Bruno. Suas inquietações estavam relacionadas, precisamente, com as questões filosóficas e religiosas que abalaram os alicerces do século XVI. Bruno foi um entusiasta ao defender a renovação – a *renovatio* – da cultura religiosa ocidental, porém, os seus planos para tal reforma não se realizariam da maneira como já estava em curso, isto é, com a Reforma Protestante, mas, seria por meio de uma drástica mudança de perspectiva religiosa, marcada por uma substituição da ortodoxia cristã pelo hermetismo de Hermes Trismegisto, com a exaltação do homem frente a um Universo de infinitas possibilidades, como lembra Mondolfo (1967, p. 87).

Liaño (2011, p. 22), comentador e tradutor para o espanhol da obra *De gli eroici furori*, considera Bruno um filósofo de “espírito rebelde” e, em outra ocasião, Liaño (2007, p. 43) o chama de *enfant terrible*. Mas, para compreendermos os motivos pelos quais a vida e a obra de Bruno causaram tantos impactos e contendas, vamos analisar, ainda que rapidamente, alguns pontos de sua biografia.

Giordano Bruno, “o Nolano”, nasceu no auge dos conflitos religiosos da Reforma e da Contrarreforma. Com um espírito investigativo, inquieto, e que não se contentava com posturas e pensamentos preestabelecidos, Bruno, ainda assim, decidiu seguir a vida eclesiástica, entrando para a Ordem dos dominicanos, em Nápoles. Entretanto, é sabido que antes mesmo dos vinte anos, o inquieto espírito de Giordano se rebelou contra o modelo eclesiástico, ao fazer uma forte crítica ao aristotelismo. Isso ocorreu, pois, Bruno, além de seu próprio espírito rebelde, nasceu numa cultura extremamente efervescente. Mesmo com as considerações feitas em torno do reavivamento de Platão e dos neoplatônicos e, especialmente, com o alavancar da tradição hermética, a postura ortodoxa da Igreja Católica pouco mudou, ao manter, especialmente, uma forte preferência pela filosofia aristotélica. Esse

foi o grande *leitmotiv* para o pensamento de Bruno, ou seja, o jovem filósofo, agora frade dominicano, percebeu que nas disputas religiosas entre os católicos e os ditos “protestantes” poderia haver uma conciliação, por meio de uma abertura aos novos pensamentos e filosofias que já eram conhecidos, especialmente nas últimas décadas. Bruno se referia ao neoplatonismo e ao hermetismo, especialmente.

Ainda sobre o espírito inquieto de Bruno, consideram boa parte dos estudiosos:

*Nacque a Nola presso Napoli, nell' anno 1548, da padre soldato e in una famiglia fore umile, certo povera, per cui dovè sostentarsi sempe col proprio lavoro. Portava in sè dell' indole paterna quel bellicoso spirito di indipendenza... Fin dalla più giovane età, egli è in lotta con l'ignoranza e con la tristizia dei tempi. Entreto per sventura, ma per dura necessità, nell' Ordine dei Dominicani, la sua natura meridionale re ribella ben presto alle fredde norme del chiostro ed egli inceppamente che il dogma cattolico pone ai suoi pensieri. Non giunse ai primi dubbii senza una lunga preparazione di battaglie intime e di angoscie: dubitò, sì, ma chi sa dire le torture di quella giovine coscienza? Chi sa ripetere i palpiti di quel cuore, i sudori di quella fronte, le ansie di quell' anima assetata del vero e del bello, ma imprigionata, come in un carcere, tra i vincoli del pregiudizio religioso? Il suo destino (egli scrisse poi) lo spingeva a non starnese “ozioso in sull'aspettare la morte”; e per lui quella che più temeva, non era tanto la morte del corpo, quanto la morte dell' intelligenza o dello spirito. Il dogma e l'autorità di Aristotele furono durante tutto il medioevo i carnefici dell'umana regione: ed è contro esse che fino dai 20 anni si rebellò l'invitta temprà del Bruno (MORSELLI, [196?], p. 50-51).*

O relato de Morselli, carregado de bastante emoção, revela como Bruno desperta certa paixão em muitos estudiosos na atualidade. Ainda que o relato desse autor seja do ano de 1888, o seu discurso é bastante atual, pois outros estudiosos como Culianu e Yates possuem o mesmo fascínio pelo filósofo de Nola. A exposição de Morselli, além do seu demasiado fascínio pelo pensador, é bastante coerente, ao relatar o espírito inquieto do Nolano, ao considera-lo um sacerdote e pensador rebelde, sendo Bruno denominado por Morselli de “*uomo d'azione*” (196? p. 06).

A personalidade inquieta de Bruno é bem notada quando ele se rebela contra a ortodoxia da Igreja e ao pensamento aristotélico. O modo de expor suas opiniões, a sua paixão pelo heliocentrismo copernicano e os seus pensamentos acerca da possibilidade de um Universo infinito, logo o colocariam em sérios conflitos com a Igreja. Ainda na Ordem dos dominicanos, Bruno foi acusado de ter dúvidas acerca da Santíssima Trindade e sobre a Encarnação de Cristo. Esses questionamentos são, na realidade, o princípio panteísta da filosofia de Bruno que, ao elevar a ideia de espelhamento de Deus no Universo, acabou por

identificar Deus com o próprio cosmos, com o infinito; portanto, para Bruno, Deus não poderia se limitar à Encarnação. Diante dos iminentes e graves problemas que o pensador começava a enfrentar, precisou, em 1576, de acordo com Liaño (2011, p. 65), fugir do monastério dominicano de Nápoles, dando início a uma peregrinação por diversos países da Europa. Uma viagem que duraria sua vida toda, de país em país, na tentativa de encontrar acolhimento e, principalmente, tranquilidade para expor suas ideias sem incorrer em risco de vida.

Como relatou Morselli, com bastante propriedade, as ideias de Bruno, que tentaremos apresentar, ao menos em parte, com o estudo de sua obra *De gli eroici furori*, estavam direcionadas para uma mudança de mentalidade e do espírito humanos. Não é por acaso que nos estudos de Culianu, o que ele chamou de psicologia do Renascimento teve por base a filosofia bruniana com seu desejo de mudança de mentalidade. Nas palavras de Morselli, Bruno temia “a morte da inteligência, do espírito”, uma vez que a ortodoxia cristã, mesmo com os avanços da Renascença, não se curvou diante das novas especulações filosóficas e religiosas. Nesse cenário, e impossibilitado de expor suas ideias baseadas em especulações oriundas do neoplatonismo e do hermetismo, Bruno foge para a Suíça calvinista.

Por volta de 1579, como menciona Liaño, enquanto esteve na Suíça, Bruno abandona o seu hábito religioso. Isso deve ter ocorrido por conta de sua frustração ao tentar dialogar com os calvinistas, posto que Bruno acreditava que por conta da cisão com a Igreja de Roma, os protestantes poderiam ser mais abertos às novas ideias. A sua curta estadia suíça acabou por levá-lo a uma nova fuga, já que suas ideias eram demasiadamente heréticas para os “pedantes suíços”, que era como Bruno se referia aos calvinistas. Porém, quais eram os pensamentos professados por Bruno que causavam tantos escândalos? Como entendem Liaño (2007, p. 160) e boa parte dos estudiosos, a principal ideia abertamente defendida por Bruno era a teoria de Copérnico acerca do heliocentrismo, somada ao seu enorme fascínio, ou até mesmo um devotamento, à filosofia hermética.

Ainda na juventude, Bruno entrou em contato com a obra *De revolutionibus orbium coelestium* de Copérnico, com os escritos de Ficino e de Agrippa e, obviamente, com os textos herméticos. Assim, Bruno logo associou os escritos herméticos e mágicos, que tanta atenção davam ao Sol, ao heliocentrismo de Copérnico, principalmente, quando o astrônomo polonês mencionou Hermes Trismegisto no *De revolutionibus*. Bruno passou, assim, a defender uma nova cosmologia muito mais ousada que as hipóteses copernicanas. Isso porque ele foi além do heliocentrismo, já que estava convencido da infinitude do Universo e sobre a

possibilidade de haver outros mundos habitados; teorias bastante agressivas aos dogmas do Cristianismo. Liaño defende que Bruno tenha sido, talvez, o primeiro filósofo a se aproximar da nossa atual compreensão de cosmos, porém, como lembra esse mesmo estudioso, por conta dos anseios religiosos de Bruno diante dos postulados heliocêntricos, ele se distanciou, por exemplo, da imagem de um racionalista, como alguns estudiosos ainda o consideram.

Defendendo abertamente a teoria heliocêntrica e debatendo a infinitude do Universo e a pluralidade dos mundos, Bruno conquistou admiradores e inimigos em todos os países que visitou. Após sua fuga da Suíça, o Nolano estabeleceu residência na França, país onde encontrou certa tranquilidade para expor suas ideias junto à corte de Henrique III (1551-1589).

Nesse país, ele pôde aprimorar suas ideias, defendendo alguns conceitos diferentes em relação aos pensadores renascentistas. Bruno, por exemplo, apesar de exaltar as faculdades humanas, especialmente quando ressalta a ideia de filósofo como um mago que contempla e intervém na natureza, a sua filosofia não pode ser considerada antropocêntrica. Isso ocorre com o seu devotamento à filosofia de Nicolau de Cusa, uma vez que o filósofo de Nola elevou ao máximo o conceito cusaniano que entende “Deus [como] uma esfera cujo centro está em toda parte, e cuja circunferência em parte alguma”. Para Bruno, essa era a premissa de que o homem não seria o centro do Universo, mas que o Universo, o cosmos, seria o seu próprio centro, enquanto que Deus Se identificaria com esse Universo infinito. Tal entendimento é essencial para compreendermos a polêmica filosofia bruniana. Não por acaso, Bruno percebeu na centralidade do Sol muito mais que uma hipótese científica, vendo na sua luminosidade e no seu poder vivificador a própria Imagem de Deus, como dissertamos anteriormente. Desse modo, Bruno reproduziu e ressaltou as similaridades e as relações que o neoplatonismo e o hermetismo – especialmente esse último – fizeram entre Deus e o Sol, enaltecendo esse astro como um símbolo religioso, muito além do entendimento científico do heliocentrismo propriamente dito, defendido por Copérnico e, posteriormente, por Galileu.

Yates (1990, p. 236) entende que Bruno viu o Sol como um hieróglifo, o qual seria responsável por uma renovação no mundo. O Sol foi ainda mais acentuado por Bruno como um hieróglifo mágico, ao perceber nos textos herméticos, especialmente no *Asclepius*, que a verdadeira religião egípcia, que, para ele era baseada diretamente da *prisca theologia*, adorava e cultuava o Sol. O *Asclepius*, como mencionam Yates (1995, p. 50) e Garin (1988, p. 37), revela várias particularidades que influenciaram o pensamento de Bruno. O filósofo



acreditava que uma renovação religiosa poderia se dar com o retorno do culto ao Sol, não como astro, mas, como símbolo do Verdadeiro Deus, que é a Luz da luz solar.

Bruno entende que o Universo é infinito e, portanto, Deus é infinito, sendo que o ser humano e o conhecimento são, também, infinitos, ainda que todo o processo cognitivo humano seja limitado, impossibilitando o homem de abarcar todas as coisas. Todavia, diante do sentimento melancólico no qual o indivíduo está destinado a permanecer por conta de suas próprias limitações, Bruno sugere que o homem nunca caia no desânimo. E, por conta dessa limitação intelectual é que o homem deve convertê-la num princípio de renovação, como ele bem escreveu em seu *De gli eroici furori*, uma vez que a cada novo conhecimento conquistado, o espírito do indivíduo deve experimentar uma *renovatio* espiritual e intelectual.

Como dissertam Jiménez e Saisó (2016, p. 233) e, também, Velotto (2015, p. 05), Bruno assume em sua filosofia a postura platônica de que todas as coisas que temos no mundo terrestre são sombras (*Umbra*) do mundo inteligível. De modo que o homem, ao ser tomado pelo furor e pelo entusiasmo em conhecer, deve se converter num “caçador de conhecimento”, como ressalta Manzo (2005, p. 378). Para tanto, Bruno teve como inspiração a obra de Nicolau de Cusa *De venatione sapientiae* de 1462, que utiliza a metáfora da caça (*venatio*) ao defender que o ser humano deve ser uma espécie de caçador de conhecimento. Esse entusiasmo que toma o espírito do indivíduo deve ser entendido como o *leitmotiv* que anima a sua existência.

Para Nicolau de Cusa, todos nós desejamos alcançar a sabedoria, para nos tornarmos imortais. Como já havia sugerido ao descrever sua caçada, a atividade filosófica atinge seu objetivo no momento em que o espírito humano encontra seu “alimento”. Nesse sentido, o ponto de partida do *De venatione sapientiae* é “a observação de que cada espécie tem uma capacidade própria para saber qual o alimento de que necessita para manter sua vida. A vida do espírito deseja um alimento espiritual, que consiste no saber e na sabedoria”. Assim, tal como o corpo, o espírito também necessita de um alimento. E, desse modo, tal como o caçador ao realizar sua caçada, procura aplacar a fome do corpo, assim também o filósofo, através da atividade venatória de seu intelecto, deseja encontrar uma presa que possa lhe servir de alimento ao espírito.

Na obra literária e filosófica de Giordano Bruno, um dos maiores filósofos da Renascença, a metáfora da caça desempenha um papel de primeira grandeza. Em Bruno, a metáfora da caça adquire um caráter epistemológico específico, ao apresentar um método de acordo com o qual vem descrito o conceito do processo de desenvolvimento intelectual. Com o uso da metáfora da caça, Bruno mostra de modo marcante e intensivo, para não dizer agressivo, sua concepção filosófica, que está em estreita conexão com seu conceito de conhecimento [...].

Um caso muito especial é o que ocorre com Giordano Bruno em seu diálogo *De gli eroici furori*, composto por sonetos e comentários em prosa, onde o

autor se serve dos mais variados e significativos meios estilísticos para apresentar sua filosofia, especialmente suas concepções epistemológicas, e para dar corpo ao seu pensamento (BOMBASSARO, 2007, p. 97-98).

A exposição de Luiz Bombassaro antecipa alguns pontos deste nosso tópico, já que ele cita a obra de Bruno, *De gli eroici furori*, ou “Dos heroicos furores”, e boa parte da teoria do conhecimento da filosofia bruniana. Incluir essa citação aqui é de suma importância, pois, como dissemos, o *De gli eroici furori* é bem mais que uma obra filosófica tipicamente bruniana, já que mostra, ao menos intrinsecamente, alguns aspectos da biografia do próprio Bruno. Isto é, o herói que se apresenta nessa obra – Actéon –, pode ser, como veremos abaixo, o próprio Bruno, que foi um filósofo “caçador de conhecimento”, de um saber que ultrapassasse os limites da matéria e, arriscadamente, desejava roubar o fogo sagrado (do conhecimento), do mesmo modo que Prometeu, como bem percebe Maiorana (2018, p. 25). Para essa autora, Bruno encarnou a figura de Prometeu, ou do homem prometeico, ao mesmo tempo em que tinha consciência de que a busca pelo conhecimento estaria continuamente fadada ao fracasso por conta da limitada cognição humana e, tal como Prometeu, após falhar na conquista do conhecimento absoluto, o indivíduo, ou o *homo melancholicus*, deverá encarar essa frustração, mas sem nunca cair no desânimo ou num abatimento melancólico.

Tal como um herói com forte entusiasmo (em fúria) que caça o conhecimento, e mesmo sabendo que fracassará no seu desejo último, que é conquistar o conhecimento absoluto, o herói (ou o próprio Bruno) encontrará um “*camino de retorno al bien supremo se encuentra el alma con obstáculos y sufrimientos que el héroe afrontará, devorado por el furor amoroso, seguro de su fracaso y al mismo tiempo feliz en su sufrimiento [...]*” (PRADA, 1987, p. XIII). A vida do Nolano, de certa maneira, foi um exemplo da dramática figura do herói prometeico. Guiado pelo ímpeto erótico – que é o Amor pelo conhecimento – em descortinar os mistérios do Universo, muitas vezes por meios pouco ortodoxos, como quando defende magia e menciona o auxílio dos *daimones*, Bruno foi, a exemplo de Cornélio Agrippa, um filósofo sem morada, migrando de país em país para expor o seu ousado pensamento.

A ânsia de Bruno por conhecimento fez com que ele aderisse completamente ao hermetismo, especialmente através da filosofia de Marsílio Ficino, por quem Bruno teve uma forte inclinação.

Entre 1581 e 1583 Bruno teve boa acolhida na corte de Henrique III, ensinando as suas ideias acerca da Arte da Memória. A técnica mnemônica, por sinal, passou a ser uma outra característica do pensamento bruniano, uma vez que ele entendeu que a reforma, a *renovatio*,

deveria ocorrer tanto no exterior quanto no interior do indivíduo, sendo a *ars memoriae*, para Bruno, a melhor maneira de se dar essa reforma interna. O misticismo de Bruno compreende a mística interna e a externa, que podem ser vinculadas aos ideais renascentistas de vida contemplativa e de vida ativa. Isso é bem estudado por Liaño (2007, p. 306), recordando que Bruno foi um dos maiores expoentes da Arte da Memória de Lúlio, no século XVI, juntamente com Giulio Camillo. A vida ativa, nas obras do Nolano – o *enfant terrible* –, é caracterizada por esse furor que acomete os homens que anseiam por conhecimento. Assim, os indivíduos acometidos pela melancolia ocasionada pela insatisfação com a limitação do conhecimento são estimulados a agir, buscando novos saberes acerca da natureza física e dos mistérios de um Universo infinito em extensão e possibilidades. Enquanto que na interioridade do homem deve ocorrer a ação da via contemplativa, auxiliada, principalmente, pela Arte da Memória, a fim de se possibilitar a retenção de todas as informações obtidas pelos estudos oriundas da atividade intelectual (vida ativa). Esses dois estilos de vida se unem na filosofia de Bruno, como um meio para se conquistar a tão sonhada renovação intelectual e espiritual.

Bruno pôde desenvolver na França a sua técnica mnemônica, unindo, assim como Camillo, conceitos mágicos para a criação de uma portentosa memória artificial. O Nolano reforçou que, apesar da limitada cognição humana em apreender as Ideias eternas, a Arte da Memória seria um incrível recurso para se tentar superar essas limitações. Desse modo, ele defendeu que através da antiga *ars memorandi* e com o auxílio de certas imagens mágicas e talismânicas, o indivíduo poderia superar as limitações do conhecimento e, com isso, aproximar-se, ainda que de modo limitado, do conhecimento de todas as coisas. E, como bem recorda Eggenter, através das imagens, no pensamento bruniano “*si traduce in un ‘pensare per immagini’ unico e fragile strumento per tentare di risolvere l’infinita distanza tra uomo e verità. Questo ‘modus cogitandi’ è, da ogni punto di vista, il centro costitutivo dell’intera filosofia bruniana: o si pensa per immagini o è impossibile pensare!*” (EGGENTER, 2013, p. 11). Para Eggenter, Bruno acreditava que apenas por meio de tais imagens simbólicas, ou dos *icones symbolicae*, a mente humana seria capaz de realizar o seu *ascensus et descensus* entre o mundo terreno e o cosmos infinito.

A ousada filosofia de Bruno, era, na realidade, já bem conhecida no século XVI, uma vez que nomes como Marsilio Ficino, Cornélio Agrippa e Giulio Camillo Delminio, defendiam, cada um ao seu modo, os mesmos postulados do Nolano. Os problemas enfrentados por Giordano Bruno, nos campos teológico e científico, estavam relacionados à

sua arriscada aproximação entre os seus conceitos mágico-filosóficos, e a sua aberta defesa da teoria copernicana, além de defender a infinitude do Universo. Na sua visão, o Sol, assim como fizeram os egípcios, deveria ser enaltecido, glorificado, numa espécie de novo culto religioso. Como escreveu Memmo (1966, p. 54), tradutor e comentador da versão inglesa do *De gli eroici furori* – em inglês *The heroic frenzies* –, a religião de Bruno era, nitidamente, um culto ao Sol, responsável por aquecer os corpos e causar nos indivíduos o divino furor.

A nítida relação que Bruno fez entre os seus postulados mágicos e herméticos e o heliocentrismo copernicano, o qual Bruno via como um hieróglifo sagrado, digno de uma espécie de culto religioso, fez com que ele assumisse a *persona* não apenas de um *philosophus et magus*, mas, acima de tudo, a imagem de um novo Mercúrio, que tinha como missão libertar a Humanidade dos intrincados dogmas religiosos, baseados no aristotelismo, de modo a proporcionar a tão sonhada renovação cultural e religiosa. Obviamente, Bruno encontrou muitos inimigos, especialmente entre os religiosos (católicos e protestantes), e, também, nos meios universitários que eram muito influenciados pela filosofia aristotélica e que notavam nas palavras e nas obras de Bruno o mais puro absurdo. Não tardou para que os intensos debates entre o Nolano e os acadêmicos franceses o colocassem, novamente, sob risco. Tendo conquistado a admiração de Henrique III, Bruno, por sorte, foi levado pelo embaixador francês na Inglaterra, Michel de Castelnau (cerca de 1520-1592), para uma temporada em Londres, em 1583, sendo muito bem recebido na corte da rainha Elizabeth (1533-1603). Período muito produtivo para a vida do filósofo que esteve sob a proteção do governo francês, uma vez que ficou hospedado com Castelnau na própria embaixada francesa em Londres.

Os produtivos anos ingleses de Bruno renderam-lhe ainda mais fama e, também, controvérsias. Com grande entusiasmo – característica muito clara em seus escritos –, o Nolano deu início a uma série de trabalhos que, posteriormente, ficaram conhecidos como “diálogos italianos”, sendo eles: *La Cena de le Ceneri*; *De la Causa, principio et Uno*; *De l’infinito, Universo et Mondi*; *Spaccio de la Bestia trionfante*; *La Cabala del cavallo Pegaseo* e *De gli eroici furori*. Todas essas obras possuem um nítido viés heliocêntrico e, também, ideais mágico-herméticos, bem como ideias de uma reforma religiosa, especialmente no *Spaccio de la Bestia trionfante* de 1584, onde Bruno reflete acerca da crise religiosa que assolava toda a Europa do século XVI. Nessa obra, cheia de imagens simbólicas de divindades pagãs, Bruno propõe uma espécie de reorganização celestial, quando ocorreria a expulsão dos vícios e a valorização das virtudes. Obviamente, esse escrito é bem mais

complexo e rico do que foi exposto aqui, contudo, o teor do *Spaccio* revela que Bruno estava profundamente preocupado com as questões e guerras religiosas que, por séculos, abalaram a Europa. Para o Nolano, somente uma reforma moral, bem como uma espécie de culto ao divino Sol, poderiam unificar os povos e estabelecer a paz social.

Ademais, os conteúdos das obras dos diálogos italianos resultam de uma série de novas disputas e problemas que a presença de Bruno causou na Inglaterra, especialmente após os acalorados debates que ocorreram na Universidade de Oxford. As discussões, em Oxford, destacaram, ainda mais, o nome de Bruno e, por consequência, a sua fama de “filósofo rebelde”. Entre as ideias defendidas por Bruno, como lembra Liaño (2007, p. 33), estava o conceito de matéria como um *grande Talismã*, isto é, a matéria, o cosmos, possuiria a Essência da divindade, não podendo existir o conceito de vazio, não nos termos aristotélicos, pois tudo estaria preenchido por Deus.

É na anima mundi, que vivifica todas as coisas, que realiza essa extraordinária comunhão (“Esta matéria, que explica o que tem implicado, deve ser chamada de coisa divina e excelente parente, genitora e mãe das coisas naturais, e até mesmo, natureza em substância”). Somente no cosmos infinito as hierarquias se desfazem; o máximo e o mínimo, bem com todos os contrários, convergem num só ser, e a multiplicidade se contrai na unidade divina.

Assim, a “divindade” não é procurada “fora do mundo infinito e das coisas infinitas, mas dentro deste mundo e destas coisas”. O olhar volta-se para o interior da natureza. Para além do universo infinito, não há divindade, nem saber, nem religião, nem magia. Esse ponto é antecipado na *Cena*, retomado no *De la causa* e desenvolvido ainda mais, em outros contextos, no *Spaccio* e nos *Furori* (ORDINE, 2006, p. 81-82).

A sintética exposição de Nuccio Ordine é importante, já que aborda uma série de ideias que causaram problemas para Bruno nos debates em Oxford, bem como o teor dos seus escritos que compõem os *dialoghi italiani* – a série de livros citados acima. O seu ideal panteísta *avant la lettre* não deve ter chocado os “pedantes de Oxford” – como Bruno designava os acadêmicos daquela Universidade –, mais do que o seu posicionamento científico e, também, mágico, acerca da importância da matéria, da relatividade do vazio, do heliocentrismo e da pluralidade dos mundos. Inserimos o termo “mágico” uma vez que o pensamento bruniano não pode ser desvinculado de seus pressupostos mágicos e herméticos. Em Oxford a sua defesa não foi diferente, ao aprimorar o seu entendimento sobre as imagens talismânicas – a matéria como *grande Talismã* – defendeu as ideias de Marsilio Ficino contidas, especialmente, no *De vita coelitus comparanda*. Diante de uma defesa tão ferrenha

dos conceitos de Ficino, Bruno foi acusado de plágio quando precisou se defender e as disputas na Universidade ganharam certo tom de animosidade.

As obras de Bruno que foram redigidas em Londres e que formam os *dialoghi italiani* refletem esses debates universitários, ao mesmo tempo em que definem, mais claramente, os seus posicionamentos científicos, sempre relacionados ao seu pensamento mágico-hermético. Não é nosso objetivo expor o conteúdo desses diálogos, porém, através dos títulos de cada obra é possível ter uma ideia do seu enredo. O nosso interesse está, precisamente, no último desses diálogos, o *De gli eroici furori*, onde, como ressaltado, o Nolano parece fazer uma espécie de relato dos seus próprios anseios, quando, também, aborda temas importantes para a nossa pesquisa, como a sede pelo conhecimento – a qual Bruno entende como uma espécie de caça ao conhecimento (*venatio*) –, o furor e a *renovatio*.

Os intensos debates em Oxford produziram um ambiente em Londres que se tornou insustentável para Bruno, fazendo o filósofo regressar a Paris em 1585. Contudo, com seu espírito rebelde que não fugia das disputas acadêmicas, entra em novos conflitos com os universitários franceses e, novamente, Bruno precisa deixar o país e iniciar uma nova peregrinação pela Europa. Entre 1586 e 1591 Bruno viaja entre Alemanha e Praga conquistando amigos e inimigos, tendo sua fama se espalhado por boa parte da Europa e, obviamente, sob a contínua vigilância da Inquisição.

Em 1591 o Nolano foi surpreendido ao receber uma carta-convite de um nobre jovem veneziano, Giovanni Mocenigo (1558-1623), que o convida a ir a Veneza a fim de ensinar-lhe tudo sobre a sua “fantástica” filosofia. Na realidade, como lembra Liaño (2011, p. 70), Mocenigo estava muito entusiasmado com a chamada filosofia mágica de Bruno e o consequente aprimoramento da memória, uma vez que Bruno dizia ser detentor de uma técnica infalível, capaz de fazer com que o indivíduo inculto fosse, rapidamente, convertido num sujeito versado em todos os saberes. Essa ousada proposta filosófica entusiasmou o nobre veneziano, que garantiu a Bruno um bom pagamento, bem como segurança, uma vez que, dentre os Estados italianos, Veneza era um dos mais independentes em relação a Roma, isto é, a Inquisição veneziana era, de certo modo, mais independente da Inquisição romana. Chegando a Veneza, Bruno começa ensinando a Mocenigo a sua Arte da Memória. Todavia, as pretensões desse nobre veneziano não foram totalmente satisfeitas. Há duas interpretações para o descontentamento de Mocenigo para com Bruno. Uma diz que Bruno admitiu que precisava retornar à Alemanha para buscar algumas de suas obras que tinham sido impressas, quando Mocenigo temeu não ter mais o filósofo junto de si. Uma outra versão narra que

Giovanni se decepcionou com os ensinamentos da *ars memoriae* que, para ele, nada continha de especial. Seja qual for o real motivo, Mocenigo entregou Bruno à Inquisição romana. Acusado de todos os tipos de heresias, Bruno foi preso em maio de 1592 e levado a Roma, tendo sofrido um processo inquisitorial marcado por diversas sessões de tortura que durariam até 1600, que culminou com sua morte na fogueira.

Como recorda Maiorana (2018, p. 77), no dia 21 de dezembro de 1599, após longas sessões de interrogatório e tortura, Bruno se recusou a renunciar a qualquer uma de suas ideias, alegando que não tinha nada do que se retratar. Essa postura do filósofo, de não abjurar as suas “ideias heréticas”, foi vista, posteriormente, como uma atitude heroica. Com isso, o Nolano entrou para o grupo das personalidades que defenderam o livre exercício do pensamento, sem dogmas e sem nenhum tipo de amarras, como muito bem havia defendido Pico della Mirandola, em seu ousado escrito *Oratio de hominis dignitate*. A postura de Bruno, na visão de Maiorana (2018, p. 76), marca a “*rebellione prometeica*”, sendo que a autora define a atitude do filósofo como uma “*scelta storica dell’uomo del Rinascimento*”.

Maiorana (2018, p. 17) e Ordine (2006, p. 237), assim como outros autores, relacionam a morte de Bruno na fogueira, em 17 de fevereiro de 1600, à morte de Actéon, relatada em seu *De gli eroici furori*, ou seja, a morte de um filósofo de espírito ardente, inflamado pela vontade de conhecer e que não renegou sua filosofia para salvar a sua vida. “Não por acaso, o filósofo inflamado de amor pelo conhecimento conclui a sua existência como a mariposa dos *Furori*, na luz de uma fogueira. Mas exatamente entre aquelas chamas, alimentadas por uma intolerância feroz [...]” (ORDINE, 2006, p. 237). O *enfant terrible* filósofo Bruno “caçou” a Sabedoria divina, assim como Actéon, sem cair no desânimo de uma melancolia hostil.

*Esta ausencia de la Gracia no desalienta al cazador, sino que le estimula, a fin de cazar la “presa sublime”, a poner en juego todos los recursos de su voluntad y de su intelecto. He ahí el drama, la tragedia del furioso heroico: el héroe sólo quiere contar con sus propias fuerzas, con su propia razón para conquistar un objeto que está más allá de toda potencia y razón. Comoquiera que sea, Bruno no desmintió con su vida ni con su muerte la hipérbole filosófica de sus heroicos furores. Dirías que compuso los emblemas amorosos de la mosca o la mariposa que van a consumirse en el fuego, o aquel otro del fénix que renace de sus cenizas, pensando en el futuro que le tenía preparado Roma como ardiente coronación de su vida de héroe y de furioso (LIAÑO, 2011, p. 38).*

A morte de Bruno, numa visão direcionada ao contexto religioso do final do século XVI, foi, para Yates (1990, p. 379), uma firme reação da ortodoxia católica aos audaciosos

pensamentos religiosos e científicos que perpassaram o período renascentista, culminando na trágica morte de Giordano Bruno, no derradeiro ano do século XVI.

Feita essa breve descrição de alguns pontos da vida de Bruno, e tendo, de certo modo, introduzido alguns detalhes sobre o conteúdo de seu livro *De gli eroici furori*, é preciso, nesta etapa final, vincular os principais temas dessa obra ao contexto filosófico-cultural da Renascença e, principalmente, ao novo conceito de melancolia.

### **8.2.2 *De gli eroici furori*: a melancólica saga do indivíduo que busca o conhecimento**

A obra bruniana *De gli eroici furori* ou, numa tradução literal, “Dos heroicos furores”, foi publicada em 1585, ano em que Bruno precisou deixar a Inglaterra. Como mencionamos, muitos pontos dessa obra parecem revelar parte da própria saga filosófica do Nolano, que buscava conhecer, ou ousava saber, ultrapassando os limites impostos, especialmente, pela religião e pelo aristotelismo. Porém, muito mais do que conter possíveis traços de sua biografia e de sua personalidade, essa obra está baseada na teoria do conhecimento, própria do pensamento do filósofo de Nola. Prada (1987, p. XXXIX), na introdução da edição espanhola da obra *Los heroicos furores*, com muita propriedade menciona que o escrito revela “*el proceso cognoscitivo del héroe melancólico*”.

As poucas palavras de Prada confirmam a nossa suposição inicial de que essa obra de Giordano Bruno estaria relacionada à resignificação dada à melancolia, no Renascimento. Além disso, essa obra também mostra como a filosofia do Nolano está totalmente voltada à questão da melancolia erótica, considerando o filósofo ou mago um amante da sabedoria, e, por isso, impulsionado pelo Amor ao conhecimento. O próprio Bruno realiza uma transformação do *amor hereos*, que é o amor voluptuoso e também conhecido como *amor ferinus*, para o amor heroico, onde o sujeito cria um *vinculum* com o *grande Daimon*, Eros, considerado pelo Nolano como o Vínculo dos vínculos, que deve impulsionar o sujeito – o herói que busca pelo conhecimento divino – a ascender seu espírito até a Beleza sublime.

Entre as diferenças de Bruno em relação aos outros eruditos renascentistas, encontramos, por exemplo, a valorização do amor humano e do Amor divino no *De gli eroici furori*, bem como o enaltecimento da *imaginatio*. Isso mostra que a transformação mental, a qual o Nolano tanto almejava, era possível a todos os indivíduos, incluindo aqueles que seriam mais apegados ao mundo sensível. Isso é explicado pelo próprio conceito de amor



heroico defendido por Bruno, que, de certa maneira, distancia-se da supervalorização da *mens* em favor das outras faculdades do espírito.

É claro que Bruno valorizava a ascensão do espírito do homem aos estágios mais elevados do conhecimento, ao mundo inteligível, sem que isso devesse ocorrer somente com aqueles que conseguissem alcançar níveis tão elevados de contemplação.

Devido à sua valorização do mundo material, entendido por ele como um *grande Talismã*, pois Deus Se identifica com o mundo, Bruno supervaloriza as imagens sensíveis, isto é, uma obra de arte, ou um talismã, por exemplo, seriam capazes de representar o irrepresentável. É o que lembra Agamben (2012, p. 140) ao recordar que, de acordo com a descrição de Agrippa, as imagens sensíveis estimulariam a imaginação (a *imaginatio*).

A filosofia de Bruno está repleta de símbolos e imagens, pois, como recorda Eggenter (2013, p. 15), é através das imagens do mundo sensível que Deus Se revela ao homem. Portanto, as imagens sensíveis, segundo esse autor, são tão importantes na filosofia bruniana, já que elas são capazes de abarcar o infinito, o cosmos, que, em si, possui Deus e Deus possui o cosmos.

*Immagini delle cose non è altro che la manifestazione visibile di quella divinità che “non è fuor dell’infinito mondo e le infinite cose, ma dentro questo et quelle”, e che non è possibile conoscere in modo diretto, ma solamente attraverso il suo manifestarsi in segni, immagini, figure. Perciò, l’uomo di conoscenza, il filosofo, non può ignorare il supporto conoscitivo delle immagini e dei segni: mondo naturale e mondo razionale sono entrambi simbolici, in quanto rinviano ad una trama nascosta, ad un ordine conoscibile sì nel descensus e nell’ascensus ma mai conoscibile in se, bensì solo attraverso la mediazione della sua stessa espressione formale, della sua infinita vicissitudine polimorfica fissata, per un attimo, nella mente attraverso l’immaginazione* (EGGENTER, 2013, p. 15-16).

Nesse caso, Bruno se aproxima de Ficino, com a sua valorização das imagens simbólicas, os *icones symbolicae*. Notamos, porém, que no plano psíquico – se assim podemos dizer – a filosofia bruniana valoriza a imaginação, de modo que mesmo que o indivíduo permaneça apegado à *imaginatio*, ele conseguirá grandes êxitos intelectuais e espirituais. Tal posicionamento é fortalecido, de acordo com Eggenter (2013, p. 233), quando Bruno postula a “*condizione umbratile*”, isto é, a condição humana de viver abaixo das “sombras das Ideias eternas” não é um demérito, mas, sim, um estímulo ao indivíduo, para que ele mantenha o seu espírito inflamado pela vontade de saber e conhecer cada vez mais.

Há, também, um outro conceito da filosofia bruniana, que é a noção de “*asinità*”, de acordo com Eggenter (2013, p. 233), e que podemos traduzir como “asinidade” ou, a eterna

condição do ser humano de ser “sábio como um asno”. De acordo com Ordine (2006, p. 124) e Eggener, Bruno exalta a *asinidade positiva*, em contraposição à *asinidade negativa*. A primeira consiste na consciência humana de que sempre será ignorante (asno), tendo em vista suas capacidades finitas diante de um Universo infinito. Porém, o indivíduo não desanima e tampouco entra num estado melancólico-patológico por conta dessa condição, já que a *asinidade positiva* anima o sujeito que, mesmo ciente de que nunca poderá conquistar o conhecimento infinito, não desiste de sua heroica jornada na busca pelo saber. Em contraposição, há a *asinidade negativa*, a qual Bruno atacou. Uma *asinidade* que, para o Nolano, era possível ser encontrada nos pedantes aristotélicos, que se fechavam em torno de uma única verdade e na autoridade de apenas um pensamento e de um único dogma.

Assim, trilhar essas características peculiares à filosofia bruniana é expor boa parte do conteúdo da obra *De gli eroici furori*, uma vez que o herói, personificado no livro por Actéon<sup>149</sup>, assume essa *asinidade positiva*, isto é, as limitações do conhecimento. Assim, ele se torna um herói melancólico, em seu eterno processo de ascensão cognitiva.

Retornando à valorização dada por Bruno às habilidades da imaginação, citamos:

*Sin embargo, el significado de la palabra “héroe” en la obra de Giordano Bruno – por lo menos en el contexto de este diálogo – no es el significado neoplatónico corriente (un ser entre mundos, un alma superior desencarnada, una especie de demonio). Por el contrario, el “héroe” de Bruno es, aquí, un personaje humano que puede manipular a su gusto a los fantasmas y, gracias a ese procedimiento a la vez mnemotécnico y mágico, puede elevarse hasta el conocimiento del mundo inteligible. El “furor heroico” no es pues un síndrome atrabiliario, sino una facultad especial que consiste en la canalización correcta de la emotividad. Los que la poseen son los “violentos”, capaces de un amor y de un odio intensos que estimulan su imaginación y su memoria. Ellos son los que pueden convertirse en “héroes”, es decir, conquistar este acceso al mundo noético que los “santos” obtienen por gracia divina. El héroe se opone al santo y, para Bruno, es preferible ser un héroe que un santo. Por eso el título de Fureurs héroïques no tiene nada a ver con el amor hereos (CULIANU, 1999, p. 375-376).*

---

<sup>149</sup> Actéon e Diana são personagens da mitologia grega. De acordo com Martinez e Maxwell (2007, p. 81), o caçador Actéon, segundo o relato grego, enquanto caçava “surpreendeu Diana no banho. Esta, irritada e querendo vigar-se do indiscreto, transformou-o em veado, tendo sido imediatamente devorado pelos cães que constituíam a matilha da famosa caçadora. Na literatura é feita com frequência alusão a este episódio mitológico”. Na realidade, Diana é conhecida como Ártemis, na mitologia grega e como Diana na mitologia romana. Sendo ela a deusa da caça, tornou-se a representação ideal para o tema da caça ao conhecimento (*venatio*) na obra de Bruno. O filósofo pouco ou nada mudou em relação ao relato mítico de que Diana transforma Actéon em cervo. Não obstante, Bruno dá outros significados para tal enredo.

A exposição do autor faz menção à distinção entre a melancolia amorosa causada por uma patologia denominada, como vimos, de *amor hereos*, e o amor heroico da obra de Bruno que, embora causado pela melancolia, leva ao furor, que é benéfico e incita à busca pela sabedoria.

Culianu mostra, justamente, essa sutil diferença entre Bruno e Ficino, quando o filósofo de Nola oferece a todos os indivíduos, através da capacidade imaginativa, a possibilidade de elevarem seus intelectos aos níveis infinitos do conhecimento.

Contudo, é preciso recordarmos a ordenação feita por Agrippa à melancolia inspirada (nosso Quadro 04), pois é importante para entendermos o pensamento encontrado na obra *De gli eroici furori*. Lembremos que, embora haja uma valorização do primeiro grau da melancolia inspirada – o nível da *imaginatio* –, todo o conteúdo dessa obra de Bruno está voltado, necessariamente, para o signo de Eros. Isto é, ainda que o Nolano explore as faculdades da imaginação, que, de acordo com Cornélio Agrippa, é a faculdade mais elementar do ser humano, o indivíduo que deseja trilhar o caminho do conhecimento, segundo Bruno, deve estar sob intenso influxo do signo do Amor, de Eros, responsável por instigar no espírito do homem a vontade de conhecer e de vislumbrar a Verdade e a Beleza sublimes.

O livro *De gli eroici furori* é composto por diálogos, onde são discutidos os meios pelos quais o indivíduo pode se elevar intelectualmente. Tendo em vista que Bruno valorizava as imagens sensíveis, as quais, para ele, seriam símbolos expressivos da própria divindade, toda sua obra é composta por poemas que, inevitavelmente, fazem referências às imagens, aos emblemas e aos símbolos. Assim, a filosofia presente nos *Furori*, resulta na contemplação dessas imagens, propiciando, assim, uma mudança espiritual no indivíduo e, por conseguinte, uma mudança de mentalidade.

No primeiro diálogo do livro, o filósofo menciona que o capitão interno do homem é a sua vontade que tem a razão como timão. Na sequência, Bruno faz alusões características da mística e também do hermetismo, ao fogo que simboliza tanto o amor bestial quanto o Amor divinal, uma vez que esse elemento (fogo) é responsável por inflamar o espírito do herói, bastando a ele, com a sua vontade e sua razão, conduzir esse calor que toma o seu espírito. Com essa consideração de Bruno, entendemos que o conceito de melancolia em sua filosofia não era de uma melancolia de constituição seca e fria, mas, sim, de constituição quente e seca, *fumosa et fervens*, capaz de auxiliar o espírito em sua ascensão.

No segundo diálogo, o Nolano faz uma importante abordagem filosófica, ao mencionar que a ignorância é preferida por muitos, já que é um estado de conforto, advertindo que quem busca aumentar a sabedoria, conseqüentemente, aumentará a sua dor. O amor heroico, então, é marcado por uma mistura entre prazer e dor, *“De ahí viene que el amor heroico sea un tormento, ya que no goza del presente, como hace el amor brutal, sino del futuro y de lo ausente; y lo contrario despierta en él ambición, emulación, suspicacia y temor”* (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 295). Em outras palavras, Bruno expressa a condição melancólica do herói diante das ambições intelectuais que o caçador de conhecimento almeja para o futuro. Algo que o conduz a um círculo vicioso, pois, dada a infinitude do conhecimento, o homem sofre, dentre outros motivos, por não conseguir abarcar o conhecimento de todas as coisas e, por conseguinte, não ser capaz de vislumbrar a Deus em Sua totalidade.

As classes de furores são, também, uma particularidade da filosofia bruniana, uma vez que, no terceiro diálogo, Bruno retoma o conceito dos furores, quando o indivíduo se encontra sob ímpeto divino, ou influência divina. Bruno se inspirou em Ficino, que entendia o furor como o momento em que o sujeito é tomado, ou possuído, pela divindade. Porém, Bruno prefere fazer uso de uma terminologia mais direcionada à inspiração, ao invés da literal tomada do corpo do indivíduo pela divindade. Os homens divinamente tomados filosofam, declamam e compõem poesias, entre outras obras que, muitas vezes, podem não ser compreendidas pelo vulgo. O segundo furor, pelo qual Bruno tem certa predileção, é o furor humano, que não é resultado de uma melancolia desequilibrada, responsável por conduzir o indivíduo à loucura e aos amores bestiais (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 304), mas, sim, um furor onde o próprio homem toma consciência de que deve desejar a sabedoria, o conhecimento divino. A partir desse furor, que o Nolano chama de furor heroico e que *“se considera y ve la excelencia de la propia humanidad”* (2011, p. 304).

Sobre esse tipo de furor, ou estado de entusiasmo, elencado por Bruno, explica Ordine:

No entanto, isso não significa que se trate de amores místicos, sobrenaturais. Ao contrário, no centro da experiência poética e gnoseológica está precisamente o esforço, demasiado humano, do furioso. É nesse percurso, extremamente excepcional, que se pode encontrar a experiência solitária de quem quer desesperadamente abraçar o conhecimento em sua totalidade. O amor pelo saber alimenta essa *quête* infinita, essa inexaurível necessidade de possuir aquilo que nunca podemos possuir completamente. Somente nesse sentido é possível falar de um itinerário “sobre-humano” e “heróico”, de uma tensão absoluta em direção a um inapreensível objeto do desejo, pois o amante, em sua tentativa de se aproximar da amada, está pronto para realizar

o sacrifício extremo de usar todas as suas forças no intento de conquistar aquilo que ele nunca poderá conquistar.  
Portanto, não há nenhuma confusão: os *Furori* tratam de filosofia, não de teologia (2006, p. 139-140).

A explicação de Nuccio Ordine ajuda a clarear, um pouco mais, a preferência de Bruno pela imaginação, uma vez que sua filosofia não prevê os arroubos místicos, e sobrenaturais, mas valoriza, acima de tudo, as próprias faculdades do indivíduo, ou o próprio esforço humano em se aproximar do divino. A melancolia mencionada nos *Furori* – como pode ser designada a obra *De gli eroici furori* – é o humor proveniente do próprio organismo humano, sem nenhuma intervenção divina; muito embora Bruno considere oportuno que o indivíduo peça auxílio aos céus, especialmente através dos *genius* e *daimones*. O Nolano parece não fazer distinção entre os indivíduos inspirados e os não inspirados, ou melhor, entre os que são divinamente possuídos e os que não são. Para o filósofo, todo homem acometido pela melancolia, ou pelo sentimento de que algo foi perdido, como o amante que sente falta de sua amada (melancolia erótica), deve comportar-se como um herói e buscar suprir esse sentimento tipicamente humano, ainda que saiba que seus infinitos anseios, especialmente pelo conhecimento, jamais serão totalmente saciados. Como bem lembra Bruno (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 311), a jornada heroica deve corresponder à potência infinita que existe na interioridade de cada ser humano e que, por consequência, deseja o infinito. E o herói, mesmo sabendo de seu fracasso em saciar tal demanda, sai em busca de satisfazer esse infinito desejo. Assim, como recorda Chiarello (2001, p. 25-27), em Bruno o herói é, essencialmente, contemplativo e melancólico.

Toda essa jornada heroica deve ser compreendida como um processo mental, devendo ocorrer, portanto, no interior do indivíduo. A filosofia bruniana que visava a *renovatio* tão aguardada pela Humanidade mostra que ela não ocorrerá externamente, mas internamente, na mente (*mens*) de cada sujeito. Bruno, seguindo o que indiretamente já entendia Ficino, menciona que a mente contém a alma humana, sendo essa última, parte de Deus. “*El cuerpo está en el alma, el alma en la mente, la mente o es Dios o es en Dios, como dijo Plotino*” (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 310).

Como Ordine mencionou acima, essa obra bruniana não é um estudo teológico, mas, sim, filosófico. Entretanto a presença de elementos filosófico-herméticos nos *Furori*, bem como os anseios pela *renovatio*, colocam em dúvida a opinião de Ordine, uma vez que, em Bruno, há muitos elementos relacionados à teologia, especialmente os advindos do hermetismo. Adicionalmente, esse escrito faz referência a emblemas, como se estivessem

envolvidos por características ou aspectos mágicos. Tais emblemas, *grosso modo*, fazem parte da cultura das imagens simbólicas, a qual foi impulsionada, especialmente pelo neoplatonismo florentino, que tanta importância deu às imagens. Essa tradição filosófica que via os *icones symbolicae* como verdadeiros talismãs mágicos, foi assumida por Bruno. De modo que o livro *De gli eroici furori* é, também, uma obra que realiza um certo enaltecimento das imagens, uma vez que o leitor pode contemplá-las mentalmente, o que o auxiliará em sua ascensão cognitiva.

Bruno, compreendendo que por trás das imagens simbólicas sempre há uma mensagem a ser decodificada, elabora boa parte dos *Furori* com base na cultura dos emblemas, vigente no século XVI. Somente com essa característica cultural (em torno da emblemática) é que podemos ler esse escrito de Bruno e compreender que mensagem o filósofo quis deixar com os personagens Actéon e Diana e, também, com os conceitos de caça (*venatio*) e morte. Sobre os emblemas, Prada ressalta:

*En sus comienzos, el emblema pretendía esconder en una imagen – denominada cuerpo del emblema –, que invocaba un motto latino – o alma del emblema –, una verdad moral; ambos solían ir acompañados de un comentario explicativo que permitía descifrarlos. Toda una serie de lugares comunes que aparecen en estos tratados constituyen al emblema en método de expresión didáctico y esotérico al mismo tiempo, en la tradición humanista de valoración del método indirecto y complejo de expresión, actuando a modo de velo que a la vez desvela e encubre. Bajo esta serie de lugares comunes se advierte una cierta filosofía, sobreentendida más que explicitada, basada fundamentalmente en la teoría neoplatónica de que el emblema viene a ser vestigio o sombra de una intuición intelectual – el concepto en sí no es accesible –, pero apoyado también en la idea aristotélica de que el concepto se halla más allá de la imagen y de la palabra, de manera que todo pensamiento es ya en sí mismo un emblema (PRADA, 1987, p. XXXVI).*

A explicação de Prada sintetiza a funcionalidade dos símbolos, dos quais Bruno tanto fez uso, especialmente nos *Furori*. Apesar de toda a exposição do filósofo acerca de sua teoria do conhecimento, há um enredo carregado de símbolos, na caça realizada pelo herói Actéon que, além de encarnar o herói na obra bruniana, também simboliza o próprio intelecto humano (a *mens*), que persegue, ou caça, a divina Sabedoria, representada pela deusa Diana, como bem lembra Memmo (1966, p. 36). “Actéon simboliza el intelecto que aplica a la caza de la divina sabiduría, a la aprehensión de la hermosura divina” (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 316).

Na obra *De vinculis*, Bruno diz que “os contemplativos, afastando-se do aspecto das aparências sensíveis, são ligados às coisas divinas”. Ainda no mesmo parágrafo, menciona que os contemplativos “são considerados heroicos; os segundos [voluptuosos], naturais; os terceiros, racionais [...]”. Os primeiros ascendem a Deus, os segundos se apegam ao corpo, os terceiros oscilam entre um e outro extremos” (DE VINCULIS, 2012, p. 43). Aparentemente, ao menos na obra *De vinculis in genere*, Bruno parece fazer uma diferenciação entre os heroicos e os racionais, sendo que os primeiros seriam mais dignos que os segundos. Porém, nos *Furori*, o filósofo faz uma predileção pelo caminho do meio, onde a matéria não é totalmente desvalorizada, uma vez que Bruno tem um maior apreço pela faculdade da imaginação, que, naturalmente, estaria ligada às coisas sensíveis, ao mesmo tempo em que o filósofo trilha um caminho em que não está totalmente preocupado com os arroubos místicos. A sua filosofia deseja que o indivíduo esteja consciente de sua busca pela Sabedoria divina, bem como da renovação interior que esse processo deve lhe proporcionar.

Bruno, assim como Ficino, não é um filósofo linear. Desse modo, em muitas passagens da obra *De gli eroici furori* é possível encontrarmos trechos onde, aparentemente, a supervalorização do espiritual se contrapõe à valorização que Bruno faz do mundo material, como podemos notar na seguinte passagem:

*Pues así como la mente las eleva [as almas] a las cosas sublimes, así la imaginación las rebaja a las cosas inferiores; mientras que la mente las mantiene en lo estable e idéntico, la imaginación las pone en el movimiento y la diversidad; la mente siempre tiende a la unidad; la imaginación, por el contrario, siempre forja imágenes nuevas. Entre las dos está la facultad racional que todo lo reúne en su composición, como lugar en el que concurren lo uno y lo múltiplo, lo idéntico y lo diverso, el movimiento y la estabilidad, lo inferior y lo superior.*

*Ahora bien, a esta conversión y vicisitud se la representa mediante la rueda de las metamorfosis; en la parte más alta asiéntase el hombre, en la más baja yace la bestia [...]. De este modo, el furioso heroico, concibiendo la especie de la belleza y bondad divina, despliega su vuelo con las alas del intelecto y de la voluntad intelectual, y, abandonando su forma más baja, elévase a la divinidad. Por lo que dice: Del sujeto más vil me vuelvo dios, de ser cosa inferior me vuelvo dios (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 315).*

Ainda que aparentemente confuso, Bruno escolhe o caminho do meio, num equilíbrio entre o terreno e o espiritual.

*For Bruno the solution lies in a renunciation of neither the corporal nor the spiritual element, but in bringing both into harmony as his conception of the soul requires. Thus he chooses a middle path toward the ideal. The lover*

*must renounce excessive preoccupation with either the body or the soul in order to contemplate Diana, the finite mode of the infinite being* (MEMMO, 1966, p. 45).

A preferência de Bruno por uma posição intermediária fica mais clara no decorrer da obra. Os personagens Actéon e Diana entram em cena para representar, emblematicamente, a jornada intelectual do homem. O herói e caçador Actéon sai à caça pela floresta. Em termos simbólicos, ou emblemáticos, além de Actéon ser a representação do intelecto que busca a divina Sabedoria, ou a divina Beleza (Diana), sem saber se irá encontrá-la, ele também representa o filósofo (ou mago) que se embrenha na desconhecida floresta – a qual representa a natureza e por extensão o próprio cosmos – em busca de conquistar, ou melhor, caçar (*venatio*) conhecimentos.

*Dado que al intelecto humano le es más fácil amar la bondad y la belleza divinas que comprenderlas, además de que el amor es lo que mueve e impulsa al intelecto a fin de que, como linterna, lo preceda. A los bosques, lugares incultos y solitarios, visitados y recorridos por poquísimo, de surte que pocos hombres han dejado impresas en ellos las huellas de sus pasos. El joven tiene poca experiencia y práctica, como alguien cuya vida es breve y de furor inestable. Va por la dubia senda de la incierta y ambigua razón y afecto, que denota la letra de Pitágoras [Y], donde se le muestra, más espinoso, inculto y yermo, a la derecha, el arduo sendero por el que suelta los lebreles y mastines de montaraces fieras tras las huellas. Esas fieras son las especies inteligibles de los conceptos ideales, las cuales están escondidas, pocos las persiguen, poquísimos las visitan, y no se ofrecen a todos los que las buscan. Ve en las aguas, es decir, en el espejo de las similitudes, en las obras donde reluce la eficacia de la bondad y el esplendor divinos, obras que son significadas por el símbolo de las aguas superiores y inferiores que están encima y debajo del firmamento* (DE GLIEROICI FURORI, 2011, p. 317).

Nesse trecho, Bruno apresenta a temática da caça (*venatio*) à sabedoria, ou ao conhecimento divino, que envolve o herói Actéon, juntamente com o ambiente solitário, contemplativo e melancólico dos bosques. Nesse percurso, o intelecto (ou o herói) irá se deparar com uma encruzilhada simbolizada pelo Y pitagórico, que representa caminhos opostos. De um lado há o caminho que conduz às coisas sublimes, marcado pelo total desapego à matéria. No sentido oposto está o apego às paixões e afeições bestiais. O sábio herói deve escolher o caminho do meio, como aludido, num equilíbrio entre as duas vontades humanas. Tal encruzilhada também deve ser compreendida como uma parte do “processo cognoscitivo do herói melancólico”, como descreveu Prada. Uma escolha que resultará na



renúncia parcial em atender aos instintos – intelectual e o sensual –, pois Bruno prefere o caminho do meio, numa tentativa de conciliar esses dois anseios humanos.

Para Liaño (2011, p. 465), a decisão do *enfant terrible* filósofo de conciliar matéria e espiritualidade por meio da exaltação do caminho do meio é, na verdade, uma tentativa de alcançar o que Nicolau de Cusa chamou de *coincidentia oppositorum*, ou coincidência dos opostos. Essa conciliação mostra a posição bruniana, que via na própria matéria o reflexo da divindade. Ademais, o caminho do meio, segundo Jiménez e Saisó (2016, p. 235), proporcionaria ao herói a possibilidade de conhecer tanto as coisas do mundo terreno, quanto as coisas do mundo inteligível, já que seu espírito é estimulado, pelo *ascensus et descensus*, a peregrinar entre o corpóreo e o incorpóreo por meio da escada sapiencial.

*Ve el gran cazador: ha comprendido en cuanto le es posible, y vuélvese caza: se preparaba para hacer presa y vuélvese presa este cazador, mediante la operación del intelecto, que convierte en sí mismo las cosas que aprehende [...].*

*Así Acteón con sus pensamientos, con los canes que buscaban fuera de sí el bien, la sabiduría, la belleza, la fiera montaraz, la alcanzó, y, una vez en su presencia, arrebatado, fuera de sí ante tanta hermosura, vuélvese presa, conviértese en aquello que buscaba, y advierte que de sus perros, de sus propios pensamientos, él mismo se convierte en la anhelada caza, porque teniendo contraída dentro de sí a la divinidad, no era ya necesario buscarla fuera.*

*Por eso bien se dice que el reino de Dios está en nosotros, y que la divinidad habita en nosotros gracias a la fuerza del intelecto y de la voluntad reformados.*

*Así es. He aquí, pues, cómo Acteón, ya presa de sus perros, perseguido por sus propios pensamientos, corre y endereza sus nuevos pasos; se siente de tal manera renovado que va divinamente y más ligeramente – es decir, con facilidad mayor y con más eficaz aliento – a lugares más tupidos, a los yermos, a la región de las cosas incomprensibles. De ser un hombre vulgar y común vuélvese raro y heroico, adopta costumbres y conceptos raros, y lleva una vida extraordinaria. Es entonces cuando le dan muerte sus grandes, muchos perros: acaba entonces su vida, según lo entiende este mundo loco, sensual, ciego e iluso, y comienza a vivir intelectualmente. Vive la vida de los dioses, apaciéntese en ambrosia y embriágase con néctar (DE GLIEROICI FURORI, 2011, p. 317-318).*

Bruno não introduz, neste trecho, a figura da deusa Diana que leva à morte de Actéon, que ao vê-la se banhando acaba morto por essa ousadia, sendo devorado por seus próprios cães. O Nolano apresenta a história que será desenvolvida em seu livro, isto é, o mito de Actéon será o grande emblema do qual o leitor deverá tirar diversas lições. Assim, vamos expor a interpretação bruniana deste mito-emblema e entender como esse enredo se enquadra

nos aspectos culturais do fim do século XVI, especialmente quanto à melancolia ressignificada.

Mitologicamente, Diana é a deusa da caça, sendo que nos *Furori* ela representa a Beleza e a Sabedoria sublimes. Já Actéon é o herói caçador (intelecto) que adentra na floresta solitária e contemplativa, juntamente com os seus cães (pensamentos). O intento de Actéon é o objetivo de todo estudioso, de todo filósofo, que é desvendar os mistérios da natureza e, por conseguinte, chegar até a divindade, a Beleza da beleza. É essa interpretação que faz Culianu (1999, p. 114), ao recordar que, por trás desse mito, aparentemente trágico – onde o herói Actéon termina morto e é dilacerado pelos seus próprios cães –, há uma mensagem dirigida à renovação interior do indivíduo. Por isso, Culianu, da mesma forma que Ordine (2006, p. 165), entende que Actéon é guiado pela solitária busca pelo conhecimento e, portanto, é incitado por Eros a ascender até Vênus que, nos *Furori*, é representada pela deusa da caça, Diana. Para Culianu, as duas espécies de cães (pensamentos) que acompanham o herói-caçador, os *mastines* e *lebreles*, representam, respectivamente, a vontade do sujeito e o intelecto discursivo. Tanto os cães quanto Actéon (*intellectus/mens*) perseguem o inteligível e tudo o que está oculto aos olhos sensíveis. A empreitada do herói Actéon tem certo êxito, uma vez que em dado momento de sua busca incansável ele se depara com Diana, que representa a personificação da própria divindade. Porém, o seu vislumbamento é rápido e não totalmente completo, já que parte do corpo da deusa estava submersa nas águas. Ao ser surpreendida pelo ousado herói, a deusa o transforma em um cervo que, logo em seguida, é morto e devorado pelos seus próprios cães (pensamentos). De caçador, Actéon foi transformado em caça. Os poucos segundos em que pôde visualizar a Beleza dessa deusa correspondem ao seu momento de êxtase, seguido de sua própria morte.

Assim, Bruno deixa diversas mensagens nos *Furori*. De início, ele nos mostra que a morte de Actéon não deve ser entendida como uma morte literal, mas, sim, uma morte simbólica, significando o fim dos desejos pelas coisas vãs do mundo sensual. Bruno, desse modo, enaltece o Eros celestial que incita o indivíduo a buscar as coisas inteligíveis. A morte de Actéon representa um estado de êxtase caracterizado por uma renovação – *renovatio* – do interior do indivíduo, que passa a viver em busca das coisas divinas. Por outro lado, a morte simbólica de Actéon e sua transformação de caçador em caça representam, também, uma união, ou integração, do indivíduo com a própria divindade, uma vez que Diana é o objeto de caça de Actéon. Em outras palavras, aqui encontramos o pensamento panteísta *avant la lettre*

do Nolano, ao entender que Deus não deve ser buscado fora do homem, mas em sua própria interioridade.

A morte simbólica do herói representa a união dos seus pensamentos (intelecto) com a própria divindade. Uma morte que, inclusive, leva ao renascimento (*renovatio*), uma vez que o herói, ao retornar à caça pela *Sapientia* (Sabedoria), entusiasma-se ao saber que passará por esse momento sublime, muito embora tenha consciência de que essa *venatio sapientiae*, que possui o objetivo último de abarcar o infinito, nunca será totalmente finalizada, pois Deus, que é o infinito, jamais poderá ser compreendido completamente. Essa é, então, a jornada melancólica do herói-caçador, já que mesmo inflamado pelo entusiasmo em conhecer e vislumbrar a divindade, sabe que, no final, o seu intento último incorrerá em certo fracasso.

Adicionalmente, Bruno insere outros conceitos muito interessantes nos *Furori*, que não marcaram apenas a sua filosofia, mas que foram incorporados nas inúmeras discussões científicas e religiosas que caracterizaram o século XVI, e que continuariam por todo o século seguinte. A ânsia de Bruno em propor um Universo infinito, no qual a própria divindade se identifica, e sendo Deus melhor representado pelo Sol, o filósofo deixa, de certa forma, evidenciada a pequenez humana diante desse cosmos de infinitas possibilidades. Dizemos isso, já que a própria Diana representa o aspecto *umbratile*, isto é, ela é, tão somente, a Sombra de Deus que, para Bruno, é Apolo, o Sol inteligível. “Diana é identificada com a ‘ordem das inteligências segundas que refletem o esplendor da inteligência primeira’. Em outras palavras, a ‘deusa da contemplação’ representaria a natureza infinita por meio da qual se manifesta a divindade absoluta, encarnada na luz de Apolo” (ORDINE, 2006, p. 148).

Desse modo, a limitada condição cognitiva do indivíduo é capaz de visualizar, apenas, as Sombras da divindade.

*La fuente de la luz, la verdad de las verdades, el dios de los dioses, por el que todo está lleno de divinidad, verdad, entidad y bondad. Esta verdad es buscada como cosa inaccesible, como objeto situado más allá de toda objetivación y de toda comprensión. Por isso, nadie le parece posible ver al sol, al universal Apolo, luz absoluta, especie suprema y excelentísima, sino a su sombra, a su Diana, el mundo, el universo, la naturaleza que es en las cosas, la luz que es en la opacidad de la materia, es decir, la que resplandece en las tinieblas* (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 408).

Na sequência, o Nolano diz que bem poucos são os verdadeiros *Acteones*, capazes de chegar ao limite máximo da contemplação e da ascensão ao inteligível. A grande maioria prefere permanecer como caçadores e não se transformar em caça. Muitos não conseguem,

segundo Bruno, perceber o quão esplêndido é entender que, do mesmo modo que eles caçam a divindade, eles mesmos possuem a divindade em sua própria interioridade. É como o caso do verdadeiro amante que, ao encontrar a amada, une-se a ela, tornando-se apenas um.

Desse modo, o tema central dos *Furori* é sobre uma renovação interna – da mente – do homem. É o encontro do ser humano com a divindade, com o infinito que, em certa medida, está em seu próprio interior. Um encontro que é constante, sempre ativo, e que nunca se esgota. Sendo que a cada vislumbre da sombra desse divino Sol, o indivíduo experimentará certo gozo, um estado de êxtase, marcado pela sensação de liberdade espiritual. “*Así, pues, los perros, o sea, los pensamientos de las cosas divinas, devoran a este Acteón, dejándolo muerto al vulgo, al gentío, suelto de los nudos de los perturbados sentidos, libre de la cárcel carnal de la materia*” (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 408). Uma espécie de liberdade mental, isto é, do espírito e da *mens*. Ainda que o trecho acima mostre o que seria uma espécie de desprezo de Bruno pela matéria, sua ideia é justamente a de que a mente do ser humano, através de seu *spirito peregrino*, ou *spiritus phantasticus*, seja capaz de transitar pelos três grandes níveis ou degraus da escada sapiencial, como esboçado por Ficino e Agrippa (nosso Quadro 04).

Essa libertação, caracterizada por uma renovação mental e espiritual, consequência da jornada heroica, foi simbolizada pelo Nolano como um processo de “morte simbólica ou iniciática”. Bruno faz uso da filosofia cabalística de Pico della Mirandola, ao recordar que o encontro de Actéon (intelecto-caçador) com Diana (deusa da caça/Beleza divina) resulta numa *mors osculi* ou *binsica*, isto é, a “morte do beijo”.

*¿La muerte que anhela sería, pues, aquella muerte de los amantes que procede del gozo supremo, la cual es llamada por los cabalistas mors osculi, y que en realidad es la vida eterna a la que el hombre puede acceder, en disposición, en el tiempo y, efectivamente, en la eternidad? Así es* (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 186).

Podemos afirmar que a filosofia de Bruno, especialmente a que encontramos no escrito *De gli eroici furori*, é baseada nas ideias de Cusa, Ficino e Agrippa, bem como nos postulados heliocêntricos copernicanos. Contudo, a proposta bruniana, que não está apenas presente nos *Furori*, mas em todas as suas obras, ultrapassa o campo teórico sugerindo ao homem a conquista de sua própria *renovatio* por seus próprios meios. Um ideal de renovação sem a intermediação do clero e de ritos sacros, cabendo ao homem, e apenas a ele – obviamente com o auxílio da magia, como admitia Bruno –, a sua ascensão espiritual. Bruno

acreditava que através dessa “filosofia psicológica”, como diria Culianu, todas as questões religiosas que marcavam o final do século XVI poderiam ser solucionadas. Obviamente, a filosofia de Bruno foi considerada demasiadamente ousada.

De toda a influência filosófica herdada por Bruno, a que mais nos chamou a atenção foi, justamente, a sua adesão ao novo sentido dado à melancolia no Renascimento. Isso é bem claro nos *Furori*, onde o filósofo adverte que a melancolia que toma o herói, acometido por um estado de fúria, ou entusiasmo em conhecer, não é aquela melancolia fria e seca – ainda que ele não cite a constituição humoral da bÍlis negra –, mas, sim, um tipo de melancolia na qual o herói, ao invés de se tornar inerte e entregue à acÍdia, tem o seu humor melancólico convertido em impulso, que o eleva entusiasticamente ao encontro da divindade. Mesmo sabendo que, assim como Deus, o conhecimento é infinito e que sua busca por conhecer todas as coisas esteja destinada ao fracasso, o indivíduo-caçador não deve se deixar abater. Por isso, Bruno é sábio ao mencionar que há certa dor nessa heroica jornada.

O único conhecimento possível para o homem é aquele concebido tão somente no horizonte umbrátil da natureza. O esforço de Acteon culmina, na verdade, numa visão extraordinária, conceitual, que permite a um ser finito, por meio de um percurso heróico, contemplar por um momento a infinitude do universo [...].

Trata-se de ensinamentos que o furioso aprende no curso de sua “milícia amorosa”, porque “a principal lição que o Amor lhe dá é que contemple a beleza divina na sombra (quando não pode contemplá-la no espelho)”. Acteon e o furioso vivem a mesma experiência, transformam-se ambos na coisa amada. E, ao mesmo tempo, também a chama do Amor converte “a coisa amada [...] no amante”, pois “o fogo [...] tem o poder de converter todos os outros, simples e compostos, em si mesmo”.

Assim, o encontro com a “divindade” provoca sofrimento, faz com que o furioso viva continuamente no tormento dos “afetos contrários”. Seu viver imerso na multiplicidade do devir dificulta-lhe o acesso a uma visão unitária da natureza infinita, à visão desta sombra que é Diana. Mas exatamente essas paixões contrárias, às quais alude o lema “Ut rubori robor”, que “provocam horror nas pessoas comuns e vis”, não são tratadas como nocivas pelo furioso, inflamado de tal modo pelo prazer de seu amor que “não há desprazer forte o bastante capaz de dissuadi-lo ou fazê-lo vacilar a ponto de demovê-lo” (ORDINE, 2006, p. 148-150).

O “contemplar a beleza divina na sombra”, como menciona Ordine, é um sinal de que a filosofia bruniana valoriza, também, o amor terrestre, sensível. É necessária essa observação, uma vez que paralelamente à ideia de contemplação das sombras das coisas divinas, há também, uma certa valorização ao amor terreno e sensual entre os indivíduos, já que a Beleza divina se reflete nos corpos sensíveis. Ademais, ao valorizar o amor puramente humano, ainda que condenando o excesso ou a busca desenfreada desse tipo de *amor ferinus*,

Bruno transformou a patologia melancólica denominada de *amor hereos* em amor heroico. Mesmo que Culianu (1999, p. 375) entenda que o amor experimentado pelo herói Actéon nada tenha a ver com o *amor hereos*, é preciso dizer que a origem de tal sentimento estava, sim, nesse amor estritamente humano (sexual), que causava a chamada “melancolia erótica”. Não obstante, Bruno, assim como seus antecessores Ficino e Agrippa, escreve sob a influência do novo conceito de melancolia ressignificada, *benéfica*, responsável por elevar o espírito ao inteligível através de uma escada sapiencial que, nos *Furori*, ocorre por meio de uma espécie de caça (*venatio*).

Outro ponto muito importante abordado por Ordine, é que o pensamento do Nolano, o qual considera que atrelado ao êxtase em contemplar parcialmente a Sombra da divindade, há um certo sofrimento, pode ser entendido de diversas maneiras. Algo como aquele sofrimento ao qual o indivíduo está condenado por conta de sua pequenez e da sua limitada cognição, que não lhe permite alcançar o conhecimento inteligível, infinito, em sua totalidade. Também pode ser entendido como o sofrimento trazido pelo conhecimento, uma vez que o sujeito, ao passar por esse processo de renovação, percebe as deformidades do mundo e a ignorância em que permanece a grande maioria dos indivíduos. Mas, diante desse sofrimento melancólico, o herói não pode ser abatido pela melancolia hostil, mas deve cuidar para que a *melancolia benéfica* seja predominante, mantendo-se no contínuo exercício contemplativo e de ascensão de seu intelecto.

A morte simbólica, ou iniciática, de Actéon é como a morte da mariposa, outro emblema ou símbolo do qual o Nolano faz uso nos *Furori*, além de utilizar a imagem da fênix. A imagem da mariposa recebe uma atenção especial em Bruno (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 341), que menciona que esse inseto, que voa em direção à chama de uma vela guiado pelo seu desejo de alcançar a luz, acaba morto ao atingir o seu objetivo por conta do calor do fogo e da luminosidade. Assim, Bruno faz uma analogia entre a mariposa e a missão de Actéon. Ao contrário da mariposa, o herói dos *Furori* deve estar consciente de sua morte (simbólica ou iniciática) que ocorrerá após o encontro com a Beleza divina. Tanto Actéon, que de caçador é transformado em caça, quanto a mariposa, que se une à luz da chama, tornam-se uma só coisa. Isto é, Actéon se une à deusa da caça, Diana, e a mariposa, à luz que tanto desejou. Ambos são transformados em uma única coisa, especialmente Actéon que, de certa forma, torna-se parte da divindade. *Del sujeto más vil me vuelvo dios, de ser cosa inferior me vuelvo dio* (DE GLI EROICI FURORI, 2011, p. 315).

Frances Yates nos mostra como o emblema da mariposa teve grande representação no século XVI, servindo de inspiração para Bruno. A historiadora recorda de uma imagem do livro de emblemas *Imprese Illustri* de 1586, da autoria de Camillo Camilli (cerca de 1560-1615), nossa ilustração 100 (anexo A). Nesse emblema vemos precisamente uma mariposa que voa em direção à chama de uma vela. Na realidade, como expressa Yates (1990, p. 333), a mariposa, no emblema de Camilli, já está sendo consumida pelo calor do fogo, e o emblema leva o *mote* que diz “*M’ è più grato il morir che il viver senza*” ou “Me é de maior agrado morrer do que viver sem isso”. Essa imagem reflete muito bem os anseios de Actéon que, mesmo sabendo de sua morte e de seu fracasso em conhecer a totalidade das coisas, vai em busca da luz e do conhecimento, simbolizados pela deusa Diana. Ademais, o símbolo da mariposa de Camilli pode ilustrar o aspecto melancólico do herói dos *Furori* – Actéon –, que deve ter o seu humor composto por uma bília negra *fumosa et fervens*, que o faz elevar seu intelecto até a Beleza divinal, uma vez que ele prefere morrer, a viver sem tal experiência.

Além da mariposa, Bruno faz uso da imagem da fênix que, ao morrer, segundo a mitologia, renasce de suas próprias cinzas. Talvez esse emblema seja mais pedagógico aos *Furori* do que a imagem da mariposa, pois representa melhor a *renovatio* que ocorre em Actéon após o seu parcial vislumbamento de Diana. Contudo, como recorda Maiorana (2018, p. 66), a fênix, nessa obra, não deve representar o retorno do herói à sua vida anterior, mas sim, a uma vida e um espírito totalmente renovados.

Esse é o ponto central do escrito *De gli eroici furori*. O seu personagem principal, Actéon, pode representar o próprio *alter ego* de Bruno. A obra é um receptáculo da melancolia ressignificada, ou *benéfica*, perpetrada pela filosofia ficiniana. Ao mesmo tempo em que reflete os mais diversos aspectos culturais do final do século XVI, principalmente os ideais de uma renovação, notadamente religiosa que, mesmo no *fin de siècle*, ainda se mostrava necessária e urgente numa sociedade que estava mergulhada em guerras e disputas por conta dos movimentos da Reforma e da Contrarreforma.

A narrativa da melancólica saga de Actéon que busca o conhecimento absoluto, é um indício de que o Nolano percebeu na melancolia uma característica da centelha divina, que, segundo o filósofo, está presente no interior de cada indivíduo. A jornada cognitiva de Actéon é impulsionada pelo sentimento melancólico que perpetua, no espírito humano, a sensação de que lhe falta algo, de incompletude – de modo semelhante à melancolia erótica que acomete o amado por conta da ausência da amanda. Tal melancolia deve ser transformada em ação, impulsionando o indivíduo a buscar essa “parte que lhe falta” e, assim, sair à caça do

conhecimento e da Beleza sublimes. Entretanto, como vimos, essa não é uma originalidade da filosofia bruniana, pois seus antecessores, Ficino e Agrippa, já haviam compreendido que a melancolia seria uma *conditio sine qua non* a todos aqueles desejosos pelo conhecimento do mundo mais além.

Ainda assim, Bruno teve a sua parcela de originalidade, aliás, uma parcela bem significativa, ao elevar esse anseio melancólico a níveis mais ousados, dando ao homem a capacidade de roubar o fogo divino e mostrando-lhe que tal empreitada, assim como ocorreu com Prometeu, está fadada a certo fracasso. Por isso mesmo, é bastante plausível que Actéon seja o *alter ego* de Bruno, que foi, provavelmente, o filósofo mais ousado da Renascença. Os seus escritos tornaram-se repugnantes para a Igreja, já que suas obras traziam uma série de problemas para a ortodoxia.

Quando preso, suplicaram para que Bruno se retratasse, porém, no derradeiro ano de 1600, ele não teve mais essa chance. Por declaradamente considerar o ser humano essencialmente parte de Deus, conferindo-lhe diversos poderes e postulando a existência de um Universo infinito com outros mundos habitados, o filósofo de Nola ultrapassou todos os limites impostos pela religião e, assim como Actéon, ou como a mariposa dos *Furori*, foi sentenciado à morte pelas chamas.

### 8.3 CONCLUSÃO DO OITAVO CAPÍTULO

Finalmente, concluímos os pontos mais importantes e significativos relativos a Eros e a Vênus, os quais estão quase na mesma posição, isto é, no topo da escada sapiencial, tendo como função impulsionar o indivíduo ao inteligível. Assim sendo, analisamos os principais fios condutores que nortearam a questão em torno do erotismo no período renascentista, ao mesmo tempo que destacamos os aspectos relativos ao amor, tanto sagrado quanto profano, que foram ressaltados, especialmente, pela Academia Neoplatônica.

Marsilio Ficino também foi responsável pela redação de um dos mais importantes escritos sobre o amor. O seu famoso *De amore* foi uma das obras mais lidas e difundidas na Renascença. Nela, o filósofo florentino ressaltou as principais características de Eros e de Vênus que perpassariam gerações, influenciando desde as artes – como em Sandro Botticelli, ilustrações 97 e 98 (anexo A), e Tiziano figura 96 (anexo A) – até os campos da filosofia e da literatura, como no caso de Giordano Bruno, notadamente em sua obra *De gli eroici furori*.



Não por acaso, Ficino conseguiu adiantar e influenciar uma série de questões que seriam discutidas nos séculos XVI e XVII. Dentre elas, destacamos as características do Amor sacro, do amor profano, e do amor platônico e, principalmente da denominada “melancolia erótica”, ou *amor hereos*, sintoma debatido e estudo, sobretudo, por médicos e filósofos.

Após percorrermos as principais características dos Signos de Saturno e de Hermes, chegamos ao último, o de Eros, Signo que se identifica com o Amor pelo conhecimento e pelo divino. A divindade do amor (Eros), como observamos, exerce a função de impulsionador, que, juntamente com Vênus, instiga o homem a buscar o inteligível, numa espécie de imã que atrai o indivíduo para Deus. Tanto Eros quanto Vênus eram relacionados à melancolia, pois, desde o Medievo, entendia-se que o amor poderia causar a enfermidade erótica, motivada, principalmente, pelo sentimento melancólico causado pela falta do objeto amado, ou, por uma sexualidade exacerbada, que conduzia o homem a uma vida de luxúria e de pecado – características que já tinham sido muito bem relatadas por (pseudo) Aristóteles no “Problema XXX”.

Ao mesmo tempo em que ocorriam as mudanças em torno do humor melancólico, a questão erótica foi considerada uma característica da própria melancolia equilibrada e de constituição quente e seca, sendo que, quando estimulada, é influenciada pelo Eros e pela Vênus celestiais, que estimulam e impulsionam o homem à sua própria ascensão espiritual e intelectual. Por isso que neste capítulo demos ênfase às obras “A Primavera” e “O nascimento de Vênus” de Botticelli, figuras 97 e 98 (anexo A), uma vez que, de acordo com André Chastel e Ernst Gombrich, essas duas pinturas, que formam um par, ilustram e enaltecem o que Chastel chamou de “linhas magnéticas” que perpassaram todo o período renascentista, tendo em vista que as divindades Saturno, Hermes e Eros estão presentes nesses dois quadros. Hermes e Eros estão bem visíveis na “Primavera”, enquanto que Saturno se encontra de maneira oculta em “O nascimento de Vênus”, já que, de acordo com as mitografias do Renascimento, a Vênus celeste teria nascido sem mãe, mas apenas do falo de Saturno que, depois de ter sido castrado, teve seu órgão genital lançado ao mar, dando origem à Vênus celestial.

A nosso ver, as relações entre Eros, a contemplação e a melancolia, tiveram ápice na figura do filósofo Giordano Bruno, que consideramos o melhor exemplo de pensador para concluir as nossas pesquisas. A filosofia do Nolano está totalmente baseada em Eros, o *grande Daimon*, considerado por Bruno o Vínculo dos vínculos, indicando que nada pode ser feito no âmbito da filosofia, especialmente na *venatio* (caça) pelo conhecimento, se o

indivíduo – identificado por Bruno como um herói – não for incitado pelo Eros celeste. Para Araújo (2008, p. 132), Ficino reforçou o conceito de Eros celestial como sendo uma espécie de *libido cósmica*, ideia que, podemos afirmar, teve como expoente Giordano Bruno.

Com esse conceito de impulso erótico, Bruno compôs boa parte de sua filosofia ao acentuar a ideia de *libido cósmica* na obra *De gli eroici furori*; um escrito magistral que revela as particularidades e os detalhes dessa melancolia ressignificada, *benéfica*, de uma maneira descompromissada da ortodoxia religiosa. Mesmo sabendo das graves implicações em que os seus escritos incorriam, Bruno não temeu escrever abertamente acerca de assuntos controvertidos, como vemos nos *Furori*.

É interessante notarmos que Bruno aderiu ao pensamento já presente nos artistas, ao defender o conceito de que o furor e a anábase da alma ocorrem pelas capacidades propriamente humanas. Tal atitude foi um importante passo para que, posteriormente, as questões em torno da genialidade e da inspiração fossem secularizadas, embora Bruno não toque, diretamente, nesses dois assuntos na obra *De gli eroici furori*. Todavia, ele dá ao homem as rédeas desse momento sublime, que é o encontro com o divino, não permanecendo o indivíduo à mercê de forças sobrenaturais que tendem a decidir quando ele é merecedor de entrar num estado extático de comunhão com Deus. No caso de Actéon, o herói-filósofo dos *Furori*, é ele mesmo quem realiza a caça pelo vislumbramento das Ideias eternas, indicando, portanto, ser o indivíduo o regente do seu destino. A crítica de Bruno ao chamado “furor externo” que arrebatava o homem, retirando-lhe toda a sua vontade e, conseqüentemente, a sua personalidade, foi bem discutida no extenso trabalho de Azara (1986, p. 450). Como lembra esse pesquisador, Bruno, ao valorizar o furor interno que nasce no próprio indivíduo, ressaltou a importância da liberdade humana. Com esse mesmo raciocínio, Bruno deu a todos os indivíduos a oportunidade do encontro com o divino por meio da caça ao conhecimento, ressaltando a faculdade da imaginação (*imaginatio*). Dessa forma, a aventura de Actéon e seu vislumbramento da imagem divina em Diana, bem como sua morte simbólica ou iniciática (*renovatio*), não seriam reservados a um grupo seletos de pessoas, com elevados graus de erudição, mas, sim, a todos aqueles que desejassem uma renovação em suas vidas.

Por fim, o anseio dos renascentistas pela renovação, pelo renascimento espiritual, encontrou na filosofia bruniana um dos maiores expoentes. Como menciona Araújo “a designação de Renascimento, criada no século XIX, procura assinalar a transformação profunda que demarcou esse período relativamente à mentalidade medieval, abrindo caminho à era moderna” (2008, p. 57). Salientamos, porém, que a terminologia “Renascimento”,

nascida no século XIX para designar esse período de renovação cultural, poderia também ser utilizada para fazer referência aos anseios espirituais por uma renovação, quando os conceitos da temível melancolia foram ressignificados a fim de se ofertar uma nova mentalidade à cultura ocidental. Período áureo, onde, lentamente, o indivíduo se tornava autônomo e perdia seus medos e receios em explorar novos horizontes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Responder porque o Renascimento investiu numa mudança conceitual em torno do temperamento melancólico e quais foram as consequências dessa mudança parecia, inicialmente, uma tarefa não muito difícil de ser realizada. Contudo, essa hipótese foi rapidamente suprimida. Outros trabalhos que antecederam esta pesquisa explicam que a Renascença forneceu novos sentidos ao, até então, nefasto humor melancólico. Todavia tais estudos não explicam por que houve a necessidade dessa mudança. Possivelmente, os pesquisadores tenham percebido que encontrar tal resposta não seria uma tarefa fácil. Mas, diversamente desses estudos, aceitamos o desafio e fizemos dessa questão a principal, a qual norteou boa parte desta investigação.

A imensa fortuna crítica acerca da cultura renascentista foi de grande importância para auxiliar nossa busca por respostas que, aliás, não tardaram a surgir. Principalmente, quando notamos o que Culianu chamou de “psicologia do Renascimento”, ao abordar o imaginário prevalecente na Europa dos séculos XV e XVI que, claramente, foi influenciado pelos acontecimentos políticos, culturais e religiosos daquele período. Em outras palavras, Culianu, assim como Delumeau e Scliar, também indicou que se quiséssemos entender os motivos que levaram o Renascimento a mudar de postura frente à melancolia, era necessário um profundo mergulho na cultura da Renascença. Não obstante, logo nos deparamos com uma questão: por onde começar?

A solução para esse problema inicial não demorou a surgir, uma vez que já sabíamos que a melancolia havia sido debatida e ressignificada, notadamente, pela Academia Neoplatônica florentina. Assim, foi necessário explorar o contexto em que se deu a formação desse círculo filosófico. De fato, estávamos certos; porém, investigar as origens da Academia era, inevitavelmente, explorar diversos aspectos da cultura do século XV, o que se mostrou, diga-se de passagem, um trabalho hercúleo, devido à riqueza de detalhes e de acontecimentos históricos daquele período. Por outro lado, não podemos alegar espanto, já que tendo sido a Academia a principal base filosófica do final do século XV e do século seguinte, o seu surgimento apenas poderia estar enraizado nos fatos históricos que viabilizaram a sua fundação. Desse modo, foi preciso compreender o pano de fundo histórico-cultural que levou à formação da Academia da *Villa di Careggi* e como ela abordou a questão da melancolia.

A decisão foi acertada, uma vez que investigar o *background* histórico que levou a cultura renascentista a se debruçar sobre a questão do humor melancólico pareceu ser a única

via para encontrarmos respostas seguras que nos indicassem, com maior clareza, os motivos pelos quais a ressignificação do humor negro havia se mostrado tão imprescindível.

Ao nos atermos ao contexto histórico renascentista, logo percebemos, na sociedade daquele período, a existência de um forte sentimento coletivo caracterizado pela ambivalência, de maneira semelhante aos próprios sintomas da melancolia. Isto é, se o humor melancólico havia sido compreendido como uma moléstia que apresentava duas faces, onde o indivíduo acometido apresentaria, na maioria das vezes, a apatia, o desgosto e o desânimo pela vida, alternando com os sintomas opostos, marcados por momentos de euforia, entusiasmo e mania, é possível afirmar que esses sintomas eram visíveis na própria cultura do final do século XV. Assim, o que Culianu chamou de psicologia do Renascimento pode ser aplicado em nossa conclusão, com a análise da cultura daquele período.

A Renascença, de modo geral, mais especificamente o final do século XV, para além dos presságios apocalípticos, foi marcada por dúvidas, incertezas, angústias e medos, entre tantos outros sintomas negativos, como bem estudou Jean Delumeau. Por outro lado, à medida em que os anos foram passando e os avanços científicos e as especulações filosóficas ganharam terreno, surgiram, paralelamente, expectativas por uma renovação cultural, social e religiosa. O despertar da filosofia neoplatônica fez florescer novos focos de esperança, em uma cultura marcada pelos medos e receios coletivos. Ainda assim, havia nesse sentimento ambivalente, de medo e esperança, o receio que acometeu o homem renascentista, que era o de estar ultrapassando os limites impostos por Deus no tocante ao conhecimento. Eis aqui um dos pontos fortes da melancolia coletiva que perpassou a cultura da Renascença, isto é, o intenso anseio pelo saber, conhecer e explorar os enigmas do Universo – o *Sapere aude* – tinha suas raízes fincadas no receio de se estar ultrapassando os limites do que era, então, permitido conhecer. Percebemos, assim, que mesmo com o resgate da cultura da Antiguidade, as liberdades de pensamento e de expressão permaneciam sob forte vigilância, especialmente da Igreja. O espírito ardente do homem renascentista, sentia-se, muitas vezes, arrefecido pelo receio de não poder ir além do que desejava. Desse modo, a Renascença foi a era de ouro para a propagação da melancolia.

Ainda que o medo e os anseios fossem prevaletentes, o Renascimento seguiu o seu curso. Homens ilustres surgiram e deram prosseguimento ao florescimento de uma nova era, de uma *renovatio*, a qual a cultura ocidental há tanto tempo ansiava. Nesse conturbado contexto, sobretudo a partir da segunda metade do *Quattrocento* – em especial após o

Concílio ecumênico de Florença –, surgiu um foco de esperança para as indagações mais urgentes, com a formação do círculo filosófico neoplatônico florentino.

A Academia Neoplatônica de Florença tornou-se uma espécie de farol que guiou o tempestuoso final do século XV. A sua criação foi, certamente, também uma tentativa de amenizar os efeitos negativos oriundos de um período marcado pela instabilidade política, social e religiosa. Por outro lado, os anseios e os desejos por novas perspectivas filosóficas e religiosas foram aguçados após o Concílio de Florença, que resgatou antigos textos filosóficos originários do mundo grego. Diante de tais demandas, o círculo filosófico que se estabeleceu na Vila de Careggi, explorou, além de textos filosóficos, de cunho platônico, também os escritos do *Corpus Hermeticum*, cujo viés, é, por sua vez, fortemente religioso, já que seu conteúdo menciona a necessidade de uma renovação espiritual do indivíduo e do coletivo.

A Academia prosperou durante o fatídico ano de 1484, marcado, segundo a Astrologia daquela época, pela conjunção entre Júpiter e Saturno. Esse ano coincide com o período em que Marsilio Ficino escreveu o seu tratado *De vita triplici* (entre 1482 e 1489), importante obra de cunho médico, na qual ocorreu a ressignificação de Saturno e, principalmente, da melancolia. Como explanamos no sexto capítulo, Ficino realizou, magistralmente, uma revisão da literatura médico-filosófica de sua época, tendo como inspiração o “Problema XXX”, atribuído a Aristóteles, e, juntamente com os textos herméticos, propôs a ressignificação do humor melancólico, numa verdadeira transformação de seu sentido e significado. Assim, Ficino admitiu a existência de duas melancolias, uma patológica e outra não, entendendo que o indivíduo poderia transformar a sua melancolia maléfica em *benéfica*.

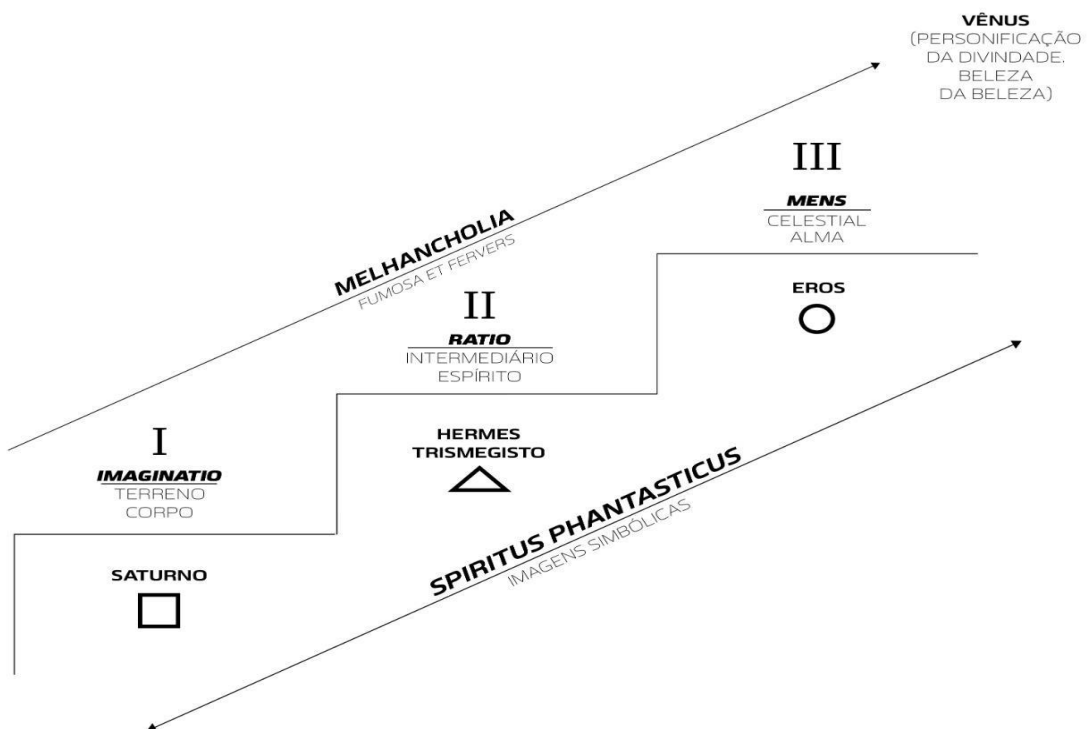
Diante dessa ousada proposta, concluímos que o filósofo florentino foi muito sagaz ao dar novos significados a um humor que, há tantos séculos, era visto negativamente pela cultura ocidental entendido, até então, como a acídia, o “banho do demônio” e o oitavo pecado capital.

O que pudemos perceber na postura de Ficino, frente aos fortes anseios que agitavam, principalmente, a segunda metade do *Quattrocento*, é que certas ousadas atitudes são tomadas em períodos cruciais da história, isto é, em momentos transicionais. Percebe-se, pois, que todas as mudanças de perspectivas culturais, de paradigmas científicos, filosóficos e religiosos, não ocorrem sem uma certa dose de medo, de receios e angústias, como bem vimos no decorrer deste trabalho. O medo de ousar saber, de transgredir os limites do conhecimento “impostos” por Deus ao homem, foi uma das causas da melancolia que se abateu nos séculos XV e XVI e que Ficino combateu. O *De vita triplici* e outros escritos desse filósofo podem ser

compreendidos como respostas, ou caminhos, que mostram que o indivíduo precisa, e deve, superar seus anseios e medos, transformando o seu sentimento melancólico em impulso para auxiliá-lo em conhecer a natureza e, de modo gradativo, subir a escada sapiencial até culminar, no entendimento ficiniano, no encontro com o divino.

Conseguimos identificar que por trás do contexto cultural renascentista encontravam-se as três linhas magnéticas, como elencou André Chastel, regidas por Saturno, Hermes e Eros. Não tardou para percebermos que tais linhas, por nós denominadas de “Signos”, também atuaram de modo muito significativo na mudança do conceito de melancolia. Em nossa pesquisa, conseguimos identificar que Saturno, Hermes [Trismegisto] e Eros formaram uma tríade que, paralelamente à divisão ternária do macro e microcosmos – isto é, do Universo e do homem, respectivamente –, colaboraram para a ressignificação da melancolia que, na visão ficiniana, seria capaz de conduzir o homem, através da escada sapiencial ao encontro com Deus, seguido por um êxtase místico. Para exemplificar nossa tese, esboçamos o seguinte diagrama:

Diagrama 01 – A ascensão do espírito e a melancolia ressignificada



Fonte: elaboração própria

O diagrama possui os principais elementos que conseguimos identificar nesta pesquisa e que tiveram influência direta no novo conceito de melancolia, denominada *benéfica* ou *cândida*, capaz de elevar o *pneuma*, ou o intelecto humano, aos níveis do mundo inteligível. Assim, após estudarmos o contexto cultural renascentista, bem como a filosofia neoplatônica do século XV, entendemos que a melancolia, agora dita *benéfica* e de constituição *fumosa et fervens*, seria responsável por instigar a ascensão do *intellectus* a partir do mundo sensível – representado no diagrama pelo primeiro (I) nível ou degrau, correspondente ao terreno e material – até os níveis mais sublimes do mundo das Ideias eternas, indicado pelo último degrau (III), correspondente ao mundo celestial, desmaterializado e muito próximo de Deus.

Claramente, esse nosso diagrama está baseado na concepção de melancolia inspirada, proposta por Cornélio Agrippa, a qual prevê três níveis ou graus, tendo Agrippa se inspirado diretamente em Ficino, que entendia que o indivíduo era constituído pelas faculdades da imaginação (*imaginatio*), da razão (*ratio*) e da mente (*mens*). Essas três faculdades cognitivas que, por consequência, compõem a alma, correspondem, respectivamente, ao corpóreo (nível material/terreno), ao espírito (nível intermediário) e, finalmente, à alma (nível celeste).

Assim, o que fizemos foi associar essas divisões ternárias de Ficino às contribuições de Cornélio Agrippa, identificando que as figuras de Saturno, Hermes [Trismegisto] e Eros também poderiam ser incluídas neste diagrama, cada um em seu respectivo degrau. Conseguimos identificar, com base na fortuna crítica, que Saturno, a divindade da terra e da Agricultura, encaixa-se no primeiro degrau da escada, sendo pertencente, por analogia, à faculdade cognoscitiva da imaginação (*imaginatio*) do ser humano e que se encontra vinculada às apreensões sensíveis do mundo material.

Na sequência, deparamo-nos com a figura de Hermes que, na Renascença, foi visto não como o deus do panteão greco-romano, mas como uma figura semidivina, intermediária entre a Humanidade e Deus, conhecida como Hermes Trismegisto, a qual notamos ser pertencente ao plano intermediário entre o terreno e o celestial. Por analogia, Hermes encontra-se no mundo espiritual que, de acordo com a filosofia ficiniana, corresponde ao plano do espírito, ou *pneuma*, o invólucro protetor da alma ou *mens* humana. Aliás, mais do que ocupar essa posição intermediária, os textos atribuídos a Hermes Trismegisto foram, a nosso ver, responsáveis por influenciar, diretamente, na nova atitude tomada por Ficino, o filósofo e médico de Florença, diante do *humor melancholicus*. Dentre os mais diversos exemplos que expusemos, um dos mais significativos é o que mostra Hermes como um



intermediador, ilustrado na obra “A Primavera” de Botticelli – figura 97 (anexo A) – onde, posicionado à extrema esquerda, toca o céu com o seu caduceu.

Além de uma interpretação baseada nesse diagrama, percebemos que os textos herméticos foram de grande importância no fornecimento de novos sentidos ao temível Saturno, ao reintroduzi-lo no contexto cultural como o astro das grandes aspirações intelectuais, despindo-o de seus aspectos demoníacos. Saturno passou, então, a ser considerado o patrono dos intelectuais e daqueles que desejavam a elevação espiritual, rumo à verdadeira Beleza divina. Assim, embora Saturno ainda tenha permanecido atrelado à terra e à Agricultura, ele também foi visto como um astro composto por certa dualidade, uma vez que, após essa resignificação, foi-lhe conferida uma certa aproximação de Eros, a divindade, ou o signo, responsável por impulsionar os homens na busca pelos conhecimentos sublimes. É válido recordar que a própria filosofia hermética, em certa medida, foi responsável por fornecer a Saturno a primazia de ser o astro guardião dos segredos de Deus.

Já no último degrau encontra-se Eros, responsável por instigar e impulsionar o espírito ao Amor divinal, conjuntamente vinculado à Vênus celestial, a representação da Beleza divina. Seguindo o entendimento de Chastel, no tocante às linhas magnéticas, notamos que Eros e, por conseguinte, Vênus, estão no último patamar ou grau, correspondente ao mais próximo do mundo inteligível, tão entusiasmamente desejado pelos homens. A influência de Eros na vida terrena foi muito bem explorada no decorrer da história, especialmente nos séculos XVI e XVII. A chamada “melancolia erótica” foi conceituada, primeiramente, como uma patologia, denominada de *amor hereos*, ao mesmo tempo em que Eros, assim como Saturno, foi entendido como um ser maligno, um demônio, causador de tal enfermidade. Todavia, a Renascença, especialmente por influência de Marsilio Ficino, conseguiu reverter a caracterização de Eros, quando resignificou a melancolia e Saturno.

A figura de Eros, impulsionador das coisas sublimes, e a de Vênus, representação da Beleza inteligível, foram reafirmadas por Ficino em seu célebre *De amore*. O próprio filósofo posiciona Eros e Vênus no topo dessa escada, denominando Eros, ou o impulso erótico pelo conhecimento, de *grande Daimon*. Desse modo, percebemos que, se Saturno foi exaltado pela Academia florentina por suas características benéficas, não havia sentido em manter a questão erótica sob o prisma de uma enfermidade. Assim, Ficino exalta o Eros *ouranios*, isto é, aquele que impulsiona e instiga no indivíduo a buscar o Belo e o Bom verdadeiros. O filósofo de Careggi, postula que tanto Eros quanto Vênus, bem como Saturno, possuem características

duais, isto é, podem atuar nos extremos, ora incitando o amor sexual, carnal ou bestial, ora instigando o Amor divinal e pelo conhecimento.

Essa dualidade deve ser ressaltada, já que chama a atenção a similaridade das características ambivalentes existentes entre Saturno e Eros, de modo que, ambos, podem ser posicionados nas extremidades do diagrama. O primeiro, o astro da melancolia, deve estar na base da escada, aludindo à sua característica de ser o regente da Agricultura e de estar ligado ao elemento terra. Porém, ao ser ressignificado e apontado como o astro regente das grandes aspirações sublimes, Saturno deve ser posicionado, também, no último degrau, indicando ser o portador dos segredos divinos e das elevadas aspirações intelectuais. O mesmo ocorre com Eros, uma vez que Ficino considerou que a influência erótica poderia impulsionar o amor sensual e puramente material, de modo que podemos posicioná-lo, também, na base do diagrama, enquanto que no extremo oposto encontra-se o Eros celestial, cujos aspectos impulsionam para o inteligível. O único signo, ou regente, que não possui essa polarização é, precisamente, Hermes Trismegisto, que assume o seu papel de condutor e intermediador entre o terreno e o divino. Tal polarização alcança até mesmo Vênus, já que, como vimos, a deusa da Beleza sublime mantém, da mesma maneira que Eros, as suas ambivalências entre o sagrado e o profano. Vale recordar que a relação entre esses três signos, ou linhas magnéticas, mostra-se tão imbricada na Renascença, que a Vênus celestial – isto é, a divindade que está no topo da escada – foi considerada como filha de Saturno que, após ter sido castrado e tido o seu pênis lançado ao mar, deu origem à deusa da Beleza arquetípica.

Dadas essas considerações, e após identificarmos que as três linhas magnéticas abordadas por Chastel – e consideradas por nós como signos (Saturno, Hermes Trismegisto e Eros) – influenciaram diretamente na ressignificação do humor melancólico, passemos, agora, para as outras características do diagrama, o qual reproduzimos em forma de escada.

Na sua parte superior do diagrama, está mencionada a *melancholia fumosa et fervens*, representando, justamente, o novo significado dado a esse humor, que passa a ser de constituição seca e quente. Com essa nova composição, a bÍlis negra, agora aquecida, formaria uma espécie de “vapor”, que auxiliaria na elevação do espírito (*spiritus phantasticus*), indo do mundo sensível ao inteligível. Por isso, há apenas uma seta ascendente, pois a razão desse humor melancólico está na ascensão do espírito. Abaixo, inserimos o conceito de *spiritus phantasticus* que, na verdade, nada mais é do que o próprio espírito humano, intermediário entre o corpo e a alma (*mens*), conhecido também como *pneuma*. Assim, condicionado à *melancholia fumosa et fervens* o espírito perfaz o movimento de

*ascensus et descensus intellectus*, tornando-se *spirito peregrino*, como denominou Robert Klein, devido à sua capacidade de peregrinar entre os mundos terreno e inteligível. Daí, temos as duas direções da seta, uma descendente e outra ascendente.

Vimos que essa peregrinação espiritual, proporcionada pelo próprio humor melancólico, acabou sendo associada a uma teoria da imagem sutilmente desenvolvida por Ficino, em seu *De vita triplici* e, posteriormente, aperfeiçoada, especialmente, por Camillo e Bruno. Segundo essa teoria, no decorrer da ascensão do espírito, ele é acometido por imagens simbólicas (*phantasmata*), ou, como designou Ernst Gombrich, *icones symbolicae*, que seriam como “imagens divinas”, responsáveis, por exemplo, por inspirar poetas e artistas na criação das mais belas obras. Por isso a denominação de *spiritus phantasticus*, uma vez que o espírito é receptor dessas imagens sublimes (fantásticas).

Não por acaso, inserimos três figuras geométricas em cada degrau do diagrama/escada, como representantes dessas imagens simbólicas que, como vimos no decorrer desta pesquisa, já eram aludidas, desde a filosofia luliana, como representantes dos mundos material (quadrado), espiritual (triângulo) e celestial (esfera).

Para finalizar a exposição do nosso diagrama, é importante salientar que há um outro elemento, ainda que não representado graficamente, que é o Sol inteligível, como sendo o representante de Deus. Analisamos como a questão solar foi importante na Renascença, tendo, ao menos indiretamente, influenciado na nova concepção de melancolia. Em nosso diagrama, o Sol inteligível, que não é o Sol-astro, mas o Sol enquanto Imagem sublime de Deus, está acima de Vênus, que é apenas uma sombra da verdadeira Luz Solar divina. Tal conceito foi bem desenvolvido por Cusa e, principalmente por Bruno, ao entenderem que, por mais que o indivíduo eleve o seu espírito até a *theoria* – a contemplação das coisas divinas – ele apenas será capaz de vislumbrar a sombra dessa Beleza divina (o Sol inteligível, a Luz da luz), simbolizada por Vênus, e que Bruno, nos *Furori*, denomina de Diana. Em outras palavras, aqui está o princípio da insuficiência do conhecimento humano para vislumbrar Deus em Sua totalidade, uma vez que o máximo que o espírito humano consegue se aproximar é de Sua sombra.

Compreendido esse diagrama, que expõe o complexo processo que norteou a transformação da melancolia em *cândida* ou *benéfica*, vimos também quais foram as consequências dessa nova concepção de melancolia no século XVI.

Notamos que os principais reflexos dessa melancolia ressignificada, deram-se, especialmente, no meio artístico. No momento em que se construía a ideia de homem de

gênio, as questões acerca da melancolia e o consequente estado de êxtase que dela poderia se originar, ocasionaram diversas disputas filosóficas em torno da inspiração e da personalidade dos artistas, como visto no capítulo sétimo.

Nesse momento algumas ponderações foram feitas, tanto por teóricos da arte, como por filósofos, uma vez que os arroubos místicos, propostos por Ficino, após ressignificar a melancolia, retiravam do sujeito o controle sobre seus atos e feitos. Diante disso, artistas como Paolo Lomazzo, precisaram valorizar a originalidade do artista e de sua obra, não aceitando, assim, que uma pintura ou escultura tenha sido criada diretamente pela divindade, durante os estados de êxtase, quando o artista era visto apenas como uma espécie de instrumento do ímpeto divino. Essa era uma ideia já desenvolvida por Cornélio Agrippa, sendo aprimorada, posteriormente, por pensadores como Giordano Bruno.

Já no campo hermético, especialmente na Arte da Memória, a contemplação foi relacionada à nova compreensão de melancolia, uma vez que o *spirito peregrino*, insuflado pelo vapor da bílis negra, transitaria melhor pelos degraus do *Theatro della Sapientia*, como esboçado por Giulio Camillo.

Desde a melancolia experimentada pelos artistas da Renascença – com maior expressão em Michelangelo Buonarroti, como típico artista melancólico –, até a melancolia abordada por Bruno, em sua obra *De gli eroici furori*, notamos uma expressiva, mas ainda tímida, desassociação da melancolia inspirada, ou *cândida*, da possessão do indivíduo por uma força divina, caracterizada por um arroubo místico. A ideia de possessão encontrou forte apoio em Ficino, mas foi sendo gradativamente reconsiderada a partir de Agrippa e, especialmente, em Giordano Bruno, quando esse pensador atribuiu a elevação espiritual e a aproximação de Deus, a uma ação propriamente humana e não a uma força divina, alheia à vontade do indivíduo. Esse novo entendimento, que teve em Bruno o seu principal expoente no século XVI, é uma amostra de como as ideias em torno do homem de gênio, da inspiração e da criação artística, começaram a receber interpretações desassociadas da direta participação divina, através dos êxtases místicos, isto é, iniciou-se, já no século XVI, a secularização do conceito de homem genial.

Dados os aspectos culturais que abordamos neste trabalho, concluímos que a Renascença foi marcada por dois impulsos muito importantes. De um lado, notamos que o retorno à Antiguidade Clássica também foi caracterizado pelo desejo de vários humanistas em descobrir as origens da sabedoria, a chamada *Prisca Sapientia*, um conhecimento antigo e divino que havia se perdido, e que o homem tanto desejava recuperar. Por outro lado, e

vinculado a esse mesmo desejo, houve, também, o movimento de anseio por uma renovação social, religiosa e cultural que, ao mesmo tempo em que o período renascentista olhava com certa nostalgia para o passado, a civilização da Renascença – utilizando a terminologia de Jean Delumeau –, encontrava-se em constante desenvolvimento de novas ideias e conceitos, que caracterizaram o início da Era Moderna.

Apesar da extensa jornada que esta pesquisa percorreu para descobrir os motivos da mudança de visão em torno da melancolia e, ainda, quais foram os seus primeiros impactos na cultura ocidental, nosso trabalho não esgota, de maneira alguma, tal temática, que pode ser desenvolvida em outros trabalhos. Novas investigações podem ocorrer, por exemplo, acerca de como o século XVII encarou a melancolia. Ainda pode se estudar como o século XVII entendeu a questão do hermetismo, podendo ter por base o trabalho de Frances Yates, “O Iluminismo Rosa-Cruz”, que aponta para importantes questões de como a tradição hermética foi encarada no referido século; um período em que surgem sociedades secretas como a Rosa-Cruz, mas que, também, foi caracterizado por uma forte reação contrária, por parte de diversos eruditos, às especulações místico-herméticas.

Um exemplo de tal reação que, indiretamente tem a ver com a melancolia, pode ser percebido numa ilustração trazida por Yates (1972, p. 241), retirada do frontispício do livro *History of the Royal Society of London* (1667) de Thomas Sprat (1635-1713), nossa figura 101 (anexo A). Dessa imagem é possível fazer um interessante cotejo com a gravura “Melencolia I” de Albrecht Dürer, ilustração 35 (anexo A).

Na obra de Dürer, como analisamos no sétimo capítulo, encontramos o novo entendimento a respeito da melancolia inspirada, que deseja a ascensão do espírito do indivíduo até as coisas sublimes, ao mundo inteligível. Ascensão essa simbolizada, sobretudo, pela escada que se vê ao fundo. Vemos nessa gravura que os objetos relativos ao estudo da Matemática e da Geometria estão espalhados pelo cenário, como se a figura alada que se mostra melancólica já não estivesse mais satisfeita com esse tipo de conhecimento. De fato, entendemos que Dürer, que nutria uma grande paixão pela Geometria e pela simetria aplicadas às artes, buscava encontrar a perfeita proporção entre o número, peso e medida (*numerus, pondus et mensura*), que apenas pode ser encontrada no mundo inteligível, para além da matéria. Destarte, apenas com a ascensão do espírito do artista seria possível a aproximação de tais sublimes proporções.

Já na imagem de Thomas Sprat, o cenário é totalmente diferente, pois percebemos, diretamente, o enaltecimento do homem, já que há dois personagens (cientistas) e um busto de

um rei. Tal ilustração encontra-se no frontispício do livro que narra a história da *Royal Society* de Londres, que é a mais antiga sociedade, ou associação, do mundo, voltada para os estudos científicos, fundada em 1660. De forma um pouco mais detalhada, vemos, ao centro, o busto do rei inglês Carlos II (1630-1685), considerado o “fundador real” da *Royal Society*, ou Sociedade Real (YATES, 1972, p. 241). Ao lado direito está a figura do matemático William Brouncker (1620-1684), o primeiro presidente da Sociedade e, à esquerda, está Francis Bacon (1561-1626), famoso por seus experimentos científicos, ainda que muito influenciado pelo hermetismo e pelas especulações esotéricas. Desse modo, mesmo que Bacon não tenha vivido no período da fundação da *Royal Society*, ele, segundo Churton (2009, p. 237), impulsionou a criação dessa Sociedade. Embora valorizasse muitos aspectos do hermetismo, Bacon foi responsável por iniciar, mesmo que sutilmente, o distanciamento das especulações matemático-científicas do misticismo hermético.

Assim, o cotejo que podemos fazer entre a imagem de Sprat e a gravura de Dürer está, primeiramente, nos objetos de estudos matemáticos e geométricos que encontramos nas duas ilustrações. Em Dürer esses objetos estão espalhados, desorganizados, ao passo que na ilustração de Sprat esses objetos, que incluem ainda instrumentos para o estudo da Astronomia estão muito bem-organizados. A figura alada, possivelmente um anjo, já não ocupa mais o espaço central, como na gravura “Melencolia I”, mas está coroando o indivíduo e enaltecendo o homem. Em outras palavras, a imagem de Sprat valoriza os conhecimentos matemáticos e empíricos, retirando do indivíduo a necessidade de transcender para outros mundos, bastando apenas o conhecimento do mundo sensível e de tudo o que pode ser verificado, pesado e medido. Enquanto que em Dürer, a simbologia aponta para a necessidade de transcender o mundo material.

Vimos que Mardones e Culianu discorreram sobre o antigo significado do termo *theoria*, cujo sentido estava no vislumbramento dos deuses. Assim, percebemos nessas duas figuras uma mudança de significado etimológico do termo *theoria*. Em “Melencolia I” interpretamos que o indivíduo tem a necessidade de se elevar a outros patamares do saber até chegar à *theoria*, ou ao vislumbramento do divino. Já na ilustração de Sprat, a *theoria* assume, propriamente, o sentido tal qual temos hoje, que, de acordo com o dicionário Michaelis (2021) é o “conhecimento abstrato que se limita à exposição de caráter meramente especulativo, voltado para a contemplação da realidade [...]”. No tocante à melancolia, é possível dizer que ocorre o mesmo ajuste, isto é, o ambiente contemplativo e de estudos, propício à melancolia e também presente na figura de Sprat, deixa de ter a função de elevar o espírito aos níveis

transcendentais, mantendo-o apenas no mundo sensível. Não obstante, o novo significado de *melancholia benéfica*, é mantido na ilustração de Sprat, uma vez que esse humor auxilia o indivíduo na busca por conhecer a própria natureza empírica que o circunda.

Finalmente, concluímos que a ressignificação da melancolia, estimulada, principalmente, por Marsilio Ficino, adveio de uma cultura marcada por uma melancolia profundamente hostil. Assim, entendemos que para que fosse operado um verdadeiro renascimento da sociedade, a tão desejada *renovatio*, era preciso dar um novo sentido ao humor melancólico.

O legado deixado por Ficino, em nosso entendimento, é que em tempos nebulosos, de anseios e receios coletivos, novas atitudes e posturas precisam ser tomadas para que a coletividade caminhe para a sua própria evolução.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AGRIPPA, Cornélio. **Declamación sobre la incertidumbre y vanidad de las ciencias y las artes**. Comentado por NÚÑEZ, Manuel. Cáceres: Unex, Servicio de Publicaciones, 2013.

AGRIPPA, Cornélio. **Três livros de filosofia oculta**. Comentado por TYSON, Donald. São Paulo: Madras, 2012.

ALCIDES, Sérgio. Sob o Signo da Iconologia: uma exploração do livro ‘Saturno e a Melancolia’, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. **Revista Topoi**. v. 2, n.2. Setembro de 2001. Disponível em: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi03/topoi3a5.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi03/topoi3a5.pdf). Acesso em: 10 out. 2018.

ALDECI, Ana Carolina. **Sobre a *hominis dignitate* em Pico della Mirandola**: entre a vertigem da liberdade e a purificação da alma. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2018, p. 88.

ALLEN, Michael. O dia do nascimento de Vênus: Pico como exegeta platônico no *Commento* e no *Heptaplus* In: DOUGHERTY, M. V. (Ed.). **Pico della Mirandola**. São Paulo: Madras, 2011.

ALMEIDA, Milton. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

ALVARADO, María del Mar. Imágenes del fin del mundo: El Apocalipsis en las xilografías del artista alemán Alberto Durero. **Alpha**, n. 36. jul. 2013. Disponível em [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012013000100011&lng=pt&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012013000100011&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 20 dez. 2019.

ARAÚJO, Filipa. **Interpretatio e imitatio no *De amore* de Marsilio Ficino**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008, p. 270.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. **A Hierarquia celeste**. Campinas: Ecclesiae, 2019.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. **A Teologia Mística**. Introdução e comentários por SOMMERMAN, Américo. São Paulo: Polar, 2015.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. **Dos nomes divinos**. Introdução e notas por SANTOS, Bento. São Paulo: Attar editorial, 2004.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o Problema XXX, 1. Tradução do grego, apresentação e notas por PIGEAUD, Jackie. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

AROLA, Raimón. **O simbolismo do templo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1986.



- AZARA, Pedro. **Furor Divino**: contribución a la historia de la teoría del arte. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1986, p. 1014.
- BAL, Gabriela. **Silêncio e Contemplação**: Uma introdução a Plotino. São Paulo: Paulus, 2007.
- BALL, Philip. **O médico do demônio**: Paracelso e o mundo da magia e da ciência renascentista. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Anamorphic art**. New York: Harry N. Abrams, 1977.
- BARRERA, José. **Historia y melancolía**. Madrid: Akal, 2018.
- BARTRA, Roger. **Cultura y melancolía**: las enfermedades del alma en la España del siglo de oro. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BERRIEL, Marina. **Tradução comentada da obra *Vida de Michelangelo Buonarroti*, escrita por Ascanio Condivi**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2008, p. 119.
- BERTRAND, José. **La Alquimia en El Bosco, Durero y otros pintores del Renacimiento**. Barcelona: Symbolos, 1989.
- BESANÇON, Alain. **A imagem proibida**: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- BETTENCOURT, Estevão. **Descobrimo o Antigo Testamento**. Rio de Janeiro: Gráfica Itáci, 2005.
- BETTENCOURT, Estevão. **Curso de Eclesiologia**. Rio de Janeiro: Gráfica Itáci, 1996.
- BETTENCOURT, Estevão. **Curso de História da Igreja**. Rio de Janeiro: Gráfica Itáci. [1995?].
- BETTENCOURT, Estevão. **Curso de Filosofia**. Rio de Janeiro: Gráfica Itáci, [1993?].
- BÍBLIA SAGRADA**. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- BOMBASSARO, Luiz. **Giordano Bruno e a filosofia na renascença**. Caixas do Sul: Educs, 2007.
- BRIGHT, Timothy. **Un tratado de melancolía**. Comentado por JALÓN, Mauricio. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 2004.
- BRUNO, Giordano. **Os vínculos**. São Paulo: Hedra, 2012.
- BRUNO, Giordano. **Expulsión de la bestia triunfante y De los heroicos furores**. Traduzido e comentado por LIAÑO, Ignacio. Madrid: Siruela, 2011.

BRUNO, Giordano. **Las sombras de las ideas (De umbris idearum)**. Madrid: Siruela, 2009.

BRUNO, Giordano. **Los heroicos furores**. Tradução e introdução por PRADA, Rosario. Madrid: Tecnos, 1987.

BRUNO, Giordano. **The heroic frenzies**. Tradução e introdução por MEMMO, Paul. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 1966.

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

BURCKHARDT, Jacob. **O Renascimento italiano**. Lisboa: Editorial Presença, [1983?].

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. V. II. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. V. IV. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

CAMILLO, Giulio. A Ideia do Teatro. In: ALMEIDA, Milton. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CAMPANELLA, Tommaso. A cidade do Sol. In: **Coleção os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CAMPANELLI, Maurizio. Marsilio Ficino's portrait of Hermes Trismegistus and its afterlife. **Intellectual History Review**. United Kingdom, v. 29, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17496977.2019.1546439?journalCode=rihr20> Acesso em: 27 jul. 2020.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

CARVALHO, Cláudio. O tratamento da melancolia em Ficino. **Revista Filosófica de Coimbra**. V. 28, N. 56, outubro de 2019. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/rfc/issue/view/0872-0851\\_56/143](https://impactum-journals.uc.pt/rfc/issue/view/0872-0851_56/143) Acesso em: 23 nov. 2020.

CARVALHO, Cláudio. O Problema XXX e o tratamento da condição melancólica em Aristóteles. **Revista Filosófica de Coimbra**. V. 24, N. 47, junho de 2015. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/dfci/public\\_publicacoes/textos\\_vol24\\_n47/o\\_problema\\_xxx](https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_publicacoes/textos_vol24_n47/o_problema_xxx) Acesso em: 12 set. 2018.

CARVALHO, Talyta. **Fé e razão na Renascença**. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAUNETO, Leandro. **A poesia tardia de Michelangelo Buonarroti e a crise religiosa do século XVI**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2016, p. 313.

CHASTEL, André. **Arte e Humanismo em Florença**. Introdução e notas por MARQUES, Luiz. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHIARELLO, Maurício. Da melancolia no Neoplatonismo renascentista e de sua relação com as origens da ciência moderna. **Kriterion Revista de Filosofia**. Belo Horizonte, n. 103, junho 2001. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/308765077\\_Da\\_melancolia\\_no\\_Neoplatonismo\\_renascentista\\_e\\_de\\_sua\\_relacao\\_com\\_as\\_origens\\_da\\_ciencia\\_moderna](https://www.researchgate.net/publication/308765077_Da_melancolia_no_Neoplatonismo_renascentista_e_de_sua_relacao_com_as_origens_da_ciencia_moderna) Acesso em: 02 jan. 2021.

CHURTON, Tobias. **A história da Rosa-Cruz**. São Paulo: Madras, 2009.

CIORDIA, Martín. **Amar en el Renacimiento**: un estudio sobre Ficino y Abravanel. Buenos Aires: Niño y Dávila, 2004.

CLARA, Carlos. Melancolia: da Antiguidade à Modernidade- Uma Breve Análise Histórica. **Mental**, Barbacena, v.7, n.13, 2009. Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S167944272009000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167944272009000200007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 12 out. 2016.

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**: a idéia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. São Paulo: Edusp, 2006.

CORDÁS, Táki; EMILIO, Matheus. **História da melancolia**. Porto Alegre: Artmed, 2017.

COSTA, Ricardo. (Tradução e notas). Sonho de Cipião de Marco Túlio Cícero. **Notandum 22**. Porto: Universidade do Porto, ano XIII, n. 22, janeiro/abril 2010. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand22/Ricardo.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2020.

COSTA, Ricardo. A experiência religiosa e mística de Ramon Llull. A Infinitude e a Eternidade divinas no Livro da Contemplação (c. 1274). **Scintilla – Revista de Filosofia e Mística Medieval**. Curitiba: Faculdade de Filosofia de São Boaventura (FFSB), vol. 3, n. 1, janeiro/junho 2006a. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/experiencia-religiosa-e-mistica-de-ramon-llull-infinidade-e-eternidade-divinas-no-livro-da>. Acesso em: 10 mar. 2020.

COSTA, Ricardo. Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en obra de Ramón Llull. **Anales del Seminario de Historia de la Filosofía**. v. 23. Janeiro de 2006b. Disponível em: [www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/ashf0606110131a.pdf](http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/ashf0606110131a.pdf). Acesso em: 20 dez. 2019.

CULIANU, Ioan. **Eros y magia en el Renacimiento**: 1484. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

CULIANU, Ioan. **Experiencias del éxtasis**. Barcelona: Paidós Orientalia, 1994.

CUNIBERTO, Flavio. Etimologia e mitologia do *daimon*. **Boletim de Pesquisa NELIC**. v. 12, n. 17. Março de 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/1971>. Acesso em: 22 dez. 2020.

CUOZZO, Gianluca. **Representar o invisível**: Nicolau de Cusa e a arte do tempo. São Paulo: Fontenele, 2018.

CUSA, Nicolau. **A douda ignorância**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

CUSA, Nicolau. **Un ignorante discurre acerca de la mente (*Idiota. De mente*)**. Buenos Aires: Biblios, 2005.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia**. São Paulo: Ebooks Brasil, 2003.

DELUMEAU, Jean. **O mistério Campanella**: a vida de um dos maiores filósofos da Renascença. São Paulo: Madras, 2011.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. V.I. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. V.II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Verbetes: teoria. In: **Dicionário on-line Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/teoria>. Acesso em: 21 mai. 2020.

DOORLY, Patrick. Dürer's "Melencolia I": Plato's Abandoned Search for the Beautiful. **The Art Bulletin**, Vol. 86, No. 2, 2004, p. 255-276. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3177417>. Acesso em: 04 de abr. 2021.

DOUGHERTY, M. V.(Ed.). **Pico della Mirandola**. São Paulo: Madras, 2011.

DUBOIS, Claude. **O imaginário da renascença**. Brasília: UNB, 1995.

EGGENTER, Marco. **L'arte della Memoria: da Simonide di Ceo al de Umbris Idearum di Giordano Bruno**. Carolina do Norte: Lulu Press, 2013.

EVOLA, Julius. **A Tradição Hermética**. São Paulo: Edições 70, 1971.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERRAND, Jacques. **Melancolía erótica**. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 1996.

FICINO, Marsilio. **De amore**: comentario al Banquete de Platón. Tradução e comentário por DÍAZ, Adolfo. Buenos Aires: Editorial las Cuarenta, 2016.

FICINO, Marsilio. **Sobre el Sol y sobre el Lumen**. Traduzido e comentado por JIMÉNEZ, Alejandro. Ciudad de México: Bonilla Editores, 2013.

FICINO, Marsilio. **Tres libros sobre la vida**. Comentado por JALÓN, Mauricio. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 2006.

FICINO, Marsilio. **Sobre el furor divino y otros textos**. Comentado por AZARA, Pedro. Barcelona: Anthropos, 1993.

FINKELSTEIN, David. The *Melencolia* Code. **School of Physics Georgia Institute of Technology**, 2005. Disponível em:  
[http://www.citizenarcane.com/files/2005/April/21/melencolia\\_code\\_by\\_finkelstein.pdf](http://www.citizenarcane.com/files/2005/April/21/melencolia_code_by_finkelstein.pdf).  
 Acesso em: 03 ago. 2020.

FISCHER, Stefan. **El Bosco**. Barcelona: Taschen, 2014.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FROTA, Adolfo; SANTOS, Luana. Lassitude Melancólica: Um olhar sobre o signo de Saturno, da antiguidade à contemporaneidade. **Anais do Seminário de Ensino, Pesquisa e Extensão do Campus de Campos Belos**. v.1, n.2, agosto de 2014. Disponível em:  
<http://www.anais.ueg.br/index.php/sepeg/article/view/3291/1982>. Acesso em: 31 set. 2018.

GARCÍA, Mar; Pierre y Michel, dos hombres lobo de Besançon: religión, tortura y ciencia en la Francia del siglo XVI. In: BARRERA, José. **Historia y melancolía**. Madrid: 2018.

GARIN, Eugénio (dir). **O homem renascentista**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GARIN, Eugénio. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

GARIN, Eugénio. **O zodíaco da vida: a polémica sobre astrologia do século XIV ao século XVI**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

GARIN, Eugénio. **La revolución cultural del Renacimiento**. Barcelona: Critica editorial, 1984.

GENTILE, Sebastiano. **In margine all' epistola 'De divino furore' di Marsilio Ficino. Rinascimento**, v. 23, 1983. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/32095268/In\\_margine\\_allepistola\\_De\\_divino\\_furore\\_di\\_Marsilio\\_Ficino\\_Rinascimento\\_II\\_s\\_XXXIII\\_1983\\_pp\\_33\\_77](https://www.academia.edu/32095268/In_margine_allepistola_De_divino_furore_di_Marsilio_Ficino_Rinascimento_II_s_XXXIII_1983_pp_33_77). Acesso em: 22 nov. 2020.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012a.

GOMBRICH, Ernst. **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

GOMBRICH, Ernst. **Imágenes simbólicas**. Madrid: Alianza Forma, 1983.

GRANÉ, Marta. **En defensa del "Ars memorativa". Edición, traducción y estudio de los capítulos preliminares del "Congestorium artificiosae memoriae" de I. Romberch**. Dissertação de Mestrado. Universidad de Extremadura - UEX, Extremadura, 2019, p. 76.

HANEGRAAFF, Wouter. How Hermetic was Renaissance Hermetism? **Aries**, Amsterdam, School of Historical Studies, v.15, n.2, 2015. Disponível em: [https://brill.com/view/journals/arie/15/2/article-p179\\_1.xml](https://brill.com/view/journals/arie/15/2/article-p179_1.xml). Acesso em: 02 ago. 2020.

HAUBERT, Laura. Notas sobre a influência platônica em Michelangelo. **Revista Philia, Literatura & Arte**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 1, n. 2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/92075/54273> Acesso em: 07 abr. 2021.

HAUTECOEUR, Louis. **História geral da arte: Da Realidade à Beleza- I**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

HIPÓCRATES. Da doença sagrada. In: CAIRUS, Henrique; RIBEIRO, Wilson. **Textos hipocráticos**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

HOELLER, Stephan. **Gnosticismo**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.

HORAPOLO. **Hieroglyphica**. Editado e comentado por ZÁRATE, Jesús. Madrid: Akal, 1991.

HUYGHE, René. **O poder da imagem**. Lisboa: Edições 70, 1998.

JEREZ, Luis. **Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista**: Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Francisco Sánchez de las Brozas. Prólogo por CHAPARRO, César. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2007.

JIMÉNEZ, Alejandro; SAISÓ, Ernesto. Giordano Bruno: dignificación y ennoblecimiento del alma a través del furor heroico. In: GROBET, Laura; MARÍN, Leonel; ZARAGOZA, Alejandra (Orgs.). **Episodios filosóficos del platonismo: ecos y tensiones**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

KEEFER, Michael. Agrippa's Dilemma: Hermetic “Rebirth” and the Ambivalences of De vanitate and De occulta philosophia. **Renaissance Quarterly**, v. 41 n. 4, 1988. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/renaissance-quarterly> Acesso em: 02 jan. 2021.

KEMPIS, Tomás de. **Imitação de Cristo**. Petrópolis: Vozes, 2015.

KILIAN, Sven. “Non sanza prima far grande aggirata”. Turning the Pages in Dante and Botticelli. **Dante e l'Arte**. Barcelona, v. 1, 2014. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/dea/article/view/304509>. Acesso em: 30 jan. 2020.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**. São Paulo: Edusp, 1998.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Forma, 2012.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Lenda, mito e magia na imagem do artista**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

KRIS, Ernst. **Psicanálise da arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

KRISTELLER, Paul. **Ocho filósofos del Renacimiento italiano**. Madrid: Fondo de Cultura, 1996.

KRISTELLER, Paul. **Tradição Clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995.

KROISS, J. M. Ars memoriae, philosophy and culture: Frances Yates and after. In MAGEE, G. A. (Ed.). **Philosophy and culture: essays in honor of Donald Phillip Verene**. Charlottesville: Philosophy Documentation Center, 2002.

LEAL, Pedro. **O espelho dos Hieróglifos: da ruína das letras egípcias à sua reinvenção quimérica entre os séc. XVI e XVII**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2008, p. 207.

LEUENBERGER, Hans. **História do esoterismo mundial**. São Paulo: Pensamento, 2009.

LIAÑO, Ignacio. **Mundo, Magia, Memoria**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura: O mito da pintura**. V.1. São Paulo: Editora 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura: o paralelo nas artes**. V.7. São Paulo: Editora 34, 2005.

LOUSA, Teresa. Loucura, melancolia e criatividade. **Revista (In)visível**. n. 2. abril de 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/7553129/Loucura\\_Melancolia\\_e\\_Criatividade](https://www.academia.edu/7553129/Loucura_Melancolia_e_Criatividade). Acesso em: 12 set. 2018.

LÚLIO, Raimundo. **O novo Tratado de Astronomia**. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio”, 2011.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYRA, Sonia. **Nicolau de Cusa: visão de Deus e Teoria do Conhecimento**. Curitiba: Ichthys, 2012.

MACIEL, Auterives. **Pré-Socráticos: a invenção da razão**. São Paulo: Odysseus, 2003.

MAHÍQUES, Rafael. **Iconografía e iconología**. V.1. Madrid: Encuentro, 2008.

MAHÍQUES, Rafael. **Iconografía e iconología**. V.2. Madrid: Encuentro, 2009.

MAIORANA, Martina. **Gli eroici furori e il dottor Faust: il furor heroico di Bruno nella tragedia di Marlowe**. Tesi di Laurea. Università La Sapienza. Roma, 2018, p. 81.

MANN, Nicholas. **Renascimento**. Barcelona: Folio, 2006.

MANZO, Silvia. Imágenes venatorias del conocimiento em Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Francis Bacon. In: D'AMICO, Claudia; MACHETTA, Jorge M.. **El problema del conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogía y proyección**. Buenos Aires: Biblos, 2005.

MARDONES, José. **A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião**. São Paulo: Paulinas, 2006.

MARIE, Rose; HAGEN, Rainer. **Os segredos das obras-primas da pintura**. Tomo I. Lisboa: Taschen, 2003.

MARTINEZ, Maria; MAXWELL, Richard. **Ciências ocultas**. Lisboa: Planeta, 2007.

McINTOSH, Christopher. **A rosa e a cruz**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2001.

MELLÉN, Isabel. Mundos virtuales de la Edad Moderna. El símbolo como mediación cognitiva entre el ser humano y la realidad. In: LLORET, M. (Ed). **Relaciones ocultas: símbolos, alquimia y esoterismo en el arte**. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018.

MENDES, Elzilaine Domingues; VIANA, Terezinha de Camargo; BARA, Olivier. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. **Psic.: Teor. e Pesq.** Brasília, v. 30, n. 4, 2014 . Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-37722014000400007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722014000400007&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 26 ago. 2018.

MEZZETTI, Silvia; GROppo, Marcela. La melancolía, entre la enfermedad y la imaginación creadora. **revista de literatura y cultura españolas**. v.8, n. 9, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=274484>. Acesso em: 09 mai. 2019.

MIRANDOLA, Pico Della. **A dignidade do homem**. São Paulo: Escala, [1984?].

MONDOLFO, Rodolfo. **Figuras e ideias da filosofia da renascença**. São Paulo: Mestre Jou, 1967.

MORSELLI, Enrico. **Giordano Bruno**. Torino: Editori L. Roux, [196?].

NIEVES, Gómas. **El Infierno de Dante y su Iconografía demoniaca a través de Botticelli**. Universidad de Jaén, 2019.

NOTTINGHAM, Theodore. In. KINNEY, Jay (Org.). **Esoterismo e magia no mundo ocidental**. São Paulo: Pensamento, 2006.

OCKENSTRÖM, Lauri. Hermetic Roots of Marsilio Ficino's Anthropocentric Thought. **Jargonia Elektroninen Julkaisu**, Finland, v.22 University of Jyväskylä, 2013. Disponível em: [http://research.jyu.fi/jargonia/artikkelit/jargonia22\\_ockenstrom.pdf](http://research.jyu.fi/jargonia/artikkelit/jargonia22_ockenstrom.pdf). Acesso em: 27 jul. 2020.

O'DONOGHUE, Shannon. "Ut Pictura Poesis and the Relationship Between Poetry and Painting During the Renaissance". **The Pegasus Review: UCF Undergraduate Research Journal**: Vol. 1, 2005. Disponível em: <https://stars.library.ucf.edu/urj/vol1/iss1/>. Acesso em: 03 abr. 2021.



ORDINE, Nuccio. **O umbral da sombra**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PANOFISKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PANOFISKY, Erwin. **Vida y arte de Alberto Durero**. Madrid: Alianza Forma, 2005.

PANOFISKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**: temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Editora Estampa, 1986.

PARIENTE, Joaquín. ¿Qué es la alquimia? Aspectos históricos y operativos. In: LLORET, M. (Ed). **Relaciones ocultas**: símbolos, alquimia y esoterismo en el arte. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018.

PAUL, Noel. *De divino furore*: el arrebato divino y la mística neoplatónica. El poeta como *priscus theologus* en el pensamiento de Marsilio Ficino. **Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas**. Madrid v. 12, 2018. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/INGE/article/view/62419>. Acesso em: 22 dez. 2020.

PAUL, Noel. El concepto de melancolía en Marsilio Ficino. **Eikasia: revista de filosofía**. Oviedo n. 57, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4907629>. Acesso em: 05 dez. 2020.

PAULA, Marcos. Pode o conhecimento dar alguma alegria? Uma Interpretação da “Melancolia I”, de Albrecht Dürer, a partir da “Ética” de Spinoza. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100512X2014000200009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100512X2014000200009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 10 set. 2018.

PEREIRA, Rafaele. **Entre astros, cometas e constelações**: percepções de uma organização do espaço mítico nas gravuras renascentistas de Albrecht Dürer. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2015, p. 218.

PINHEIRO, Paulo. Poesia e Filosofia em Platão: a noção de entusiasmo poético. **Anais de Filosofia Clássica**. v. 2, n. 4, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17001/10351>. Acesso em: 27 jun. 2019.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução e Introdução por BINI, Edson. São Paulo: Edipro, 2012.

PLATÃO. **Íon**. Tradução e Introdução por OLIVEIRA, Cláudio. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução por MARINS, Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PLATÃO. **Diálogos**: Fedro – Cartas. O primeiro Alcibíades. Tradução. NUNES, Carlos. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

PLATÃO. **Diálogos**: Teeteto – Crátilo. Tradução. NUNES, Carlos. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

QUÍRICO, Tamara. Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. **Mirabilia: revista de História Antiga e Medieval**. v. 1 n. 14, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8550>. Acesso em: 19 dez. 2019.

RAMOS, Renato. **Michelangelo como modelo de artista moderno (França, 1830-1876)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2015, p. 160.

ROBICHAUD, Denis. Ficino on Force, Magic, and Prayers: Neoplatonic and Hermetic Influences in Ficino's *Three Books on Life*. **Renaissance Quarterly**, v. 70 n. 4, 2017. Disponível em:

[https://www.academia.edu/31847387/Ficino\\_on\\_Force\\_Magic\\_and\\_Prayers\\_Neoplatonic\\_and\\_Hermetic\\_Influences\\_in\\_Ficinos\\_Three\\_Books\\_on\\_Life](https://www.academia.edu/31847387/Ficino_on_Force_Magic_and_Prayers_Neoplatonic_and_Hermetic_Influences_in_Ficinos_Three_Books_on_Life). Acesso em: 15 mar. 2021.

RODRIGUES, Andréia. **De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer**: considerações sobre a inspiração filosófica de “Melencolia I”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora, 2009, p. 146.

ROSA, Ronel. **A sombra de Orfeu**: o Neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

SAUKA, Mariana. **O livro de emblemas de Andrea Alciato**: Apresentação e tradução. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP, São Paulo, 2016, p. 202.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 47, dez. 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000200024&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200024&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 12 set. 2018.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SERRÃO, Vitor. Ainda a Iconologia de Aby Warburg: as célebres pinturas de Botticelli. **Teoria da História da Arte**. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017. Disponível em: <https://fenix.letras.ulisboa.pt/courses/thart-4-283923108077430/ver-artigo/ainda-a-iconologia-de-aby-warburg-as-celebres-pinturas-de-botticelli>. Acesso em: 01 jul. 2021.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STILL, Carl. A busca de Pico por todo o conhecimento. In: DOUGHERTY, M. V. (Ed.). **Pico della Mirandola**. São Paulo: Madras, 2011.

STOICHITA, Victor. **El ojo místico**: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

SUDDUTH, Michael. A filosofia da religião em Pico della Mirandola In: DOUGHERTY, M. V. (Ed.). **Pico della Mirandola**. São Paulo: Madras, 2011.

TOLEDO, Gabriela. **Idea del Tempio della Pittura (1590) de Giovanni Paolo Lomazzo**: estudo crítico da obra e tradução parcial comentada. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2017, p. 277.

TRISMEGISTO, Hermes. **Corpus Hermeticum**. Comentado por SOMMERMAN, Américo. São Paulo: Polar, 2019.

TRISMEGISTO, Hermes. **Tabula Smaragdina**. Introdução por CARVALHO, José. Brasília: Editora UNB, 2015.

VARES, Sidnei. O problema da arte no pensamento de Platão. **Prometeus**. v. 3 n. 6. Jul/Dez. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/759/641>>. Acesso em: 12 set. 2018.

VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**. Tradução, introdução e comentários por MARQUES, Luiz. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

VELOTTO, Francesco. Il viaggio della conoscenza: un'ermeneutica gnoseologica per il "furore" di Giordano Bruno. **Vincitore della XIV Edizione del Certame bruniano**: Napoli, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/23513884/Unermeneutica\\_gnoseologica\\_per\\_il\\_furore\\_di\\_Giordano\\_Bruno\\_In\\_Capys\\_VI\\_2015\\_1\\_2\\_255\\_263](https://www.academia.edu/23513884/Unermeneutica_gnoseologica_per_il_furore_di_Giordano_Bruno_In_Capys_VI_2015_1_2_255_263). Acesso em: 18 ago. 2021.

VIANNA, Glaucia. **Estados melancólicos**: o poder da criação nas ruínas de memória. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010, p. 90.

WALTHER, Ingo; WOLF, Norbert. **Obras maestras da la iluminación**. Madrid: Taschen, 2005.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WIND, Edgar. **Los misterios paganos del Renacimiento**. Madrid: Alianza Forma, 1998.

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

WITTKOWER, Rudolf e Margot. **Nacidos bajo el signo de Saturno**. Madrid: Cátedra, 2017.

WOORTMANN, Klaas. **Religião e ciência no Renascimento**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

YATES, Frances. **A arte da memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

YATES, Frances. **Ensayos reunidos, III ideas e ideales del Renacimiento en Norte de Europa**. México: Fondo de Cultura, 2002.

YATES, Frances. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Cultrix, 1995.

YATES, Frances. **La filosofía oculta en la época Isabelina**. México: Fondo de Cultura, 1992.

YATES, Frances. **Ensayos reunidos, I Lulio y Bruno**. México: Fondo de Cultura, 1990.

YATES, Frances. **Ensayos reunidos, II Renacimiento y Reforma: la contribución italiana**. México: Fondo de Cultura, 1991.

YATES, Frances. **O Iluminismo Rosa-Cruz**. São Paulo: Pensamento, 1972.

ZÁRATE, Jesús. Alberto Durero: “El sueño del doctor”. El fuelle como cuerpo de emblema. **Norba: Revista de Arte**. v. 24, 2014. Disponível em: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/5669?show=full>. Acesso em: 09 mai. 2019.

ZATÓN, Jesús. **El Renacimiento oculto**. Valencia: Fundación Rosacruz, 2010.

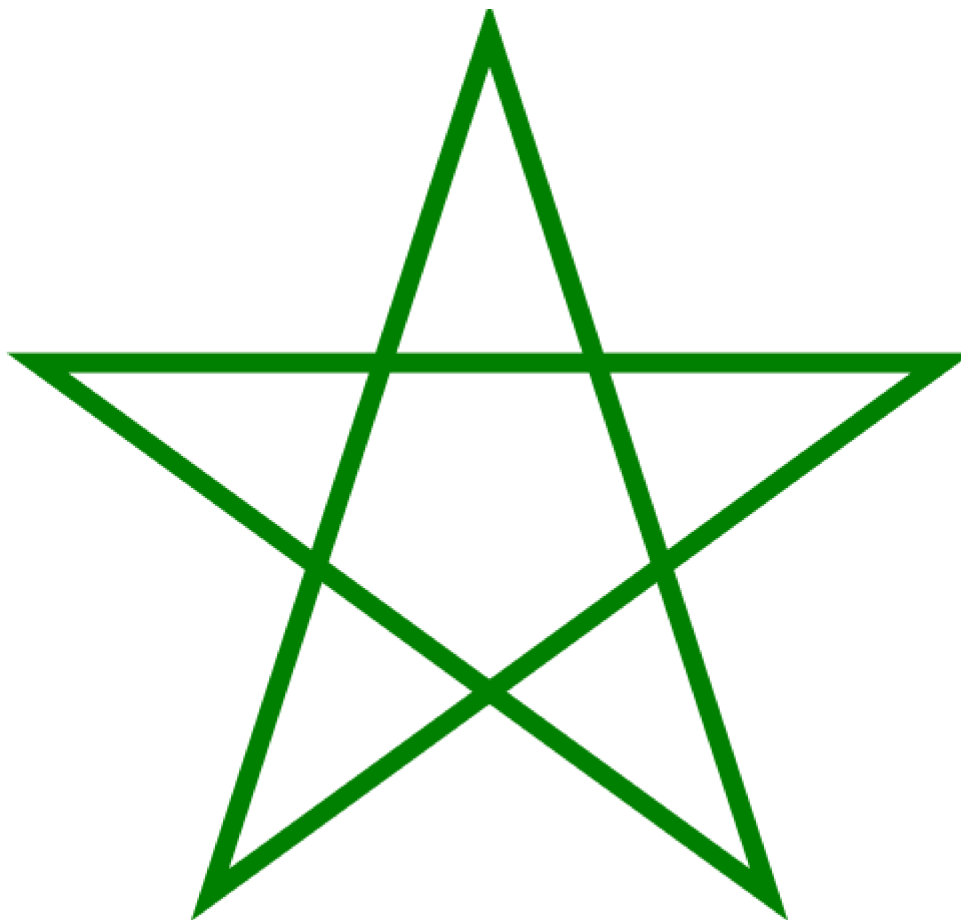
## ANEXO A

Figura 01 – Demócrito de Abdera em seu jardim, em estado contemplativo. Frontispício do livro “A anatomia da melancolia” de Robert Burton – século XVII



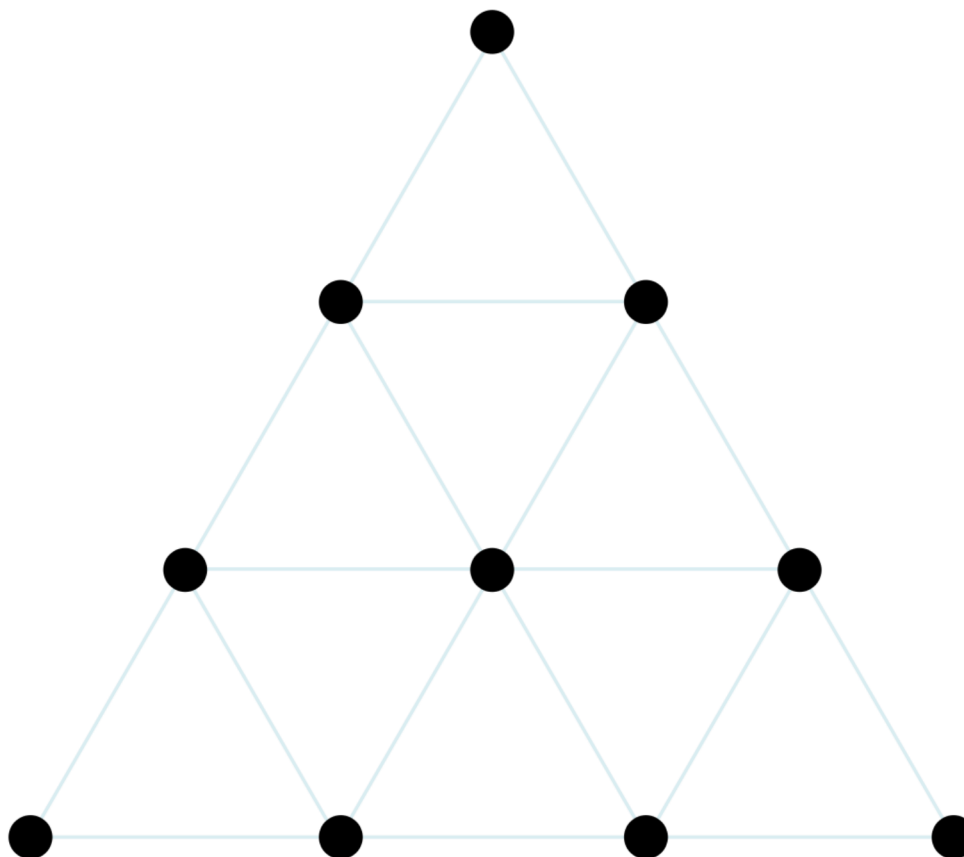
Fonte: detalhe do livro “Anatomia da Melancolia” de Robert Burton.

Figura 02 – Pentagrama pitagórico



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pentagrama#/media/File:Pentagram\\_green.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pentagrama#/media/File:Pentagram_green.svg)

Figura 03 – Tetraktys pitagórico



Fonte:

[https://www.google.com.br/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Tetractys.svg/1200pxTetractys.svg.png&imgrefurl=https://pt.wikipedia.org/wiki/Tetraktys&h=1005&w=1200&tbnid=gR9KBIH3Le22AM:&tbnh=160&tbnw=191&usg=\\_\\_K\\_ms4W5ZE3AFVfZ9s7qNI3JN2cQ%3D&vet=10ahUKEwj9fqfsLXaAhWLE5AKHct5DMIQ9QEILDAA..i&docid=s6zPqYwzP9nO7M&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwj9fqfsLXaAhWLE5AKHct5DMIQ9QEILDAA#h=1005&imgdii=gR9KBIH3Le22AM:&tbnh=160&tbnw=191&vet=10ahUKEwj9fqfsLXaAhWLE5AKHct5DMIQ9QEILDAA..i&w=1200](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Tetractys.svg/1200pxTetractys.svg.png&imgrefurl=https://pt.wikipedia.org/wiki/Tetraktys&h=1005&w=1200&tbnid=gR9KBIH3Le22AM:&tbnh=160&tbnw=191&usg=__K_ms4W5ZE3AFVfZ9s7qNI3JN2cQ%3D&vet=10ahUKEwj9fqfsLXaAhWLE5AKHct5DMIQ9QEILDAA..i&docid=s6zPqYwzP9nO7M&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwj9fqfsLXaAhWLE5AKHct5DMIQ9QEILDAA#h=1005&imgdii=gR9KBIH3Le22AM:&tbnh=160&tbnw=191&vet=10ahUKEwj9fqfsLXaAhWLE5AKHct5DMIQ9QEILDAA..i&w=1200)

Figura 04 – “Os quatro temperamentos”. Xilogravura do Século XV



Fonte: <http://www.zb.uzh.ch/spezielsammlungen/graphische-sammlung/index.html.en>



Figura 05 – “Hesíodo e a Musa” de Gustave Moreau – 1891



Fonte: <http://pt.wahooart.com/@/7YSCRE-Gustave-Moreau-Hes%C3%ADodo-ea-Muse1>

Figura 06 - “As idades do homem e os temperamentos” – cerca de 1100



78. Las edades del hombre y los temperamentos. *Tractatus de quaternario*. Hacia 1100. Cambridge, Gonville and Caius College, MS. 428, fol. 28 v.

Fonte: Klibansky, Panofsky e Saxl 2012

Figura 07 – Macrocosmos e microcosmos. Xilografia. Isidoro de Sevilha, 1472



Fonte: <http://pon-a-dormir-el-lenguaje.blogspot.com/2012/10/los-misterios-del-instituto-warburg.html>



Figura 09 – Saturno, sepulcro de Cornutus – século IV d. C. – Vaticano



Fonte:

[http://www.davidmacchi.com/tourguide/Museo\\_Chiaramonti\\_files/Media/15102007617/15102007617.jpg?disposition=download](http://www.davidmacchi.com/tourguide/Museo_Chiaramonti_files/Media/15102007617/15102007617.jpg?disposition=download)

Figura 10 – “Saturno com o dragão do tempo, devorando seus filhos”.  
Segunda metade do século XIV



Saturno con el Dragón del Tiempo. *Ovide moralisé*. Segunda mitad del siglo XIV  
Bibliothèque Nationale, MS. fr. 373, fol. 1.

Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012

Figura 11 – “Anima e o Salmista”, Saltério, Stuttgart. Metade do século IX



Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012

Figura 12 – “Filhos de Saturno”. Manuscrito astrológico – 1458. Erfurt



Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012



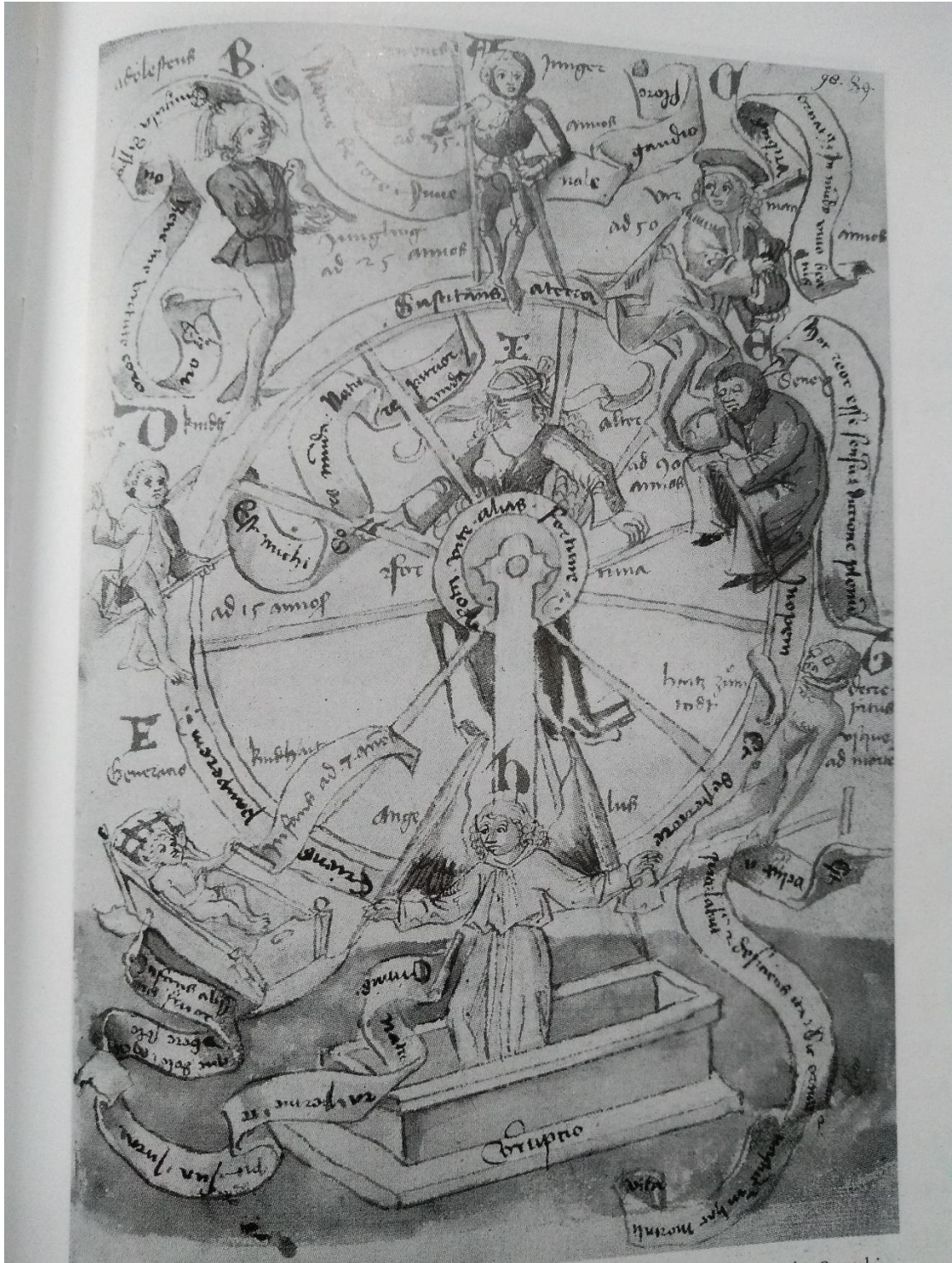
Figura 13 – “Saturno e seus filhos”. Gravura de Hermann Müller – século XVI



Fonte:

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=129924001&objectId=1535118&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=129924001&objectId=1535118&partId=1)

Figura 14 – “A roda da vida” – 1461. Munich



Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012

Figura 15 – “Alegoria da inveja e preguiça/ociosidade” – Mestre desconhecido.  
Bruxelas, 1490



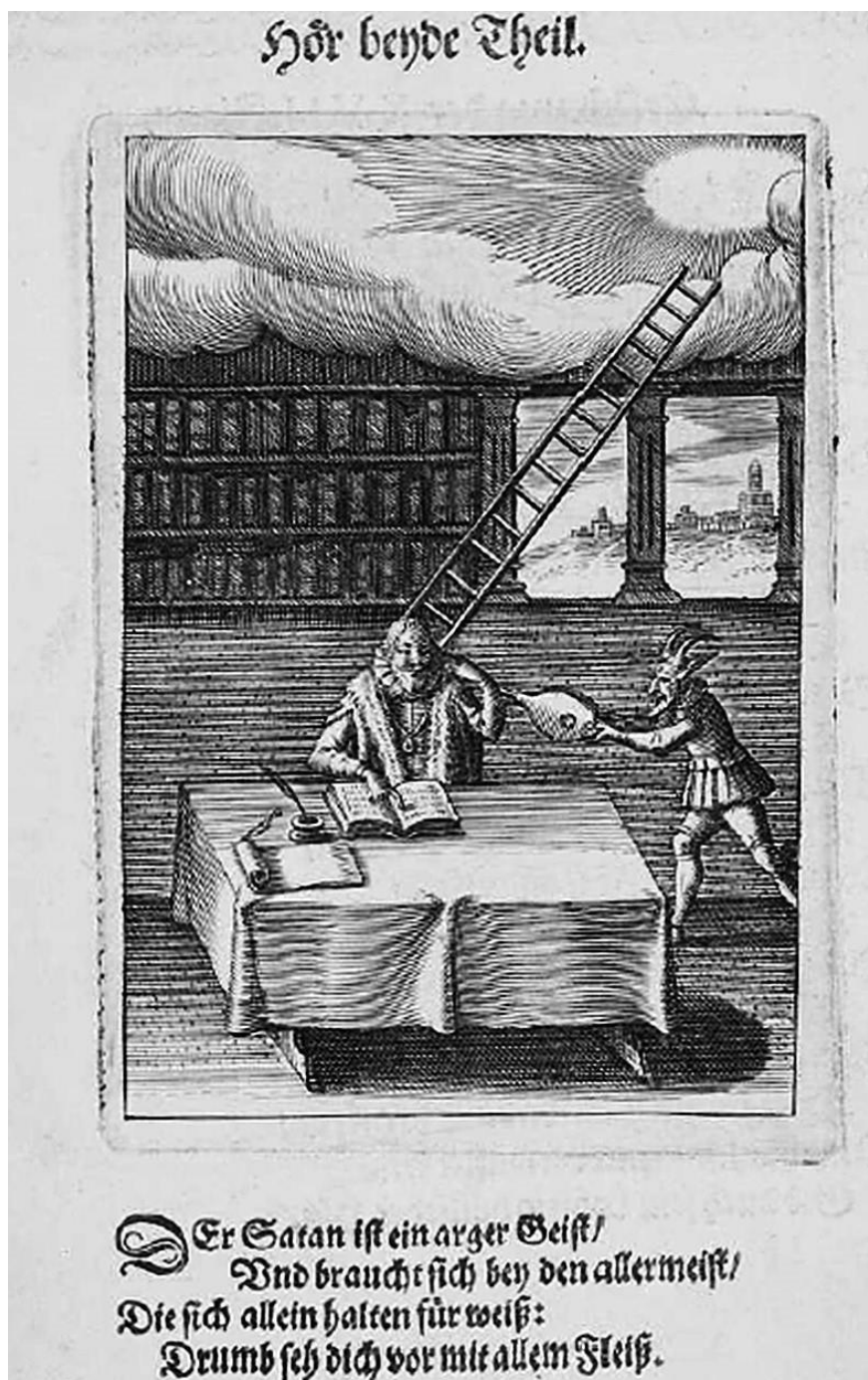
Fonte: Panofsky, 2005.

Figura 16 – “O sonho do doutor” ou “A tentação do ocioso”. Albrecht Dürer, 1498-1500



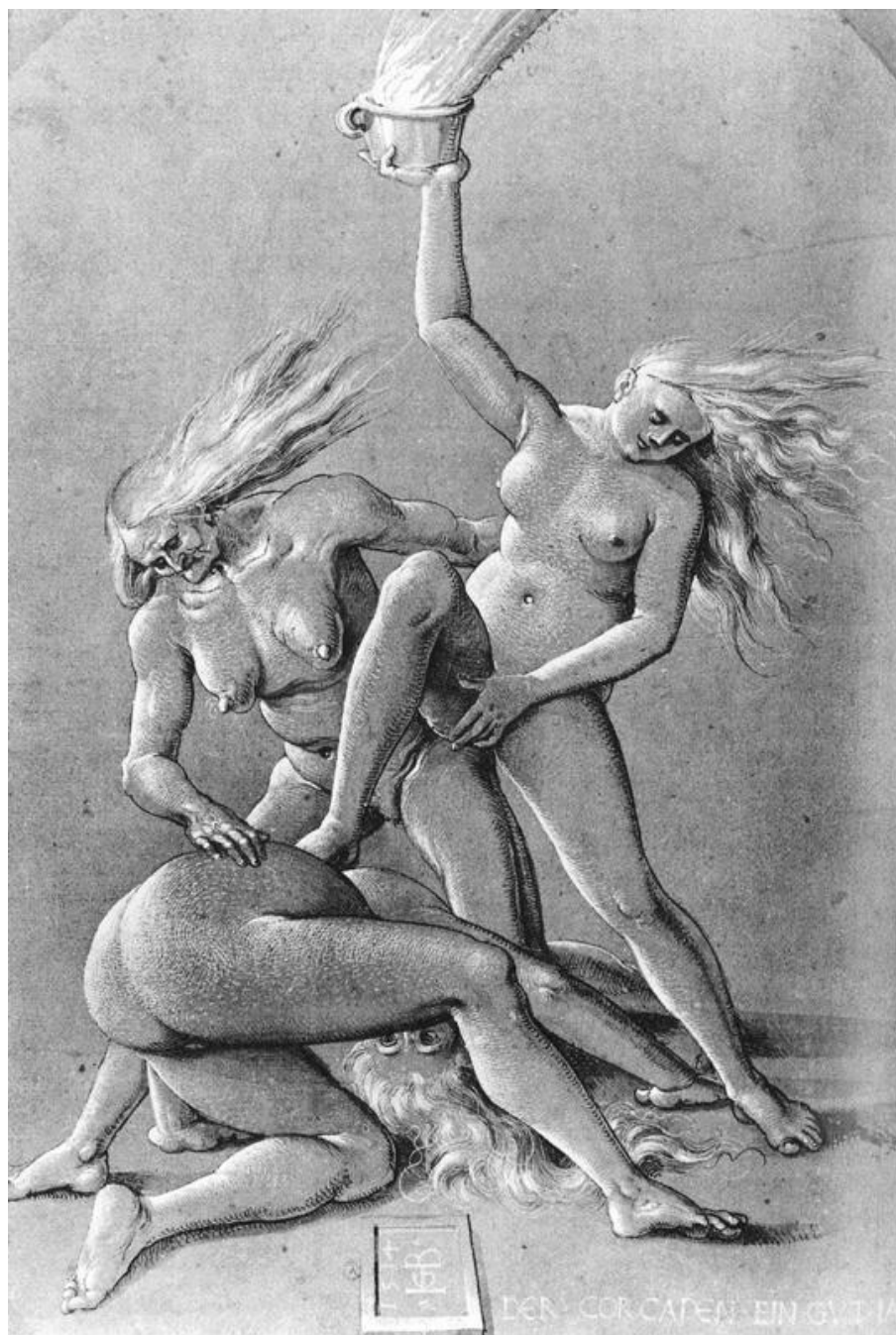
Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XZE5J-Albrecht-Durer-A-tenta%C3%A7%C3%A3o-do-Idler-ou-O-Sonho-do-doutor>

Figura 17 – Emblema XVI. André Friederic – 1617



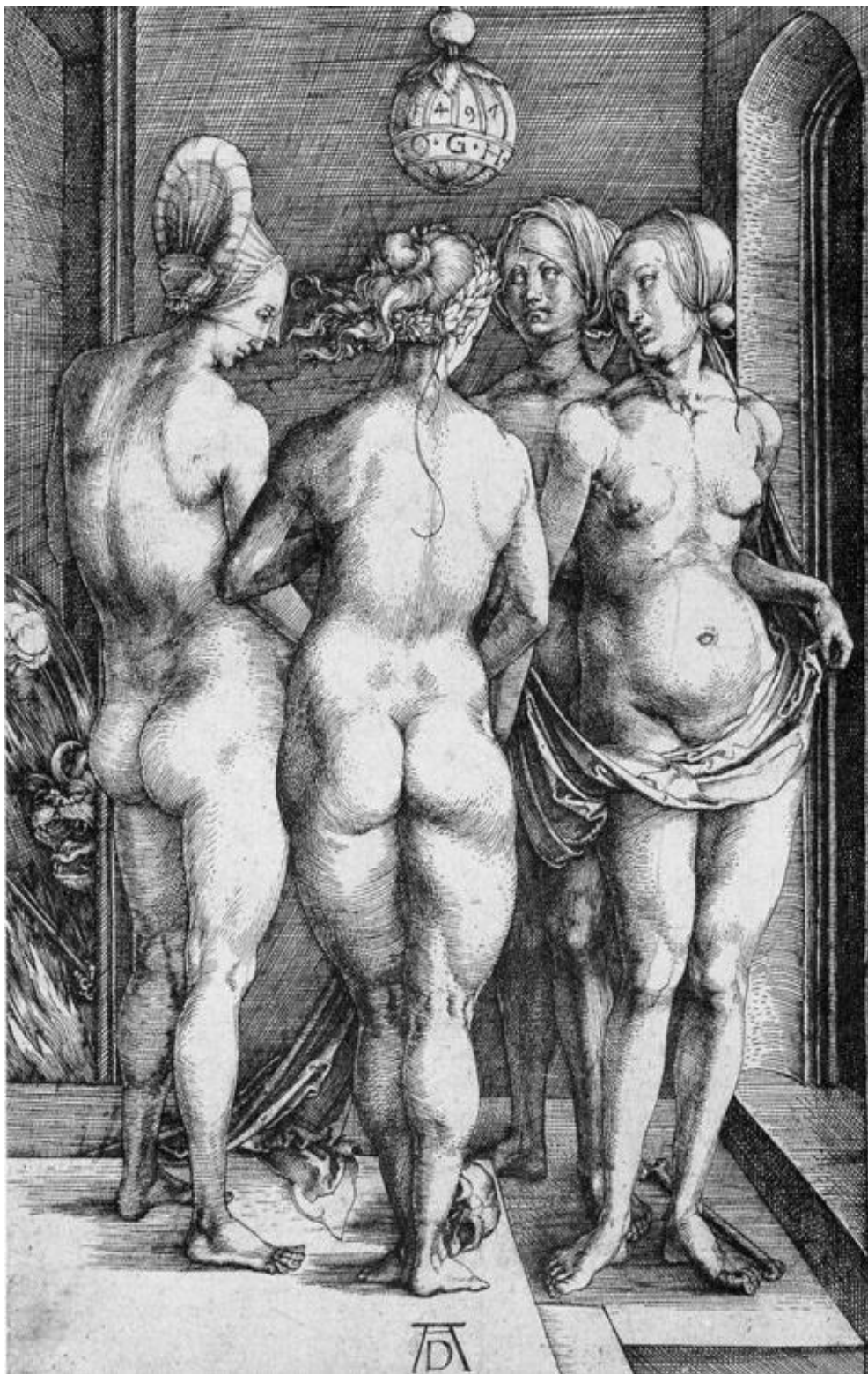
Fonte: Zárate, 2014.

Figura 18 – “As bruxas” de Hans Baldung Grien – 1514



Fonte: Clark, 2006.

Figura 19 – “As quatro bruxas”. Albrecht Dürer – 1497



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8EWC4P-Albrecht-Durer-As-Quatro-Bruxas>

Figura 20 – “Melancholia” de Lucas Cranach – 1532



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XYG26-Lucas-Cranach-The-Elder-Melancholia>



Figura 21 – “O triunfo da morte”. Pieter Bruegel, 1562



Fonte: <http://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-o-triunfo-da-morte/>

Figura 22 – “As três idades da vida e a morte”. Hans Baldung  
–1510



Fonte:

<https://www.classicalpursuits.com/love-and-death-by-hans-baldung-grien-c-1484-1545/>



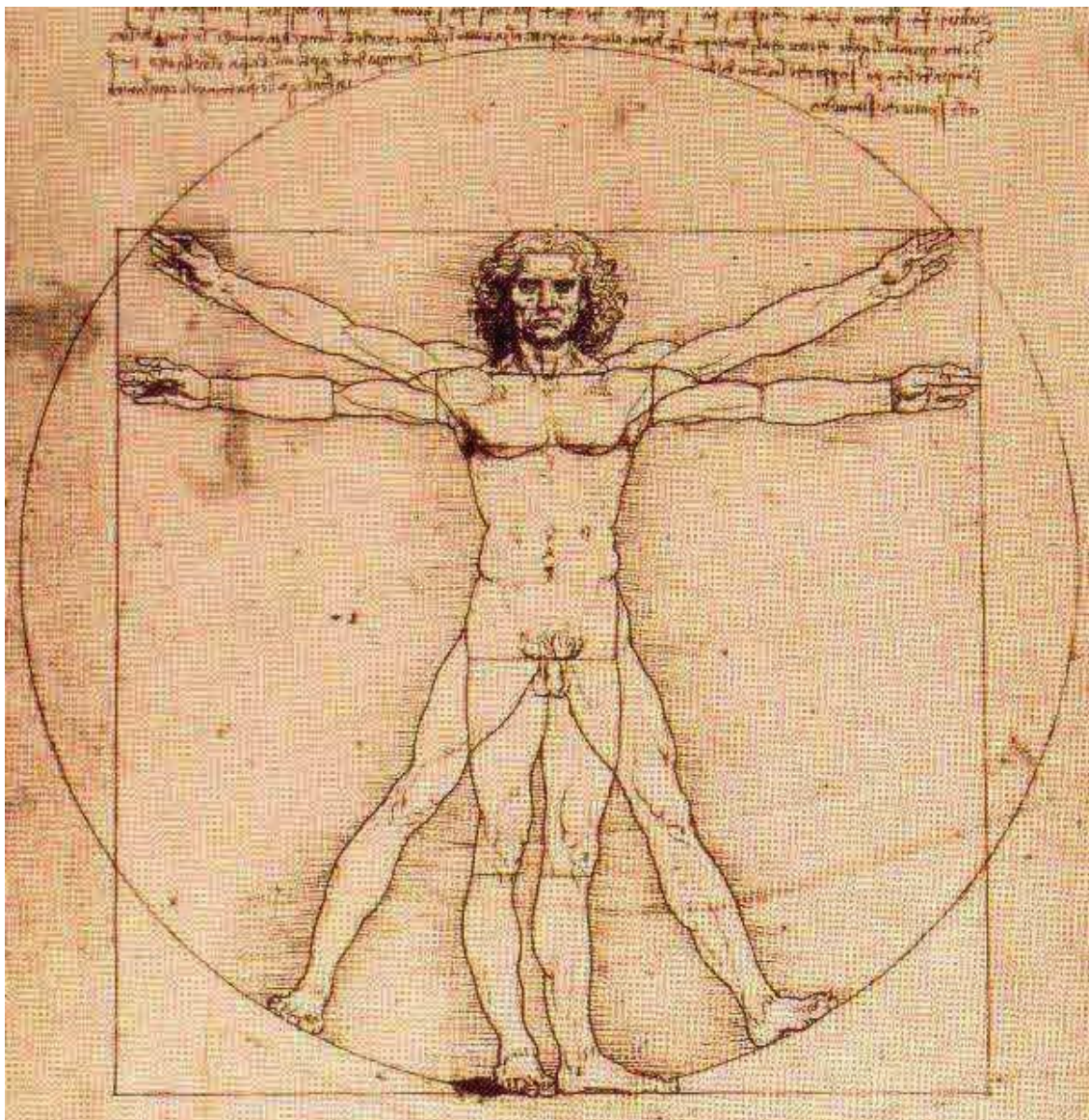
Figura 24 – “Os embaixadores” de Hans Holbein – 1533



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Holbein,\\_o\\_Jovem#/media/File:Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein,_o_Jovem#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg)

Figura 25 – “O homem vitruviano” de Leonardo da Vinci – 1490

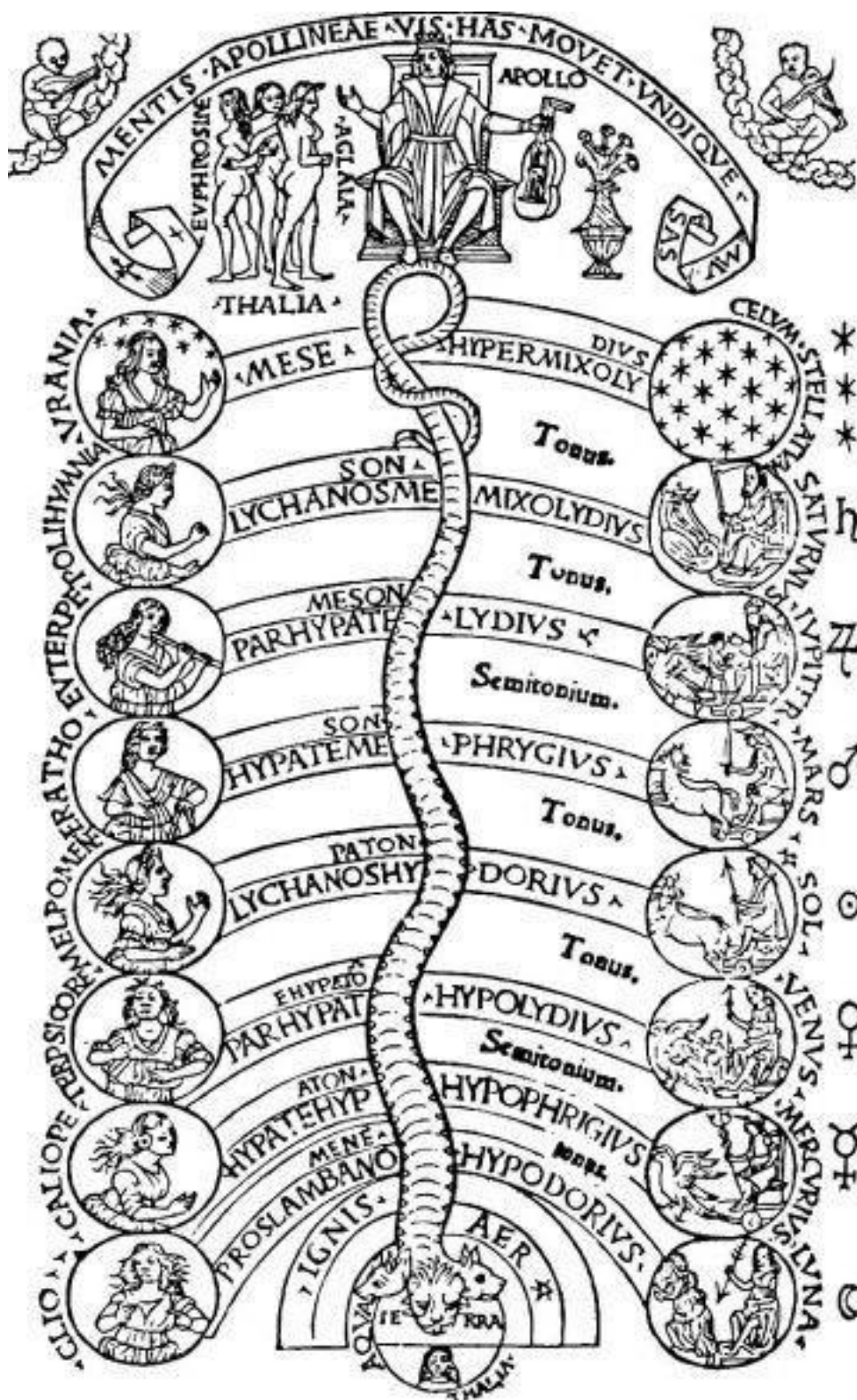


Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.significados.com.br%2Fhomem-vitruviano%2F&psig=AOvVaw3g6HPIna06YHq-JSeSApZb&ust=1632414988082000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCOiDifCBk\\_MCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.significados.com.br%2Fhomem-vitruviano%2F&psig=AOvVaw3g6HPIna06YHq-JSeSApZb&ust=1632414988082000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCOiDifCBk_MCFQAAAAAdAAAAABAD)

Figura 26 – Xilogravura da obra *Practica musice*. Franchino Gaffurio. Milão

-1496



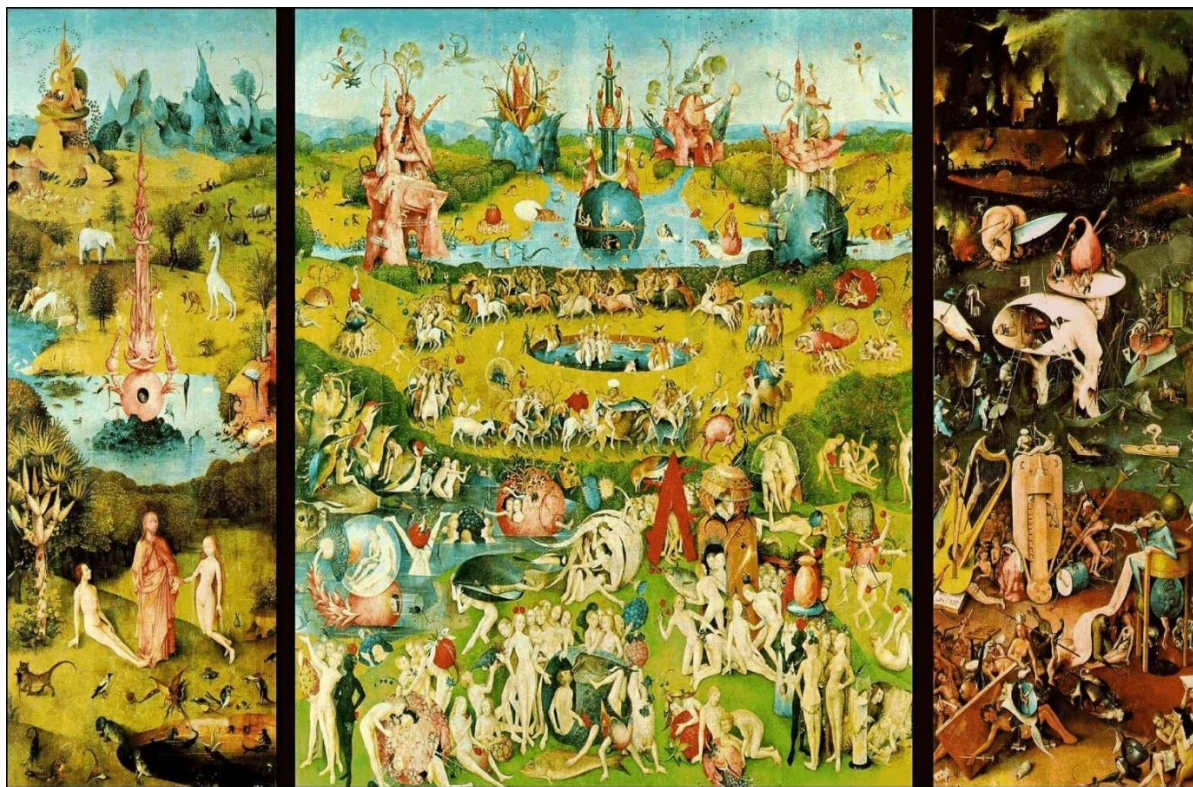
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/33003009755311265/>

Figura 27 – “A morte a cavalo” ou “Rei da peste”. Albrecht Dürer – 1505



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/484207397406084527/>

Figura 28 – “O jardim das delícias” de Hieronymus Bosch –1504



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XY82D-Hieronymus-Bosch-O-Jardim-das-Del%C3%ADcias-Terrenas>



Figura 29 – “A influência dos planetas”, final do século XIV. Viena



Fonte:

<https://www.pinterest.pt/pin/43776402625813449>

2/

Figura 30 – “Júpiter e Saturno”. Lichtenberger – século

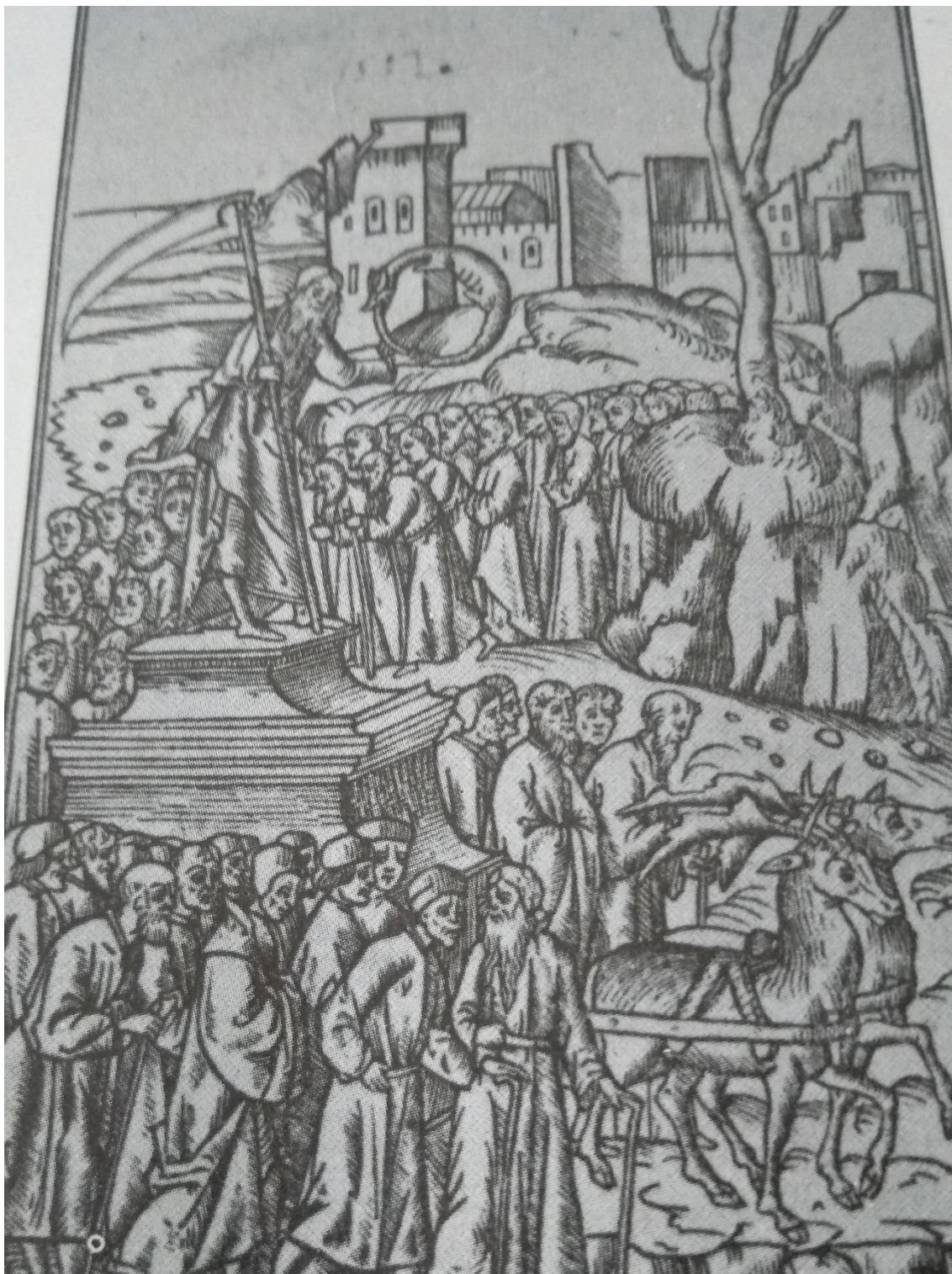
XVI



Fonte: <https://www.alamy.com/stock-photo/lichtenberger.html>

<https://www.alamy.com/stock-photo/lichtenberger.html>

Figura 31 – “O triunfo do tempo”. Gregorio de Gregorii – 1508



Fonte: Panofsky, 1986

Figura 32 – “O tempo”. Gravura de Stephen Hawes – 1509



Fonte: Panofsky, 1986.

Figura 33 – “A sífilis” ou “O sífilítico”.

Xilogravura de Albrecht Dürer,

Alemanha –1496



Fonte: Books, Health, and History, 2017.

Figura 34 – Página de rosto de Prognosticatio, de Johann Carion – 1521



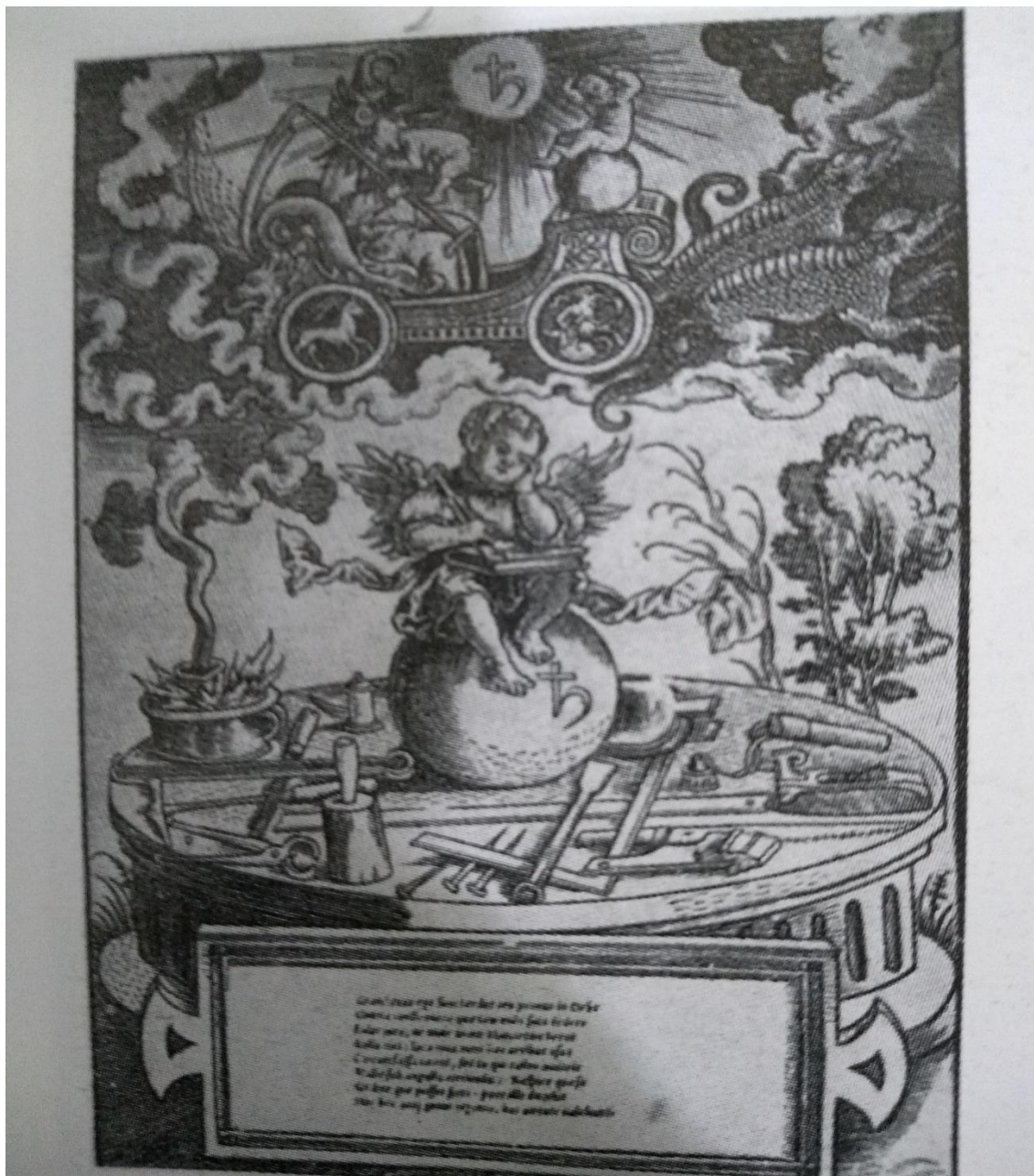
Fonte: <https://quadriformisratio.wordpress.com/page/7/>

Figura 35 – “Melencolia I” de Albrecht Dürer – 1514



Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012

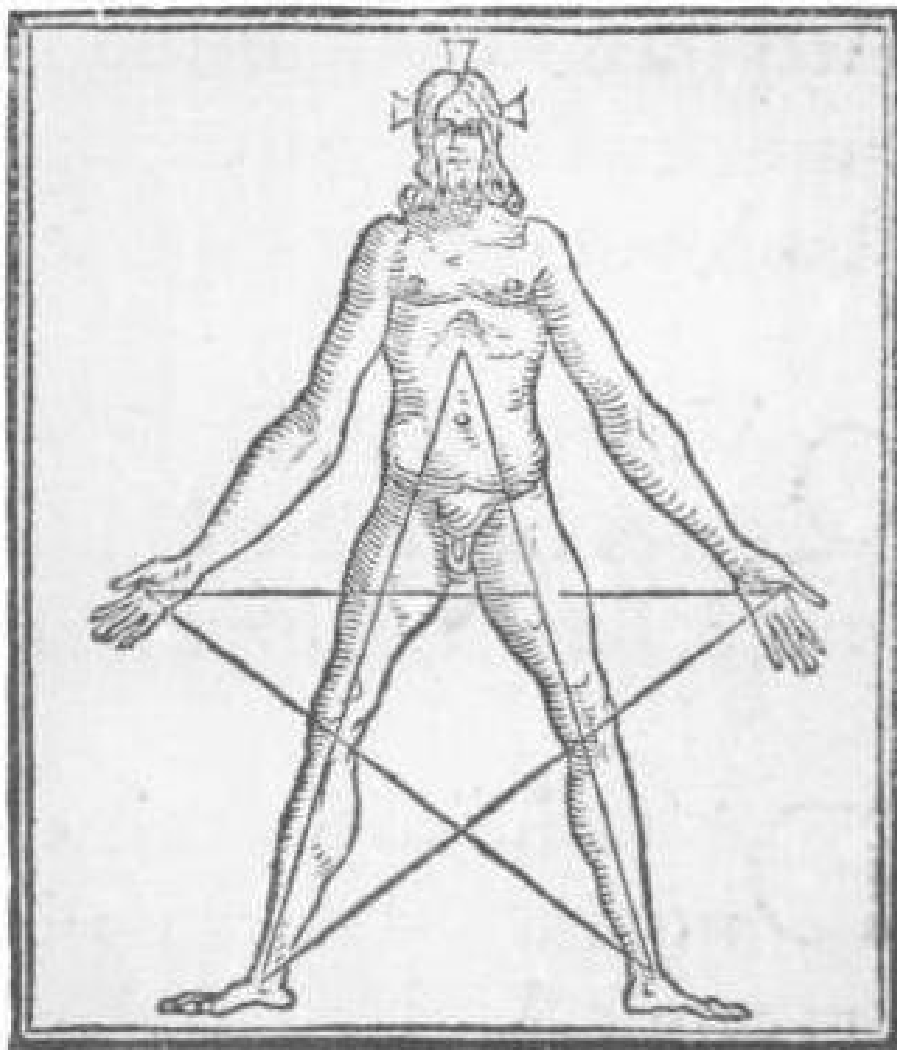
Figura 36 – “Saturno com *putto* geômetra”. Hans Döring – 1535



Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012



Figura 37 – “Cristo em um pentagrama”. *Hieroglyphica*. Pierio Valeriano –1557



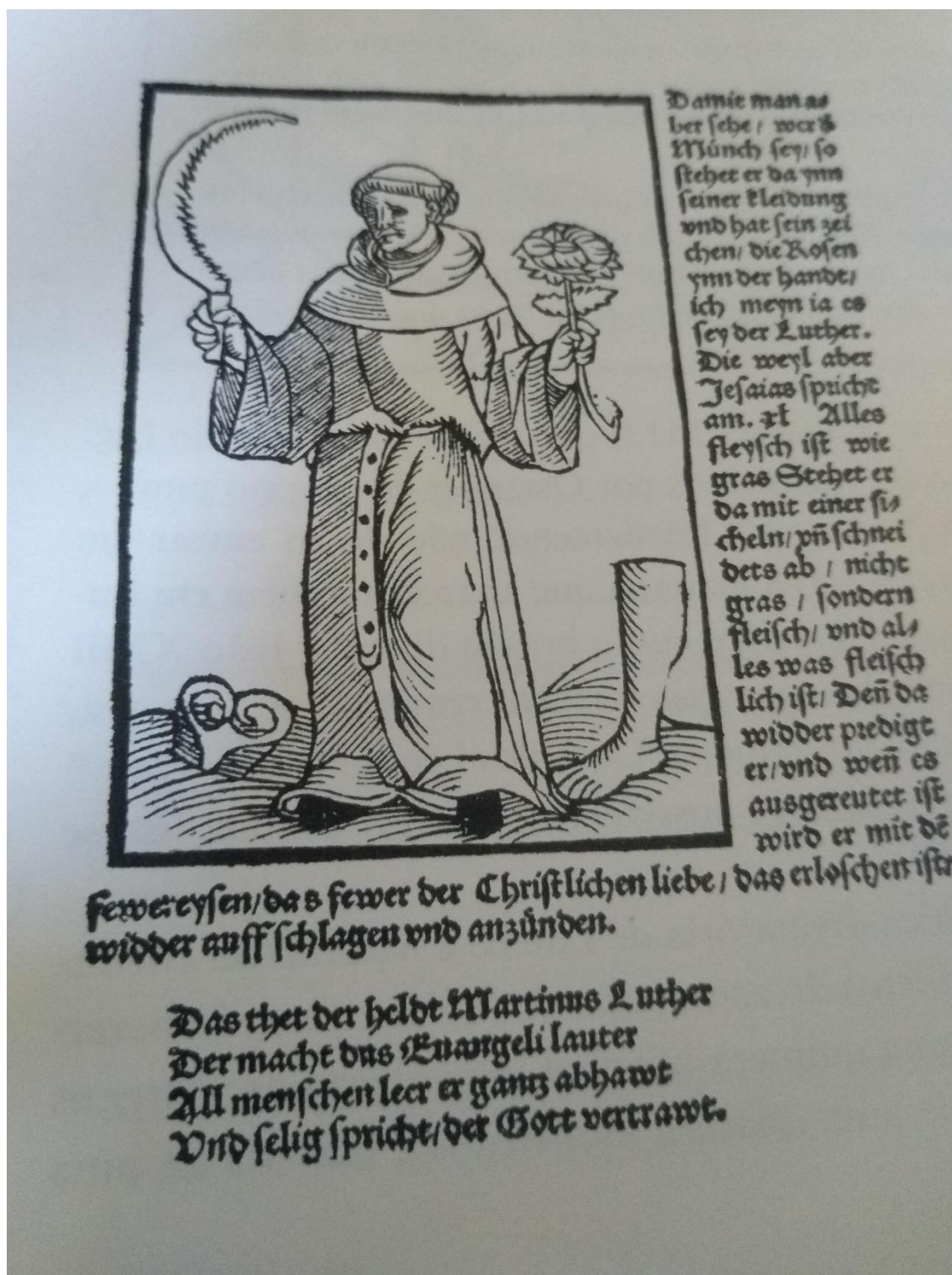
Fonte: <http://www.conscendo.org/textos/sodalitas/texto15.asp>

Figura 38 – “Os dois monges”. Lichtenberger – 1492



Fonte: Warburg, Lâmina, LXXXIV

Figura 39 – “Lutero com foice e rosa” de Osiander e Hans Sachs. Nuremberg –1527



Fonte: Warburg, Lâmina, LXXXVII

Figura 40 – “Autorretrato”. Albrecht Dürer, Munich –  
1500



Fonte: Wikimedia Commons , 2017a

Figura 41 – “Deus Geômetra”. Bíblia Moralisee do século XIII, Paris



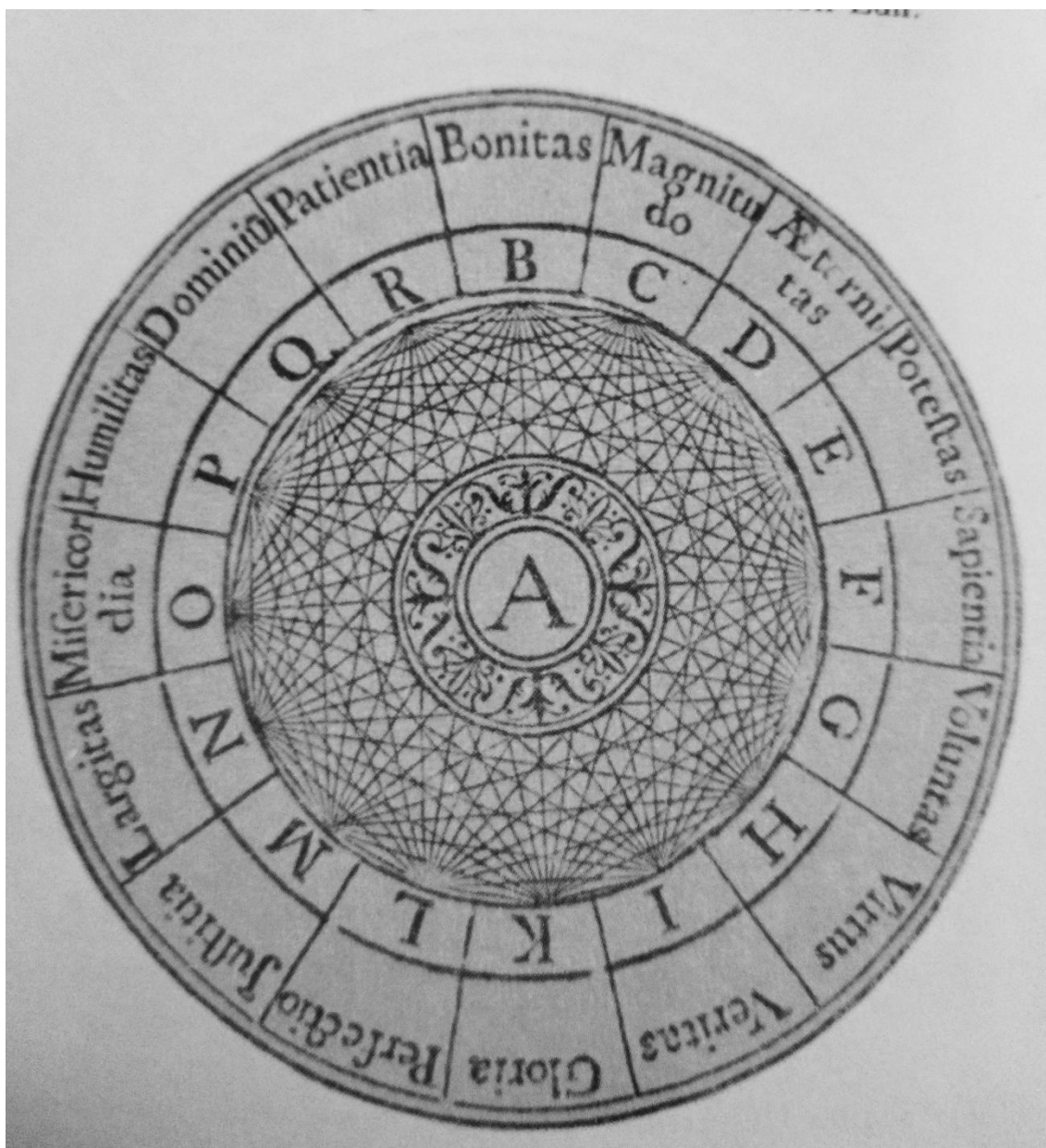
Fonte: Templários, 2017.

Figura 42 – “Deus Pai com balança e compasso”. Saltério. Primeira metade do século XI, Londres



Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012

Figura 43 – “Figura A” de *Ars compendiosa inveniendi veritatem*. Raimundo Lúlio –  
cerca de 1274



Fonte: Yates, 1990.

Figura 44 – “O mapa do inferno” por Sandro Botticelli – Século XV

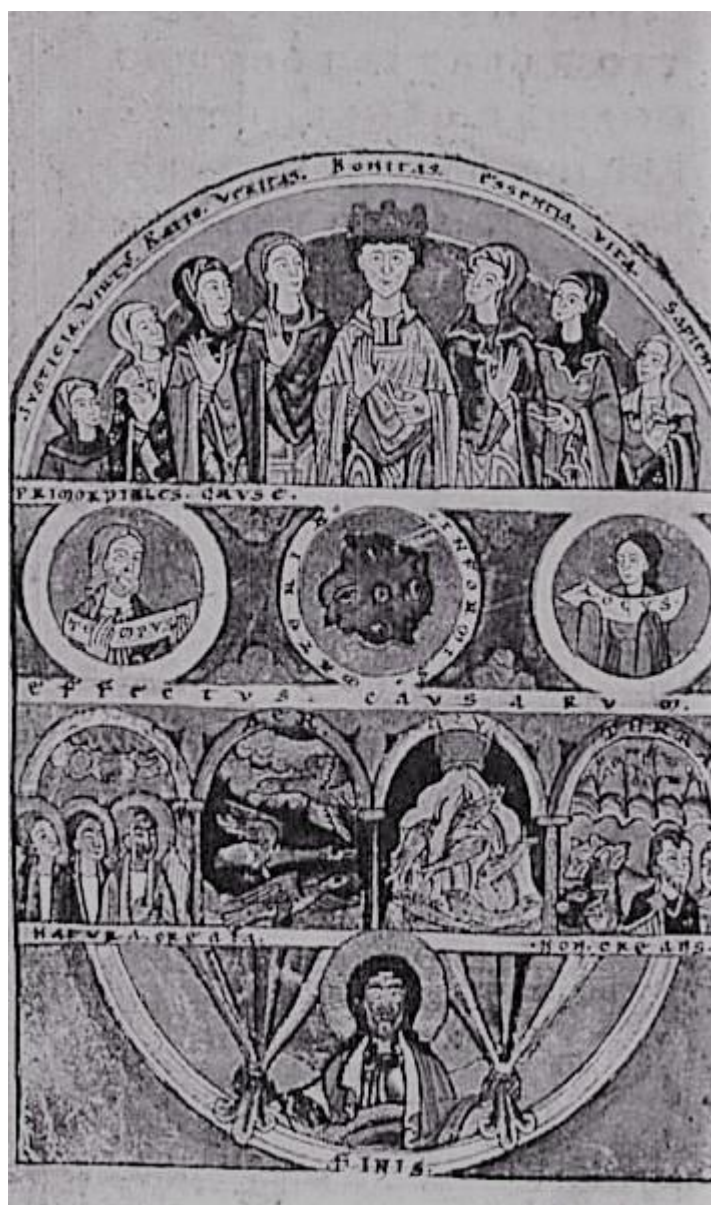


Fonte: <http://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html>



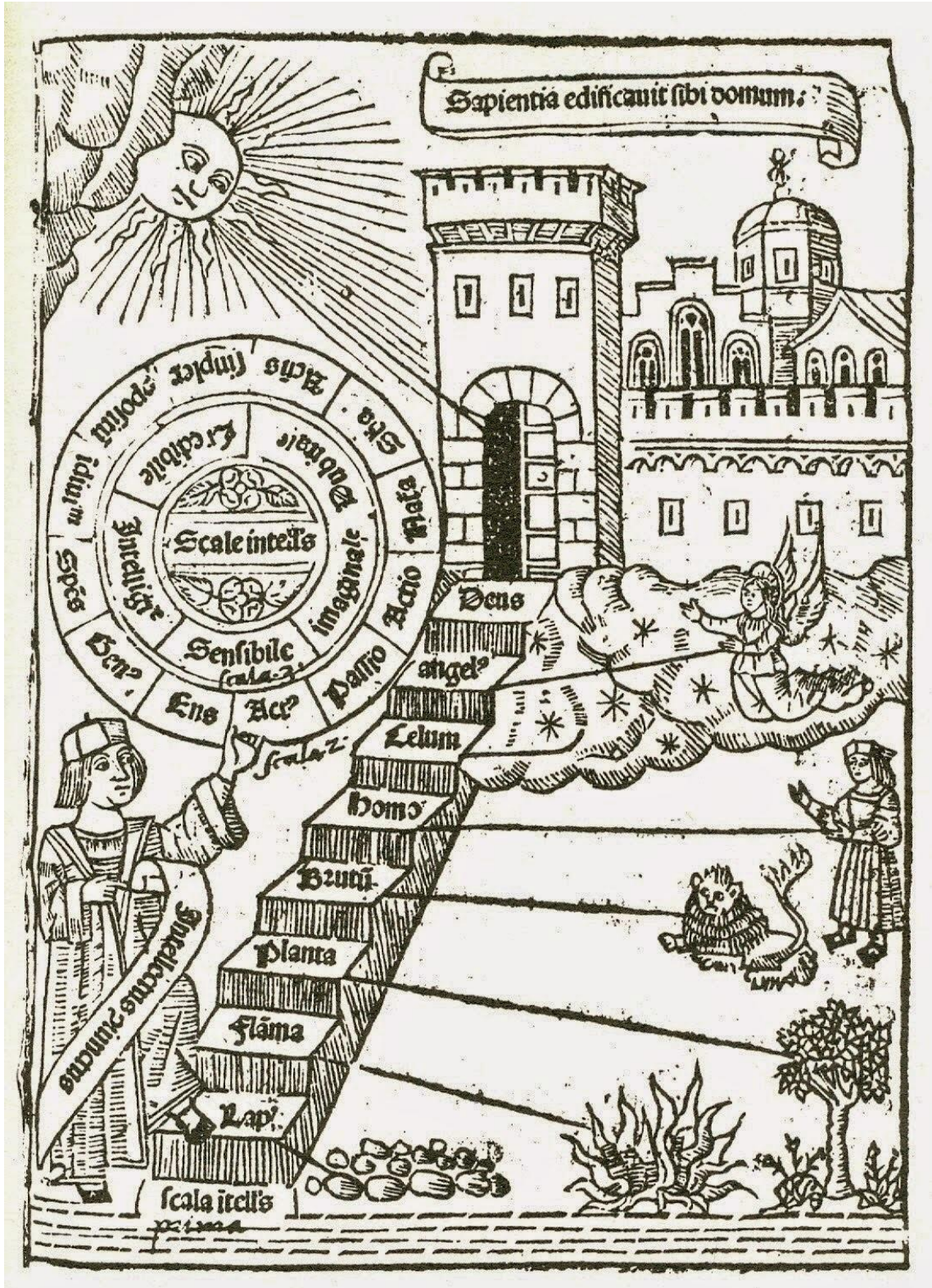
Figura 45 – “As quatro divisões da natureza escotiana”  
do livro *Clavis physicae* de Honório de Autun – século

XII



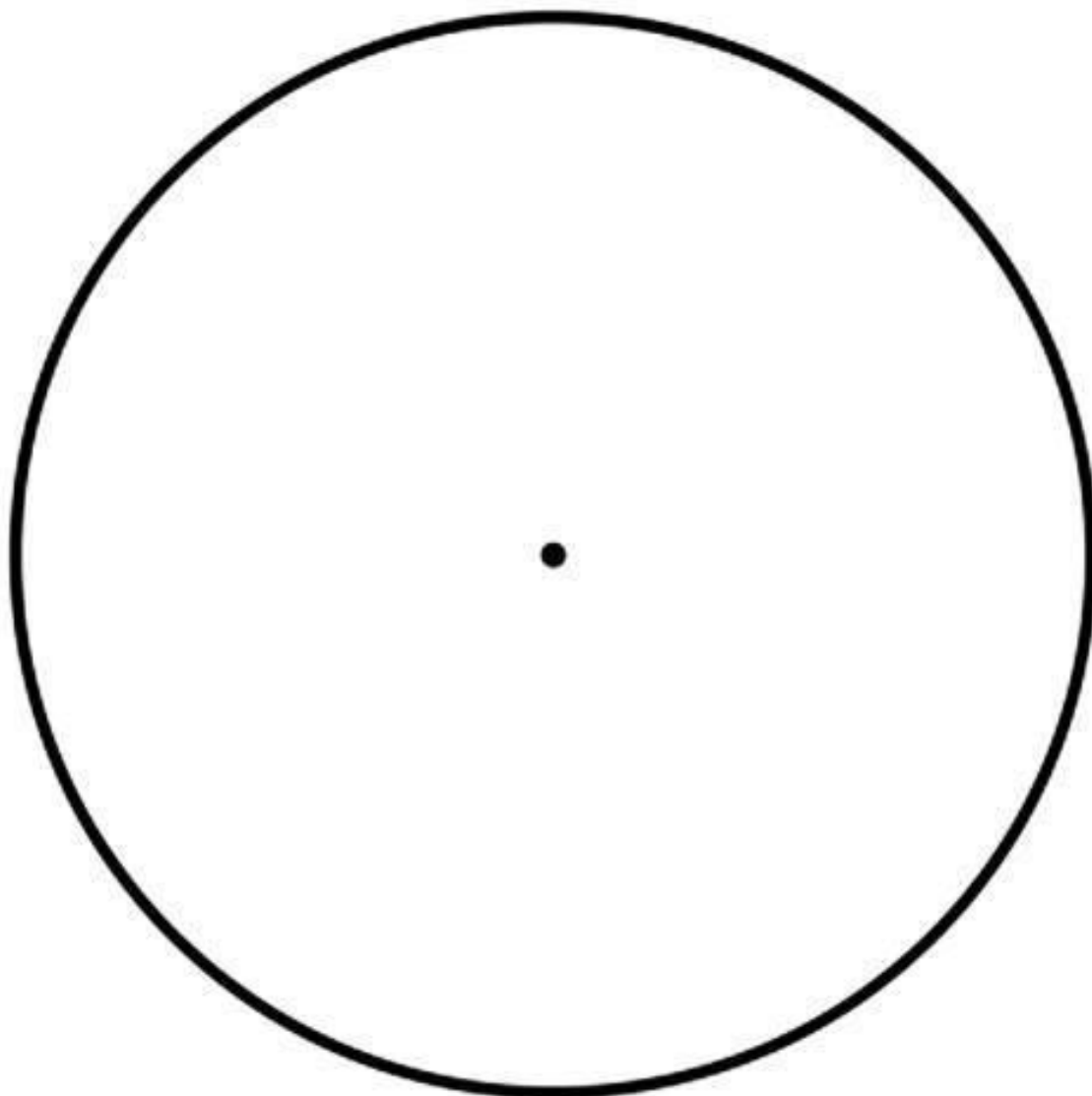
Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Stages-of-Creation-illumination-from-Honorius-Augustodunensis-Chuis-physicae-twelfth\\_fig4\\_315558822](https://www.researchgate.net/figure/Stages-of-Creation-illumination-from-Honorius-Augustodunensis-Chuis-physicae-twelfth_fig4_315558822)

Figura 46 – “A escada de ascenso e descenso”. Raimundo Lúlio –1512



Fonte: Yates, 1990

Figura 47 – “O círculo e o ponto” ou *circumponto*. Símbolo do ouro para os alquimistas



Fonte:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fprojetoalquimista.wordpress.com%2F2015%2F06%2F26%2Ftatrak-tecnica-complementar-de-concentracao%2F&psig=AOvVaw0MBmU9hNiA-0rKRpXyp9Is&ust=1582005222405000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCLCSpu7y1-cCFQAAAAAdAAAAABAD>

Figura 48 – “O astrônomo”. Johannes Angelus, *Astrolabium planum*. Veneza – 1494



Fonte: Atrologie Individuelle (2017).

Figura 49 – Gravura representando Nicolau de Cusa. Georg Rhaw (1488-1548)

# Des Babsts Hercules/ wider die Deudschen.

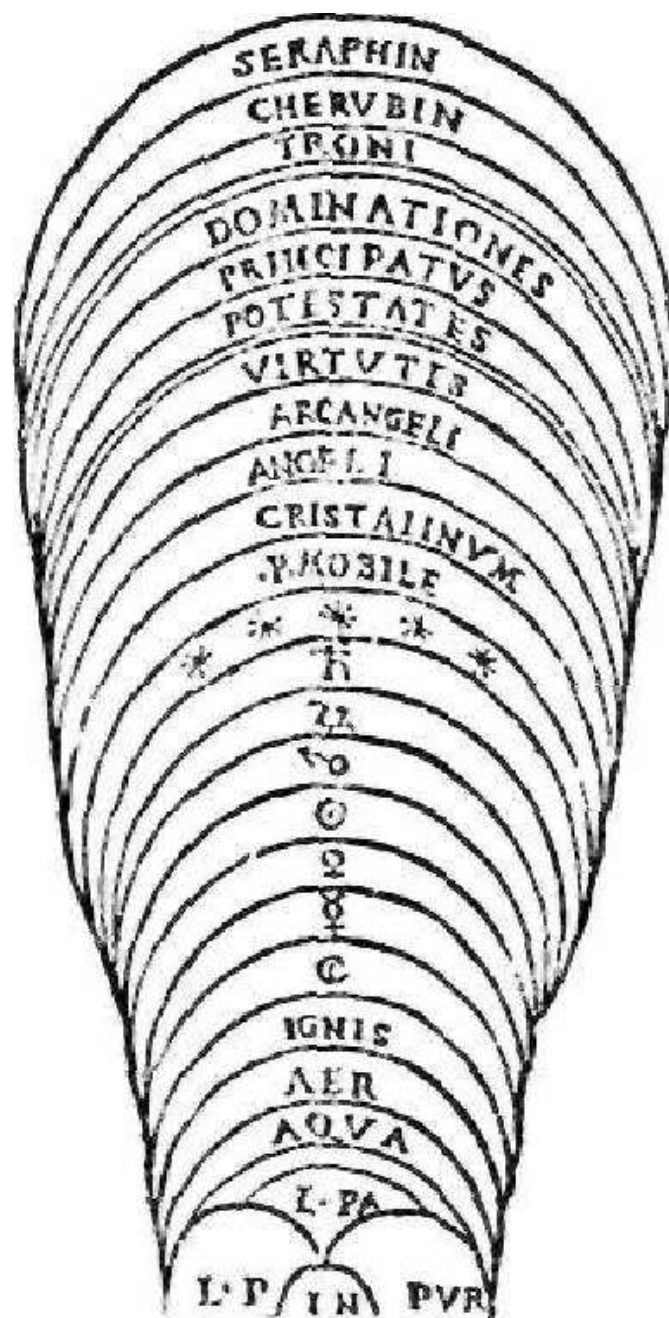
Die auch vor dieser zeit / nicht haben wollen dem  
Babst / beide die Christlichen / vnd des heiligen  
Römischen Reichs freiheit vnd dignitet /  
vbergeben

Durch  
Johannem Kymeum.



Fonte: <https://brill.com/view/book/edcoll/9789004382411/BP000010.xml>

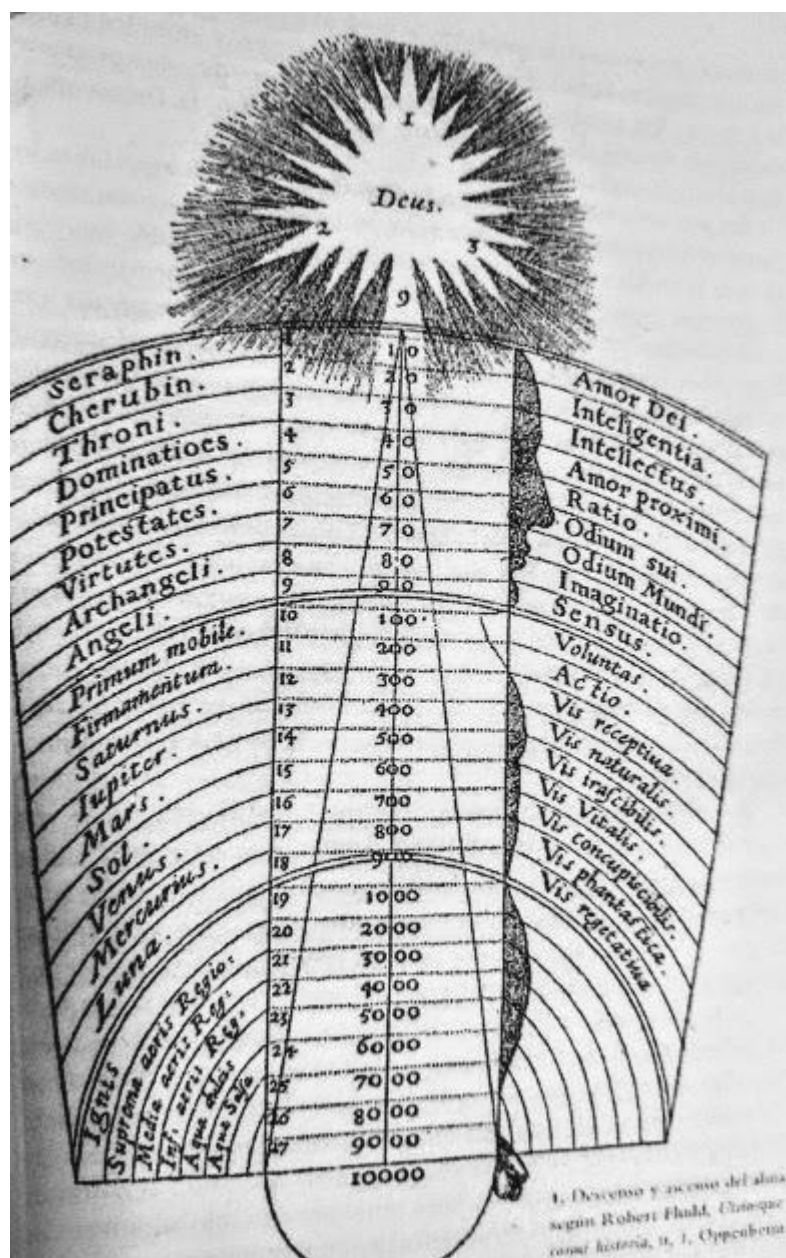
Figura 50 – As esferas do Universo como Sistema de Memória de Romberch – 1533



Fonte

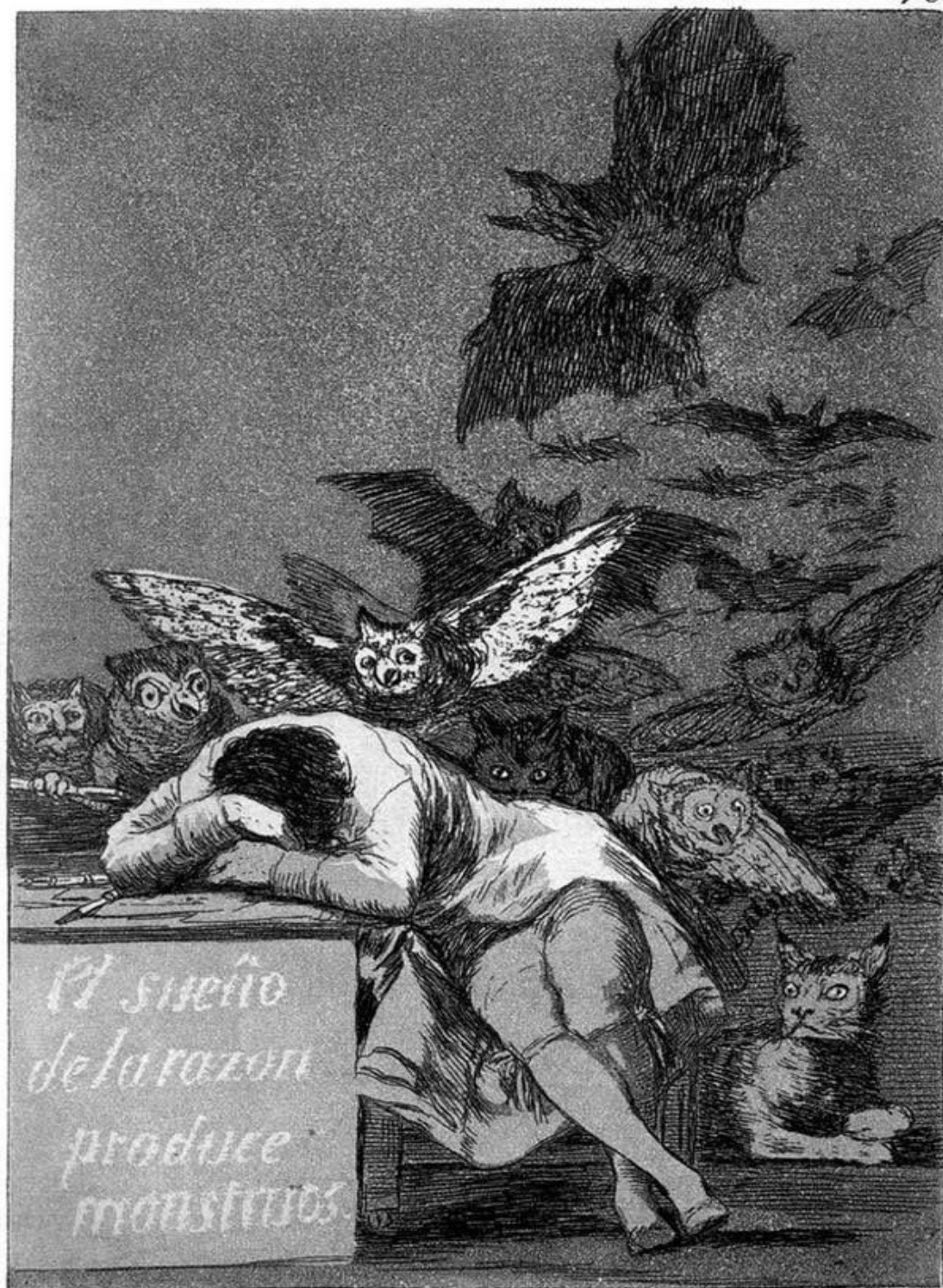
<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.semanticscholar.org%2Fpaper%2FThe-Art-of-Memory.-Hunter-Yates%2Fddf4c027ca004d49da14b430f86a653e69ac5ff8%2Ffigure%2F9&psig=AOvVaw1p6SnyrfZqs2YYkJvHdkxc&ust=1582776190944000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj3neiw7ucCFQAAAAAdAAAAABAE>

Figura 51 – “Ascender e o descender da alma” segundo Robert Fludd – 1620



Fonte: Culianu, 1999

Figura 52 – “O sono da razão produz monstros”. Francisco Goya – 1799



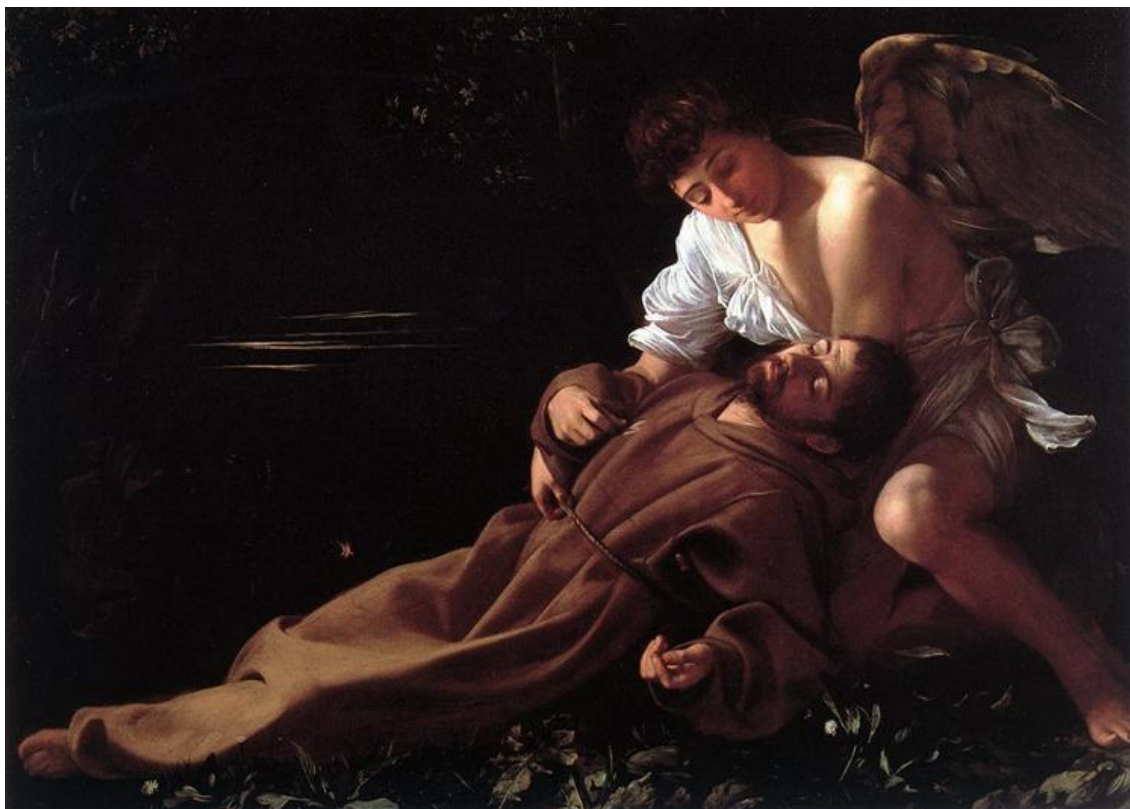
Fonte:

<https://i.pinimg.com/originals/c6/b9/c7/c6b9c786ddb3a20aa9c8e643db5605f.jpg>  
g





Figura 54 – “O êxtase de São Francisco”. Caravaggio – cerca de 1595



Fonte:

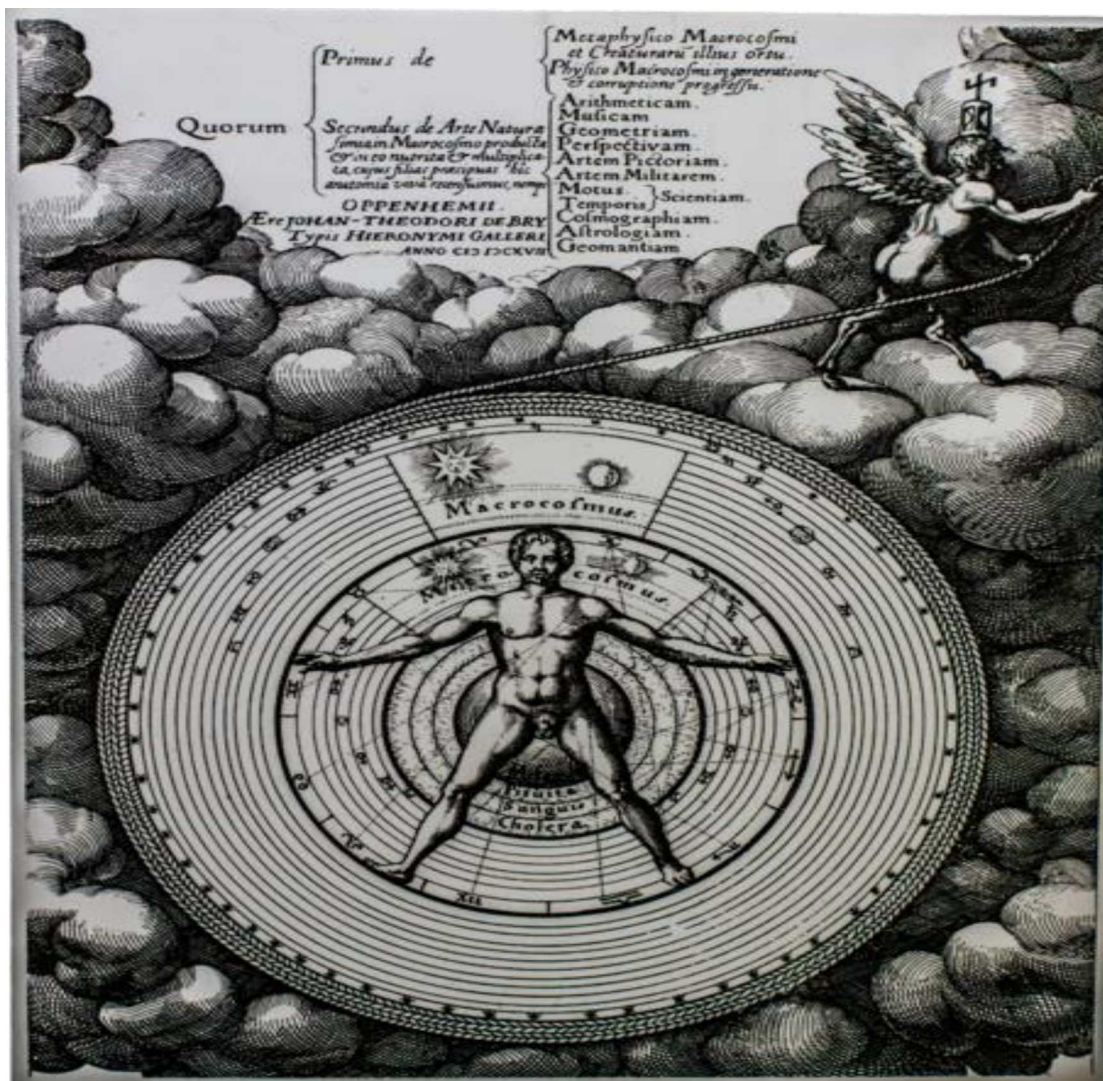
[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.wikiart.org%2Fpt%2Fcaravaggio%2Fsao-francisco-de-assis-em-extase-1595&psig=AOvVaw09P-M1zf80LRXjGuZ0quR\\_&ust=1632415998823000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCJD\\_3dCFk\\_MCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.wikiart.org%2Fpt%2Fcaravaggio%2Fsao-francisco-de-assis-em-extase-1595&psig=AOvVaw09P-M1zf80LRXjGuZ0quR_&ust=1632415998823000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCJD_3dCFk_MCFQAAAAAdAAAAABAD)

Figura 55 – “Alegoria da Prudência”. Tiziano – cerca de 1565



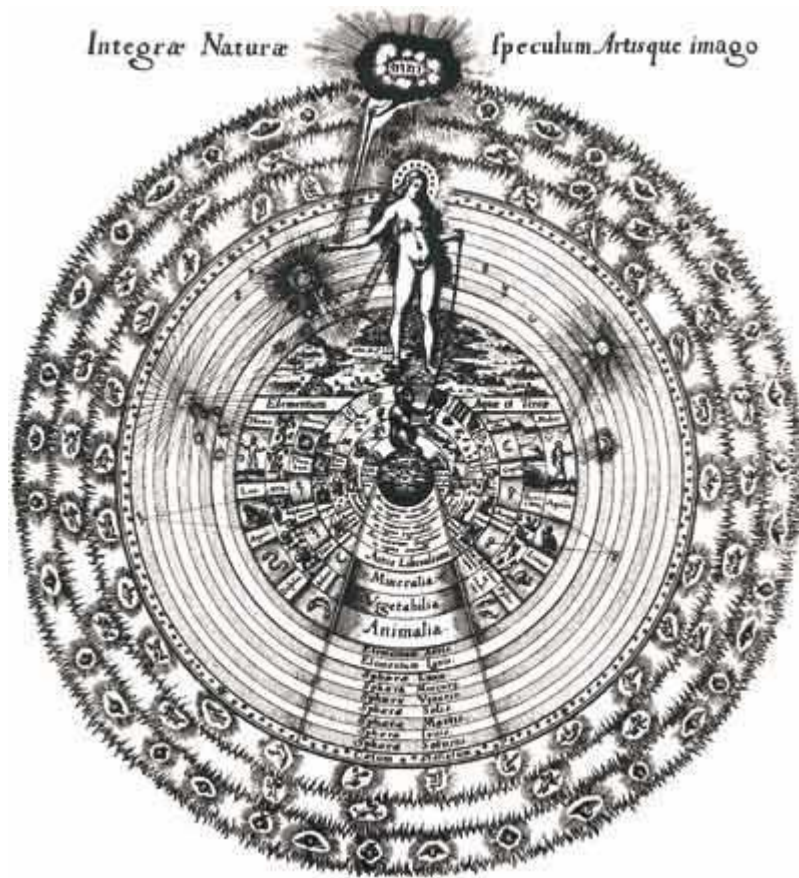
Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Titian -  
\\_Allegorie der Zeit.jpg/800px-Titian - Allegorie der Zeit.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Titian_-_Allegorie_der_Zeit.jpg/800px-Titian_-_Allegorie_der_Zeit.jpg)

Figura 56 – Ilustração representando a relação entre micro e macrocosmos, da obra  
*Utriusque cosmi historia*. Robert Fludd –1617



Fonte: Wikipedia, 2017a.

Figura 57 – “Espelho de toda a natureza e imagem da Arte”, da obra *Utriusque cosmi historia*. Robert Fludd – 1617



Fonte:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fzoede-camaris.blogspot.com%2F2005%2F05%2Falma-de-fora.html&psig=AOvVaw02Uuf9xdfwo1lk9JyIdvCW&ust=1586590316276000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCIjLtdSr3egCFQAAAAAdAAAAABAM>

Figura 58 – “O triunfo de Pã”. Luca Signorelli – cerca de 1484. Obra destruída em 1945



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli,Luca\\_-\\_Pan\\_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli,Luca_-_Pan_(1).jpg)

Figura 59 – “Hermes Trismegisto” no piso da Catedral de Siena. Obra de Giovanni di Stefano – 1488

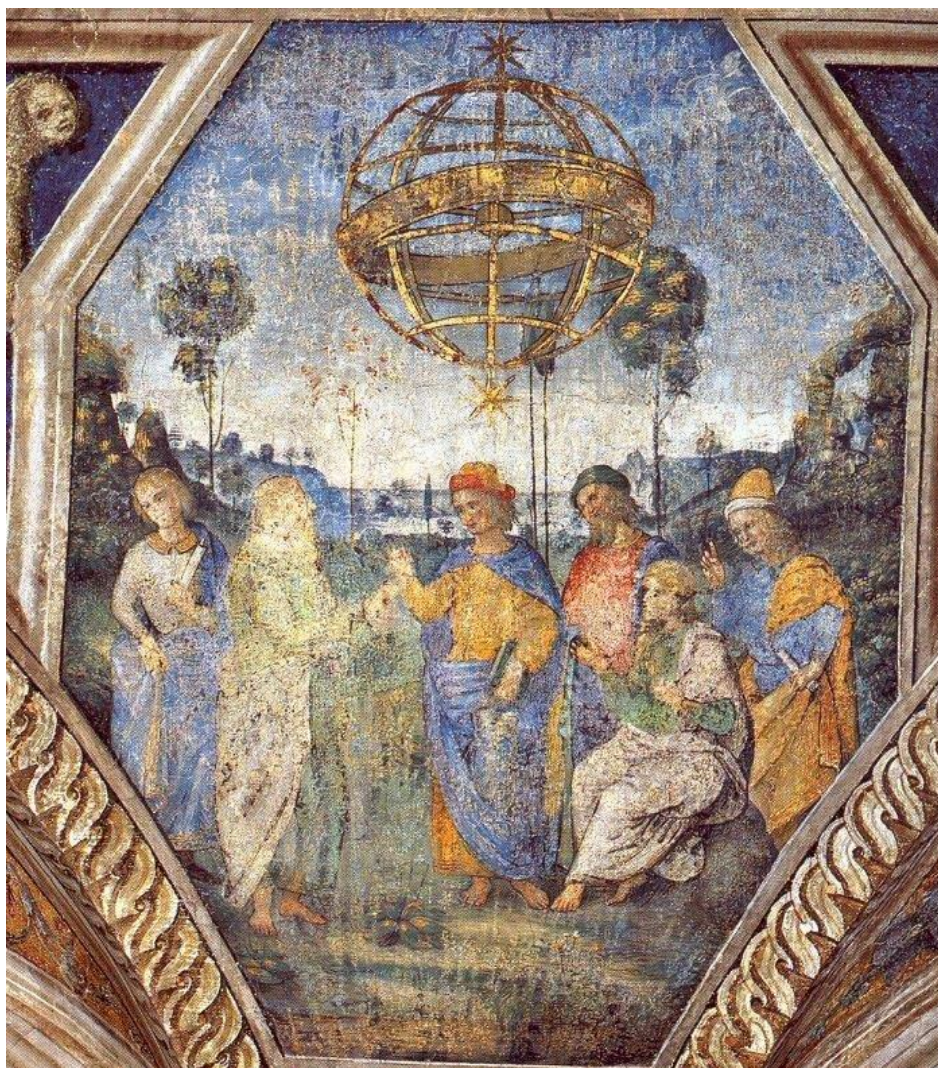


Fonte:

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.dk%2Fpin%2F508062401711040484%2F&psig=AOvVaw1mG-IwA41p2XeUoWKM\\_JH6&ust=1587773722129000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxfwoTCIC0hZjk\\_-gCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.dk%2Fpin%2F508062401711040484%2F&psig=AOvVaw1mG-IwA41p2XeUoWKM_JH6&ust=1587773722129000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxfwoTCIC0hZjk_-gCFQAAAAAdAAAAABAD)

Figura 60 – “Hermes Trismegisto com o zodíaco”. Pinturicchio.

Apartamentos Borgia Vaticano – século XV



Fonte:

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffigure%2FPinturicchio-and-assistants-Hermes-Trismegistus-with-the-Zodiac-1493-fresco-Sala\\_fig50\\_303106894&psig=AOvVaw2s5HkWKuyRA3HjqdxOT3P&ust=1587835469153000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFw\\_oTCMid36jKgekCFQAAAAAdAAAAABAO](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffigure%2FPinturicchio-and-assistants-Hermes-Trismegistus-with-the-Zodiac-1493-fresco-Sala_fig50_303106894&psig=AOvVaw2s5HkWKuyRA3HjqdxOT3P&ust=1587835469153000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFw_oTCMid36jKgekCFQAAAAAdAAAAABAO)



Figura 61 – “Ísis com Hermes Trismegisto e Moisés”. Pinturicchio, Vaticano – 1492-

1494



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffigure%2FPinturicchio-and-assistants-Io-Isis-with-Moses-and-Hermes-Trismegistus-Octagon-5\\_fig49\\_303106894&psig=AOvVaw2VIxF2MD5nnPwfMMDuLouN&ust=1632416105261000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCPCsqIaGk\\_MCFQAAAAAdAA AAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffigure%2FPinturicchio-and-assistants-Io-Isis-with-Moses-and-Hermes-Trismegistus-Octagon-5_fig49_303106894&psig=AOvVaw2VIxF2MD5nnPwfMMDuLouN&ust=1632416105261000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCPCsqIaGk_MCFQAAAAAdAA AAABAD)

Figura 62 – “O Sonho de Jacó” ou “Escada de Jacó”. Taddeo Zuccaro – século XVI. Palácio Farnese-Caprarola



Fonte:

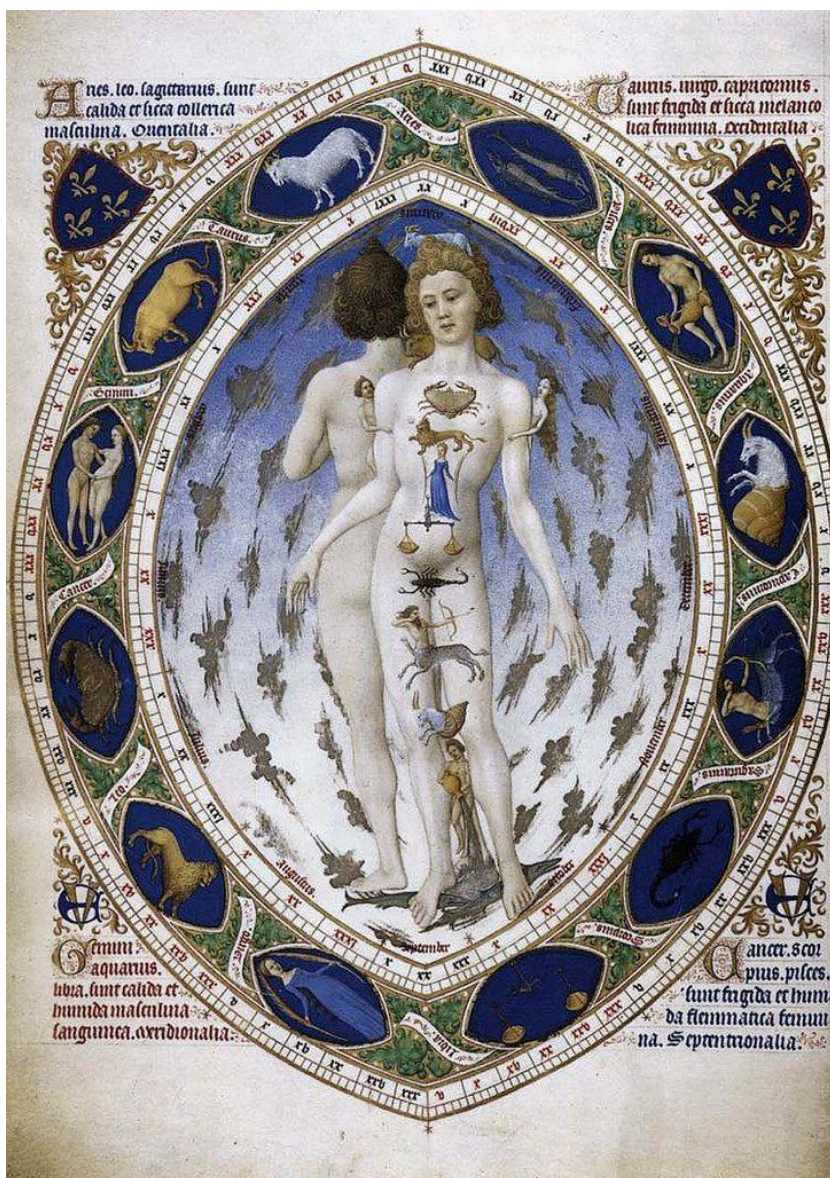
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Fresco\\_Jacob%27s\\_Ladder\\_in\\_Palazzo\\_Farnese\\_Caprarola.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Fresco_Jacob%27s_Ladder_in_Palazzo_Farnese_Caprarola.jpg)

Figura 63 – “O silêncio hermético”, detalhe para o chapéu alado como emblema de Hermes. Desenho de Achille Bocchi. *Symbolicarum quaestionum* – 1555



Fonte: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_H-5-26](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_H-5-26)

Figura 64 – “O homem do zodíaco”. Livro das Horas do Duque de Berry – produzido entre 1410/1416-1485/1489



Fonte:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbr.pinterest.com%2Fpin%2F447967494184801515%2F&psig=AOvVaw0SsXZGwHMLhcoYmmNvpGKy&ust=1589584779870000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJC-9vW-tOkCFQAAAAAdAAAAABAJ>

Figura 65 – “Sol Iustitiae”. Gravura de Albrecht Dürer. Nuremberg – 1498/1499



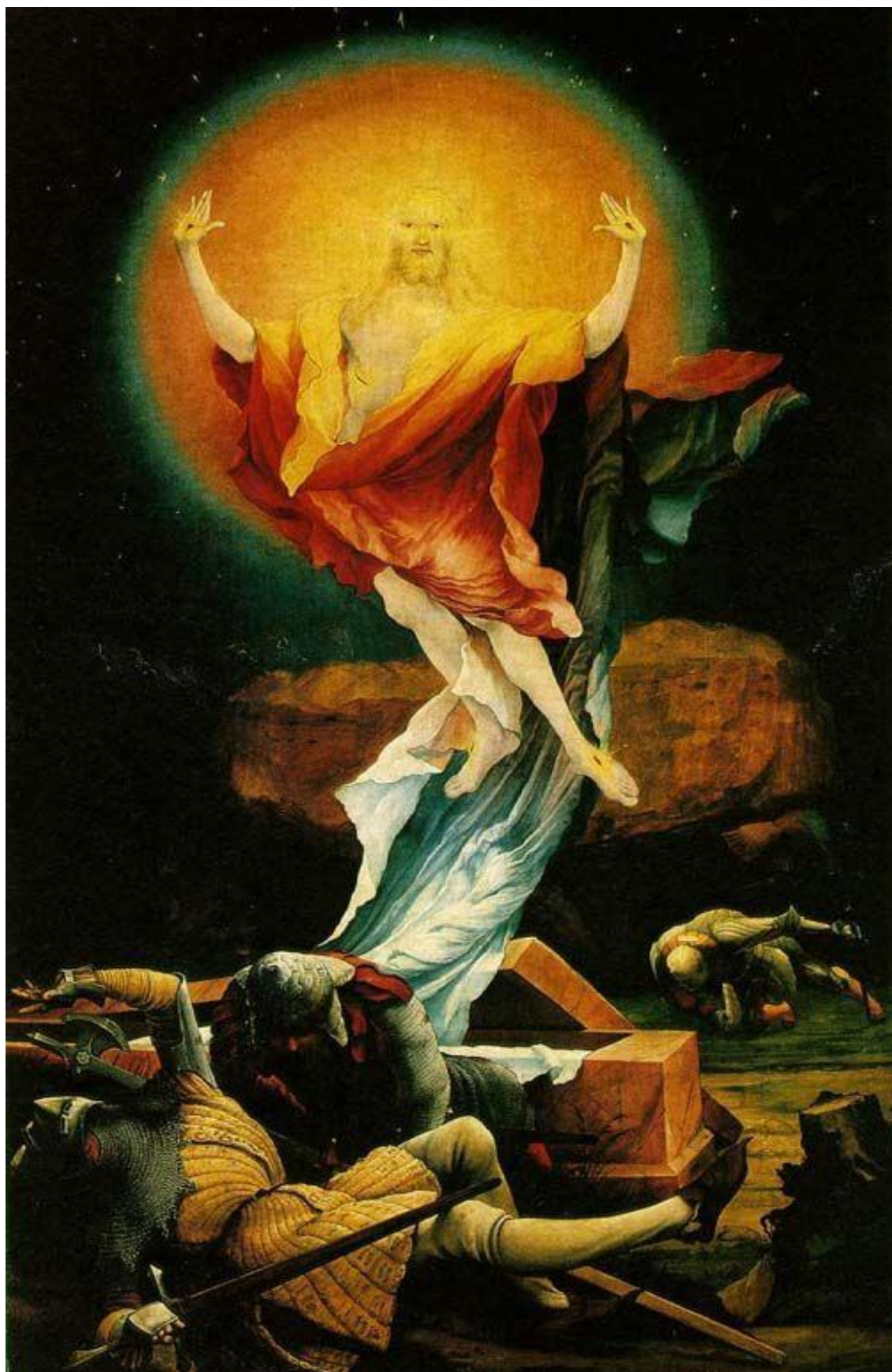
Fonte: WikiArt, 2017.

Figura 66 – Painel interior: “São João evangelista em Patmos”. Painel exterior: “O olho do Sol divino com cenas da Paixão”. Hieronymus Bosch – depois de 1488



Fonte: <https://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7YZNJM/>  
[https://en.wikipedia.org/wiki/St.\\_John\\_the\\_Evangelist\\_on\\_Patmos](https://en.wikipedia.org/wiki/St._John_the_Evangelist_on_Patmos)

Figura 67 – “A Ressurreição”. Matthias Grünewald – 1515



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/569072102897404026/>

Figura 68 – “O Paraíso e Inferno”. Hieronymus Bosch – entre 1505-1515

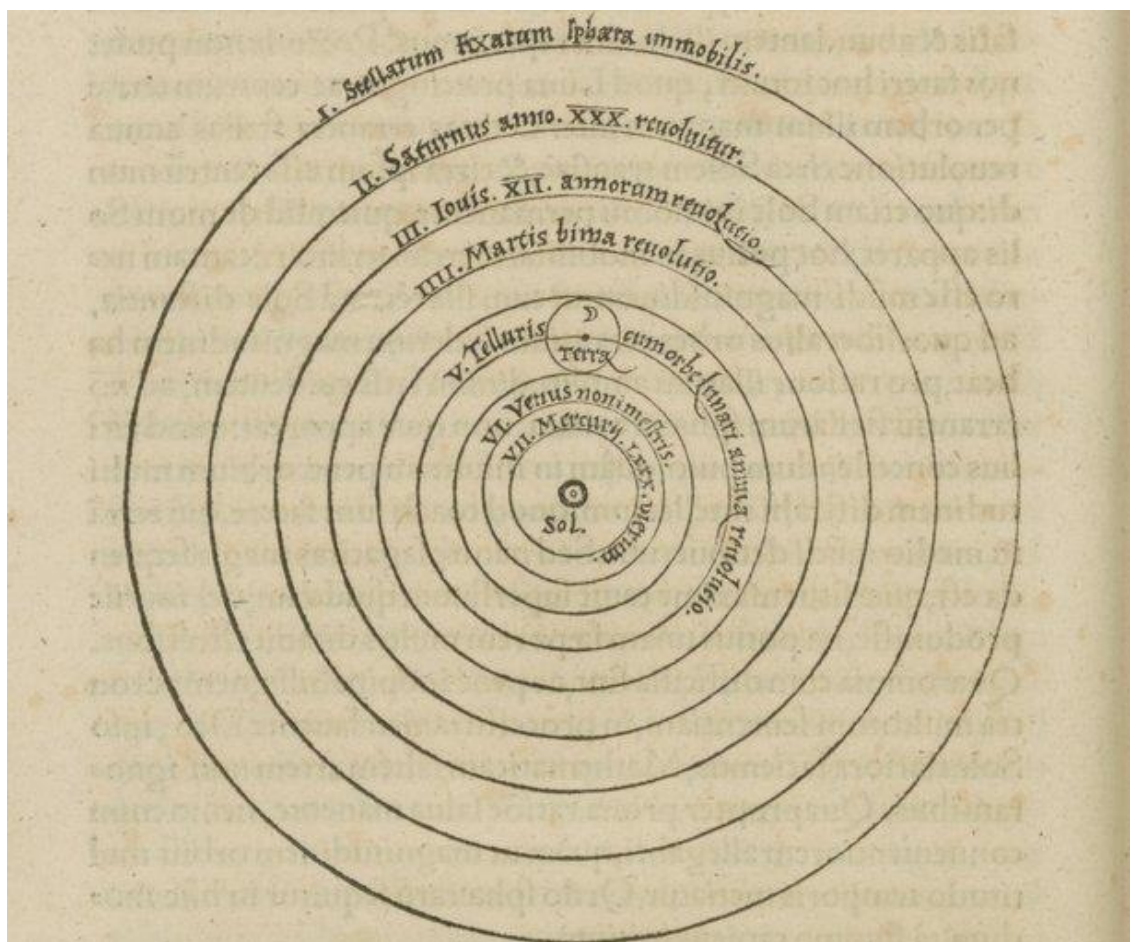


Fonte:  
[https://www.itl.cat/wallview/iiJoJxR\\_devil-in-the-detail-hieronymus-bosch-visions-of/](https://www.itl.cat/wallview/iiJoJxR_devil-in-the-detail-hieronymus-bosch-visions-of/)

[https://www.itl.cat/wallview/iiJoJxR\\_devil-in-the-detail-hieronymus-bosch-visions-of/](https://www.itl.cat/wallview/iiJoJxR_devil-in-the-detail-hieronymus-bosch-visions-of/)



Figura 69 – O mapa/diagrama heliocêntrico de Copérnico. *De revolutionibus orbium coelestium* – 1543



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.wdl.org%2Fpt%2Fit%2Fem%2F3164%2F&psig=AOvVaw3o8-s3QrNax1\\_Upzk1JeVT&ust=1632761172607000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCJC\\_8GLnfMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.wdl.org%2Fpt%2Fit%2Fem%2F3164%2F&psig=AOvVaw3o8-s3QrNax1_Upzk1JeVT&ust=1632761172607000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCJC_8GLnfMCFQAAAAAdAAAAABAD)

Figura 70 – “O melancólico”. Cesare Ripa – 1603



Fonte: Fonte: Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012

Figura 71 – “O olho alado” emblema da medalha de Leon Battista Alberti por Matteo de’ Pasti – entre 1446/1450



Fonte:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leon\\_Battista\\_Alberti\\_by\\_Matteo\\_de\\_Pasti.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leon_Battista_Alberti_by_Matteo_de_Pasti.jpg)

Figura 72 – *Magnum Chaos*. Lorenzo Lotto – século XVI



Fonte: <https://www.fondazionemia.it/it/basilica>

Figura 73 – “Prazer”. Cesare Ripa – 1603



Fonte:

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3ADella\\_nouissima\\_Iconologia\\_di\\_Cesare\\_Ripa\\_Perugino\\_Cavalier\\_de\\_SS.\\_Mauritio\\_and\\_Lazzaro\\_-\\_parte\\_prima\\_\(-terza\)\\_-nella\\_quale\\_si\\_descriuono\\_diuerse\\_imagini\\_di\\_virtu%2C\\_vitij%2C\\_affetti%2C\\_passio\\_ni\\_humane%2C\\_\(14560872127\).jpg&psig=AOvVaw3DVhdFyU8klDui0X30fY8C&ust=1597169054480000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJjM3JL5kesCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3ADella_nouissima_Iconologia_di_Cesare_Ripa_Perugino_Cavalier_de_SS._Mauritio_and_Lazzaro_-_parte_prima_(-terza)_-nella_quale_si_descriuono_diuerse_imagini_di_virtu%2C_vitij%2C_affetti%2C_passio_ni_humane%2C_(14560872127).jpg&psig=AOvVaw3DVhdFyU8klDui0X30fY8C&ust=1597169054480000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJjM3JL5kesCFQAAAAAdAAAAABAD)

Figura 74 – “Libido”. Cesare Ripa – 1603



Fonte:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Finternetarchivebookimages%2F14747074852%2F&psig=AOvVaw2rGrR5xCwZe9RSfknreM4m&ust=1597263653113000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCOCIpv38k-sCFQAAAAAdAAAAABAO>

Figura 75 – “Prudência”. Cesare Ripa – 1603



Fonte:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.leidenuniv.nl%2Ffs%2Fverduin%2Fkerst%2Ffestlent.htm&psig=AOvVaw3x8FcsxuSY1IeDfufwKKVF&ust=1597263815122000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNjTgdD9k-sCFQAAAAAdAAAAABAR>

Figura 76 – “O filósofo em meditação”. Rembrandt – cerca de 1633

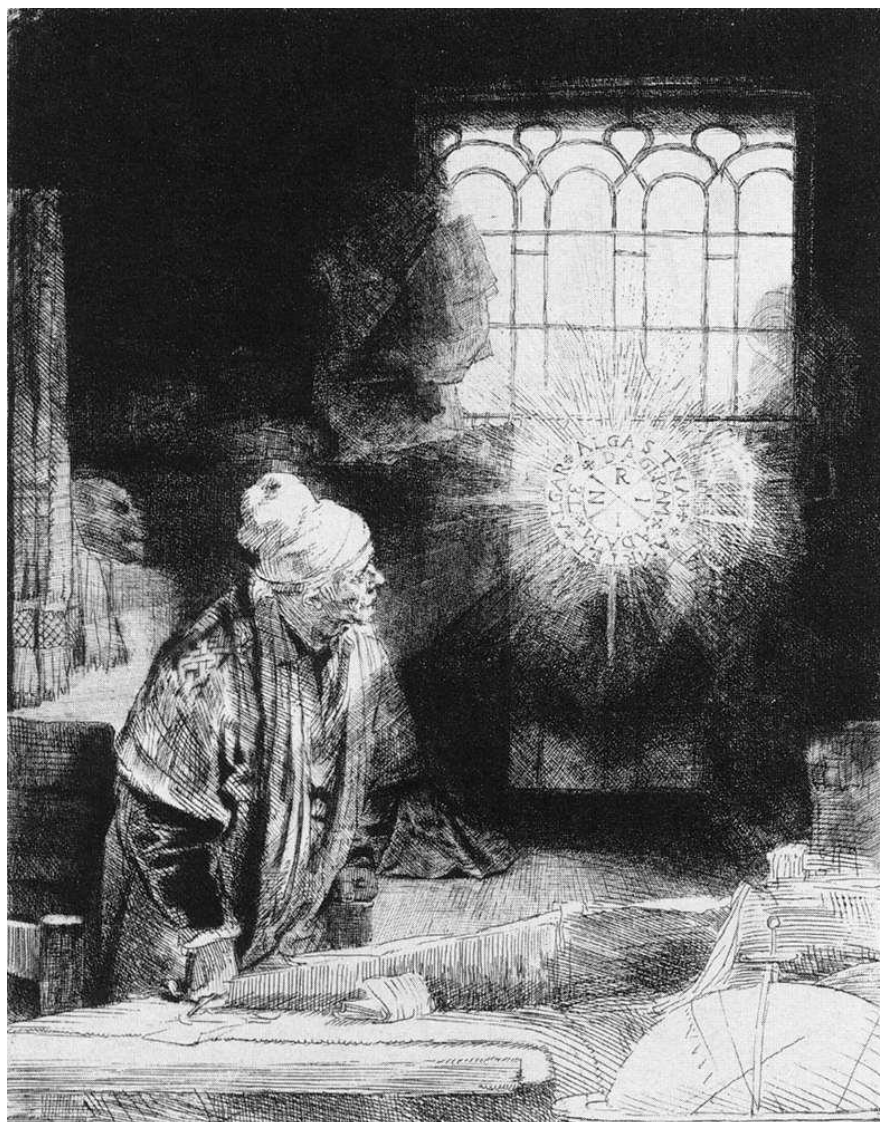


Fonte:

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmedium.com%2F%40jotaguede%2Fmas-%25C3%25A9-ci%25C3%25A9-2ae1a392426f&psig=AOvVaw19NvhX2uhL-UizUAZat6\\_T&ust=1598395638614000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNjHs\\_31tOsCFQAAAAAdAAAAABAW](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmedium.com%2F%40jotaguede%2Fmas-%25C3%25A9-ci%25C3%25A9-2ae1a392426f&psig=AOvVaw19NvhX2uhL-UizUAZat6_T&ust=1598395638614000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNjHs_31tOsCFQAAAAAdAAAAABAW)



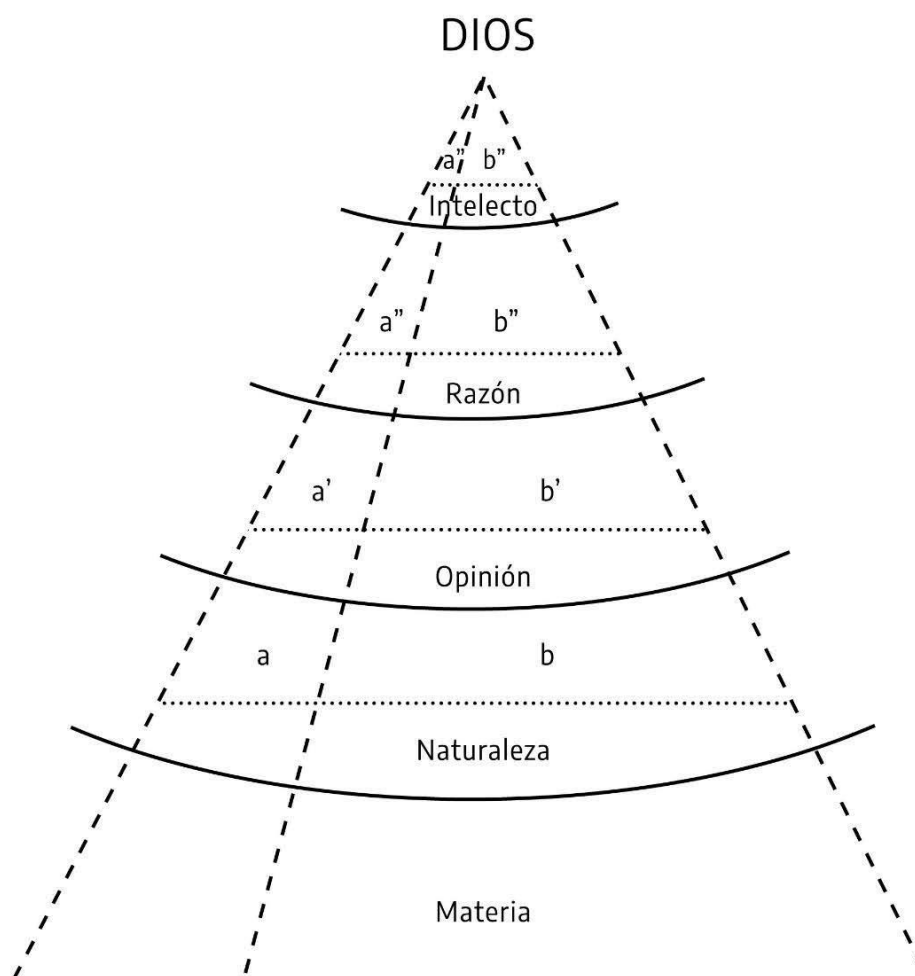
Figura 77 – “Fausto” ou “O sábio inspirado”. Rembrandt – cerca de 1651-1653



Fonte:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fpt.wikipedia.org%2Fwiki%2FFausto&psig=AOvVaw3d1P6o1DTVapVGx-RWwKzz&ust=1598400192442000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCIjj-vOGtesCFQAAAAAdAAAAABAD>

Figura 78 – Diagrama por Ernst Gombrich



Fonte: Gombrich, 1983.

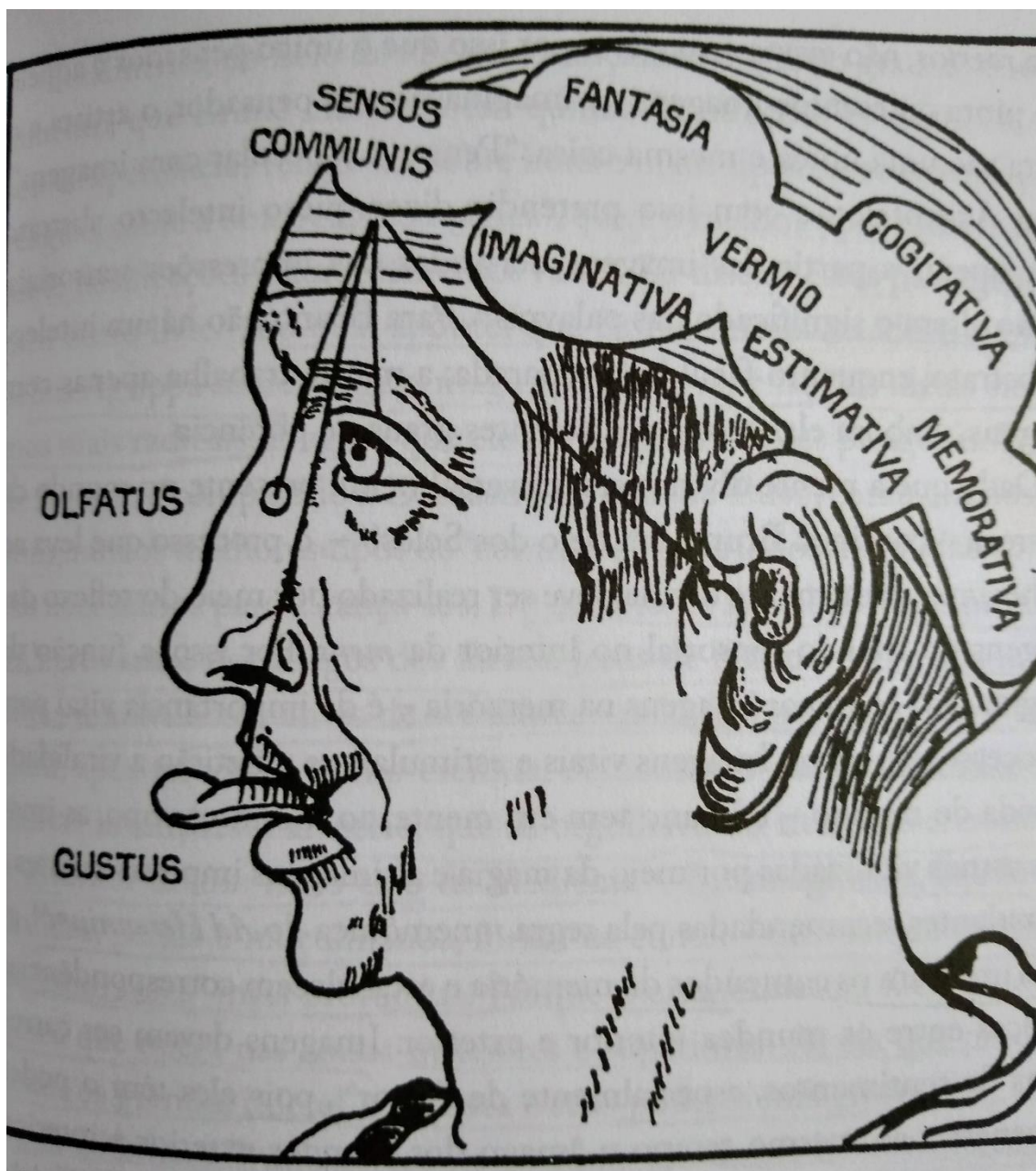
Figura 79 – Verso do medalhão de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici. Atribuído a Niccolò Fiorentino – século XV



Fonte: Gombrich, 1983.

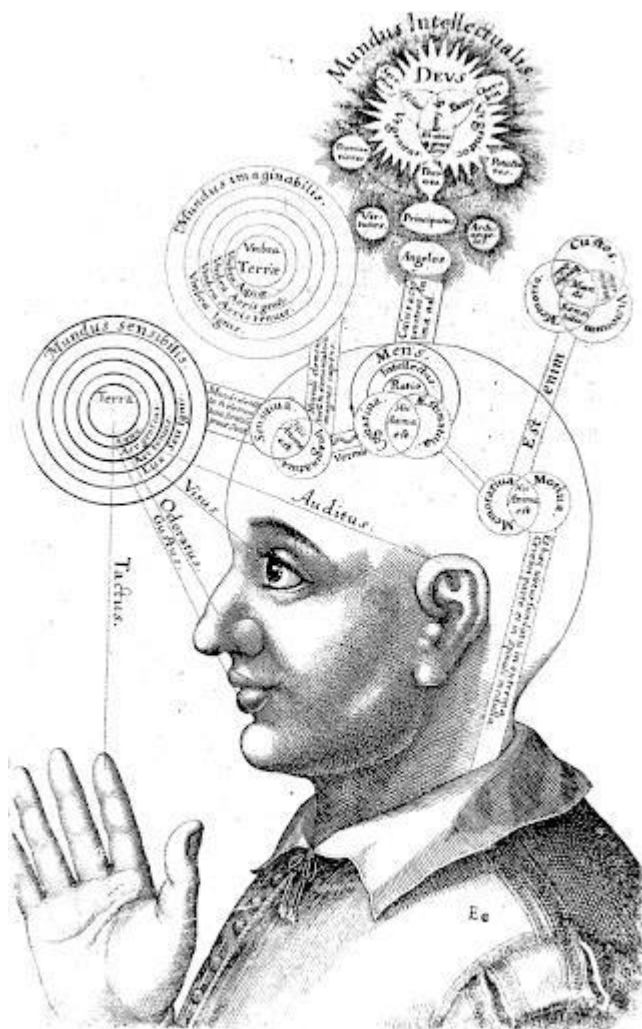
Figura 80 – “Diagrama da psicologia das faculdades”. Johannes Romberch.

*Congestorium artificiose memoriae* – 1533



Fonte: Yates, 2016

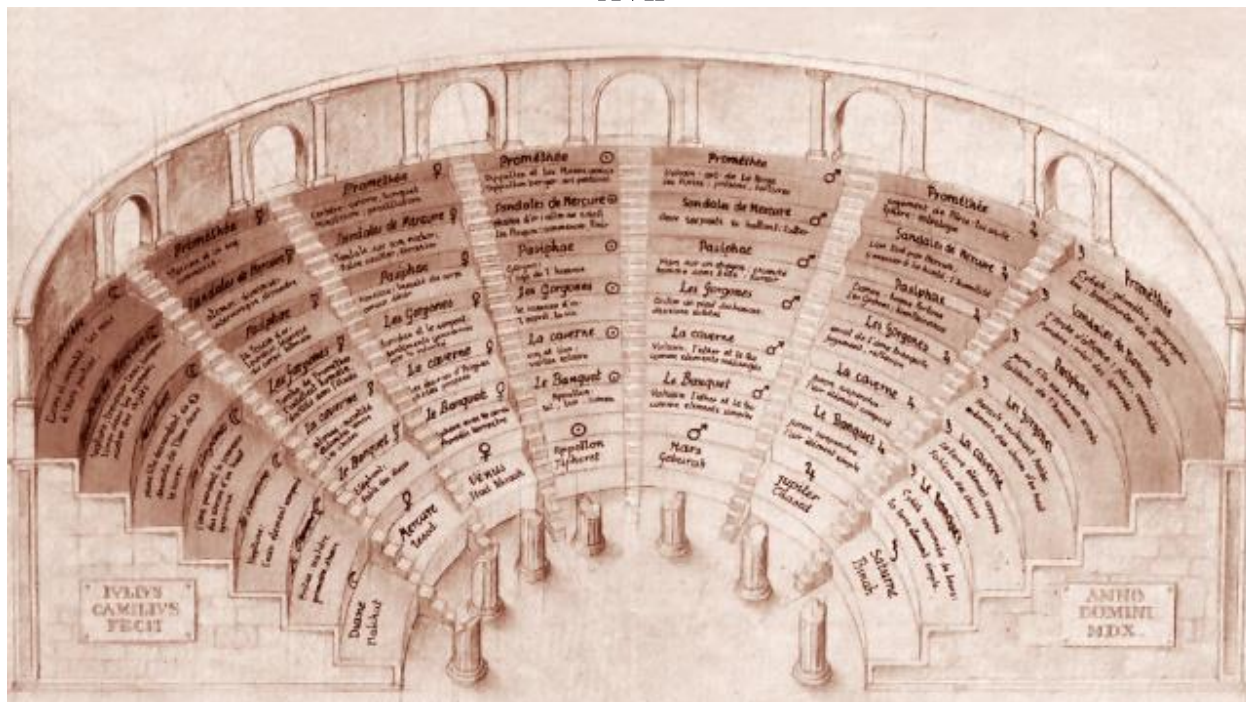
Figura 81 – “As faculdades mentais e o micro e macrocosmos”, da obra *Utriusque cosmi historia*. Robert Fludd – 1617



Fonte:

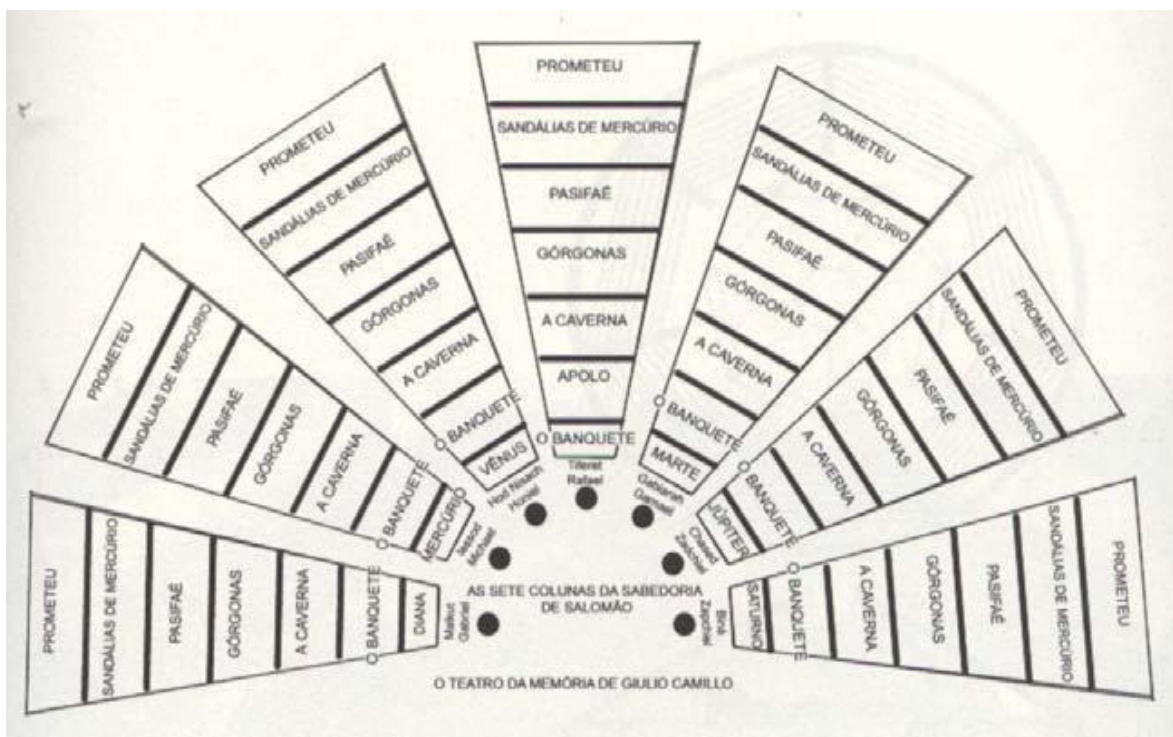
<https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fflarkfall.wordpress.com%2F2014%2F04%2F24%2Frobert-fludd-of-music-and-mind%2F&psig=AOvVaw3BoU6u8KLi-j99xshjDFcr&ust=1607909149023000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJDFtPnnye0CFQAAAAAdAAAAABAD>

Figura 82 – “O Teatro da memória” de Giulio Camillo, segundo Athanasius Kircher – século XVII



Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/O-Teatro-da-Memoria-de-Giulio-Camillo-segundo-Athanasius-Kircher-No-entanto-pudera\\_fig1\\_322012068](https://www.researchgate.net/figure/O-Teatro-da-Memoria-de-Giulio-Camillo-segundo-Athanasius-Kircher-No-entanto-pudera_fig1_322012068)

Figura 83 – “O Teatro da memória” de Giulio Camillo, ilustrado por Milton José de Almeida



Fonte: ALMEIDA, 2005.

Figura 84 – A “Teoria”. Cesare Ripa –1603



Fonte:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Flimes.cfs.unipi.it%2Fsanminiopalazzo%2Fseminario%2Fteoria-nelliconologia-di-ripa%2F&psig=AOvVaw0V0eitQcB9akpD2DCsKUUn&ust=1608663578624000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNiB4oDh3-0CFQAAAAAdAAAAABAP>



Figura 85 – “Autorretrato”. Albrecht Dürer – 1512-1514



Fonte: PANOFSKY, 2005

Figura 86 – “Sócrates pinta com ajuda de um *daimon*”. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum* – 1555



Fonte:

[https://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm\\_1257&pageid=0061&pid=boca003](https://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_1257&pageid=0061&pid=boca003)

Figura 87 – “Autorretrato”. Gian Paolo Lomazzo – cerca de 1568



Fonte:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fcharcofrio.blogspot.com%2F2010%2F08%2Fgiovanni-paolo-lomazzo.html%3Fm%3D1&psig=AOvVaw1HwSwMEkCWVu2AAV-daRgD&ust=1614197277808000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPCMqM7ngO8CFQAAAAAdAAAAABAD>

Figura 88 – “A apoteose do artista”. Federico Zuccaro – 1598



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.allposters.com%2F-sp%2FThe-Apotheosis-of-the-Artist-C-1598-Ceiling-Fresco-Posters\\_i9423118\\_.htm&psig=AOvVaw1MXZFHka\\_-bsKOOI31jfWb&ust=1615935087697000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKCjsKOys-8CFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.allposters.com%2F-sp%2FThe-Apotheosis-of-the-Artist-C-1598-Ceiling-Fresco-Posters_i9423118_.htm&psig=AOvVaw1MXZFHka_-bsKOOI31jfWb&ust=1615935087697000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKCjsKOys-8CFQAAAAAdAAAAABAD)

Figura 89 –“O capriccio”. Cesare Ripa – 1603



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3AIconologia\\_ripa-1645\\_tomasini\\_venezia.png&psig=AOvVaw2dn\\_fIZBPMIRdYbqyJB6HZ&ust=1616266652453000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCV3NKEve8CFQAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3AIconologia_ripa-1645_tomasini_venezia.png&psig=AOvVaw2dn_fIZBPMIRdYbqyJB6HZ&ust=1616266652453000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCV3NKEve8CFQAAAdAAAAABAD)

Figura 90 – “Escravo agonizante”.

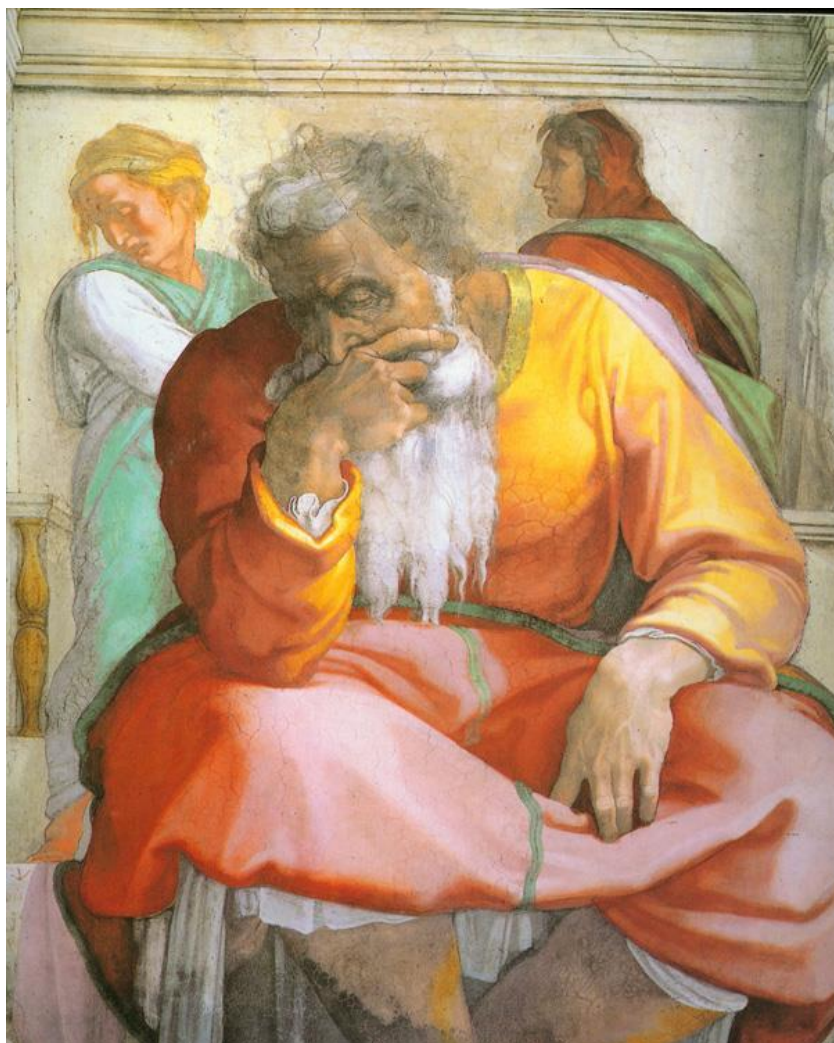
Michelangelo – cerca de 1513



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmare.art.br%2Fescravo-agonizante%2F&psig=AOvVaw14P\\_OVwJKTM1uSHPCz0n-&ust=1617874642570000&source=imag](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmare.art.br%2Fescravo-agonizante%2F&psig=AOvVaw14P_OVwJKTM1uSHPCz0n-&ust=1617874642570000&source=imag)

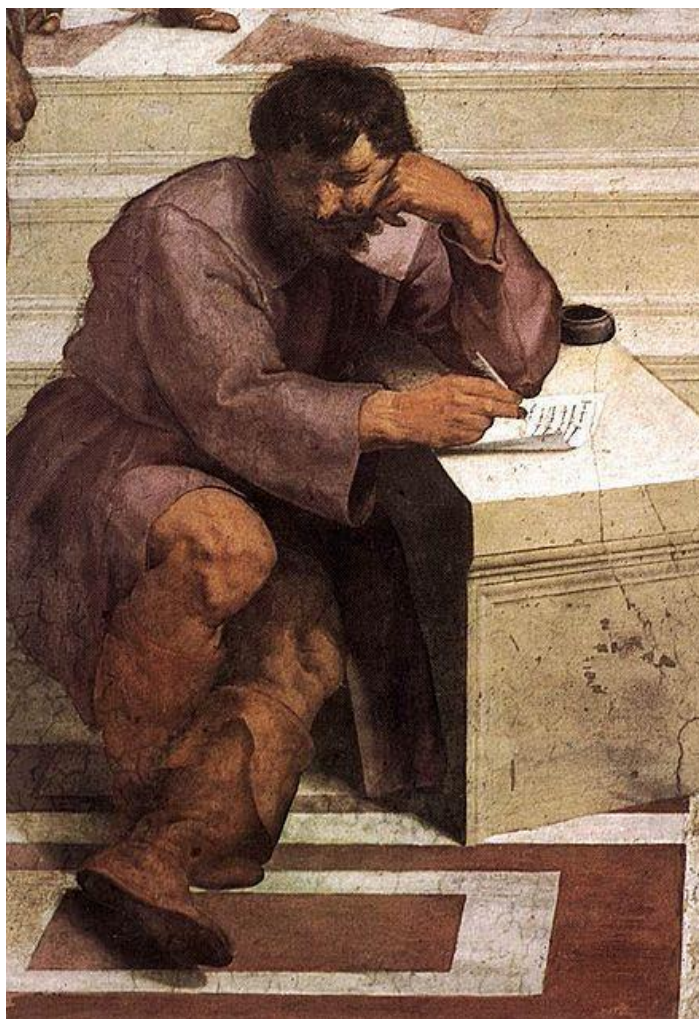
Figura 91 – “Profeta Jeremias” detalhe Capela Sistina.  
Michelangelo – entre 1508-1512



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.michelangelomodels.com%2Fmodels%2Fsistine\\_chapel.shtml&psig=AOvVaw2RHOCIKRf5Xco7gmdwyGYq&ust=1618085631668000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCMjI6\\_L88e8CFQAAAAAdAAABAb](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.michelangelomodels.com%2Fmodels%2Fsistine_chapel.shtml&psig=AOvVaw2RHOCIKRf5Xco7gmdwyGYq&ust=1618085631668000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCMjI6_L88e8CFQAAAAAdAAABAb)

Figura 92 – “Heráclito”, detalhe da obra “A escola de Atenas”. Rafael Sanzio. Vaticano – 1509-1510

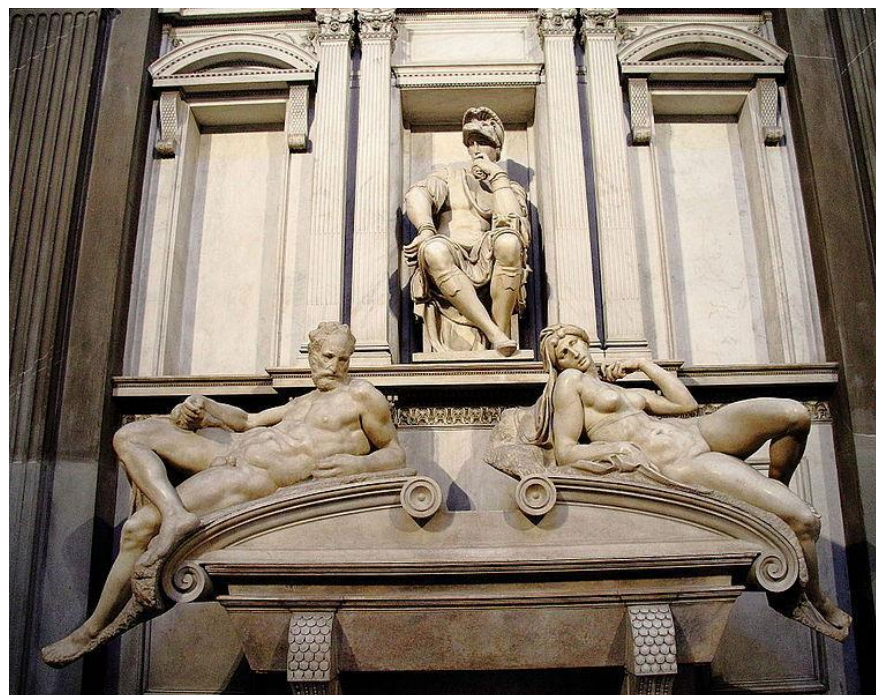


Fonte:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbr.pinterest.com%2Fpin%2F468937379941640505%2F&psig=AOvVaw1WNEdfLnAW98nwdjo47MdP&ust=1618179724358000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPCk1rTb9O8CFQAAAAAdAAAAABAD>



Figura 93 (A e B): Sacristia Nova, Túmulo dos Medici por Michelangelo entre 1524-1533. 93-A: Tumba de Lourenço de Medici; e 93-B: Tumba de Juliano de Medici



(A)



(B)

Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fguiaflorenca.net%2Fbiografia%2Fgiuliano-demediti-duque-de-nemours%2F&psig=AOvVaw2vljh4xDC-MWb0QxGcaTXY&ust=1618433587943000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNi-opWN\\_O8CFQAAAAAdAAAAABAJ](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fguiaflorenca.net%2Fbiografia%2Fgiuliano-demediti-duque-de-nemours%2F&psig=AOvVaw2vljh4xDC-MWb0QxGcaTXY&ust=1618433587943000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNi-opWN_O8CFQAAAAAdAAAAABAJ)

Figura 94 – *Il sogno della vita umana* ou “O sonho da vida humana”. Michelangelo – 1533

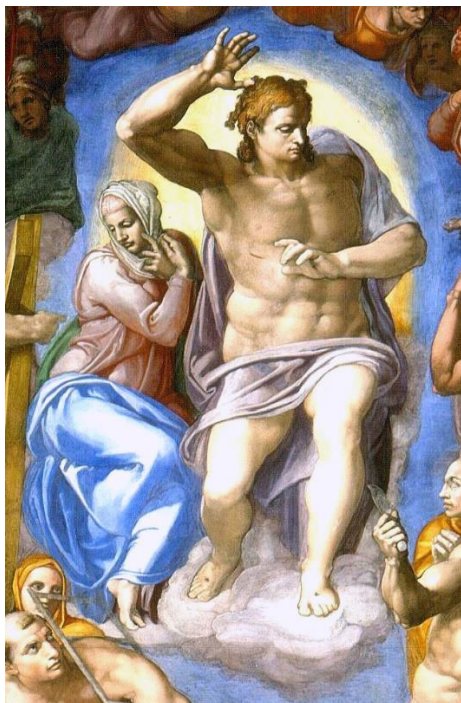


Fonte:

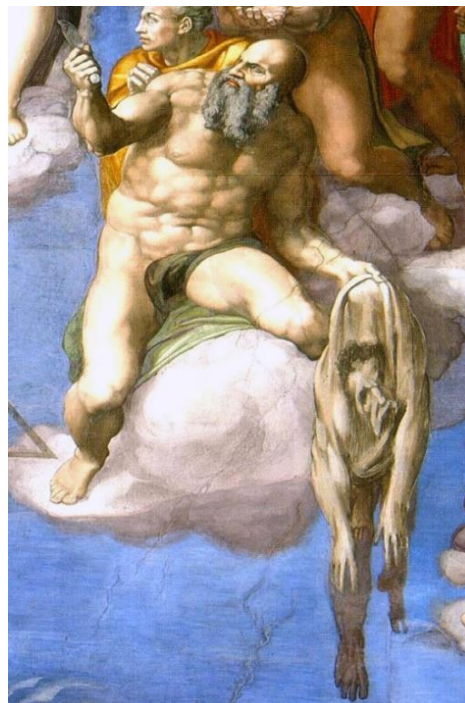
<https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fm.epochtimes.it%2Fnews%2Ffil-sogno-della-vita-umana-di-michelangeloD>

Figura 95 (A e B) – Detalhes do “Juízo Final”, Capela Sistina. Michelangelo – entre 1536 a 1541. A: “Jesus”; B: “São Bartolomeu”

(A)



(B)



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ju%C3%ADzo\\_Final\\_\(Michelangelo\)#/media/Ficheiro:Last\\_judgement.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ju%C3%ADzo_Final_(Michelangelo)#/media/Ficheiro:Last_judgement.jpg)

Figura 96 – “Amor sacro e amor profano”. Tiziano – cerca de 1514



Fonte:

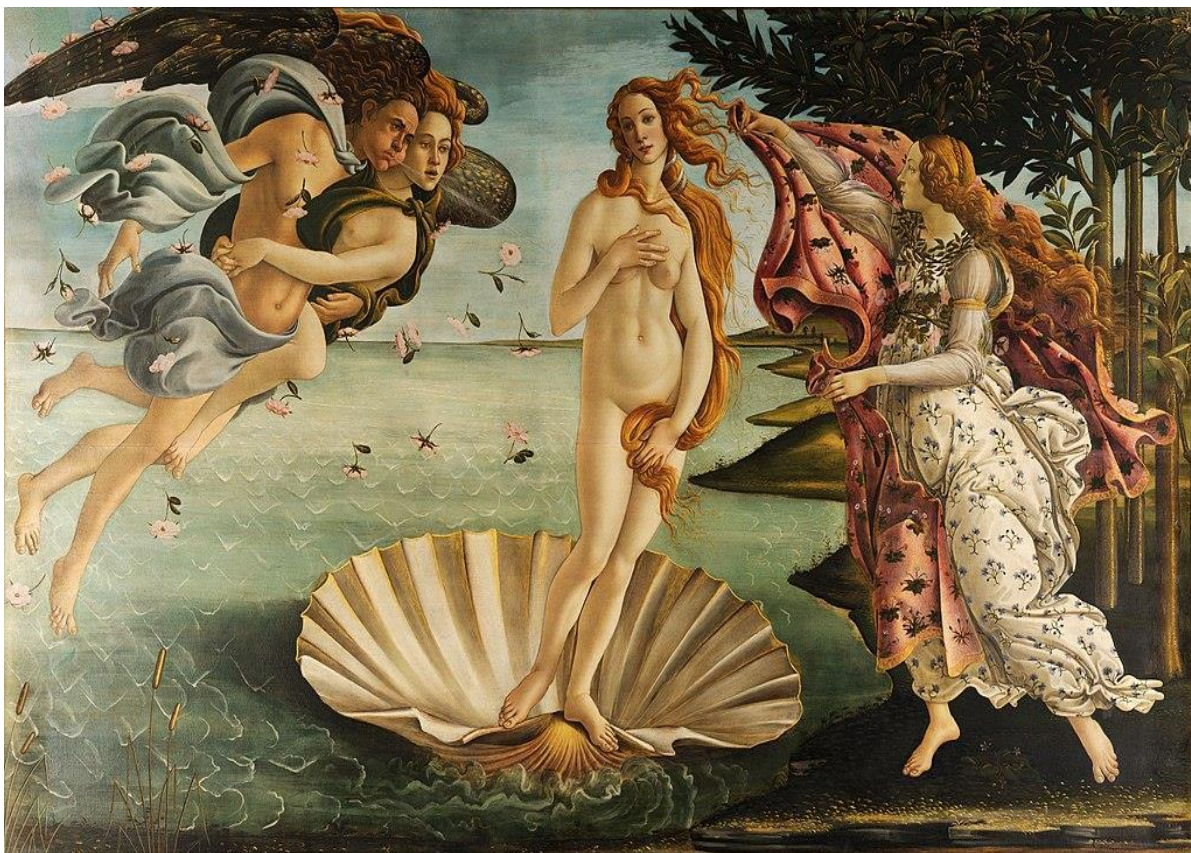
[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fsanthatela.com.br%2Ftiziano%2Ftiziano-amor-sacro-e-amor-profano-1514%2F&psig=AOvVaw0VRfp-IX0Cx1RbW0\\_74m5F&ust=1621972076517000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCLiW2v-K4\\_ACFQAAAAAdAAAAABAI](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fsanthatela.com.br%2Ftiziano%2Ftiziano-amor-sacro-e-amor-profano-1514%2F&psig=AOvVaw0VRfp-IX0Cx1RbW0_74m5F&ust=1621972076517000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCLiW2v-K4_ACFQAAAAAdAAAAABAI)

Figura 97 – “A Primavera”. Sandro Botticelli – 1482



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3c/Botticelli-primavera.jpg/1024px-Botticelli-primavera.jpg>

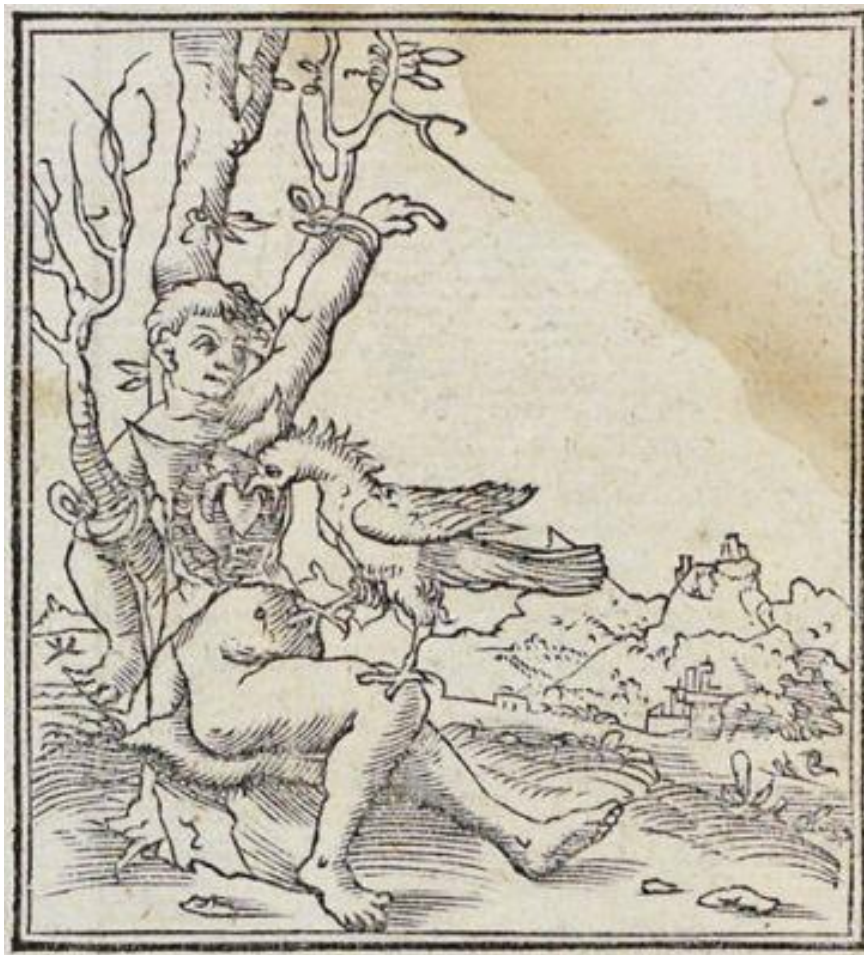
Figura 98 – “O nascimento de Vênus”. Sandro Botticelli –1485



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sandro\\_Botticelli - La nascita di Venere - Google Art Project - edited.jpg/1024px-Sandro Botticelli - La nascita di Venere - Google Art Project - edited.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/1024px-Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)

Figura 99 – “O livro de Emblemas”. Emblema 28: *Quae supra nos nihil ad nos* (“O que está acima de nós, para nós não é nada”). Andrea

Alciato – 1534

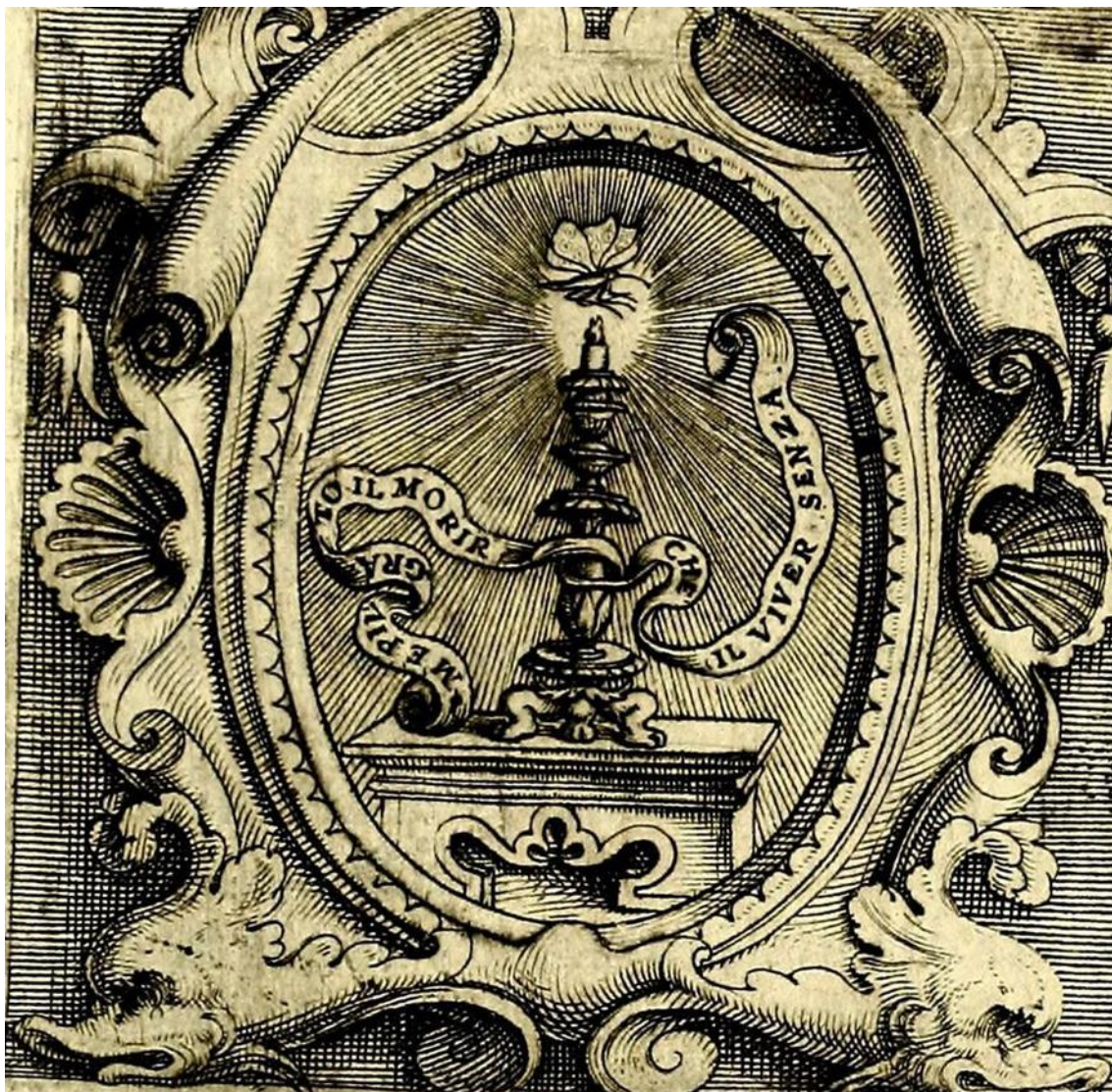


Fonte:

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A50a102>

Figura 100 – “A mariposa e a chama”, emblema de *Imprese Illustri*. Camillo Camilli –

1586



Fonte:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Finternetarchivebookimages%2F14744501594%2F&psig=AOvVaw2Trf\\_YxQ0Qkcuc6KzydWxn&ust=1629789366959000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTC KD3xunMxvICFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Finternetarchivebookimages%2F14744501594%2F&psig=AOvVaw2Trf_YxQ0Qkcuc6KzydWxn&ust=1629789366959000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTC KD3xunMxvICFQAAAAAdAAAAABAD)



Figura 101 – Frontispício do livro *History of the Royal Society of London* de Thomas Sprat – 1667



Fonte:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/A\\_History\\_of\\_the\\_Royal\\_Society%2C\\_by\\_Thomas\\_Sprat\\_%28frontispiece%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/A_History_of_the_Royal_Society%2C_by_Thomas_Sprat_%28frontispiece%29.jpg)