

Universidade Federal de Juiz de Fora
Pós-Graduação em Ciência da Religião
Mestrado em Ciência da Religião

Marcel Henrique Rodrigues

**ARTE, SÍMBOLO E RELIGIÃO: AS INFLUÊNCIAS DO ESOTERISMO NA
GRAVURA “MELENCOLIA I” DE ALBRECHT DÜRER**

Juiz de Fora

2017

Marcel Henrique Rodrigues

**ARTE, SÍMBOLO E RELIGIÃO: AS INFLUÊNCIAS DO ESOTERISMO NA
GRAVURA “MELENCOLIA I” DE ALBRECHT DÜRER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Filosofia da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Gross.

Juiz de Fora

2017

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.

Arte, Símbolo e Religião : as influências do esoterismo na gravura "Melencolia I" de Albrecht Dürer / Marcel Henrique Rodrigues. -- 2017.

151 f. : il.

Orientador: Eduardo Gross

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciência da Religião, 2017.

1. Renascimento. 2. Esoterismo. 3. Religião. 4. Melancolia. 5. Albrecht Dürer. I. Gross, Eduardo , orient. II. Título.

Marcel Henrique Rodrigues

**ARTE, SÍMBOLO E RELIGIÃO: AS INFLUÊNCIAS DO ESOTERISMO NA
GRAVURA “MELENCOLIA I” DE ALBRECHT DÜRER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Filosofia da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Aprovada em: ____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Gross (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

Prof. Dr. Sidnei Vilmar Noé
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

Prof. Dr. Luís Antonio Groppo
Universidade Federal de Alfenas/MG

Aos meus pais, Tony e Márcia.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a minha família, sobretudo aos meus pais. Sem a ajuda e o incentivo deles, com certeza, não teria chegado ao mestrado.

Agradeço também aos meus amigos Talita e Jonathan, pelo incentivo emocional frente aos momentos de desânimo.

Os meus mais sinceros agradecimentos ao professor e orientador Eduardo Gross, que nestes dois anos de mestrado se mostrou sempre solícito em minhas dúvidas e incertezas, corrigindo-me inúmeras vezes. Sua impressionante humildade acadêmica tornou-se para mim um espelho para o futuro.

Também não posso esquecer de agradecer ao professor Sidnei Noé que, no segundo semestre de 2016, ofereceu toda uma disciplina voltada à temática da minha pesquisa, o que me foi de extrema utilidade.

Como também não posso deixar de lembrar do professor Luís Antonio Groppo que tanto me incentivou na pesquisa acadêmica, durante minha graduação, em Psicologia.

Sou muito grato a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida durante estes dois anos de mestrado.

RESUMO

A temática dos símbolos e do esoterismo levou ao encontro com a enigmática gravura “Melencolia I”, de Albrecht Dürer. Por trás desta obra desvela-se uma surpreendente atmosfera renascentista em torno do tema da melancolia que, segundo pesquisas, fez com que médicos, filósofos e teólogos se detivessem por séculos no estudo deste humor. Historicamente estabelecida, a melancolia tornou-se um sintoma dos grandes intelectuais, aqueles eruditos que, na eterna busca pelo conhecimento e enfrentando as limitações da cognição humana em conhecer, caíram em estado de melancolia, ou na acídia, assim denominada a melancolia medieval. A grande importância dada ao melancólico levou Dürer a produzir “Melencolia I” como um tributo ao estado de ânimo que atingiu os grandes sábios. Mas, sua obra não é simples. A quantidade de símbolos expostos na gravura reflete uma outra realidade, a realidade esotérica. Partindo dessa compreensão e munido de uma compilação científico-bibliográfica, nossa pesquisa deseja abordar o caráter esotérico em “Melencolia I”. Assim, exploramos o contexto filosófico e religioso do Renascimento para compreender o ambiente intelectual que impulsionou a confecção da obra. O Neoplatonismo florentino, a grande confluência dos estudos humanísticos e o desabrochar do esoterismo, como a Alquimia e a Magia, foram elementos chave no contexto renascentista que, chegando à Alemanha, influenciaram Dürer a executar uma de suas mais famosas obras, a “Melencolia I”. Como resultado a pesquisa encontrou uma hermenêutica para a gravura a partir do contexto cultural em que a mesma foi produzida. Levamos em consideração os aspectos do esoterismo, tão enaltecidos e promulgados no período, sobretudo pelo Neoplatonismo de Florença. Também encontramos indícios de que alguns aspectos da vida e Dürer influenciaram a temática de “Melencolia I”.

Palavras-chave: Renascimento; Esoterismo; Religião; Melancolia; Albrecht Dürer.

ABSTRACT

The matter of symbols and esoterism led to the encounter with the enigmatic Albrecht Dürer's engraving "Melencolia I". Behind this work, a surprising atmosphere from Renaissance is revealed surrounding melancholy which has been the subject of studies by physicians, philosophers and theologians for many years according to previous studies. Historically registered, melancholy became the symptom of the greatest erudite intellectuals who in search of science and defying the human limitations in learning often felt in the state of melancholy, or acedia, as it was denominated during the Middle Ages. On the one hand, given the importance paid to the "melancholic people" Albrecht Dürer decided to work on "Melencolia I" as a tribute to the mood of the greatest savants. On the other hand, his piece of art is not unchallenging, for the amount of exposed symbols on the engraving reflects one another reality: the esotericism. Starting from this comprehension along with a scientific-bibliographic compilation this research aims at approaching the esoteric side on "Melencolia I". Thus, exploring the philosophic and religious context during the Renaissance in order to understand the intellectual environment which influenced Dürer's engraving. In regards to that, Neoplatonic Florentine Academy was the most important confluence of humanistic studies during the rise of esotericism expressed in practices such as the Alchemy and Witchcraft that were key elements on the context of Renaissance which in Germany culminated in the influence on Dürer's "Melencolia I", one his most well-known and celebrated works. As a result, this research finally unveiled a hermeneutic related to the engraving from a cultural context in which it was conceived. Thus, it was taken in consideration the aspects of esotericism – highly praised and diffused during that period chiefly by the Neoplatonic Florentine Academy. There also evidence that some aspects of Dürer's life might have been influenced by the theme of "Melencolia I".

Keywords: Renaissance, Esotericism, Religion, Melancholy, Albrecht Dürer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	“Melencolia I”, Albrecht Dürer, Gravura em Buril, Paris, 1514.....	123
Figura 2	“Hermes Trimegisto”, no piso da Catedral de Siena, 1488.....	124
Figura 3	“A criação do homem”, Michelangelo, Vaticano, 1511.....	124
Figura 4	“Ísis com Hermes Trimegisto e Moisés”, Pinturicchio, Vaticano, 1492-1494.....	125
Figura 5	“Gravura representando a relação entre micro e macrocosmos”, Robert Fludd, 1617 in <i>Utriusque Cosmi Historia</i> , Oppenheim.....	126
Figura 6	“O homem vitruviano”, Leonardo da Vinci, Veneza, 1490.....	127
Figura 7	“A sífilis” representada por Albrecht Dürer, Alemanha, 1496.....	128
Figura 8	Página de rosto de “Prognosticatio”, Johann Carion, Leipzig, 1521.....	129
Figura 9	“Quadratura do círculo”, Michael Maier, in <i>Atalanta Fugiens</i> , Oppenheim, 1618.....	130
Figura 10	“Deus geometra”, Bíblia Moralisee do século XIII, Paris.....	131
Figura 11	“A conjunção do sol e da lua”. Tratado Alquímico <i>Splendor Solis</i> 1582, Berlim.....	132
Figura 12	“A queda do homem”, gravura de Albrecht Dürer, 1504.....	133
Figura 13	“Estudos para o rapto de Europa” e “Apolo, os três leões e o alquimista”, Albrecht Dürer, Viena de 1495.....	134
Figura 14	“Sol Iustitiae”, gravura de Albrecht Dürer, Nuremberg 1498/1499.....	135
Figura 15	“Hieróglifo da eternidade” ou “Ouroboros”, atribuído a Albrecht Dürer, 1512.....	136
Figura 16	Diagrama dos humores.....	66
Figura 17	“Os quatro temperamentos”, xilogravura alemã do século XV.....	137
Figura 18	“Sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico”, xilogravura, Augsburg, 1480.....	138
Figura 19	“Anima e o salmista”, Salterio, Stuttgart metade do século IX.....	139
Figura 20	“O astrônomo”, Johannes Angelus, <i>Astrolabium planum</i> , Veneza, 1494..	140
Figura 21	“Saturno”, gravura de Giulio Campagnola, Século XV, Londres.....	141
Figura 22	“Autorretrato”, Albrecht Dürer, por Dürer 1500. Munich.....	142

Figura 23	“Combate de São Miguel com o dragão”, Albrecht Dürer, xilogravura, 1498.....	143
Figura 24	“As sete trombetas”, Albrecht Dürer, xilogravura, 1496.....	144
Figura 25	“A natividade”, Albrecht Dürer, Gravura em Buril 1504.....	145
Figura 26	“Philosophia”, Albrecht Dürer, Xilografia, Paris, 1502.....	146
Figura 27	“Saturno e seus seguidores”, obra alemã, Volfembutel, final do século XV.....	147
Figura 28	“O cavaleiro, a morte e o diabo”, Albrecht Dürer, gravura em buril, Paris, 1513.....	148
Figura 29	“São Jerônimo em seu gabinete”, xilogravura de Albrecht Dürer, Nova York, 1514.....	149
Figura 30	“Autorretrato”, Albrecht Dürer, desenho, 1512-1514, Bremen.....	150
Figura 31	“Melancolia”, Lucas Cranach, pintura, Colmar, 1532.....	151

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Níveis de melancolia.....	75
----------	---------------------------	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 O CONTEXTO CULTURAL DO RENASCIMENTO.....	18
2.1 Características filosóficas do Renascimento.....	23
2.2 Características religiosas do Renascimento.....	34
3 A CIÊNCIA NO RENASCIMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELANCOLIA.....	47
3.1 Os estudos científicos da Renascença: confluências entre o esotérico e o científico.....	52
3.2 A melancolia e a tradição saturnina.....	63
4 ALBRECHT DÜRER UM ARTISTA DE SEU TEMPO.....	76
4.1 Dürer e o contexto cultural.....	76
4.2 “Melencolia I” uma interpretação a partir de seu contexto.....	90
5 CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS.....	118
ANEXOS	
ANEXO A – Figuras.....	123

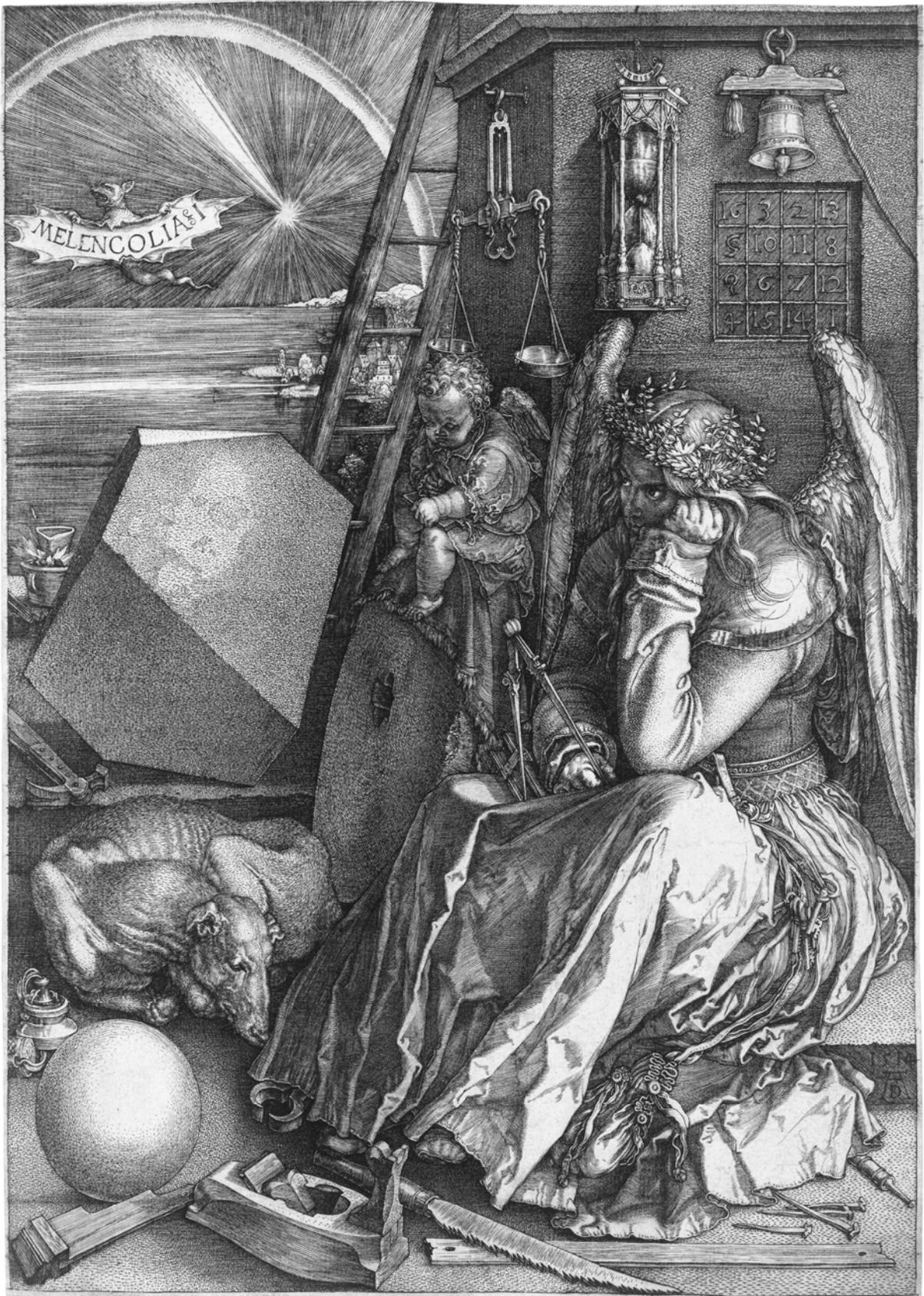


Figura 1: "Melencolia I" de Albrecht Dürer, Gravura em Butil, Paris, 1514.
Fonte: Judas (2017).

1 INTRODUÇÃO

Se é comumente dito que um símbolo, ou uma imagem, vale mais do que mil palavras, essa expressão, tipicamente popular, torna-se uma verdade quando analisamos os símbolos com os olhos dotados de algum rigor acadêmico-científico. É o que, de fato, essa dissertação propõe: a investigação de uma imagem, uma obra tão enigmática que ganhou aceno de diversos estudos na atualidade. Falamos de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), do mestre alemão Albrecht Dürer, famoso por suas técnicas em gravura.

Porém, é importante ressaltar que a presente pesquisa não trata, diretamente, do problema da questão do símbolo que, por si só, daria uma pesquisa à parte. Nosso trabalho se preocupa com a gravura em seu aspecto geral, embora fugir da questão do símbolo, ainda mais em “Melencolia I”, seja algo impossível. Mas, tendo a imagem como referência e como norte para nossa pesquisa, delimitamos investigar o cenário europeu do início do século XVI, tão proeminente, entusiástico e envolvente, que produziu um dos mais fantásticos períodos históricos do universo ocidental, o Renascimento e, com ele, nomes de gênios rememorados e reverenciados até os dias atuais. Em nosso caso, tratamos da figura de Dürer, o artista alemão que pouco foi explorado no contexto científico brasileiro, sobretudo dentro do contexto da Ciência da Religião.

Com “Melencolia I”, nos debruçamos no mundo do esoterismo, que muito se fez presente no início do século XVI. A ausência de estudos em torno do universo esotérico foi desafiadora, e também, instigante e contribuiu para a viabilização desta dissertação. Como todo trabalho científico, foi necessário estabelecer uma metodologia. Sendo assim, o recorte histórico utilizado, o início do século XVI, foi um período importante para o tema aqui tratado, pois foi marcado por grande confluência cultural e religiosa na Europa. Tornou-se fundamental a busca por referências bibliográficas, nas quais os autores tratassem cientificamente o assunto. Desse modo, encontramos obras de estudiosos como Delumeau, Panofsky e Warburg que muito contribuíram para a compreensão do universo europeu renascentista. Através desses autores nos defrontamos com outros, não menos importantes, como, por exemplo, Yates e Gombrich que nos possibilitaram novas descobertas sobre o tema investigado.

Os estudos de Mann, Burckhardt, Carvalho e Delumeau foram utilizados para a exploração do segundo capítulo, visando estabelecer uma leitura sobre aspectos religiosos e filosóficos do Renascimento.

No terceiro capítulo fizemos algumas considerações sobre a melancolia, apontamos, principalmente, para os estudos de Aristóteles, Ball, Yates, Agrippa e Rodrigues que conduziram os debates em torno da questão melancólica.

No quarto, e último capítulo, trazemos a figura de Dürer em meio ao cenário cultural do início do século XVI, que aguçado pelos estudos humanísticos do período, e também influenciado pelo esoterismo, tão peculiar naquele momento, produziu uma de suas mais famosas obras, “Melencolia I”.

Utilizando a metodologia apresentada partimos para a interpretação da obra “Melencolia I”. A hermenêutica para a gravura em questão foi baseada no arcabouço teórico possibilitado pela análise e síntese das obras citadas na pesquisa bibliográfica. Desse modo, a pesquisa não buscou detalhar o significado de cada símbolo contido na gravura, mas sim em explorar o cenário cultural que influenciou o artista na execução da obra.

Centralizando nosso objeto de pesquisa, nos deparamos com uma questão primordial: o que significava a melancolia para o homem renascentista, ao ponto de Dürer a ter imortalizado em uma de suas mais famosas gravuras? Essa questão apareceu de forma surpreendente. Ao contrário do que se imaginava, ou seja, a consecução de uma pesquisa voltada para o cenário esotérico, por assim dizer, que impulsionou grandes espíritos do período, tomou um rumo um pouco diferente. A pergunta sobre a melancolia precisava ser elaborada. As aulas com o professor Sidnei Noé apontaram para a urgência dessa temática que não poderia passar despercebida no desenrolar da pesquisa.

Estando cientes dessa necessidade, optamos por abrir os trabalhos com a temática voltada para algumas características culturais do Renascimento. Não trabalhamos o que é comumente explorado nas pesquisas em torno de um movimento artístico, como os principais artistas, épocas e estilos de pintura. Tendo em vista a centralidade em torno de Dürer e “Melencolia I” (ANEXO A, FIGURA 1), exploramos duas características da Renascença: a filosófica e a religiosa.

Inicialmente indicamos algumas noções teóricas sobre o Renascimento como o retorno à Antiguidade e a valorização do antigo, bem como a debatida tese de Burckhardt em torno da total ruptura entre Idade Média e Renascimento que, na atualidade, já não está mais em voga. Após uma breve explanação a respeito do caráter do Renascimento, abordamos algumas questões sobre alguns pontos da filosofia do período, enfatizando, por exemplo, o Neoplatonismo da escola de Florença, chefiada por Marsílio Ficino. Essa importante escola tornou-se um dos “centros” do Humanismo na Europa, do final do século XV e do século

XVI. É dela que grandes intelectuais encontravam inspiração filosófica para encabeçar, por exemplo, perspectivas artísticas.

O Neoplatonismo renascentista, em termos gerais, enaltecia a figura do homem. O antropocentrismo colocava o homem como centro do Universo. Dele e para ele devia emanar o conhecimento de todas as coisas, já que ele próprio era o centro. É dessa mesma escola que surgiram as traduções dos textos herméticos, atribuídos ao lendário Hermes Trimegisto. Estes textos, de cunho esotérico, também enalteciam a figura do homem, quando não o colocavam como parte da própria divindade. Essa característica esotérica exercida pelos neoplatônicos florentinos é de interesse central para nossa investigação.

Muito próxima à filosofia neoplatônica está a figura de Nicolau de Cusa. Este membro do clero esboçou a ideia de macro e microcosmos, tornando um como o reflexo do outro. Ou seja, o mundo microcômico, considerado o mundo visível, o próprio homem, é reflexo de uma realidade muito superior, a realidade macrocômica. A partir dessa noção é que Nicolau, assim como toda a filosofia renascentista, colocava o “homem como a medida de todas as coisas”.

O entendimento deste contexto filosófico é de importância essencial para apontar algumas características religiosas que emergiram. Ao enaltecer o homem como o centro, como reflexo de uma realidade superior, a Renascença confiava a ele certa “autonomia” de pensamento. Os estudos dos grandes humanistas, as delineações dos traços dos corpos humanos, presentes nas artes refletem esta centralização antropocêntrica. É com esse pano de fundo que nos debruçamos sobre a religiosidade no período. Este se tornou um ponto bastante delicado em nossa pesquisa. Delicado, pois o contexto religioso europeu, em pleno movimento renascentista, apresenta-se em diversas facetas. Uma delas consiste na forte crença popular, sobretudo na Alemanha do final do século XV e início do século XVI, de uma profunda mudança cultural e social no cenário ocidental.

Essa crença fora enaltecida com as práticas esotéricas que emergiam por toda a Europa, sobretudo a Astrologia, que apontava através das observações estelares e planetárias uma forte mudança na sociedade. Tais presságios tiveram sua concretização se considerarmos o Renascimento, juntamente com a Reforma Protestante, como um momento de profundas mudanças nos paradigmas da cultura ocidental.

Com a Astrologia como grande divulgadora do esoterismo cresciam também as práticas em torno da Alquimia e da Magia, por exemplo. Essas correntes tinham a mesma premissa conclamada pela filosofia da época de que o homem era o reflexo de uma realidade

superior. O axioma de Hermes Trimegisto – “tudo o que está em cima é como o que está embaixo” – tornou-se o paradigma das crenças e correntes esotéricas do período.

É claro que toda essa tradição ocorreu paralela ao Cristianismo Católico que, no período, passava por uma grande crise que colocava em cheque seus dogmas e a própria Igreja como instituição. Essa crise religiosa ganhou força com a Reforma Protestante. Foi neste período que o Ocidente experimentou uma grande “confusão” cultural-religiosa e é neste mesmo cenário que encontramos a figura de Albrecht Dürer, expoente máximo da arte renascentista na Alemanha.

Após esse estudo entramos no terceiro capítulo para tratar justamente sobre a questão central da temática da gravura, a melancolia. É no início do terceiro capítulo que iniciamos uma discussão em torno da ciência do Renascimento. Em outras palavras, buscamos compreender como o homem renascentista encarava a ciência, sobretudo a Medicina. Assim, vem à luz a profunda comunhão existente entre paradigmas científicos e a própria religiosidade. Com efeito, o homem do início do século XVI ainda estava convicto, por exemplo, da influência dos astros no aparecimento e na cura das doenças. Desse modo, ainda não era possível fazer uma separação clara entre “ciência e religião”.

Foi neste período, sobretudo, que as práticas alquímicas e mágicas estiveram a serviço da Medicina. Pois, partindo-se da crença de que o homem é reflexo de uma realidade superior, os médicos se colocavam em busca, por meio da Alquimia e da Astrologia, por exemplo, de medicamentos, amuletos e talismãs que pudessem auxiliar na cura de determinada enfermidade. Era dessa maneira, acreditando na correspondência entre o universo macrocósmico (planetas e estrelas) e universo microcósmico (ser humano – realidade terrena) que os cientistas da época produziam “ciência”. É dentro deste contexto que exploramos a temática da melancolia.

Ao pesquisarmos, encontramos que a temática da melancolia já era debatida desde a Antiguidade Clássica, principalmente quando se formou a teoria humoral, ou seja, a teoria de que o homem é composto por quatro humores: fleumático, sanguíneo, colérico e melancólico. Eles seriam responsáveis pela saúde psíquica e biológica deste.

Dentre estes humores, a melancolia foi a mais discutida e debatida entre os estudiosos. Logo cedo percebeu-se que tal humor estava presente em homens que buscam por conhecimento, os chamados homens de gênios. No entanto, levantou-se a questão se tal disposição era uma enfermidade ou apenas um humor específico dos “grandes sábios”. Famoso foi o tratado denominado de “Problema XXX” atribuído a Aristóteles (1998), que

postulou que todo homem de gênio estava predisposto à melancolia. Aristóteles iniciou uma tradição em que colocava a melancolia dentro de uma perspectiva positiva.

A História continuou considerando fortemente a melancolia como uma temática intrigante. Na Idade Média a melancolia foi considerada como sintoma de loucura, como a acídia, que atingia os monges, principalmente. No entanto, esse conceito iria mudar com o advento do Renascimento.

Foi nesse período em que novamente a discussão em torno da melancolia ganhou destaque. O “Problema XXX” de Aristóteles (1998) foi redescoberto e a questão sobre o humor melancólico passou a ser revista. Também a escola neoplatônica de Florença, comandada por Ficino, trouxe à luz a concepção de melancolia atribuída à Platão que, muito próxima da teoria aristotélica, postulava que a genialidade está para a melancolia e vice-versa. Esse “encontro” entre a teoria platônica e aristotélica forneceu elementos positivos em relação à melancolia, que prevaleceu por todo o Renascimento. O indivíduo que buscava, que desejava conhecer, estava disposto a esse humor. E Saturno, que desde a Antiguidade era considerado o planeta regente dos melancólicos, passou a ser exaltado na Renascença como grande patrono dos sábios.

A exploração de todo este cenário é fundamental para compreender o contexto que influenciou Dürer a executar “Melencolia I” em 1514 (ANEXO A, Figura 1). Após explanar sobre os aspectos do esoterismo, do Neoplatonismo e sobre a questão da melancolia é que abrimos o quarto capítulo para propor uma compreensão da obra.

O quarto capítulo tem a intenção de abordar como o contexto renascentista influenciou Dürer, mas, sobretudo, como o esoterismo lhe foi fonte de inspiração para criar “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Entretanto, Dürer não foi somente influenciado pelo esoterismo corrente na época. Ele também levou em conta tudo o que havia sido expresso em relação à melancolia.

A pesquisa bibliográfica nos levou a formular que a gravura “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) não esboça um doente mental, muito pelo contrário, ela faz parte de uma tradição em que a melancolia e o homem de gênio são valorizados. A própria genialidade de Dürer pode estar encravada na gravura, já que este artista não esteve envolvido somente com os temas relacionados à pintura, mas também era muito interessado nos assuntos ligados à Geometria e à Matemática aplicadas às artes.

“Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) faz menção direta às artes geométricas, ao analisarmos os objetos nela contidos. A paixão de Dürer pela Geometria, pelas proporções

artísticas e a influência esotérica que nele exerceu é uma das chaves interpretativas que este trabalho encontrou para a enigmática gravura.

2 O CONTEXTO CULTURAL DO RENASCIMENTO

O Renascimento europeu foi um dos momentos históricos mais impactantes para a cultura do Ocidente. As revoluções nas artes, na filosofia, nas ciências e na religião marcaram o período renascentista, tornando-o um dos momentos históricos mais dinâmicos da sociedade europeia.

Para compreendermos os aspectos que marcaram a vida do cidadão europeu, no período do Renascimento, bem como as obras e interesses dos grandes intelectuais, é necessária uma análise prévia sobre alguns importantes conceitos e paradigmas que marcaram a Europa, neste fecundo momento histórico. Este segundo capítulo servirá de alicerce para o entendimento e análise da obra “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) do mestre renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528).

Também exploraremos parte da fortuna crítica existente sobre a temática, cotejando diversos autores que, ao abordarem o tema, trouxeram à luz importantes contributos que ajudam a compreender e explorar aspectos desse relevante e instigante movimento cultural que abarcou a cultura do mundo ocidental.

Ao utilizar o termo Renascimento, com o sentido de ser um período histórico, logo nos recordamos das obras de arte dos mais famosos pintores da época, sobretudo do contexto italiano como, por exemplo, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael Sanzio, dentre outros. Entretanto, é importante e preciso mencionar que o Renascimento não foi apenas um período de revolução nas artes, diversamente, tal momento histórico angariou profundas mudanças também no campo das ciências e da religião. Desta maneira, o impacto do período renascentista ultrapassa as margens das técnicas artísticas, levando a uma profunda mudança nos paradigmas intelectuais até então estabelecidos.

Abordar essas mudanças e expor o que de foi o Renascimento europeu torna-se elemento essencial para o início deste estudo que nos levará até a figura de Dürer e sua enigmática gravura. Sem este capítulo, que intenciona trazer à luz os mais recentes estudos sobre o mencionado período, haveria sérias dificuldades em contextualizar o propício cenário europeu que proporcionou a execução de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

A literatura específica sobre a temática é bastante rica ao conceituar o termo Renascimento. Mann (2006) faz uma abordagem bastante fecunda ao estudar o período. O estudioso se preocupa em resgatar as origens do Renascimento mesmo dentro de uma época em que conhecemos como “Idade Média”. Para Mann o período renascentista ocorre lentamente, tendo seu início no próprio século XIV. No entanto, é comum que os estudiosos

se detenham, principalmente, em meados do século XV quando, de fato, ocorre uma verdadeira eclosão revolucionária em diversos campos do saber, sobretudo no tocante às artes. Mann (2006, p. 14) e Burckhardt (2009, p. 201) corroboram em afirmar que uma das principais características do Renascimento está na volta ao estilo da Antiguidade Clássica.

Este retorno à Antiguidade Clássica se faz visível, sobretudo, na literatura e na pintura. Com efeito, a valorização do antigo encontra-se na volta aos temas mitológicos da Antiguidade pagã, bem como, na curiosidade e na exploração do corpo humano que, de certa forma, passa a ser glorificado como a mais perfeita das “máquinas”.

Foi postulado, até por volta do século XIX, que o Renascimento havia ocorrido com uma brusca ruptura com a Idade Média, tese esta defendida, por exemplo, por Burckhardt, considerado um dos maiores peritos no assunto. Entretanto, pesquisas mais recentes corroboradas com a análise de documentos e obras de artes, admitem que o mencionado movimento aconteceu de modo gradual, e que teve suas origens ainda no Medievo:

Pensa-se normalmente que o Renascimento se inicia em Itália durante o século XIV, com obras dos pintores Giotto (c. 1266-1337) ou Cimabue (c. 1240-1302), e que termina no final do século XVI. No entanto, poderiam existir, em paralelo com os mais antigos, novos estilos culturais que acabariam por os substituir. Muitas das ideias que associamos ao Renascimento já se podiam encontrar no século XII, da mesma forma que no Renascimento há muito de medieval. É errado marcar limites rígidos.

Embora a palavra “Renascimento” se possa encontrar já em 1829 numa novela de Balzac, deve a sua primeira definição ao historiador francês Jules Michelet, em 1855. Michelet usou-a para descrever o período da história europeia que vai de 1400 aproximadamente a 1600 e presencia tanto “a descoberta do mundo” como “a do homem”. A seguir, depois da publicação alguns anos depois da influente obra *A civilização do Renascimento na Itália* (1860), do historiador suíço Jacob Burckhardt, a palavra incorporou-se no vocabulário dos historiadores. Burckhardt escreveu um relato romanticamente colorido do Renascimento. No entanto, o seu êxito foi apresentá-lo não somente como um período, mas como um movimento cultural que marcou um ponto crucial na transição do medieval para o mundo moderno.

Michelet e Burckhardt podem ter inventado o termo “Renascimento”, mas na realidade não são responsáveis pela criação de um mito. Os eruditos e os artistas do século XV e XVI estavam conscientes de que viviam numa época de fundamentais mudanças culturais. O artista e historiador Giorgio Vasari (1511-1574), italiano, escreveu em 1550 sobre um segundo nascimento das artes em Itália. Notou que as artes procuravam a perfeição e que se estava assistindo a uma recuperação da civilização antiga da Grécia e de Roma. O erudito humanista Marsilio Ficino (1433-1499) falou de uma nova idade dourada em Florença que “tinha restaurado a vida das artes liberais, que estavam quase extintas: a gramática, a poesia, a retórica, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música e o antigo cantar de canções da lira órfica”. Já no século XIV, o poeta e humanista Petrarca (1304-1374) sugeriu que amanhecia um novo período, dado que os homens “saíram da obscuridade para voltar ao brilho e prístino” da Antiguidade.

Estes poucos encontros proporcionam uma boa definição do que na realidade era o Renascimento: um movimento que afetou todos os aspectos da cultura, da literatura e da erudição, da pintura, da escultura e da arquitetura, e que conscientemente quis recuperar os êxitos da Antiguidade clássica. A palavra “renascimento” quer dizer “voltar a nascer”, e foi precisamente assim que os sábios e os artistas dos séculos

XV e XVI interpretaram o meio cultural no qual trabalhavam: como o renascer da civilização clássica depois de um longo período de degeneração. (MANN, 2006, p. 14-15)

Esta longa citação do trabalho de Mann se fez necessária em razão da síntese, que este autor articula para nomear e classificar esse complexo momento histórico que foi o Renascimento. O estudioso consegue fazer uma magistral explicação dos mais importantes acontecimentos do período. Dentro dessa explanação, é importante destacar certos eventos que ajudaram a estruturar este trabalho e, posteriormente, contribuir para uma interpretação de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

Neste contexto, devemos focar as características das grandes mudanças sociais e culturais abarcadas na época. A volta à Antiguidade, ou ao paganismo, como mencionam Mann (2006, p. 16) e Burckhardt (2009, p. 201) e a “redescoberta” da filosofia de Platão, afluída, sobretudo, na escola neoplatônica de Florença, são elementos essenciais e indispensáveis para uma boa compreensão da Renascença.

Conforme já explicitado, apesar de não ter havido um corte “brutal” que separasse a Idade Média do Renascimento, como era defendido por Burckhardt, pois, como sustentam Mann (2006, p. 15) e Carvalho (2012, p. 24) na Idade Média já havia um interesse pelo antigo e a valorização da erudição como, por exemplo, a ênfase dos estudos clássicos na época de Carlos Magno (no final do século VIII), quando este retoma conceitos artísticos da Antiguidade Romana, e que podemos classificar como um “renascimento carolíngio”. É certo que, como defendido pela tese de Burckhardt, foi no Renascimento dos séculos XV e XVI que o regresso à Antiguidade Clássica tomou maiores proporções, causando grande mudança nas artes e na cultura europeia de modo geral. No entanto, o próprio Burckhardt (2009, p. 179) menciona o gosto pelo antigo durante a Idade Média. O autor recorda a composição das canções de *Carmina Burana*, produzidas no período medieval, e que são uma glorificação aos prazeres da vida sob a proteção dos antigos deuses pagãos.

Investigar e compreender os aspectos centrais do Renascimento, e até mesmo os traços que marcam o espírito do homem daquela época, é de grande relevância para investigar questões relativas às artes e à iconologia utilizadas no período e, no caso, por exemplo, explorar o significado de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), de Dürer.

A conceituação de Renascimento fornecida por Mann ilustrou, com bastante propriedade, características peculiares e academicamente aceitas na atualidade a respeito da revolução renascentista. É com Carvalho (2012, p. 18) que encontramos melhores explicações sobre este tema tão exaustivamente debatido.

O Renascimento sempre esteve atrelado à valorização do homem como digno de ser o centro de todos os estudos. Esta tese foi, sobretudo, explorada e valorizada em Burckhardt, que não poupou esforços em afirmar o antropocentrismo renascentista, opondo-se ao que seria um teocentrismo da Idade Média, concluindo: “a cultura do Renascimento acrescenta um feito ainda maior, na medida em que é a primeira a descobrir e trazer à luz, em sua totalidade, a substância humana” (BURCKHARDT, 2009, p. 282).

Embora a tese de Burckhardt não esteja incorreta, ela não tem sido mais aceita como uma verdade absoluta como era, até então, em meados do século XX. Como já mencionado, não podemos alegar que o Medievo tenha desprezado a cultura da Antiguidade e se recusado a exercer nos intelectuais certo humanismo, enquanto entendemos este termo como o estudo da retórica, da poesia, da história, das artes e da música, por exemplo. Estas disciplinas já eram estudadas na Idade Média. Conhecemos como a Filosofia havia sido explorada, sendo que as obras de Platão e Aristóteles foram conservadas e lidas, em certa medida, nos mosteiros. O mesmo ocorreu com as artes. O período medieval nos legou o conhecimento matemático e geométrico das belas e imponentes catedrais e castelos em estilo gótico, deixando uma herança precisa de técnicas em construção. Os debates sobre os avanços técnicos e culturais ocorridos na Idade Média lograriam, com certeza, outra faceta para as pesquisas.

Os avanços, nas artes e nas ciências, obtidos durante o período medieval ocorreram de modo bastante lento e, não raras vezes, de forma silenciosa e oculta. Tal característica é fruto das terríveis perseguições eclesiais, como a Santa Inquisição que punia com rigor aqueles que não seguiam os ditames da Igreja de Roma e que se aventuravam em seus experimentos científicos. Muitos contradiziam a própria Bíblia que, além de ser o livro sagrado do Cristianismo, por excelência, era, também, considerado um depósito de verdades científicas como, por exemplo, a teoria geocêntrica. Churton (2009, p. 32) é quem aponta para esta “mescla” entre conhecimento religioso e conhecimento científico. A Igreja Católica reclamava o poder de interpretar todos os fenômenos religiosos e científicos na medida em que a graça de Deus permitisse ao homem, através da Igreja, conhecer e explorar os aspectos da natureza. Esta norma eclesial perpetuou-se até a Idade Moderna. Assim, tornaram-se famosos os casos de eruditos que, não se limitando ao conhecimento imposto pela religião, buscaram, por meios próprios, investigar os mistérios da natureza. Copérnico (1473-1543), por exemplo, foi uma figura proeminente, dentre outras, que, ao realizar pesquisas astronômicas, postulou o Heliocentrismo, em oposição ao Geocentrismo assumido pela Igreja. Por medo da condenação eclesial, e de uma possível perseguição, o astrônomo polonês apenas decidiu publicar suas descobertas bem próximo de sua morte.

Expor o caso de Copérnico é importante para compreender a citada tese, trazida por Carvalho (2012, p. 24) e Delumeau (1984, p. 37), que revela a não ruptura entre tradições do mundo medieval para o universo renascentista. Os experimentos científicos de Copérnico podem ter a mesma base de especulação científica de Alberto Magno (1193-1280) e Roger Bacon (1214-1294) que, como lembra Leuenberger (2009, p. 97-98), mesmo na Idade Média, estimularam as experiências no campo da ótica e das ciências naturais que, ao que tudo indica, serviram de estímulo para outros, não tão famosos, “cientistas” medievais e para posteriores estudiosos no Renascimento.

Tanto Roger Bacon – que tinha como lema “sem experiência, o homem não pode saber nada” – quanto Alberto Magno estavam envolvidos em profunda comunhão com o religioso. Suas obras e estudos estavam mesclados de um simbolismo esotérico que influenciaram outros estudiosos posteriores. Estes dois personagens, tipicamente religiosos, abriram caminhos para estudos empíricos. Sem abrir mão de seus preceitos de fé, eles traçaram os limites entre o religioso e o científico. Esta temática é de grande importância para este trabalho. Abordaremos este tópico, com mais profundidade, no terceiro capítulo.

Após este exemplo, em que tomamos ciência de que o mesmo espírito investigativo que floresceu em torno do homem renascentista já era percebido no universo medieval, voltemos para a conceituação do que foi o Renascimento. Carvalho (2012, p. 33) interpreta o Renascimento como uma grande revolução cultural com ênfase no retorno à Antiguidade. E retoma a crítica feita a Burckhardt:

As teses de Jacob Burckhardt, no cenário intelectual atual, têm sido muito criticadas. Em franca oposição às suas afirmações, encontramos o historiador Jean Delumeau que, em *A Civilização do Renascimento*, direciona outro olhar para o período. Para esse autor, o próprio termo “Renascimento” já implica imprecisão conceitual, uma vez que, de acordo com sua compreensão histórica, não houve uma ruptura brusca com a Idade Média tal como Burckhardt julgava. 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)

As novas descobertas feitas em torno do Renascimento têm contribuído para novas compreensões e elucidações sobre este período. A própria “superação” das teses de Burckhardt, que estiveram em vigor durante muitas décadas, mostra a complexidade que abarca a Europa renascentista. A menção de Carvalho e de Delumeau sobre os estudos tidos por “obscuros” ocorridos na Renascença, como a Alquimia e a Cabala, é essencial para compreender o ambiente cultural que envolveu o espírito do homem naquela época.

Delumeau (1984, p. 30) atesta que o período renascentista, assim como na Idade Média, foi marcado por grande agitação intelectual. Não havia somente as belas pinturas e as revoluções das técnicas de engenharia que, com Leonardo da Vinci (1452-1519), por exemplo, alcançaram grandes avanços. Havia também crenças populares e superstições que, de certa forma, alcançaram os intelectuais. O autor sustenta a tese de que o retorno à Antiguidade e reaproximação com a religiosidade pagã, contribuíram para aguçar as práticas esotéricas dentro do contexto intelectual da época. Devemos investigar um pouco mais a fundo essas características do Renascimento que inspiraram artistas como Albrecht Dürer.

Diante disso, na tentativa de estabelecer a melhor compreensão para o Renascimento, podemos assinalar que as teses de Burckhardt, aclamadas e acolhidas por tanto tempo, já não encontram o mesmo respaldo. Isso se deve às novas pesquisas ocorridas na atualidade que apontam a não ruptura entre o período medieval e o movimento renascentista. Houve sim, uma maior valorização dos estudos humanísticos no século XV e XVI, no entanto, esses mesmos estudos já eram, ao menos em partes, contemplados na Idade Média. Nos dois subtópicos, a seguir, pretendemos aguçar essa perspectiva.

2.1 Características filosóficas do Renascimento

Estudar os aspectos filosóficos de um determinado momento histórico torna-se fundamental para compreender as demais características de um período. Esse processo não é diferente com o Renascimento, pelo contrário, a grande movimentação cultural, promovida pela Renascença, demanda o estudo, mesmo que em linhas gerais, de alguns aspectos filosóficos que permeavam o espírito do homem naquela época. Podemos afirmar que, grande parte dos acontecimentos e conquistas do Renascimento ocorreu com base no pensamento intelectual e filosófico, debatidos por grandes eruditos. É graças ao pensamento desses intelectuais, que é possível conhecer a essência de muitos conceitos durante o Renascimento. As artes, as ciências e a religião estiveram, de uma forma ou de outra, a mercê desse

embasamento filosófico-intelectual que agitava e entusiasmava as diversas camadas sociais. Apesar de sua importância, buscaremos entender as características da filosofia do Renascimento em suas linhas gerais. A abrangência e a magnitude deste assunto de forma alguma podem ser completamente debatidas nesta pesquisa.

O termo Humanismo, que é recorrente durante o período renascentista, pode ser compreendido dentro de um contexto filosófico. Se compreendermos o que desejavam os humanistas que, em uma rápida definição, foram aqueles que empreenderam profundos debates em torno dos “estudos humanísticos”, encontraremos o pano de fundo filosófico que entusiasmava o desenvolvimento intelectual.

Lurker (2003, p. 596) desenvolve com propriedade a noção de Humanismo. Segundo o estudioso, o humanista, quando empregado para a época da Renascença, referia-se ao indivíduo que se encontrava mergulhado no estudo da chamada *studia humanitatis* que compreendia as áreas de Retórica, Poesia, Gramática, Artes, História, Filosofia, entre outras. Outra característica peculiar ao humanista estava no forte interesse pela Antiguidade Clássica que, somada com a *studia humanitatis*, integrava um grande entusiasmo pelo estudo do antigo. Lurker (2003) também menciona que a cultura geral do Humanismo/Renascimento implicou em profundas modificações no cenário do estudo da Filosofia que, de uma forma ou de outra, influenciou outros campos, como a religiosidade da época. No entanto, é a questão filosófica do período que nos interessa agora.

Ao analisar a fortuna crítica sobre a “filosofia do Renascimento” nos deparamos com figuras principais como Nicolau de Cusa (1401-1464), Marsílio Ficino (1433-1499) e Pico della Mirandola (1463-1494). Estes dois últimos filósofos estão intimamente ligados à “revolução neoplatônica” que ocorreu, sobretudo, no século XV. Foi o movimento filosófico neoplatônico que emergiu de antigos textos filosóficos e que, em certo sentido, conquistou a mente dos maiores intelectuais do Renascimento. É válido lembrar que, juntamente com o “renascimento do Neoplatonismo”, houve também um renascimento do “hermetismo” ou “esoterismo” que deriva, em certa medida, dessa escola filosófica. Estudaremos os aspectos do hermetismo mais adiante, no tópico sobre religiosidade no Renascimento.

Um dos aspectos mais fortes do Renascimento e de sua filosofia, de modo geral, concentrava-se na importância dada ao homem e seus costumes. Desse ponto que se chega ao significado do termo Humanismo, como o estudo e a valorização do homem enquanto ser pensante e dotado de cultura. Essa “centralização” e valorização ficou conhecida como “antropocentrismo”, ou seja, o homem como “centro”. A valorização ou, como menciona Hautecoeur (1963, p. 156), a glorificação deste, passou a ser tema central da filosofia e da arte

renascentistas instigando, cada vez mais, a ânsia dos estudiosos em decifrar e entender os “enigmas”, por exemplo, do próprio corpo humano. Aqui podemos elencar as centenas de dissecações que começaram a ocorrer no período, como parte do próprio entusiasmo dos humanistas, que desejavam compreender o funcionamento do corpo que, até a Idade Média, permaneceu inacessível aos estudos por ser considerado como o “invólucro” da alma eterna; portanto, sua profanação era considerada sacrilégio.

De modo geral, o Renascimento é representado por um forte entusiasmo do estudo e da valorização da cultura humana. É a partir dessa premissa que surgiu a essência de todo o movimento cultural circunstanciado pelo Renascimento, atingindo também sua filosofia, tendo no Neoplatonismo o seu maior expoente.

O Neoplatonismo foi reavivado, durante o Renascimento, sobretudo pela Academia de Florença, tendo como seu fundador Marsílio Ficino. Essa linha filosófica buscou fazer uma síntese entre o Aristotelismo, promulgado com tanta força durante a Idade Média posterior, com os conceitos do Platonismo. O Neoplatonismo, por sua vez, introduz a ideia de que o homem possui a capacidade de conhecer e transformar a natureza. Eis como Mann introduz as características dessa escola filosófica:

Proclamando uma unidade essencial entre o mundo material e o espiritual, os filósofos neoplatônicos chegavam a sugerir que o erudito ou “adepto” tinha o poder de manipular os céus e de transformar a natureza. Estudando o movimento das estrelas e recitando súplicas e hinos, podia ascender também através da hierarquia do Universo e conseguir a perfeição espiritual. Estas ideias expressaram-se mais intensamente nos textos gregos que datavam dos séculos II e III. Insistindo em que o homem possuía o poder de transformar a natureza, o neoplatonismo contribuiu para o estudo da alquimia e da astrologia, e desse modo preparou indiretamente o caminho para a revolução científica do século XVII. O neoplatonismo contribuiu também para a moda da magia, que, assim abandonou o reduto da bruxaria. No século XVI, o erudito do Renascimento era um *magus* (mago) absorto na aquisição de poderes mágicos tão freqüentemente como um homem de letras dedicado à mais humilde procura do conhecimento. A tradução de textos ocultos da cabala durante os séculos XV e XVI incentivou também a procura de símbolos mágicos e códigos, e foram em grande parte responsáveis pelo novo interesse por obras clássicas hebraicas. (MANN, 2006, p. 19)

O que nos chama à atenção é o aspecto esotérico que envolveu algumas vertentes da filosofia do Renascimento. De fato, neste período a discussão filosófica, assim como na Idade Média, estava permeada de religiosidade, mas a diferença do período medieval para o período renascentista consiste na mudança da postura do homem. O período medieval, grosso modo, desenvolveu uma filosofia teológica e postulava que todas as causas estavam em Deus, bastando ao homem se submeter à vontade Divina. O Renascimento, ao contrário, conferiu ao homem certa capacidade de poder conhecer os mistérios divinos e até mesmo ao ponto de

manipulá-los. O Neoplatonismo, por sua vez, foi o principal propulsor deste entrelaçamento entre o esotérico e o filosófico. A academia florentina, chefiada por Marsílio Ficino, trouxe à luz a tradução de diversos textos ditos herméticos, já que havia grande entusiasmo em relação a estes na época, e muitos destes foram descobertos em meados do século XV.

A influência desse esoterismo, reavivado, de certa forma, pelos neoplatônicos, pode ser verificada em uma imagem, na catedral de Siena, na Itália, com a figura de Hermes Trimegisto¹, símbolo máximo das concepções esotéricas. A Figura 2 (ANEXO A) é a reprodução da imagem de Trimegisto na catedral de Siena que, segundo Yates (1995, p. 19), além de ser um dos símbolos máximos da tradição hermética, também foi considerado, durante o Renascimento, como um sacerdote contemporâneo de Moisés e que profetizou o surgimento do Cristianismo. Essa imagem na catedral é de grande importância para ilustrar o entrelaçamento que houve, em certos períodos, entre hermetismo e a religiosidade cristã.

Avaliando a questão paradigmática na filosofia do Renascimento, a saber; a valorização do homem, que fornece assim o chamado antropocentrismo, encontramos, ainda em Burckhardt (2009, p. 441- 442), a tese que confere ao período da Renascença um profundo desejo de retorno à Antiguidade Clássica. Este retorno, por sua vez, também fazia alusão à valorização do homem, como protagonista de sua história. Burckhardt classifica o Renascimento como uma retomada da valorização do homem, como proposto na Antiguidade.

Tanto Delumeau, que é mais ponderado em suas considerações, como Burckhardt, indicam a valorização do antropocentrismo, com o seu maior expoente no Renascimento. Neste mesmo período é possível dizer que, além do retorno à Antiguidade ocorreu, também, uma retomada da cultura pagã:

Das análises anteriores temos de concluir que a Europa do Renascimento se paganizou e descristianizou menos do que durante muito tempo se pensou. Claro que uma sensualidade longamente contida pôde então exprimir-se em pleno dia e que uma corrente de pensamento “libertino”, que mais tarde tomaria maior amplitude estava já a esboçar-se. Não tocava, porém, ainda as massas; e só chegaria até elas muitos séculos depois. A sociedade europeia continuou profundamente cristã. Se a arte dava então um lugar considerável aos assuntos profanos, nem por isso diminuiu a produção de pinturas religiosas. (DELUMEAU, 1984, p. 117)

¹ Hermes Trimegisto, como menciona Carvalho (2012, p. 51), é uma figura mítica que, provavelmente, surgiu nos primeiros séculos depois de Cristo, quando o Ocidente ainda era dominado pela religião pagã. Seu nome, que significa “três vezes grande”, seria resultado de uma junção do deus Hermes, grego, com o deus Toth, egípcio. Hermes Trimegisto seria a personificação dos conhecimentos ditos ocultos e herméticos. Foi adotado por várias linhas esotéricas, como a Cabala, a Gnose e a Alquimia. O Neoplatonismo foi responsável por trazer à luz a figura de Trimegisto bem como grande parte dos textos herméticos, que influenciaram o esoterismo ocidental até os dias atuais.

Ficino – que dirigia a academia filosófica de Florença – argumentava sobre a capacidade racional do ser humano. Essa capacidade, segundo o filósofo, deveria ser louvada e glorificada pelo Humanismo. Para ele, a racionalidade representava um “elo”, um ponto de encontro, entre o terreno e o transcendente. Essa racionalidade, que seria o elemento transcendente, estaria contida no ser humano, que, por sua vez, se encontrava envolvido com a corporeidade, com a matéria. Assim sendo, a racionalidade seria o “reflexo” do divino, ou do plano transcendente-infinito, na própria matéria. A racionalidade torna-se a própria luz da divindade inserida no homem. Desse modo, Ficino e a escola florentina, ao abordarem a filosofia neoplatônica, caminhavam lado a lado com questões concernentes à religião. Delumeau, mais uma vez, sintetiza, com muita propriedade, sobre a filosofia neoplatônica, em Ficino, que marcou profundamente o Renascimento:

Distingue-se desde logo o lugar particular concedido ao homem nesta hierarquia, pois a alma racional situa-se no centro dos graus do ser, dominando o corpo e a qualidade, capaz de passar ao grau dos anjos e de Deus. É ela o ponto de encontro do finito e do infinito, do tempo e da eternidade. “As coisas que estão acima da alma racional – escreve Ficino – são unicamente eternas; as que estão abaixo são unicamente temporais; e a alma racional é em parte eterna e em parte temporal”. Desse modo, Pascal virá a definir o homem como “um nada comparado com o infinito e um tudo comparado com o nada”.

Deus não se limitou a deixar emanar de si a série dos seres: não cessa de chamar a si as almas humanas (...).

A. Renaudet tinha razão ao sublinhar as dificuldades que o filósofo florentino encontrou na sua tentativa de conciliação com o neoplatonismo. Segundo a teoria da emanção, cada grau de criaturas recebe o ser de outras, situadas imediatamente acima delas. Então as almas humanas deveriam proceder de Deus por intermédio dos anjos. Ora Ficino conserva a crença cristã na criação imediata por Deus das almas individuais. Por outro lado, Ficino concede aos animais uma simples alma mortal e corruptível. Está muito mais perto da Antiguidade que do cristianismo ao atribuir almas racionais aos elementos e às esferas – almas racionais que são, portanto imortais e incorruptíveis. Por aí poderia o neoplatonismo conduzir ao panteísmo. A lógica do sistema devia levar Ficino a afirmar a definitiva mortalidade da carne, mas, para se manter nos limites do dogma cristão, Ficino aceita a ressurreição dos corpos. (DELUMEAU, 1984, p. 107)

A mesma linha de raciocínio é apresentada por Rodrigues (2009, p. 31) que, ao expor a filosofia neoplatônica em Ficino, comenta sobre esse entrelaçamento entre Filosofia e esoterismo. Para a estudiosa, o mestre de Florença, que foi fortemente influenciado pelos pensamentos pagãos de Aristóteles e Platão, conseguiu fazer um cotejo entre Filosofia e concepções esotérico-religiosas. O pensamento ficiniano, que exerceu grande impacto sobre o pensamento renascentista, é fruto de dois aspectos chave na perspectiva do Renascimento: a fé e a razão.

Estas duas citadas perspectivas, fé e razão, tão exaltadas no Renascimento, quando estudadas, indicam-nos a ruptura incompleta entre o Medieval e o período renascentista, que analisamos no início desta pesquisa. A fé, a crença no poder de Deus, é uma característica, e uma herança, do homem medieval. Já a razão, que também esteve presente na Idade Média, por sua vez, passa a ser uma característica mais acentuada do homem do Renascimento que, mesmo não destituído de sua fé, começou a questionar-se sobre o funcionamento do Universo, sobre a dignidade humana, entre outras questões, que resultaram no grande fascínio pelo estudo filosófico. Deste modo, Ficino pode ser considerado o intelectual expoente deste pensamento. Pois é em Ficino que encontramos a fé do homem medieval que se envolve com a razão filosófica, compreendida pelos profundos estudos do Renascimento.

Estudar o Neoplatonismo, como principal escola filosófica do Renascimento, é trilhar um caminho entre o racional e o esotérico-religioso. Pico della Mirandola e Ficino não escondiam seus entusiasmos frente à grande capacidade do ser humano em descobrir e se aventurar na tentativa de descortinar os mistérios de sua própria natureza. Os dois filósofos italianos, como outros de sua época, não recusavam admitir a religiosidade que envolvia o indivíduo daquele período. Ambos consideravam o plano divino-transcendente como característica fundamental do indivíduo. Além de essa particularidade ser uma herança do período medieval, os filósofos do Renascimento não a desconsideraram de maneira nenhuma, fazendo com que tal linha se perpetuasse por muito tempo.

A novidade trazida por Ficino resultava em uma espécie de conciliação entre o racional e o religioso, entre fé e razão, mediante ao antropocentrismo, não descartando o lado religioso do indivíduo. O Neoplatonismo oferta ao homem a capacidade de conhecer o plano transcendente. Sendo assim, essa linha filosófica não permitia que o sujeito permanecesse como um simples “joguete” de forças “sobrenaturais” das quais ele nada conhecia e nada podia conhecer. A união entre a fé e a razão está, justamente, em conferir ao sujeito religioso a capacidade, através das linhas do raciocínio filosófico, de conhecer os aspectos da natureza que, até então, lhe permaneciam desconhecidos. Claro que, muitos dos estudos neoplatônicos da época, não raras vezes, tangenciavam as disciplinas ditas “ocultas” como a Astrologia, a Cabala e a Magia:

Para entender Ficino é necessário sua inserção em questões fundamentais sobre a natureza da astrologia, da magia e da ciência, atentando para dois modos muito diferentes de percepção da realidade, que oscilam entre o místico² e o racional. Um

² O termo místico é utilizado por Rodrigues de uma maneira bastante ampla. No entanto, dentro dos parâmetros da Ciência da Religião, todas as religiões possuem seu lado místico. É compreensível que a autora tenha

parece depender da experiência subjetiva, outro da observação objetiva. A astrologia contemporânea de Ficino, seria reivindicada por ambos os campos, que ainda procuravam por sua autoridade natural. Considerando as diferenças tradicionais que informaram o Renascimento, a possibilidade de se tornar a magia como forma mais elevada de ciências naturais, permitiu pensar que tal distinção é na verdade, superficial. A questão da relação do homem com o cosmo, os astros e as estrelas sempre esteve no cerne de sua busca pela sabedoria, tanto de filósofos quanto de adivinhos. (RODRIGUES, 2009, p. 32).

Em linhas gerais, considerando o que estudamos até aqui, a filosofia de Ficino, que não influenciou somente a Itália, mas animou também os espíritos de intelectuais de outros países, como a Alemanha, por exemplo, recebeu ênfase e interesse geral ao proclamar o antropocentrismo. O homem, como sendo o centro do Universo, acaba por receber certos aspectos “divinos”, já que o Neoplatonismo manifestava créditos ao panteísmo³. Para compreender esse aspecto divino, que se entrelaça na alma humana, o Neoplatonismo, por sua vez, acabou por aceitar, naquela época, como válidas, a utilização e propagação da Magia, da Alquimia, da Cabala, dentre outros sistemas esotéricos, com o intuito de auxiliar o indivíduo na busca de seu aperfeiçoamento.

O envolvimento do esoterismo no Neoplatonismo do Renascimento fica mais evidente quando analisamos a figura de Pico della Mirandola (s/d). Este jovem filósofo italiano empreendeu um ousado intento de conciliar todas as teorias e escolas filosóficas existentes. Apesar de ter sido ridicularizado em sua época, sendo considerado como um “filósofo imaturo”, ele ganhou notoriedade no campo filosófico por seus intentos de instaurar a concórdia entre as mais divergentes escolas filosóficas. Além desta empreitada, ficou conhecido por sua exaltação ao ser humano. Em sua obra “A Dignidade do Homem”, Pico della Mirandola (s/d) eleva o homem ao máximo de sua dignidade, enfatizando cada vez mais a ideia deste como o centro do mundo.

Seus escritos estão repletos de questões referentes ao antropocentrismo e ao livre arbítrio:

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

utilizado o termo para designar questões relativas à Magia e Alquimia, por exemplo, o que não incorre em erro. Porém, dentro das terminologias utilizadas na Ciência da Religião, o vocábulo esoterismo se enquadra melhor dentro da perspectiva do ocultismo, da Alquimia e Magia,

³ O panteísmo compreende Deus como pertencente ao Universo, ou seja, Deus está em todas as coisas, A doutrina panteísta propõe a imanência da divindade, nesse caso, o homem torna-se mais próximo de Deus, já que Ele está em todos os lugares. O Renascimento, prezando pelas qualidades do homem, retoma em sua filosofia e, de certo modo, na própria religiosidade, questões panteísticas. Conferindo ao homem certa “intimidade” com o divino. É válido lembrar que o termo panteísmo foi cunhado muitos séculos mais tarde.

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. (MIRANDOLA, S/D, p. 39-40)

Estas palavras revelam profundo devotamento ao homem que, por sua vez, torna-se o protagonista de sua vida. Ao homem são conferidos, também, certos instrumentos para conhecer e traçar seu futuro. Por isso, Pico della Mirandola era um profundo defensor da Magia natural e dos “poderes” da Cabala. Essa posição, que oscilava entre o esotérico e o racional, lhe rendeu a condenação eclesiástica, sendo absolvido anos mais tarde.

As novas ideias filosóficas, como menciona Cassirer (2001, p. 7), causavam distintivamente uma dificuldade em traçar o que era uma ideia puramente filosófica ou puramente religiosa, já que, como temos estudado, os filósofos da época estavam profundamente envolvidos com questões de cunho esotérico-religioso. Era praticamente impossível o não envolvimento da Filosofia com o campo religioso. Essa é mais uma comprovação de como o homem renascentista permanecia “ligado” à sua fé, que consistia em uma herança do período medieval.

A análise deste contexto filosófico, sobretudo na Itália, mostra que os filósofos tinham certa segurança ao expressarem suas ideias, apesar da atenta vigilância da Inquisição Católica que, por exemplo, condenou as teses de Pico della Mirandola (s/d). Entretanto, o Neoplatonismo renascentista pôde se desenvolver com certa tranquilidade. A Igreja de Roma havia entrado em contato com o Neoplatonismo, sobretudo através de santo Agostinho⁴ (354-430 d.C.) que foi influenciado pelas obras de Platão. É provável que esse prévio conhecimento da doutrina platônica, por parte do Catolicismo tenha permitido que o Neoplatonismo renascentista florescesse.

Antes de finalizar as considerações concernentes aos aspectos filosóficos do Renascimento, não podemos deixar de mencionar a figura do Nicolau de Cusa que, meditando sobre temas teológico-filosóficos abriu caminho, em certa medida, para o florescimento e cultivo do Neoplatonismo⁵. Cassirer (2001, p. 35) explorou a eminente figura do cardeal de Cusa que tinha Platão como o filósofo pagão que mais se aproximava da doutrina cristã.

⁴ Santo Agostinho (354-430 d.C.) tornou-se um dos maiores nomes dentro do Cristianismo. Ficou famoso pela sua conciliação entre teologia cristã e filosofia platônica. Para ele, Platão era o filósofo pagão que mais se aproximava das doutrinas cristãs.

⁵ Apesar de existir certas similaridades entre o Neoplatonismo e a filosofia de Nicolau de Cusa, não é possível considerá-lo como neoplatônico. Eis como aponta Cassirer: “Para Nicolau de Cusa, porém, não são as ideias – no sentido do Neoplatonismo – que são tomadas como 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” (CASSIRER, 2001, p. 69).

Desse modo, Nicolau se debruçou nesta corrente filosófico-platônica e formulou argumentos filosóficos que influenciaram a essência do Neoplatonismo renascentista.

Feracine (apud MIRANDOLA, s/d, p. 24), comentarista e tradutor de Pico della Mirandola, concede a Nicolau de Cusa o título de “promotor” da antropologia filosófica de seu tempo. Nicolau, assim como os neoplatônicos renascentistas, coloca o homem como o centro do mundo, e se baseia em um antigo adágio filosófico que reza: “o homem é a medida de todas as coisas”. Através deste antigo adágio, e considerando o antropocentrismo, Nicolau elabora seu pensamento antropológico-filosófico e restaura a noção de macrocosmos e microcosmos.

Cassirer (2001, p. 16-17) interpreta que as noções filosóficas de Nicolau muito se aproximam da essência da doutrina neoplatônica, sobretudo a concepção de macro e microcosmos como um sendo o reflexo do outro. Para Nicolau, o microcosmos que é o mundo visível, é uma representação, uma imagem de uma realidade superior, divina, marcada pelo cosmos e pela própria imagem de Deus. Para exemplificar, Nicolau utilizava-se da metáfora do círculo. Ao colocar Deus no centro deste círculo admite que toda a circunferência, composta pela criação, parte do centro do mesmo modo que retorna para ele. Assim, quanto mais próximos do centro, mais próximos estaríamos da fonte da criação, Deus. Além do círculo, o cardeal de Cusa utilizava-se do símbolo da escada, marcando o “elo” existente entre o mundo celestial, macrocósmico, e o mundo terrestre, microcósmico.

Diferentemente da escola neoplatônica, a filosofia de Cusa não estabelece uma barreira entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Em Nicolau estes “mundos” se intercalam, sendo um o reflexo do outro. Essa visão filosófica abria-se para uma nova cosmologia, pertinente a essa escola filosófica:

Se a nova forma da cosmologia nos ensina que na ordenação do cosmos não existe um “em cima” e um “embaixo” 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 (...). 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. 47-48)

Partindo da premissa de que “o homem é a medida de todas as coisas” e que “Deus é o centro e a circunferência do mundo”, Nicolau de Cusa deu um importante passo ao afirmar que a Terra não pode ser o centro do Universo, pois, agora, quem assume a centralidade do

Universo é a figura de Deus. Assim, todas as coisas estão diretamente ligadas a Deus. Porém, devemos observar que a filosofia de Cusa não é adepta do panteísmo, pois a distinção entre ser de Deus e ser do mundo é mantida e acentuada. Nicolau postula uma aproximação entre criador e criatura, mas não deixa de acentuar sua distinção.

É muito importante que demonstremos como o modo de filosofar de Nicolau inaugurou um novo pensamento filosófico no qual a figura do homem, assim como a própria imagem de Deus, ganha centralidade. Com efeito, Nicolau de Cusa ressalta aquilo que o Humanismo renascentista trouxe com grande força, o antropocentrismo. Sua filosofia inaugurou um novo conceito de antropologia, inspirou filósofos do Neoplatonismo e, como lembra Cassirer (2001, p. 62), induziu à exploração científica do mundo, já que o homem é reflexo de uma realidade macrocósmica, que, por sua vez, podia e devia ser compreendida. A exploração dos elementos da natureza, tão cara ao Renascimento, inspirou nomes como Galileu Galilei (1564-1642) e Giordano Bruno (1548-1600). Cada um, por sua vez, explorou a natureza com suas respectivas peculiaridades filosóficas. Galileu comprovou, por meio de seus estudos e observações que, de fato, a Terra não era o centro do Universo, tese esta já defendida, de uma maneira totalmente filosófica, por Nicolau. Já Giordano Bruno que se aventurou em concepções filosóficas e teológicas, acabou por professar doutrinas herméticas. Herdou de Cusa a noção do espelho entre o macro e o microcosmos com o que pôde alegar a crença panteística e a manipulação da natureza através de processos mágicos. Tanto os estudos de Galileu como a filosofia de Giordano foram condenados pela Igreja.

A valorização antropocêntrica, proporcionada pela filosofia de Cusa e pela escola neoplatônica, influenciou tanto o campo da ciência, como da religião e das artes. De fato, no campo religioso, como veremos a seguir, ocorreu um afloramento das escolas herméticas que propunham o autoaperfeiçoamento⁶ do indivíduo. A prática do esoterismo também esteve em grande voga no período, tendo seu grande florescimento, sobretudo, no final do século XV e por todo o século XVI.

Nas artes, de modo geral, sobretudo na Itália, a valorização das formas do corpo humano ganhou força. Isto foi resultado das pesquisas obtidas através das dissecações de cadáveres que eram proibidas durante a Idade Média. Aqui podemos fazer um cotejo, mais uma vez, entre a experiência científica, da dissecação do corpo humano, com a própria essência filosófica do período que tinha no homem a “mais perfeita de todas as medidas”.

⁶ A própria valorização do homem, juntamente com as noções do panteísmo, tão caras nesse período, favoreceu o crescimento de círculos esotéricos que propunham a capacidade do homem em desvendar, manipular e dominar certos “mistérios” da natureza. Esta concepção, que confere ao homem tais capacidades, não deixa de ser um reflexo das escolas filosóficas que postularam o elo entre o mundo terrestre e o mundo transcendental.

Desvendar os mistérios dessa “máquina divina”, como era considerado o corpo humano, passou a ser prioridade para estudiosos como Vesalius (1514-1564) e Leonardo da Vinci (1452-1519), que muito contribuíram para os avanços em Anatomia.

Panofsky (2014, p. 131-132) defende esta aproximação entre a filosofia renascentista e a valorização das proporções humanas, trazidas pelos estudos em Fisiologia. Muitas das concepções artísticas do período conciliavam o antropocentrismo, proposto pela filosofia, com o “culto” ao corpo humano, tão estudado e analisado pelos anatomistas que, como mencionado, viam no corpo humano a mais perfeita “máquina” criada por Deus e como uma perfeita imagem refletida do macrocosmos. Podemos verificar muitos exemplos na arte do período, como a pintura do teto da Capela Sistina, executada por Michelangelo (1475-1564), que pode sintetizar o que temos argumentado.

A “Criação do Homem” (ANEXO A, Figura 3) é uma das representações artísticas mais famosas de todo o Renascimento. Idealizada por Michelangelo, a pintura, que representa Deus criando o homem, faz uma síntese do progresso humanístico exaltado pela Renascença. Nessa obra podemos perceber alguns significados que permearam a filosofia do período. Primeiro, constatamos o caráter religioso, já que se trata de uma obra com tema bíblico. Segundo, refere-se ao antropocentrismo filosófico, pois percebemos a valorização dos traços do corpo, e o homem como a principal criatura de toda a criação. Em terceiro plano, notamos que a aparente “nuvem”, que sustenta a figura de Deus, é, na realidade, identificada como a representação do próprio cérebro humano, já que no período as dissecações estavam em voga entre os estudiosos. A estilização das formas do cérebro humano que envolve a imagem de Deus pode, ao que tudo indica, ser uma forte expressão filosófica da época que identificava o elo existente entre o micro e o macrocósmico.

Em conclusão, é possível observar que a essência filosófica do Renascimento, sobretudo no cenário italiano, tinha como premissa a conciliação do homem com o cosmos. Carvalho (2012, p. 54) admite que, apesar da forte influência de concepções religiosas nas escolas filosófica do período, o Renascimento não foi um movimento religioso e nem antirreligioso. Não obstante, é nesse mesmo período que a razão começa a se desvincular da fé. O homem passa a buscar, através de técnicas de pesquisas empíricas, causas para explicação dos fenômenos da natureza que não estivessem atreladas a um conhecimento teológico. Apesar deste “desvinculamento” entre fé e razão ter ocorrido de forma lenta, tendo seu ápice somente com o Iluminismo, já é possível encontrar a mencionada concepção na própria figura de Nicolau de Cusa que, apesar de profundamente religioso, defendia, como

lembra Cassirer (2001, p. 95), a emancipação entre conhecimento científico e fé, ou seja, foi um defensor do conhecimento “laico”.

Esta investigação priorizou por enfatizar as possíveis escolas filosóficas que sustentaram o pano de fundo intelectual dos principais artistas do Renascimento, sobretudo para a nossa figura em análise: Albrecht Dürer com sua famosa obra “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). O Renascimento é, de fato, um dos períodos históricos com grande efervescência cultural tanto no campo filosófico e no religioso, que passaremos a considerar no próximo tópico.

2.2 Características religiosas do Renascimento

Estudar o caráter religioso presente no Renascimento é se deparar com uma infinidade de crenças e práticas religiosas. Por isso, fazer uma análise deste assunto requer cuidado, não só pela amplitude do tema, como também, pela necessidade de retornar à Idade Média com o intuito de explicar algumas características que marcam a fé renascentista. Porém, em se tratando das características religiosas, nosso trabalho não pode limitar-se somente ao início do século XVI. Isto se explica pelo fato de que muitos pensamentos e doutrinas que começaram a entrar em voga no início do estudado século, só passaram a ter grande aceitação anos mais tarde ou, até mesmo, séculos mais tarde, como é o caso das doutrinas hermético-esotéricas que por muito tempo circulavam, mas que só ganharam força expressiva, isto é, conquistaram as massas após o início do século XVII.

Em vista disso uma investigação da religiosidade, neste determinado período, encontra certa dificuldade, pois, além de ser um período muito amplo, encontramos uma pluralidade significativa de fatos que concernem ao religioso. O presente trabalho tem por pretensão levantar os principais acontecimentos e movimentos religiosos que perpassaram o período renascentista. Assim, da mesma forma que o tópico sobre a filosofia do Renascimento, a temática da religião no período renderia, por si só, uma nova dissertação.

A tese que constata a não ruptura entre os costumes da Idade Média com a cultura do Renascimento pode ser, mais uma vez, encontrada no espírito religioso do homem da Renascença, isto é, do início da Era Moderna, que ainda permanecia, de certa maneira, ligado aos costumes de um passado não tão distante. Com efeito, mesmo na sociedade europeia em ebulição com as novidades trazidas pelo humanismo-renascentista, é possível ainda encontrar muito da religiosidade medieval no homem do Renascimento. Isso se dá pelo fato de que a sociedade do início do século XVI, por exemplo, ainda carregava muitas características do

período medieval, sobretudo as difíceis marcas de um período marcado pela instabilidade político-religiosa, pelas guerras e pelas epidemias que ceifavam milhares de vidas. Com essas características, o homem medieval, além de ser profundamente religioso, se deixava envolver por ideias de um iminente Apocalipse, em outras palavras, o fim do mundo.

Famoso foi o caso de Joaquim de Fiore (1135-1202) que não pregava sobre um iminente fim do mundo, mas a aproximação de uma nova era para o Cristianismo, que seria marcada pela bem-aventurança. Para que essa profecia ocorresse era necessária uma reforma íntima em cada indivíduo, sobretudo na vida eclesiástica. Constata-se que a profecia de Joaquim de Fiore, que ficou conhecida como joaquimismo⁷, se perpetuou durante toda a Idade Média e nos primórdios do Renascimento.

Panofsky (2014, p. 343) confirma que o final da Idade Média foi marcado pelas crenças que convergiam em uma profunda modificação da sociedade ou em sua própria extinção mediante o fim no mundo. Toda essa bagagem de cunho religioso-profético acompanhou o homem renascentista que, instigado pelas profundas mudanças que ocorriam em seu tempo, como as descobertas marítimas e astronômicas, por exemplo, calcavam ainda mais a superstição de renovação do mundo.

O aguçamento nessas crenças crescia com o passar dos anos. A Astrologia, como lembra Ball (2009, p. 269), auxiliava para o enraizamento e propagação das ideias relativas ao fim dos tempos. De fato, a Astrologia sempre esteve em voga na sociedade medieval. Apesar de não ser admitida pela doutrina Católica, como uma ferramenta para a fé, sua crença e prática estavam difundidas por todos os grandes centros europeus, fazendo com que a mesma se tornasse uma espécie de uma “febre” social, ou, também, como uma espécie de “amparo” juntamente com a religião cristã. A Astrologia, que era uma ramificação dentro dos parâmetros do que se conhecia até então por ciência, advogava poder predizer o futuro e, conseqüentemente, alertar o mundo para possíveis mudanças sociais muitas vezes ocorridas através de guerras e outros acontecimentos desastrosos. Por isso, nesse período, a Astrologia fazia diversas afirmações de que o mundo passaria por uma profunda transformação, devido à conjunção de certos planetas, o que evocava na população a sensação de “fim dos tempos”.

Deste modo já podemos considerar dois aspectos religiosos do homem do início do século XVI. De um lado encontramos as citadas crenças em um iminente fim do mundo, ou

⁷ Como estuda McIntosh (2001, p. 60) a doutrina de Joaquim de Fiore ficou conhecida como joaquimismo. Esta doutrina rezava que o Cristianismo deveria passar por três idades: a do Pai caracterizada pelo Antigo Testamento, com os seus profetas; a do Filho com embasamento na vida de Jesus e nos Evangelhos; e, por último, a idade do Espírito Santo, que seria marcada por uma profunda comunhão entre o homem e Deus, e pela volta de Cristo. A essência de sua doutrina perpetuou-se por muitos séculos. Tal doutrina foi condenada pela Igreja Católica.

na volta do Messias e, por outro lado, a difusão da Astrologia como método de previsão do futuro. A Astrologia, como afirmamos, credenciava cada vez mais a propensão da sociedade em acreditar em uma proeminente mudança, ou no fim dos tempos. Eram comuns certas “revelações” astrológicas que alegavam acontecimentos no campo social que mudariam os paradigmas sociais da época. Esses presságios alcançaram sucesso, já que o início do século XVI esteve marcado por profundas mudanças no cenário da sociedade europeia.

Delumeau (1984, p. 33) argumenta, uma vez mais, que o Renascimento trouxe diversas modificações na sociedade que, em certo sentido, endossavam as “profecias” astrológicas. As descobertas marítimas do novo mundo, a pregação pelos astrônomos de que o planeta Terra não era mais o centro do Universo e os novos movimentos religiosos, como a Reforma Protestante, por exemplo, agitavam as massas que acreditavam, cada vez mais, que tais descobertas e mudanças acarretariam uma significativa transformação da sociedade. Delumeau faz importantes apontamentos sobre essas mudanças ocorridas no cenário europeu da época e que atingiram a esfera religiosa:

É verdade que o Renascimento teve um início doloroso: temos de o dizer claramente. Começou em meio de epidemias, de fomes e de guerras, na perturbação dos espíritos criada pela Peste Negra, quando se massacrava Judeus tidos por responsáveis das infelicidades, quando as procissões de flagelantes passeavam pelas ruas e caminhos os seus cortejos sangrentos. Mas houve Renascimento porque a humanidade ocidental venceu as provações e tirou partido delas (...). O movimento de laicização da sociedade e da cultura, iniciado antes do século XIV, continuou, precisou-se, acelerou-se (...). Foram sendo, gradualmente, questionadas noções e estruturas que pareciam eternas: hierarquia feudal, autoridade da Igreja, valor dos sacramentos (...). No meio das dificuldades persistentes, os homens do Ocidente continuaram a inventar – provam-no a imprensa e as técnicas de escoamento da água das minas (...). Tiveram, enfim, a coragem de enfrentar os perigos do oceano e de deixar, durante dias e meses, a linha familiar e a tranquilidade do horizonte costeiro. Portanto, entre o século XIV e o princípio do século XVII, jogou-se uma partida decisiva para o Ocidente. Atingido pela infelicidade, especialmente entre 1320 e 1450, o Ocidente poderia ter-se entregue ao destino. É verdade que teve medo: teve medo perante os turcos, teve medo com o Grande Cisma, teve medo com o anúncio, mil vezes repetido, de um iminente Juízo Final. Mas soube, por fim, descobrir as fórmulas que o libertaram. A arte e a literatura antigas trouxeram-lhe, mais que uma escapatória, um verdadeiro convite à renovação: as reformas religiosas do século XVI, a protestante e a católica, restituíram-lhe a confiança em Deus; as grandes viagens marítimas forneceram-lhe os meios de dominar o mundo. (DELUMEAU, 1983, p. 80)

Certificamos assim que a sociedade do período renascentista vivia sob forte expectativa em relação às mudanças que ocorreriam em todas as esferas da vida social. Destarte, podemos assegurar que existia um terreno fértil para as descobertas científicas e marítimas que ocorreram. A própria crença nas profundas mudanças que a sociedade estava por passar, é uma chave para compreender o espírito inquieto do homem naquele período. Tal

inquietação rendeu significativos frutos para a humanidade, pois, recebendo a influência de uma cultura filosófica antropocêntrica, o homem foi instigado a explorar os aspectos da natureza que o cercava. A descoberta da América e os avanços na Astronomia, por exemplo, são frutos dessa necessidade inquietante do homem renascentista em explorar. Tais descobertas trouxeram fortes impactos tanto no meio social, quanto no meio religioso.

Retomando o enfoque das características religiosas do Renascimento, verificamos que a propagação da Astrologia, por exemplo, já se encontrava difundida durante o período medieval. Mas é no final da Idade Média, e por todo o Renascimento, que a prática do ocultismo⁸ recebeu grande impulso e divulgação. Carvalho (2012, p. 24) lembra que as práticas ocultistas foram muito mais presentes no Renascimento do que no período medieval. Deste modo, não é possível classificar o Medievo como um período conhecido como “Idade das Trevas” sendo que a posteridade, ou seja, o Renascimento foi marcado por práticas repletas de Feitiçaria, Alquimia e Astrologia. Ball traz importantes considerações sobre a disseminada prática astrológica:

A astrologia era, mesmo para seus críticos, a base ontológica central da filosofia natural renascentista. Paracelso, Lutero, Erasmo e até Copérnico aceitavam que, até um certo ponto, as estrelas e planetas influenciavam a vida das pessoas. Não conseguiram conceber um universo não teleológico, pois, afinal de contas, não poderiam imaginá-lo sem Deus. Nosso universo mecânico e sem propósito não apenas despertaria revolta, mas seria também incompreensível para eles. Mas a grande atração da astrologia era seu poder “explicador”. A explosão de interesse pelas artes ocultas na Europa do século XV e XVI certamente estava relacionada aos medos e dificuldades da época – a maior escala e frequência da guerra, a ameaça da fome causada pela expansão populacional, o cisma na cristandade, a decadência da ordem medieval, as ameaças de novas doenças. O único antídoto para o desespero era a ilusão de controle, e isso a astrologia providenciava. Havia caos na Terra, mas a ordem reinava nos céus, e os homens erguiam seus olhos para encontrar consolo para seus terrores e perdas. Antes do surgimento da ciência, a astrologia preenchia um vácuo intelectual. Quem não acreditasse em astrologia não conseguiria ver sentido no mundo. Na promessa da astrologia de permitir controle e percepção do próprio destino reside muito do seu apelo, ainda hoje em dia. (BALL, 2009, p. 268-270)

A explanação de Ball resume muito do que temos discutido até o momento. A crença na Astrologia, e nas demais “ciências ocultas”, tornou-se como uma espécie de “auxílio” religioso, pois, juntamente com a religião cristã, as práticas astrológicas forneciam resposta e amparo em uma época de grande instabilidade social. Assim, mesmo com o Catolicismo em

⁸ O termo ocultismo é definido por Martinez e Maxwell (2007) como o estudo e a prática de conhecimentos que devem permanecer escondidos do grande público. Por isso, tanto o ocultismo como o esoterismo se encontram e quase se tornam similares. É notório que o termo ocultismo tenha ganhado maior impacto durante a Idade Média em que, de fato, os conhecimentos esotéricos da Astrologia, da Alquimia e da Magia, por exemplo, deviam permanecer ocultos, escondidos, dos olhos da Inquisição Católica.

voga durante a Idade Média e, de certa forma, também no Renascimento, a História das religiões fornece-nos uma ampla fortuna crítica que comprova a existência dessas práticas esotéricas por todo esse longo período.

Estudiosos como Yates (1995, p. 30) relatam a dificuldade em estudar a história religiosa do Renascimento, justamente pela existência de uma grande mescla de esoterismo que se difundia por todos os humanistas, como Ficino e Pico della Mirandola, por exemplo. A dificuldade reside, justamente, no próprio ocultismo que se perpetuou em grande parte do conhecimento religioso-esotérico da época, ou seja, não é tarefa fácil saber exatamente a que grau de extensão o esoterismo chegou durante o Renascimento, pois muitos documentos não chegaram aos dias atuais ou ainda permanecem por serem descobertos. Porém, um detalhe é certo, o nível de esoterismo, de admiração pelo mágico, pelo hermético, ganhou grandes proporções, pois atingiu o campo religioso, científico, filosófico e artístico.

No campo filosófico, como analisado na primeira parte deste capítulo, o esoterismo exerceu grande influência entre diversos filósofos, sobretudo da escola neoplatônica, com seu expoente em Ficino que, acompanhando o ritmo de seu tempo, foi apaixonado pela literatura hermética e praticante de Magia, legando-nos um profundo conhecimento filosófico-intelectual que reflete grande parte do espírito cultural do Renascimento.

Nessa sequência, a mesma doutrina filosófica postulada por Nicolau de Cusa e, de certa forma, também pelos neoplatônicos, que argumentava a respeito da noção de micro e macrocosmos, de que o mundo material, na realidade, seria um reflexo de uma realidade superior, ou seja, do Universo macrocósmico, também influenciou as bases da religiosidade no Renascimento. Todo o esoterismo que existiu neste período, sobretudo no século XVI, teve por base o postulado do mundo material como reflexo de um Universo macrocósmico. Por isso o homem daquele tempo estava crente de que podia desvendar, e até mesmo manipular os mistérios do Universo por meio das práticas alquímicas, astrológicas e cabalísticas. Ball exemplifica essa noção com base na propagação da Astrologia: “presidir era interpretado de uma forma bastante literal, de forma que os céus *governam* o mundo: o mais nobre regendo o mais humilde. Assim, o macrocosmo do céu dominava o microcosmo do homem” (BALL, 2009, p. 270).

Yates (1995), que estudou o esoterismo no Renascimento, sobretudo enfocando na ampla difusão dos livros herméticos atribuídos a Hermes Trimegisto, comenta o conteúdo desses tratados, que remontam ao século II d.C, e que tanto sucesso fizeram no Renascimento:

Esse mundo do século II, todavia, buscava intensamente o conhecimento da realidade e uma resposta aos problemas que não encontrava na educação normal. Voltou-se, pois, para outros modos de buscar respostas, para os modos intuitivos, místicos e mágicos. Uma vez que a razão aparentemente falhara, buscou cultivar o *nous*, a faculdade intuitiva do homem. A filosofia seria utilizada não como um exercício dialético, mas como um modo de alcançar o conhecimento intuitivo das coisas divinas e do significado do mundo, como gnose, em resumo, pela qual se estaria preparando o discípulo para o asceticismo e para um modo de vida religioso. Os tratados herméticos, que não raro tomam a forma de diálogos entre mestre e discípulo, costumam culminar numa espécie de êxtase, no qual o adepto se exalta por ter recebido a iluminação e desata a cantar hinos de louvor. Aparentemente, ele alcançaria a iluminação por meio da contemplação do mundo ou do cosmos, tal como refletido em seu próprio *nous*, ou *mens*, que separa para o discípulo o próprio significado divino, concedendo-lhe mestria espiritual sobre este, tal como na familiar revelação gnóstica, ou a experiência da ascensão da alma pelas esferas dos planetas, a fim de imergir no divino. Eis como essa religião do mundo, subjacente em grande parte no pensamento grego, especialmente no platonismo e no estoicismo, torna-se, no hermetismo, realmente uma religião, sem culto, nem templos, nem liturgia, seguida apenas mentalmente, uma filosofia religiosa ou uma religião filosófica que contém uma gnose. (YATES, 1995, p. 16)

Os estudos de Yates (1995) são importantes para compreender o esoterismo praticado no Renascimento. Sua análise dos livros herméticos, que circulavam entre os meios populares e intelectuais do Renascimento, comprova a necessidade do homem daquele período, em buscar respostas para questões de cunho existencial em uma religiosidade, ou em uma filosofia esotérica, diferente da religião cristã. Filósofos, cientistas e religiosos, de certa forma, partilhavam desse esoterismo no Renascimento. A religiosidade esotérica maravilhava o homem da Renascença que percebia a possibilidade de se aventurar em decifrar os mistérios da natureza e de sua própria existência. Este novo paradoxo religioso concorria com o Catolicismo Romano, embora as práticas e crenças esotéricas tenham caminhado lado a lado com a religião Católica.

O esoterismo, que aborda práticas da Alquimia, Astrologia e Cabala, por exemplo, se encontrava arraigado na cultura popular. Não constituía uma religião paralela ao Catolicismo, porém, por estar tão difundido, já em meados da Idade Média, e principalmente por todo o Renascimento, é possível supor que sua eclosão seja um paralelismo com o Catolicismo Romano, já que muitas pessoas, daquele período, se mantinham no seio da Igreja, porém, praticavam suas crenças esotéricas.

Outro ponto levantado por Yates (1995, p. 34) revela que a Gnose, como corrente filosófico-religiosa, era a base de todo o esoterismo proposto na Renascença. Esta doutrina apregoa que o conhecimento é a base necessária para que o homem possa encontrar sua evolução espiritual e intelectual. Esses conhecimentos estão dispostos na própria natureza divina do homem que necessita superar a ação da matéria, ou seja, do próprio corpo, a fim de encontrar sua iluminação e elevação espiritual. Em outros termos, a Gnose apregoa a

identificação do homem com a própria divindade e a necessidade de utilização das “ciências ocultas” para que o indivíduo possa desvendar os mistérios de seu próprio ser, além de compreender o indivíduo como reflexo de uma realidade macrocósmica.

É compreensível que todo esse arcabouço esotérico tenha influenciado os artistas do Renascimento. Essa tese pode ser comprovada através da análise das obras de arte do período. A Figura 4 (ANEXO A), por exemplo, é uma pintura de Pinturicchio (1454-1513), que compõe uma série de afrescos nos aposentos papais, no Vaticano, representando o encontro entre Ísis, Moisés e Hermes Trimegisto. Mais uma vez, a figura de Hermes Trimegisto, o patrono do esoterismo renascentista, ganha destaque. Essas representações iconográficas são essenciais para comprovar a grande influência que o esoterismo exerceu sob a cultura do Renascimento. Tal alçada esotérica perpetuou-se por todo o século XVI e XVII influenciando o surgimento, posteriormente, de sociedades iniciáticas como a Rosa-Cruz e a Maçonaria⁹.

Para finalizar a questão do esoterismo na Renascença é necessário, ainda, ressaltar dois livros que circularam durante a Idade Média e o Renascimento, e que estão intrinsecamente ligados a questões relativas ao hermetismo. O primeiro livro é conhecido como *Picatrix*, que foi escrito em árabe, no século X, e traduzido para o espanhol, no século XIII, ganhando fama e difusão por todo o Ocidente. O segundo livro é o *De Occulta Philosophia* escrito por Henrique Cornélio Agrippa de Nettesheim (1486-1535) uma das figuras mais controversas da Renascença. Sua obra, traduzida como “Filosofia Oculta”, teve sua primeira edição em 1531; no entanto, seus escritos já circulavam por volta de 1510 (AGRIPPA, 2012). Esta obra é muito importante, não só para conhecer o contexto religioso-esotérico da época, mas, também, para compreender a extensão que os conhecimentos ditos “ocultos” ganharam na época e que influenciaram, como se verá, artistas como Dürer.

Estes dois livros, *Picatrix* e “Filosofia Oculta”, possuem suas similaridades. Ambos partem de conceitos mágicos e esotéricos e da crença de que o homem pode conhecer e manipular os segredos da natureza. Warburg (2013, p. 559) e Yates (1995, p. 62) comentam que o *Picatrix* é uma mescla de conhecimentos sobre Astrologia e do conceito de que o

⁹ A Rosa-Cruz, como uma sociedade esotérico-iniciática, teve seus primeiros registros no início do século XVII. McIntosh (2001, p. 36) e Churton (2009, p. 21) atestam que, embora seus primeiros documentos datem do início do século XVII, suas origens são bem mais antigas. Essas origens estão, justamente, na cultura esotérica propiciada por todo o Renascimento que tanto cultivou a Astrologia, a Magia, a Cabala e Alquimia, que serviram de esteio para a formação das sociedades iniciáticas, como a Rosa-Cruz. Outro ponto que os estudiosos chamam à atenção é o fato de que a grande eclosão para formação de sociedades esotéricas, no século XVII, não consiste apenas no fato de uma grande herança esotérica que perpassa a Idade Média e o Renascimento, mas, deve, também, a contribuição da Reforma Protestante e das intensas guerras religiosas que ocorreram na Europa do século XVI e XVII. Ou seja, uma época de grande instabilidade religiosa e de profundo gosto pelo esotérico, favoreceu a disseminação destas sociedades esotéricas.

homem é o reflexo de uma realidade macrocósmica. Suas páginas estão repletas de conhecimento astrológico e de técnicas que ensinam ao homem como este pode atrair os poderes benéficos dos astros e repelir os maléficos. Esse verdadeiro tratado árabe de conhecimento esotérico ensina que, sendo o homem composto pelo reflexo de uma realidade superior, e tendo nesse composto a própria essência da divindade, o indivíduo pode, através do conhecimento, elevar-se espiritualmente. “O homem é um pequeno mundo que reflete o grande, o do cosmos; por meio do intelecto, porém, o homem sábio pode elevar-se acima dos sete céus” (YATES, 1995, p. 64).

No mesmo sentido, conclui Delumeau (1984):

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)

Esse conceito envolvendo aspectos filosóficos e esotéricos se perpetuou por centenas de anos, tendo seu apogeu no final do século XVI e por todo o século XVII. Para exemplificar, tomemos o exemplo de Robert Fludd (1574-1637) um médico que, assim como outros, estava mergulhado em concepções esotérico-religiosas, frutos de seu tempo. Fludd aplicava o conhecimento hermético em sua medicina. A Figura 5 (ANEXO A) ilustra o elo existente entre o macro e o microcosmos. A ilustração aponta para concepções medicinais, das quais Fludd se utilizava, e que versavam sobre a relação entre as partes do corpo humano e os astros. Essa concepção será exposta no terceiro capítulo.

Para encerrar esta discussão citemos Delumeau (1984), que faz uma conclusão acerca do arcabouço religioso-esotérico renascentista:

Do inacabado ao esoterismo vai apenas um passo. Desde que se orienta a pesquisa nesse sentido, logo se descobre o grande lugar que o Renascimento deu ao esoterismo. Pico de Mirandola proclamou bem alto que é preciso não ensinar tudo e que as mais altas verdades deviam ficar envolvidas no mistério. Também as portas dos templos egípcios eram guardadas por esfinges. O interesse por Pitágoras, pela *Cabala*, pelos *Livros Herméticos* proveio desta recusa do racional e deste apetite pelo inefável. Toda a escola ficiniana esteve persuadida de que Deus se exprimia por hieróglifos e de que os grandes iniciados da Antiguidade, a começar por Hermes Trimegista, tinham também encerrado em criptogramas as verdades essenciais: concepção aristocrática e, no fundo, radicalmente oposta à mensagem do Natal, que se dirigiu a pastores em primeiro lugar. (DELUMEAU, 1984 p. 126)

Após a exposição da influência esotérica no Renascimento, torna-se necessário compreender outro importante episódio histórico, que marcou profundamente o cenário religioso da Europa no século XVI, que foi a chamada Reforma Protestante, tendo como o seu principal baluarte Martinho Lutero (1483-1546).

O forte domínio da Igreja Católica, tanto no poder temporal, como no poder religioso, favoreceu acaloradas discussões intelectuais que colocavam em cheque o monopólio da Igreja Romana nos assuntos, principalmente, relativos à fé. É justamente neste cenário, e em um profundo e acalentado debate intelectual, que o monge alemão Martinho Lutero publicou suas 95 teses, que deslancharam todas as críticas ao Catolicismo medieval.

Lutero modificou, definitivamente, a história religiosa do Ocidente. Como menciona Mann (2006), se o Renascimento foi um movimento de unificação cultural, a Reforma, por sua vez, foi um movimento de divisão:

O Renascimento e a Reforma parecem ter pouco em comum. O Renascimento une a experiência europeia ao passado clássico em uma continuidade ideal. A Reforma a cruza como uma linha divisória. O termo “Renascimento” já foi utilizado na época carolíngia e otônica (séculos VIII, IX e X) e no século XII. Estes períodos também deram mostras de um forte interesse pelos aspectos do passado clássico. A Reforma só teve lugar uma vez, no século XVI. Os contrastes continuam. O Renascimento do século XV era “secular”, ou pelo menos se percebeu que toda a história humana não podia ser totalmente limitada a uma referência cristã. A Reforma era, em primeiro lugar, e acima de tudo, um fenômeno religioso, que expressava uma crítica à Igreja e que correspondia ao desejo de crentes comuns que procuravam socorro espiritual. O Renascimento era algo com que todas as regiões da Europa podiam se relacionar, embora de forma distinta. Nesse sentido, o Renascimento tendia a reforçar a unidade cultural, enquanto a Reforma, ao exigir uma postura a favor ou contra, se mostrou um fator de divisão, colocando o norte protestante contra o sul católico (...). Em pleno contexto do neoplatonismo, que estimulava o indivíduo a procurar Deus sem recorrer a um intermediário sacerdotal, o potencial do humanismo renascentista converteu-se em algo explosivo. Não só fazia uma crítica sistemática das instituições eclesásticas, mas também oferecia versões alternativas da vida espiritual. E para tudo isso, se valia das fontes. (MANN, 2006, p. 117)

Ball (2009, p. 117) lembra que Lutero trouxe à tona aspectos importantes da Teologia cristã, sobretudo os conceitos sobre fé, graça, livre arbítrio e obras. Desse modo, o desejo de Lutero era “confrontar” a partir de uma discussão teológica, conceitos bíblicos em contraste com os dogmas do Catolicismo Romano. O cerne da discussão luterana teve por base a questão das indulgências e da salvação através da Graça.

Toda a discussão levantada por Lutero, sobretudo após a publicação de suas 95 teses, provocou uma grande reação contrária por parte da cúpula da Igreja Católica. Imediatamente ocorreu uma cisão dentro da cristandade ocidental, as teses luteranas que descentralizavam o

poder papal, receberam grande aderência por parte do público, levando Lutero à excomunhão da Igreja.

Um dos pontos centrais da tese de Lutero, como ressalta Delumeau (1983, p. 126), constitui na sua argumentação contra a prática de vendas de indulgências promovida pela Igreja Católica Romana. Em linhas gerais a prática das indulgências constituía no perdão dos pecados mediante o pagamento em dinheiro ou bens, em um determinado valor, para a Santa Sé. Esta prática tornou-se cada vez mais frequente à medida que a Igreja de Roma necessitava de fundos para, por exemplo, a construção da nova basílica de São Pedro, em Roma. Delumeau (1983) ressalta que a própria atmosfera do século XVI, que se agitava com a ideia de um iminente fim do mundo, com o Juízo Final, propiciava que a venda de indulgências ocorresse de modo muito mais frequente. Os argumentos de Lutero também envolviam questões relativas à hierarquia da Igreja, bem como os sacramentos.

Mesmo com sua excomunhão e a condenação de suas teses, o jovem clérigo Lutero conseguiu chamar a atenção das massas, não só na Alemanha, mas em outros países. Sua discussão contra os abusos do clero Católico recebeu simpatizantes, tanto por parte do povo, de modo geral, como por parte de muitos nobres. Em pouco tempo a Europa Católica-cristã estava religiosamente dividida. Com a finalidade de compreender os argumentos principais da Reforma, citamos, rapidamente, algumas das teses luteranas:

Ora na Alemanha já reinava prevenção contra as indulgências por causa de abusos de oficiais eclesiásticos. O pregador de indulgências nomeado por Alberto, o dominicano João Tetzel, incorria também ele nesses abusos: afirmava que, para adquirir a indulgência em favor dos defuntos, bastava a esmola sem o estado de graça do doador (o que era errôneo). Quando, certa vez, Tetzel perto de Wittenberg pregava, Lutero resolveu insurgir-se contra o pregador: na tarde de 31/10/1517, à porta da igreja de Wittenberg afixou, conforme o costume das disputas acadêmicas, uma lista de 95 teses em latim sobre as indulgências e pontos conexos (a culpa, a pena, a penitência, o purgatório, o primado papal). A intenção de Lutero era apenas a de combater abusos e por em clara a luz a doutrina ortodoxa; na realidade, porém, as suas teses significavam a rejeição não somente das indulgências, mas também do ministério da Igreja em prol da salvação dos homens. Entre outras coisas, o frade agostiniano afirmava: 1) o Papa só pode perdoar penas que ele mesmo, conforme o seu juízo ou conforme as leis eclesiásticas, tenha imposto (tese 5); 2) as indulgências não podem ser aplicadas às almas no purgatório (tese 8 a 29); 3) a verdadeira contrição, sem decreto de indulgências, confere ao cristão plena remissão do pecado e da culpa (tese 36 e 37); 4) à Igreja hierárquica, na remissão das culpas, toca apenas uma função declaratória, isto é, a Igreja apenas pode reconhecer que o penitente já foi diretamente perdoado por Deus no seu íntimo em virtude do seu arrependimento; Ela não transmite o perdão de Deus (teses 6 e 7); 5) Lutero negava o tesouro de graças de Cristo e dos Santos (o assim chamado “tesouro da Igreja”), que é o pressuposto da doutrina das indulgências. (BETTENCOURT, s/d, p. 151-152)

Os argumentos de Lutero, que não foram aceitos pela Igreja, tomaram grandes proporções e inspiraram outras personalidades, em outros países, para que tomassem a mesma direção do frade agostiniano, propondo uma profunda reforma na Igreja. É de conhecimento histórico que a reforma eclesiástica não ocorreu como proposta, embora tenha ocorrido o movimento da Contrarreforma. O que sucedeu foi a “independência” de igrejas, por exemplo, na Alemanha, que se emancipavam do domínio da Igreja de Roma. Tal separação não ocorreu de forma pacífica, pelo contrário, eram comuns as chamadas guerras religiosas entre católicos contra os chamados protestantes.

Nesse sentido, é possível conhecer um pouco da postura religiosa do indivíduo desse período, postura essa que não estava marcada pela tranquilidade e passividade religiosa. Se de um lado o ambiente renascentista europeu vislumbrava um despertar e um florescimento das doutrinas hermético-esotéricas, que colocavam o homem como centro do Universo, e como o protagonista propenso a conhecer e explorar os mistérios da natureza e da própria divindade, por outro lado, a Reforma Protestante chegou como um divisor de águas, e retirou, de certa forma, o antropocentrismo legado pelo esoterismo renascentista. A Reforma, por sua vez, acentua a maior aproximação do homem com Deus, não necessitando, para isso, a intermediação da Igreja.

A retirada do antropocentrismo por Lutero, como lembra Bettencourt (s/d), está em sua própria doutrina da justificação, ou salvação, pela fé. A doutrina luterana que ressalta a salvação do homem mediante a sua fé e não pelas suas obras está amparada nas palavras de São Paulo em Rm 1,17 e em Gl 3, 12.22 (BETTENCOURT, s/d), que mencionam a salvação pela fé. O homem, sendo corrompido pelo Pecado Original, não tem outra opção a não ser pecar, desejando se salvar somente o pode mediante sua fé em Cristo. Ao depositar sua fé em Cristo, o homem só pode esperar por sua salvação, não necessitando, assim, das chamadas indulgências.

Ball (2009, p. 117) compreende que a doutrina da justificação da salvação pela fé, defendida por Lutero, retirava do homem a noção de livre-arbítrio já que o indivíduo passa a depender da graça de Deus para sua salvação. Dessa maneira, a tese luterana abriu uma fenda em torno da cultura renascentista, com seu projeto antropocêntrico que velava pela valorização e autonomia do homem:

Valendo-se da experiência que o fez estremecer até o âmago de seu ser – Deus é o autor único da salvação. Apenas Deus, inteiramente e absolutamente: pois o homem pode realmente entrar a obra de justificação, secundá-la ou ajudá-la, mas colaborar para ela no que quer que seja, jamais. Deus, pai de misericórdia, dá ao homem sua Graça como dom, como puro dom, gratuitamente e sem compensação.

Ele a dá a uma criatura decaída que não a merece em nada e da qual nenhuma obra sabe ser boa aos olhos dele, maculada que está, de antemão, pela original corrupção dos filhos de Adão. Que o homem, em vez de se embelezar orgulhosamente com pretensos méritos, reconheça em seu coração a indignidade de suas obras e que é incapaz de fazer alguma coisa, ele próprio, por sua salvação; então a Graça descerá sobre ele espontaneamente. Ela despertará a Fé – que tampouco nasce de um esforço do homem: também puro dom de Deus, ela é o meio para a criatura apreender a Graça e cumprir a Justiça – Gratificado com uma tal fé, o homem não experimenta mais aquelas angústias, aquelas torturas que devastam a consciência de tantos escrupulosos. Ele não se interroga mais, ansioso, sobre sua salvação. Não refaz mais aqueles eternos balanços, sempre saldados em débito, de boas obras miseráveis e de imperdoáveis pecados; ele possui no coração a segurança íntima e perfeita de que não tem nada a temer da cólera de Deus e tudo a receber de sua misericórdia. (LUTERO apud FEBVRE, 2009, p. 248)

As teses luteranas, como já mencionadas, causaram uma ruptura com a Igreja de Roma. Milhares de pessoas passaram a seguir Lutero que era o grande baluarte e reformador frente aos abusos cometidos pelo clero Católico. Acontecia assim, a maior cisão dentro da história do Catolicismo desde o cisma da Igreja do Oriente. A Europa se encontrava dividida entre “igrejas reformadas” e a até então dominante Igreja Católica Romana que, apesar de todos os abalos, ainda permanecia convicta de ser a única e verdadeira Igreja de Cristo.

Sem dúvida, o ambiente que proporcionou a Reforma Protestante foi de muita agitação e confusão, no campo religioso, político e cultural. O homem europeu encontrava-se, angustiado frente aos novos paradigmas religiosos que então se formavam. De um lado havia as crenças esotéricas, que confiavam ao homem uma suposta capacidade em conhecer profundamente os mistérios “divinos” da natureza, a ponto de manipulá-los. De outro lado, encontravam-se o Catolicismo e o Protestantismo, sobretudo Luterano, se digladiando em questões sobre a salvação do homem.

É neste contexto europeu de grande agitação cultural que surge a figura do pintor renascentista alemão Albrecht Dürer que encabeçou a execução de sua enigmática obra “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Todo este cenário cultural-religioso europeu, esboçado neste segundo capítulo, é primordial para compreender questões artísticas do período. Gombrich apoia essa tese na própria figura e nas obras de Dürer:

Sem dúvida a imaginação de Dürer e o interesse do público alimentaram-se do descontentamento que, no final da Idade Média, grassara em toda a Alemanha contra as instituições da Igreja, e que iria finalmente eclodir na Reforma de Lutero. Para Dürer e seu público, as visões fantásticas dos eventos apocalípticos tinham adquirido um interesse crucial, pois eram muitos os que esperavam que tais profecias se concretizassem ainda durante suas vidas. (GOMBRICH, 2012a, p. 345)

Tendo como intenção a exploração da gravura “Melencolia I”, e já explorado o contexto em que a mesma foi produzida, ou seja, no início do século XVI, passemos para a

terceira etapa de pesquisas, que deve compreender o que se entendia por melancolia até meados do século XVI.

3 A CIÊNCIA NO RENASCIMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELANCOLIA

O segundo capítulo propiciou um importante estudo para o entendimento do cenário cultural, filosófico e religioso do Renascimento europeu, que é de suma importância para a compreensão do cenário em que surgiu o nosso objeto de estudo, a gravura “Melencolia I” de Albrecht Dürer (ANEXO A, Figura 1).

O pano de fundo histórico europeu do final do século XV e de todo século XVI, como explanado, esteve marcado por um profundo antropocentrismo proporcionado pelo movimento do Renascimento. A volta e a valorização da Antiguidade, sobretudo, a greco-romana, mobilizou artistas, filósofos e outros intelectuais que impulsionaram uma renovação na cultura do Ocidente.

Outro campo que deve ser analisado nesse período, e que está intimamente conectado com os aspectos culturais da época, é o da ciência. O período renascentista logrou êxitos em alguns aspectos científicos, como na Medicina, por exemplo. Porém, esteve longe de abandonar concepções, ditas científicas, que foram herdadas desde a Antiguidade Clássica, um claro exemplo disso pode ser vislumbrado no entrelaçamento entre crenças religiosas e práticas científicas. Febvre (2009, p. 360) exemplifica esse entrelaçamento, indicando que os avanços científicos alcançados no Renascimento estiveram, muitas vezes, baseados em preceitos advindos da Antiguidade.

Febvre (2009) aponta que mesmo com uma “revolução científica” ocorrida já por volta do século XV, a ciência ainda permanecia envolvida em um invólucro de ocultismo, ou seja, mantinha-se correlacionada com aspectos religiosos abordados pela própria cultura religiosa da época. Isso se ressaltou fortemente no Renascimento quando o esoterismo, e as doutrinas herméticas ganharam, cada vez mais, credibilidade principalmente entre os intelectuais. Desse modo, existia a forte crença, mesmo no meio acadêmico, de que os astros influenciavam diretamente a vida do ser humano. A Medicina da Renascença estava convicta que a influência astral¹⁰, além de determinar certas características psicológicas para cada indivíduo, também era capaz de influenciar diretamente a saúde física e psíquica do homem.

Desse modo, é válido lembrar, que não havia método científico, que estabelecesse um parâmetro entre o estudo empírico, como ocorreu com a dissecação de corpos, e as crenças esotéricas que postulavam, entre tantas coisas, a influência dos astros no funcionamento do

¹⁰ É muito provável que o respeito e a admiração dado à Astrologia no período renascentista deve-se à sua antiguidade e o respeito observado a ela durante a Antiguidade Clássica. A difusão da Astrologia, já na Idade Média, pode indicar que a tradição cultural tenha mantido essa prática que foi muito acentuada no Renascimento, recebendo especial menção no campo científico-medicinal.

organismo humano. Apesar dos avanços empíricos na exploração fisiológica do corpo humano, fortemente elaborados por Leonardo da Vinci (1452-1519) e Andreas Vesalius (1514-1564), estes não aplacaram a crença, por exemplo, de que o corpo humano era a mais perfeita criação de Deus e, seguindo as crenças religiosas do Renascimento, estaria ele relacionado com o macrocosmo, ou seja, com o próprio Universo. Aqui está, novamente, a crença do ser humano, considerado o microcosmo, como o reflexo de uma realidade maior, o macrocosmo. Esse postulado, que exerceu forte influência no campo filosófico-religioso, também influenciou a ciência médica da época.

Febvre comenta o entrelaçamento entre as pesquisas científicas com o que ele chama de “ocultismo”:

Muito se discutiu, nesses últimos anos, sobre o papel, o valor, a dignidade dessa “ciência oculta” que se desenvolveu, à margem da ciência humanista, aos cuidados de astrólogos, de médicos, de pesquisadores de pedra filosofal. Mostrou-se (e de lados muito opostos) como o esforço confuso desses homens, suas ideias turvas, suas especulações irrefletidas e eivadas de devaneios talvez tivessem, em certos domínios, prestado mais serviços à ciência moderna, contribuindo mais para o seu nascimento e a sua constituição do que o saber clássico dos doutores fabricados pelas universidades. (FEBVRE, 2009, p. 383)

Para Delumeau (1984), a ciência do Renascimento intercambiava entre a valorização e crítica ao conhecimento oriundo da Antiguidade:

O Renascimento foi mais livre com respeito à Antiguidade do que muitas vezes se julga. O químico Paracelso, nomeado professor de medicina em Basileia em 1526, atacou violentamente a terapêutica tradicional e queimou em público as obras de Galeno. Também Vesálio, na sua grande obra *De humani corporis fabrica*, criticou vivamente a ciência dos Antigos. Antes deles, Nicolau de Cusa, ao insistir na relatividade de todos os conhecimentos humanos, escreveu: “Se nos admiramos de ver que as regras enunciadas pelos Antigos não concordam com as posições reais dos astros como aparecem à observação, é porque julgamos que as suas doutrinas eram verdadeiras a respeito dos astros, dos pólos e das medições”. Claro que nem sempre os humanistas raciocinaram como Nicolau de Cusa e que o excessivo respeito pelos Antigos travou mais de uma vez o progresso da ciência. Mas, em contrapartida, o Renascimento, dando dos textos científicos da Antiguidade lições mais correctas e mais completas que aquelas que até então eram conhecidas, e difundindo esses textos por meio da imprensa, contribuiu seguramente para o desenvolvimento do interesse pelas matérias contidas nesses livros. Além disso, os tradutores de obras científicas antigas foram, por vezes, ao mesmo tempo, inovadores, especialmente no domínio da matemática. (DELUMEAU, 1984, p. 135)

Em nosso estudo ficará claro que antigas concepções científicas medicinais, por exemplo, não foram totalmente descartadas pelos estudiosos do Renascimento. Pelo contrário, foram muito utilizadas e aprimoradas, desde a Idade Média, tendo seu impulso na Renascença.

Nesse sentido, podemos ilustrar nossa discussão na Figura 6 (ANEXO A). O conhecido “Homem Vitruviano”, foi desenhado por da Vinci e torna-se, para nós, um representante da natureza dos estudos científicos realizados por Leonardo no campo da Fisiologia, com as suas dissecações de cadáveres. Essa representação é importante para compreender a tese de Delumeau de que o Renascimento foi “dividido” entre um respeito pelo antigo e a marcha para o progresso científico com novas descobertas. O desenho de Da Vinci faz uma alusão à antiga, e ainda muito utilizada na época, proporção geométrica do arquiteto romano Vitruvius que viveu em torno do século I a.C. O desenho alinha uma singular e perfeita proporção geométrica juntamente com as medidas do corpo humano, tão conhecidas por Leonardo devido às suas dissecações de cadáveres.

Outro ponto interessante dessa imagem está no fato de representar, mais uma vez, o ser humano como medida perfeita, ou seja, como a mais sublime das criaturas da natureza. Um certo paralelo pode haver entre a Figura 5 e o “Homem Vitruviano” (ANEXO A, Figura 6) já que, mesmo em aspectos diferentes, as duas figuras colocam a figura do homem como o centro dos estudos humanísticos. É através desses pressupostos antropocêntricos que a ciência Renascentista se desenvolveu.

Essas duas imagens possuem também uma representação religioso-esotérica. De fato, estando a ciência atrelada aos conceitos religiosos, e sendo a preocupação dos médicos a organização humoral do corpo do indivíduo, essas duas imagens podem conotar na representação do homem como centro do Universo. Principalmente a Figura 5 (ANEXO A), que representa a “ligação” entre as partes do corpo humano com os signos zodiacais, o que leva a entender que, para uma boa saúde do indivíduo, deve, dessa maneira, haver um equilíbrio entre as forças (humores) do corpo humano e as posições astrológicas. Esse era um conceito muito corrente na Medicina do início do século XVI.

Tanto a explanação de Febvre (2009) quanto a de Delumeau mostram como a ciência renascentista estava intrinsecamente relacionada com conhecimentos esotérico-religiosos. De fato, embora Nicolau de Cusa tenha defendido um “conhecimento laico”, a Medicina da época se desenvolveu mediante concepções de cunho religioso e, somente mais tarde, a ciência se desprenderá totalmente das crenças religiosas.

Este capítulo, em especial, tornará clara essa relação entre o estudo científico, sobretudo na Medicina, com o universo de crenças esotéricas. A melancolia, em especial, que ocupou a mente de diversos filósofos, teólogos e médicos desde a Antiguidade, continuou sendo objeto de profundos estudos no período renascentista.

É essa mesma melancolia e nesse cenário cultural, que inspiraram Dürer a entalhar uma das suas mais famosas e enigmáticas obras, centro de nossa pesquisa, denominada de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

Encontramos muitos intelectuais no século XVI que estiveram envolvidos nessa mescla entre esoterismo e ciência, sendo um dos nomes mais famosos o do médico Paracelso (1493-1541), conhecido por ser uma figura paradigmática na mistura do esotérico com o científico. Como propõe Leuenberger (2009, p. 101), Paracelso foi um precursor do desmembramento entre ciência e religião, no entanto, sua figura ainda é lembrada pela mistura do universo religioso com o universo científico. A lógica da Medicina como ciência, tal como temos hoje, segundo Leuenberger (2009), deve muito ao esoterismo que, lentamente, deixou com que a lógica empírica assumisse as rédeas do universo científico.

Dentro desse parâmetro, com o acréscimo da crença de que o homem é o reflexo de uma realidade macrocômica, Leuenberger (2009) conclui sobre a natureza da Medicina da Renascença:

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)

O autor faz alusões à lógica dos médicos do período que, sem dúvida, estavam cômicos de que utilizavam termos de cunho filosófico-religioso, como o conceito de alma. Não devemos entrar no mérito da conceituação sobre a alma, porém, é importante ter em mente que os cientistas do século XVI empregaram e utilizaram o termo, grosso modo, com a finalidade de justificar o princípio vivificador do corpo que fora concedido por uma dádiva divina.

O mesmo estudioso faz referências à Alquimia, que foi um dos métodos mais utilizados no campo medicinal do século XVI. O conceito alquímico de corpo e mente estava intrinsecamente correlacionado ao esoterismo difundido na época. Em termos gerais, o processo alquímico, quando se refere à saúde do indivíduo, prega o equilíbrio dos órgãos corporais e seus fluídos, com a natureza que o circunda. Esse intrincado processo visava a cura, ou a prevenção de doenças, mediante a utilização de complexos processos químicos que, muitas vezes, resultavam na confecção de remédios. Leuenberger (2009) explica, de modo

simplificado, o processo alquímico e, sabiamente, menciona a figura de Saturno que, por sinal, é uma das “figuras” que será explorada nesse capítulo:

A alquimia defende a mesma tese básica de Hermes Trimegisto, ou seja, que tudo neste mundo, em última análise, é uma coisa só e que provém da mesma matéria-prima. Se essa frase for tomada como verdadeira, logo se coloca naturalmente a pergunta: por que então nosso mundo é composto das matérias e formas mais variadas, se afinal tudo se resume a uma mesma coisa? A resposta é: devido à transformação, à sublimação, à transmutação das matérias originais, ou seja, da *prima materia*.

Os alquimistas se impuseram a tarefa de decifrar o enigma da matéria. Nesse sentido, para eles era natural aquilo que a nossa física conhece há relativamente pouco tempo, ou seja, que matéria e energia são, em essência, a mesma coisa. Com isso, no entanto, se abre mais uma perspectiva: se o ouro, o mais nobre e valioso de todos os metais, originalmente provém do mesmo material que a mais ordinária e repulsiva matéria, então certamente existe um processo para transformar o que não é nobre no que o é. Além disso, essa possibilidade de transmutação não é dada apenas para a matéria palpável e visível, mas também para tudo o que for espiritual, portanto para a alma e a personalidade humanas, inclusive.

O ponto de partida para essa mudança (transmutação) é o chumbo alquímico representado pelo seu símbolo, Saturno, que também representa o nosso corpo. O corpo, o “caos”, é dominado por relações e reflexos inconscientes; ele é um campo de jogo para as paixões e as emoções descontroladas, ou seja, o nosso lado animalesco. Mediante constantes aprimoramentos, esse chumbo é transformado em ouro. O ouro, com seu símbolo, o Sol, significa nesse contexto a grande organização cósmica. O objetivo da transmutação é a “pedra filosofal”, o conhecimento da unidade que significa a iluminação. (LEUENBERGER, 2009, p. 166-167)

É nesse mesmo pano de fundo, explicitado por Leuenberger (2009), com símbolos astrológico-alquímicos, juntamente com uma roupagem científica, que o homem ocidental se lançou em uma épica jornada em busca da compreensão do funcionamento do corpo humano, no âmbito físico e psíquico, mediante o entendimento e a cura de doenças.

Como analisaremos neste capítulo, desde a Idade Média, a Medicina baseava-se, sobretudo, nas teorias de Hipócrates (460-370 a.C.), de Galeno (cerca de 129-200 d.C.) e Avicena (980-1037 d.C.), que estavam convencidos de que um dos principais fatores para a saúde do homem estava no equilíbrio dos quatro humores, conhecidos como sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Destes quatro princípios humorais daremos ênfase ao melancólico, que teve grande influência nos estudos de Dürer, o que o levou a retratar esse peculiar humor na obra “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

De início já é possível destacar que a gravura de Dürer abarca, por exemplo, as concepções científicas em voga no século XVI sobre a teoria dos quatro humores, além de congrega todo o contexto esotérico que temos estudado até agora. Nesse sentido, toda a nossa pesquisa tem percorrido os meandros do esoterismo ocidental que, além de exercer grande

influência no campo filosófico e religioso, também teve sua participação na construção dos estudos científicos do Renascimento.

3.1 Os estudos científicos da Renascença: confluências entre o esotérico e o científico

Em termos históricos é possível afirmar que a especulação científica sempre existiu. Encontramos os relatos desde a Antiguidade Clássica greco-romana, passando pelas civilizações do Egito e da Mesopotâmia, de investigações de cunho científico, sobretudo na Matemática e Medicina. Figuras como Hipócrates, por exemplo, conduziram estudos a fim de compreender a natureza que circundava o homem. O mesmo espírito investigativo abarcou os intelectuais da Renascença.

O conceito de ciência dos renascentistas era muito diferenciado do conceito que hoje temos. O homem do Renascimento estava inserido em um Universo que, para ele, combinava com as forças divinas que agiam diretamente na manutenção da natureza. Desse modo o indivíduo, ao estudar a natureza, acreditava estar manipulando a própria criação divina. A ciência e a religião estavam intimamente vinculadas. Isso nos reporta ao tópico anterior em que discutimos a respeito da religiosidade no Renascimento, em que o homem é entendido a partir do conceito do microcosmos como um reflexo de uma realidade muito maior, a realidade macrocós mica.

Historicamente a ciência só se desmembrou de suas relações mágico-religiosas durante o Iluminismo, ocorrido no século XVIII. Ball (2009, p. 5), importante historiador da ciência, argumenta que é somente na atualidade que o universo científico reconhece suas raízes mágicas, raízes essas que foram enaltecidas no período renascentista¹¹.

Um dos expoentes que ressaltou e divulgou muito a Medicina do Renascimento foi Ficino. Como colocam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 259) o precursor do Neoplatonismo renascentista foi, também, um entusiasta no estudo da Medicina, visto que também ele próprio era médico. Ficino fez uma mescla entre Medicina e Magia. O filósofo de Florença considerava que a alma humana era dividida em três partes, sendo elas: a física, a psíquica e a espiritual, que na parte medicinal deveriam ser consideradas como corpo, alma e mente. Não entraremos na discussão filosófica sobre essas três divisões, mas devemos ressaltar que Ficino, assim como outros teóricos, estavam impossibilitados de postular uma

¹¹ Não são poucos na atualidade que desejam relegar, por exemplo, a Alquimia para o campo do ocultismo, no entanto, foram esses mesmos alquimistas, homens de profunda fé, que propuseram o início da ciência Moderna.

Medicina puramente mecanicista, pois incluíam conceitos de alma e espírito, conferindo um caráter “religioso” aos estudos medicinais.

Ficino era um defensor da utilização da Magia, em correlação ao tratamento médico. Sua defesa na utilização de métodos mágicos consistia em postular que a doença do paciente estava correlacionada, por exemplo, com forças astrológicas que atuavam na alma do indivíduo. Para obter uma cura completa, o médico, na concepção ficiniana, deveria utilizar-se de forças ocultas, mágicas, com o intuito de manipular tais forças a favor da saúde de seu paciente:

Así pues, cuando los médicos curan están en realidad haciendo magia, porque con los medios que emplean están exponiendo el cuerpo y alma del paciente a las correspondientes fuerzas astrales ocultas. Según Ficino el verdadero interés de un paseo al aire libre, que Constantino Africano consideraba una medida puramente dietética, y que hoy tenemos en general por experiencia puramente estética, residía en que “los rayos del sol y de los astros nos llegan desde todas partes de manera libre y sin estorbos, y llenan nuestra alma del “spiritus mundanus” que fluye más copiosamente de esos rayos”. Y cuando, con el fin de obtener un talismán de larga vida, los magos escogen la hora de Saturno para grabar sobre un zafiro la imagen de un anciano con la cabeza cubierta, en el fondo sólo están empleando artes “naturales”; es decir, sólo se están valiendo de leyes cósmicas generales para conseguir los resultados que se persiguen, de la misma manera que el campesino transforma la leche en mantequilla mediante el empleo deliberado de la fuerza mecánica. Desde este punto de vista, Ficino está plenamente justificado al distinguir la “magia natural” de los que “someten debidamente sustancias naturales a causas naturales” de la “magia impía” de los conjuradores impíos de demonios, y al presentar lo primero como no menos inocuo y legítimo que la medicina o la agricultura. La “magia natural” era un “eslabón entre la astrología y la medicina”.

Tal era la tesis contenida en el sistema de Ficino; y, al mismo tiempo que facilitaba el reconocimiento de la medicina astrológica – y de hecho atribuía una significación astrológica y mágica a todas las medidas terapéuticas –, negaba estrictamente a la astrología el poder de determinar los pensamientos y las acciones del hombre. Los pronósticos astrológicos se consideraban valiosos sólo en tanto en cuanto el reconocimiento de la constelación que presidía el nacimiento, o del “daemon geniturae”, mostraba el camino hacia el tratamiento iatromatemático de cada caso individual. El hombre en cuanto ser activo y pensante era fundamentalmente libre, y podía incluso, gracias a esa libertad, controlar las fuerzas de los astros exponiéndose consciente y voluntariamente a la influencia de un astro determinado; podía atraer sobre sí esa influencia no sólo empleando los múltiples medios externos, sino también (de forma más efectiva) mediante una especie de autoterapia psicológica, una ordenación deliberada de su propia razón e imaginación. (KLIBANSKY; PANOFISKY e SAXL, 2012, p. 262-263)

Os autores fazem uma importante reflexão sobre o entrelaçamento entre o mágico-religioso e a doutrina medicinal da época de Ficino, o importante filósofo neoplatônico. Aqui podemos observar que, além do entrelaçamento entre o medicinal e o esotérico, temos o encontro com a Filosofia, já que Ficino é o maior representante do Neoplatonismo na Itália.

Em termos gerais, é certo afirmar que no século XVI não era possível conceber uma ciência medicinal sem o entrelaçamento com o esotérico.

A referência a Saturno, exposta na citação anterior, é bastante importante para esta pesquisa e aparecerá com grande frequência. Isso se deve ao fato de que os eruditos da época, como Ficino, consideravam esse planeta como o regente da melancolia. Vênus, Marte, Lua e Saturno passaram a ser considerados os respectivos corpos celestes que regiam os quatro temperamentos, ou os quatro humores: o sanguíneo, o colérico, o fleumático e o melancólico. Este último era representado pela ambivalência da figura de Saturno que, assim como a própria melancolia, representava a ambivalência entre o bom e o maléfico. Ou seja, se a melancolia poderia ser considerada sob o prisma da boa ou má introspecção, Saturno, assim como os demais deuses, também era tomado pela forma dual. Contudo, em Saturno esta dualidade é demasiadamente acentuada. Encontramos este paradigma na helenização dos deuses romanos. Cronos permuta para Saturno romano e ganha aspectos benignos, o deus que cuida das colheitas e que também supervisiona as riquezas e moedas. Discutiremos esse importante assunto no tópico seguinte.

Já é possível fazer mais uma vez alusão à obra “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) de Dürer, já que o ambiente científico-medicinal do século XVI depositava grande ênfase no estudo e na cura da melancolia, não é de se estranhar que um dos maiores gênios da pintura do Renascimento alemão tenha desenvolvido uma obra com tal temática. Sem dúvida a Figura 7 (ANEXO A) vem corroborar nossa tese. Ela é uma das centenas de gravuras produzidas por Dürer; porém, ela contém a particularidade de ilustrar, justamente, o que temos estudado aqui, ou seja, a junção entre ciência e conceitos esotérico-astrológicos. O indivíduo na gravura está acometido por sífilis, doença que assolou a Europa nos séculos XV e XVI. Sobre sua cabeça podemos observar uma esfera com os símbolos do zodíaco. Segundo Ball (2009, p. 215) a gravura mostra a conjunção de Júpiter e Saturno que causaria a sífilis, segundo os estudiosos da época.

A Astrologia estava para a Medicina assim como a Medicina estava para a Astrologia, no que podemos considerar como a ciência medicinal do Renascimento. Carvalho (2012, p. 24) conclui que o enlace entre o esotérico e o científico, no mencionado período, promoveu uma grande ênfase no estudo e na prática do ocultismo, pois, para ser possível manipular uma força “metafísica” era necessário o conhecimento de símbolos e rituais que pudessem interferir, nesse caso, na influência dos astros. Assim, a ciência médica do período, não raras vezes, apelava para as práticas da Magia e da Alquimia.

Warburg (2013, p. 536) menciona que a crença da influência dos astros, no cotidiano da humanidade, levou a uma verdadeira “febre” da sociedade europeia na busca de prevenir e curar-se de doenças e catástrofes mediante a confecção de mapas astrológicos, já que relatos de doenças e catástrofes eram comuns na Europa dos séculos XV e XVI. Acontecimentos como catástrofes ambientais e revoluções político-religiosas que, para muitos, tinham influências astrais, contribuíam, ainda mais, para que a ciência medicinal da época se aproximasse da Astrologia e de outras práticas esotéricas.

A Figura 8 (ANEXO A) é uma ilustração proveniente da página de rosto de *Prognosticatio*, de Johann Carion de 1521, que ilustra bem a já mencionada relação entre a posição dos astros e os eventos político-religiosos que, por sua vez, deram um verdadeiro impulso para que a ciência renascentista permanecesse em um âmbito esotérico. Sobre a descrição da imagem Warburg expressa:

À esquerda, vemos a tempestade ameaçadora; à direita, um cometa que ilumina uma cidade com a inscrição do ano de 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 seus 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 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. Na verdade, essas figuras – como revela de forma irrefutável o poema alegórico “Reymen der Planeten”, incluído no texto – são ilustrações das constelações planetárias sob as quais surgiu o cometa em 1521. Evidencia-se com toda a clareza que, em relação à profecia política, 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 estudo de Warburg (2013) é mais um importante contributo para compreendermos os motivos pelos quais a Medicina do Renascimento se sujeitou ao jugo do esotérico. Yates (1995, p. 64), lembra que Ficino era defensor da utilização de talismãs, ou seja, a confecção de pequenos amuletos, com símbolos específicos, feitos com materiais apropriados. Esses talismãs eram uma forma de Magia, considerada por Ficino uma espécie de Magia natural, que tinha como objetivo a proteção psíquica e biológica dos indivíduos, frente às “forças” planetárias que atuam em nosso meio. Para finalizar a questão dos astros na ciência, encontramos em Delumeau (1984) uma excelente nota:

Atribuía-se aos astros e a todas as forças celestes um comportamento afectivo análogo ao do homem. Como qualquer pessoa que se sente feliz por voltar a casa e,

cheia de ideias altruístas, se dispõe a ser prestável ao próximo, assim o astro que regressa ao seu “domicílio”, ou seja, à constelação onde se encontrava no momento da criação está também contente e envia então para a terra raios benfazejos. “O céu dos astrólogos reflecte, portanto, numa escala muito mais vasta, o mundo humano com todas as suas paixões, vicissitudes, conflitos e angústias. Os astros amam-se, odeiam-se, associam-se, combatem-se, perseguem-se, assediam-se e queimam-se reciprocamente” (E. Garin) (...).

Mais ainda que a Idade Média, o Renascimento, especialmente pelo novo favor concedido ao neoplatonismo e às doutrinas esotéricas, acentua o caráter de unidade viva do universo. O mundo é concebido como um tecido de correspondências secretas, de simpatias e aversões ocultas, como um jogo de espelhos que dão resposta uns aos outros, como um diálogo de estrela para estrela e entre as estrelas e o homem. Há assim uma relação entre as partes do corpo e os signos do zodíaco. “No indivíduo, cada víscera reage ao seu correspondente sideral. O coração é regido pelo sol; o cérebro pela Lua; Saturno, que é frio, domina os atrabiliários e, como é seco, domina também os avarentos; a Lua, húmida (sic), comanda a fisiologia feminina; Vênus incita os seus súbditos à luxúria e Marte à valentia” (P. Delaunay). Pensa-se geralmente que as luas cheias e novas, bem como os eclipses do nosso satélite, provocam alterações no corpo humano e são prejudiciais aos doentes. Jacques Peletier ensina que a peste provém de uma conjunção de Saturno e Júpiter e a família, cujos danos, no século XVI, foram enormes, da de Saturno com Marte. (DELUMEAU, 1984, p. 131)

Ficino foi apenas um dos diversos expoentes na ciência medicinal da Renascença. Devemos citar outros nomes como Paracelso (1493-1541) e o já citado mago Agrippa (1486-1535), ambos muito interessados e envolvidos em práticas mágicas aplicadas à Medicina da época.

Delumeau estimula a ideia de que o envolvimento da ciência com o ocultismo, por exemplo, foi um fator primordial para o desenvolvimento da ciência, tal qual temos hoje. Ball argumenta que essa ideia se enquadra perfeitamente para os intelectuais da Renascença, sobretudo Paracelso, que defendiam a ideia de que o mundo é governado por forças desconhecidas e ininteligíveis ao homem. Deixando de lado esse postulado, a ciência e os cientistas do final do século XV e do todo século XVI se deslumbravam perante essas forças naturais que permaneciam ocultas às vistas do homem, e se lançavam, com seus próprios métodos, em uma investigação para tentar compreender essas mencionadas “ocultas” forças naturais que, até então, estavam para além da compreensão humana. Nesse sentido, Ball fornece ferramentas para entendermos os motivos pelos quais a ciência teve seu envolvimento com questões ocultista-esotéricas.

Em correlação à Astrologia encontramos as difundidas práticas alquímicas, tão disseminadas na época, principalmente em Paracelso. Muito do que se refere à Alquimia, nesse período, estava intrinsecamente relacionado ao hermetismo religioso renascentista que se voltou para a figura mítica de Hermes Trimegisto e de seus supostos escritos conhecidos como *Corpus Hermeticum*, traduzidos por Ficino. Toda a tradição hermética, que incluía

também a Alquimia, repousa em um antigo adágio atribuído a Trimegisto que reza: “O que está em cima é como o que está embaixo. E o que está embaixo é como o que está em cima”. Essa lei de correspondência não estava distante da noção filosófica de Nicolau de Cusa relativa ao micro e macrocosmos e, juntamente, de toda essência filosófica do esoterismo corrente no período.

Crentes em poder manipular as forças do Universo, mediante a manipulação de elementos químicos, os alquimistas encontravam-se no mesmo patamar que os astrólogos. De fato, crendo que a matéria terrestre, ou matéria prima, é essencialmente divina, os alquimistas esperavam alcançar altos feitos e descobertas com suas complexas fórmulas e processos químicos. Cotnoir (2009, p. 51) explana que os alquimistas desejavam, simbolicamente, reproduzir, ou imitar, em seus laboratórios, o que Deus havia feito na criação. Nesse sentido, o trabalho alquímico era visto, pelos alquimistas, como uma tarefa sagrada, que necessitava de anos de estudo e prática. O trabalho supremo dos alquimistas era, grosso modo, encontrar a chamada “panaceia” ou o remédio supremo capaz de curar todas as doenças e, assim, proporcionar o “elixir da vida”.

Tal tarefa magna não poderia ser executada por qualquer indivíduo. Os alquimistas, a exemplo de Paracelso, eram, em sua grande maioria, homens de profundo conhecimento intelectual. E por ser este um trabalho de caráter “divino”, já que manipulava a matéria divina, a Alquimia necessitou, como o próprio hermetismo, traduzir seus conhecimentos e práticas em uma linguagem simbólica. A filosofia alquímica com seus objetivos e práticas era reproduzida através de símbolos.

A Figura 9 (ANEXO A) é um perfeito exemplo dessa roupagem simbólica utilizada pelos alquimistas. Aqui, um desenho de Michael Maier (1568-1622), conhecido como “Quadratura do Círculo”, simboliza o alquimista trabalhando com a matéria. Ele utiliza-se do compasso, uma importante ferramenta, para manipular os elementos. A imagem possui diversas interpretações¹², sendo que uma delas refere que o alquimista manipula a matéria terrena, simbolizada por um quadrado, juntamente com a matéria celeste, simbolizada pela esfera. No centro, há o resultado desse trabalho, em que duas figuras humanas estão encerradas em um círculo e em um quadrado. Essas duas figuras podem representar o

¹² Jung nos fornece, também, uma interpretação para essa imagem alquímica: “Da mesma forma os filósofos afirmam que o quadrado deve transformar-se em triângulo, isto é, em corpo, espírito e alma, os quais antes do vermelho aparecem em três cores, ou seja, o corpo ou a terra num negro saturnino, o espírito num branco lunar como água, a alma ou o ar, amarelo como o sol. Então o triângulo estará completo, todavia, por sua vez, ele deve transformar-se num círculo, isto é, num vermelho inalterável” (JUNG, 1994 p. 136). A linguagem utilizada por Jung é muito correlata com a utilizada pelos alquimistas. Desse modo, a simbologia alquímica pode ser também explorada através de uma interpretação psicológica.

“homúnculo alquímico”, termo muito difundido na ciência do século XVI. Os alquimistas, como Paracelso, por exemplo, não descartavam a ideia de que podiam conceber vida em seus laboratórios; isso ocorria, segundo Ball (2009, p. 320) pela crença alquímica de que não existia uma linha divisória, entre a vida humana e o cosmos. Outra interpretação, um pouco menos literal, para o homúnculo, consiste em afirmar que dentro do homem existe um “pequeno homem”, chamado de homúnculo, localizado no cérebro do indivíduo. Se o alquimista pudesse tratar o indivíduo através deste homúnculo, certamente conseguiria, segundo a crença alquímica, grandes avanços medicinais.

Os tratados alquímicos são complexos, sendo que, na maioria das vezes, o estudo para a prática da Alquimia se dava através de símbolos, já que os símbolos, por sua vez, têm a capacidade de expressar elementos que, para os alquimistas, eram muito difíceis de evocar através da pura linguagem verbal. Isso se explica pelo fato de que os alquimistas, como mencionado, manipulavam a matéria que, para eles, possuía a essência divina. O trabalho alquímico toma para si que toda matéria, por mais rudimentar que seja, tem em seu interior uma centelha divina, por isso, a tarefa alquímica se refere à “lapidação” dos elementos, com o intuito de se aproximar o máximo possível desse elemento divino.

Para exemplificar como os símbolos alquímicos estavam correlacionados com a ideia de manipulação da “matéria divina”, retomemos a Figura 9 (ANEXO A) de Maier. Nela observamos o indivíduo utilizando-se do compasso para alcançar seu trabalho alquímico. Na ilustração 10, de uma Bíblia do século XIII, conhecida como “Deus geômetra”, encontramos a representação do Deus cristão no momento da criação. Ele utiliza-se do compasso para manipular, ao que tudo indica, a matéria informe que dará origem ao mundo. Essa imagem é muito importante para propormos uma analogia com a Figura de Maier, já que ambos utilizam-se do mesmo instrumento, o compasso, para manipular a matéria. De um lado temos o próprio Deus no momento da criação e, de outro, o alquimista que, com o compasso, manipula a matéria de essência divina.

Rodrigues (2009) desenvolve essa noção de que o alquimista, ao fazer uso de uma simbologia específica estava, simultaneamente, manipulando a matéria a fim de alcançar seus resultados desejados. É válido lembrar que, além da Alquimia utilizar elementos químicos em seus experimentos empíricos, como fazia Paracelso, o alquimista também se preocupava para que a simbologia empregada remetesse a uma mudança interna do indivíduo, muitas vezes do próprio alquimista. Vejamos como a historiadora sintetiza o trabalho alquímico:

Resumidamente as fases do desenvolvimento alquímico são Albedo, Citrinitas, Rubedo e Nigredo.

A fase Albedo estaria ligada à água e à claridade, ao branqueamento, à purificação e à prata. É uma fase de compreensão mental que acaba modificando a intensidade da emoção.

O próximo passo, Citrinas, é intermediário. O amarelo significa que a albedo amareleceu, envelheceu, está ligada ao enxofre, a algo que apodrece e cheira mal. A alma começa a olhar para além de si e experimenta a compaixão.

A fase vermelha, Rubedo, está ligada ao mercúrio e ao ouro, acontecendo num processo de síntese interna, numa união entre forças opostas que atuam no interior do ser.

A palavra Nigredo está associada à cor negra, ao chumbo, a Saturno, ao que é pesado, difícil e que causa sofrimento. O primeiro passo do trabalho alquímico é, portanto, travar conhecimento com seu lado sombrio. Esse enfrentamento com o aspecto humano mais difícil não raro causa depressão, melancolia e abandono de ação. Este passo propõe um aprofundamento no auto conhecimento. Na alquimia clássica, essa imersão no inconsciente era causada pelos gases tóxicos emitidos pela manipulação do chumbo. A passagem da fase acontece quando, internamente há o domínio dos aspectos obscuros.

A fase nigredo guarda uma idéia fundamental relacionada com a morte, a morte da matéria, imprescindível e iniciadora, que posteriormente conduziria a um renascer numa fase mais perfeita e purificada que, reunindo todas as qualidades elementares, seria capaz de promover o equilíbrio do corpo¹³. (RODRIGUES, 2009, p. 49)

É interessante apontar que o trabalho alquímico vislumbrava uma reconciliação entre os opostos, para o equilíbrio psíquico e biológico do indivíduo. Essa característica fica muito enaltecida ao visualizar um tratado alquímico que, geralmente, evoca formas simbólicas para reconciliar, ou mesmo ultrapassar, todas as formas de forças antagônicas que se manifestam no ser humano. Somente com o equilíbrio dessas forças opostas é que o homem poderia encontrar o remédio para todos os males.

Segundo O'Connell e Airey (2010) o conceito de superação dos opostos, para os alquimistas, pode ser traduzido na busca pela “unicidade”, resultado da unificação dos opostos, representado pela duplicidade. Essa jornada simbólica, em busca da unidade na Alquimia, advém de um conceito religioso. Os alquimistas acreditavam que a perfeição e a unidade do homem eram uma realidade antes da “queda de Adão”, após essa “queda” a humanidade se tornou corrompida e forças antagônicas passaram a atuar no Universo, e o que era um se tornou dois. De modo geral, forças do bem e do mal passaram a dominar a humanidade. O simbólico trabalho alquímico passou a ser, desse modo, a tentativa de

¹³ A conceituação do processo alquímico, feita por Rodrigues, é bastante interessante e resume bem esse complexo procedimento, no entanto, devemos tomar cuidado ao fornecer uma interpretação puramente psicológica aos alquimistas de outrora. Considerar o antigo trabalho alquímico como apenas um processo psicológico seria cair em anacronismo. Foi somente na atualidade, principalmente com Jung, que o processo alquímico ganhou uma interpretação puramente psicológica, com a introdução, por exemplo, do termo “inconsciente”. Não descartamos que a antiga Alquimia visava uma mudança psicológica no alquimista, porém, não podemos negar o caráter religioso-esotérico que esse complexo processo possuía. Os alquimistas manipulavam materiais químicos, e acreditavam piamente que encontrariam o remédio para todos os males, a “panaceia”.

restaurar a natureza unitária da humanidade, a mesma natureza que não era corrompida por conta da “queda adâmica”.

Todos esses conceitos não são de fácil explanação, por isso mesmo os alquimistas se cobriam com uma roupagem puramente simbólica. Tendo a união dos opostos como um dos principais objetivos do trabalho alquímico, a Figura 11 (ANEXO A) vem sinalizar justamente esse feito. Aqui temos a simbolização do sol (masculino) e lua (feminina) se unindo em uma espécie da “união sagrada”, tal casamento simboliza o trabalho alquímico, resultando na união dos opostos.

Todo esse esoterismo alquímico marca os primórdios da ciência do século XVI. Muitos eruditos estavam certos de que a Alquimia era a única chave para solucionar os males da humanidade. Havia uma crença altamente difundida, não só pelos alquimistas, de que a “queda de Adão” havia sido responsável por todos os males da humanidade, inclusive o próprio desequilíbrio entre os humores corporais, causando assim, segundo a Medicina da época, as enfermidades do homem.

Com todo esse “jogo” de símbolos esotéricos, e com uma genuína vontade de explorar a natureza, é que nomes como Agrippa e Paracelso se sobressaíram. Ball (2009, p. 6) propõe que esses dois personagens sejam enquadrados dentro da História da ciência. Para o autor, Agrippa e Paracelso romperam com o método de investigação aristotélico, e aceitaram o desconhecido e o inexplicável por detrás das causas do Universo, tendo esse pressuposto, de certa maneira, aberto espaço para que a ciência do Renascimento permanecesse ainda mais propensa para a união com o esoterismo.

O estudioso chama atenção para a figura de Agrippa (2012), que insistia na ideia de que o homem somente poderia alcançar conhecimentos a respeito da natureza quando aceitasse a Magia como modo de trabalho e investigação. Agrippa (2012) tomou a Magia como a mais “sagrada” entre todas as filosofias:

Magia é uma faculdade de maravilhosa virtude, cheia dos mais nobres mistérios, contendo a mais profunda contemplação das coisas mais secretas junto à natureza, ao poder, à qualidade, à substância e às virtudes delas, bem como o conhecimento de toda a natureza, e ela nos instrui acerca da diferença e da concordância das coisas entre si, produzindo assim maravilhosos efeitos, unindo as virtudes das coisas pela aplicação delas uma em relação a outra, unindo-as e tecendo-as bem próximas por meio dos poderes e das virtudes dos corpos superiores.

Essa é a mais perfeita e principal ciência, a mais sagrada e sublime espécie de filosofia e, por fim, a mais absoluta perfeição de toda a excelentíssima Filosofia. (AGRIPPA, 2012, p. 80)

A ênfase que Agrippa (2012) deu à Magia, bem como a outros elementos esotéricos, fez seu livro “Filosofia Oculta” tornar-se o “manual de Magia mais conhecido da Renascença” (YATES apud BALL, 2009, p. 81), que mescla conhecimentos científico-medicinais com o esotérico. Mesmo com a propagação dessa “ciência hermética” nomes como do próprio Agrippa (2012) estiveram sob a ameaça da Inquisição Católica, que correlacionava seu trabalho com possíveis influências diabólicas. Mas, apesar de muitas proibições e acusações, os trabalhos e avanços em torno da Alquimia, por exemplo, continuavam a ganhar crédito e seguidores.

Para Ball (2009), o conhecimento e as experiências trazidas pela Alquimia suscitaram a admiração de diversos intelectuais da época como Leonardo da Vinci, Cranach e o próprio Dürer. Ao que tudo indica, a ciência alquímica, bem como, toda tradição esotérica que ela congregava, mostrava-se como uma espécie de “chave” ou “ferramenta”, naquela época, para a exploração e conhecimento da natureza. Homens como o papa Leão X e Lutero reconheciam a Alquimia e seus efeitos práticos. Assim Lutero se referia à Alquimia: “Gosto bastante da ciência da alquimia... não apenas pelo lucro no derretimento de metais... mas também por sua alegoria e significado secreto, elevados, tocando a ressurreição dos mortos no último dia” (LUTERO, apud BALL, 2009, p. 140).

É claro que, como afirmam Delumeau (1984, p. 135) e Ball (2009, p. 48), o grande respeito que os renascentistas tinham em relação aos escritos de Hipócrates e Galeno, por exemplo, aplacaram maior desenvolvimento ao campo científico-medicinal. Mas, o que deve ser observado e explorado, é que os homens daqueles tempos estavam imbuídos de grande curiosidade intelectual, e eram movidos por uma curiosidade despertada pelo desejo de obterem maior conhecimento sobre o funcionamento do Universo. Delumeau (1984, p. 108) cita o exemplo de Giordano Bruno que, mesmo sendo perseguido e morto pela Inquisição, por estar envolvido diretamente com assuntos religiosos, foi uma das figuras que “inaugurou” as bases do conhecimento racional moderno ao postular que o transcendente é incognoscível. Para Delumeau, Bruno é um grande exemplo de progresso de pensamento desse período, levando em consideração, também, nomes como Copérnico e Galileu que revolucionaram a ciência com suas descobertas astronômicas, e que impuseram uma racionalidade que se desprendia aos poucos do enlace com o religioso.

Dürer, o famoso artista alemão, aparentemente esteve muito próximo desse enlace entre o esotérico e o científico, que envolveu o final do século XV e todo o século XVI. É possível fazer essa afirmação ao analisarmos alguns de seus trabalhos. Por exemplo, a Figura 12 (ANEXO A), que representa a “queda de Adão”, foi esboçada inúmeras vezes por Dürer.

O importante mito bíblico que narra a “queda” do primeiro homem, e a conseqüente contaminação pelo pecado, era também, tido por muitos alquimistas, como o momento em que o homem foi acometido por todas as doenças e males em sua saúde física e psíquica, sendo que a nobre “tarefa” da Alquimia estava em restaurar o equilíbrio entre a vida saudável e as doenças trazidas pela “queda adâmica”.

Dürer não escreveu diretamente sobre suas ideias a respeito do esoterismo e da Alquimia propriamente ditos. No entanto, seguindo indícios de sua vida, através de Panofsky (2005, p. 182), e de alguns de seus trabalhos artísticos, é possível supor que Dürer estava em contato com toda essa efervescência alquímico-esotérica do século XVI. Panofsky (2005) está convicto de que o pintor alemão se encontrava familiarizado com as obras de Agrippa, o famoso mago da Renascença, principalmente com sua obra mais famosa, “Filosofia Oculta” (AGRIPPA, 2012), que está cercada de simbolismo mágico-alquímico. Essa influência teria levado o artista a reproduzir a sua mais enigmática gravura, a “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Não obstante, é possível encontrar outros símbolos interessantes em Dürer, que podem nos levar a postular que este artista do Renascimento alemão estava mais influenciado pelo esoterismo de sua época do que se imagina. A Figura 13 (ANEXO A), segundo Panofsky (2005, p. 95) é um desenho de Dürer que representa o “Rapto de Europa”, mas, a imagem à sua direita é a representação da figura de Apolo, um dos mais difundidos deuses da Antiguidade Clássica e do qual um dos principais símbolos era o sol. Junto a Apolo temos a figura de um alquimista árabe, segurando uma caveira, um importante símbolo para a transmutação alquímica, e três cabeças de leões, que têm conotação solar.

Esse desenho pode ser favorável à hipótese de que Dürer estivesse familiarizado com os estudos científico-alquímicos de seu tempo. Panofsky (2005, p. 100) ainda teoriza que as várias referências de Dürer ao sol, como a própria imagem de Apolo, podem conotar um dos principais paradigmas científicos que sacudiram a Europa do início do século XVI, a teoria heliocêntrica de Copérnico. Assim, podemos fazer um elo entre a centralidade dada ao sol pelos alquimistas, com a mesma centralidade dada ao Heliocentrismo copernicano. A Figura 14 (ANEXO A) é mais uma das representações de Dürer do sol, conhecida como *Sol Iustitiae*. Essa gravura representa a personificação solar, símbolo muito difundido na época de Dürer, quer como um símbolo cristão, representando Cristo como a “luz do mundo”, quer como uma referência ao simbolismo esotérico-alquímico, indicando o fim do processo alquímico e a iluminação do alquimista. Gombrich (2012b, p. 454) refere-se a outro símbolo que o autor nomeia de “Hieróglifo da Eternidade”, também conhecido como “Ouroboros”, que foi encontrado nos arquivos de Dürer. Esse símbolo, representado pela Figura 15 (ANEXO A), é

um símbolo tipicamente esotérico e milenar. Seu principal significado enquadrando-se no campo da Alquimia conotando a circularidade e velocidade do tempo, a transformação da matéria, o começo e o fim.

Nesse sentido, seguindo essas representações artístico-simbólicas, podemos sugerir que o autor de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) estava familiarizado com questões esotérico-alquímicas tão presentes em seu tempo.

Retomando nossa discussão, é importante, nessa altura, abordarmos como a melancolia era considerada nesse período, e quais possíveis reflexos que essa temática teve na produção da analisada gravura.

3.2 A melancolia e a tradição saturnina

Desde a Antiguidade grega, o homem vem formulando teorias, baseadas nos conhecimentos de Fisiologia, que possam indicar a condição de saúde do indivíduo. Essa busca por uma “teorização” médica levou os gregos a formularem uma tipologia biológico-psíquica que enquadrasse o homem em quatro categorias distintas, sendo elas: fleumático, sanguíneo, colérico e melancólico. Nesse sentido, a Medicina grega organizou um “manual” médico a fim de diagnosticar, sistematicamente, uma tipologia do estado de saúde do homem.

A teoria humoral, como ficou conhecida, estava profundamente relacionada com os conhecimentos que os antigos gregos tinham em relação à natureza, ou seja, assim como identificávamos quatro elementos primordiais da natureza (ar, terra, fogo e água), os estudiosos da época, como Hipócrates, acreditavam que, além do homem ser composto por esses quatro elementos primordiais, o indivíduo também estava sujeito a quatro tipos específicos de humor (fleumático, sanguíneo, colérico e melancólico), que definiam sua saúde biológica e psíquica.

A fim de explorarmos a teoria humoral, que tanto influenciou os antigos médicos, citaremos dois autores, um clássico, do início do século XVII, e outro contemporâneo.

Burton, importante teólogo, que esteve muito envolvido com questões medicinais de sua época, no início do século XVII, assim descreve a teoria humoral:

Um humor é um líquido ou parte fluída do corpo, compreendido neste, para sua preservação, pode ser inato e congênito, ou adventício e adquirido. O radical, ou inato, é diariamente suprimido pela nutrição, que alguns chamam de *cambium*, e produz os humores secundários do *ros* e do *gluten* que o sustentam; ou adquirido, para manter esses quatro humores primários, proveniente e procedente da primeira concocção do fígado, de modo que aquilo está excluído. (...).

O sangue é um humor quente, doce, temperado e vermelho, preparado nas veias mesaraicas e feito das partes mais temperadas do quilo, no fígado, cujo ofício é nutrir o corpo inteiro, dar-lhe força e cor, sendo disperso pelas veias por todas as suas partes. E dele são primeiramente gerados os espíritos no coração, que depois, por meio das artérias, se comunicam com as outras partes.

A pituíta, ou fleuma, é um humor frio e úmido, gerado na parte mais fria do quilo (ou suco branco provindo dos alimentos digerido no estômago), no fígado; seu ofício é nutrir e umedecer os membros do corpo, que, com a língua, são movidos, para que não fiquem demasiadamente secos.

A bile é quente e seca, amarga, gerada nas partes mais quentes do quilo e reunida no fel: ajuda no calor natural e nos sentidos e serve para expelir excrementos.

A melancolia, fria e seca, espessa, negra e ácida, gerada na parte mais feculenta da nutrição e purgada no baço, é uma rédea para os outros dois humores quentes, sangue e bile, preservando-os no sangue e alimentado os ossos. Esses quatro humores têm alguma analogia com os quatro elementos e as quatro idades do homem. (BURTON, 2011, v. II, p. 37-38)

A explanação de Burton (2011) é bastante sintética e alcança seus objetivos ao explicar os humores, bem como suas origens. O autor do século XVII permanecia envolvido com as questões científicas do seu tempo, principalmente quando relaciona os humores com as quatro idades do homem e aos quatro elementos. Essa é uma noção particularmente hipocrática e que recebeu grande ênfase nos estudos médicos do Renascimento.

Um estudo atual, sobre a teoria humoral, pode ser mais claro do que o explorado por Burton:

O corpo do homem contém sangue, fleuma, bile amarela e negra – esta é a natureza do corpo, através da qual adoece e tem saúde. Tem saúde, precisamente, quando estes humores são harmônicos em proporção, em propriedade e em quantidade e, sobretudo quando são misturados. O homem adoece quando há falta ou excesso de um desses humores, ou quando ele se separa do corpo e não se une aos demais. Pois é necessário que, quando um desses humores se separa e se desloca para adiante de seu lugar, não só este lugar donde se desloca adoeça, mas também o lugar no qual ele transborda ultrapassando a medida cause dor e sofrimento. E quando um desses humores flui para fora do corpo mais do que permite a sua superabundância, a evacuação causa sofrimento. Se, por outro lado, for feita a evacuação, a metástase e a separação dos outros humores dentro do corpo, é forçoso que isto cause, conforme o que já foi dito, um duplo sofrimento: no lugar do qual se deslocou e no lugar em que superabundou. (CAIRUS apud RODRIGUES, 2009, p. 18)

Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 30) mencionam que é possível encontrar os primeiros vestígios da teoria humoral entre os pitagóricos, que relacionavam a vida humana com as teorias “tetrádicas”, isto é, a vida do homem ocorrendo juntamente com os ciclos da natureza que, por vez, se dividem nas quatro estações do ano e nos quatro elementos. Essa teoria tipicamente pitagórica, ganhou profunda repercussão e aprofundamento na Medicina de Paracelso e nos estudos de Agrippa (2012), por exemplo.

Os autores supracitados indicam que a teoria humoral recebeu seu aprimoramento por volta de 400 a.C. Tal teoria passou a ser empregada pelos antigos e se perpetuou, na História

da Medicina, por mais de dois mil anos. Nesse sentido é que a compreensão da formação da teoria humoral, desde a Antiguidade Clássica, passa a ser de grande importância, pois foi esse mesmo conceito científico que moveu os intelectuais da Renascença no campo médico.

São os compostos fluídicos do corpo humano, ou seja, o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e bÍlis negra, os responsáveis pela manutenção da boa saúde física e psÍquica do homem que têm suas produções nos respectivos Órgãos: coração, sistema respiratório, fÍgado e baço. A partir desses compostos, e da maneira como são distribuídos no organismo, é que a tipologia psico-biológica do indivíduo era definida. Por exemplo, segundo a teoria galênica, que se aprofundou nos estudos sobre os humores, o sujeito com maior quantidade de bÍlis amarela em seu organismo, tenderia ao humor colérico que, por sua vez, estava relacionado com pessoas de temperamento agressivo; o sanguíneo tem suas características voltadas para o otimismo e positividade; o fleumático seria um indivíduo lento, passivo e metódico; e o sujeito com maior abundância de bÍlis negra teria uma disposição à tristeza, insatisfação e à melancolia.

É possível notar que a teoria humoral remete, também, à formação da personalidade do indivíduo. Assim, os estudos em torno dos humores passaram a ser o centro da Medicina antiga e medieval. Os medievais, sobretudo, embora já houvesse a mesma crença desde a Antiguidade, instituíram que os humores corpóreos estavam intrinsecamente relacionados com as disposições dos astros, ou seja, a Astrologia, mais uma vez, recebe credibilidade no meio científico da época. Os astros como Marte, Júpiter, Lua e Saturno regiam os respectivos humores: colérico, sanguíneo, fleumático e melancólico.

Tyson (2012, p. 928), comentador dos “Três Livros de Filosofia Oculta” de Agrippa, fornece um diagrama explicativo sobre a teoria humoral, segundo os conhecimentos científicos antigos e medievais.

Fogo (quente-seco) – Cólera

Ar (úmido-quente) – Sangue

Água (frio-úmido) – Fleuma

Terra (seco-frio) – Melancolia



Figura 16: Diagrama dos humores.
Fonte: Agrippa (2012, p. 929).

Rezende (2009, p. 51) explica que o diagrama também revela o conceito de micro e macrocosmos, tão caro aos antigos. A conceituação fica clara ao verificar a relação entre os compostos do corpo, os quatro humores, com os quatro elementos da natureza.

A teoria humoral, além de ser amplamente utilizada e estudada na Antiguidade Clássica, foi também a teoria medicinal mais utilizada entre os medievais e renascentistas. A Figura 17 (ANEXO A), denominada de “Os quatro temperamentos”, é um desenho do século XV que ilustra o antigo conceito de que os quatro temperamentos, ou os quatro humores, estavam relacionados com os quatro elementos da natureza. Já a Figura 18 (ANEXO A), também do século XV, refere-se, novamente, aos quatro temperamentos, porém, com a peculiaridade de demonstrar alguns aspectos psicológicos dos indivíduos.

A fortuna crítica apresenta o temperamento melancólico como o mais estudado e analisado entre antigos e medievais. Este temperamento que, para muitos, deixava o ser humano na inércia, foi grande a preocupação de filósofos e teólogos. Passemos, nesse momento, para considerações específicas sobre a melancolia, para traçar um importante pano de fundo que, porventura, conduziu Dürer a explorar esse humor em um de seus inúmeros trabalhos.

Dentre os humores explanados, desde a Antiguidade, é muito provável que nenhum outro humor tenha recebido mais atenção e estudo do que o melancólico. Desde a formulação da teoria humoral, a melancolia foi considerada como doença, ou seja, todos os homens que apresentassem os sintomas da melancolia, ou seja, tristeza, abatimento ou, até mesmo a demência, em que ocorria um demasiado excesso de bÍlis negra, produzida pelo baço. Porém, Aristóteles (384-322 a.C.) em seu problema XXX, 1, tece outras considerações sobre o humor melancólico, indo na contramão da tipologia de melancolia como doença.

Aristóteles (1998, p. 81) intuiu que a melancolia não deveria ser encarada como doença, apesar de admitir que havia uma linha tênue entre melancolia saudável e doentia, mediante a quantidade de bílis negra no organismo. Assim sendo, o filósofo de Estagira concluiu que todos os homens de gênio, em todas as áreas do conhecimento, eram melancólicos, por isso, não deveriam ser considerados como doentes. Ele também afirmava que a bílis negra é responsável pelo estado de ânimo e pela criação do caráter do sujeito.

Aristóteles deu uma nova e importante contribuição filosófica para o estudo e para a consideração do humor melancólico:

En otros lugares, la melancolía se trata constantemente como una anormalidad patológica que siempre necesita auxilio médico, con virtudes que no son otra cosa que el reverso de sus flaquezas (...). El Problema, sin embargo, considera esencial la disposición melancólica precisamente para aquellos logros que requieren un propósito consciente y una acción deliberada; aquellos, de hecho, que corresponden a las virtudes esencialmente intelectuales, es decir, logros en las esferas del arte, la poesía, la filosofía o la política (...). El autor del Problema XXX, 1, sin embargo, toma sobre sí la tarea de hacer justicia a un tipo de carácter que no se deja juzgar ni desde el punto de vista médico ni desde el moral: el tipo “excepcional”. (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 60)

Mesmo fornecendo uma interpretação positiva para o estado melancólico, Aristóteles estava de acordo quanto às características biológicas e, principalmente, comportamentais que um indivíduo afetado apresentava. Além do comprometimento de uma produção desproporcional de bílis negra, o estado melancólico, segundo Burton (2011, v. II, p. 32), leva o sujeito a um isolamento social, apresenta estados de tristeza e dissabor pela vida, inquietação de espírito, insatisfação, infelicidade e, até mesmo, loucura. Todas essas características eram vistas por Aristóteles como necessárias para a criação da genialidade no homem, ou seja, o indivíduo, na doutrina aristotélica, que possuía as características melancólicas, principalmente a característica que o leva ao isolamento, possivelmente será dotada de gênio. Provavelmente Aristóteles via que a melancolia levava o sujeito a uma introspecção e, por isso, estaria ele mais predisposto para intuições filosóficas e artísticas, por exemplo.

Clara (2009, p. 04) admite que, frente à importância dada por Aristóteles à melancolia para a formação do homem genial, a loucura passava a estar muito próxima da genialidade, já que a teoria humoral da melancolia era, para os hipocráticos, favorável ao aparecimento da loucura e, já para os aristotélicos, como um elemento chave para os homens de exceção.

Platão (428-348 a.C.), mestre de Aristóteles, via a melancolia como um estado de enfermidade que acometia o homem; no entanto, este filósofo acreditava que a melancolia

estava presente também em homens que apresentavam certa genialidade. Platão, grosso modo, chamou a “iluminação” de homens de grande intelectualidade como “*furor divinus*”. É muito provável que este pensamento platônico tenha influenciado seu discípulo Aristóteles a encabeçar, de forma generalizada, que o caráter melancólico estava presente em todos os grandes gênios.

Uma sintética compreensão de Klibansky, Panofsky e Saxl (2012), encerra a discussão envolvendo a problemática do problema XXX:

El Problema XXX, 1 ocupa, pues, un punto de la historia del pensamiento en el que platonismo y aristotelismo se interpenetran y equilibran mutuamente. 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. (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 63)

Em termos gerais, a melancolia, dentro do contexto filosófico grego, era encarada como polimorfa, variando desde manifestações de apatia a expressões de grande euforia intelectual.

A Medicina, por sua vez, desconsiderava a tese aristotélica, ao abordar o temperamento melancólico exclusivamente como uma doença. Essa teorização ganha profunda ênfase em Galeno e, posteriormente, em Avicena, que legaram à Idade Média, uma noção de melancolia profundamente negativa.

Paula (2014, p. 599) afirma que a Idade Média foi um período de grande difusão da teoria humoral, sendo que a Medicina do período estava completamente baseada nessa noção herdada diretamente dos antigos. A melancolia continuou a receber destaque e tornou-se elemento de grande preocupação entre os intelectuais do período medieval. Os medievais pouco se interessaram pelo Problema XXX, 1 de Aristóteles. A teoria humoral passou a ser encarada, de certa forma, com um invólucro de religiosidade, já que os medievais estavam crentes de que os homens se encontravam à mercê dos fluídos dos humores em consequência da “queda adâmica”.

A melancolia “medieval” era tida como os primeiros sintomas de loucura que o sujeito poderia apresentar, por isso a intervenção medicinal era rapidamente requisitada. O fator melancolia foi um dos temas que mais logrou especulação dos filósofos, médicos e teólogos, porém, as especulações teológicas se sobressaíram. Os sintomas dos melancólicos eram encarados como provável manifestação demoníaca, já que o seu excesso, na crença medieval,

lavava o sujeito à loucura. Alcides (2001, p. 139) comenta que a situação dos assim chamados melancólicos, no período, era bastante dificultosa, já que eram tidos, também, como invejosos, desconfiados e avarentos, dentre outros vícios nocivos ao convívio social.

Foi principalmente no início da Idade Média, que a melancolia manteve-se correlacionada com a crença das influências demoníacas. Não obstante, um novo problema preocupou os estudiosos medievais. Passou a ser observado que os clérigos, principalmente os monges, eram afetados pelo mal melancólico. Mas, se os melancólicos estavam predispostos às influências demoníacas, por que essa influência ocorria nos monges, homens tão devotados ao serviço de Deus? A resposta é que os demônios tinham o objetivo de testar a fé destes homens que se encontravam voltados a Deus.

A retirada para a vida monástica, geralmente isolados do mundo, trazia aos monges, características de ociosidade o que os levavam, não raras vezes, à situação melancólica. A acédia, ou acídia, como menciona Rodrigues (2009, p. 24), apresentava-se com os mesmos sintomas da melancolia: desgosto pela vida, desânimo, sonolência e tristeza, e tornou-se o termo mais utilizado para caracterizar a presença da melancolia entre os monges.

O fenômeno intrigava os medievais, já que as manifestações da acídia tornavam-se cada vez mais comuns nos mosteiros. A Teologia da época classificou a acídia ou, em outros termos, a própria melancolia, como o oitavo pecado capital.

Apesar de todas as características negativas pesadas sob os melancólicos, paralelo a ela, perceberam que este mal, que atingia profundamente os mosteiros, poderia estar correlacionado com o excesso de estudo, o excesso de erudição, já que os mosteiros abrigavam grandes bibliotecas e esses mesmos monges, em estado de acídia, passavam grande parte de seu tempo mergulhados em profundos estudos teológico-filosóficos:

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 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)

Não é possível afirmar que os monges eram desencorajados ao estudo, já que a Idade Média nos legou uma infinidade de estudiosos; no entanto, ficou estabelecido que ciência era uma possível porta de entrada para o oitavo pecado capital. O temor da relação entre o conhecimento e a acídia, pode estar vinculado à imposição eclesiástica do seu “monopólio” da

fé. É de conhecimento histórico que, por toda época medieval, a Igreja manteve seus dogmas com “mãos de ferro”, condenando, muitas vezes, aqueles que dispusessem a questioná-los. Assim, a crença de que o aumento de sabedoria poderia levar a um pecado, pode ser entendida como uma “ferramenta” de opressão contra aqueles que, porventura, viessem a questionar questões relativas aos dogmas eclesiásticos.

A Figura 19 (ANEXO A) ilustra bem a situação da acídia medieval. Uma das possíveis interpretações para essa imagem do século IX consiste em apontar um salmista, com aptidão para a música, juntamente com sua “anima”, seu estado de espírito, em profundo desânimo, em estado de melancolia. Essa é a acídia, o oitavo pecado capital, tão temido durante o Medievo.

Com o mesmo consenso que os medievais tratavam a melancolia, ou seja, com toda negatividade e rejeição, os astrólogos mantinham a mesma postura. Da mesma maneira que os antigos, os medievais acreditavam que os melancólicos eram regidos pelo planeta Saturno, o mais lento, frio e o mais distante planeta do Sol. Saturno não era conhecido como sombrio somente por sua posição no sistema planetário, era assim considerado por sua própria mitologia¹⁴. Por ser frio e distante, Saturno tornou-se o “patrono” dos melancólicos.

Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 144) mencionam que o aspecto obscuro de Saturno ganhou ênfase no período. Entre todos os deuses da Antiguidade, Saturno era conhecido, assim como muitos outros, como uma espécie de demônio, já que sua própria história contava que havia sido lançado para as profundezas do “inferno”. Nesse sentido, tanto a Teologia como a Astrologia e, até mesmo, a Medicina da época encaravam a figura saturnina em seus aspectos malignos.

Em questão de tipologia artística, os melancólicos, desde a Antiguidade, mas principalmente na Idade Média, são apresentados com a cabeça inclinada, representando assim um aspecto de desânimo. A Figura 20 (ANEXO A) concorda com a Figura 19 (ANEXO A), e ilustra, mais uma vez, a questão da acídia. Essa imagem foi reproduzida por Johannes Angelus (1463-1512) em seus estudos sobre Astronomia. Temos aqui uma representação secularizada, pois não há elementos religiosos. O astrônomo ao exercer uma das sete artes liberais, a Astronomia, esboça, com sua cabeça levemente inclinada, um aspecto de desânimo. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 305) acreditam que esse desenho tenha

¹⁴ Segundo o mito, Saturno, Cronos para os gregos, havia destronado e castrado, com uma foice, seu pai Urano. Como deus soberano, Saturno temia que seus próprios filhos tomassem o poder e, por isso, os devorava logo após seu nascimento. Júpiter, Zeus para os gregos, conseguiu escapar desse ritual antropofágico e, após crescer, derrotou o seu pai, tomou o poder e o exilou nas profundezas do Tártaro. Na Roma Antiga, Saturno era visto de forma mais benéfica, como protetor das riquezas e das colheitas. Mas, durante muitos séculos, Saturno foi visto como uma figura sombria.

influenciado profundamente Dürer na produção de sua “Melencolia I” (ANEXO A). Esses autores atestam que a similaridade entre os objetos geométricos da imagem de Angelus e os símbolos geométricos em “Melencolia I” é muito grande. De todo modo, retomaremos esse assunto no próximo capítulo.

Há uma relação entre a Geometria com a figura de Saturno, desde a Idade Média. Assim os três autores abordam essa questão:

Este sistema, casi universalmente reconocido en la Edad Media, se modificó después, de forma que Saturno, en lugar de la astronomía, adquirió la geometría, que anteriormente había tenido por patronos a otros planetas: Marte, Júpiter y, señaladamente, Mercurio. Cuándo y dónde sucedió eso, y si en ello influyeron o no ciertas especulaciones de la psicología escolástica, son preguntas a las que no cabe dar una respuesta definitiva; pero aun sin esa influencia sería comprensible la alteración, porque el antiguo dios de la tierra con quien en un principio se había relacionado la medición de los campos, el dios en cuyo templo romano había colgada una balanza, el dios que, como “auctor temporum”, gobernaba la medición del tiempo no menos que la del espacio, este antiguo dios de la tierra podía recabar para sí el patrocinio de la geometría en su sentido más amplio (...). (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 320-321)

Os autores argumentam que a melancolia, além de influir na vida monástica, também afetava os sujeitos que exerciam uma das sete artes liberais, a Geometria. Podemos afirmar que não só o matemático/geômetra estava predisposto aos sintomas melancólicos e à influência de Saturno, o demônio da melancolia, mas sim, todos os estudiosos, de modo geral, tinham uma inclinação para o oitavo pecado capital. O Medieval, deste modo, estabeleceu que as sete artes liberais eram produtos da alma humana, porém, seu excesso, ou seja, uma grande quantidade de esforço mental, poderia levar o indivíduo a profundo estado melancólico.

É possível notar uma mudança em relação ao humor melancólico, já no final da Idade Média. A diferença consistia em considerar a melancolia não totalmente maléfica. Mas essa mudança de mentalidade ocorreu em um longo processo, sendo que apenas no Renascimento a questão da melancolia e a figura de Saturno mudariam totalmente.

A Renascença mudou completamente a noção de melancolia medieval. A questão melancólica e a “tradição saturnina” afetaram significativamente o campo das artes, da filosofia e da religião. O resgate de antigos textos, sobretudo de Aristóteles e Platão, serviu de base para que os paradigmas sobre a melancolia mudassem. Delumeau (1983, p. 23) afirma que foram as mudanças intelectuais trazidas pelo Renascimento que reavivaram no homem daquele tempo uma melancolia, em seu sentido positivo. É justamente sobre essa melancolia “positiva” que os renascentistas se detiveram.

A noção dos humores e a relação destes com a natureza, por exemplo, permaneceram em voga na Renascença, apesar dos avanços científicos em Fisiologia. Mas as questões relativas à melancolia e a Saturno é que tomaram um rumo bastante diferente, principalmente na escola neoplatônica de Ficino.

A noção de que a melancolia poderia ser despertada, principalmente, pelo excesso de estudos e pela vida ascética, foi herdada e muito acolhida pelo Renascimento. Essa noção, por sua vez, ganhou uma nova interpretação, totalmente positiva. O melancólico não era mais visto como um sujeito tentado pelo diabo e Saturno passa a ter um aspecto benigno. Yates (1995, p. 75) opina que os grandes estudos e desenvolvimentos trazidos pelo período renascentista, bem como a valorização do homem, como “milagre da natureza”, contribuíram para uma nova concepção de melancolia. A redescoberta do tratado de Aristóteles, o problema XXX, 1, e dos escritos de Platão, também renderam créditos ao humor melancólico.

É bem provável que o reavivamento esotérico promovido pelo Renascimento, com seus profundos estudos em torno dos astros e dos mitos da Antiguidade, tenha, em certo sentido, também influenciado uma nova concepção de melancolia, já que os esotéricos propunham um estado de meditação e autoconhecimento como necessários para a possibilidade de compreender a realidade superior.

Paula (2014, p. 599) comenta que o Renascimento foi a era de ouro para a melancolia. Ficino, grande promulgador do platonismo nesse período, além de médico, também trouxera os livros herméticos para a realidade ocidental. Toda essa grande atividade intelectual colocou Ficino, e sua escola filosófica, frente ao antigo problema da melancolia, desde a concepção aristotélica, do homem de gênio, até a noção medieval de melancolia como pecado capital. Ao perceber que, historicamente, a melancolia estava em conexão com a busca de conhecimento, Ficino reforçou a ideia de que os buscadores de conhecimento são, geralmente, melancólicos, como havia proposto Aristóteles.

Por outro lado, a noção de melancolia como enfermidade, como já proposta desde a Antiguidade, manteve-se, também, no Renascimento, mas, somada com a peculiaridade de que nem todos os melancólicos eram doentes, muito pelo contrário, eram, geralmente, homens de grande intelectualidade. Ou seja, a melancolia no período apresentou-se de forma polimorfa, assim como seu próprio planeta/divindade correspondente:

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 benfazejas ou maléficas, 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)

Em termos artísticos, considerando o “redespertar” da mitologia greco-romana, Saturno passa a ser representado como um ancião, remetendo ao conhecimento, e sua posição é de contemplação, com cabeça levemente reclinada, “posição” clássica para os melancólicos. A Figura 21 (ANEXO A) do pintor Giulio Campagnola (1482-1515), é uma gravura do final do século XV, que representa, o até então temido deus Saturno em uma posição bastante confortável, de reflexão e de certa melancolia.

O Renascimento se aproxima muito da tese de que o conhecimento está para o sofrimento, ou seja, quanto mais se conhece mais o homem tende a sofrer. Mas esse conceito de “sofrimento e conhecimento” é enaltecido no período, pois, como lembra Burton (2011, v. II, p. 74), se a melancolia deveria ser encarada como uma doença, então, tal moléstia só poderia ter vindo diretamente de Deus, pois presenteia o homem com sabedoria e ciência.

Ficino, em especial, comentava sobre a influência de Saturno em sua vida, considerava-se desse modo um típico melancólico. Assim, podemos inferir que o salto dado aos aspectos positivos da melancolia, sobretudo pelo Neoplatonismo, advém dos grandes trabalhos intelectuais que vingaram no Renascimento, ou seja, quanto mais o homem conhecia, mais o seu intelecto desejava conhecer, por isso, uma melancolia tendia a invadir a alma do sábio, que se via frente à incompletude do conhecimento. Outro ponto característico desse período, e que pode servir para explicar a ênfase na melancolia e em Saturno, subjaz no próprio cenário de descobertas e mudanças acarretadas pela Renascença. Essas mudanças¹⁵, ocorridas em praticamente todos os setores do conhecimento humano, afetaram a vida do homem renascentista, modificando, de certa maneira, a sua noção de mundo.

Todas essas mudanças, tão louvadas pelos humanistas, não deixaram de suscitar medo e receio não só entre os grandes intelectuais, mas entre os populares, de modo geral. Nesse cenário temos a ambiguidade ou o polimorfismo da melancolia renascentista, bem como a considerada ambivalência do planeta Saturno, pois se de um lado há os progressos sociais tão louvados, sendo o homem instigado a buscar, cada vez mais, o conhecimento sobre as coisas,

¹⁵ Aqui nos referimos, como já dissertado, às descobertas e conquistas trazidas pelo Renascimento, como a descoberta do Novo Mundo, as investigações astronômicas de Copérnico e Galileu, as agitações da Reforma Protestante, entre outros acontecimentos.

por outro lado, o próprio conhecimento causa dor, não só pela incompletude da capacidade humana em conhecer, mas, também, pelas próprias mudanças sociais que essas descobertas abarcaram.

Estando a melancolia tão atrelada ao conhecimento, Burton (2012, v. III, p. 124) sugere que o estudioso melancólico “cure-se” de sua atual melancolia a partir da busca de mais conhecimento. Assim, é possível compreender que, ao menos no Renascimento, havia um círculo vicioso entre conhecimento e melancolia. Essa “doença vinda de Deus” era glorificada pelos humanistas, pela sua própria ambiguidade, assim como seu principal representante, Saturno.

Nesse grande fluxo de novas concepções sobre melancolia, Agrippa (2012), dedica uma parte de sua obra, “Filosofia Oculta”, para essa problemática. O mago renascentista considerou a argumentação aristotélica sobre a genialidade e a melancolia, no entanto, também fez referências às ambiguidades de Saturno e aos cuidados que os homens necessitavam para não torná-lo um planeta de forças antagônicas. A novidade trazida por Agrippa (2012, p. 294) se constituiu no estabelecimento de três tipos de melancolia, segundo a sua concepção das “faculdades tríplexes” da alma, a saber: imaginativa, racional e mental.

De modo simplificado, na apreensão da primeira faculdade, a imaginação, quando acometida pela influência da bílis negra, ou seja, do humor melancólico, homens simples se tornavam excelentes construtores e pintores e, em âmbito mais amplo, poderiam ser capazes de pressagiar acontecimentos como dilúvios, terremotos e outras catástrofes. Na segunda esfera, a racional, quando influenciada pela melancolia, o homem poderia tornar-se um exímio filósofo, médico ou orador. Na “zona racional”, e em um âmbito mais amplo, o indivíduo teria, ainda, a capacidade de prever mutações de reinos, entre outros acontecimentos grandiosos no campo da política. Já quanto à última apreensão, a mental, Agrippa (2012) sugere que a mente, quando junto ao humor melancólico, passaria a ser conhecedora das coisas divinas, da ordem dos anjos e, também, ser capaz de prever acontecimentos religiosos e a fundações de novas religiões.

A argumentação de Agrippa (2012) é correlata a uma argumentação de cunho religioso-esotérico, já que esse personagem esteve muito envolvido com as questões esotéricas de seu tempo. Por estar tão envolvido com o esoterismo do período, Agrippa acreditava que o homem era constantemente influenciado não só pelos planetas, mas, também, por espíritos.

Com essa bagagem teórica trazida por Agrippa (2012), Alcides (2001) faz uma síntese de toda a nova teoria, em um quadro sobre os níveis de melancolia:

Quadro 1 – 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: Alcides (2001, p. 171).

Agrippa e Ficino foram responsáveis por elevar a dignidade do humor melancólico, da mesma maneira que colocaram Saturno como o principal expoente da sabedoria e patrono do movimento renascentista. Sobretudo Agrippa (2012), que, como demonstra o Quadro 1 acima, afirmava que o homem, sob a influência de Saturno, isto é, em estado melancólico, poderia alcançar altos feitos como, por exemplo, a compreensão das coisas divinas.

É nesse cenário, exposto nestes dois capítulos, que o mestre Albrecht Dürer surge na Alemanha, no final do século XV. Nosso intuito no quarto capítulo é investigar como esse cenário cultural influenciou um dos maiores nomes da pintura alemã.

4 ALBRECHT DÜRER UM ARTISTA DE SEU TEMPO

Adentraremos agora no estudo da figura de Albrecht Dürer, o famoso pintor da Renascença alemã. Esse personagem não deve ser lembrado somente no campo da pintura, mas, também como um grande erudito da nação alemã, pois seus estudos vão além do campo artístico como, por exemplo, nos estudos em torno da teoria das proporções geométricas.

Neste capítulo, em especial, manteremos a mesma subdivisão dos capítulos precedentes, em um primeiro momento acentuaremos a maneira pela qual Dürer influenciou e, principalmente, absorveu características elementares da cultura europeia do final do século XV e XVI, que dominaram seu modo de pensar e, sobretudo, suas obras artísticas.

No início deste capítulo temos a intenção de explicar um pouco acerca da dinâmica de vida de Dürer, suas intenções artísticas e intelectuais. É importante que nossa pesquisa certifique o modo pelo qual a cultura, de modo geral, influenciou a vida do pintor.

Dürer, sem dúvida, se envolveu nos grandes acontecimentos que marcaram sua época, por isso, sua figura é destacada como uma das mais proeminentes no cenário renascentista alemão. Este afável pintor, como menciona Panofsky (2005, p. 38), começou sua carreira muito cedo. Realizou viagens para diversos países europeus, incluindo a Itália, onde encontrava inspiração artística para seus projetos. Há uma probabilidade de que Dürer tenha entrado em contato com a escola neoplatônica florentina sendo, posteriormente, muito influenciado por ela, como relatam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 274).

Dürer foi expectador da grande efervescência cultural-religiosa que embalou a Europa do século XVI. Ele vivenciou um período de grandes mudanças. Essas mudanças constituíam desde os aspectos culturais que motivaram o Renascimento, até as transformações ocorridas dentro do contexto religioso, como a Reforma Protestante. Este cenário é de grande importância para compreender as razões pelas quais Dürer tenha immortalizado a temática da melancolia, em uma de suas principais obras.

Iniciaremos então a compreensão da vida de Dürer em meio à Europa renascentista.

4.1 Dürer e o contexto cultural

Albrecht Dürer nasceu em Nuremberg em 21 de maio de 1471. Filho de uma família com boas condições financeiras, logo pôde se dedicar às práticas artísticas que já lhe chamavam à atenção desde muito jovem. Em 1486 tornou-se aprendiz de Michael Wolgemut (1434-1519) com quem aprendeu várias técnicas de pintura, sobretudo aquarelas e a pintura

de paisagens; porém, desde cedo já mostrava sua predileção por gravuras, cujo aperfeiçoamento nessa técnica fez com que Dürer se destacasse no meio artístico, não só na Alemanha, mas por toda a Europa (PANOFSKY, 2005, p. 44).

Por ser proveniente de uma família com boas condições financeiras Dürer teve sua entrada no meio intelectual ainda bastante jovem. Também empreendeu diversas viagens para países vizinhos, a fim de entrar em contato com outros pintores e intelectuais, sempre em busca de novas técnicas de pintura. Logo cedo conheceu Willibald Pirckheimer (1470-1530), um rico humanista de Nuremberg muito interessado nas questões culturais de seu tempo, que se tornou uma espécie de mecenas para Dürer, ajudando-o a empreender suas viagens à Itália, como lembra Panofsky (2005, p. 59), país pelo qual o artista mostrou uma grande afinidade.

É importante enfatizar esta relação artístico-cultural que Dürer manteve com a Itália, que foi um dos países que ele mais visitou. Panofsky (2005, p. 39) menciona que Dürer, assim como muitos artistas de sua época, estava convencido de que o dom e a criação artística eram uma “graça” de Deus, tornando o seu trabalho como uma espécie de “dádiva divina”. Essa concepção esteve em voga durante o Renascimento e, segundo Cassirer (2001, p. 91), advém da filosofia de Nicolau de Cusa que, em certa maneira, vinculou-se em parte ao Neoplatonismo florentino, que torna a natureza, o mundo, de modo geral, como um grande “código” de Deus, que necessita ser decifrado pelo homem. Ora, vemos que Dürer teve essa mesma concepção durante toda sua carreira artística, demonstrada pelo seu forte interesse nos temas humanísticos.

A tese que postula que a Itália exerceu grande influência na carreira de nosso artista pode ser confirmada por Panofsky (2014), que descreve a competência de Dürer em trazer, para o norte europeu, as características da “redescoberta” da Antiguidade, tão difundida e apreciada pelos humanistas da Itália renascentista:

As obras produzidas por Albrecht Dürer na virada do século XV, marcam o início do estilo renascentista no Norte. No final de uma era totalmente distanciada da arte clássica, um artista alemão redescobriu-a para si e seus compatriotas. Talvez fosse uma necessidade histórica que essa alienação total de “arte dos gregos e romanos” devesse preceder sua redescoberta. A arte italiana podia encontrar o caminho de volta para o Antigo por via da afinidade, por assim dizer; o Norte europeu só podia recapturá-la através da antítese. E, para este fim, todos os fios que ligavam a arte dos primórdios da Idade Média e do passado clássico tinham que ser cortados. Dürer foi o primeiro artista do Norte a sentir esse “*pathos* da distância”. Sua atitude em face da arte clássica não era a do herdeiro nem do imitador, mas sim do *conquistador*. Para ele, a Antiguidade não era nem um jardim onde flores e frutos ainda desabrochavam, nem um campo em ruínas, cujas pedras e colunas ainda podiam ser reutilizadas: era um “reino” perdido que se fazia mister reconquistar através de uma campanha bem organizada. E, já que, a seu ver, a arte nórdica só poderia assimilar os valores da Antiguidade caso houvesse uma reforma de princípios, resolveu promover, ele mesmo esta reforma – tanto na teoria como na

prática. Segundo seu próprio testemunho, suas obras teóricas – um substituto para os perdidos “livros dos antigos” – pretendiam ajudar “a arte da pintura a atingir, com o tempo, sua perfeição primitiva”. E, quando tentou, quase três décadas antes da publicação de sua *Teoria das Proporções Humanas*, representar figuras clássicas em movimentos clássicos, ele o fez, não para embelezar suas obras com detalhes acumulados aqui e ali, mas a intenção sistemática (talvez mais sentida intuitivamente que compreendida conscientemente na época) de educar a si mesmo e a seus colegas alemães para uma atitude “clássica” quanto ao poder expressivo e beleza inerentes ao corpo humano.

A ideia de uma idade de ouro da arte, “completamente perdida e escondida por mais de um milênio, que deveria ser agora revivida ou para usar a expressão de Dürer (*Wiedererwachsung*), provinha da Itália; e também italianas são as fontes de onde o mestre de Nuremberg tirou o conhecimento e a experiência com os quais pretendia levar a cabo seu próprio programa renascentista. (PANOFSKY, 2014, p. 308-309)

Essa longa citação de Panofsky sintetiza os grandes feitos de Dürer, que não apenas foi um artista de grande sucesso, mas que, também, foi responsável por abrir as portas da Alemanha para uma nova perspectiva cultural. Para Panofsky (2014), o Renascimento nórdico ocorreu graças a Dürer que, apesar de seu grande entusiasmo pela pintura italiana, por exemplo, foi ainda mais longe, pois mostrou-se como um grande inovador, em prol de uma “nova” perspectiva artística para seu tempo, na qual mostrou uma preferência expressiva no desenvolvimento da arte, a arte em gravuras. Desse modo, e em acordo com Mann (2006, p. 147), não é possível saber com exatidão o quanto a Itália influenciou as artes na Alemanha, já que Dürer, o próprio baluarte da pintura renascentista alemã, rompeu, em certa medida, com as modalidades artísticas italianas, desenvolvendo sua paixão por gravuras.

De fato, se compararmos as obras artísticas de Dürer, com as obras dos mestres italianos, encontramos um certo distanciamento, apesar de suas inúmeras viagens à Itália e o encontro de forte inspiração artística, o que não significa que nosso artista tenha reproduzido “técnicas italianas” em suas obras. Ele, por exemplo, não adota a técnica dos afrescos, tão popularizadas na Itália. Se suas obras não refletem características italianas, principalmente quando adota a predileção por gravuras, o mesmo não pode ser dito de sua paixão pela redescoberta da Antiguidade Clássica e sua influência pelo Neoplatonismo florentino, que são nitidamente de fontes italianas.

De um lado, por exemplo, encontramos a mencionada influência em seu gosto pela simetria, pela valorização do corpo humano, que tanto foi glorificado pelos artistas italianos como, também, pelo antropocentrismo da escola neoplatônica. De outro lado, Dürer inova, quando se distancia da influência italiana e adota a preferência por gravuras, tanto em madeira quanto em cobre, rompendo com o estilo de pintura italiana em afrescos.

Mann (2006, p. 151), por exemplo, é um estudioso, como Panofsky, que está convencido de que uma das mais profundas heranças atribuídas a Dürer, no tocante as suas

viagens à Itália, está justamente no Neoplatonismo e na valorização da Antiguidade Clássica. O estudioso acredita que o norte europeu, compreendendo a Alemanha, estava mais preocupado com uma reforma religiosa do que com problemas puramente artísticos. Dürer por sua vez, sob influência italiana, resgata a temática da valorização do homem, tão cara aos neoplatônicos, sobretudo em Pico della Mirandola, levando-a para a Alemanha do final do século XV.

Mann (2006, p. 151) e Panofsky (2005, p. 68) indicam que Dürer alcançou um rápido sucesso na Alemanha de seu tempo, justamente pelo seu estilo inovador somado com sua amistosa relação com a Itália. Todas essas conquistas chamaram a atenção da nobreza, de mecenas e de outros artistas, Dürer se orgulha de suas conquistas e, como indicam os estudiosos, com apenas 26 anos de idade pintou um autorretrato, Figura 22 (ANEXO A). Chamou à atenção de Mann e Panofsky o fato de que o autorretrato de Dürer possui semelhanças com as pinturas das efígies de Cristo, conhecidas até então. Para os autores, Dürer, em seu autorretrato, se vangloria de suas conquistas artísticas.

É possível levantar uma nova questão com esta pintura de Dürer. Teríamos aqui a possibilidade do envolvimento com a filosofia neoplatônica pelo mestre de Nuremberg. Embora autores como Panofsky estivessem convencidos de que o Neoplatonismo florentino teve influência na carreira de Dürer, os estudiosos não fazem relação entre seu autorretrato e o movimento neoplatônico. Ora, o Neoplatonismo, como menciona Ball (2009, p. 139) propunha uma efetiva aproximação do homem com o divino, quando, não raras vezes, concebia o homem como divino. O que observamos na Figura 22 (ANEXO A) é justamente uma espécie de “autodivinização” proposta pelo próprio Dürer. O artista se autorretrata como o “Salvador”.

Sobre esta representação “Dürer-Cristo” explana Panofsky (2005):

El Autorretrato de 1500 es el único retrato de Durero en que la figura está a la vez rígidamente frontalizada y verticalizada. El efecto de esta disposición hierática carece de otros paralelos que las efígies 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 inscuestionable que Durero se presentó a sí mismo a semejanza del Salvador (...).

¿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 la “Imitatio Christi” – “noch Christo z’leben”, 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. 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 mas características declaraciones sobre el arte, “cuando se ve que ha concedido semejante penetración [Vernunft] a una creatura en quien reside tal arte”. (PANOFSKY, 2005 p. 68-69)

Com essa explanação, alinhando-se a influência do Neoplatonismo, Dürer faz seu autorretrato com uma aproximação muito clara da imagem de Cristo. Essa é a influência do Neoplatonismo, mais precisamente do esoterismo, em sua obra, em seu próprio retrato, conforme vemos em Panofsky, em Calazans (2012, p. 136) e em Delumeau (1984, p. 107). Justamente a aproximação com o divino, com a doutrina panteística, que é central na filosofia neoplatônica, sobretudo no esoterismo. A “cristificação”, ou seja, tornar-se o ungido, o divino, que está na própria interioridade de cada um, é um dos preceitos do Neoplatonismo e das doutrinas esotéricas.

Há aqui, então, duas interpretações para seu autorretrato. Estas não se excluem, mas se complementam. De um lado, é notável que o mestre de Nuremberg tenha desejado se representar como uma espécie de “inovador” ou “salvador” das artes e da cultura alemã. E, por outro ângulo, seu autorretrato revela seu envolvimento com as doutrinas esotéricas, nas quais o próprio homem é divino. As duas interpretações perpassam pelas linhas do esoterismo, em grande parte, frutos do Neoplatonismo.

Com todo esse sucesso em sua carreira, Dürer também foi responsável por levar a fama de transmitir para a Alemanha a redescoberta italiana da Antiguidade Clássica. Delumeau (1983, p. 107) argumenta que a redescoberta pelo antigo impulsionou Dürer não só a dedicar muitas de suas pinturas a temas pagãos, mas, também, a exercer uma de suas outras paixões, o estudo da Geometria e da perspectiva simétrica. Essa característica peculiar do nosso artista fez com que ele se tornasse um leitor assíduo de Vitruvius (90 a.C-20 d.C.), de modo que se sagrou como um dos maiores teóricos em proporções de todos os tempos. Assim, como se refere Panofsky (2005, p. 85), Dürer é um artista “pagão e cristão”, pois transitou entre o mundo pagão e cristão.

Outro ponto mencionado pela citação de Panofsky (2005), no que tange à perspectiva cultural da Renascença alemã, é o mencionado espírito de reforma religiosa no contexto da Alemanha, que influenciou muitos artistas, inclusive Dürer. A “angústia” que afligia a espiritualidade dos alemães pode ser vista nas dezenas de suas gravuras dedicadas ao Apocalipse, o que pode inferir que o espírito alemão do período previa uma iminente mudança na sociedade ou a consecução do próprio Apocalipse bíblico.

Gombrich (2012a, p. 345) comenta a ideia de que as xilogravuras de Dürer sobre o Apocalipse, como as Figuras 23 e 24 (ANEXO A), demonstram o descontentamento alemão frente ao Catolicismo Romano e, também, às difundidas crenças populares de um iminente Juízo Final. Esse espírito alemão da época, que levou o país a ser palco da Reforma Protestante, muito fortaleceu o ânimo dos artistas, incluindo Dürer, que dedicou mais de quinze xilogravuras à temática do Apocalipse que pode representar a necessidade da reforma religiosa, tão destacada em seu tempo.

Ainda no contexto que tange às perspectivas artísticas de Dürer devemos ressaltar, mais uma vez, a sua aplicação no desenvolvimento de estudos correlacionados à perspectiva, ou seja, a preocupação de que suas obras estivessem simetricamente e matematicamente perfeitas, para que assim pudessem representar uma imagem muito próxima da realidade. Seu empenho e seus estudos em torno da Geometria e da Matemática aplicadas às artes, proporcionaram a Dürer a escrita de um tratado dedicado aos seus estudos em torno do assunto, o “Tratado das Proporções”, executado entre 1510 e 1515, mesmo período da produção de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

A dedicação aos meticulosos estudos das proporções pode ser verificada nas obras do mestre sem nenhuma dificuldade, principalmente na Figura 25 (ANEXO A), a “Natividade”, em que percebemos dois detalhes na obra: o primeiro concerne à perspectiva e aos detalhes geométricos presentes na gravura, além de detalhes de luz e sombra; já o segundo é a presença de construções em ruínas. Essa pequena particularidade pode representar o retorno aos estudos da Antiguidade, já que as escavações arqueológicas, no período renascentista, também estavam em voga. Panofsky (2005, p. 39) acredita que Dürer possa ter trazido essa tradição da Itália, que aqui se resume em uma pequena menção à Arqueologia e à Antiguidade, mas que impulsionou o Renascimento alemão, com uma parcela de influência italiana.

Dentro desse parâmetro, é necessário frisar a paixão de Dürer pela Geometria e pela perspectiva, que o insere dentro das preocupações dos humanistas da época. Esse aspecto é muito importante para compreender, e de certa forma, já introduzir a gravura “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), que está repleta de uma devoção ao tema de cunho geométrico-matemático.

A paixão de Dürer pela Matemática, pela simetria e pela Geometria deve ser assinalada em nossa pesquisa, já que faz parte diretamente da simbólica contida na estudada gravura. Aqui destacamos os avanços no campo da Matemática, na época de Dürer, e sua amizade com Luca Pacioli (1445-1517), um renomado monge e matemático italiano fascinado

pela construção dos “quadrados mágicos”. Sobre eles, exploraremos logo mais. O importante a ser ressaltado aqui é que, na época de Dürer, a valorização do estudo e a exploração da Matemática e da Geometria tornaram-se quase que uma “devoção religiosa”. A ideia de que é possível “manipular” e conhecer os elementos terrenos era considerada, desde a Antiguidade, como uma maneira de descobrir os mistérios da Criação. É nesse cenário, de uma espécie de culto à Geometria, que Dürer estava inserido. Sobre esses aspectos, disserta Delumeau (1984):

No final do século XV e no século XVI, a Itália foi, com a Alemanha, o país mais aberto ao progresso matemático. Mas a *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* de Luca Pacioli (1494) não representa uma inovação propriamente dita. É mais um “curso” completo, que dá o essencial dos conhecimentos aritméticos e geométricos da época. A outra obra de Pacioli, *De divina proportione*, também não traz uma contribuição verdadeiramente nova; mas reflecte as preocupações matemáticas dos artistas e filósofos humanistas. Inspirando-se num trabalho inédito de Piero della Francesca, estabelece a nobreza da “divina proporção” (grandeza dividida em média e extrema razão) sobre considerações extraídas de Platão e da teologia cristã e encontra-a inscrita tanto na esfera do universo como no corpo humano. Leonardo, que adquirira a *Summa* de Pacioli logo que ela surgira, aí obteve sem dúvida, o essencial dos seus conhecimentos. Geômetra nato, Leonardo desprezou a álgebra. Mas, discípulo de Nicolau de Cusa, retomou as suas considerações infinitesimais e as suas passagens ao limite e fez estudos sobre a transformação de sólidos uns nos outros “sem diminuição nem acréscimo de matéria” (...).

Apesar do prestígio ligado ao nome de Leonardo, foi fora dele que se deu em Itália o “arranque” que permitiu à ciência matemática ocidental chegar a um nível que nunca os Antigos ou os Árabes tinham alcançado. Esse progresso consistiu, primeiro, na descoberta da solução das equações do terceiro e quarto graus. A história é célebre. No final do século XV, um professor de Bolonha, del Ferro, encontrou a solução de uma forma particular da equação do terceiro grau mas não a publicou, limitando-se a confiá-la a alguns amigos em segredo. (DELUMEAU, 1984, p. 142)

O comentário de Delumeau (1984) ressalta a maneira pela qual a arte da Geometria e da Matemática, de modo geral, era tida como uma espécie de técnica “sagrada”. A busca pela perfeição das formas ou, como era costume dizer, da “divina proporção”, pode ser verificada na Figura 6 (ANEXO A), o famoso “Homem Vitruviano” de da Vinci, que reflete o desejo pela busca das linhas e das formas perfeitas. Se Leonardo da Vinci foi um expoente dessas técnicas na Itália, Dürer o foi na Alemanha e é, justamente, essa espécie de “sacralização” da Geometria, dessa “divina proporção”, que inunda de entusiasmo e fascínio o mestre de Nuremberg.

Após essas considerações, e seguindo o caminho que mostra como a cultura renascentista envolveu Dürer, e o influenciou para a produção de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), analisaremos uma xilogravura conhecida como “Philosophia” produzida em 1502 por Dürer. Essa gravura, Figura 26 (ANEXO A), é uma alegoria da Filosofia, composta de símbolos bastante interessantes. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p 352) acreditam que essa

imagem tenha influenciado profundamente a futura execução da “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Porém, para além dessa afirmação, a obra é um retrato de como Dürer estava envolvido com concepções culturais de seu tempo. A majestosa figura entronizada representa a personificação da Filosofia, ladeada por figuras importantes ligadas à Filosofia, e insígnias que remetem à realeza e à majestade. É possível notar, também, nessa obra, uma semelhança com a representação cristã de Jesus entronizado estando Ele ladeado pelos quatro evangelistas. É bem provável que Dürer tenha se inspirado nesse estilo de obra para a confecção de “Philosophia”.

O significado do enaltecimento da Filosofia, nessa gravura, está ancorado no próprio sentido que o termo possui, ou seja, o “amor pela sabedoria”, tão cara aos filósofos. Aqui, uma analogia pode ser feita. Dürer se inspirou na própria imagem de Cristo, rodeado pelos quatro evangelistas. No entanto, o artista “destrona” Cristo e “entrona” a figura da Filosofia. Desse modo, é possível confirmar a importância que o artista atribuía para esta disciplina.

Dürer apresenta nessa imagem a concepção científica dos quatro temperamentos. O artista compartilha a ideia “cosmológica” da relação entre os quatro temperamentos, em relação aos aspectos da natureza. Tal afirmação pode ser verificada nos quatro rostos, nas quatro laterais, que personificam os quatro ventos, dos quatro pontos cardeais e os quatro elementos científicos. A forma e a simetria como estão ordenados os símbolos, nessa gravura, podem indicar que a “boa” saúde do indivíduo ocorre mediante o equilíbrio humoral com os elementos da natureza. Exporemos a interpretação da obra, na linguagem dos especialistas:

Dürero emplea un esquema compositivo cuya genealogía se remonta a las imágenes clásicas de los cuatro vientos, como en la Tabula Bianchini, pasando por las representaciones medievales de Cristo rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas, hasta los cuadros didácticos de los escolásticos tardíos, un esquema que otros antes que él habían empleado para los cuatro temperamentos. Entronizada en el centro representa a la Filosofía, coronada y (de acuerdo con Boecio) provista de una “scala artium”. La rodea una guirnalda compuesta de plantas de cuatro clases, enlazadas por medallones que encierran bustos de filósofos; las esquinas de la página se llenan con las cabezas de los cuatro vientos. Cada uno de éstos está cuidadosamente diferenciado en cuanto a edad y carácter; y cada uno (como se desprende tanto de fuentes más antiguas como del texto de Celtes) simboliza uno de los cuatro elementos y uno de los cuatro temperamentos, así como una de las cuatro estaciones. Céforo, el viento occidental cuya cabeza juvenil e idealizada sale de las nubes, y de cuya boca brotan flores, significa el aire, la primavera y el hombre “sanguíneo”. Euro, el viento oriental, una cabeza de hombre rodeada de llamas, significa el fuego, el verano y el hombre “colérico”. Austro, el viento del sur, representado por un hombre mayor abotargado, en medio de olas y chubascos, significa el agua, el otoño y el hombre “flemático”. Finalmente, Bóreas, el viento del norte, un viejo calvo y flaco, significa la tierra, el invierno (de ahí los carámbanos) y el hombre “melancólico”. (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 272-273)

Bóreas, o vento do norte, possui a mesma característica simbólica empregada para um melancólico, seguindo a “tradição saturnina”, que representa o deus Saturno, como um velho, “desgastado” pelo tempo. Aqui é válido retomar que, durante o Renascimento, a figura de Saturno, como influência astrológica, era tida como ambivalente. Desse modo, a representação de Bóreas, como vento do norte, não implica, necessariamente, características negativas, mas ressalta o equilíbrio entre os humores, coroado pela Filosofia.

Ainda no campo da teoria humoral, encontramos outros indícios que atestam que Dürer esteve em contato com os estudos sobre os humores. Nesse sentido retomemos à Figura 12 (ANEXO A), a gravura “A Queda do Homem”. Mais uma vez Dürer utiliza-se da simbologia a fim de transmitir uma mensagem que, no caso remete, novamente, aos quatro humores, simbolizados na gravura pelos animais.

É Panofsky (2005, p. 105-106) que mais uma vez explora com precisão os detalhes dessa gravura que, por sinal, não é o único trabalho de Dürer que menciona a temática da “queda adâmica”. Se, de fato, Dürer simbolizou a concepção dos quatro humores nos quatro animais, ele conhecia o julgamento até então vigente que aceitava a ideia segundo a qual o homem tornou-se acometido pela influência dos humores logo após a queda de Adão. Credo nessa tradição, Dürer assinala o momento em que Adão e Eva estão prestes a cometer o Pecado Original, os animais se encontram “posicionados” simbolizando que logo ocorrerá um desequilíbrio no ambiente.

A “queda adâmica”, segundo a tradição, abriu as portas para os males do mundo, como a dor, as doenças e a morte, ocasionadas pela má regulação dos humores corporais, como atestava a Medicina do início do século XVI. Assim, são fornecidos para cada animal presente na gravura os símbolos de um humor específico. O alce seria a tristeza melancólica; o coelho a sensualidade sanguínea; o gato a crueldade colérica e o boi a indolência fleumática. Além da representação “criptografada” dos quatro humores, o artista, ao que tudo indica, desejava representar a beleza do corpo do homem antes do Pecado Original, um corpo livre de doenças e da corrupção.

Podemos traçar um paralelo entre essas duas obras. Na gravura sobre “A Queda do Homem” (ANEXO A, Figura 12) temos Adão e Eva em seu estado original, sem pecado, sem a presença de doenças e da morte, sem dor e, como simbolizado, com os humores em perfeito equilíbrio. Na gravura “Philosophia” (ANEXO A, Figura 26) encontramos, em certo sentido, essa mesma concepção. Os quatro ventos, representando os humores, equilibram a boa saúde e coroam a Filosofia, como a arte de pensar e raciocinar. Assim, não é presunçoso afirmar que

Dürer tinha um verdadeiro devotamento à Filosofia, colocando-a como uma “ferramenta” de regulação dos humores, ocasionando uma boa saúde.

Ainda tangenciando o envolvimento de Dürer com a cultura de seu tempo, é necessário que conheçamos os aspectos da religiosidade na vida do artista. No entanto, este é um tema muito amplo, e resultaria em uma nova e aprofundada pesquisa. Aqui, nesse momento, teceremos algumas considerações gerais, a fim de buscar as influências pessoais em Dürer para a execução da debatida gravura “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

Como explanado no tópico sobre a “religiosidade no Renascimento”, o período renascentista teve como característica, também, uma grande confluência no cenário religioso. A escola neoplatônica de Florença impulsionou significativamente a exploração e difusão do esoterismo e que, devido sua grande propagação, tornou-se elemento essencial para a discussão desta pesquisa. Dürer entrou em contato com o difundido esoterismo de seu tempo. É o que consideraremos a seguir.

Em primeiro momento consideramos que Dürer, como atesta Panofsky (2005, p. 179), tenha entrado em contato com a cultura neoplatônica, bem como o esoterismo que esta escola toda promulgou. Como mencionamos, as características do Neoplatonismo, juntamente com a tradição esotérica, consistiam, principalmente, na aproximação do homem a Deus, como mostra, logo abaixo, na citação de Cassirer. O Neoplatonismo estava muito próximo do panteísmo, ou seja, a identificação do homem com Deus. Assim, a divindade se encontra na própria interioridade do homem, ou seja, o homem é convidado a conhecer a divindade em sua própria interioridade. É neste sentido que esboçamos a tese da “Cristificação” no autorretrato de Dürer. Bombassaro (2007) sintetiza alguns pontos da filosofia neoplatônica que muito inspiraram Dürer:

Como sabemos, o neoplatonismo florentino encontrou em Marsílio Ficino e Pico della Mirandola dois dos seus mais expressivos pensadores. Para Ficino, o homem é composto de alma e corpo e reúne em si os elementos do mundo material e espiritual. O corpo é a imagem do universo sensível. A alma é o conjunto do mundo ideal e contém o modelo inteligível da criação (...). Ficino mostra que há uma correspondência entre alto e baixo, uma correspondência que constitui a principal lei da hermética da Tábua de Esmeralda. Desse modo, Ficino pretende fazer uma grande síntese de conhecimentos de duas tradições filosóficas mais importantes da antiguidade clássica, acrescentando elementos da tradição hermética e da cabala. Pico, por sua vez, acrescentará ao neoplatonismo e ao hermetismo uma visão cristianizada da cabaça judaica. Para ele, as técnicas judaicas deveriam servir para descobrir o grande nome, Cristo. Ele associa as técnicas da cabala à filosofia hermética, ampliando assim o campo das correspondências entre o mundo inteligível e o mundo sensível. (BOMBASSARO, 2007, p. 37-38)

A análise de Bombassaro (2007) é clara em refletir sobre a concepção neoplatônica de “ligação”, correlação, entre o mundo terreno e o mundo celestial. Cassirer, também sintetiza questões fundamentais do Neoplatonismo que embalsamaram a cultura filosófica renascentista:

À medida que o homem se conscientiza de sua própria divindade, à medida que consegue superar a desconfiança que tem de sua própria natureza, desaparece também sua desconfiança do mundo. Ao se fazer homem, Deus determinou e fez com que nada mais existisse que não possuísse forma, nada que fosse pura e simplesmente desprezível. Ele não poderia elevar o homem até Si mesmo, sem enobrecer, através do próprio homem, também o mundo. Quanto mais profundamente o homem entende sua própria natureza, quanto mais ele se compenetra da espiritualidade pura de sua origem, tanto maior é o valor que atribui ao mundo; da mesma forma, inversamente, o abalo de sua fé em si mesmo o condenaria – e a todo o cosmos – ao nada, à esfera da morte. Esta formulação da noção de redenção – como Ficino enfatiza expressamente – não mais reconhece qualquer gradação hierárquica, qualquer mediação. Assim como Deus se uniu ao homem sem qualquer meio de ligação (*absque media*), também nós precisamos estar cientes de que nossa salvação consiste em nos unirmos a ele sem mediação. Não há dúvida de que nos encontramos aqui no caminho que conduz à *Reforma*; de outro lado, porém, o tema que prepara o terreno para essa transformação aparece aqui como absolutamente fundamental ao Renascimento. De fato, a autoafirmação do homem transforma-se, ao mesmo tempo, em afirmação do mundo: a noção de *humanitas* confere também ao macrocosmos um conteúdo e um sentido novos. Só a partir desse ponto de vista é possível entender a profunda influência que a Academia platônica de Florença teria de exercer sobre os grandes artistas do Renascimento. Eliminar do mundo tudo o quanto seja de aparência deformada e reconhecer a participação na forma daquilo que não possui forma: para Ficino, esta fórmula resume o conhecimento filosófico-religioso. (CASSIRER, 2001, p. 111-112)

Essa noção “antropocêntrica” do “homem-deus”, esboçada por Cassirer, muito influenciou nosso artista.

Após essa explanação, e ainda dentro do cenário antropocêntrico-neoplatônico, podemos inferir como a questão da melancolia apareceu em Dürer. É certo que o artista estava familiarizado com a temática dos humores, vindo a representá-los em algumas de suas obras anteriormente. Porém, uma questão se abre: por que o artista teria executado uma gravura somente para o humor melancólico? A resposta pode ser, mais uma vez, encontrada no cenário cultural que envolveu Dürer.

A Alemanha do início do século XVI, apesar de todos seus avanços culturais, também, era um ambiente de profunda melancolia. De fato, as mudanças ocorridas em vários setores da sociedade, sobretudo no campo artístico e filosófico, estabeleciam novos paradigmas ao passo que quebravam antigos. Esse fenômeno ficou ainda mais evidente próximo aos anos que antecederam a grande Reforma Religiosa de Lutero, promulgadora de uma dependência do homem em relação a Deus, para alcançar sua salvação, ao passo que glorificava a liberdade humana e a independência do homem frente à Igreja, suas regras e rituais. Esse forte período

de transição histórica, como mencionamos, foi o momento de um “despertar melancólico”, já que o próprio Renascimento e, depois, a própria Reforma, trouxeram mudanças conceituais que afetavam a maneira do indivíduo encarar a vida. Para exemplificar, mencionamos a promulgação do homem como a grande “propaganda” do humanismo-renascentista, bem como a noção de “salvação” mediante a fé, conclamada pela Reforma.

Esse “despertar melancólico” deve ser compreendido dentro das perspectivas culturais em voga no período. De um lado, o homem europeu encontrava-se entre duas perspectivas culturais distintas: a primeira, o movimento renascentista, que promulgou a valorização do homem, a “unificação” entre as culturas da Antiguidade com as do período; de outro lado, temos a grande Reforma religiosa, na qual grandes questões da ordem de fé e da salvação foram colocadas em cheque. Nesse sentido é que devemos conceber o “despertar melancólico” no espírito do homem europeu daquele momento, já que muitos paradigmas estavam sendo criados e outros caíam por terra. Delumeau recorre ao termo “angústia” para classificar o período, do início do século XVI, marcado pelas transformações, pelos novos paradigmas, que afetavam diretamente a vida cotidiana e religiosa do homem ocidental.

Ainda na fala de Delumeau, o desespero se abateu sobre o indivíduo do período: “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 só, uma única boa ação” (DELUMEAU, 1984, p. 51). É certo afirmar que a questão religiosa era a grande questão do momento, e foi a grande promulgadora do “despertar melancólico” no Renascimento.

É neste contexto que tratamos da “tradição melancólica” que, no presente período, fazia-se muito atuante. Os chamados “filhos” de Saturno, que tendiam à melancolia, eram frutos da Renascença triunfante e, por isso, essa divindade tornou-se patrono dos acontecimentos e mudanças produzidas.

Se a academia neoplatônica de Florença resgatou o conceito de melancolia generosa como aquela produzida pela busca de conhecimento, é verificável que esse tipo de melancolia agiu em Dürer. Tal afirmação se firma em um escrito em que o artista comenta a relação entre a sede de conhecimento e, ao mesmo tempo, a limitação cognitiva do ser humano em chegar à “verdade absoluta” de todas as coisas:

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)

A passagem acima demonstra certo grau de pessimismo na fala do artista de Nuremberg. Desse escrito podemos tirar algumas conclusões como, por exemplo, a indicação de que Saturno, o regente dos melancólicos, fazia-se atuante na vida de Dürer, caracterizado pela oscilação entre busca de conhecimento e desânimo. A fala de Dürer está de acordo com o que Burton (2011, v. II, p. 67) propõe, ao dizer que o excesso de estudo, a busca pelo conhecimento, é uma das causas de melancolia, porém, de uma melancolia generosa, aquela que produz a busca pelo conhecimento, mesmo que o conhecimento se apresente de forma limitada.

Nossa investigação tem como objetivo clarear um pouco o que seria o “sentimento do homem alemão” no início do século XVI. Desse modo, podemos enquadrar Dürer como uma figura paradigmática desse “sentimento” ao analisarmos sua própria fala, trazida por Delumeau (1984).

Delumeau (1984, p. 55) acentua esse caráter melancólico que embalou a Alemanha da Reforma, e coloca a figura de Dürer em paralelo com a de Ficino, no que diz respeito à influência de Saturno em sua vida. Para o estudioso, Dürer representou sua personalidade melancólica através da simbologia saturnina, presente em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Warburg (2013, p. 554) concorda com a tese de Delumeau (1984) e reforça que a explicação para a gravura deve estar contida, também, na própria vida do seu autor.

Estes dois autores sabiamente inserem Dürer dentro da tradição renascentista em que, em certo sentido, a melancolia era glorificada. Reforçamos esse argumento com o que dissertamos até o momento. No segundo capítulo analisamos a maneira pela qual a doutrina, e a própria figura do melancólico, foram reconsideradas. Após analisar o teor do escrito do nosso artista alemão, trazido à luz por Delumeau (1984), é possível afirmar que sua melancolia se aproximava muito daquela promulgada pela escola neoplatônica florentina, a “melancolia generosa”, que, até certo ponto, circunscreve-se ao problema XXX de Aristóteles. Essa noção é bem explicitada pelos estudiosos:

En este punto ya vemos que el autorreconocimiento del “genio moderno” sólo podía tener lugar bajo el signo de Saturno y la melancolía; y que, por otra parte, había que conferir ahora una nueva distinción intelectual a las ideas aceptadas de Saturno y la melancolía. Sólo el humanismo del Renacimiento italiano podía reconocer en Saturno y en el melancólico esa polaridad, que de hecho estaba implícita desde el principio, pero que sólo la brillante intuición de “Aristóteles”, y los ojos de San Agustín, aguzados por el odio, habían visto realmente. Y los humanistas italianos no sólo reconocieron esa polaridad: le dieron valor, porque vieron en ella el rasgo principal del “genio” recién descubierto. Hubo, pues, un doble renacimiento: en primer lugar, el de la idea neoplatónica de Saturno, según la cual el más alto de los planetas encarnaba, y otorgaba también, las facultades más altas y nobles del alma, la razón y la especulación; y, en segundo lugar, el de la

doctrina “aristotélica” de la melancolía, según la cual todos los grandes hombres eran melancólicos (de donde se seguía lógicamente que no ser melancólico era señal de insignificancia). Pero este nuevo reconocimiento de una visión favorable de Saturno y de la melancolía venía acompañado – o, como hemos visto, condicionado – por una conciencia sin precedentes de su polaridad, que daba un color trágico a la visión optimista, y con ello ponía una tensión característica en el sentimiento de la vida que experimentaban los hombres del Renacimiento. (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 244)

Aqui os autores trazem essa união entre o Problema XXX aristotélico e a concepção de melancolia generosa, proposta por Platão e conhecida, também, como “*furor divinus*”, que se interpretaram mutuamente na escola neoplatônica. Vianna (2010) traz uma interessante articulação entre essas ideias:

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)

É dentro deste contexto interpretativo que a melancolia aparece em Dürer. O artista lamenta, sobretudo, a respeito da incompletude do conhecimento humano que, ao mesmo tempo, clama por um conhecimento completo de todas as coisas. Percebemos sim, na fala de Dürer, certo pessimismo, frente à polaridade entre a vontade insaciável do homem em obter o conhecimento de todas as coisas, mas, que, ao mesmo tempo, depara-se com sua própria incapacidade para tal feito. Tal pessimismo não deve ser encarado como uma característica negativa dos melancólicos. Pelo contrário, ele ressalta o convite ao homem para buscar, cada vez mais, o conhecimento, a ciência, que lhe conferirá o grau de genialidade idealizado.

Retornando à gravura, Warburg (2013) ainda ressalta que é somente possível fazer uma hermenêutica da obra “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) a partir desse efervescente e, ao mesmo tempo, confuso cenário cultural da Alemanha. Para este estudioso, a obra está mergulhada de cultura pagã, já que toca em uma temática “profana” no sentido de que seus símbolos, e a subjacente menção a Saturno, referem-se diretamente às crenças religiosas anteriores ao Cristianismo. Assim, a tese de Warburg (2013) acertadamente defende que

Dürer tenha entrado em contato com a Astrologia, por exemplo, justamente no período pré-Reforma. Isso pode ser visto como um indício de uma insatisfação religiosa de seu autor, que se volta para as práticas divinatórias.

Aqui, distinguimos duas concepções interpretativas que influenciaram a confecção da gravura com tal temática. A primeira remete a incapacidade do homem em obter o conhecimento de todas as coisas, ou seja, um conhecimento total sobre os segredos da natureza. Já a segunda, que é complementar à primeira, pode revelar o estado de ânimo de seu autor, frente às incertezas religiosas do início do século XVI.

O contexto tornou-se favorável para uma obra que remetesse à melancolia. Cabe agora, nessa última etapa, nos determos justamente na interpretação da gravura, levando em conta tudo o que discutimos nos capítulos precedentes.

4.2 “Melencolia I” uma interpretação a partir de seu contexto

Nossa pesquisa percorreu algumas facetas do Renascimento europeu. Buscamos traçar os principais aspectos histórico-culturais que alicerçam os fundamentos para a inspiração da gravura. Nesse momento, toda a bagagem teórica trazida pelos capítulos anteriores ganhará uma representação artística, expressa na simbólica “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Em uma rápida visualização da gravura, nossa Figura 1 (ANEXO A), é possível notar que a obra é composta por diversos símbolos. Como poucas outras obras de arte, “Melencolia I” congrega uma infinidade de símbolos, o que a torna um tanto quanto enigmática.

Não é da alçada desta pesquisa entrar no mérito a respeito das questões científico-teóricas sobre os símbolos, porém, uma rápida menção a este tema torna-se primordial. Podemos constatar que não são poucos os ramos da ciência que se detêm na problemática do simbólico. Desse modo encontramos esse assunto sendo amplamente estudado entre antropólogos, historiadores, arqueólogos e psicólogos. Cada uma dessas áreas possui teorias próprias para o símbolo. Conciliar estas teorias talvez não seja fácil ou mesmo possível, porém, há um ponto em que essas vertentes teóricas concordam. Este ponto concerne à definição mais elementar sobre os símbolos, como sendo, geralmente, sinais ou imagens que têm seu significado oculto não explícito sendo, para isso, necessário uma “chave” hermenêutica. Em outras palavras o símbolo “revela-velando”, seu significado está contido por detrás da imagem. É por isso que o símbolo tem seu caráter enigmático, já que seu significado está ocultado.

A concordância, entre as diversas áreas do conhecimento, de que o símbolo possui seu significado oculto, é a principal chave para o entendimento da gravura de Dürer. Gombrich (2012b), um dos mais importantes historiadores da arte na atualidade, desenvolve uma explicação sintética sobre essa complexa questão:

O que pode ser facilmente observado pelos historiadores é a maneira pela qual o símbolo visual frequentemente tem apelado aos observadores após sua revelação. Tais pessoas sentem como se o símbolo tanto transmitisse como ocultasse mais do que é possível por meio do discurso racional. Uma das razões para essa sensação persistente seria, sem dúvida, o aspecto diagramático do símbolo, sua capacidade de provocar relações de modo mais rápido e eficaz do que uma série de palavras (...). Um símbolo estranho sugere um mistério oculto e, se soubermos que ele é antigo, ele parecerá incorporar uma espécie de segredo esotérico sagrado demais para ser revelado às multidões. (GOMBRICH, 2012b, p. 56)

A explanação de Gombrich (2012b) se encaixa perfeitamente para o nosso estudo. Esta etapa da pesquisa explanará sobre os principais símbolos encontrados na obra. É a partir destes símbolos e, sobretudo, a partir do contexto cultural já discutido, que chegaremos a uma hermenêutica mais apropriada à enigmática “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

Desse modo, no final, o conjunto de símbolos agregados se mostrará como parte essencial para a interpretação da gravura. Outra ressalva, importante a ser feita, após a exposição sintética sobre símbolos, concerne sobre o caráter enigmático da obra. Assim, se um símbolo oculta um significado, adjetivar “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) como enigmática faz total sentido.

Ao defrontar com a gravura é possível, de imediato, perceber a quantidade de objetos geométricos ali contidos. Observamos o esquadro, a esfera, o poliedro, a balança, elementos que remetem à precisão, à Matemática e à Geometria. Ora, uma das grandes paixões de Dürer consistia, justamente, às questões relativas às proporções nas obras de arte. Problematização esta que o levou a escrever profundamente sobre o assunto, a ponto de ser considerado um dos primeiros teóricos sobre simetria na Alemanha renascentista. Este dado, com certeza, é muito precioso para a interpretação da obra, já que, nitidamente, ela abrange elementos matemático-geométricos. Agregando este dado é possível propor, mais uma vez, que “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) tem seu significado, ou ao menos parte dele, na própria vida do artista.

Seu interesse por esta temática, somado com seu dom artístico, forneceram as ferramentas precisas para que Dürer explorasse os elementos da natureza, tão valorizada pelos renascentistas. O mundo, como um “código divino” que necessita ser decifrado, mostra que, na mentalidade do nosso artista, a decifração desse mistério poderia ser feita através das artes

e da Matemática. Panofsky (2014) aguça essa paixão de Dürer ao expor que a arte dos números é mencionada na própria Bíblia:

Há uma correspondência impressionante entre esta descrição e o versículo em Isaías 44:13, no qual a atividade dos (assírios-babilônios) “fazedores de imagens esculpidas” é descrita desta maneira: “O carpinteiro (artesão) estendia sua régua; marcava nela uma linha; construía planos, marcava-os com um compasso e então produzia a figura de um homem, segundo a beleza de um homem. (PANOFSKY, 2014, p. 106)

A frenética atividade de Dürer em torno das proporções fez com que ele entrasse em contato com o matemático Luca Pacioli (1455-1517), um monge franciscano que tinha a “arte” da Matemática como um “ofício divino”. Este monge era especialista nos chamados “quadrados mágicos” que, por sua vez, se fazem presentes na gravura “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Assim, é possível afirmar que Dürer fazia de seu trabalho um ofício divino. Mas, aqui, cabem alguns questionamentos: Se Dürer mostrava-se tão entusiasmado pelo seu ofício de artista e matemático, por que a imagem na gravura apresenta o estado de melancolia? Será que devemos levar em conta que a inspiração para a execução da mesma está, em parte, no espírito do seu criador? Parte da intenção, neste momento final da pesquisa, é responder essas questões.

Aqui é possível fazer uma vinculação entre o trabalho do geômetra em relação à melancolia e a “tradição saturnina”. Como lembra Hautecoeur (1963, p. 207), a arte da Geometria pertencia a uma das sete artes liberais. Como exploramos anteriormente, a Geometria, ou a técnica da medição, de modo geral, era considerada, desde os pitagóricos, por exemplo, como uma “arte divina”, a maneira pela qual o homem poderia conhecer e explorar os “segredos divinos” da natureza. Desse modo, o ofício do geômetra-matemático estava vinculado à contemplação, muito similar àquela que portava a acídia para os mosteiros da Idade Média. Ou seja, Saturno, o patrono dos renascentistas, também era a divindade da Geometria.

A Figura 27 (ANEXO A) é um desenho, do final do século XV, conhecido como “Saturno e seus seguidores”. É possível visualizar na figura do meio um homem portando um esquadro, além da primeira figura que carrega o símbolo principal de Saturno, a foice. Uma analogia dessa imagem pode ser feita com a Figura 20 (ANEXO A), em que a melancolia também é vinculada ao trabalho do astrônomo, uma vez que a Astronomia utiliza-se de cálculos e medições matemáticas em seus estudos.

Há então a fusão entre melancolia e Geometria. Nessa mesma linha de pensamento, é que Calazans (2012, p. 137) defende a íntima relação entre os estudos sobre proporção, realizados por Dürer, para uma interpretação para “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 322) também estão conscientes da interpretação matemático-geométrica para a obra, e argumentam a favor da relação e representação de Saturno à arte geométrica. Mas, se Saturno é tão referenciado, em que local da gravura ele se encontra?

É justamente com essa indagação que atestamos a presença do símbolo na obra. A figura de Saturno não está diretamente representada, porém, temos a chave hermenêutica para encontrá-la. Saturno está ali de maneira ocultada. Encontramos sua apresentação nos símbolos dispostos na gravura, que fazem referência à Geometria como, por exemplo, o esquadro, a balança, o poliedro e a esfera. Mas, não são somente estes elementos que fazem referência à divindade do tempo, pelo contrário, a própria referência ao tempo, com a ampulheta, se encontra presente.

O “revelar-velando” característico do símbolo se faz atuante em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), ao criar um paralelo com a mítica figura de Saturno. Ainda dentro do contexto do símbolo, é importante enfatizar que não são apenas aos elementos geométricos e de temporalidade que indicam a menção a Saturno. De fato, para fazer essa interpretação, temos que levar em conta os estudos que realizamos até aqui, sobretudo no que tange à melancolia e à “tradição saturnina”, tão arraigadas ao Renascimento.

A investigação realizada nesta pesquisa pode concordar com autores, como Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 177), que refutam a ideia de que a obra possa ter uma interpretação de uma doença mental. Mesmo que os teóricos tenham expressado certas características negativas dos melancólicos, em Dürer, ao que tudo indica, não cabe a tese de que a obra faça referência a um doente mental.

Caso realizássemos esta interpretação em nossa pesquisa, estaríamos indo na contramão de todo o contexto cultural que envolveu o artista, e que o inspirou a criar a gravura como tributo à melancolia. Ela mesma é fruto de uma tradição que se arrastou desde a concepção aristotélica de “homem de gênio e a melancolia”, e que foi aprimorada pelos neoplatônicos, como o estado de ânimo dos grandes sábios. Outro motivo pelo qual desconsideramos as características de uma patologia em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) está justamente nos símbolos ali presentes. Se Dürer desejasse expor um espírito doente, os símbolos não seriam necessários. A simbologia presente na obra, sobretudo relacionada à

Geometria, mostra a ligação entre melancolia e atividade intelectual, além, é claro, de um possível reflexo do estado de espírito de seu próprio autor.

Esta pesquisa busca demonstrar os aspectos esotéricos que se perpetuaram no Renascimento europeu. Certos de que a gravura não apresenta uma patologia, vejamos como esses elementos esotéricos estão contidos nela. Recorremos, mais uma vez, a Delumeau (1984) que sabiamente faz uma interpretação para a obra:

Em tais condições como não haviam de inquietar-se os nascidos sob o signo de Saturno? Foi esse o caso de Marsilio Ficino, cuja vida privada foi ensombrada pelo triste velho que presidira ao seu nascimento e o condenava à solidão e à melancolia. Dürer, que a si próprio se representou em 1522 no *Cristo das Dores*, já oito anos antes gravara a célebre *Melencolia*, obra “saturniana”, inspirada por Marsilio Ficino (...). A deusa sonhadora, que na mão direita segura um compasso, e que está rodeada de instrumentos próprios do matemático e do engenheiro – pois Dürer não foi apenas pintor e gravador –, simboliza a vida meditativa e aquela procura inquieta do verdadeiro e do belo a que estão condenados os “filhos” de Saturno. A ampulheta, por cima da deusa, e o sino anunciador da morte indicam que, numa existência por definição tão curta, não há lugar para um destino diferente. Mas se a sorte de homens como Dürer e Ficino é a tristeza e a solidão, também está por eles o gênio, representado no menino sentado ao lado da deusa – esse gênio que no tecto da Sistina vamos encontrar ao lado dos profetas pintados por outro saturniano do Renascimento: Miguel Ângelo. (DELUMEAU, 1984, p. 55-56)

Delumeau (1984) menciona a “tradição saturnina” que se fez presente em Dürer. Também destaca a “ligação” entre o nosso artista e a proeminente figura de Ficino, um dos fundadores da escola neoplatônica de Florença. Lembramos que Ficino, além de um grande filósofo, esteve intimamente ligado às questões esotéricas do seu tempo, ao mesmo tempo em que considerava a Magia como uma importante ferramenta, por exemplo, na área medicinal. Encontramos um ponto crucial que liga Dürer ao esoterismo renascentista. Para Ball (2009, p. 275) “*Melencolia I*” (ANEXO A, Figura 1) representa uma série de símbolos que remetem à paixão pelo oculto-esotérico que tanto se fazia presente no início do século XVI. O estudioso ainda menciona que a obra é uma referência direta às influências astrológicas sobre os humores.

Como as interpretações para a gravura gravitam em torno do esoterismo, seria correto afirmar que Dürer teria se envolvido com “assuntos” da ordem do ocultismo? Analisemos o que as evidências nos apontam.

Ao que tudo indica Dürer esteve envolvido com assuntos de ordem esotérica. Nosso próprio estudo aponta para essa afirmação. A Figura 15 (ANEXO A), a “Ouroboros”, o símbolo da eternidade, é uma boa argumentação para sustentar a tese da relação de Dürer com o esoterismo. Não haveria nada de espantoso em tal atitude, já que era muito comum, na

Europa renascentista, que os intelectuais se envolvessem com qualquer tipo de assunto que incitava a curiosidade e estava intimamente conectado com os temas humanísticos tratados com tanto afincio.

É irrefutável a tese da influência do esoterismo em Dürer. As viagens para Itália proporcionaram ao jovem artista o contato com o que havia de mais “puro” do hermetismo vinculado ao Neoplatonismo de Florença. Afinal, ele esteve no país em que Hermes Trimesgito havia sido glorificado e exaltado com sua efígie gravada na Catedral de Siena, representada na nossa Figura 2 (ANEXO A).

Assim, temos que considerar, para uma satisfatória interpretação de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), os seguintes conceitos-chave: melancolia, Neoplatonismo e esoterismo. No contexto destes três conceitos, e partindo do entendimento de que já dissertamos sobre a questão, por exemplo, da concepção neoplatônica de melancolia, vamos considerar agora, mais intimamente, a relação entre esoterismo e a gravura. Vejamos a relação entre Dürer e Agrippa (2012), por exemplo.

Os aspectos da obra que revelam o seu caráter esotérico residem, é claro, no seu jogo de símbolos e pelo número “I” presente no título. A chave para decodificar esse número, como aponta Alcides (2001, p. 141), encontra-se na obra “Filosofia Oculta” de Agrippa (2012) que, como explanamos, considerava três níveis de melancolia: a melancolia imaginativa, a melancolia racional e a melancolia mental. Assim, “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) está contida dentro do aspecto da melancolia imaginativa que corresponde aos níveis das artes mecânicas, aos aspectos do ofício do geômetra. Essa é uma interpretação bastante coerente, já que a obra faz referência clara à Geometria e às artes mecânicas. Barbosa (2016, p. 10) faz alusão ao número “I” afirmando que ele pertence aos níveis de melancolia propostos por Agrippa (2012). Mais uma vez temos a noção da influência esotérica em Dürer.

Uma pergunta instaura-se aqui. Quando Dürer reproduziu a melancolia imaginativa, teria ele representado os outros dois níveis, em outras obras de arte? A resposta para tal questão não é simples. Diretamente, Dürer não produziu outras gravuras intituladas “Melancolias II e III”, e se o fez, deixou de maneira ocultada. Tyson (2012, p. 937), comentador do livro “Filosofia Oculta” de Agrippa, é da opinião de que as outras gravuras nunca foram produzidas. Porém, essa tese não é unânime, e a questão permanece aberta, tornando-se um “enigma” na História da arte.

Autores divergem, mas Panofsky (2005, p. 166) traz uma interpretação bastante interessante. Essa interpretação está baseada nas obras “O cavaleiro, a morte e o diabo”, Figura 28 (ANEXO A), e “São Jerônimo em seu Gabinete”, Figura 29 (ANEXO A). A

primeira, para Panofsky, representa a ideia de vida ativa, a vida do homem mundano. Já a gravura de São Jerônimo representa o ideal de vida contemplativa, a terceira escala dos graus de melancolia, no esquema de Agrippa (2012). Desse modo, pode-se dizer que a gravura de São Jerônimo representaria, no caso, a “Melancolia III”.

Panofsky (2005) não faz menção a respeito da “Melancolia II”, porém, faz uma contraposição entre a gravura “O cavaleiro, a morte e o diabo” (ANEXO A, Figura 28) como vida mundana que deve-se seguir para ao nível de vida contemplativa, representada pela imagem de “São Jerônimo”. Rodrigues (2009) faz uma síntese dessa complicada questão, incluindo as três obras dentro das três classificações de Agrippa (2012):

A tríade de gravuras formam um conjunto plausível com a classificação estabelecida por Agrippa dos três mundos: imaginatio, ratio e mens, reconhecidos nas três gravuras, “*Melencolia I*”, “*O cavaleiro, a morte e o diabo*” e “*São Jerônimo em sua cela*”. O Cavaleiro, crê-se que representa o soldado cristão do programa de Erasmus, Melencolia seria a transição da infância à velhice e São Jerônimo o estágio da maturidade e elevação espiritual e intelectual. Cada uma das três obras primas inclui uma ampulheta e um cão, em primeiro plano. Provavelmente, o relógio de vidro é a marca do tempo e Saturno, Chronos, inspirador do herói de cada gravura. (RODRIGUES, 2009, p. 81)

A questão se Dürer representou os três níveis de melancolia em suas obras, permanece aberta. A própria explicação da autora não parece convincente, ao passo que coloca, sem nenhum motivo aparente, “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) como a transição entre infância e velhice. Assim, nossa pesquisa deixa em aberto o enigma para a representação precisa da “Melancolia II”. Paula (2014) assume uma interpretação plausível para tal problemática:

Mesmo que se considere “Melencolia I” como o primeiro passo de um processo de conhecimento rumo ao “intelecto intuitivo” iluminado, conhecedor dos mistérios, é preciso admitir que a tristeza paira sobre o “anjo” como uma sombra, um negrume, e que, assim, bloqueia a entrada da luz do conhecimento. Daí não só o gesto da personagem alada, a mão que segura o rosto, e sua inatividade, mas também o próprio título da obra. Mas, quanto ao título, por que esse “I” após o “Melencolia”? Haveria, então, o “II” (obra que teria se perdido), e o “III”, que seria talvez o próprio “São Jerônimo em seu estúdio”? É o que pensa Yates. Um título, porém, às vezes diz mais, no fundo, do que o que enuncia na superfície. Se o primeiro “estágio da visão inspirada” de Agrippa é o da “imaginação inspirada”, e se Dürer, ao representar esse estágio dá-lhe o nome de “Melencolia”, é porque a imaginação deve ter algo a ver com a tristeza. Isso explicaria por que “São Jerônimo” não recebeu o nome de “Melencolia III”: nada aí, exprime tristeza; os elementos que simbolizam o conhecimento estão ordenados, bem dispostos, a cabeça de São Jerônimo está divinamente iluminada; a luz do sol, aliás, perpassando os vidros das janelas, ilumina quase todo o gabinete; e, sobretudo, Jerônimo encontra-se num estado de concentração em sua leitura, num estado de atividade intelectual que não vem acompanhado do clássico gesto melancólico do “sábio” que segura seu rosto com uma das mãos. Neste aspecto, estaríamos de acordo com a descrição de Panofsky,

que, ao contrapor as duas obras, considera que Dürer “transformou a célula de S. Jerônimo num lugar de beatitude encantada” (cf. Panosky, 1945, p. 155). (PAULA, 2014, p. 605-606)

Paula (2014) expressa muito bem a influência de Agrippa (2012) em Dürer. Assim, não restam dúvidas de que o artista tenha recebido influência esotérica através de duas fontes, pelo Neoplatonismo e por Agrippa (2012). Outro ponto da argumentação de Paula (2016) indica que a melancolia produz tristeza. Ora, este argumento não está em desacordo com a “melancolia generosa” proposta pelos neoplatônicos de Florença, nem em contraposição com a teoria aristotélica de “Homem de Gênio e a Melancolia”. Ambas as abordagens, por assim dizer, contemplam a ideia de que a busca pelo conhecimento deve levar o homem a certo grau de isolamento, à contemplação, o que, não raras vezes, pode ser compreendido como tristeza. No entanto, essa tristeza não se caracteriza como uma enfermidade mental.

Certos da influência de Agrippa (2012) em Dürer, veremos agora a análise de alguns símbolos presentes na obra e que, juntos, reforçam que seu significado está justamente no contexto religioso europeu, vivenciado pelo seu autor.

Certos de que a obra é uma menção a Saturno, com suas características ambivalentes, encontramos na gravura alguns elementos que conotam atributos a Saturno, como, por exemplo, a mencionada disposição dos utensílios de caráter geométrico-matemáticos. Não obstante, como menciona Callado (s/d, p. 08), a representação velada a Saturno está na própria contemplação que as duas figuras angelicais esboçam. Além, é claro, do sentimento de desânimo, de acídia, que também está presente, simbolizando a ação saturnina.

Outra referência que demonstra a menção a Saturno está em uma pequena bolsa de moedas, encontrada discretamente repousada logo abaixo do anjo, bem como as chaves que se encontram na cintura da figura angelical. Klibansky, Panofsky e Saxl (2005, p. 279), citando Nicolau de Cusa, acreditam que tais objetos têm duas interpretações possíveis. A primeira é a referência às riquezas e ao poder, que, na Antiguidade, eram atribuídos a Saturno, que era tido como guardião de tesouros e inventor da técnica de cunhagem de moedas. A segunda interpretação faz referência às características de avareza, típica dos melancólicos. Assim, essa dupla interpretação mostra, mais uma vez, a característica ambivalente de Saturno que, ao mesmo tempo em que governa as riquezas, também preside os avarentos.

Burton (2011, v. II, p. 202), inserido nessa mesma ideia, também considera que a riqueza e a prosperidade são importantes elementos que contribuem para a melancolia. Essa afirmação é coerente ao observarmos o aspecto da gravura. A prosperidade intelectual,

representada pelos objetos de análise e estudo da Geometria, além da riqueza proporcionada pelo saco de moedas, é claramente notada.

As chaves têm um sentido bastante plural. Entre diversos significados, elas representam o símbolo de abertura, neste caso, uma abertura para conhecimentos mais elevados, esotéricos. Essa representação era comum entre os hermetistas que se utilizavam dos conhecimentos ocultos da Alquimia e da Cabala, por exemplo, para obterem um ensinamento dito “superior”.

Outro símbolo muito destacado na obra é a figura do cão. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 311) admitem que este animal fazia parte da simbologia atribuída a Saturno. Ora, outro ponto que podemos observar sobre o cão, é que o mesmo era considerado pelos gregos como símbolo do submundo, o animal que guardava os portões do Hades. Aqui, é possível traçar uma analogia com a temática central da obra, ou seja, a questão da busca pelo conhecimento. Sendo o cão um símbolo do submundo, podemos inferir que ele representa o conhecimento terreno, limitado. As chaves que o anjo melancólico carrega são o símbolo contraposto ao cão, já que elas remetem a um conhecimento superior, divino.

Barbosa (2012) traz uma descrição complementar sobre a simbólica do cão:

Na gravura, a alma está adormecida, e o mesmo sinal é dado pelo cão enrolado que está dormindo aos pés do anjo (BENJAMIN, 1985). O cão adormecido, fiel companheiro do artista em muitas das gravuras com referências alquímicas conhecidas, é outra alusão à melancolia. O organismo canino, no período, está ligado à figura do baço. Na época, cães com face melancólica seriam os melhores: um cão alegre e amigável não seria confiável para a guarda da propriedade. No sentido metafórico, a figura do cão negro é remetida à memória. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como algo evidenciado pela própria cor escura do animal, correspondente à obsessão renascentista de evocar, lembrar. O melancólico lembra, porém o que recorda é triste. O cão adormecido representa a memória desligada, imersa em profundo sono (PANOFSKY, 1964). O mar no horizonte da gravura relembra a inclinação dos melancólicos para as longas viagens, remetendo à transitoriedade do mundo perante a inércia do humano. (BARBOSA, 2012, p. 13)

O autor, ao introduzir a simbólica do cão, também apresenta um significado para a paisagem que se encontra bem ao fundo. Lá, encontramos a representação das margens do mar que, para Barbosa (2012), é a representação da inspiração dos melancólicos para as grandes viagens. Porém, Panofsky (2005, p. 183) apresenta um novo significado. Para ele, a apresentação da água é uma referência às inundações, aos presságios de grandes catástrofes, sentidos por aqueles que se encontram sob a regência de Saturno.

No mesmo plano encontramos a imagem do cometa, também muito parecido com um sol, um morcego e o arco-íris. O cometa tem uma característica negativa, de maus presságios,

de mudanças na sociedade devido a uma nova conjunção planetária. Panofsky (2005, p. 110) acredita que a presença do cometa na gravura é uma referência ao cometa que cruzou os céus de Nuremberg, em 1503, seguido por uma forte peste que atingiu a cidade. Dürer atribuiu ao cometa a grande peste que se seguiu. Já o arco-íris, para Lurker (2003, p. 47), é o símbolo da união entre céu e terra. Tal interpretação converge com as características de presságio, vinculadas ao cometa. Já o morcego, que carrega o nome da obra, é o símbolo máximo da melancolia, já que este animal habita lugares escuros e solitários.

Dentro da linha interpretativa dos símbolos, Paula (2014) faz uma síntese, bastante coerente, de mais alguns símbolos dispostos na obra:

Atrás deste pequeno anjo nós vemos uma balança, antigo símbolo da justiça e do equilíbrio, assim como uma escada, que rumo ao céu, simbolizando certamente a ascensão neoplatônica da alma pela via da filosofia (filosofar é tornar-se divino) – comentadores da obra consideram essa escada um dos símbolos bíblicos e a chamam “escada de Jacob”. Ao fundo da imagem, o que nós vemos é um cometa, uma das poucas fontes de luz em toda cena (...).

Há certamente muitos outros elementos pictóricos, nesta obra que é rica em detalhes (a ampulheta, o sino, a pinça, os pregos, as régua e serrotes e outros instrumentos de corte; uma esfera lisa próxima ao cão adormecido etc.). Mas quase todos eles parecem remeter o espectador ao tema da busca pelo conhecimento e às artes manuais. Diante de todos esses elementos, no entanto, a grande personagem alada, à primeira vista, parece dar pouca importância, como se interrogasse a si mesma sobre a utilidade de tudo aquilo que está à sua disposição. (PAULA, 2014, p. 602)

A explicação de Paula (2014) reforça nossa tese no sentido da influência do Neoplatonismo em Dürer. Toda a temática dos símbolos exposta pelo autor remete à questão da busca pelo conhecimento através das artes manuais, mas, também, como exposto acima, através de conhecimentos mais sublimes, representados pelas chaves. A escada também representa essa necessidade de “ascensão” pela busca de conhecimentos mais elevados.

Agora, entra em cena, a imagem que mais se destaca na obra, a figura alada. Tecnicamente a figura é descrita como anjo ou mulher alada. Ela, a figura, é o ponto máximo da gravura em que visualizamos os traços de melancolia e a influência saturnina, compreendendo que Saturno é o regente dos melancólicos. Panofsky (2005, p. 175) infere que a figura alada esboça a própria melancolia, a acídia medieval, certo descontentamento pela perda de interesse em seu trabalho intelectual, no caso, o trabalho referente à Geometria e às artes manuais. A própria cabeça inclinada é característica de Saturno e da melancolia, como podemos visualizar nas Figuras 19, 20 e 21 (ANEXO A).

Essa interpretação é coerente com o que temos apresentado até o momento. A imagem alada representa sua melancolia frente aos conhecimentos obtidos pela técnica. Ela deseja um conhecimento mais elevado, sublime. A obtenção desse tipo de conhecimento era uma

característica do período renascentista, principalmente na escola neoplatônica. A valorização do homem, e sua possibilidade de “aproximação” com o divino, desencadeavam o desejo por obter conhecimentos mais elevados. Esse era, também, o ensinamento do esoterismo tão corrente na época. Logo, as práticas da Alquimia, da Astrologia e da Magia foram muito propagadas, pois representavam uma chave para o homem da Renascença na busca pelos sublimes mistérios da natureza.

Retornando à figura angélica, compreendida dentro deste contexto, Delumeau (1984) faz uma importante reflexão:

A alma, pelo caminho da interiorização e da consciência, eleva-se para Deus e escapa à matéria: é a ascese neoplatônica. Além disso, depende de nós orientar da melhor maneira possível a nossa vida dentro do quadro traçado pelos astros. Estes “inclinam” o nosso destino mas, não o “determinam”. Quem tiver nascido sob o signo de Saturno poderá utilizar – ou não – as indicações do horóscopo, que o aconselham a orientar-se para o trabalho intelectual e para a criação artística. Assim, o Renascimento, especialmente o Renascimento dos neoplatônicos, conciliou a liberdade com as influências astrais. E viu, muitas vezes, na astrologia uma espécie de estratégia, um apertado jogo com a natureza. Como o microcosmos humano é o lugar de encontro das múltiplas ações vindas de um macrocosmos que, por sua natureza, não é diferente dele, é normal que se vá consultar o astrólogo antes de tomar uma decisão importante. (DELUMEAU, 1984, p. 56)

A reflexão de Delumeau (1984) é pertinente à interpretação para o significado da figura angélica em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Ela, a figura alada, busca conhecimentos mais elevados, conhecimentos esotéricos. Sua melancolia, como atestam Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 123), é motivada, também, pelas preocupações com conhecimentos divinos, com o conhecimento do macrocosmos. Yates (1995) concorda com Delumeau (1984) e sublinha essa característica da busca pelo conhecimento mais elevado como central no Renascimento:

Os Padres da Igreja colocaram o homem numa posição digna, como o mais elevado dos seres terrestres, o espectador do universo, o microcosmo que dentro de si contém o reflexo do macrocosmo. Todas essas noções ortodoxas estão no discurso sobre a dignidade do homem. Mas a dignidade do homem como mago, como operador 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. Segundo a reavaliação final do mago da Renascença, ele se torna um homem divino. Ainda uma vez, vem-nos à memória um paralelo com os artistas criadores, pois era esse o epíteto que os contemporâneos de Pico concediam aos grandes, a quem com frequência se referem como o divino Rafael, o divino Leonardo, ou o divino Michelangelo. (YATES, 1995, p. 128-129)

A tese da busca do anjo por conhecimentos superiores, divinos, é reforçada pelos estudiosos. Saturno, o patrono do Renascimento, é assim vangloriado pela busca do “intelecto supremo”, apesar de toda a sua característica ambivalente. Seu poder maléfico deve ser combatido, e “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) o faz como veremos logo mais.

Para o homem da Renascença, a ligação entre melancolia e conhecimento estava intimamente estabelecida. Tendo em vista que Saturno, o grande regente da melancolia, apresentava traços de ambivalência, os sábios da época necessitavam de uma proteção contra seu lado nefasto. Na gravura encontramos dois precisos símbolos-amuletos que assinalam para esse sinal de proteção. São eles, a grinalda, na cabeça da figura alada, e o quadrado mágico, bem abaixo do sino.

Tanto o quadrado como a grinalda são referências claras à medicina de Ficino. O filósofo florentino acreditava que, ao portar certos amuletos, como um quadrado mágico, ou a utilização de certas plantas, no caso da grinalda, o indivíduo estaria protegido contra os poderes maléficos dos astros. Este estilo de “medicina simpática” era muito comum na época, e foi utilizado por Dürer em sua gravura.

Burton (2011, v. I, p. 87), amparado pelas recomendações ficinianas, menciona o heléboro como a melhor planta contra os efeitos hostis de Saturno. Burton a recomenda, sobretudo, aos grandes sábios que, na eterna busca pelo conhecimento, irão deparar-se com o tédio, com o desânimo, sintomas característicos de quem busca conhecimento:

Sin embargo, estos fenómenos, en parte triste, en parte amenazadores, están contrapesados por otros dos motivos que significan paliativos contra Saturno y contra la melancolía. Uno es la guirnalda que ciñe la frente de la mujer. Aunque, en la historia de los tipos, esta guirnalda tiene su origen en el adorno del “homo literatus”, y por lo tanto proclama los poderes intelectuales de Melencolia, de todos modos hay que entenderla también como antídoto contra la melancolía (...). El otro antídoto es el cuadrado del número cuatro, al parecer grabado en metal; gracias a la investigación pionera de Giehlow, ya no se puede poner en duda que ese motivo aparece no sólo como signo del lado aritmético del genio melancólico sino, sobre todo, como “cuadrado mágico” en el sentido original de esa expresión. Es un talismán para atraer la influencia curativa de Júpiter; es el sustituto matemático, no pictórico, de aquellas imágenes de deidades astrales que recomendaban Ficino, Agrippa y todos los demás maestros de la magia blanca. (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 313-314)

Dürer utilizou das recomendações médicas da época para a proteção contra os poderes maléficos de Saturno. Ele o fez não somente com a utilização da grinalda, mas, também, como o uso de um “quadrado mágico”, representando, simbolicamente, a ação de Júpiter.

Aqui, é possível estabelecer uma relação entre o quadrado e a paixão do artista pelos temas relacionados à Matemática. Dürer conheceu pessoalmente Luca Pacioli, um famoso

matemático que estava convicto sobre a relação entre os números e os planetas, criando diversos “quadrados mágicos”, para utilizá-los como amuletos. Dürer encontrou, dessa forma, mais uma maneira de se precaver contra os poderes hostis de Saturno.

O quadrado deve representar, numericamente, o planeta oposto a Saturno, no caso, o planeta Júpiter. Segundo a crença, Júpiter é símbolo da vida ativa, em contraposição a Saturno, símbolo da vida contemplativa:

O cubo mágico em “*Melencolia I*” é composto por quatro linhas de quatro números cada: 16, 3, 2, 13; 5, 10, 11, 8; 9, 6, 7, 12; 4, 15, 14, 1, onde a soma das quatro casas, em qualquer sentido, resulta 34. Dürer fez uma modificação na última linha, colocando o 15 e o 14, ano em que a gravura foi impressa e também ano da morte de sua mãe. Essa mudança torna este quadrado mágico o “quadrado de Dürer”, um amuleto singular colocado sobre a cabeça da figura, com harmonia própria de seu arranjo numérico voltado para o gravador, como recomendado por Ficino. Um autor do século XIV escreveu: “*Quem o carrega, a má sorte se transformará em boa sorte e sua boa sorte em melhor ainda*”. (RODRIGUES, 2009, p. 76)

A explanação de Rodrigues (2009) condiz com a afirmação da utilização deste quadrado para fins protetores, além de confirmar, mais uma vez, a presença do pensamento de Ficino. O quadrado possui um efeito mágico, confirmando, novamente, o caráter e a influência esotérica na gravura. A autora traz também um elemento bastante interessante, recorrendo aos acontecimentos pessoais da vida de Dürer, como o ano da morte de sua mãe, em 1514. Esse dado é um elemento interessante que contribuirá para a nossa conclusão.

Até o presente momento, a análise dos símbolos de “*Melencolia I*” (ANEXO A, Figura 1) tem comprovado nossa afirmação sobre a influência do Neoplatonismo e do esoterismo em Dürer. Nesta perspectiva, antes de fecharmos uma interpretação para a obra, devemos analisar mais dois elementos pictóricos que se destacam: *Il putto*, a pedra polida ou poliedro e o compasso.

Il putto, ou querubim, é a representação de um pequeno anjinho. *I putti* eram muito comuns na pintura, sobretudo na perspectiva italiana. Para Delumeau (1984, p. 66-67), a representação dos *putti* nas artes recorre a uma tradição ainda do período medieval. Os *putti*, geralmente representam a inocência e a pureza da infância, representam também, a alma fora do corpo, longe da corrupção. Essa concepção, de pureza, pode encontrar o significado no querubim, *Il putto*, de Dürer.

Ao contrário da figura alada, *Il putto* apresenta-se em ação, em movimento. Ele está escrevendo em um caderno, ou livro, ao contrário da grande figura alada que tem seu livro, repousado em seu colo, fechado. Consequentemente, é possível interpretar que essa pequena

figura alada representa a pureza da infância que, logo cedo, começa a buscar por conhecimento, anota tudo, como se tudo fosse uma grande novidade.

É muito clara a contraposição entre a figura alada e *Il putto*. Essa contraposição pode ser interpretada segundo a perspectiva da melancolia. O pequeno anjo não é acometido pela acídia, pela melancolia, já que é jovem e acredita poder encontrar conhecimentos mais elevados, trabalha freneticamente. Já a figura alada, está acometida pela melancolia, característica do homem que busca conhecimento.

Outro símbolo, que chama à atenção, é o compasso, que está presente em uma das mãos da figura alada. Este objeto poderia ser somente enquadrado dentro dos demais símbolos matemático-geométricos, no entanto, sua simbólica é bastante forte, e merece um apontamento.

Lurker (2003, p. 143) comenta que o compasso é um símbolo de associação esotérica e que, dentro das ferramentas de um geômetra, o compasso é capaz de traçar o símbolo máximo da totalidade, que é o círculo. É possível fazer um paralelo com a Figura 10 (ANEXO A), em que Deus é representado como geômetra, Ele cria e coloca ordem no caos a partir de um compasso. Esse mesmo paralelo pode ser vislumbrado na Figura 9 (ANEXO A), atribuído a Michael Maier, em que o alquimista, através de um compasso, manipula os elementos da natureza ligados ao macrocosmos.

É dentro desta perspectiva esotérica que é possível interpretar o compasso em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), A figura alada deseja conhecer, através de um conhecimento mais elevado, superior, os enigmas da natureza, da própria criação divina. Nessa perspectiva, também é interessante ressaltar que o esquadro era o principal símbolo dos pedreiros medievais, que formavam uma forte corporação de ofício na construção das igrejas em estilo Gótico. Musquera (2010, p. 77) lembra que o compasso também era utilizado por tais pedreiros como sinônimo de perfeccionismo geométrico¹⁶.

O poliedro, ou a pedra polida, é outra imagem que se destaca na gravura e, assim como os demais símbolos, possui uma diversidade de significados. Porém, dentro da perspectiva geométrica, o poliedro representa um sólido geométrico detalhadamente lapidado e polido. No entanto, dentro de um contexto esotérico, o poliedro, ou pedra polida tem um significado espiritual:

¹⁶ É bastante discutida a história da Maçonaria que viria a ser herdeira dos construtores medievais. Essa fraternidade esotérica foi fundada, oficialmente, em 1717, ou seja, 200 anos após a confecção da gravura. Não é nosso intuito fazer qualquer relação da gravura com a Maçonaria, no entanto, é importante mencionar que tal Ordem tornou-se receptáculo de grande parte da tradição esotérica ocidental. Atualmente a Maçonaria tem como um dos seus principais símbolos o compasso.

O poliedro: referência à geometria descritiva cuja função principal era a construção matemática e perspectiva das figuras de faces múltiplas. Sendo o quadrado representação da terra e o círculo uma imagem do céu, o octógono é considerado como uma figura capaz de unir ambos e, portanto, como um símbolo do mundo intermediário, que comunica o inferior com o superior. Portanto, é relacionado com a ideia do mistério da “quadratura do círculo” e da “circulatura do quadrado”, que serviu para expressar o fato da espiritualização do corpo e da “corporificação” do espírito, ou seja, da união indissolúvel do espiritual e do material, e que por sua vez seria utilizado para representar a “passagem” por esse mundo intermediário. (RODRIGUES, 2009, p. 78)

A autora apresenta um dos inúmeros significados que o poliedro contém. Mas, ele possui outro significado bastante forte entre os esotéricos, ligado ao tema da pedra bruta e da pedra elaborada, respaldado pela influência alquímica. O trabalho alquímico pretende transformar a matéria grosseira em matéria purificada, um exemplo é a transformação do metal em ouro.

Dentro deste entendimento, “talhar” a pedra bruta para obter a pedra elaborada, recebe o mesmo significado. Como afirma Calazans (2012, p. 150), embora em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), tenhamos a representação real de um poliedro, ele, como os demais objetos, também tem seu sentido esotérico. A pedra representa o interior do homem, sua própria alma, que precisa ser polida, elaborada, significando assim o trabalho alquímico no próprio interior do ser humano.

Essa simbologia, além de ser tipicamente esotérico-alquimista, também se perpetuou entre os construtores medievais e foi herdada por ordens esotéricas que surgiram posteriormente. Assim, o lavrar da pedra, ao menos no contexto da feitura da gravura, era entendido ora no sentido literal, ora no sentido simbólico, figurando a própria mudança interna do indivíduo:

Ao ser talhada, a pedra bruta perdia todas as suas impurezas em um ato extremamente simbólico. Para os Mestres construtores, a pedra bruta não era outra coisa senão a “matéria-prima” indiferenciada ou o caos, tanto microcósmico como macrocósmico. Em contrapartida, quando estava completamente talhada e polida, chamada “silhar”, representava o acabado ou a perfeição da “obra”. Não resta dúvida de que esse simbolismo aparenta o alquímico, cuja finalidade é a eliminação das impurezas dos metais para se obter o ouro, paralelismo que encontramos na transmutação das imperfeições e impurezas do ser humano (vil metal) em um ser transcendido, de luz, cujo trânsito a um novo estado do ser é representado pelo áureo ou até mesmo pelo símbolo solar. (MUSQUERA, 2010, p. 57)

Musquera (2010) traz para a interpretação do polimento da pedra, a questão que debatemos sobre o macro e microcosmos, salientando assim como este importante conceito foi detalhadamente empregado no meio religioso-esotérico. Assim, o autor “fecha” a questão

dos significados dos símbolos em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Entretanto, nossa pesquisa não trata, e seria impossível tratar, todos os significados possíveis para os principais símbolos da gravura. Dado que um símbolo é plurissignificativo, nossa exposição focou em apontar os motivos esotéricos de alguns símbolos.

Após essa apresentação detalhada, certificando de que “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), factualmente apresenta-se como uma obra de cunho esotérico, devemos neste momento final, apresentar um significado, uma interpretação para a gravura como um todo. Entretanto, após todos os estudos que empreendemos em torno do Renascimento, bem como em torno da obra, não é possível que a interpretação seja delimitada em apenas uma. Frente a isso, abordaremos duas possíveis interpretações: uma correlacionada à vida do próprio pintor e outra à própria cultura da época.

Para uma interpretação de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), contextualizada dentro de uma perspectiva da vida de seu próprio autor, são necessárias mais algumas considerações. Começamos pela questão matemático-geométrica que, claramente, se faz presente na gravura. Mencionamos que uma das paixões de Dürer consistia no estudo de problemas de cunho matemático, como a Geometria e a simetria aplicadas às artes. Sendo possível fazer uma alusão aos objetos geométricos da obra com o próprio ofício do artista.

Essa aproximação interpretativa relacionada com a vida de Dürer faz sentido se observarmos os caracteres que permeiam a obra. “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) faz uma chamada à intelectualidade, à busca por conhecimento. Além do que a própria figura de Saturno está correlacionada com os estudiosos dedicados aos problemas matemáticos. Há nela uma fusão clara em relação à Geometria, a Saturno e a melancolia. O melancólico, com traços de aptidões para a Geometria, tem como característica obter conhecimento através desta ciência exata. Deseja tudo compreender, tudo quantificar e qualificar. Por estes motivos, por essa busca incessante pelo conhecimento, é que Saturno se faz presente entre os geômetras.

Fato é que Dürer ao tencionar em explorar a natureza, tarefa muito comum entre os renascentistas, escolheu como método a arte e suas correlações com as simetrias e proporções geométricas. Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 345) colocam Dürer como um melancólico. Deste modo, através da gravura, é possível intuir que sua melancolia era oriunda dos estudos correlacionados à Geometria e à simetria:

La idea que hay detrás del grabado de Dürero, definida en términos de la historia de los tipos, podría ser la de Geometría rendida a la melancolía, o la de Melancolía con un gusto por la geometría. Pero esta unión pictórica de dos figuras, una de las cuales encarna el ideal alegorizado de una facultad mental creadora, la otra una imagen terrorífica de un estado de ánimo destructor, significa mucho más que una

mera fusión de dos tipos; en efecto, establece un significado totalmente nuevo, y que en lo que respecta a los dos puntos de partida equivale casi a una doble inversión del sentido. Cuando Durero fundió la efigie de una “ars geometrica” con la de un “homo melancholicus” – lo que equivalía a fundir dos mundos diferentes de pensamiento y sentimiento –, dotó a una de alma, a la otra de mente. Tuvo la osadía de abajar el conocimiento y método intemporales de un arte liberal a la esfera de los esfuerzos y los fracasos humanos, y tuvo la osadía, también, de elevar la pesadez animal de un temperamento “triste, terroso” a la altura de una lucha con problemas intelectuales. (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2012, p. 306-307)

Observamos claramente a união que Dürer faz entre a prática da “arte geométrica” e a melancolia. É dessa união que surge a nossa interpretação sobre a melancolia de Dürer e seus estudos em torno da Geometria e simetria. Além de seu gosto pelas artes, o nosso artista estava convicto de que poderia atingir grandes conhecimentos através do estudo das ciências exatas. Porém, da mesma forma com que a acídia atingia os monges medievais, a melancolia atingia os eruditos da Renascença e também afetou o mestre de Nuremberg.

Mesmo com essa interpretação, relacionada ao que temos explorado, a gravura “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), não exprime um caráter patológico. Pelo contrário, esboça que o sábio, aquele que busca conhecimento, que tudo deseja saber, também, em certo sentido, sofre.

É possível apontar, entretanto, que Dürer lamenta as limitações do conhecimento racional. Essa interpretação é fundamental ao retomar a citação de Dürer (apud DELUMEAU, 1984, p. 50), em que o artista comenta sobre a limitação do conhecimento. Mas, apesar de se lamentar, Dürer não cai no desânimo da acídia. Ele é acompanhado pela melancolia, porém, sabe que o melhor tratamento para as influências negativas de Saturno está na busca incessante por mais conhecimento, por mais ciência.

Com este entendimento tão próximo a respeito da melancolia e das influências de Saturno, Dürer encontrou alento na escola neoplatônica, que glorificava a melancolia e a figura saturnina, relacionando-as com as características dos grandes sábios.

Outro ponto importante a ser levado em consideração se refere a alguns fatos ocorridos por volta de 1514 na vida do artista. Esses acontecimentos certamente influenciaram a vivência e o enaltecimento da melancolia. Como mostra Paula (2014), se a melancolia era “inata” aos grandes sábios renascentistas, ela se fez presente em Dürer com grande intensidade e, ainda no campo intelectual:

Quando em 1514 Albrecht Dürer realiza a gravura *Melencolia I*, ele tem trinta e oito anos e perdeu suas ilusões. Pelos trinta anos ele acreditava ainda 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)

Se Dürer percebeu as limitações do conhecimento humano, é neste mesmo momento que ele também experimentou difíceis situações existenciais. Por volta de 1514, Dürer entrou em uma profunda crise existencial, motivada, principalmente, pela morte de sua mãe. Além disso, o artista começa a sofrer alguns abalos em sua fé católica. Como mencionamos a grande agitação no cenário religioso alemão era uma realidade em 1514, por exemplo.

Sua crise existencial durou até 1519, ano em que, segundo Panofsky (2005, p. 211), Dürer se converteu ao Luteranismo. É aqui, mais uma vez, que encontramos a problemática da religião. Calazans (2016, p. 145) aponta que a gravura de Dürer, dedicada à melancolia, tem sua chave interpretativa nessa profunda crise vivenciada pelo artista. É por este motivo que os símbolos esotérico-religiosos se fazem presentes.

A morte de sua mãe fez com que Dürer entrasse em contato com questões sobre a finitude da vida, por exemplo. O tributo à Geometria retrata sua própria profissão, sua ciência, que não foi capaz de aplacar sua melancolia, pois é um conhecimento limitado. Mas, a obra faz claras alusões a sua aproximação com o esoterismo difundido na época, sobretudo pela influência de Agrippa (2012), e sua classificação a respeito dos níveis de melancolia. São essas doutrinas esotéricas a grande proposta religiosa de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1). Podemos dizer que a morte de sua mãe, e a crise religiosa que vivenciou, foram as características negativas de Saturno, atuando em sua vida. Apesar do desânimo, Dürer ainda crê na proposta esotérica na qual o homem pode conhecer os mistérios mais elevados, pode ter os conhecimentos mais sublimes conhecidos como “ocultos”.

Baseando-nos na influência esotérica em Dürer é que podemos falar que o artista esteve vinculado às “ciências ocultas”, que nada mais são que a própria Astrologia, Magia, Alquimia, dentre outras. Dürer ansiava conhecer as coisas do alto, do macrocosmos, já que a racionalidade, figurada pelos elementos geométricos, é totalmente limitada. Apesar de saber que a melancolia é inata aos grandes sábios, Dürer desejava, ao menos, afastar as influências maléficas de Saturno, agora produzidas pela morte de sua mãe.

Inserido neste ambiente permeado pelas questões pessoais e da vida do artista, Rodrigues (2009, p. 80) explica a modificação feita na grafia do título da obra, ou seja, a substituição da letra “a” da palavra “melancolia” pela letra “e” tornando-se “Melencolia”. Para a estudiosa, essa modificação deseja significar que a melancolia que Dürer sente é singular, é somente sua, por isso, nomeou como “Melencolia”. A Figura 30 (ANEXO A) é

mais um autorretrato de Dürer, esse desenho é bastante importante para visualizar o sofrimento vivido por ele no mencionado período.

Se “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) expressa que o artista tinha conhecimento sobre a teoria dos humores, seu autorretrato é uma confirmação clara deste conhecimento. Panofsky (2005, p. 184) comenta que a obra representa o artista em estado de sofrimento, doente. Dürer aponta justamente, segundo o estudioso, para a direção do baço, o produtor da bÍlis negra que, na teoria humoral, dá origem à melancolia. O escrito, contido na própria ilustração, diz “Onde está a mancha amarela, em que aponto o dedo, é aí que me dói”.

Aglutinando todos estes indÍcios é que fornecemos uma interpretação para “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) versando sobre a própria identidade do seu criador. De um lado, a crise existencial de Dürer, proporcionada, sobretudo, pela morte de sua mãe. Esta crise indica as influências maléficadas de Saturno. E, do outro lado, sua ânsia por obter conhecimentos mais elevados, e que toca diretamente no campo da religião.

Ainda no contexto pessoal de Dürer, “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) faz uma menção direta à insatisfação religiosa do próprio autor. Como menciona Ginzburg (2014, p. 62), a crise existencial de Dürer tocava diretamente em sua religiosidade. A crise religiosa já aflorava na Alemanha, no início do século XVI, e Dürer fez parte dela. Em sua obra, vemos claramente a valorização dos temas esotéricos, trazidos pelo seu contato com o Neoplatonismo florentino, que defendia a aproximação do homem com o divino, com o macrocosmos, sem intermediações. É justamente essa aproximação com o divino que “Melencolia I” deseja. Seus esforços, sua melancolia, é justamente o desejo da conquista desta aproximação, que a religião crista-católica não fornecia.

Dürer não encontrou alento na ciência matemática e, abatido pela morte de sua mãe, voltou-se com grande esforço para uma aproximação com os mistérios divinos, buscando conhecimentos superiores. Assim podemos afirmar que a obra possui também um caráter antropocêntrico, pois é o homem, por si próprio, assessorado pelos conhecimentos esotéricos, que galga por sua aproximação com o divino, sem a necessidade de intermediações. É clara a perspectiva neoplatônica em Dürer, que exaltou a melancolia como necessária para os grandes sábios, na sua busca incessante pelo conhecimento dos “mistérios divinos”.

Dürer promulgou, em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), o *furor divinus*, a melancolia generosa dos neoplatônicos em associação com o “Problema XXX” de Aristóteles (1998), entendendo que não há busca por conhecimento sem a influência do humor melancólico. ConcluÍmos no tocante às questões pessoais de Dürer, que o mestre de Nuremberg, após entrar em contato com a grande agitação trazida pelo esoterismo

renascentista, desejou buscar por conhecimentos superiores e imortalizou esse desejo em “Melancolia I” (ANEXO A, Figura 1).

Após essa interpretação correlacionada com a vida de Dürer, “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) não esgota seus inúmeros significados. É deste modo que podemos fazer uma interpretação da mesma amparando-nos no próprio contexto da sociedade europeia renascentista. Essa análise, de caráter bem mais amplo, não se afasta da interpretação que relaciona a vida do autor e a gravura. Os temas ali contidos, como esoterismo, melancolia e os objetos geométricos (relacionados com as ciências exatas), foram confirmados pela nossa investigação. Com estes temas, que voltamos para uma interpretação mais ampla.

Através dessa mescla de objetos matemático-geométricos e símbolos esotéricos, “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) também faz um paralelo entre fé e razão. A fé, neste caso, não está esboçada na fé cristã, propriamente dita, mas sim na fé de alcançar conhecimentos superiores, tão propagados pelo esoterismo corrente o período. E, de outro lado, a razão, referenciada pelos objetos de precisão geométrica espalhados pela gravura. A ciência do Renascimento, como discutimos no capítulo anterior, não era totalmente desvinculada do conhecimento religioso, e é justamente esse intercâmbio entre conhecimento religioso e conhecimento científico que “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) representa.

A tese de Burckhardt (2009), que defende um corte abrupto entre a fé da cultura medieval e a racionalidade da cultura renascentista, por exemplo, não se sustenta nesta interpretação. O homem renascentista, apesar de todos os seus trabalhos técnicos, de todas suas pesquisas, permanece, ainda, muito envolvido com as questões de fé, ainda muito em voga em seu tempo. A novidade trazida por Dürer, neste caso, é uma fé baseada no esoterismo, na qual o homem, ao manipular os elementos da natureza, microcós mica, acreditava estar manipulando os elementos de uma realidade bem maior, a realidade macrocós mica.

A mistura entre racionalidade e conhecimento religioso-esotérico é explanada por Paula (2014):

O Renascimento, com efeito, é esse momento da história da cultura ocidental em que o desenvolvimento do conhecimento é promissor, mas também confuso: a astronomia mistura-se à astrologia, a matemática à numerologia, a filosofia à teologia, a química à alquimia. Um desenvolvimento e, contudo, o conhecimento não consegue apontar para uma direção certa e segura, não consegue mostrar sua própria utilidade, nem cumprir suas promessas, mostrando assim a impotência daquele que imaginava poder tirar do trabalho de conhecimento mais do que ele realmente podia proporcionar, já que contaminado pelos anseios da imaginação. O melancólico de Dürer é uma personagem que representa bem esse momento. As possibilidades abertas pelas redescobertas humanistas e pela revalorização do

conhecimento laico não deixam de estar acompanhadas, ainda, da imaginação teológica da tradição judaico-cristã e da imaginação mágico-alquimista (...). Assim, a gravura de Dürer pode ser vista como representativa daquela confusão de conhecimentos que acabamos de assinalar, com as artes, a ciência e a filosofia misturadas com o ocultismo, magia e a religião. Diante dessa indefinição do próprio campo de alcance do conhecimento, a personagem alada não deposita no conhecimento, nas artes ou na filosofia, por si mesmos, a confiança capaz de livrá-la da melancolia. Dessa maneira, é o lugar do saber que permanece precário. O abatimento (embora não profundo) e a inatividade (embora não total) da personagem alada estão ligados ao papel frágil de que tal conhecimento representa para o gênio melancólico.

A “Melencolia I”, assim, nos fornece a imagem da imaginação diante das possibilidades infinitas do conhecimento. Tudo se passa como se, sob a imaginação, a personagem alada não soubesse o que fazer com tantos recursos à disposição, caindo em certo abatimento, que se exprime em seu gesto, típico dos melancólicos, e em sua inatividade diante dos recursos à sua frente. Mas a gravura de Dürer diz mais. Misturando figuras que remetem ao conhecimento e à razão com figuras que remetem à magia e à imaginação, ela representa, juntos, num mesmo espaço pictórico, os dois primeiros momentos da “visão inspirada” de Agrippa, a *imaginatio* e a *ratio*, mostrando que mesmo a razão é impotente se, como diria Spinoza, o intelecto não for reformado, corrigido ou emendado. (PAULA, 2014, p. 615-616)

Paula (2014) traz dados importantes e sustenta nosso argumento do entrelaçamento entre o racional-científico e o esotérico-religioso. A figura alada representa, neste entendimento, a sociedade europeia renascentista, sobretudo, os grandes intelectuais que, na busca incessante por conhecimentos, trazem, em si, as características da melancolia. A junção entre conhecimento científico e conhecimento religioso, embora sempre limitados em função das faculdades cognitivas do homem, é a mensagem de “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) no seu sentido mais amplo. O homem, ao menos o renascentista, necessita tanto do científico como do religioso para a sua tentativa da compreensão de mundo. O abatimento e a melancolia são inatos, devido à limitação do homem em conhecer, porém, a grande chave contra a melancolia permanece no incessante buscar, cada vez mais, conhecimento.

A mensagem de Dürer, no tocante ao religioso, aponta para uma aposta nos conhecimentos esotéricos. “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1), que teve sua inspiração em Agrippa (2012), aponta para os dois graus de melancolia, como informa Paula (2014), ou seja, a imaginação e a razão. A imaginação dominando as artes mecânicas e a pintura, já a razão contempla o conhecimento dos seres naturais e as ciências naturais. No entanto, ainda falta o terceiro estágio, ainda não alcançado pela figura alada, que é o estágio da *mens*, que adquire os conhecimentos secretos das leis divinas. A gravura é um convite ao homem renascentista a alcançar este terceiro estágio, através dos conhecimentos que ele próprio pode e deve adquirir.

A gravura representa os problemas religiosos que abatiam o homem renascentista, antes da Reforma ocorrer, e que se encontrava agitado pelas previsões apocalípticas. Frente a estes problemas, Dürer faz um convite ao homem para que ele se aventure a conhecer mais.

Mas este conhecimento, não se daria pela técnica, pela ciência, que fazem parte da criação humana, mas através de um conhecimento mais elevado, um conhecimento esotérico.

Lembrando que este convite verteria em uma maior aproximação de Deus, comungando a ideia do homem alcançar a divindade através de seus próprios meios. Um alcance que, mesmo através de processos esotéricos, teria como resultado a relação íntima entre homem e o divino. Ora, anos mais tarde, o grande reformador Martinho Lutero, em sua crítica às indulgências, estabelecia através da fé cristã a aproximação do homem com Cristo, sem a necessidade de intermediações.

O “*furor divinus*”, assim, ganha um sentido amplo, ou seja, é acessível a todos aqueles que desejam conhecer e contemplar as coisas do alto. Ser um melancólico, um “filho de Saturno”, não é uma característica maléfica, mas uma beatitude, que deve contemplar os buscadores de conhecimento. Dürer fornece assim, a ferramenta do conhecimento, para extirpar a melancolia, embora esta esteja enquadrada em um círculo vicioso.

5 CONCLUSÃO

“Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) conclama a reunião de três elementos fundamentais: os símbolos, a religião e a arte. Embora nossa pesquisa não tenha discutido tematicamente esses três complexos temas, a análise de “Melencolia I” faz, por si só, uma menção direta a esta intrincada e complexa relação. A leitura desta obra artística nos levou ao universo da Europa da Renascença, com toda a sua bagagem filosófico-cultural, considerando, também, o caráter religioso do período, que incentivou Dürer a expor estes elementos em uma de suas mais famosas obras. O artista conseguiu reunir aspectos artísticos, religiosos e simbólicos em “Melencolia I”. Embora, com certeza, esse não seja um portento próprio de Dürer, já que as obras renascentistas tipicamente reúnem estes três elementos. Mas, é em “Melencolia I” que encontramos o ápice deste entrelaçamento, de modo que fomos levados a considerá-la como um importante objeto de pesquisa.

A fortuna crítica nos traz muitas informações sobre a obra. Há vários estudos, sobretudo a respeito da questão da melancolia na história da Medicina, por exemplo, que influenciou significativamente Dürer. Mas, sendo “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) demasiadamente enigmática, e partindo da ideia de Gombrich (2012b, p. 79) de que não existe uma única interpretação para uma obra de arte e que esta mesma interpretação está em constante mutação, devido a novas descobertas interpretativas, é que nossa pesquisa manteve “Melencolia I” como centro das investigações. O estudo do contexto, do pano de fundo cultural que motivou a confecção da gravura, tornou-se o núcleo central do nosso estudo. Se a obra congrega, segundo a fortuna crítica, aspectos do pensamento em torno da melancolia e de motivos esotérico-religiosos, perguntamos quais foram os elementos históricos e culturais que a influenciaram?

Os capítulos que compuseram essa investigação prepararam o embasamento da interpretação que fornecemos para a gravura, ou seja, em torno de seu aspecto cultural. De fato, resgatando os aspectos filosóficos e religiosos nos foi possível encontrar uma das chaves hermenêuticas para a interpretação que alicerça essa gravura, que é a temática esotérica. A tão aclamada noção de micro e macrocosmos abordada, sobretudo por Nicolau de Cusa, se apresentou como sentido norteador não só da filosofia renascentista, como também da religião. A própria noção de que o homem representava o reflexo da realidade macrocós mica rompeu, em certa medida, com a “distante” transcendentalidade do divino e, de certo modo, aproximou o homem do divino. Esta mesma aproximação foi uma das propagandas do Neoplatonismo florentino, bem como do esoterismo/hermetismo que dele se seguiu.

As descobertas e traduções dos textos herméticos, exemplificadas com a glorificação a Hermes Trimegisto na catedral de Siena, indicam o quão poderoso foi o movimento esotérico na Renascença, que se alinhou perfeitamente com o antropocentrismo renascentista. A propaganda esotérica, que conclamou a aproximação do homem com o divino, esteve alicerçada nesta própria base antropocêntrica, já que o homem assumiu o seu papel em explorar, descobrir e manipular os elementos da natureza que, por sua vez, tinham sua essência divina. Essa era a grande novidade, a independência do homem. Ele podia conhecer os segredos da natureza, por si mesmo. Foi dali que as técnicas da Alquimia, da Astrologia e da Magia, por exemplo, se propagaram como uma espécie de “manual” para que o homem, ou o “mago”, pudesse se aventurar nessas descobertas dentro de um campo seguro.

Não é tarefa fácil conhecer em que localidade essas práticas tiveram início, talvez nem mesmo seja possível descobrir. O certo é que elas lograram sucesso e se espalharam por vários países do continente europeu, envolvendo os grandes humanistas. Delumeau (1984) sintetizou a mensagem deixada pelo Renascimento, através das vias do Neoplatonismo:

Há uma segunda mensagem do Renascimento – mensagem largamente tributária do neoplatonismo – que o nosso tempo, que abandonou o ascetismo medieval e a austeridade jansenista, compreende melhor que qualquer outra época: a saber, a convicção de que a beleza terrestre é boa e constitui um reflexo de Deus. Miguel Ângelo exprimiu essa mensagem com muita força num dos seus poemas: “Meus olhos, apaixonados por coisas belas, e minha alma, apaixonada pela sua salvação, não têm outro meio para se elevar ao céu senão a contemplação de todas as belezas. Das mais altas estrelas desce um esplendor que para elas atrai o nosso desejo: e é isso que cá embaixo se chama amor. E um coração nobre não tem mais nada que o cative, o inflame, e o conduza a não ser um rosto, que, a seus olhos, se lhes assemelhe”. (DELUMEAU, 1984, p. 149)

Os artistas exploravam as belezas divinas através das belezas artísticas. A mescla da mensagem neoplatônica e da aproximação do homem com o divino afetou todos os ramos do saber, incluindo as artes. Ora, se esta mensagem assumiu uma cunhagem antropocêntrica, e convidou o homem a explorar os elementos da natureza, mesmo que com uma roupagem mágico-esotérica, também podemos concluir que foi dessa maneira que foram surgindo, de forma bem lenta, as bases da ciência Moderna, que tratamos em nosso terceiro capítulo.

O terceiro capítulo proporcionou uma investigação sobre a questão da ciência no Renascimento. As pesquisas apontaram que, de fato, o campo religioso também permanecia envolvido com o campo científico que, agora, foi ainda mais enaltecido, sobretudo, pelo esoterismo, que advogava que qualquer manipulação dos elementos terrestres era propiciada, por exemplo, pelos cosmos. É nesse ambiente que surgiram destacadas figuras, como a de Paracelso, que se tornou uma personalidade paradigmática dentro do entrelaçamento do

conhecimento científico com o conhecimento religioso. Se a cultura renascentista estava impregnada pelo culto aos astros e pelas complexas especulações alquímicas, essa mesma cultura se refletiu nas concepções científicas do período.

Inserido em nosso contexto de pesquisa, investigamos como a questão da melancolia havia sido tratada no período, porém, tivemos a necessidade de considerar, mesmo que em linhas gerais, como esse sintoma havia sido estudado desde a Antiguidade. Por isso, nos debruçamos sobre a teoria humoral desde sua concepção na Grécia antiga. Encontramos que os temperamentos, então denominados de fleumático, colérico, sanguíneo e melancólico, são inatos aos indivíduos, sendo necessário o equilíbrio, através dos respectivos fluídos, a fim de proporcionar a boa saúde.

A Antiguidade conhecia a relação entre micro e macrocosmos. Sendo assim, por exemplo, os quatro humores estavam, segundo os antigos, em equilíbrio com os quatro elementos da natureza: terra, ar, fogo e água. Os humores como o princípio microcósmico e os quatro elementos como princípio macrocósmico. Ou seja, o cuidado com a saúde do indivíduo estava sujeito a uma realidade superior. O pensamento de que no Universo forças divinas interagem com as forças terrestres permaneceu até o início do século XVI.

A questão da melancolia havia despertado o interesse dos estudiosos e, com certeza, foi o temperamento mais estudado e debatido entre os intelectuais. É com esta bagagem intelectual sobre a melancolia que chegamos ao século de Dürer, que bebeu nessas fontes “científicas” para a execução da sua obra prima, “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1).

Na época de Dürer, a melancolia era vista de maneira ambígua. Era conhecida a sua existência na Idade Média, onde ficou compreendida como acídia, que afetava, sobretudo, os monges que se queixavam de profundo desânimo. Deste modo, foi considerada como um mal e condenada como o oitavo pecado capital. Mas a ambiguidade foi ganhando aspectos cada vez mais positivos, sobretudo, quando os tratados de Platão e Aristóteles foram redescobertos, principalmente o aristotélico “Tratado XXX”, em que o homem de gênio é tido como melancólico. A relação entre melancolia e genialidade estava estabelecida. Saturno, o grande regente dos melancólicos, ganhou notoriedade chegando a ser uma espécie de “patrono” da Renascença, já que se tornou a divindade dos sábios.

Dürer simpatizou-se com o estabelecimento de uma “melancolia generosa”. A substituição do antigo paradigma no qual a melancolia era vista como uma enfermidade encantou o mestre de Nuremberg, assim como Ficino que também se considerava um melancólico. O melancólico é aquele que, astrologicamente, está sob a regência de Saturno. Mas, a influência saturnina requeria cuidados. Os grandes sábios estavam destinados à

melancolia e, por isso, precisavam também se proteger contra as más influências de Saturno, que se apresentava de uma forma dual e ambivalente. Por isso, a Medicina da época indicava a confecção de amuletos e talismãs a fim de evitar essas más influências. Ou seja, mais uma vez, vemos a perspectiva religiosa no âmbito científico e a forma como o homem ainda estava à mercê dos astros, em uma época em que a própria configuração do antropocentrismo se destacou.

Dentro do que chamamos de “tradição saturnina”, ou seja, Saturno como o grande regente dos intelectuais e buscadores de conhecimento, encontramos a controvertida figura de Agrippa (2012) que, com seu livro “Filosofia Oculta”, revolucionou a questão da relação entre intelectualidade e melancolia, propondo três níveis desse humor. O tratado de Agrippa (2012) foi de importância decisiva para Dürer que, cada vez mais envolvido com as questões humanísticas, e isso incluía o próprio esoterismo, percebeu a relação entre genialidade e melancolia, levando estas bases contextuais para a feitura da gravura.

Outra importante questão que esta investigação tangenciou foi a questão religiosa, ao tocar diretamente a Dürer e sua gravura. Porém, neste momento, a questão não esteve em torno do esoterismo, mas em torno da Reforma Protestante, que reconfigurou os paradigmas religiosos do Ocidente. Mann (2006, p. 117) apontou que, apesar das diferenças entre Renascimento e Reforma Protestante, estes dois movimentos ocorreram simultaneamente. O autor classificou o Renascimento como um movimento unificador e a Reforma como divisor. Para Mann (2006, p. 156) o norte, compreendendo a Alemanha, estava muito mais preocupado com as questões da Reforma do que com as questões humanísticas. Mas, apesar de Dürer fazer parte do epicentro destes acontecimentos, ele não se desligou das questões do Humanismo, já que sua produtividade cultural nunca cessou e foi impulsionada por suas viagens para a Itália, que muito o estimularam.

Com todo este embasamento cultural é que nossa pesquisa propôs algumas interpretações tangíveis à obra. Após a análise bibliográfica sobre a questão da melancolia, refutamos a ideia de que “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) represente uma patologia. Se assim o fosse, toda nossa pesquisa seria invalidada. Para representar uma patologia não seria necessário, por exemplo, o jogo de símbolos que ali se faz atuante. Os símbolos estão ali exercendo sua função. Eles querem representar algo a mais, uma mensagem que está oculta. A decifração dos símbolos ali encontrados tornou-se, também, uma ferramenta importante para encontrar a mensagem transmitida por Dürer.

Nosso estudo enfatizou que a grande mensagem da obra se refere à busca pelo conhecimento. A limitação do conhecimento da técnica, da ciência exata, reflete o próprio

espírito científico de Dürer que, como vimos, era uma entusiasta nos assuntos em torno da Geometria e simetria. A limitação deste conhecimento, o conhecimento técnico, é representada pela figura angelical, que esboça melancolia. É essa melancolia, própria dos grandes gênios, que deve ser a principal condutora para que a busca por conhecimento não seja abandonada, apesar do desânimo que o estado melancólico traz, bem como das influências maléficas de Saturno.

Dürer, por sua vez, envolvido pelas questões hermético-esotéricas da época, esteve sempre em busca pela obtenção de mais conhecimento. Entretanto, este desejoso conhecimento não viria por meio da técnica, mas por meio de um conhecimento mais elevado, um relacionamento mais íntimo com o divino, como propunha o esoterismo e, em certo sentido, o próprio Neoplatonismo. Assim, foi possível mencionar que Dürer tenha feito uma crítica à técnica mecanicista da ciência que, embora ainda muito envolvida com questões de cunho religioso, já começava de maneira bem lenta a se emancipar de suas raízes religiosas no início do século XVI. Tal crítica reflete que o conhecimento exato, quantificável, simbolizado pelos objetos geométricos, não era capaz de apaziguar os ânimos do homem, que desejava um conhecimento mais elevado, que transcendia as leis mecânicas.

Essa mesma interpretação, que tocou mais intimamente na própria vivência do artista, também pôde ser enquadrada em uma visão mais ampla, tangenciando a própria sociedade alemã renascentista, do início do século XVI. O espírito do homem alemão contemplava um momento “divisor de águas”. De um lado a Renascença e do outro as grandes questões religiosas que sacudiram o país culminando na Reforma Protestante. Dürer esboçava em seu trabalho a melancolia pela busca de conhecimento. Ele propunha ao homem, abatido pelas questões do seu tempo, vivenciado por incertezas e presságios apocalípticos, que permanecesse na jornada da eterna busca pelo conhecer, que nunca se esgota, e que o homem se deixasse levar pelo “*furor divinus*” e navegasse entre o racional e o religioso, entre fé e razão, na sua eterna jornada na busca por conhecimento.

Obter conhecimento, foi essa a grande mensagem de Dürer para aplacar sua melancolia e a melancolia do homem, em geral. Sua intenção, em primeiro plano, foi de uma proposta voltada aos conhecimentos esotéricos. Sua aproximação com os textos de Agrippa (2012), por exemplo, foram essenciais para essa valorização do esoterismo. Sua concepção de três graus de melancolia refletiu em Dürer como uma alternativa para que o mestre de Nuremberg pudesse vislumbrar a obtenção dos conhecimentos mais elevados, conhecimentos “ocultos”. No entanto, é preciso apontar que, apesar de a obra nos trazer todos estes indícios, não é possível estabelecer o grau de envolvimento de Dürer com as questões esotéricas, muito

menos propor que o mesmo tenha pertencido a qualquer grupo iniciático. Nossos indícios apontaram que este gênio da pintura alemã, assim como outros intelectuais do seu tempo, entrou em contato com o Neoplatonismo florentino e com o esoterismo que dele frutificou.

Por fim, Dürer imortalizou em “Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) o humor melancólico, tema tão debatido na cultura ocidental. Ele aproveitou-se deste mesmo tema para englobar questões pessoais e sociais de seu tempo. Como lembram Klibansky, Panofsky e Saxl (2012, p. 355) o legado da gravura foi muito amplo, inspirando, por exemplo, no século XVII, Robert Burton a escrever o tratado “A Anatomia da Melancolia”, cuja autoridade vigorou por séculos na cultura ocidental. E, mesmo na arte alemã, a tradição do tema da melancolia continuou, como podemos observar na Figura 31 (ANEXO A) do artista Lucas Cranach (1515-1586).

“Melencolia I” (ANEXO A, Figura 1) é uma prova cabal da genialidade de Dürer que conseguiu compor uma temática tão abrangente, envolvendo tantos temas, que suas interpretações são muito difíceis de se esgotar. Seus símbolos carregam seu mistério e seu enigma, que permanecem clamando por novos significados.

REFERÊNCIAS

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>. Acesso em: 10 jul. 2016.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BALL, Philip. **O médico do demônio: Paracelso e o mundo da magia e da ciência renascentista**. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

BARBOSA, Paulo. A melancolia, o anjo e os herdeiros de Saturno. **Revista Confluências Culturais**. V.1, N.1. Março de 2012. Disponível em: <<http://periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/view/325/225>>. Acesso em: 20 out. 2016.

BETTENCOURT, Estevão. **Curso de história da igreja**. Rio de Janeiro: Gráfica Itáci, s/d.

BOMBASSARO, Luiz. **Giordano Bruno e a filosofia na renascença**. Caixas do Sul: Educs, 2007.

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

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. V. I. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

_____. **A anatomia da melancolia**. V. II. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

_____. **A anatomia da melancolia**. V. III. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

CALLADO, Tereza. **A teoria da melancolia em Walter Benjamins/d**. Disponível em: <<http://www.gewebe.com.br/pdf/teoria.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

CALAZANS, José. A melancolia de Albercht Dürer. In: **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, v.16/17. 2012. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/3818/2549>>. Acesso em: 04 nov. 2016.

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.

CHURTON, Tobias. **A história da Rosa-Cruz**. São Paulo: Madras, 2009.

- 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>. Acesso em: 14 ago. 2016.
- COTNOIR, Brian. **Introdução à alquimia.** São Paulo: Pensamento, 2009.
- DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento.** V.I. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- _____. **A civilização do Renascimento.** V.II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.
- FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2012a.
- _____. **Gombrich essencial.** Porto Alegre: Bookman, 2012b.
- HAUTECOEUR, Louis. **História geral da arte: da realidade à beleza-I.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.
- JUNG, Carl. **Psicologia e alquimia.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolía.** Madrid: Alianza Forma, 2012.
- LEUENBERGER, Hans. **História do esoterismo mundial.** São Paulo: Pensamento, 2009.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MANN, Nicholas. **Renascimento.** Barcelona: Folio, 2006.
- MARTINEZ, Maria; MAXWELL, Richard. **Ciências ocultas.** Lisboa: Planeta Editora, 2007.
- MCINTOSH, Chistopher. **A rosa e a cruz.** Rio de Janeiro: Nova Era, 2001.
- MIRANDOLA, Pico Della. **A dignidade do homem.** Trad. FERACINE, Luiz. São Paulo: Escala, s/d.
- MUSQUERA, Xavier. **As chaves e a simbologia na maçonaria.** São Paulo: Madras, 2010.
- O'CONNELL, Mark; AIREY, Raje. **Signos e símbolos.** São Paulo: Escala, 2010.
- PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. **Vida y arte de Alberto Durero.** Madrid: Alianza Forma, 2005.

PAULA, Marcos. Pode o Conhecimento Dar Alguma Alegria? Uma Interpretação da “Melencolia I”, de Albrecht Dürer, a Partir da “Ética” de Spinoza. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 597-618, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100512X2014000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 ago. 2016.

REZENDE, Joffre. **À sombra do plátano**: crônicas de história da medicina. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

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, 2009.

VIANNA, Glauca. **Estados melancólicos**: o poder da criação nas ruínas de memória. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-Culturais para a História do Renascimento Europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

YATES, Frances. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Cultrix, 1995.

Referências das Figuras:

ACADEMIA DE FILOSOFIA. **“O homem vitruviano”**. Disponível em: <<http://academiadefilosofia.org/publicacoes/olhar-filosofico/o-homem-vitruviano-leonardo-da-vinci>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ALINARI ARCHIVES. **Saturno in um paesaggio, incisione, Campagnola Giulio**. Disponível em: <[http://www.alinariarchives.it/it/search?isPostBack=1&panelAdvSearch=opened&artista=Campagnola%20Giulio%20\(1482-1515\)](http://www.alinariarchives.it/it/search?isPostBack=1&panelAdvSearch=opened&artista=Campagnola%20Giulio%20(1482-1515))>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ASTROLOGIE INDIVIDUELLE. **La pratica delle case**. Disponível em: <http://www.andrebarbault.com/pratique_maisons_ita.htm>. Acesso em: 17 jan. 2017.

BOOKS, HEALTH AND HISTORY. The New York academy of Medicine. **Syphilis, or the french disease**. Disponível em: <<https://nyamcenterforhistory.org/2013/04/19/syphilis-or-the-french-disease/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

CIÊNCIA DE GARAGEM. **Ouroboros**: a cobra devorando o próprio rabo. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=http://evil-exposed.org/124/Ouroboros-/Demonic-Occult-Symbols-Under-Our-Noses&hl=pt-BR&biw=1215&bih=540&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiKh8zM68jRAhXHhpAKHXFLCQQQ_AUIBigB&dpr=1.13#hl=pt-BR&tbn=isch&q=%E2%80%9CHier%C3%B3glifo+da+Eternidade%E2%80%9D+ou+%E2%80%9COuroboros&imgrc=a0rkqhgwrRhrQyM%3A>. Acesso em: 17 jan. 2017.

CRANACH, Lucas. **Melancolia**. Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/365354588503360359/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

GOOGLE IMAGENS. **Pinturicchio: Ísis com Hermes Trimegisto e Moisés.** Disponível em: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1215&bih=540&q=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2Fstuartmason09%2Fstatus%2F537481888622198784&oq=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2Fstuartmason09%2Fstatus%2F537481888622198784&gs_l=img.3...3671.3671.0.4497.1.1.0.0.0.109.109.0j1.1.0...0...1ac.2.64.img..0.0.0.-zhnDiKdN3U#hl=pt-BR&tbm=isch&q=Pinturicchio:+%C3%8Dsis+com+Hermes+Trimegisto+e+Mois%C3%A9s&imgcr=bYWrtusuRa5psM%3A>. Acesso em: 17 jan. 2017.

JUDAS, Bruno Alexandre S. D. R. **Melencolia I, Albrecht Dürer.** Disponível em: <<http://www.cerberusmagazine.com/melencolia-albrecht-durer/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

PINTEREST. **A conjunção do sol e da lua.** Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/22306960629810212/>>. Acesso em: 17 jan. 2017a.

_____. **Salterio di Stoccarda IXsecolo folio 55r.** Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/309622543107506825/>>. Acesso em: 17 jan. 2017b.

_____. **“O cavaleiro, a morte e o diabo”.** Disponível em: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1215&bih=540&q=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F0%2F00%2FD%25C3%25BCrer_Apocalyps_e_8.jpg&oq=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F0%2F00%2FD%25C3%25BCrer_Apocalypse_8.jpg&gs_l=img.3...6127.6127.0.7143.1.1.0.0.0.115.115.0j1.1.0...0...1ac.2.64.img..0.0.0.9Cbc5kVWaOM#hl=pt-BR&tbm=isch&q=%E2%80%9CO+Cavaleiro%2C+a+Morte+e+o+Diabo%E2%80%9D+gravura+em+buril+de+D%C3%BCrer&imgcr=C89p4VRzr6qY9M%3A>. Acesso em: 17 jan. 2017c.

_____. **Albrecht Dürer Autorretrato.** Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/319051954833799149/>>. Acesso em: 17 jan. 2017d.

POYASTRO, João Carlos Menda. **Obra prima do dia: gravura Albrecht Dürer – São Jerônimo em sua cela.** Disponível em: <http://poyastro.blogspot.com.br/2012/11/obra-primado-dia-gravura-albrecht_15.html>. Acesso em: 17 jan. 2017.

QUADRIFORMISRATIO. **Apocalypise.** Disponível em: <<https://quadriformisratio.files.wordpress.com/2013/07/prognosticatio.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

SENDARIUM. **Natividade: Dürer – 1504.** Disponível em: <<http://www.sendarium.com/2013/01/arte-sacra-iii.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

THE CLASSICAL ASTROLOGER. **Tabula Smaragdina Hermetis.** Disponível em: <http://classicalastrologer.files.wordpress.com/2013/02/hermes_mercurius_trismegistus_siena_cathedral-floor-mosaic-2.gif>. Acesso em: 17 jan. 2017.

TEMPLÁRIOS. **Deus geômetra.** Disponível em: <<http://duglan.blogspot.com.br/2011/02/deus-geometra.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

VELHO, Paulo (Blog). **Combate de São Miguel com o dragão**. Disponível em: <http://i2.wp.com/blog.paulovelho.com.br/wpcontent/uploads/2011/08/livro_pirata_oringinal.jpg>. Acesso em: 17 jan. 2017.

VÍRUS DA ARTE & CIA. **A criação do homem**. Disponível em: <<http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2013/07/sa1234567.png>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

WAHOOART. **O apocalipse de São João: 7. As sete trombetas são dadas para os anjos**. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@@/8XZE57-Albrecht-Durer-O-Apocalipse-de-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o:-7.-As-Sete-Trombetas-s%C3%A3o-dadas-para-os-Anjos>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

WARBURG. Banco comparativo de imagens. **Detalhes da obra: Estudos com rapto de Europa**. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/864>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

WIKIART. **“Sol Iustitiae”**. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/sol-iustitiae-1499>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

WIKIMEDIA COMMONS. **File: Albrecht Dürer – Selbstbildnis im Pelzrock – Alte Pinakothek.jpg**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg>. Acesso em: 17 jan. 2017a.

_____. **File: Dürer, Philosophia.png**. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/D%C3%BCrer,_Philosophia.png>. Acesso em: 17 jan. 2017b.

WIKIPEDIA. **Ficheiro:Frontpage - Robert Fludd - Utriusque cosmi Historia - 1617-19.png**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Frontpage_-_Robert_Fludd_-_Utriusque_cosmi_Historia_-_1617-19.png>. Acesso em: 19 jan. 2017a.

WIKIPEDIA. **File: Michael Maier. Atlanta Fugiens Emblem 21.jpeg**. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Michael_Maier_Atalanta_Fugiens_Emblem_21.jpeg>. Acesso em: 17 jan. 2017b.

XILOART. **Algumas obras de Albrecht Dürer**. Disponível em: <<http://xiloartgravura.blogspot.com.br/2014/05/algumas-obras-de-albrecht-durer.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ANEXOS
ANEXO A – Figuras



Figura 1: "Melencolia I" de Albrecht Dürer, Gravura em Buril, Paris, 1514.
Fonte: Judas (2017).



Figura 2: “Hermes Trimegisto” no piso da Catedral de Siena, 1488.
Fonte: The Classical Astrologer (2017).

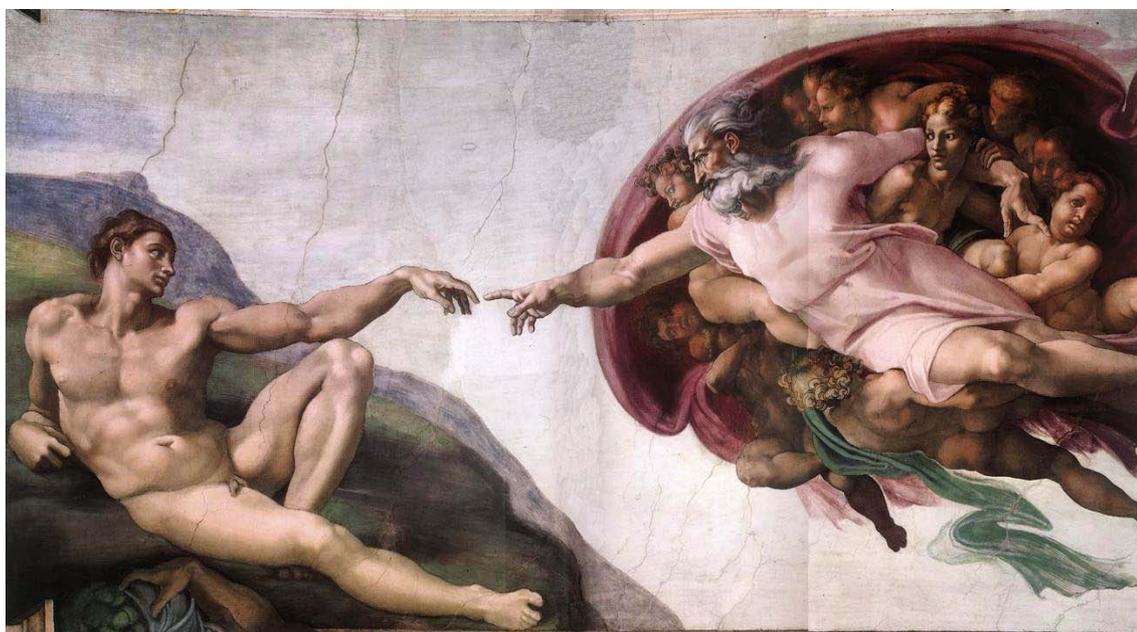


Figura 3: “A criação do homem”, Michelangelo, Vaticano, 1511.
Fonte: Vírus da arte & Cia (2017).



Figura 4: “Ísis com Hermes Trimegisto e Moisés”, Pinturicchio, Vaticano – 1492-1494.
Fonte: Google Imagens (2017).

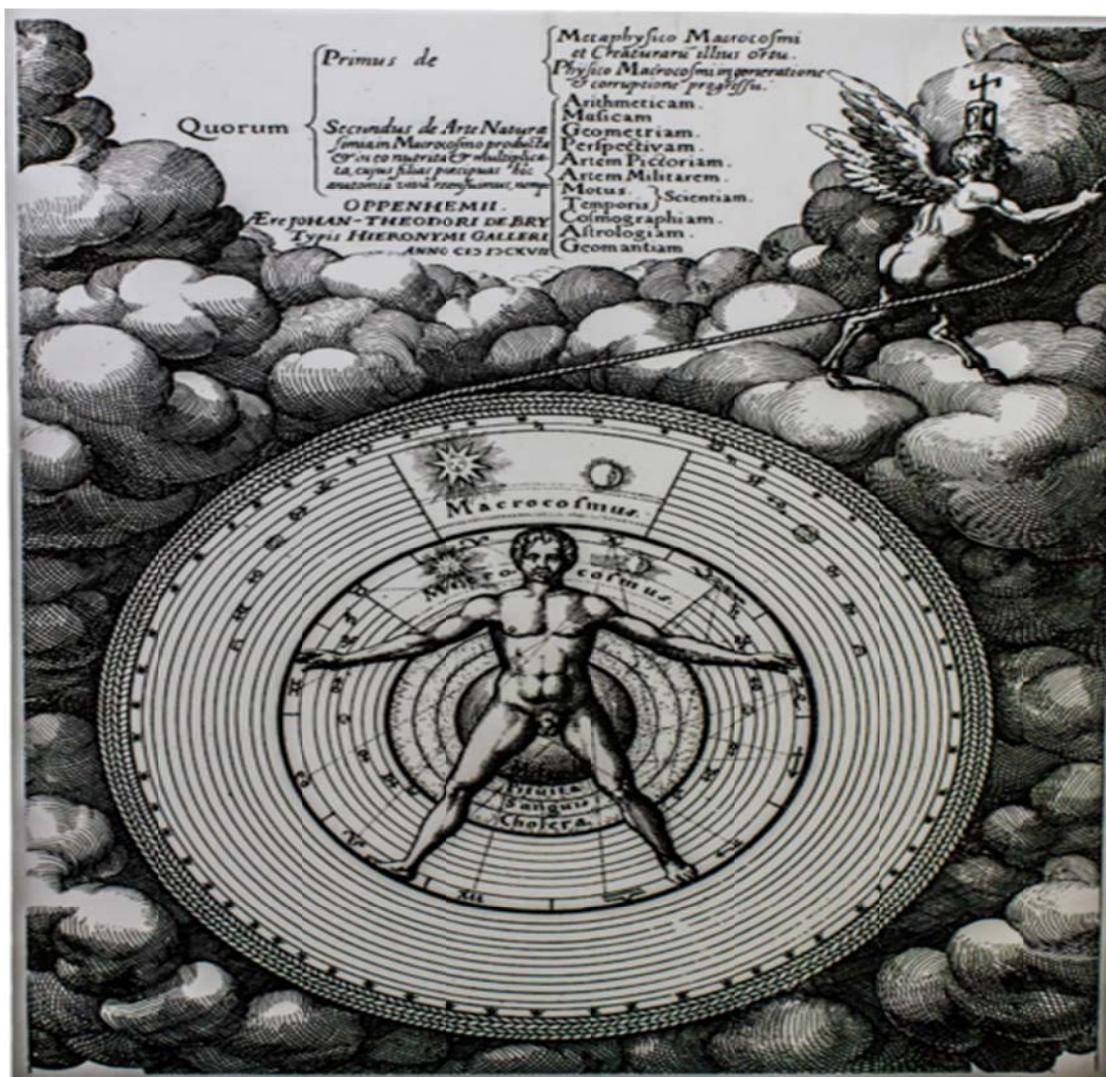


Figura 5: “Gravura representando a relação entre micro e macrocosmos”, Robert Fludd, 1617 in *Utriusque Cosmi Historia*, Oppenheim.
 Fonte: Wikipedia (2017a).

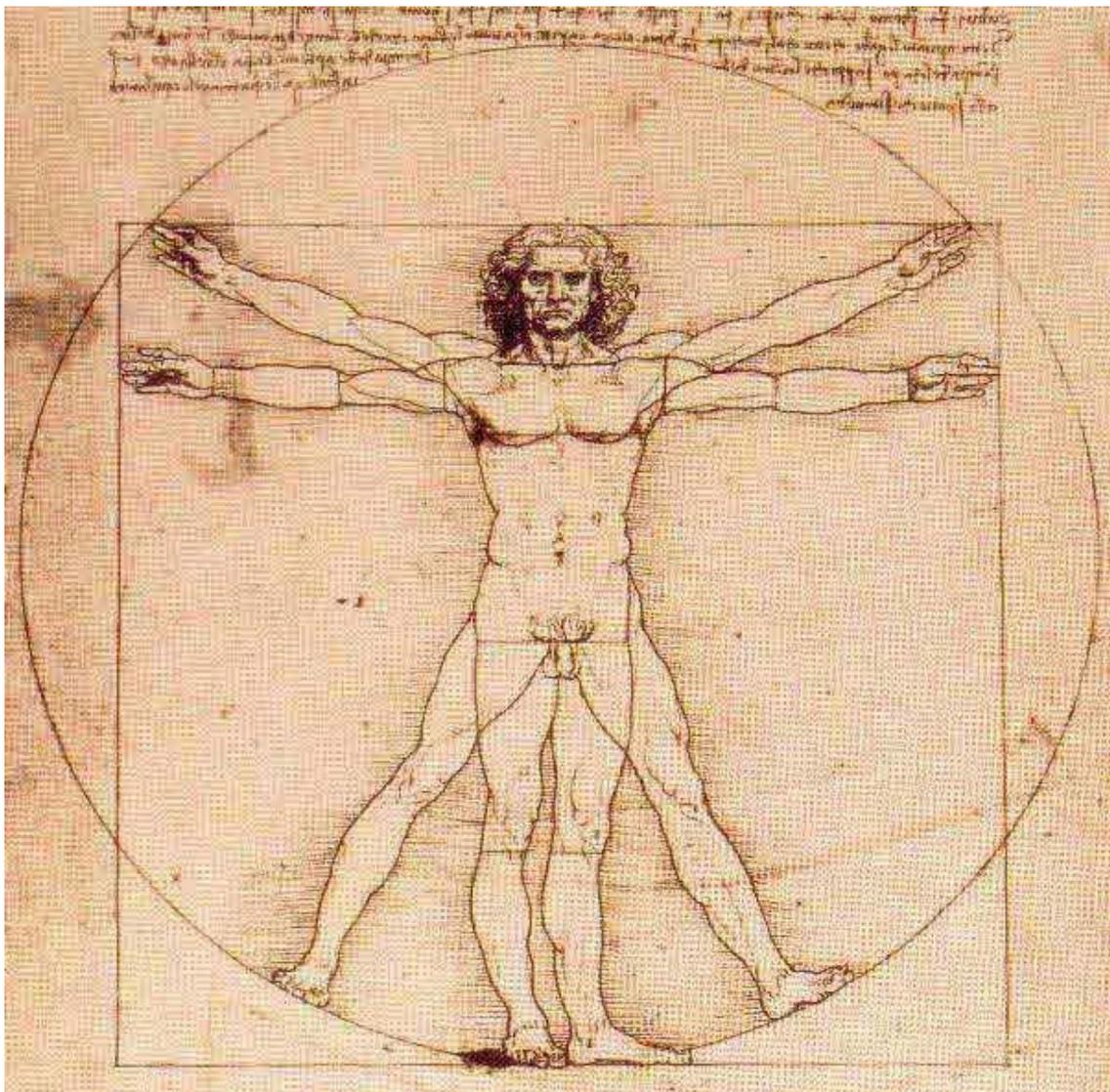


Figura 6: “O homem vitruviano”, Leonardo da Vinci, Veneza, 1490.
Fonte: Academia de Filosofia (2017).



Figura 7: “A sífilis” representada por Dürer, Alemanha, 1496.

Fonte: Books, Health, and History (2017).



Figura 8: Página de rosto de “Prognosticatio”, Johann Carion, Leipzig, 1521.
Fonte: Quadriformisratio (2017).



Figura 9: “Quadratura do círculo”, Michael Maier, Atalanta, Oppenheim, 1618.
Fonte: Wikipedia (2017b).



Figura 10: “Deus geômetra”, Bíblia Moralisee do século XIII, Paris.
Fonte: Templários (2017).



32. *Coniunctio solis et lunae.*—Trismosin, "Splendor solis" (MS., 1582)

Figura 11: "A conjunção do sol e da lua". Tratado Alquímico Splendor Solis, Berlim, 1582.
Fonte: Pinterest (2017a).

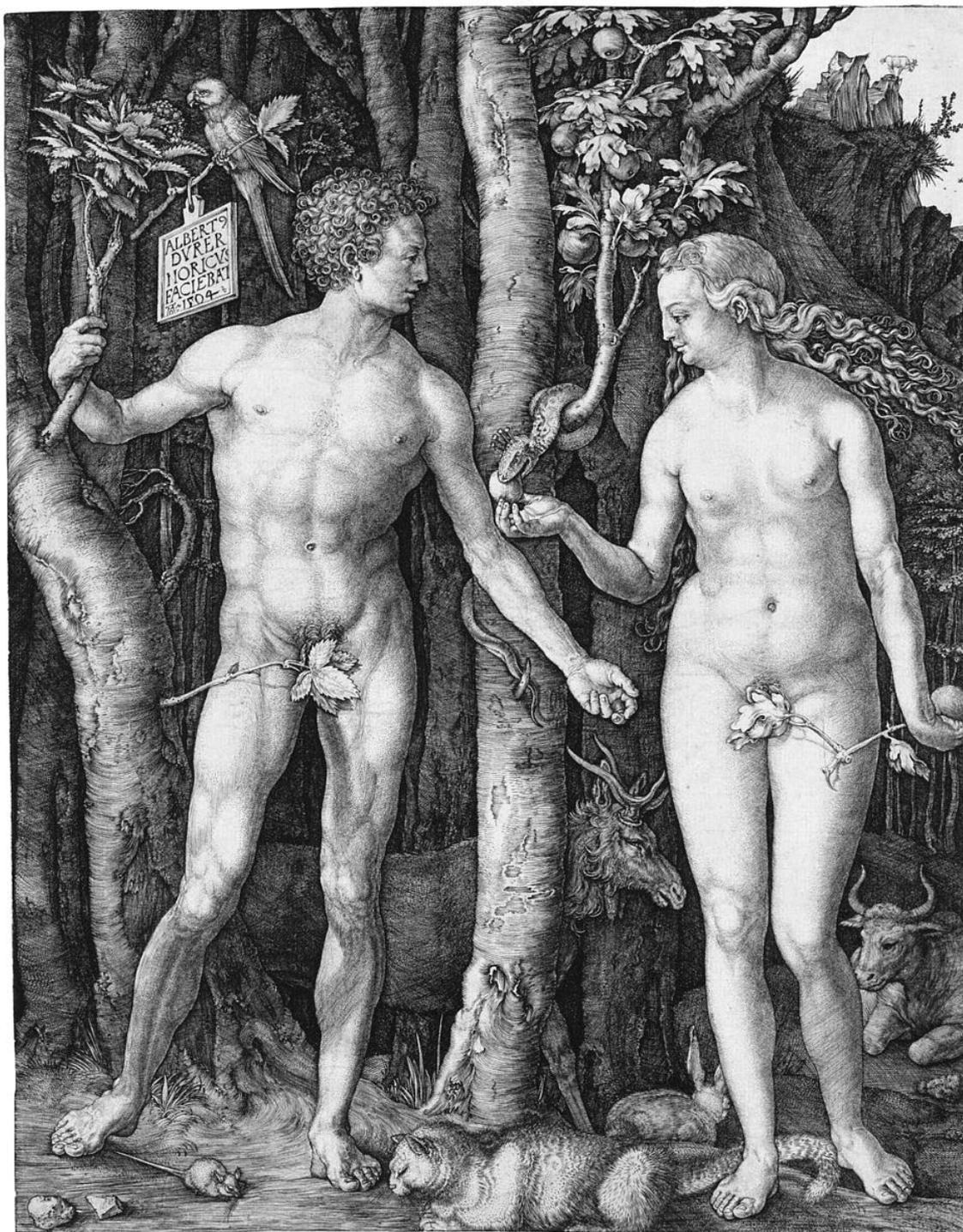


Figura 12: “A queda do homem (Adão e Eva)”, gravura de Albrecht Dürer, 1504.
Fonte: XiloArt (2017).



Figura 13: “Estudos para o rapto de Europa” e “Apolo, os três leões e o alquimista”, Albrecht Dürer, Viena de 1495.

Fonte: Warburg (2017).



Figura 14: “Sol Iustitiae”, gravura de Albrecht Dürer, Nuremberg 1498/1499.
Fonte: WikiArt (2017).

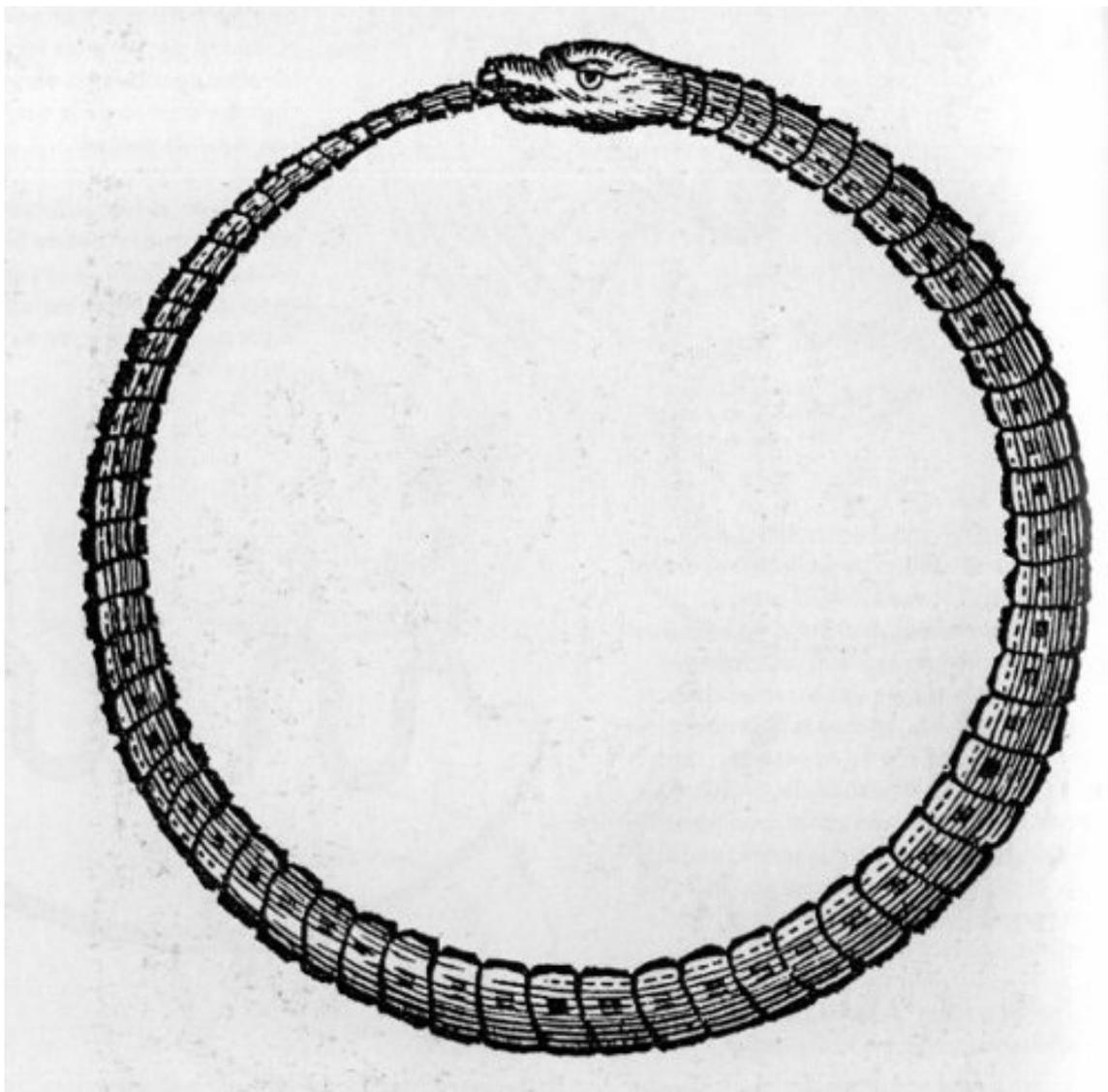


Figura 15: “Hieróglifo da eternidade” ou “Ouroboros”, atribuído a Albrecht Dürer, 1512.
Fonte: Ciência de Garagem (2017).



Figura 17: “Os quatro temperamentos”, xilogravura alemã do século XV.

Fonte: Klibansky, Panofsky, Saxl (2012, s/p.).



Figura 18: “Sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico”, xilogravura, Augsburg, 1480.
 Fonte: Klibansky, Panofsky, Saxl (2012, s/p.).



Figura 19: “Anima e o salmista”, Salterio, Stuttgart metade do século IX.
Fonte: Pinterest (2017b).



Figura 20: “O astrônomo”, Johannes Angelus, *Astrolabium planum*, Veneza, 1494.

Fonte: *Atrologie Individuelle* (2017).



Figura 21: "Saturno", gravura de Giulio Campagnola, Londres, Século XV.
Fonte: Alinari Archives (2017).



Figura 22: "Autorretrato", Albrecht Dürer, Munich, 1500.

Fonte: Wikimedia Commons (2017a).



Figura 23: “Combate de São Miguel com o dragão”, Albrecht Dürer, xilogravura, 1498.
Fonte: Velho (2017).



Figura 24: “As sete trombetas”, Albrecht Dürer, xilogravura, 1496.
Fonte: WahooArt (2017).

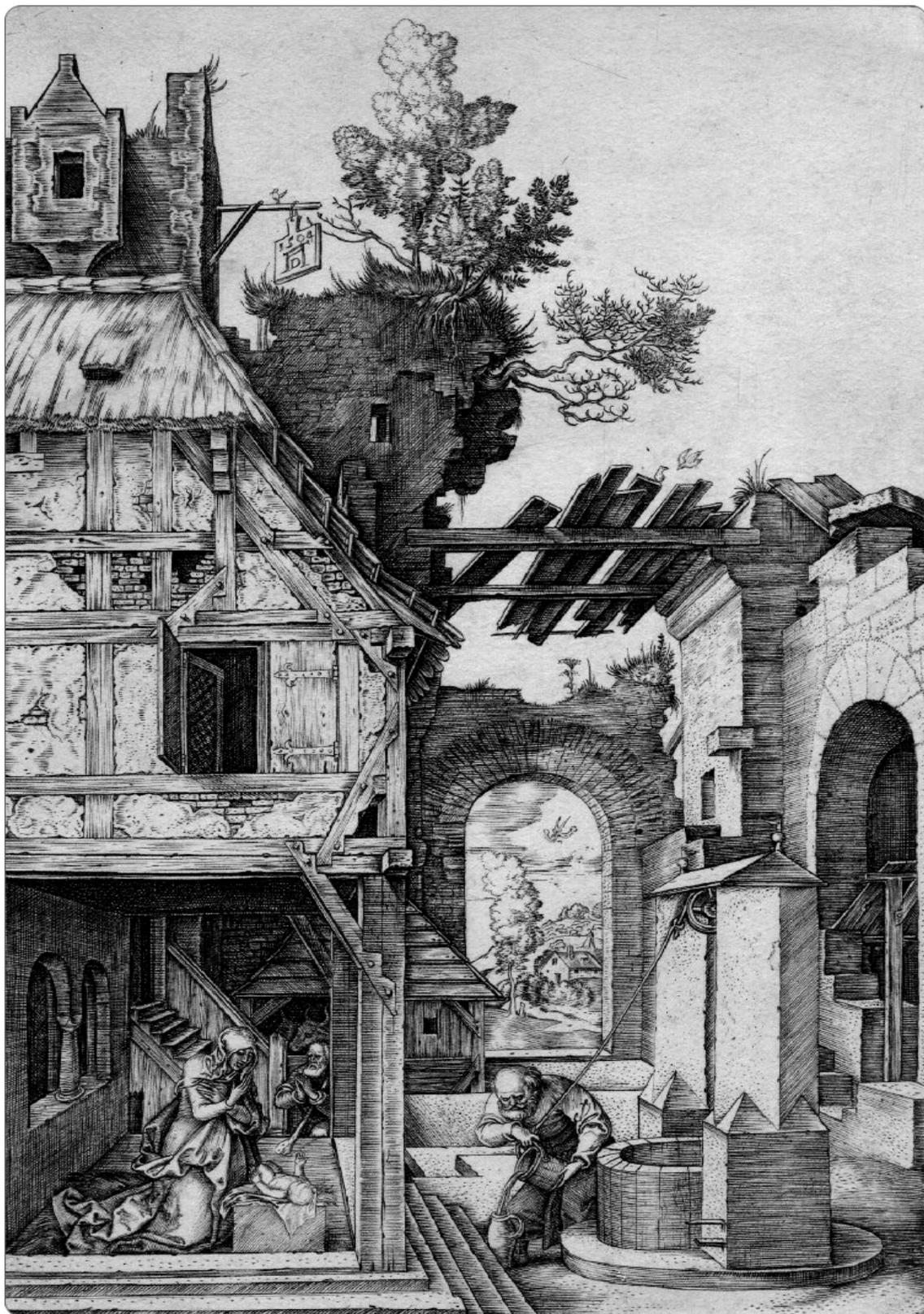


Figura 25: “A natividade”, Albrecht Dürer, gravura em Butil, 1504.
Fonte: Sendarium (2017).



Figura 27: “Saturno e seus seguidores”. Obra alemã, Volfembutel, Final do século XV.
Fonte: Klibansky, Panofsky, Saxl (2012, s/p.).



Figura 28: “O cavaleiro, a morte e o diabo”, Albrecht Dürer, gravura em buril, Paris, 1513.
Fonte: Pinterest (2017c).



Figura 29: “São Jerônimo em seu Gabinete”, Albrecht Dürer, xilogravura, Nova York, 1514.
Fonte: Poyastro (2017).



Figura 30: “Autorretrato” Albrecht Dürer, desenho, 1512-1514, Bremen.
Fonte: Pinterest (2017d).



Figura 31: "Melancholia", Lucas Cranach, pintura, Colmar, 1532.
Fonte: Cranach (2017).