



Entre astros, cometas e constelações: percepções de uma organização do espaço mítico nas gravuras renascentistas de Albrecht Dürer (1471-1528)

Rafaele Sabrina Barbosa Pereira

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA DE PESQUISA II: Cultura, poder e representações espaciais**

Entre astros, cometas e constelações: percepções de uma organização do espaço mítico nas gravuras renascentistas de Albrecht Dürer (1471-1528)

Rafaele Sabrina Barbosa Pereira

Natal\RN

2015

Rafaele Sabrina Barbosa Pereira

Entre astros, cometas e constelações: percepções de uma organização do espaço mítico nas gravuras renascentistas de Albrecht Dürer (1471-1528)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa II: Cultura, poder e representações espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco das Chagas Santiago Jr.

Natal\RN

2015

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes – CCHLA

Pereira, Rafaela Sabrina Barbosa.

Entre astros, cometas e constelações : percepções de uma organização do espaço mítico nas gravuras renascentistas de Albrecht Dürer (1471-1528) / Rafaela Sabrina Barbosa Pereira. - 2015.

227 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Francisco das Chagas Santiago Junior.

1. Astrologia. 2. Espaço mítico. 3. Dürer, Albrecht, 1471-1528. I. Santiago Junior, Francisco das Chagas. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 133.52

Rafaele Sabrina Barbosa Pereira

Entre astros, cometas e constelações: Percepções de uma organização do espaço mítico nas gravuras renascentistas de Albrecht Dürer (1471-1528)

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Francisco das Chagas Santiago Jr. (Orientador – UFRN)

Flavia Galli Tatsch (Examinador externo – UNIFESP)

Renato Amado Peixoto (Examinador Interno - UFRN)

Marcia Severina Vasques. (Suplente – UFRN)

Natal\RN, _____ de _____ de _____

Ao meu querido pai, quem me propiciou o primeiro contato com astrologia e a espiritualidade.

AGRADECIMENTOS.

A vida, ao universo e as boas oportunidades.

Aos meus queridos pais e irmã por tudo, os valores, o amor e a paciência. A minha amorosa família nuclear, Léo por todo amor e apoio sempre e a Flor, um presente dos astros e do Absoluto em forma de carinho e amor.

Ao meu orientador, prof. Dr. F. C. Santiago, por toda dedicação, acolhimento e carinho pelo tema, e especialmente, pela paciência com as minhas faltas. Verdadeiramente. Obrigado professor Santiago. Gratidão. Agradeço também a prof. Dr. Maria Emília que mostrou com um amor incrível como o mundo antigo, o medieval, o mundo moderno e a História são fascinantes. Grata por todo seu apoio sempre.

Aos professores do programa de pós-graduação por todos os ensinamentos e aos colegas de pós-graduação.

Por fim, aos sites de compartilhamento de livros e tratados, como; o archive.org, sebos virtuais, universidades mundo a fora, gutenberg.org e o *scribd*, e a todos os professores de língua estrangeira que passaram por minha vida, pois sem eles muitos pontos dessa pesquisa seriam impossíveis.

RESUMO

Cometas, planetas, luas e constelações foram, ao longo de civilizações, representados por pintores, arquitetos e escultores por meio de imagens e mapas celestes e mapas zodiacais. Na cultura renascentista, essas imagens estiveram, por exemplo, nas abóbodas do palácio de Schifanoia em Ferrara, tal como em diversas gravuras de Albrecht Dürer, como apontou Aby Warburg e, posteriormente, Erwin Panofsky. Nessa escrita, apontamos que as gravuras, a saber, *O sífilítico* (1494), *O astrônomo* (1500) e *A mulher com zodíaco* (1502), *Melencolia I* (1514), atribuídas a Dürer, poderiam fazer parte de temas, especialmente, da astrologia, recorrentes em outras gravuras de seu período. Para isso, partiremos da relação entre imagem e texto presente nas imagens elencadas, de acordo com a perspectiva de W.J.T. Mitchell. Assim, visamos entender como as imagens podem, através de sua visualidade, ajudar a compor um período em que o pensamento era concebido por determinadas correspondências entre o homem e os astros, a partir da ideia do homem como um microcosmo. Assim sendo, para entender essa dada forma de se organizar através de um espaço correspondente, ou através de uma visão de mundo, no qual os astros tinham lugar específico, apontamos para a categoria espaço mítico tal qual apontada segundo a perspectiva do geógrafo Yi-Fu Tuan.

Palavras chaves: Astrologia, Espaço mítico, Albrecht Dürer.

ABSTRACT

Comets, planets, moons and constellations, were throughout civilizations, represented by painters, architects and sculptors through pictures, celestial maps and zodiacal maps. In Renaissance culture these images were, for instance, in the vaults of the Schifanoia Palace in Ferrara, as well as in several prints by Albrecht Dürer as pointed by Aby Warburg and later, Erwin Panofsky. In this writing, we point out that the pictures, namely, *The Syphilitic* (1494), *Astronomer* (1500) and *The Woman with Zodiac* (1502), *Melencolia I* (1514) attributed to Dürer could be part of subjects, especially, astrology, recurring in other prints in his age. In order to develop this idea, we start from the relationship between picture and text present in the listed images, according to the perspective of WJT Mitchell. Thus, we aim to understand how pictures can through their *visuality* helped the composing of a time when the thought was conceived by certain correspondences between man and the stars, from the idea of mankind as a microcosm. Therefore, to understand this given way to organize life through a corresponding space or through a worldview in which the stars had a specific place, we point to the category mythical space as it is presented in the geographer Yi-Fu Tuan's perspective.

Key words: Astrology, mythical space, Albrecht Dürer.

*Agora, as constelações, musas e signos se apresentam:
Que eles brilhem em ordem no poema;
Primeiro Áries, glorioso em sua lã,
olha para trás e se pergunta pelo poderoso Touro,
cujas partes posteriores começam a aparecer,
ele descansado deitado,
com a cabeça ameaçadora, manda os Gêmeos subirem;
eles, amedrontados, se abraçam,
e depois dos Gêmeos, com um passo inseguro,
o luminoso Câncer se anuncia; então Leão balança sua juba,
e virgem acalma sua raiva novamente.
Então o dia e a noite são pesados pela balança de Libra,
equilibram-se por algum tempo, finalmente a noite prevalece;
e o prato mais pesado desce,
puxando o luminoso Escorpião de entre os signos do inverno.
A ele, o Sagitário segue com um olho certo,
seu arco bem esticado e pronto para atirar;
a seguir, com os chifres afiados, o sábio Capricórnio aparece,
e, do jarro de Aquário, a água escorre,
próximo as suas adoráveis ondas, os Peixes se acomodam,
com a adesão de Áries, a roda se completa.*

Marcus Manilius.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – DÜRER, Albrecht. O sifilítico. Xilogravura. 1496.....	38
Figura 2 – GRÜNPECK, Joseph. Tractatus de petilentiali scorra sive mala de Franzos. Xilogravura. Originem remediaque eiusdem continens, Impresso no poema de Brant Augsburg, 1496.....	42
Figura 3 – WARBURG, Aby. Painel B. Bilderatlas Mnemosyne. 1926 (Instituto Warburg, Londres).....	50
Figura 4 – DÜRER, Albrecht. Urânia (?), Das Universum Haltend: Werkstatt Albrecht Dürers Johannes Stabius: Pro(g)nosticon ad annos domini: M.D.III : Nürnberg: Johann Weissenburger. 1503. München, Bayerische Staatsbibliothek.....	53
Figura 5 – DÜRER, Albrecht. Corpo Celestial num Céu noturno. 1497. Londres. The National Gallery.....	54
Figura 6 - DÜRER, Albrecht. A mulher com Zodíaco. 1503. In: Johannes Stabius. Prognóstico para os anos de 1503\04. Staatliche Graphische Sammlung, Munich.....	55
Figura 7 – SCHEDEL, Hartmann. De sanctificatione septime diei Liber chronicarum. 1493. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.....	63
Figura 10 – APIANI, Petri. Prima Pars. Avx solis. Cosmographicvs liber. 1540.....	66
Figura 11 – PEUERBACH, Georg von. O Tabulae eclipsium. Xilogravura. 1459 (?).....	67
Figura 12 - SACRABOSCO. De Sphaera Mundi. Xilogravura. Venice: F. Renner, 1478.....	70
Figura 13 – DÜRER, Albrecht. O hemisfério sul do globo celestial. 1515. Xilogravura. 430 x 435 mm. Graphische Sammlung, Stuttgart.....	77
Figura 14 - DÜRER Albrecht. O hemisfério norte do globo celestial. 1515. Xilogravura. 433 x 432 mm. Graphische Sammlung, Stuttgart.....	78
Figura 15 – DÜRER, Albrecht. O hemisfério norte do globo celestial. 1515. Xilogravura. 433 x 432 mm. Graphische Sammlung, Stuttgart. (Detalhe da figura 14).....	81
Figura 16. APIANUS, Petrus. O céu celestial. Do Astronomicum Caesareum. 1540. 12 x 18. Ingolstadt.....	81
Figura 17 - COSSA, Francesco del. Alegoria de abril: triunfo de vénus. (1476-84). Afresco, cm 500x320. Salão dos meses. Palazzo Schifanoia. Ferrara.....	84

Figura 18. COSSA, Francesco del. Alegoria de abril: triunfo de vénus. 1476-1484. Afresco. Salão dos meses. Palazzo Schifanoia.Ferrara. (detalhe da figura 17, Touros).....	85
Figura 19 COSSA, Francesco del. Alegoria de março: triunfo de Minerva. 1476-1484. Afresco. Salão dos meses. Palazzo Schifanoia.Ferrara. (Detalhe da figura 17, Áries).....	86
Figura 20 - DESCONHECIDO, Autor. Tarocchi. Urania. 1465. Xilogravura. 17.8 x 10 cm.....	89
Figura 21 - DESCONHECIDO, Autor. Tarocchi: Astrologia. 1465. Xilogravura. 17.9 x 10 cm Série E. Conte Sola, Milão.	92
Figura 22 - DESCONHECIDO, Autor. Tarocchi. Cosmico: 1465. Xilogravura. 17.9 x 10 cm Série E..Conte Sola, Milão.	92
Figura 23 – WARBURG, Aby. Paineil 59. O movimento dos planetas em direção ao Norte. (tradução nossa). Atlas mnemosyne.1926 (Instituto Warburg, Londres).....	94
Figura 24 - Diagrama do painel 59. O movimento dos planetas em direção ao Norte. .(tradução nossa).Atlas mnemosyne.1926 (Instituto Warburg, Londres).....	95
Figura 25 – LIMBOURG, Irmãos. Les Très Riches Heures du duc de Berry. Julho. Bibliothèque du Musée Condé, château de Chantilly.	96
Figura 26 LICHTENBERGER, Johannes. Júpiter e Saturno. Die weissagunge Johannis Lichtenbergers deutsch zugericht mit vleys. Xilogravura.Wittenberg: Lufft. 1527.....	100
Figura 27 - SCHÖN, Erhard. Frontispício do calendário de natalidade. Leonhard Reymann. Xilogravura. Nativität –Kalender. Nuremberg, 1515.	104
Figura 28 - REISCH. Gregor. De astrologia. Margarita philosophica. Xilogravura. Freiburg,1503.	104
Figura 29 – DÜRER, Albrecht. Astrônomo. 1504. Xilogravura. In: De scientia motus orbis. München. Bayerische Staatsbibliothek.....	109
Figura 30 - GALLE, Philipps. 1559-60, Temperança. Gravura em Cobre,24.4 x 31.2 cm.	110
Figura 31 - EMMOSER, Gerhard. O Globo celestial com relógio. 1579. de prata, em parte dourado, bronze e dourado; movimento de latão e aço; 10 3/4 x 8 x 7 1/2 in. (27,3 x 20,3 x 19 cm), Diam. do globo 5 1/2 in. (13,8 cm). Vienna, Metropolitan Museum.....	112
Figura 32 - EMMOSER, Gerhard. O Globo celestial com relógio. 1579.(Detalhe).	113
Figura 33 - HOLBEIN, Hans.Os embaixadores. 1533. Óleo sobre madeira de carvalho. National Gallery, Londres. (Detalhe).....	114

Figura 34 – HOLBEIN, Hans. Os embaixadores. 1533. Óleo sobre madeira de carvalho. 207x 209.5 cm. National Gallery, Londres.	115
Figura 35 - DESCONHECIDO, Autor. Relógio astronômico. 1520. Rathaus Markpatz,. Ulm. (Detalhe).	116
Figura 36 - DESCONHECIDO, Autor. Relógio astronômico. 1520. Rathaus Markpatz Ulm. .	117
Figura 37 - DÜRER, Albrecht. Melencolia I. 1514. Gravura em metal, Dimensões da obra: 239 x 189 mm, em Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.	152
Figura 38 - DESCONHECIDO, Autor. Filhos de Saturno. 1420. Afrescos do Pallazo della Ragione.	157
Figura 39 - DÜRER, Albert. Profeta Sentado. 1517. Bico de pena sobre papel. 23 cm x 19 cm, em Graphische Sammlung Albertina, Viena.	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	28
1 Aspectos da <i>Rinascita e Wiedererwachsung</i>	19
2 Astrologia e renascimento	25
3 Algumas perspectivas dos <i>Studia Humanitas</i> e o platonismo de Florença	28
1.1 Correspondências entre o céu e a terra: uma visão de mundo renascentista a partir do espaço mítico	47
1.2 Desenhos do mundo: cartografia, coreografia e cosmografia nos séculos XV e XVI	58
CAPÍTULO 2 A ICONOGRAFIA ASTRAL NOS TEMPOS DE DÜRER: ENTRE ARTEFATOS LIGADOS AO USO, ESTUDO E EXPRESSÃO ASTRONÔMICO\ASTROLÓGICO.....	84
2.1 Aspectos da imagem e da gravura.	119
2.1.1 Proposta metodológica	119
2.1.2 Do fio ao metal: as populares gravuras e Nuremberg dos séculos XV e XVI ..	124
CAPÍTULO 3 ASPECTOS DA ASTROLOGIA NOS TEMPOS DE DÜRER	145
3.1 Melencolia I.....	145
3.2 Algumas perspectivas dos <i>Studia Humanitas</i> e o platonismo de Florença e Ficino.	161
3.3 Um cosmo correspondente: astrologia, magia e alquimia na historiografia que trata os séculos XV e XVI.....	168
3.4 Aspectos da cabala e da Astrologia	186
3.5 Magia e Arte ao Norte	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215

INTRODUÇÃO

Muitos acreditam que, em tempos como o hoje, a crença na astrologia possa ser vista como “um sintoma de regressão da consciência”¹, ou ainda como um “sintoma” de tendências sociais específicas, como apontou Theodor Adorno em seu ataque, ou melhor, observação sociológica das colunas astrológicas da década de cinquenta do século XX². Vivemos em um tempo de forte incredibilidade nos astros e em seus poderes sobre os homens, que vem sendo ofuscada a cada geração de nossa contemporaneidade. A astrologia é acusada de fatalista e castradora do individualismo e do livre-arbítrio humano, sendo denominada como uma superstição. Entre a condenação por uns e a defesa e crença por outros, a astrologia foi e se apresenta, por vezes, dentro da lógica do oráculo, aquele que desde tempos antigos, homens e mulheres consultam em momentos de incerteza. Seja em uma coluna, ou nos inúmeros sites disponíveis, a astrologia nunca saiu de pauta, nas prateleiras das bibliotecas e nas livrarias continuam a enfileirar obras e mais obras que vão das mais antigas como antiga obra de Ptolomeu o *Tetrabiblos* às mais contemporâneas com seus títulos dos mais distintos como *O amor está nos astros*³.

Sabemos que a astrologia é dona de uma trajetória milenar que está muito além do pequeno e curioso interesse de “consultar” os astros em uma coluna astrológica de jornal. Em tempos mais remotos, astrologia e astronomia eram campos que caminhavam juntos. A astrologia e a astronomia hoje, em nossa contemporaneidade, são áreas distintas: a primeira relaciona os movimentos dos astros com a vida na terra e segunda em nada relaciona os fatos da terra com os movimentos do céu. A visão astrológica dá vida à observação estelar, pois para um astrólogo, cada estrela tem um significado especial que influi na vida dos

¹ ADORNO, W.Theodor. **Minima Moralia**: Reflexiones desde la vida danada. 3.ed. Madrid: Taurus. 1999. p.241.

² Através de uma discussão dialética que envolve os textos da coluna do *Los Angeles Times* e a sociedade, Adorno trata a astrologia moderna como uma regressão social legitimada pela indústria cultural. Faz um estudo sociológico da coluna, analisando as colunas dentro daquilo que chama de “industrial cultural” e percebe o zodíaco como uma espécie de normalidade social pré-fabricada. A astrologia moderna deixaria de ser oculta, imaginária e mística para dar lugar e ser pronunciada pelos meios de comunicação, como algo disciplinadora da própria conduta diária dos seus telespectadores e leitores, e serve como uma espécie de espelho motivacional de instituição da realidade.

³ MATTOS, Márcia. **O amor está nos astros**. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2010.

homens⁴. A astrologia, segundo Monique Augras, “tira do estudo dos movimentos da ‘esfera’ celeste em relação a determinado indivíduo ou acontecimento, todas as informações possíveis sobre o seu passado, o presente e, sobretudo, o futuro”⁵. Dessa forma, a configuração do céu na hora do nascimento já permite antever todo o destino do futuro de um recém-nascido.

A astrologia parte de uma visão de cosmo ordenado e interligado e que pode ser entendida através de um axioma antigo no qual anuncia “o que está embaixo segue os desígnios do que está em cima”, e tudo, assim, está interligado dentro de uma relação entre o universal e o individual. Esse princípio teria sua suposta origem em uma figura mítica que remontaria o antigo Egito⁶, ligada a figura do deus mensageiro Hermes, ou Thot para os egípcios, no qual acentuaremos de forma detalhada mais adiante.

Em toda antiguidade, temos registros do conhecimento astrológico como na Mesopotâmia, especialmente pelos babilônicos, e na Grécia, no qual podemos ver de forma mais acentuada os princípios astrológicos propostos por Cláudio Ptolomeu em seus trabalhos, que datam do período de 150 e 180 d.C. Muitos dos princípios expostos por Ptolomeu, como as funções dos planetas, das casas e dos signos do zodíaco, tal como o uso e definição, chegam aos nossos dias através da já mencionada obra *Tetrabiblos*. Esses princípios que Ptolomeu apresentou em suas obras, segundo Keith Thomas, correspondiam a “um antigo corpo de conhecimentos, iniciado pelos babilônicos e desenvolvido pelos gregos e romanos e ampliado pelos astrólogos árabes do início da Idade Média”⁷.

A astrologia, de acordo com o filósofo Ernst Cassirer, desde seu princípio, possui um duplo aspecto, na medida em que “enquanto teoria quer nos colocar na frente das leis eternas do universo em sucessão precisa e clara, enquanto sua práxis é sob o signo do medo do inferno, na forma mais primitiva de causalidade religiosa”⁸. Entendemos que a astrologia como uma prática e teoria milenar, porém a acentuamos mais especificamente durante o período renascentista. Cassirer, tal como Eugenio Garin, identifica a astrologia desenvolvida no período Renascimento através de uma dicotomia; primeiro por uma visão racional, científica e estritamente físico-

⁴ MÜLLER, Juan Alfredo César. **O que é astrologia**. 3 ed. São Paulo: Abril cultura: coleção primeiros passos, 1985. p.18.

⁵ AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1967.p.28.

⁶No antigo Egito já temos notícias da astrologia como, por exemplo, no período de Ramsés II que teria sido o momento pelo qual ocorreu a demarcação dos signos cardeais-Áries, Libra, Câncer e Capricórnio—momento em que foi criada a divisão dos três decanatos nas casas zodiacais.

⁷ THOMAS, Keith. **Religião e o Declínio da Magia**: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.237.

⁸ CASSIRER, Ernst. apud GARIN, Eugenio. El zodíaco de la vida. p.32.

matemática, berço do que entendemos como astronomia hoje, e dona de uma casualidade científica. Por outro lado, os filósofos acentuam que a astrologia pode ser vista também dentro de um distinto culto astral, no qual a fé nos astros leva a uma espécie de casualidade demoníaca, como veremos ao longo desse trabalho.

Apontamos que o termo astrologia era muitas vezes usado como sinônimo de astronomia na Renascença. Dessa forma, para entendermos a astrologia em um sentido mais coeso e completo, como viam os renascentistas, sempre remontaremos os dois termos, astrologia e astronomia. As suposições astrológicas são básicas para apreender essa dicotomia e não são difíceis de apreender, pois se a astronomia é o estudo dos movimentos dos corpos celestiais, a astrologia é o estudo dos efeitos desse movimento. Assim, desde a antiguidade até os fins do Renascimento, ambos eram entendidos um em função do outro.

O movimento regular ou também conhecido como natural do céu fixou os olhos dos homens durante séculos, no qual esses, supomos, ficavam impressionados com o fluxo e “a mutação da vida dos astros sobre a terra”. Por consequência disso, a região celestial passou a ser esquadrihada, categorizada e organizada por seus observadores e os corpos celestes passaram a ser entendidos como donos de qualidades e influências especiais, no qual reinavam, ou melhor, governavam a esfera terrestre e sublunar⁹. A Terra, dessa forma, recebia os efeitos do céu, efeitos esses que variavam de acordo com as mudanças entre as esferas celestiais.

Segundo Thomas “a natureza da influência exercida pelos céus em qualquer momento dado, dependia da situação dos vários corpos celestes”¹⁰. O responsável pelo ofício de desenhar o mapa dos céus, o astrólogo, podia avaliar tal situação e suas implicações. No século XVI, a arte da astrologia não estava ligada a uma visão esotérica, tal como temos hoje, pois a astrologia fazia parte da imagem que alguns grupos sociais tinham do universo e de seu funcionamento. A forma

⁹ O universo era visto como *mundus* no Renascimento era dividido em esferas, havia as esferas superiores e imutáveis, no qual estavam o firmamento e as estrelas fixas, e as esferas mutáveis que estavam em constante movimento, como as esferas planetárias. Havia ainda o mundo sublunar, o mundo dos quatro elementos-terra, água, fogo e ar - e o mundo terrestre. A região sublunar pode ser entendida na Renascença também dentro da compreensão do saber aristotélico que é o entendimento de que os objetos tendem a se mover na direção dos seus lugares naturais. Aristóteles tinha a concepção de que o universo, finito, era dividido em duas regiões: a sobrelunar e a sublunar. A região sobrelunar situava-se além da órbita da Lua (até a esfera celeste) e a sublunar era situada abaixo da órbita da Lua. O universo sublunar era ‘corruptível’, onde as coisas cresciam, se desenvolviam e pereciam. O universo sobrelunar, ao contrário, era constituído do éter, substância ‘incorruptível’. O universo sublunar seria formado, como apontamos acima, por quatro elementos: terra, água, fogo e ar. A terra deveria estar mais próxima do centro da Terra, a água deveria estar na superfície da Terra; o ar, em uma região entre a Terra e a Lua; e por fim, o fogo, o mais próximo da Lua. Os objetos eram misturas desses quatro elementos, e cada proporção de mistura caracterizava um material.

¹⁰ THOMAS, Keith. op.cit., p.238.

como olhar do homem organizava todo universo conhecido. Assim, a astrologia era de acordo com Thomas

menos uma disciplina separada que um aspecto de uma imagem do mundo aceita por todos. Ela era necessária para o entendimento da fisiologia e, portanto, da medicina. Ensinava a influência das estrelas sobre as plantas e minerais e, portanto, moldava a botânica e a metalurgia. A psicologia e a etnografia também pressupunham uma boa quantidade de dogmas astrológicos. Durante a Renascença, até mesmo mais que na Idade Média, a astrologia permeava todos os aspectos do pensamento científico. Não se tratava de um círculo fechado, mas um aspecto essencial da estrutura intelectual em que os homens eram educados¹¹.

Até as observações copernicanas e as de Newton, a astrologia tem esse vigor em todas as áreas do mundo conhecido, como apresentado por Thomas, mas com as descobertas astronômicas, o universo de Ptolomeu começou a desmoronar e a astrologia, conseqüentemente, passou a perder gradualmente seu papel como simbolismo universal.

Neste trabalho, veremos alguns aspectos da astrologia da Renascença, especialmente, através de xilogravuras gravadas em tratados do período. Acentuamos um pouco a repercussão de alguns prognósticos (diagnostico de algumas conjunções dos planetas do período), tal como a imagem do astrólogo na Renascença, especialmente, a Renascença do norte da Europa. Veremos que os astrólogos e adivinhos dos séculos XV e XVI buscaram os signos celestes para, por exemplo, prefigurarem as grandes mudanças de seu período e as renovações como foi o nascimento do monge alemão Martinho Lutero. As conjunções astrais de 1484 e 1524 deram palco a diversas associações, tais como, o nascimento do monge Martin tal como a insurreição camponesa, a consolidação da Reforma e a ruína do papado. Veremos que a astrologia explicava os fenômenos da coletividade.

A partir de Aby Warburg e algumas das observações no campo da história da arte sobre gravuras, afrescos e demais artefatos, seguiremos algumas investigações que entrelaçam o conhecimento astrológico com o universo artístico do Renascimento. Percebemos em um conjunto de gravuras¹², dentro da produção visual da Germânia da passagem do século XV para o XVI, gravuras de cunho astrológico, no qual denominaremos de *imagens astrais* ou uma

¹¹ Ibid., p.238.

¹² A gravura é um termo genérico das técnicas de impressão de imagens por meio de matrizes. A técnica de gravura em metal as matrizes podem ser de cobre, zinco ou latão. As mais usuais por Dürer são as gravadas com incisão direta ou pelo uso de banhos de ácido, água-forte, água-tinta, ponta seca são as técnicas mais usuais.

iconografia astrológica. Veremos que nas cidades germânicas, como Nuremberg, ocorreu o retorno de uma antiguidade clássica e o interesse por magia, alquimia e astrologia. Partiremos de uma perspectiva distinta do Renascimento desenvolvida, a nosso ver, inicialmente por Warburg que viu uma Renascença pagã investida de temas como a magia e a astrologia. As indagações feitas por Warburg tiveram eco a partir de outros estudiosos, mais ou menos ligados ao célebre Instituto que levou seu nome. Um círculo restrito de intelectuais como Erwin Panofsky, Raymond Klibansky, Fritz Saxl, Ernest Cassirer, Eugenio Garin, Francis Yates, Edvard Wind e Donald Clark, tal como Paolo Rossi e Paola Zambelli, que acentuaram seus estudos sobre alguns temas, como a astrologia, magia e alquimia que trataremos nessa escrita.

Os estudos sobre astrologia demarcam um tempo anterior aos estudos de Warburg e dos intelectuais ligados ao seu Instituto. Esses estudos floresceram na virada nos séculos XIX e XX, uma dessas obras clássicas e fundamentais sobre o estudo da astrologia foi o catálogo *Codicum astrologorum graecorum* de Franz Cumont (1868-1947) desenvolvida em doze volumes a partir de 1898, com a colaboração do Filólogo Franz Boll (1867–1924).

As imagens que iremos trabalhar servem para evidenciar o lugar que os astros ocuparam na visão de mundo dos homens renascentistas, especialmente aqueles que estiveram em contato com os tratados e imagens sobre temas astrais. Infelizmente, não é possível, nesta pesquisa, fazer à reconstituição dos distintos grupos sociais que tiveram acesso à temática astrologia através dos tratados e imagens que trabalharemos nessa escrita. Mas, sabemos, certamente, que um ou demais grupos cultos ou científicos tiveram acesso à linguagem dos céus. Tais como alguns artífices (pintores) dos quais o pintor e gravador Albrecht Dürer (1471-1528) no qual trataremos com maior folego, apresentou em nossas observações uma produção imagética, na qual caracterizamos de cunho astrológico. Dessa forma, esse texto usará de algumas das gravuras deste pintor alemão para problematizar os temas astrais e a constituição de um espaço astral no Renascimento mais ao norte da Europa.

Foram várias as formas de narrar às mensagens que o céu levava aos homens, ou como estes ligavam as estrelas do firmamento de ponto a ponto constituindo imagens antropomórficas, zoomórficas durante o céu noturno. Desde o mundo antigo, as mensagens e formas foram fixadas por imagens constituídas e transpostas em representações pictóricas, figurativas e imagéticas no céu. As imagens gravadas por Dürer e pelos seus contemporâneos podem ser vistas como fragmentos da cultura renascentista. Na medida em que elas podem, a nosso ver, “narrar” uma

parte da trajetória da espacialização desse céu do final o século XV e início do XVI. Nelas, encontra-se uma cosmologia astrológica que organizou um dado espaço, *um* céu habitado que denominaremos de *espaço astral*. Os homens mapeavam e acreditavam que o céu estava vivo e presente em suas vidas. Destacamos que essa mediação ou correspondência com as esferas e os astros se configurou como uma forma de conhecer e experimentar o mundo, e a partir disso construir suas realidades impregnadas de mitos. Percebemos que o espaço astral se configura nas regiões celestes ou *regionis æthereus*, mas que essa permeia, define e determina todo o *Mundus*. Na medida em que os movimentos dos planetas perpassam o último céu no firmamento, tocando as constelações e com isso provocando as mais distintas reações, proféticas, apocalípticas, escatológicas nos homens, esse espaço mítico não estava somente nos céus, mas também espelhado nos homens que o constituíam como tal, seja em forma de prognósticos atentos às efemérides ou ao cálculo geométrico mais apurado, seja no mapeamento do mundo.

Dessa forma, os homens marcaram, descreveram e organizaram tratados e imagens pictóricas astrais nos centros humanistas do norte ao sul da Europa. Veremos, nos capítulos seguintes, que as imagens astrais apresentaram formas distintas de espaço astral, construindo o céu como um complexo movimentado espelhado na terra. Essas imagens configuraram aquilo que chamaremos de iconográficas astrais. Trataremos a astrologia a partir do que entendemos de espaço celeste ou espaço mítico utilizando as contribuições do geógrafo sino- americano Yi- Fu Tuan, especificamente, com aquilo que o autor expõe como espaço mítico, no qual, poderemos situar o presente conceito naquilo que intitulamos de espaço celeste nas gravuras de Dürer e de alguns de seus contemporâneos. Tal conceito apresenta-se no livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* e contribuição dessa obra será de significativa importância para o trabalho com a imagem que, por sua vez, nos oferece a possibilidade de trabalhar a concepção microcosmo e a sua relação com a astrologia no Renascimento.

A seguir, trataremos, nesta introdução, alguns preceitos que estarão de uma forma ou de outra em todos os capítulos. É preciso deixar claro as ideias de que tipo de Renascimento e humanismo serão tratados neste trabalho.

1 Aspectos da *Rinascita e Wiedererwachsung*

A periodização que marca o Renascimento varia dentro de uma complexa historiografia que busca uma demarcação para o período. Periodizações situam o início do Renascimento com a tomada de Constantinopla pelos turcos em 1453 e, por vezes, remontam a Petrarca (1304-1374), “pai” do humanismo, um poeta “moderno”, mas quase contemporâneo, se não fosse por cinquenta anos à frente, àquele que será considerado o representante do pensamento medieval Dante Alighieri (1265-1321)¹³. Segundo Peter Burke, “os homens do Renascimento” eram, na realidade, bastante medievais. O próprio Petrarca, diz Jacob Burckhardt, possuía muitos pontos comuns com a época que ele mesmo chamou de “obscura”. Burke destaca que

os medievalistas estão reunindo dados suficientes para afirmar que o Renascimento não foi um acontecimento singular, como em princípio creu Burckhardt e seus contemporâneos, de maneira que melhor poderíamos utilizar um termo mais plural. Da existência de vários ‘Renascimentos’ na Idade Média, especialmente no século XII e na época de Carlos Magno¹⁴.

O termo Renascimento (*Rinascita*) foi proposto originalmente pelo primeiro historiador moderno da arte italiana Giorgio Vasari, em sua obra *A vida dos artistas*, publicado em 1550. Posteriormente, já no século XIX, a Renascença seria definida por Jules Michelet, em *História da França* (1885), mais como um desenvolvimento científico do que artístico ou cultural. Já o historiador suíço Jacob Burckhardt, antes do próprio Michelet, em *A cultura do Renascimento na Itália*, viu o renascimento como o surgimento do espírito moderno da individualidade. Esta obra muito criticada ainda é de profunda influência para interpretação do Renascença, sendo que uma das conclusões do trabalho do suíço é de que a ideia de que o Renascimento foi uma época na qual surgira uma "nova cultura", oposta à medieval. No começo do século XX, diferente de Burckhardt, Johan Huizinga, em *O outono da Idade Média*, ao reconhecer a existência da Renascença, questionou se tal período teria sido uma mudança positiva, posto que fosse apenas o declínio da Alta Idade Média.

Distintamente das ideias dos historiadores do século XIX, Lucien Febvre, em *O problema da incredulidade do século XVI* averiguou se o ateísmo era possível no século XVI, período dado como ápice da Renascença. A historiografia do século XX, após os anos 20, passou a observar o Renascimento sob a égide das interpretações marxistas, tais como a de Arnold

¹³Cf. VEDRINE, Helene. **As filosofias do Renascimento**. Trad. Marina Alberty. Publicações Europa-América. Lisboa, 1971. p. 7.

¹⁴BURKE, Peter. **El Renacimiento**. Barcelona: Serie General, 1993. p. 13 (Tradução nossa).

Hauser na *História social da literatura e da arte*, a qual explica a harmonia, a unidade indivisível no espaço e da representação da pintura do *Quattrocento*, e sua aproximação com o racionalismo econômico italiano¹⁵.

Depois da metade do século XX, o período foi tratado por Peter Burke em *Cultura e sociedade na Itália do renascimento*, no qual o autor fez um balanço da história social do Renascimento e advoga uma possível unidade cultural entre 1420 e 1540 reavaliando conceitos tradicionalmente ligados ao período como realismo, a secularização e o individualismo. Burke faz uma abordagem sociológica, que enfatiza a variedade de visões do mundo de determinados grupos sociais. O historiador trabalha com um termo plural e com a existência de vários “renascimentos” no transcurso da Idade Média para Idade Moderna. Antes de Burke, o historiador da arte Erwin Panofsky também apontou os vários “renascimentos” da arte ocidental, primeiro elaborando pertinentes questões a respeito dos “megaperíodos”, como o próprio Renascimento, nomeados em virtude de distinguirem-se de outros, mais curtos, que foram erguidos com o intuito de serem “princípios explicativos”. Todavia, Panofsky apontava que cada recorte temporal, tanto se tratando de megaperíodos, como os mais curtos, possuíam uma “fisionomia” própria não menos difícil de descrever. O historiador da arte alemão admitia que o grande Renascimento não fosse tão único nem tão decisivo como se havia acreditado, principalmente quando se realiza um estudo comparativo com alguns movimentos de renovação intelectual que se deram na Idade Média. Para o alemão, não existiria nenhuma linha divisória entre uma cultura "medieval" e outra "renascentista”¹⁶.

Mesmo assim, o autor alerta para os ataques dos desperiodizadores do Renascimento, os quais desconsiderariam a existência do período por não possuir uma definição satisfatória. Isso, para Panofsky, seria colocar em dúvida a existência do século XVIII e da Idade Média. Para o autor, dessa forma, é necessária uma caracterização cuidadosa do tempo e lugar que são continuamente redefinidas na medida em que os estudos progridem.

Nesse sentido, o vocábulo Renascimento vinha sendo redefinido, desde a sua criação na Itália, como apontamos anteriormente, por Giorgio Vasari, *Rinascita*, e, na Alemanha, por Dürer *wiedererwachsung*, que afirmam terem ressuscitado o mundo antigo no próprio século XVI. Por

¹⁵ Sobre historiografia do período. Cf. QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. **O Renascimento**. Editora da universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. p. 26 et seq.

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento y renascimientos en la arte occidental**. 3. ed. Madrid: Alianza Editoria, 2006. p.39.

isso, o termo "Renascimento" não pode ser em absoluto considerado com mera invenção dos historiadores do século XIX. Os chamados humanistas usavam expressões do *renovatio* como: “fazer reviver, “fazer voltar ao antigo esplendor”, “renovar”, “fazer renascer o mundo antigo” e assim por diante”. Apesar dos pressupostos historiográficos do século XX que mostraram que a Idade Média foi uma época de grande civilidade percorrida por fermentos de vários tipos, os quais foram quase que desconhecidos pelos historiadores do século XIX, poderia se pensar que um nascimento constituiu a peculiaridade do (Re)nascimento. Não a renascença da civilidade contra a incivilidade, da cultura contra incultura e a barbárie. Tratar-se-ia muito mais do nascimento de outra civilização, outra cultura, de outro saber. Neste sentido, não podemos deixar de colocar que esse momento nomeado Renascimento, não proporcionou uma ruptura com a herança medieval, mas sim uma mistura de dúvidas e certezas medievais e renascentistas.

Sabe-se também que o Renascimento tem haver com uma visão do clássico, o qual fora fundamental para uma decisiva diferenciação entre a nova cultura italiana ou alemã dos séculos XV e XVI e a cultura romana e grega que eram chamadas de clássicas. Quando tratamos do conceito de clássico, podemos pensá-lo como uma forma de recepção construída da Antiguidade, como pontuou Luiz Marques. Assim, a noção de tradição clássica, por exemplo, pode ser entendida como um tecido de referências à Antiguidade, ou melhor, como uma recepção construída da Antiguidade de forma seletiva, conflituosa e reflexiva de uma "fabricação de um horizonte de referências modelares para a literatura e a arte"¹⁷. A história da arte e das letras se constituía em tenso diálogo entre passado e presente, incumbidos da recepção da Antiguidade ou da recepção dos modelos antigos. A recepção do clássico era uma das formas de compreender e perceber as transformações e transmissões do modelo antigo em distintos lugares, seja na história da arte, como também na história das retóricas e das poéticas.

Outra percepção do conceito de clássico foi fundamentada por Salvatore Settis, segundo o qual cada época tem inventando uma ideia distinta de "clássico". O autor constata que os gregos e os romanos, em diferentes momentos históricos, ressurgem como um pilar para a construção da identidade europeia como parte de um legado ou de uma memória cultural. Para o italiano, o conceito “clássico” "pode ser entendido como um projeto, um substrato que nutre as noções do

¹⁷ MARQUES, Luiz (Org.). **A fábrica do antigo**. Campinas:Unicamp, 2008,p.11.

Ocidente, que se proclamam seus herdeiros e, por isso, legitimou a superioridade ocidental, bem como as formas modernas de colonialismo”¹⁸.

Segundo Garraffoni, Settis se apoia nas ideias de Lévi-Strauss, e aponta os "caminhos para repensar o ‘clássico’ a partir de um olhar antropológico, que ajuda a rever o presente, reconhecendo a cultura da qual a pessoa faz parte e, ao mesmo tempo, entendendo a contribuição de outras”¹⁹. Dessa forma, sua proposta permite pensar o "clássico" dentro do contexto europeu, marcado por continuidades e rupturas e não só como mera constituição identitária, mas também como um lugar onde a presença do outro é constante e parte dela. Por fim, a análise que Settis do conceito de clássico, por muitas vezes, pode estar atrelado à noção de Renascimento. Já que o vê como "parte de uma percepção da história da cultura europeia, uma forma de nostalgia política que frequentemente é recontextualizada e usada de acordo com as necessidades do presente”²⁰. Na Renascença, principalmente na Itália, o termo *antico* reenviava para uma época remota e exemplar, o antigo em tal período designava a Antiguidade greco-romana. A oposição antigo/moderno passou a colocar a antiguidade a ser um modelo a imitar, especialmente pelos humanistas como Francesco Petrarca (1304-1374).

Segundo Jacques Le Goff, foi na ideia de antigo que o Renascimento e o Humanismo se apoiaram para fazer a «modernidade» do século XVI²¹. Todavia, sem adentrarmos muito nas querelas entre o antigo e o moderno, é importante estabelecer que nesse entendimento entre antigo e moderno se fez eliminando o *medium tempus*. Petrarca, por exemplo, colocou entre a ‘*storia antica*’ e a ‘*storia nova*’, as *tenebrae*, que se estendia desde a queda do Império Romano até à sua época. A escolástica medieval irá criticar e se apoderar da concepção clássica e formular conscientemente a sua própria concepção. O cristianismo e o pensamento medieval fizeram ‘estranhos’ regressos ao platonismo, estoicismo e aristotelismo.

O Renascimento dos séculos XV-XVI, em termos, incorporou elementos do mundo clássico e o superou ao realizar inúmeras leituras e apropriações desse legado vasto. Exemplo disso estava na obra do neoplatônico Marcilio Ficino, que escreveu a *Teologia Platônica*, traduziu e elaborou diversos textos e correntes místicas, filosóficas e teológicas tais como o

¹⁸ Como coloca Renata S. Garraffoni, Cf. SETTIS, S. The future of the “classical”. Cambridge: Polity Press, 2006. Resenha de: GARRAFFONI, Renata S. O futuro dos clássicos. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 56, jan./jun. 2012, p. 209-214

¹⁹ Ibid., p.213.

²⁰ Ibid., p.213.

²¹ LE GOFF, Jacques. Antigo/moderno. In: ROMANO, Ruggiero. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 370-392.

hermetismo, as ideias de Lucrécio, alguns conceitos tomistas em uma mistura de neoplatonismo e de estoicismo²².

Este último aspecto é pertinente ao nosso trabalho: a retomada do clássico e do antigo contemplou mais do que as antigas filosofias ou modelos retóricos. O Renascimento não fora a época em que ocorrera o divórcio entre o pensamento puro, científico e cartesiano das forças obscuras ou das antigas e medievais superstições. O italiano Eugenio Garin foi um dos primeiros intelectuais a evidenciar que no período fora destruída "a segurança de um cosmo a-histórico, dotado de estruturas fixas expressas em uma hierarquia conceitual", bem como a ideia do homem como puro contemplador que deveria se fazer surdo a qualquer sedução da vida em prol de unir sua razão com a razão universal. Surgiu, no período renascentista, "o ideal hermético, onde a vontade, a obra, o ato, produz e dissolve as formas, cria e cria-se, move-se e projeta-se (...) em direção ao futuro num infinito de possibilidades, numa abertura sem confins"²³.

Entre o século XIV e o XVI, mais especificamente os séculos XV e XVI, no qual delimitamos a nossa pesquisa, houve uma significativa mudança de equilíbrio na visão de mundo. Os humanistas, e com eles os artistas:

substituíram as trilhas já sem perspectiva da especulação medieval por novas exigências, novos impulsos (...) diante de perguntas que até aquele momento haviam permanecido sem resposta, abriram novas e imprevisíveis possibilidades (...) novas ideias e novas hipóteses floresceram (...) uma nova forma de entender a realidade enquanto surgiam posições completamente originais. Magia e ciência, poesia e filosofia misturavam-se e auxiliavam-se (...). Longe de se apresentarem em linhas bem definidas, os vários movimentos agiram uns sobre os outros²⁴.

O ideal hermético renascentista residia na ideia de um universo vivo em que o ato do homem produz e dissolve as formas, as cria e cria-se, move-se e projeta-se como um mago, um operador que manipula a sua forma de crer e ser. Dessa forma, o homem que opera com a Hermética corresponde a um universo que se apresenta como possibilidade inesgotável, "onde não há qualquer força que o saber não domine, onde não há qualquer destino que não se possa

²²VEDRINE, Helene. op. cit., p. 9.

²³GARIN, Eugénio. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p.144-145.

²⁴Id. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p.11.

vencer, estrela que não compreenda a nossa linguagem, energia que não nos obedeça”²⁵. Um dos principais recursos da hermética era justamente a astrologia

A magia, a astrologia e a alquimia tiveram uma grande importância neste período, como também sofreram transformações. Elas estiveram presentes em gravuras, pinturas, tratados, panfletos e outros produtos do período. As gravuras de Albrecht Dürer estão entre os exemplos desse material pelo qual as chamadas ímpias ciências da experimentação, das quais a astrologia e a magia faziam parte, circulavam naquele período. Para entender esses materiais, é preciso lançar algumas perspectivas sobre essas tradições culturais para, em um momento posterior, percebermos o entrelaçamento entre textos e imagens em algumas das gravuras de Dürer como um testemunho visual dessa leitura mágica e astrológica do período.

2 Astrologia e renascimento

Os primeiros escritos sobre a antiga astrologia partiram dos intelectuais da mesma geração Aby Warburg, como Franz Boll e Franz Cumont²⁶, os quais situavam seus estudos sobre os aspectos orientais (árabes) da astrologia, pensados como objeto entre a história das religiões e a história da ciência. Cumont, junto com Boll, foi um dos que redescobriram a astrologia helênica e desenvolveram importantes estudos no século XIX. Todavia, a nossa perspectiva de trabalho parte das observações de Warburg a respeito da continuidade da figuração astrológica entre a Antiguidade e a Modernidade ao examinar a descrição de imagens dos deuses pagãos nas manifestações artísticas renascentistas, em especial, mas não somente, italianas. Warburg reconheceu em algumas das fontes trabalhadas por Boll, *Sphaera*, um tratado sobre astrologia antiga e árabe, e, identificou uma trajetória dos escritos gregos da *Sphaera* de Teucro até a obra de Abû Ma'schar, detectando, ao analisar os afrescos do Palazzo Schifanoia, em Ferrara, os fluxos entre os conhecimentos astrológicos entre o Ocidente e Oriente. Analisando os afrescos de Schifanoia, composto, originalmente, de um calendário figurativo de doze campos dispostos nas paredes do palácio, Warburg viu uma sobrevivência e influência dos deuses antigos e a doutrina dos deuses astrais no mundo italiano do século XV.

²⁵ Id. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1994. p. 133-134.

²⁶ Tais análises são feitas em: MAHÍQUES, Rafael García. Aby Warburg y la imagen astrológica: los inicios de la iconología. In: **Millars**. Espai i Història, n. XIX, 1996. p. 67-90.

Nossa proposta é seguir a mesma dos primeiros estudos sobre a astrologia de Warburg, visando observar as correspondências da melancolia saturnina de Dürer com a astrologia, a qual fora seguida por uma série de intelectuais que mantiveram, de uma forma ou de outra, um contato com a sua famosa biblioteca e, posteriormente, com o *Instituto Warburg*.

A partir de Warburg, partimos da ideia do intercâmbio das expressões e produtos artísticos e comerciais para situarmos com que campos culturais Dürer travou relações. Para isso, é necessário acentuar algumas noções do historiador da arte, entre elas a de que as imagens migravam numa “vida em movimento”²⁷. Como parte integrante de sua forma de conceber a arte renascentista, Warburg partia de sua investigação sobre a sobrevivência das formas clássicas denominando-as como “as fórmulas de páthos”, ideia que pode ser entendida como uma migração dos motivos pictóricos dotados de intensidade emocional:

um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer.

As fórmulas de páthos (*Pathosformeln*) ou também conhecido como “fórmulas de emoções”, fixam estados momentâneos para poderem agir morfológicamente, através da migração, combinação e preenchimento de motivos e cenas variadas e por vezes, contraditórias. Assim, as fórmulas de Pathos precisam ser repetidas em virtude da pressão constante de um perigo interno ou externo fazendo com que ocorra estados de agitação frágeis que, com esforço, foram transpostos para figurações pictóricas²⁸. Em sua tese sobre *O nascimento da Vênus* e a *Primavera* de Botticelli, Warburg observa que a modelagem do corpo humano, por meio de um movimento acentuado do corpo e da vestimenta, fora fornecida pela antiguidade às cidades italianas renascentistas. Contudo, o que nos convêm é que Warburg aponta que essas

²⁷ Através dos quadros de Botticelli, Warburg observa a “preocupação do artista em reproduzir os movimentos de vestes e cabelos de algumas figuras femininas, constatando que, para tal, ele havia tomado obras antigas como modelo, principalmente figuras de Ninfas presentes em sarcófagos greco-romanos”. In: MATTOS, Claudia Valladão. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea**. II Encontro de História da arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP. Doze anos depois, em 1905, Warburg escrevera *Dürer e a antiguidade italiana*. Nele, o autor irá trabalhar, pela primeira vez, um de seus principais conceitos, o de *Pathosformeln*, que de forma sucinta pode ser entendido como conceito que representa as “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento”. In: WARBURG apud GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 21.

²⁸ Prefácio à edição de estudos, 1998. In: WARBURG. op.cit., p.xvii

sobrevivências ultrapassam os limites do sul europeu, especialmente das cidades italianas, chegando ao Norte pelas trilhas de intercâmbios de formas de expressão artística, ou seja, as representações pictóricas da mitologia, astrologia e magia alcançaram a Nuremberg de Albrecht Dürer.

Através dessa expansão espacial, que chegava até a Alemanha sem se deixar “inibir pela parcialidade de uma política de fronteira”²⁹, a vida póstuma da Antiguidade se estendeu por meio de um intercâmbio do legado cultural, uma migração de motivos pictóricos entre o Sul e o Norte europeus. Assim, Warburg reconheceu o Norte e o Sul³⁰ como uma única região cultural, única pelo legado da bacia mediterrânea e cuja investigação não pode ser inibida por nenhum “marco de fronteira política”.

Situar Nuremberg³¹, na qual Dürer passou quase toda sua vida, lugar onde nasceu e morreu, a partir desse intercâmbio da cultura artística de Warburg, nos dá a possibilidade de contar com uma perspectiva mais ampla e rica de possibilidades interpretativas do já denominado Renascimento do Norte. Rachel Jaccoud R. Amaro discute o conceito de *humanismo do norte*, o qual adviria do preceito de que a Itália, mesmo tendo uma cultura e sociedade distinta do norte europeu dos séculos XIV e XV, segundo o qual, “poucas as diferenças de religião, política e rotas com relação aos outros locais da Europa”, e afirma que as diferenças entre o norte, mais especificamente Nuremberg, e a Itália não foram estruturalmente tão destoantes. Na medida em que a circulação de pessoas, livros e ideias no norte ocorreram a todo o momento, as famílias que governavam as cidades de Nuremberg, Augsburg e Strasbourg apresentavam semelhanças com as famílias italianas: “Eles negociavam na Itália, mandavam seus filhos para estudar lá e,

²⁹ BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.xviii.

³⁰ Em uma visão geral da obra de Warburg, Gertrud Bing analisa que os laços com Hamburgo e Florença que levaram Warburg à contemplação histórica das culturas do Norte e do Sul e as tensões que existem entre elas. Cf. BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Aby. op. cit., p.xii.

³¹ A ausência de universidades em Nuremberg, nesse período, levava os rapazes das grandes famílias a partirem para estudar em outras partes e freqüentemente escolhiam as universidades do norte da Itália. “Foi o caso, por exemplo, de um amigo íntimo de Dürer, Willibald Pirckheimer, que freqüentara as universidades italianas e foi um dos responsáveis pela formação humanística do pintor” como aponta Jeanne Peiffer em notas. In. DURERO, Alberto. **De la medida**. Ediciones Akal, Madrid, 2000. p. 17

‘frequentemente, achavam a cultura italiana do humanismo mais atrativa e útil do que a cultura escolástica das universidades’³².

Nesse sentido, visamos partir da ideia de relação entre o norte e o sul da Europa renascentista e incorporar essa problematização dentro daquilo que pontuamos como intercâmbio da cultura artística, ao perceber na produção de Dürer tais trocas como traços da própria trajetória do gravador. Veremos, mais adiante, algumas das concepções mágico-astrológicas que transitavam dentre as cidades italianas, especialmente, na Florença de Marsilio Ficino, como também, esses aspectos mágico-astrológicos se situam mais ao norte do *Wiedererwachsung* de Dürer.

3 Algumas perspectivas dos *Studia Humanitas* e o platonismo de Florença

Na primeira metade do século XV, os *Studia Humanitas* (estudos humanos) significavam, aponta Kristeller, um círculo claramente definido de disciplinas intelectuais, composto pela gramática, a retórica, a história, a poesia, a filosofia e a moral. Destas, assumia-se a importância dada às disciplinas da gramática, da retórica e da dialética, que formavam o *Trivium*, ensinadas nas universidades. Contudo, disciplinas como a teologia, o direito, a medicina, as matemáticas, a astrologia, a astronomia, a lógica, as artes visuais e a música todas foram cultivadas no Renascimento e não só pelos humanistas. Cada área do saber teve seu desenrolar e tradições próprias³³. Todavia, para o filósofo, o humanismo renascentista era um programa cultural e educativo (e não um sistema filosófico) formando um campo de estudo, que permitia identificar o humanismo não só por meio do interesse na literatura, mas na ciência, na filosofia e muitos saberes que cruzavam o período. Eugenio Garin, mesmo apontando que o humanismo foi um movimento filosófico, percebe-o de forma semelhante à Kristeller, como um ideal cultural e educativo específico.

Kristeller aponta que os humanistas produziram um vasto corpo de comentários sobre os autores e sobre diferentes campos, o qual gerou resultados diretos na atividade pedagógica, sobre a qual incorporaram seus conhecimentos históricos e filosóficos, tornando-os cada vez mais

³² Cf. AMARO, Rachel Jaccoud R. Formas de narrar o passado: o humanismo cristão do início do século XVI e Albrecht Dürer. *Ars Historica*, v.I, jan-jun.2010, p 6-7. Ver também: e HARBISON, Craig. The mirror of the artist: **Northern Renaissance art in its historical context**. Londres: Pearson Education, 1995.

³³ KRISTELLER, Paul Oskar. **El pensamiento renacentista y las artes**. Madrid: Taurus ediciones.1986. p.42.

críticos e eruditos no decorrer dos anos. Kristeller expõe³⁴ que, a partir de meados do século XV a influência da erudição foi tamanha que transbordou os limites dos *Studia Humanitatis* em todos os campos da cultura renascentista o qual se incluiu as distintas ciências e filosofias como veremos mais adiante.

O lugar singular que a literatura ocupava era dado por meio da retórica, especialmente, pelo princípio do bem escrever e falar. Os estudos sobre Cícero, Sêneca, Virgílio, Boécio foram conhecidos pelos medievais, mas os da renascença deram visibilidade, além daqueles, a Lucrecio, Manilio e Tácito. Todavia, Cícero marcava uma linha divisória entre a Idade média e a Renascença, pois ambos se debruçaram sobre os escritos desse autor, mas muito de Cícero fora redescoberto pelos humanistas. O filósofo romano e um amplo corpo de clássicos latinos, entre os séculos XIV e XV, se difundiram e popularizaram, possibilitando, dessa forma, um comércio mais regular de livros manuscritos. Da edição desses clássicos e cópias surgiram os estudos da ortografia, da gramática, das retóricas latinas e de outras questões articuladas às letras.

Todavia, além dos escritos latinos, os estudos humanistas sobre o grego eram muito mais originais do que os latinos, especialmente, devido à forma de contato que esses humanistas tiveram com o grego, sob o intermédio de seus colegas bizantinos. No Oriente bizantino floresceu de um modo mais ou menos contínuo, durante os séculos da Idade Média, o estudo dos clássicos. Houve também o desenvolvimento de uma tradição árabe medieval³⁵, responsável pela transcrição e tradução dos escritos sobre astronomia, filosofia e medicina e demais texto gregos. Numerosos manuscritos foram introduzidos nas bibliotecas do Ocidente e nos planos de estudos das Universidades pelos humanistas e, depois, especialmente, devido ao desenvolvimento da imprensa em Gutenberg, em forma de edições impressas. Entretanto, mesmo após a introdução do conhecimento e da língua grega, os escritos e os estudos dependiam do latim, pois a maioria dessas obras gregas tinha que ser traduzida gradualmente para o latim, mesmo que um bom

³⁴ Id. El movimiento humanista. In: _____ . **El pensamiento renacentista y sus fuentes**. México: Fondo de cultura económica, 1982. p. 38-51.

³⁵ Para George Saliba, o saber árabe medieval não se limitou apenas em traduzir os textos clássicos mas, um dos exemplos seria sobre seu papel no campo da astronomia que teria desempenhado uma importante chave para revolução copernicana. A revolução copernicana não seria um fenômeno europeu exclusivo, aponta Saliba, na medida em que um grupo de historiadores do final da década de cinquenta do século XX teriam se deparado como o escrito de Ibn al- Shatir (ابن الشاطر), *muwaqqit*, que adiantava as ideias da teoria de Copérnico, cinco anos de seu nascimento. Cf. SABILA, George. La astronomía griega y la tradición árabe medieval. Barcelona. **Investigación y ciencia**. Jun. 2003. Disponível em: <<http://amscimag.sigmaxi.org/4Lane/ForeignPDF/2002-07SalibaSpanish.pdf>> Acesso em: 03. maio 2015. Segundo Saliba, a ciência renascentista tem inúmeras dívidas com os árabes como a teoria matemática dos raios visuais e da geometria da luz, tal como arte da perspectiva.

volume delas tivesse sido traduzido na Idade Média. Os humanistas renascentistas apontaram novas versões a essas obras traduzidas. Entre os autores traduzidos estavam Homero, Sófocles, Heródoto, Tucídides, Plutarco, Epicuro, Sexto e seguidores de Plotino. Essas obras causaram, durante o século XIV, grande entusiasmo entre os grandes humanistas como Petrarca, Salutati, Boccaccio e Pontano, os primeiros tradutores do ‘movimento’, que mais tarde seria reconhecido como Renascença.

No século XV alguns humanistas, como Nicolau de Cusa, Giovanni Pico della Mirandola e Marsilio Ficino passaram a compreender a necessidade de agregar os *studia humanitatis* a um estudo detalhado da filosofia. Não havia na literatura humanista nenhuma doutrina filosófica geral, a não ser a crença no valor do homem a partir da ideia mestra da época – a noção do homem – centro do mundo – dando importância à dignidade do homem, já expressa por Petrarca e Giannozzo Manetti, e que Pico della Mirandola deu forma em seu manifesto, *Oratio, a dignidade do homem*, um “manifesto renascentista” que partia da sentença atribuída a Hermes Trismegistos: "Grande milagre, ó Asclépio, é o homem" ³⁶, no qual discutiu o lugar do homem no centro do mundo, isto é, a posição que lhe permite buscar o lugar mais adequado para definir sua própria essência, o meio do mundo. . .

Dentre os autores traduzidos e interpretados pelo humanismo, trataremos mais detidamente no pensamento platônico, especialmente, os comentários e traduções de Marsilio Ficino e seu platonismo cristianizado. O pensamento de Platão foi de grande influência entre os cristãos e entre os pagãos do Medievo e da Renascença, todavia, a forte influência de suas ideias e a história do platonismo apresenta uma diferença entre o filósofo grego e o platonismo posterior. O platonismo ocupara, tal como o aristotelismo, um lugar central em muitos períodos das tradições filosóficas e teológicas do que hoje se chama de pensamento Ocidental. De Plotino, em Alexandria do século III D.C., e a harmonização entre Platão, a teologia cristã e ao neoplatonismo de Ramon Lull, no século XIII, as ideias de Platão não lhe pertenciam mais. Segundo Kristeller, essa influência atravessou a Idade Média e se constituiu como tradição platônica atravessando o Oriente bizantino. Entre os árabes e os judeus, as ciências ocultas, a astrologia, a alquimia e magia eram cultivadas em íntima união com a filosofia e vistas como genuinamente científicas ³⁷. Essas práticas foram associadas pelos árabes às filosofias platônica e

³⁶ *Magnum, o Asclepi, miraculum est homo.*

³⁷ KRISTELLER, Paul Oskar. La academia platónica de Florença. In; **El pensamiento Renacentista y la artes.** Madrid: Tausus Ediciones, 1986.p.78.

hermética. Uma obra de intensa importância no platonismo medieval foi o *Timeu*, especialmente nas versões do grego que sobrevivera até a Renascença. A Idade Média teria lido pouquíssimos diálogos, tais como *Menon*, *Fédon* e o já mencionado *Timeu*. Para Kristeller, o platonismo Renascentista não é visto como um simples fragmento ou ramificação no movimento humanista, mas fora de importância capital como movimento filosófico, erudito e literário.³⁸ A amplitude do movimento platônico e seu sucesso, especialmente em Florença, não contém toda história do humanismo florentino:

A partir de 1460-70 vamo-nos afastando mais e mais das preocupações morais e literárias da primeira geração. O grupo, por sinal frágil e rapidamente dividido, da Academia era animado por uma ambição confessa de *renovatio* universal que, após 1480, fez, em poucos anos com essas doutrinas uma das forças mestras da cultura italiana: o neoplatonismo encontrava-se, pelo final do século o “mito do Renascimento”³⁹.

Essa primeira geração se destaca por ser, como apontamos acima, uma cultura poética, literária, moral e, especialmente, retórica, nutrida pelos estudos gregos e latinos. Kristeller aponta que o neoplatonismo ocupou no século XVI, os cursos de filosofia platônica nas universidades de Ferrara e Roma. Nessas universidades comparavam ou procuravam unir Platão e Aristóteles. Está bem documentada a circularidade dos textos de Pico, Ficino e Cusa na França e Inglaterra e para além das cidades da Itália chegando além dos Alpes.

Todavia, mesmo que no século XVI as obras dos platônicos circulassem em algumas das universidades, Ficino, por exemplo, nunca lecionou em uma delas. Ficino, segundo Garin, empregaria seus serviços a um senhor, um dos homens mais nobres e mais ricos da Itália, Cósimo de Médici, e ocupou a figura do literato da corte de Florença. Kristeller aponta que a Universidade de Florença, criada no século XIV, não tinha muita força e, assim, apresentava-se mais aberta e a cidade de Florença esteve mais aberta e foi mais acessível a correntes intelectuais de índoles diferentes.

³⁸Ibid., p.82.

³⁹ CHASTEL, André. Prefácio à primeira edição. In:_____. **Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico**: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.43.

De Dante a Ficino, a vida intelectual de Florença esteve dominada pelo humanismo cívico⁴⁰ de escritores como Boccaccio, aponta Kristeller. Todavia, em meio à cultura literária, retórica e poética nutrida pelos estudos dos autores antigos gregos e latinos, Ficino fundou sua academia platônica em Florença. O seu platonismo, como expõe Kristeller, “enquanto metafísica baseada na razão e na tradição platônica pode satisfazer às necessidades espirituais dos que estavam acostumados e inclinados a permanecer firmemente ancorados no cristianismo”⁴¹ e que buscavam uma nova justificativa histórica e filosófica. Por esse motivo, Ficino, com sua academia, nome meramente adaptado aos moldes da academia de Platão, alcançara um assombroso êxito, criando uma mudança profunda no clima e configuração da cidade de Florença. Nas discussões na academia sobre Platão que se davam no círculo social de Ficino, em conversas improvisadas, esse platonismo não se opunha à religião cristã e nem à ciência aristotélica da época e por se configurar em meio aos conflitos teológicos que precederam a Reforma, tornava-se atrativo por advogar a harmonia e a tolerância. Das atividades na academia que estavam ligadas a Ficino, como aponta Kristeller, as conversações improvisadas com amigos e visitantes, banquetes e discussões organizadas, bem como as famosas celebrações dos aniversários de Platão, lições públicas, leituras de Platão, tal como os escritos e as trocas de correspondências foram algumas das práticas sociais instauradoras do platonismo em Florença.

Há alguns pontos fundamentais no pensamento de Ficino. O primeiro deles é o novo conceito de filosofia como "revelação", uma espécie de iluminação da mente como apontam os escritos herméticos. Filosofia e religião, nesse sentido, são inspiração e iniciação aos sacros mistérios do verdadeiro. Hermes, Orfeu e Zoroastro foram personagens do mundo antigo, igualmente iluminados por essa luz, sendo assim profetas de uma sabedoria antiga que foi ressignificada por Ficino como prenúncio da Verdade cristã. A vinda de Cristo, com o Verbo fazendo-se carne, como anunciado no Evangelho de João, assinala o complemento dessa revelação. Percebe-se que nessa chave interpretativa os pagãos Hermes, Orfeu e Zoroastro, Platão e os platônicos foram harmonizados com a doutrina cristã.

⁴⁰ O humanismo cívico tem como principal característica a ênfase na civilidade de influencia da tradição retórica ou de uma *scientia civilis* defendida por Cícero.. O humanismo cívico pode ser entendido dentro do projeto cultural, no qual Kristeller define os *Studia Humanitatis*, ligado a um compromisso cívico e social. Dessa forma, o humanismo cívico renascentista encontra uma forte defesa do vínculo social e da vida associada. Pois não se reduz apenas à dimensão intelectual, ao contrário, sua atenção estava voltada para o nexos entre cultura e prática. Para mais; Cf. GARIN, Eugênio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p.13-14.

⁴¹ KRISTELLER. op. cit., p.106.

O segundo ponto se refere à estrutura metafísica da realidade, a qual era concebida por Ficino a partir do esquema platônico, como uma sucessão de graus decrescentes que são identificados pelo filósofo na seguinte ordem: Deus, anjo, alma, qualidade ou forma e matéria. Segundo Reale “os primeiros dois graus e os últimos dois são claramente distintos entre si, como o mundo inteligível e o mundo físico, ao passo que a alma representa o ‘elemento de conjunção’, que tem as características do mundo superior, mas ao mesmo tempo é capaz de vivificar o mundo inferior”⁴². Ficino dirigiu seu interesse à alma racional do homem, que ocupava o lugar medial (o terceiro) em uma hierarquia de cinco graus: Deus, anjo, alma, qualidade e matéria. Desse modo, Ficino aponta que essa “semelhante natureza parece necessária na ordem do mundo”, no qual os cinco graus da hierarquia do real de baixo para cima, tal como de cima para baixo, insere a alma “entre as coisas mortais, sem ser mortal, pois “se insere, íntegra e não é dividida, assim como também íntegra e não se dispersa”. (...) ela é o milagre máximo da natureza”. As outras são entidades singulares, mas “ela é simultaneamente todas as coisas (...) é a verdadeira conexão de todas as coisas divinas” a intermediária, a corrente do mundo, a fisionomia do todo, o núcleo e a “cópula do mundo”⁴³.

O terceiro ponto está ligado à temática da alma, a partir do amor platônico, como aponta Reale, que conjuga o Eros platônico⁴⁴ com o amor cristão. Uma passagem no Comentário do *Banquete* de Platão esclarece a temática do amor: “ainda que gostem dos corpos, as almas e os anjos não amarão propriamente a eles, mas a Deus neles: nos corpos amaremos a sombra de Deus, nas almas a similitude de Deus, nos anjos a imagem de Deus”. Dessa forma, ama-se “Deus em todas as coisas, de modo que, em última análise, amamos todas as coisas nele (...) veremos Deus e todas as coisas nele (...) nós primeiro amamos Deus nas coisas para depois amar as coisas nele e”, assim, “nós honramos as coisas em Deus, sobretudo para nos recuperarmos - e, amando Deus, amamos a nós mesmos”⁴⁵.

Além desses aspectos no pensamento de Ficino, Eugenio Garin aponta que os opúsculos herméticos ensinaram ao Fiorentino a olhar para o além deste mundo e elevar-se acima do domínio da natureza, a compreender a linguagem secreta de Deus. As ideias de Ficino faziam um convite para além da superfície opaca da realidade para descobrir, em todas as partes, o selo de

⁴² REALE, Giovanni. **História da filosofia**: Do humanismo a Kant. São Paulo: Paulus, 1990. p.72

⁴³ Ibid., p.73.

⁴⁴ O Eros platônico pode ser entendido, como expõe Reale, por Platão como uma força que, à visão da beleza, eleva o homem ao Absoluto, dando à alma as asas de que necessita para retornar à sua pátria celeste.

⁴⁵ Ibid., p.74.

uma harmonia oculta que, segundo Garin, animaria e unificaria a totalidade para o renascentista. Poderíamos resumir a obra de Ficino, a partir de Garin, como uma intuição da realidade de como a vida, a ordem e a beleza dessa realidade se exprimem mediante símbolos, imagens e figuras. Segundo Garin, "conhecer é ver diretamente o ato que constitui cada ente do real, remontar a esse ponto de partida que é a fonte de onde derivam todas as coisas, porque em cada coisa há vida e alma, um prolongamento extremo de um raio divino". Ficino, dessa forma, a partir de uma visão poética do mundo, exprime-se sempre em termos figurados por imagens e mitos, exatamente porque sua filosofia não era um raciocínio abstrato ou uma ciência física, mas "uma visão profunda do rosto de um Deus belíssimo, gravado no íntimo das coisas"⁴⁶. Todavia, para ver "Deus" era necessário recorrer a uma reconquista, a uma regeneração interior, a um renascimento. Essa expressão filosófica resumia-se a um convite a ver as almas das coisas, ou seja, ver uma exaltação do amor através do relato de uma experiência pessoal e ter uma iniciação ao mergulhar nas profundidades da própria alma para que na luz interior, o mundo se torne mais claro. O platonismo de Ficino e seus amigos "foi um sistema de pensamento complexo e único"⁴⁷, uma vez que não se tratava de uma mera repetição dos platônicos antigos ou do pensamento de Platão.

Ficino também aceitou os escritos apócrifos, atribuídos a Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeu e Pitágoras, como testemunhas de primitivas teologias e das filosofias pagãs que prepararam o caminho para Platão e seus seguidores, algo assim como o Antigo Testamento havia preanunciado o Novo. Essas noções, aponta Kristeller, adicionaram uma força nova e à crença geral do humanismo na sabedoria dos antigos e sua compatibilidade com os ensinamentos religiosos cristãos que exerceram um influxo enorme durante o século XVI.⁴⁸

Além de Platão, Ficino também descobriu a sabedoria de Hermes Trismegistos, o "três vezes grandíssimo" expõe Garin, e apresentava numa forma admirável que conjugava poesia e profecia, e que conquistou todos aqueles espíritos que ansiavam por uma religião liberta das rígidas fórmulas e do tom definido das autoridades tradicionais. Ficino restaura e traduz o *Corpus Hermeticum*, obra de Trismegistos, em todo seu caráter religioso. Os opúsculos herméticos ensinavam a Ficino a olhar para além desse mundo, e elevar-se acima do domínio da natureza, a compreender a linguagem secreta de Deus. Assim, o hermetismo ensinava a

⁴⁶GARIN.op. cit., p. 256-258.

⁴⁷REALE.op. cit., p.109.

⁴⁸Ibid., p.80.

existência de uma revelação perene, que via todas as religiões como expressões e traduções parciais, um convite à harmonia das religiões entre Cristo, Platão e Moisés.

Em nosso primeiro capítulo será apresentada uma discussão a respeito da cosmografia entre os séculos XV e XVI, visando demonstrar como o homem cartografava o mundo em que vivia. Para tanto, traremos duas de nossas imagens de pesquisa de Albrecht Dürer, *os hemisférios norte e sul*, datados de 1515. Traremos, neste capítulo, a discussão sobre a visão de mundo e cosmografia através dos pressupostos de Yi-Fu Tuan, quando define que uma cosmografia estabelecida através da astrologia, por exemplo, pode ser entendida a partir de espaço mítico.

No segundo capítulo apresentamos as primeiras questões sobre astrologia no âmbito iconográfico em alguns de nossos objetos de pesquisa, como as imagens renascentistas que identificamos dentro do tema astrológico. Elencaremos a discussão mais geral em entorno da gravura como sua técnica, o mercado, a circulação e a sua recepção. Abriremos também um precedente à discussão do capítulo posterior ao apresentar uma espécie de cartografia, através de um circuito plástico de pintura/gravura/artefatos, a respeito das imagens apropriadas de símbolos astrológicos, através da relação entre imagem/texto proposta por W. J. Mitchell.

Em nossa terceira e última parte trataremos da *Melencolia I*, uma das imagens mais enigmáticas da Renascença. A partir desta gravura de Dürer, veremos um lado da astrologia ainda não visto em outros capítulos. Veremos como a astrologia foi ferramenta da magia, tais como a magia e a alquimia estavam unidas às polêmicas astrológicas na Europa dos séculos XV e XVI.

CAPÍTULO 1 O CÉU COMO UM ESPAÇO ASTRAL E COMPONENTE VIVO DE UMA VISÃO DE MUNDO

(...) *Minha mãe gritava: mas havia nesse instante uma estrela que bailava, e eu nasci debaixo dela.*
(Muito barulho por nada- William Shakespeare)

Inscrita com os numerais arábicos 1484, no centro de uma esfera contornada pelo zodíaco, acima de um homem coberto com feridas, estava à data de uma má conjunção planetária responsável, assinavam principalmente os astrólogos, por uma epidemia que se alastrou pela Europa. Ao falar em uma epidemia na Europa, somos imediatamente levados a pensar quase que instantaneamente na praga bubônica, a peste. Todavia, talvez o sentimento de culpabilidade seja ele, coletivo ou individual, expresse o pavor que os indivíduos tiveram tanto da peste como, possivelmente, tiveram da sífilis, ou doença francesa⁴⁹, que se alastrou por volta do século XV em boa parte da Europa. A sífilis foi um dos maus que afligiram parte da Europa e foi tema para inúmeros tratados e ilustrações.

A imagem a que nos deportamos abaixo é uma xilogravura do gravador Albrecht Dürer (1471-1528), intitulada de *O sífilítico* (fig.1⁵⁰), uma ilustração que compunha um

⁴⁹ O termo tem origem no latim moderno *syphiliticus* de 1786. O uso do termo parece ser anacrônico por ter denominado a infecção venérea no século XVIII, contudo, o termo originalmente surge do título de um poema *Syphilis, sive Morbus Gallicus* (Sífilis ou a doença gaélica ou francesa) publicado em 1530 por Girolamo Fracastoro em Veneza que trata a respeito supostamente do primeiro caso da doença registrado na Europa. Fracastoro usa pela primeira vez a palavra como um termo genérico para a doença no qual retira o termo latino *Sipylus* de um nome dado ao filho de Niobe em uma obra de Ovídio. Cf. Online etymology dictionary. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Syphilis&searchmode=none>. Acesso em : 10.mar. 2014. Mesmo com a etimologia da palavra, as teorias sobre a origem da doença apontam para duas perspectivas, a primeira e mais difundida apresenta a sífilis nascida no Novo Mundo quando Cristóvão Colombo chega ao Haiti com seus homens que introduzem agente patogênico e desenvolve uma mutação que muda o caráter da doença para um curso mais agressivo. A segunda, e bem creditada, aponta que os primeiros casos aparecem por volta de 1495 em Nápoles, quando um exército de mercenários marchava contra Afonso II, a ordem de Charles VIII da França. Esse exército era formado por ex-marinheiros de Colombo, todavia ambos os exércitos que combatiam foram infectados, fato que acabou por espalhar a doença rapidamente. O exército foi dissolvido e os soldados voltaram para suas casas espalhando ainda mais a doença pela Europa. Na época de Dürer, a doença foi associada a uma má conjunção dos planetas, como veremos, e com o resultado de inúmeros surtos da enfermidade foi fornecido mais de quatrocentos nomes, no qual mais comumente foi denominada a “doença francesa” (*morbus gallicus*), Syphilis ou incunabulum. Da França, saíria a denominação da enfermidade na era de Dürer, no qual se acreditava que a causa da doença era um espécie de castigo a Charles VIII por, ter se colocado não apenas contra Afonso II da Itália, mas também ao Vaticano e a própria santidade e o imperador do Sacro império Romano e a Espanha. Para mais, ver: GARNER, Elizabeth. **Crimes in the art**: The secret Cipher of Albrecht Dürer. (s?): Ed. Kindle, 2003.

⁵⁰ Imagem disponível em: <WWW.satatd-zuerich.ch/content/triemli/de/index\kliniken-institute\dermatologie\vererogie\syphilis.html>. Acesso em: 10 de abril. 2014.

texto de caráter semicientífico⁵¹, mas em forma de poema, escrito por Theodericus Ulsenius o *Vaticinium in epidemicam scabiem*, publicado por volta de 1495 ou 1496 em Nuremberg⁵².

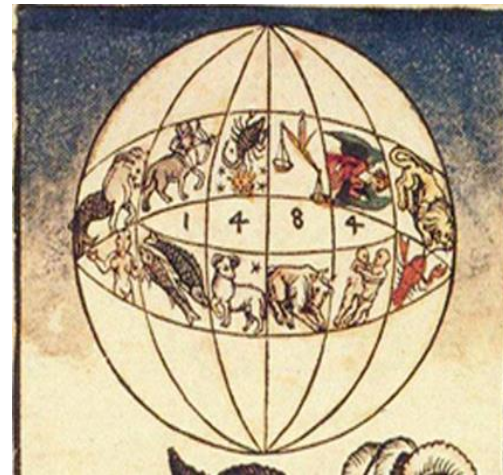


Figura1. Detalhe da xilogravura que ilustra a causa planetária do *morbus gallicus*. Perceba acima do numero quatro o sol sob a constelação de escorpião com quatro pontos, os planetas, que figuram a má conjunção entre os astros. E abaixo do mesmo numero um ponto, um planeta, em conjunção com a constelação de Aries.

Figura 1 – DÜRER, Albrecht. O sifilítico. Xilogravura. 1496.

⁵¹ Como expõe E. Panofsky. Cf: PANOFSKY, Erwin. **Vida y arte de Alberto Durero**. Madrid: Alianza Forma, 2005. p 71.

⁵² Todas as xilogravuras feitas por Dürer antes de 1500 são chamadas de “ganze bogen”, impressas em tacos de aproximadamente 38 por 29 centímetros.

A xilogravura ilustra o aparecimento no signo de escorpião, signo que rege as genitálias, de uma conjunção entre Júpiter, Saturno⁵³ e Marte formando a “má” conjunção no ano exposto na gravura, “1484”, para o dia 24 de Novembro. Sobre os ombros do *sifilítico*, estão as armas de Nuremberg, lugar em que o artífice que fez a imagem irá viver quase toda sua vida, e lugar em que houve uma eclosão da enfermidade⁵⁴. A grave epidemia atingiu a Germânia e boa parte da cristandade ocidental.

Na xilogravura “*O sifilítico*” de Dürer, como já vimos acima, o homem de face ferida que sofre de sífilis (fig.1) está em uma má conjunção planetária de 1484, vista na roda do zodíaco (ver detalhe figura 1). Dürer grava nesse panfleto astrológico a manifestação da *morbus gallicus*, um dos maus da série de males que a famosa conjunção astrológica provocou. Rafael García Mahiques, a partir da interpretação de Aby Warburg ao analisar Dürer⁵⁵, demonstrou como esses panfletos astrológicos ilustrados exerciam influência sobre os artistas e como Dürer “parece estar totalmente a serviço da literatura divinatória”⁵⁶. E, longe de ser uma superstição irracional, essas explicações ou teses astrológicas apresentavam uma lógica. A teoria astral, se assim podemos chamar, contou com as características dos signos zodiacais, as naturezas dos planetas, as influências e sinais desses planetas em várias partes do corpo e nos diferentes países. Pretendemos, todavia, perceber como as imagens compostas pelo gravador podem ajudar a lançar algumas hipóteses de como os astros exerciam influência sobre os homens desse período. Visamos a entender a relação do homem com o céu, percebendo-o como um determinado espaço que parece fazer parte das questões humanas, a partir do momento que os primeiros homens ergueram seus olhos, contemplaram os astros, organizaram, categorizam e criaram correspondências com as estrelas, planetas e constelações.

Assim, esse *espaço celeste*, o céu, foi imaginado por muitos, dotado de um corpo de imagens constituídas ao longo do tempo por meio de inúmeras constelações, astros, decanos, zodíaco e tantas outras formas que se configuraram, atuando na vida dos homens, os quais

⁵³Convém lembrar que, na teoria astrológica, a maior parte dos estudiosos de astrologia atribui ao Sol, à Lua e aos cinco planetas um condicionamento essencialmente voltado para o indivíduo, ao passo que os planetas transaturninos (que estão depois de Saturno) estariam ligados aos eventos relativos à história, à moda e à coletividade. Por isso, veremos algumas conjunções escatológicas no qual Saturno e Júpiter em conjunções como no caso da conjunção de 1484.

⁵⁴ KURTH, Willi.(org). **The complete woodcuts of Albrecht Dürer**. New York: Dover Publications, 2010. p.18.

⁵⁵ Em **La Rinascita Del Paganesimo Antico**.

⁵⁶ MILLARS. **Espai I História**, nº XIX, 1996. p. 87.

“parecem” ter atuado sobre aqueles. Podemos, dessa forma, perceber o céu como um espaço imaginado que ganhou corpo e figurações ao longo do tempo e se tornou um lugar carregado de imagens e, especialmente, de símbolos, mas que nunca deixou de ser real para homens que acreditavam e contemplavam as imagens do céu⁵⁷.

No período em que corresponde à impressão da gravura atribuída ao Dürer, outros astrólogos alertaram sobre o mal vindo dos céus. Houve publicações, muitas em forma de poema. Uma delas foi *Opuscula*, de 1496, escrita por Nicolò Scilliaccio na qual o autor menciona a aflição dos sintomas, visíveis, que surgiu no início do ano de 1494 em Barcelona. Como também o de Niccolò Leonicino, *Libellus de epidemia quam uulgo morbum Gallicum uocant* em 1497⁵⁸. Em 1496 houve a publicação do *Prognosticon sive (ut alii volunt) iudicium ex coiunctione Saturni et Jovis* em Viena por Joseph Grünpeck⁵⁹, tanto em latim como germânico e trata da conjunção de 25 de novembro de 1484, durante a qual atenta para mesma configuração estelar que então alarmava aos outros astrólogos. Grünpeck, ao Norte, iria publicar tratados em Augsburg, Nuremberg, Strasbourg sobre a sífilis, a *morbus gallicus*, textos que alcançaram uma intensa popularidade, motivo que levou a tradução do latim para o alemão para cidades da Germânia e levou a ser reimpresso em Roma.

Grünpeck publicou também o tratado *Tractatus de pestilentiali Scorra siue mala de Franzos* de 1500 dedicou uma página inteira a conjunção dos planetas em 1484, a ele também fornecida, sob a forma de uma xilogravura (figura 2), com gráfico zodiacal sobre a qual presidiu Deus em Majestade, ladeado por dois anjos, uma prova de que a doença foi assumida como castigo de Deus. Augsburg e Nuremberg, lugares onde as xilogravuras zodiacais foram impressas, eram centros famosos para publicação de obras em astrologia, matemática e medicina

⁵⁷ A visão do céu, segundo Gilbert Durand, orienta um "mundo superior" simbólico, dotado de uma avaliação baseada em princípios, que orienta todo o simbolismo terrestre. O céu, ou melhor, "os céus", isto é o mundo interpenetrado e que rege o mundo aqui embaixo. Entre os chineses, o Imperador, o qual era o governante do mundo, por organizar o espaço e o tempo cósmico, era o "Filho do Céu". Assim, de acordo com o autor, pode-se dizer que o céu é o símbolo da onipotência, porque combina a altitude de transcendência, a convivência harmônica dos opostos e as pluralidades e regularidade exemplar de suas fases. A transcendência e as tensões harmônicas, as soluções conflitantes e a regularidade geométrica dos movimentos, tais seriamos três principais ideais para que todos os homens, estrutural e funcionalmente, aspiram. Gilbert DURAND, «CIEL SYMBOLISME DU», Encyclopædia Universalis, 1969. [Online], Acesso: 30 jun. 2015. : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-du-ciel/>.

⁵⁸ Cf. HAYTON, D. *Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe*. Toronto: Kevin Siena, 2005. 241–74.

⁵⁹ Astrólogo e historiador era responsável por fazer o horoscopo de Maximiliano II e Ferdinando I. Cf. FAIVRE, A.; BROEK, R.; BRACH J.P. *Dictionary of Gnosis and Western Esoterism*. Boston: Brill, 2006. p.129.

como aponta Cecil H. Clough⁶⁰. Podemos ver como no Renascimento a influência dos céus estrelados, especialmente dos grandes planetas, foi ligada a eventos na terra. A xilogravura de Grüneck (figura 2) nos coloca a figura de Deus que age por meio das estrelas, as quais Ele havia deixado no controle do mundo e sua intervenção se dava apenas quando as coisas davam erradas, como o objetivo de efetuar um castigo.

Além disso, mesmo que a teoria astral estivesse relacionada com a espiritual e a teológica, vale apontar que, no século XV, a astrologia estava intimamente associada também à medicina e à prática médica. Nos dias de Grünpeck, se esperava que um médico estivesse familiarizado com calendários zodiacais, horóscopos e prognósticos, uma vez que muitas das ações médicas fossem mais bem realizadas em um dia favorecido por Horóscopo do paciente.

A primeira publicação comercializada sobre *morbis gallicus*⁶¹ na Germânia foi a Augsburg, na Universidade de Freiburg, pelo astrólogo, poeta e físico Dietrich Ulsen (1450-1508)⁶², em 1502. Tal poema foi publicado, sem fins comerciais, primeiramente em Nuremberg, em 1496, provavelmente por Hans Mair e posteriormente em Augsburg por Johann Froschauer⁶³. Entretanto, ambos foram impressos com a xilogravura atribuída a Dürer (figura1), mas só em sua segunda edição ganhou um grande tamanho em uma página impressa contendo uma larga xilogravura do homem coberto de feridas de sífilis, no qual estava sob o título *Theodoricus Ulsenius Phrisius Medicus universis litterarum patronis in epidemicam sacabiem, quae passim toto orbe grassatur, vacitinium [sic] edicat*⁶⁴ publicada entre 1495 ou 1496. De ambos os lados da xilogravura, podemos ver o poema em latim de Ulsen impresso em cem linhas e outras dez linhas de um poema intitulado *Insigni Archiatriae studia sacrum*⁶⁵.

⁶⁰ CLOUGH, Cecil H. The discovery of America, The Italian wars, and the impact of Syphilis on Western Christendom. In: **Medical Historian**: Bulletin of Liverpool Medical History Society. v.6. 1993, p.17-53. Disponível em: <<http://www.evolve360.co.uk/Data/10/Docs/06/06Clough.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

⁶¹ Doença Gálica.

⁶² GERULAITIS, L. V. Incunabula on Syphilis. In: Edelgard E. DuBruck, B. (org). **Fifteenth-Century Studies** Vol. 29. Alabama: Camden House, 2004.

⁶³ Ibid., p.82.

⁶⁴ “Teodoro Ulsen Frísio médico universal protetor da literatura de uma epidemia sobre coceira, que em todo lugar em luto avançado, vagueia [assim] proclama”. (Tradução nossa)

⁶⁵ “Distingue do arquivo da escuridão e anseiam o sagrado”. (Tradução nossa)

Tais tratados apresentavam controvérsias, dependendo especialmente do lugar ou centro erudito em que eram escritos e publicados, pois as causas sobre a sífilis, em sua boa parte, eram divididas entre as teorias astrológicas e as teológicas, como já citada explicação teológica que apresentava a sífilis como punição de Deus para humanidade pecadora, como vimos na gravura de Grünpeck, sendo que nesta imagem, a doença era *executada através do poder*



Figura 2 – GRÜNPECK, Joseph. Tractatus de petilentiali scorra sive mala de Franzos. Xilogravura. Originem remediaque eiusdem continens, Impresso no poema de Brant Augsburg, 1496.

das estrelas. Entretanto, nem todos os doutores achavam essa explicação tão satisfatória, pois muito explicavam pelos meios dos tradicionais termos da teoria dos quatro humores de Galeno, principalmente, através da *bilis negra* e da abundância do humor melancólico⁶⁶. De toda forma, a discussão sobre a causa da *morbus gallicus* entre os anos de 1496 a 1501 produziu uma série de trinta e nove títulos e reedições publicadas entre a Germânia, a Itália, a Espanha e a França,⁶⁷ que tinham como discussão três bases: a religião, a astrologia e o conhecimento clássico médico (a teoria dos humores e a astrologia médica). Dentre essas discussões, estava a problemática astrológica que esteve nos limites, especialmente, da astrologia divinatória e profética.

Além desses tratados sobre a doença gálica, encontra-se uma iconografia representativa, em sua grande maioria na forma de panfletos, sobre a doença. Daremos aqui uma maior visibilidade à gravada por Dürer para pensarmos como uma forma de composição, ou testemunho de um dado espaço, o qual, por meio de figuras, atuava sobre os homens, pois o pintor e gravurista de Nuremberg produziram significativos exemplares da força celeste por meio de

⁶⁶ A tradição galênica se configura através da teoria dos quatro temperamentos, a fleumática, o melancólico, o sanguíneo e o colérico. Na Idade Média havia correspondências com os Árabes, mas havia a sobrevivência das atribuições do Problema XXX de Aristóteles. Pelas temperaturas ou qualidades quente, úmido, seco e frio se identificava certas patologias humorais, como podemos ver, a exemplo, nos escritos sobre a sífilis, no qual o humor que estava causando a epidemia era o provocado pela *Bilis negra* que correspondiam à enfermidade melancólica. O lugar em que a melancolia parece ocupar nos tratados é de causa de enfermidade. Cf: KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolia**: estudos de historia de la filosofia de la naturaleza, la religion y la arte. Madrid: Alianza Editorial, 2012. p.34-75.

⁶⁷ GERULAITIS, 2004. p.92.

imagens, como, por exemplo, anos mais tarde, a serviço de Maximiliano I, fará a célebre figura dos hemisférios norte e sul, datadas de 1515, dentre outras que acreditamos formar uma série parecida. No caso da xilogravura, *O sífilítico*, há uma má conjunção planetária de 1484, vista na roda do zodíaco e a força dos planetas dessa conjunção, como anuncia o poema no panfleto, atuara nas partes do corpo, e, dentro dessa racionalidade⁶⁸, cada parte do corpo corresponde a um signo: o corpo sentia as vibrações benéficas ou maléficas dos astros. Ação sobre o corpo, sobre a vida dada pelos astros e mediada por tudo que compõe o céu, formas, símbolos e alegorias, parece ter feito parte da cultura artística da Renascença, como aponta Edvard Wind⁶⁹. Todavia, ao que nos parece, não seria apenas no âmbito da cultura artística, mas também de uma visão, de uma dada forma de entender, uma visão de mundo.

Para pensar essa visão de mundo como algo categórico e fundante para impressão da gravura que figura uma forma de entender o que era o céu, sempre tomando como referência entender o *céu renascentista* que parece ter sido visto entre estrelas, cometas e constelações, usaremos a teoria do geógrafo Yi-Fu Tuan. Entender a relação do homem com o céu e perceber o céu como um determinado espaço⁷⁰ faz parte das questões humanas a partir do momento que os

⁶⁸ Percebemos a partir do sentido proposto por Ernst Cassirer como uma compreensão de um movimento de fluxo e refluxo entre racionalidade e emocionalidade no plano do simbólico. Vale apontar que, para entendemos esse plano simbólico, presente na obra *A filosofia das formas simbólicas*, Cassirer trabalha a partir da filosofia kantiana com os conceitos *conceber* e de *perceber*, sendo que o primeiro diz respeito ao intelecto e este último à intuição. Ambos convertem as informações sensoriais em conhecimento. Cassirer teve como objetivo aplicar a filosofia de Kant do transcendentalismo para demais disciplinas, engajando-se nos debates que cercam o "índice de refração" que existia entre subjetividade e objetividade, que é um discurso que envolve as conceituações mentais dos homens no mundo real. Esta "distorção" do mundo real na mente é responsável pela criatividade e pela formação das formas simbólicas de cada disciplina, tanto nas ciências humanas como nas demais ciências. Por isso, ele analisou como era possível que a universalidade da mente fosse capaz de manifestar, em si, muitas formas diferentes. Assim a presença de uma racionalidade não representa necessariamente uma hegemonia, pois diferentes formas de racionalidade podem conviver no mesmo espaço e tempo, e uma pode estar mais consolidada que outra. Para Cassirer, o termo "*symbolische forma*" refere-se à estrutura da realidade criada por estas formas, às formas de ver formulados fora da influência do mundo empírico. HATT, Michael; KLONK Charlotte. **Art History: A critical introduction to its methods.** Manchester: Manchester University Press, 2006. p. 100-106.

⁶⁹ E. Wind trata dos aspectos de algumas obras de arte, como as de Botticelli e Rafael, que procuravam dominar um sistema filosófico, do qual tais pintores deveriam aprender mais sobre as ideias que estavam vigentes no Renascimento. O pintor deveria saber e conhecer as fontes literárias relacionadas ao tema a ser pintado e gravado, além de conhecer determinados princípios filosóficos, especialmente, os que mais vigoravam; os neoplatônicos. Por meio desses elementos o autor, a nosso ver, identificou nas obras a cultura artística em que a obras estavam inseridas. Cf.: WIND, Edvard. **Los misterios paganos del Renacimiento.** Barcelona: Barrau Editores, 1972.

⁷⁰ Nosso intuito não é discutir o espaço como categoria kantiana "a priori", como uma maneira de dispor os fenômenos sensíveis. A categoria espaço foi construída no discurso metafísico que coloca o objeto como sujeito metafísico - *a priori* - transformando-o em um conceito abstrato, ou seja, um dado prévio que não é pensado em uma perspectiva, especialmente histórica. As categorias como o tempo, produto de inúmeras reflexões no campo da história, e o espaço, categoria de nossa reflexão, no entender de Douglas Santos são categorias a serem repensadas na medida em que as sociedades asredimensionam. Hoje, concebe-se que o espaço que se fragmenta e se redefine igualmente segundo os postulados metodológicos nos campos da geografia, da sociologia, da história e o dos demais

sujeitos em sociedade ergueram seus olhos e contemplaram os astros e organizaram, categorizam e criaram correspondências com um espaço celeste composto de astros, planetas e constelações.

Esse céu múltiplo de significados na medida em que interfere no mundo através da ideia de correspondência entre as esferas celestes e terrestres constituiu uma ordem, uma visão de mundo. Partiremos do pressuposto que tal espaço é constituído a partir da noção de espaço mítico. Segundo Tuan, esta categoria é uma manifestação de como o ser humano se relaciona com a terra e o cosmo. Trata-se de um espaço que é mítico, pois, os “mitos florescem na ausência do conhecimento preciso”⁷¹, e, no trabalho da imaginação⁷² o espaço é enriquecido de imagens, como um céu amplo de significados, de atribuições e de classificações.

Entendemos que o céu repleto de significados pode ser visto por meio de algumas imagens renascentistas a partir do conceito de espaço mítico representado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan. Este apresenta dois conceitos de espaço mítico, o primeiro deles é o espaço mítico como “uma área imprecisa de conhecimento deficiente envolvendo o empiricamente conhecido”; e o segundo, este caro as nossas perspectivas, “é [que] o componente espacial de uma visão de mundo, [compreende] a conceituação de valores locais por meio da qual as pessoas realizam suas atividades práticas”⁷³. Segundo Tuan este espaço mítico é uma manifestação de como o ser humano se relaciona com a terra e o cosmo, servindo para dar aos homens “uma função, um lugar, um sistema coerente do mundo”⁷⁴. A respeito disso o autor diferencia o espaço mítico em dois esquemas, sendo que um tem o homem no centro do sistema orientado para os pontos cardinais e para o eixo vertical, e outro apresenta o corpo humano, percebido como uma imagem

campos do saber. Hoje, a categoria espaço é tratada segundo novas apreensões, agora não tão kantianas, produzidas por distintos discursos, conflitos sociais, símbolos, representações, as quais, concebe-se que acabam por inventar, integrar, imaginar, mitificar, praticar, constituir e narrar espaços. Nosso objetivo é, portanto, ao tratar a historicidade da produção do espaço, vencer os *a priori* kantianos e as sobrevivências da metafísica. Para mais: LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Cambridge: Blackwell, 1991.p.02. SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p.22.

⁷¹ TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983. p. 96.

⁷² A imaginação em Bachelard é entendida como uma forma de valorizar apreensão e recriação da realidade. Assim, a imaginação incessantemente se enriquece de novas imagens. Todo espaço verdadeiramente habitado traz em sua essência uma noção de casa como aponta Bachelard, em *A poética do espaço*, no qual a imaginação “trabalha” e “constrói paredes”. Assim, o espaço explorado pela imaginação é ampliado para uma dimensão maior para além da imagem da casa. Dessa forma, a nosso ver, através da imaginação como uma possibilidade de conceber espaços, sejam esses, até mesmo, espaços míticos com os seres pontilhados no céu oferece uma possibilidade de explicação para a ausência do preciso através de um espaço compreendido e, logo, constituído pela imaginação. BACHELARD, Gaston. **Gaston Bachelard**; São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 205

⁷³ Ibid., p. 97. Ambos são para Tuan ambos, os tipos de espaço, persistentes no mundo moderno.

⁷⁴ Ibid., p.100.

do cosmos, um microcosmo⁷⁵. A questão a ser levantada advém da constituição de um espaço a partir do qual se projeta uma distância, dos planetas e constelações, cartografando-os, mas ao mesmo tempo se conecta com esse espaço distante, na medida em que este interfere diretamente na vida dos indivíduos, por meio de uma integração do homem com astros e constelações. Tal integração, interação e correspondência podem ser vistas, por exemplo, em *O sifilítico*, correspondendo ao que chamamos de “teoria microcós mica”⁷⁶ “que relaciona não somente a terra com o corpo humano, como também às estrelas e aos planetas”⁷⁷. Essa teoria microcós mica parece ser um fator decisivo para compreensão desse espaço.

Tuan em *Sign and Metaphor* chama atenção para o fato da capacidade do homem de sentir profundamente, de ver o mundo vivamente e a capacidade de inovar estarem intimamente relacionadas. Para o geógrafo humanista, a inovação significa o poder, desenvolvido pelo homem, de apreender e criar a metáfora, o signo afetivo e o símbolo. Para ele, o ambiente provoca estímulos para que o homem gere múltiplas e inesperadas sensações, imagens e ideias e esse processo se daria de diferentes formas como a sinestesia, a predição metafórica e o pensamento simbólico. A sinestesia é a mistura das experiências sensoriais, um conjunto de experiências, tal como o auxílio da memória que condiciona a invenção de metáforas, levando-o à afirmação de que uma intensa sinestesia e o pensamento metafórico podem ser duas pontas de um contínuo da capacidade humana.

Assim, a sinestesia fornece a fundação do desenvolvimento do pensamento metafórico. Tuan trata o pensamento metafórico e a sinestesia como algo presente na capacidade humana. Esse pensamento metafórico é formador de antigas metáforas amplamente compartilhadas. Dessa forma, para o geógrafo chinês, as metáforas possuem um poder de constituir metáforas no tempo

⁷⁵Durante milênios, segundo Mircea Eliade, o homem trabalhou ritualmente e pensou miticamente nas analogias entre o macrocosmo e o microcosmo. Era uma das possibilidades de se "abrir" para o Mundo e de participar assim da sacralidade do Cosmo. ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979. p.97. As sociedades arcaicas e tradicionais, segundo Eliade, concebem o mundo ao seu redor com um microcosmo. Nos limites deste mundo fechado, começa o domínio do desconhecido, do não-formado. De um outro lado existe o espaço cosmisado, portanto habitado e organizado. ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1972. p.37.

⁷⁶Essa problemática microcós mica pode ser pensada, no nosso caso, a partir de Cassirer, que em seu livro *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, ao tratar da filosofia do Renascimento expõe que “Uno de los motivos básicos de la filosofía del Renacimiento, el motivo del microcosmos, que constituye una esfera media en la que se encuentran y determinan mutuamente el concepto de naturaleza y el de *humanitas* que el Renacimiento tiene, yaparecía ofrecer desde el primer momento ese término de conciliación. Como símbolo, como imagen de la naturaleza, el hombre tanto se relaciona con esa naturaleza como se distingue de ella. La abarca en sí mismo sin que por ello deba anegarse en ella; contiene” Cf. CASSIRER, Ernest. **Indivíduo y cosmos en la filosofía del Renacimiento**. Buenos Aires: Emecé editores. 1951. [61]

⁷⁷Ibid., p.101

e no espaço, isto é, a capacidade humana é capaz de criar metáforas e chegar a partir de uma imagem ou de outra ideia e perceber seu significado. A metáfora, assim, conjuga uma articulação completa de ideias de forma contínua, uma se move de forma implícita ou explícita. Um dos exemplos, que nos é pertinente, é quando Tuan aponta que “Platão aceitou a metáfora de microcosmo de seu tempo; a ideia que o corpo do homem é semelhante ao do cosmo. Ele não fez, no entanto, com o resto da metáfora, ele passou a construir sobre ela um esquema altaneiro de correspondências que harmonizavam os componentes do universo do muito pequeno ao mundo grande”.

O espaço mítico que destacamos na Renascença, o céu, afeta (no sentido primeiro da palavra) os indivíduos, inquietando-o devido seu caráter inapreensível senão por meio de sinais. Há tempos os homens tentam domá-lo e torná-lo lugar⁷⁸, pois mensuram, observam e acreditam no poder e força dos símbolos que montaram para mobilizá-lo, como uma conjuntura planetária da gravura do *Sifilítico*, repleta de sinais astrais que parecem interferir nos espaços humanos terrenos, sejam esses reinos, cidades, plantios ou corpos⁷⁹. Segundo Paolo Rossi ressalta, o mundo da era moderna era a imagem ou o espelho de Deus e o homem é a imagem ou o espelho do mundo, de maneira que entre o grande mundo ou *macrocosmos* e o *microcosmos* ou mundo em pequeno tamanho existem correspondências exatas. “As plantas e as selvas são os cabelos e os pelos do mundo, as rochas são os seus ossos, as águas subterrâneas as suas veias e o seu sangue”⁸⁰. O ser humano é o umbigo do mundo. Está no seu centro. O homem enquanto espelho do universo é capaz de revelar e de captar as correspondências secretas.

Para Tuan, o esquema de colocar o homem como termo crucial e central no cosmo astral surge da necessidade de compreender várias substâncias dispersas no universo numa integridade análoga entre a astrologia e o corpo. Nesse sentido, “o esquema que considera o corpo humano como uma imagem do cosmos pretende explicar as características humanas individuais e o

⁷⁸No sentido em que Tuan expõe em *espaço e lugar*, na medida em que, o lugar é segurança e o espaço é liberdade. Segundo Tuan, “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Nesse sentido, o lugar e o objeto define o espaço a partir de impressões recebidas através dos sentidos que adquirem a estabilidade. A partir da segurança e estabilidade do lugar aponta Tuan “estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensamos o espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar”. TUAN, Yi-Fu.op.cit., p.6-7.

⁷⁹Se pensarmos como Tuan, acerca da relação do corpo e espaço, pois o corpo pode estarno espaço, ocupar o espaço ou constituir um espaço.

⁸⁰ROSSI, Paolo. **O Nascimento da Ciência Moderna na Europa**. Bauru, São Paulo, Edusc, 2001.p.48.

destino”⁸¹. Desta forma, para que se possa entender melhor essa dada visão de mundo é preciso retomar, também, um pouco da história da ciência e das ideias neoplatônicas que circulam em tal período e que se situam entre o fluxo das cidades da Germânia na Europa Renascentista, no qual se desenvolveu mais intensamente os estudos da astronomia. Neste capítulo, trataremos um pouco do desenvolvimento da cartografia e cosmografia do período. Nos demais, especialmente no último, daremos mais ênfase aos preceitos neoplatônicos que, a nosso ver, se constituíram com parte da visão de mundo de alguns humanistas.

1.1 Correspondências entre o céu e a terra: uma visão de mundo renascentista a partir do espaço mítico

Nas prósperas cidades da Germânia, como a Nuremberg e Augsburg e as novas universidades de Praga, Viena e Leipzig, ressurgiam numerosos escritos gregos espalhados pelas escolas do Oriente, especialmente, pelos árabes. Tais escritos circulavam na Itália, em particular o *Almagesto*, do astrônomo grego Cláudio Ptolomeu (100 d.C. a 160 d.C.), tinha um lugar proeminente já em meados dos quatrocentos⁸².

A cosmografia⁸³ ptolomaica considera as relações da terra com o conjunto do céu, e percebe este como uma esfera celeste que gira em torno de um eixo. Ptolomeu defendia a esfericidade do céu, o qual seria o maior dos corpos. A terra, em sua concepção, ficava no centro do universo e todos os astros giravam em torno dela. No tempo de Dürer, a astronomia esteve dominada pela obra *Almagesto* de Ptolomeu, projetando, em última hipótese, uma forma de conceber e perceber o céu. O *Almagesto* descrevia uma visão global do mundo, uma cosmografia como veremos mais adiante.

Mesmo colocando em nota uma distinção entre o que é a cosmologia e a cosmografia em uma perspectiva filosófica, acreditamos, que devido à especificidade do período, não seja possível ou necessária a distinção de ambas. Trabalharemos, nesse sentido, com ambas as concepções que por ora apresenta os dois significados. Uma cosmologia, segundo Jean- Pierre Vernet, supõe uma filosofia da natureza, ou ao menos, uma física. A cosmologia de Ptolomeu é

⁸¹Ibid., p.102.

⁸²PANNEKOEK, Anton. **The history of astronomy**. New York: Dover Publications, 1989. p. 179.

⁸³Sobre a cosmologia no renascimento do século XV e XVI há toda uma tradição cosmologia que retoma a raízes bem anteriores, especialmente, no *Timeu* de Platão e na *Física* de Aristóteles.

atribuída a uma física que o antecedeu, a de Aristóteles. Falar do cosmo é afirmar, primeiro, que o mundo tem uma forma, uma estrutura, uma ordem e que constitui uma cosmologia. Para Vernet, à física de Aristóteles garantiu à cosmologia da Renascença uma estabilidade e uma ordem no mundo, no qual, um pouco mais tarde e ainda no renascimento Nicolau Copérnico iria contestar. Com uma nova cosmologia, Copérnico defenderia que a terra está em movimento, e não imóvel, como pensavam os seguidores de Ptolomeu, e que, com isso, a terra perdia a sua centralidade⁸⁴.

Em *O sifilítico*, de 1496 presumimos que o tipo de conjuntura frente à feitura dessa imagem advém de uma tradição astrológica que legou a Renascença uma série de problemáticas acerca de seu caráter divinatório, vista como fatalista ou determinista⁸⁵. A casualidade celeste, baseada no modelo aristotélico, e composta também através do *Tetrabiblos*, de Claudio Ptolomeu, apresentava esse modelo de correlação dos efeitos entre o céu e a terra através de um processo natural de casualidade. A chamada *astrologia natural*, entendida como a correspondência entre o céu e o mundo material, era percebida por meio da influência astral irremediável e selada no momento do nascimento da pessoa por um astro, cabendo ao astrólogo oferecer uma sentença irrevogável sobre um determinado destino. A crença astrológica era baseada na concepção de que o destino humano é irreversivelmente governado pelas estrelas e que, por conseguinte, como aponta Francis Yates “o estudo do horóscopo de uma pessoa e da posição das estrelas na hora de seu nascimento pode[ria] levar-nos a predizer seu futuro, irrevogavelmente predeterminado”.⁸⁶ A compreensão ou doutrina concebia uma predisposição de que os doze signos do zodíaco governavam as partes do corpo, ou que os diferentes temperamentos estavam vinculados aos diferentes planetas, e que ainda essas partes eram sujeitas a atributos benéficos ou maléficis vistos já no nascimento.

Cassirer aponta que a astrologia representava, desde seu começo, um duplo aspecto no Renascimento, o antigo e o novo não marcham separados durante muito tempo, quando não se confundem constantemente. Para Cassirer não houve, em nenhum momento, uma linha precisa de demarcação entre o mito e a ciência, entre a magia e a filosofia. Na dinâmica do pensamento dos

⁸⁴ VERNET, Jean-Pierre. **Uma história da Astronomia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991.

⁸⁵ Mesmo entendendo que a magia astral cunhada por Ficino também tenha feito da polemica astrológica do humanistas, apontaremos mais detalhe ao tipo de astrologia em que a imagem, d*Osifilítico* se situa.

⁸⁶ YATES, op. cit., p.73-74.

renascentistas, apenas lenta e continuamente operou-se a distinção de ambos os domínios⁸⁷. Todavia, podemos definir o espaço celeste, *Sphaerae coestis*, como uma cosmologia astral, mítica, de um espaço astral, pois tais imagens, como *O sifilítico*, por exemplo, detêm atitudes e valores frente a um determinado ambiente, ou espaço.

Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, em um de seus painéis, o painel B, apresenta relações do homem com o cosmo através das imagens, um dos painéis mais significativos⁸⁸, para nossa pesquisa. Warburg o denomina “Vários graus de transferência do sistema cósmico da humanidade. Correspondência harmônica (...)”⁸⁹. Esse painel Warburg composto de imagens do período da Idade Média e do início da Renascença, entre as quais se constituem relações uma com outra, na medida em que tratam de analogias do cosmo com o homem. O painel B (figura 3) está composto de cópias de imagens como as contidas no manuscrito do século XII de Hildegard of Bingen do *Liber divinorum operum*, como o homem zodiacal compõe também no *Trés riches Heures du Duc de Berry* dos Irmãos Limbourg, o homem vitruviano de Leonardo Da Vinci, mais duas imagens da edição de 1533 *De occulta philosophia* de Heinrich Cornelius Agrippa.

A “correspondência harmônica” era baseada em uma visão de mundo astrológica fundamentada na abstração geométrica. Warburg compõe seu painel através do tema que permeava, para ele, o pensamento Renascentista, o de analogia entre o microcosmo e macrocosmo. A semelhança que há entre as imagens, não são apenas semelhanças visuais, mas são informações de uma dada epistemologia.

Michel Foucault⁹⁰ fala de uma "ruptura" epistemológica, no século XVII, uma espécie de painel que indica uma mudança em direção a um ideal matemático e que se afasta de uma *episteme*⁹¹ com base em semelhança. Foucault ao esboçar a episteme do século XVI, de início,

⁸⁷ ⁸⁷ CASSIRER, op. cit., p. 81..

⁸⁸ Os primeiros painéis como os A, B, C e os 1, 2 e 3 tratam da cosmologia clássica, tais como os painéis que vão do 20 ao 29 que tratam da astronomia Grega e Helenística como também da astrologia medieval árabe e medieval e Renascentista europeia. Nos três primeiros painéis Warburg apresenta o tema de uma “harmônica” cosmologia ou como a humanidade pode ter representado historicamente suas “relações” com o cosmos em fazer um antropomorfismo e analogia entre o macrocosmo e microcosmo. Com isso, como aponta Christopher D. Johnson a constituição do Atlas de Warburg marcou elementos-chaves na interpretação da história da astrologia e astronomia.

⁸⁹ Título original: *Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonik auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Leonardo).*

⁹⁰ Não trabalharemos dentro da perspectiva de *episteme* proposta por Foucault, mas com a análise, a nosso ver, prontamente histórica do pensamento e epistemologia do período.

⁹¹ Para Ian Maclean os especialistas que tratam a Renascença parecem ter dado pouca atenção às colocações de Foucault sobre o conceito de episteme, especialmente, quando aponta a peculiar episteme do Renascimento. O autor aponta que o discurso do dia é que a noção de episteme, muitas vezes, parece sugerir um congelamento ou prisão das

aponta que o caráter do saber deste período é pobre e pletórico, pois, segundo o autor, é simplório e ilimitado. A noção, ou como denomina Foucault, a categoria de microcosmo acabou por desempenhar no século XVI um papel fundamental no saber. Essa noção de visão de mundo ou *Weltanschauung*, como denominou Foucault, não havia de acordo com o filósofo uma só função, mas duas funções múltiplas do saber na Renascença ou como chama uma “configuração epistemológica da época”.

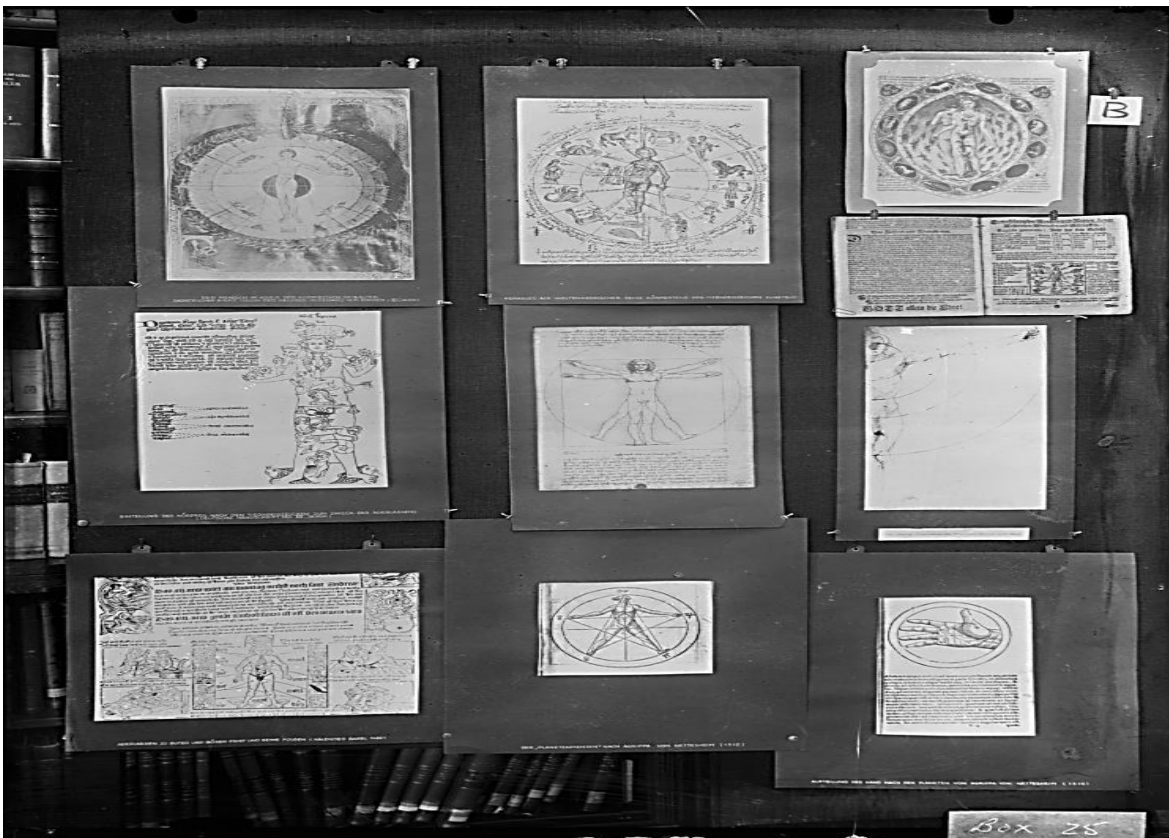


Figura 3 – WARBURG, Aby. Painel B. *Bilderatlas Mnemosyne*. 1926 (Instituto Warburg, Londres).

“mentalidades”. Todavia, estudos de filosofia têm mostrado recursos para escapar das “limitações” da episteme. Episteme, em Foucault, quer dizer “o conjunto total de relações que unem, em um determinado período, as práticas discursivas que dão origem a figuras epistemológicas, ciências, possivelmente sistemas formalizados (...) a episteme não é uma forma de conhecimento ou tipo de racionalidade que atravessa as fronteiras das áreas das ciências e manifestos mais variados” A episteme, assim, manifestaria “a unidade soberana de um sujeito, um espírito de um período, que pode ser entendido através de um grupo de relações que podem ser descobertas, de um determinado período, entre as ciências quando analisadas ao nível das regularidades discursivas”. MACLEAN, Ian. Foucault's Renaissance Episteme Reassessed: An Aristotelian Counterblast. *Journal of the History of Ideas* v. 59, n.1, Jan.1998, p. 149-166. Disponível em:<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3654059?uid=2134&uid=2474283073&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2474283063&uid=60&sid=21106878274133>>. Acesso em: 12 maio.2014.

Foucault, ao analisar a episteme do século XVI, trata de pensadores ligados ao Platonismo e ao Lullismo, no qual tal pensar da época tinha uma predominância de caráter hermético e platônico. Ian Maclean aponta uma refutação, no qual a episteme da Renascença feita por Foucault não apontou ou fez as escolhas de levar à análise às percepções particulares do pensamento aristotélico também vigente na Renascença.

Na Germânia⁹² do século XIV, antes dos tempos de Dürer, esteve Nicolau Cusa ao qual Douglas Santos⁹³ define, em sucintas palavras, que tal filósofo cumpre a ação ao reler, rever, redefinir dentre muitos pontos a obra de Ptolomeu. Cusa apresenta evidentes dificuldades no sistema de Ptolomeu, isto é, na ordem e organização espacial do mundo europeu. Isso será um passo para o que viria; a incorporação da matemática como uma linguagem fundamental, as proposições copernicanas e a retomada do neoplatonismo⁹⁴.

Cassirer, em *O individuo e o Cosmo na filosofia do Renascimento*, aponta que na Renascença perpetuou como já bem pontuamos uma concepção da Idade Média de um mundo ordenado que se fundamentava na premissa de que todos os elementos celestes e terrestres estavam aprazivelmente relacionados entre si, de modo que os elementos inferiores correspondiam às influências superiores. Segundo Jean Delumeau, nos escritos medievais, o céu é apresentado num arcabouço hierárquico cosmológico que tem bases nos escritos de Ptolomeu e de Aristóteles. Segundo o autor, a cosmografia medieval cristã modificou esses pressupostos, baseados nos escritos dos filósofos gregos, e passaram, assim, a criar e a dividir a estrutura em um céu superior e um céu inferior. Apresentada dentro de uma esfera havia uma coerência que mantinha a ordem do cosmos e que não podia ser violada, algo que explica o temor constante de desordem. Essa hierarquia fechada era considerada perfeita em si mesma, e foi, por muito tempo, um modelo para explicar a “correspondência entre o homem e mundo, o microcosmo e o

⁹² Na Germânia houve um desenvolvimento intenso no campo “científico” em tempos anteriores e posteriores ao de Dürer nomes como Nicolau Cusa, Copérnico e Regiomontanus constituíram suas ideias, especialmente, no campo da astronomia. Em Nuremberg, cidade onde Dürer viveu a maior parte de sua vida, houve um personagem que nos ajuda a compor um pouco o cenário intelectual da cidade, mas ainda dos quatrocentos, o famoso astrônomo e matemático Johann Müller, ou também conhecido como Regiomontanus. As ideias de Müller constituíram-se como um marco para o desenvolvimento da trigonometria, um estudo que por muito tempo operou como ferramenta e cuja finalidade era auxiliar a astronomia e consequentemente a astrologia.

⁹³SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

⁹⁴Ibid., p.101

macrocosmo”⁹⁵. Delumeau nos mostra que muitos defensores desse sistema acreditavam que Deus colocou o homem no centro desse sistema, como Leonardo Da Vinci, por exemplo, que afirmava que “o homem é o modelo do cosmo”. O homem vitruviano de Da Vinci compõe um dos painéis de Warburg no *Atlas Mnemosyne*, no qual é relacionado com outras imagens que ao seu título denomina o homem zodiacal e o sistema cósmico sobre o homem.

Delumeau trata a respeito⁹⁶ do caráter escatológico presente no *Livro dos cem capítulos*⁹⁷, uma obra explosiva e escrita em alemão por um anônimo entre 1498 e 1510. Apesar de ter uma composição caótica e um impacto limitado, Delumeau aponta que Norman Cohn a julgou como sendo o tratado que constituiu “a última e a mais exaustiva das escatologias populares medievais”. O *Livro dos cem capítulos* conflui em correntes escatológicas e ideologias igualitárias vindas de períodos anteriores que tiveram conhecimento do programa e das realizações dos quiliastas hussitas⁹⁸ que subsistiam na Boêmia. O livro constitui-se de reproduções de leis, ordenamentos e códigos de vida aplicados à cidade de Trier há três mil anos. Por outro lado, ele remete, ao mesmo tempo, ainda que de forma superficial, ao *Reformation Kaiser Sigismunds*⁹⁹, redigido por volta de 1439, que anunciava um “terceiro e último tempo” de

⁹⁵ DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.p. 286.

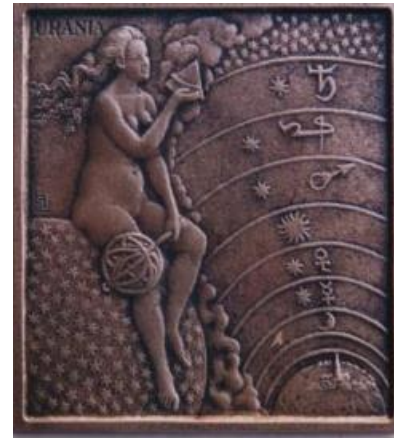
⁹⁶ Id. **Mil anos de felicidade:** uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

⁹⁷ Seu único manuscrito conservado se encontra na biblioteca municipal de Colmar.

⁹⁸ Os quiliastas hussitas, podem ser designados como os milenaristas hussitas. “O milenarismo representa uma das formas assumidas pela frustração da espera messiânica” (...). “Elas enunciam uma mudança radical, uma salvação coletiva, iminente, total.”. Os hussitas correspondem também em definição como um movimento escatológico e civil na Boêmia. Ibid., p. 18. As guerras hussitas na Boêmia do século XV teve sua origem na figura de John Huss que, por influência de John Wycliff, pregou contra a autoridade papal. Huss, tal como Wycliff, foi queimado por sua oposição à Roma. Ainda com os preparativos para a morte de Huss, a Boêmia levantou-se, unânime, em revolta, primeiramente contra a traição do imperador e a injustiça do Concílio de Constança, e extensivamente contra a Igreja e o Império, gerando, assim, a guerra dos hussitas. Além do teor e motivos políticos, houve os religiosos de caráter milenarista. Os taboritas, um dos grupos dos hussitas, tinham como proposta religiosa a vida cristã nos moldes da Igreja primitiva, época em que as pessoas vendiam seus bens e depositavam os valores aos pés dos apóstolos. Ao comentar a proposta de retorno dos taboritas à Igreja primitiva. Ibid., p. 98.

⁹⁹ Trata-se de uma obra que apresentava uma esperança escatológica em um imperador alemão que consistia de profecias postas na boca de Sigismundo, o soberano que havia reunido o concílio de Constança e que a pouco morreria, em 1437. “O termino da Grande Cisma (1417), em consequência de sua ação, o concílio de Constança, fez crescer sua imagem de soberano qualificado por seus contemporâneos como o novo Carlos Magno. Teria sido profetizado que aconteceria uma Reforma tanto do Império quanto da Igreja por um rei-sacerdote que reinaria, o povo seria feliz e a justiça triunfaria, e que Sigismundo seria o enviado de Deus em busca de Frederico de Lantenu. No final do século XV, na Alemanha, as esperanças escatológicas passaram, devido a profecia, a se concentrar sobre o nome de Frederico. Tal como o *Reformation Kaiser Sigismunds*, houve a célebre *Prognosticatio*, de Johann Lichtenberger, publicada em 1488. Lichtenberger, que era astrólogo de Frederico III, ofereceu um panorama da futura renovação do mundo que devia começar pela ruína do Império Turco. Mas o aspecto mais original do *Prognosticatio* é a conciliação que opera entre as duas versões das profecias ao imperador dos últimos dias: favorável ao imperador alemão (a águia) a que depositava sua esperança no rei da França (o lírio), apontando para Maximiliano I (1459-1519), que havia esposado com Maria de Borgonha. Lichtenberger viu nesse casamento a união da águia e do lírio e afirmou ser Maximiliano o novo Carlos Magno: “Francisco [de Assis] e Brígida profetizaram:

paz sob o reinado de um novo Frederico na Germânia. Tal obra retrata a passagem de um reinado para um novo rei com grande sofrimento, desordem dos elementos, dramáticas conjunções astrais, somando-as a isto a necessária punição dos maus. Haverá “grandes tremores de terra, epidemias. O fogo cairá do céu, e isto porque o imperador tolera os pregadores mendicantes que chegam vestidos de cordeiros, mas no fundo seriam lobos vorazes”. Em face do imenso desregramento religioso, moral e social que constata o autor, por um lado anuncia a vingança divina iminente e, por outro, lado profetiza a vinda do rei que restaurará a justiça. Essa dupla predição refere-se ao sonho de Daniel e ao Apocalipse, e fundamenta-se em cálculos e “ciclos” com bases astrológicas. Estes são muito complicados e difíceis de reconciliarem. Tentando harmonizá-los, descobre-se que a mudança regeneradora deveria se produzir “1500 anos após nosso Senhor”, portanto, muito em breve e que a grande conjunção final (Saturno, Júpiter juntos e o Sol em Carneiro) será o fim dos “ciclos” da história. Quanto ao momento preciso da transformação dramática e da passagem ao reino, é anunciado mais adiante no *Livro dos cem* “para o ano de 1521”.



Seguem-se as explicações astrológicas: Marte em sua casa com o eclipse da Lua de 1509 significará uma transformação, efusão de sangue e grandes calores. E como o “Sol está em Marte e Marte é o senhor da cavalaria, e o Sol o senhor dos reis, os homens do povo destituirão vários deles. Saturno em exílio, oposto ao Sol”, significa que o camponês se opõe ao rei; e “Marte ao lado do Sol significa que o camponês decide matar o rei”.¹⁰⁰ Dentre essa descrição de Delumeau sobre a profecia enviada dos céus podemos ver como tal período às ideias de correspondência com o céu, como a ideia de microcosmo e macrocosmo, se apresentavam no que conhecemos por Renascença.

Por volta de 1503, Dürer, mostra a influência das posições dos planetas do zodíaco na terra. Por meio da imagem de Urânia (figura 4), a deusa da astronomia, sentada em uma esfera celeste com o zodíaco ptolomaico em segundo plano. A Terra está no centro, no canto inferior

Figura 4 – DÜRER, Albrecht. Urânia trata-se de Maximiliano.” E o *Prognosticatio* de Lichtenberger obteve enorme sucesso, Das Universum Haltend: Werkstattincês, Albrecht Dürers Johannes Stabius: Pro(g)nosticonad annos domini: M.D.III : Nürnberg: Johann Weissenburger. 1503. München, Bayerische Staatsbibliothek.

¹⁰⁰ Cf. Livro dos cem capítulos Fº107 p.368 apud DELUMEAU, Jean.1997.

direito, com os sete planetas orbitando em torno dele, como pressupunha o sistema ptolomaico, e na ordem estava: a Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Urânia tem na mão esquerda uma esfera celeste detalhada como círculo zodíaco e linhas meridianas e equatoriais. Sua mão direita segura uma balestilha que é o foco de olhar. Essa imagem de Dürer faz ponte entre os prognósticos astrológicos e os trabalhos científicos.

Na medida em que, essa imagem fez parte *Prognosticum ad annos domini; M.D.III*¹⁰¹ continha as previsões meteorológicas, naturais, catástrofes, eventos políticos, e até mesmo a ocorrência de cometas. Entre 1501 a 1506, vinte e seis previsões aconteceram na Germânia. A partir dos medos da Peste, das guerras e das revoltas



Sua
seu

do

seis

religiosas houve um aumento dos horóscopos e das cosmografias preditivas.¹⁰² Ao longo dos séculos, os astrólogos têm estudado a ciência, mas têm sido largamente motivada por fatores políticos. Os reis, clérigos e figuras militares invocavam conselhos astrológicos em assuntos pessoais e públicos. A astrologia planetária, por volta do século XV, havia se tornado um esforço intelectual e prático. A natureza esférica do universo, que os estudiosos medievais e renascentistas interpretavam como imutável em suas propriedades fundamentais passou a representar uma presença perfeita, quase onipotente¹⁰³.

Figura 5 – DÜRER, Albrecht. Corpo Celestial num Céu noturno. 1497. Londres. The National Gallery.

Em 1525 Dürer irá pintar uma aquarela de trinta por quarenta centímetros, com o título de *Visão*. Nessa aquarela há algumas camadas de aguada que pintam uma paisagem apocalíptica quase que imperceptível, logo abaixo há um texto que descreve um pesadelo do artista, o qual, em seu sonho, experimentou uma chuva torrencial. Tal aquarela para Norbert Wolf é um dos

¹⁰¹NÜRNBERG GERMANISCHES NATIONALMUSEUM. **Albrecht Dürer**. Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum, 1971. p.272-273.

¹⁰²BRASHEAR, Ronald; LEWIS, Daniel. **Star Struck**: One Thousand Years of the Art and Science of Astronomy. San Marino: Huntington Library, 2001. p.14

¹⁰³SCHORN, Ronald A. **Planetary Astronomy**: From Ancient Times to the Third Millennium. Texas University Press: College Station, 1998.

indicativos de que Dürer se interessava por sinais, sonhos e o estado de espírito escatológico da época, difundidos em muitos lugares, sobretudo com um dos principais livros de xilogravura do período, seu *Apocalypse*. Segundo Wolf “quando Dürer regressou à Alemanha [em 1495], depois de sua primeira viagem a Itália, fê-lo para um clima demasiado agitado”¹⁰⁴. Ulrich von Hutten (1488-1523), humanista e poeta, saudou o novo milênio de 1500 com as seguintes palavras: “ó século! É um prazer estar vivo! Nesse clima escatológico houve rumores generalizados do fim de todas as coisas, de maus presságios na forma de cometas e de eclipses solares, pragas e nascimentos monstruosos. O *Corpo celestial num Céu noturno* de 1497 (figura.5), uma pintura no verso do painel da pintura de *São Jerônimo Penitente*, é interpretada como um cometa ou um meteoro que cruza o céu e que parece anunciar suas correspondências, muito bem datadas pelo astrólogos, com a terra e os

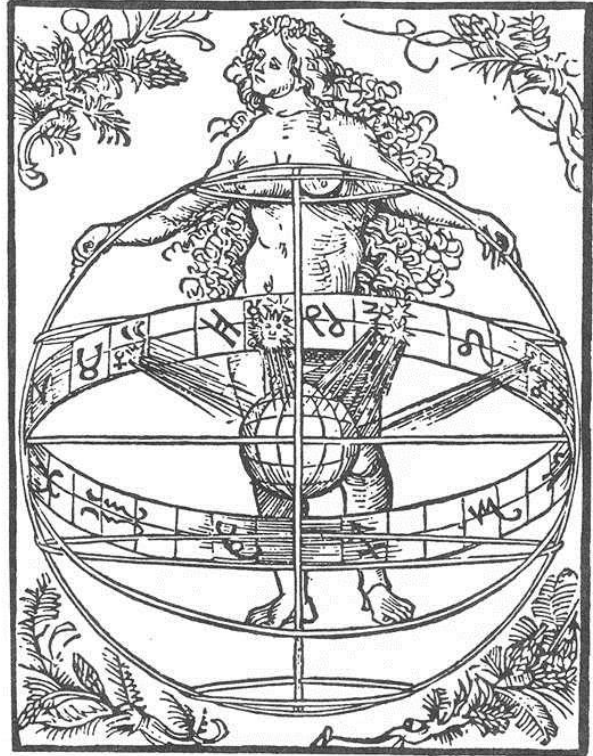


Figura 6 - DÜRER, Albrecht. A mulher com Zodíaco. 1503. In: Johannes Stabius. Prognóstico para os anos de 1503\04. Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

homens. Os cometas e meteoros eram vistos como objetos de previsão, mas também permeava a imaginação das pessoas, que acreditavam que eram amigáveis, fadas ou anjos que viajavam com suas luzes. Ninguém sabia o que eram, de onde vieram, ou para onde eles iam. Não foi de se admirar que a sua aparência espetacular súbita e sua saída do nada para lugar nenhum fez um tremendo impacto sobre a imaginação dos homens medievais e renascentistas¹⁰⁵. Esses fenômenos celestes erráticos eram entendidos também como possuidores de um significado terrível ou portentoso. Supunha-se que essas manifestações súbitas no céu, piscavam como sinais de alerta, não eram a fonte, mas os arautos do mal de um porvir.

O princípio dos males do *Morbus Gallicus*, presente na gravura de Dürer, *O sífilítico*, parte de uma dada forma de ver, uma dada visão de mundo, não única, mas multifacetada, como

¹⁰⁴ WOLF, Norbert. **Albrecht Dürer**. Viena: Taschen. 1998. p.25. (Grifo nosso).

¹⁰⁵ LEHNER, Ernst; LEHNER, Johanna. **Astrology and Astronomy: A Pictorial Archive of Signs and Symbols**. Massachusetts: Courier Corporation, 2005.p.151-152.

veremos adiante. Além da imagem do sifilítico, há uma xilogravura denominada a *Mulher nua com o zodíaco*, de 1502 (figura 6), também realizada por Dürer.

Trata-se de um prognóstico¹⁰⁶ do astrônomo Johann Stabius¹⁰⁷ para o ano de 1503-1504, no qual um nu feminino, que pode representar Urânia, a deusa da astronomia, segurando uma esfera que contém a roda do zodíaco dividida em doze partes, com trinta graus cada parte, representada sempre por um animal ou um símbolo. Nessa roda do zodíaco, podemos ver os símbolos dos signos zodiacais, os pontos que representam os astros e os símbolos dos planetas nas casas zodiacais, como na gravura *O sifilítico*, que formam as conjunções. O prognóstico de Stabius, em uma das ilustrações feita por seu amigo Dürer, apresenta a posição do céu das nove horas da noite do dia 02 de outubro de 1503, momento em que os três planetas, Saturno, Júpiter e Marte, estão em conjunção no signo de câncer¹⁰⁸. Johannes Stabius compôs um poema que discutia os efeitos da grande conjunção no qual ocorreu em 1503/1504 e foi impresso como panfleto e ilustrado com uma xilogravura *A mulher com zodíaco*. Stabius escreve “Saturno está se movendo lentamente para fora de câncer, enquanto violento Marte começa a abordá-lo, misturando influências incongruentes com o velho homem [Saturno]”¹⁰⁹. Tal situação foi agravada pela participação de Júpiter em uma conjunção que, mesmo com “a natureza benigna de Júpiter, a situação não melhora, mas ele tende a se juntar com estas coortes [Marte e Saturno] para aumentar a destruição das coisas”¹¹⁰. Essa destruição foi apontada no poema de Stabius como “iminente para as nações e reinos”, e o caos se estenderia por toda parte.

Como poeta laureado por Maximiliano I, Stabius prestou uma homenagem ao imperador no título do poema e acima da xilogravura de Dürer “*Divo Maximiliano cesari semper Avgvsto dedicatvm*”¹¹¹. Darin Hayton aponta como a corte de Maximiliano I explorava o poder da imprensa de panfleto e contou com os astrólogos e seus prognósticos para propagar, orientar e legitimar sua política de centralização. O poema de Stabius reforça, a partir da conjunção de

¹⁰⁶ O prognóstico trata-se da interpretação das grandes conjunções planetárias a respeito de eventos atuais previsões de anos futuros.

¹⁰⁷ Johann Stabius (1450-1522) foi geógrafo, astrônomo, matemático, poeta e amigo de Dürer. Stabius trabalhou a serviço de Maximiliano I e, como veremos, foi um dos intelectuais a compor em 1515 as xilogravuras dos hemisférios sul e norte em conjunto com Dürer a pedido de Maximiliano I. Dürer desenhou o brasão de armas de Stabius.

¹⁰⁸ HAYTON, Darin. Astrology as Political Propaganda: Humanist Responses to the Turkish Threat in Early-Sixteenth-Century Vienna. In: **Cambridge Journals**, v.38, Jan. 2007.

¹⁰⁹ STABIUS, Johannes. Prognosticon Ioann Stabii. Linhas 4-6 apud Ibid., p.77.

¹¹⁰ Linhas 11-13 apud Ibid., p.77.

¹¹¹ Dedicado a Maximiliano, o rei dos romanos. Ibid., p.75.

1503\1504, a interpretação da profecia histórica, na qual a futura renovação do mundo deveria começar pela ruína ou destruição do Império Turco-Otomano. Vimos no *Prognosticatio* a conciliação que opera entre as profecias que ligam o imperador dos últimos dias, favorável ao imperador alemão, no caso do poema de Stabius, Maximiliano I.

Maximiliano I fez o uso da astrologia para mobilizar todos os níveis da sociedade no seu programa político, o que revelaria, segundo Hayton, o papel de expansão da astrologia na política para moldar opinião. A astrologia era um corpo tradicional e academicamente respeitado de conhecimento e foi incorporado na cultura popular e de elite, e deu a Maximiliano I uma ferramenta que guiou, provou e justificou suas ações políticas.

Dürer teria entrado em contato, ao que parece, com os princípios universais da astrologia, e exemplos disso são os seus tratados sobre as proporções em *De symmetria partium in rectis formis humana* e *A Medida*, defendendo “que as características humanas são condicionadas pelos temperamentos e astros, sendo distintas visivelmente pelas medidas das proporções humanas”¹¹². Dessa forma, sua teoria das proporções, a qual na Renascença se baseava na harmonia universal e nas proporções harmônicas do mundo e das esferas que formavam o macrocosmo, refletiam-se no corpo humano como um microcosmo¹¹³.

Portanto, nosso caminho através das imagens que Dürer gravadas entre 1484 a 1517 podem ajudar a compor as correspondências astrais de tal período e testemunhar determinadas formas de ver os efeitos de um espaço celeste. Marsilio Ficino (1433-1499), um contemporâneo de Dürer, ao demonstrar o quão dinâmico e vivo era o céu, quando estava em defesa da acusação de magia feita pelos eclesiásticos, em sua *Apologia do De vita tríplice*, assim escreveu:

O céu, esposo da terra, não lhe toca nem se une a ela como normalmente se julga. Com os raios das estrelas, que são os seus olhos, envolve sua esposa, e no amplexo fecunda-se e gera seres vivos. E diremos nós que o céu, que por todo o lado propaga a vida só com o seu olhar, é privado de vida?¹¹⁴

¹¹² RODRIGUES, Andréia de Freitas. **De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer considerações sobre a inspiração filosófica de “Melencolia I”**. 2009.143 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

¹¹³ YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas:Editora Unicamp, 2010. p.202.

¹¹⁴ Celli terre maritus non tangit ut communis e (cum) opinio terram. cum uxore non coit: Sed solis syderum suorum quali oculorum radus undiq lustrat uxorem: lustrando fecudat procreatq uiuentia (viuentia) largiens ipsum inse propriam nullam habet uitam (vitam)?Cf: FICINO, Marsilio. *Apologia quaedam, in qua de medicina, astrologia, vita mundi, item de magis, qui Christum statim natum salutaverunt inscripta*. In: *De Triplici vita*. 1489. Ver pergaminho: Disponível em: <<http://www.wdl.org/pt/item/11614/view/1/345/>>. Acesso em: 06. maio 2014.

Vimos o tipo ou forma de astrologia que Dürer aparentemente esteve a serviço ao figurar as imagens de *O sífilítico* e de *A mulher com zodíaco*. A astrologia das conjunções escatológicas presentes nos prognósticos, ao lado dos temidos diagnósticos dos céus, esteve a astrologia dos horóscopos, a astrologia que ligavam posição dos astros à semeadura, ao crescimento e florescimento do trigo, do centeio ou da cevada, numa correlação dos efeitos do céu sobre a terra. Esse céu cheio de vida, entre os séculos XV e XVI, fixou, como há séculos atrás, o olhar dos homens não só através dos prognósticos, mas também sendo tracejado e desenhado através das cartografias do céu.

1.2 Desenhos do mundo: cartografia, coreografia e cosmografia nos séculos XV e XVI

*Ói, olha o céu,
(.) é um céu carregado e rajado.
Suspenso no ar.
(Raul Seixas)*

As novas descobertas da técnica da gravação, com as gravuras, à redescoberta de Ptolomeu, o desenvolvimento de instrumentos astronômicos e ainda as navegações ultramarinas deram à cartografia um importante impulso. Antes de entendermos essas mudanças nos desenhos do mundo, no qual veremos, de forma tímida, às primeiras tentativas de captar um mundo tridimensional em papéis planos. Devemos atentar para como esses espaços eram cartografados. A fim de compreendê-lo, Lefebvre nos aponta três categorias para o espaço, a saber, a *prática espacial*, as *representações* do espaço e os *espaços de representação*. O primeiro refere-se a uma prática social de apropriação do conceito de espaço. É em grande parte dependente da segunda categoria, que contextualiza espaço e, em seguida, informa decisões sobre espaço - por exemplo, os cientistas, planejadores, engenheiros ou que identificam o espaço e/ou como ele é usado. Isto corresponde à forma como o espaço é transformado em mapas. E a terceira categoria é o espaço como ele é experimentado por meio de sua representação simbólica, imaginativo e real, o espaço dos filósofos, escritores e artistas o descrevem¹¹⁵.

Na Renascença, o espaço cartográfico não era uma representação do espaço, como categorizado por Lefebvre, mas um espaço de representação como o autor assina. Os estudiosos e

¹¹⁵LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Cambridge: Blackwell, 1991. p.28.

cartógrafos da própria Renascença estavam criando ativamente maneiras em que o espaço poderia ser retratado de modo a transformar um mundo tridimensional nas superfícies planas de suas ilustrações. Uma das formas de transformação pode ser visto nos globos produzidos no final do século XV.

O *Almagesto*, um estudo sobre astronomia, e a *Cosmografia*, um manual para instruções e elaboração de mapas, ambas de Ptolomeu, foram importantes obras que configuravam o entender cartográfico na Renascença. Douglas Santos aponta que, no Renascimento, a concepção de espaço poderia ser entendida a partir um “trieto” Nicolau Cusa, Copérnico e Galileu, por esses apresentarem novas linguagens e formas de entender o mundo, a exemplo, a nova geometria e novos mapas. Giulio Argan, por exemplo, destaca que, ao mesmo tempo, surgiu uma nova consciência de espaço, a do espaço artístico, uma vez que em 1425, Filippo Brunelleschi, introduz na pintura a noção de perspectiva, teorizada por Leon Battista Alberti e desenvolvida por Paolo Uccello, Leonardo e Dürer, entre outros.

Em meio ao estudo de técnicas e conceitos está a história da cartografia, desenvolvida em uma longa caminhada e fruto de uma intensa curiosidade sobre o espaço na história da cultura e da humanidade. Formaram diversas concepções de espaço, no qual os mapas¹¹⁶ tiveram um lugar privilegiado para retratar, transmitir ideias e conhecimentos sobre o espaço. A ideia de mapear e cartografar não era bem nítida entre os séculos XV e XVI, pois em termos etimológicos não havia nenhuma palavra exclusiva para mapa. Na verdade, nos períodos Medieval e Renascentista europeus, por exemplo, era comum o uso de palavras tais como "imagem" ou "descrição" para o que seria hoje o mapa. Para compor os mapas terrestres, os cartógrafos detinham maior uso dos princípios matemáticos utilizados para traduzirem o reino tridimensional para um pergaminho bidimensional representando, muitas vezes, através de características topográficas, sendo a prática da cartografia terrestre muito mais conceitual do que pictórica na Idade Média.

No medievo eram feitas descrições textuais do mundo que não eram substituídos por seus equivalentes gráficos. As três principais funções dos mapas na Renascença eram dentro de maior escala, a cosmografia, a corografia e a geografia. E em menor escalas estavam os portulanos,

¹¹⁶ Os estudos de cartografia apontam que, segundo J. B. Harley e David Woodward, a cartografia pode ser entendida como a arte, a ciência e tecnologia de confecção de mapas, juntamente com o estudo a partir de documentos científicos e obras de arte. Amplificado esta explicação ao mapa, neste contexto pode ser considerado incluso em todos os tipos de mapas, planos, gráficos, perfis, modelos tridimensionais e globos, representando a terra ou qualquer corpo celeste em qualquer escala. HARLEY, J. B; WOODWARD, David. **The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean.** v.1. Chicago: University of Chicago Press 1987.p. xv.

roteiros de navegação, itinerários terrestres e levantamento fundiário. Ptolomeu dividiu três ordens de escalas de mapeamentos: a primeira, que em nossa pesquisa é mais pertinente, é a cosmografia que descrevia a esfera celeste, e os movimentos dos corpos celestes. E as demais eram a geografia, que descrevia a superfície da terra, a forma e a localização de massas de terra, corpos d'água, cidades e regiões; e a corografia no qual Ptolomeu definiu como uma representação de "localidades, tais como portos, fazendas, vilas, rios e cursos,"¹¹⁷ sem muita precisão.

Da mesma forma, a palavra "corografia" poderia significar uma escrita ou descrição gráfica de uma pequena região (coro vem de *khôros* em grego, traduzido como região ou distrito), muitas vezes, uma escala maior implicava em uma geografia ou uma cosmografia. A corografia, na Renascença, incluía as representações regionais e se estabeleceu como "uma influência determinante sobre a representação gráfica do espaço", um fator que fez esse gênero se desenvolver "enquanto uma perspectiva pictórica particular de um território, e mesmo se confundindo com a cartografia"¹¹⁸. Corografia tinha uma função diferente, que não era apenas uma questão de escala. Ptolomeu tinha clarificado que a função de corografia era de substituir a localização de características e suas relações entre si, que era "para pintar uma verdadeira semelhança e não apenas para dar posições e tamanho exatos"¹¹⁹. Dessa forma, podíamos entender a corografia como uma representação visual, como um retrato do lugar, menos preciso matematicamente, mas com uma qualidade de descrições digna dos artífices da Renascença.

Enquanto cosmografia estava preocupada com "os países juntamente com as suas características grosseiras", Ptolomeu disse que a corografia deveria estabelecer "localidades individuais de forma independente e cadastrar praticamente tudo, como portos, vilas, distritos e os ramos de rios principais". A corografia estava no plano da qualidade em vez da quantidade e atendia a semelhança ao invés do proporcional. A corografia, dessa forma, estava preocupada

¹¹⁷ MILLER, Naomi. Mapping the City: Ptolemy's Geography in the Renaissance. In: **Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography**, David Buisseret(org.) Chicago: University of Chicago Press, 1998.p. 35.

¹¹⁸ PEIXOTO, Renato Amado. **A máscara da medusa: a construção do espaço nacional brasileiro através das corografias e da cartografia no século XIX.**2005. 427 f. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005.p.11

¹¹⁹NUTI, Lucia. "Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance," In: **Mappings**. COSGROVE, Denis. London: Reaktion Books, 1999.p. 98.

com o humano, com a habitação e com capacidade de navegar nos lugares conhecidos¹²⁰. Assim corografia foi usada pelos europeus para ajudar a fazer um dado espaço cognoscível¹²¹.

Na Idade Média, a conhecida obra *De Chorographia*, realizava uma descrição escrita das regiões conhecidas do mundo, que teve pouco efeito sobre as cartografias medievais (sua primeira edição impressa de 1471, não continha mapas). Na *Geografia* de Ptolomeu a corografia seria o trabalho qualitativo (*to poion*) do artista ou pintor, e a geografia o trabalho matemático e quantitativo (*to poson*) como aponta Woodward. Todavia, foi com a *Geografia* de Ptolomeu que os mapas nos séculos XV e XVI se aprimoraram, uma vez que tal texto repercutiu mais entre os humanistas italianos. Quando a *Geografia* foi traduzida por Jacopo Angeli, por volta de 1409, os mapas não foram incluídos. Só em 1427 com a cópia do Cardeal Guillaume Filastre que os mapas passaram a estar contidos.

Não obstante, quando Dürer, entre 1486-1490,¹²² passou a estudar e trabalhar com o pintor e xilografista Michael Wolgemut, momento que passou a estudar pintura e ao mesmo tempo aprofundar as técnicas em gravura com os artistas mais representativos em sua época, como o mestre Housebook e Martin Schongauer. Dürer compôs o gigantesco projeto conhecido como *crônica de Nuremberg*¹²³, na condição de aprendiz, junto com Wolgemut, Wilhelm

¹²⁰ LENNART BERGGREN, Jones apud Ptolemy. **Geography**. Book 1. 2000. p.57.

¹²¹ NUTI, Lucia. 1999. p. 91. O caráter pictórico dos mapas e das paisagens presentes, principalmente nas corógrafas, marca hoje um corpo de estudos sobre as imagens gráficas produzidas pelos mais distintos modos de mapear. Associações feitas entre a geografia, o pictórico e o visual vem sendo desenvolvidas nos diferentes graus e justificações, especialmente por meio das iconografias das paisagens, que têm se desenvolvido no campo da teoria da imagem, e que têm passado a discutir as imagens pictóricas. Na perspectiva Cosgrove as imagens pictóricas são mais sintéticas e expressivas do que analíticas e lógicas. E afirma que não há teorias de imagens, ou que as imagens não são informadas pelas teorias, pois ambas têm sido matéria de intensa reflexão crítica, não menos importante dentro da geografia influenciadas, especialmente, pelos estudos de W. Mitchell. A postura crítica que hoje enquadra o relacionamento da geografia cultural com imagens pictóricas tende a subverter uma autoridade expressiva, distraindo a atenção da própria imagem para as condições de sua produção, circulação e recepção e, potencialmente reduzindo-a a uma mera expressão de verdades, que se encontram em outros lugares do que em sua própria superfície. Outra consequência do abraço da teoria tem sido a elevação do texto sobre imagem de modo autoritário dentro da geografia contemporânea, após um período na primeira parte do século XX, quando o mapa, por exemplo, foi considerado como a origem das questões geográficas e a expressão mais adequada para as respostas dos geógrafos que conectam suas análises no plano da visão, da imagem e da representação. O cenário tem se alterado, especialmente, com os estudos que se conectam com tais análises. Para mais. Cf., COSGROVE, Denis. **Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World**. London: I.B.Tauris, 2012. p. 3-5.

¹²² BARTRUM, Giulia. **Albrecht Dürer and his Legacy**. London: British Museum Press, 2002, p. 95.

¹²³ O *Liber chronicarum*, uma história universal compilada de fontes mais antigas e contemporâneas, pelo médico de Nuremberg, humanista e bibliófilo Hartmann Schedel (1440-1514), é um dos mais densamente ilustrados e tecnicamente avançados trabalhos dos primórdios da impressão. Ele contém 1.809 gravuras produzidas por meio de 645 blocos. As xilogravuras foram feitas na oficina de Michael Wolgemut (provavelmente, em colaboração com o jovem Albrecht Dürer) e impressa na famosa loja de Anton Koberger. A obra representa eventos da Bíblia, monstrosidades humanas, retratos de reis, rainhas, santos e mártires, imagens alegóricas de milagres, bem como vistas de um grande número de cidades "modernas" do período. A Crônica foi um projeto comunitário em

Pleydenwurff, e Hartmann Schedel, físico, humanista e um dos pioneiros da cartografia impressa em Nuremberg. Também conhecido como *Liber chronicarum*, um livro ilustrado publicado em 1493 por Anton Koberger, padrinho de Dürer, escrito em latim e, posteriormente, em alemão, que abordava a história do mundo e relatos da Bíblia, tal como histórias e genealogias. Tal obra contém desde a figura de Deus criando o mundo, quanto à genealogia de Carlos Magno, a matança dos judeus na fogueira, entre outras. Há também uma espécie de corografia, ou ainda, topografias das cidades da Germânia como Turíngia, Mogúncia, Nuremberg, entre outras. De acordo com Stephanie Leitch a *Crônica* reflete a preocupação dos humanistas de Nuremberg com a geografia e as imagens topográficas contidas na *Crônica* marcam o lugar do conhecimento geográfico do período¹²⁴. As descrições que detalham, de forma particular, as cidades, narram o gênero antigo da corografia, afirma Leitch. A *Crônica*, ao ilustrar distintos panoramas que vão do mundo ao homem, do universo as cidades germânicas, tricotava o universal ao particular e ligava, à moda dos escritos de Ptolomeu, a cosmografia à corografia.

Tal obra pertence à tradição cosmográfica que considera ambas as funções da estrutura do universo, ligando a história do mundo e a descrição de suas partes. Leitch define a *Crônica* como secular, atemporal e geográfica, na medida em que atravessa uma cosmografia Cristã que reserva a Deus a narração do universo. A *Crônica*, no que nos interessa nesta dissertação, reserva-nos, dentro da cosmografia Cristã, uma imagem que narra o sétimo dia da criação do mundo (Folio V), e nos oferece uma percepção do céu do período.

Nuremberg. Todavia, Sebald Schreyer (1446-1520) e seu cunhado Sebastian Kammermaister (1446-1503), ambos ricos empresários de Nuremberg, foram os patronos da obra. Schreyer, amplamente envolvido em assuntos econômicos e culturais da cidade, foi "pessoalmente responsável pelo financiamento da biblioteca de St. Sebald e garantindo que a elite de Nuremberg tivessem maior contato com livros de suas propriedades". Schreyer também foi a força motriz por trás da publicação da *Chronica Neronpergensium* (Crônica da Cidades de Nuremberg 1488), cuja ideia era a publicação de uma nova história mundial. Esta cópia brilhantemente colorida, da qual Schedel era proprietário, contém materiais adicionais de grande valia, tais como o mapa de Erhard Etzlaub da estrada para Roma. Cf., FÜSSEL, Stephan. *Chronicle of the World: The Complete and Annotated Nuremberg Chronicle of 1493*. Cologne: Taschen. 2001. p. 15.

¹²⁴ LEITCH, Stephanie. *Mapping Ethnography in Early Modern Germany: New Worlds in Print Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p.18-20

A santificação do sétimo dia da criação¹²⁵, na *Crônica*, apresenta um texto com uma imagem abaixo, na qual descreve o Senhor do céu, *Domino celi*, concluindo sua obra tendo criado o mundo inteiro e todas as coisas nele no sétimo dia. Esta ilustração (figura 7), uma das maiores da crônica, visa figurar o mundo inteiro e todas as coisas nele criada. O universo é representado de acordo com o sistema de Ptolomeu e composta de treze círculos, que correspondem aos momentos da criação vistas nos fólhos anteriores da série na crônica. Trata-se das treze órbitas que circunscreve seu centro, a terra¹²⁶ representada por uma paisagem. No folio VI da obra há algumas colocações a respeito das esferas, dos planetas e de suas órbitas.

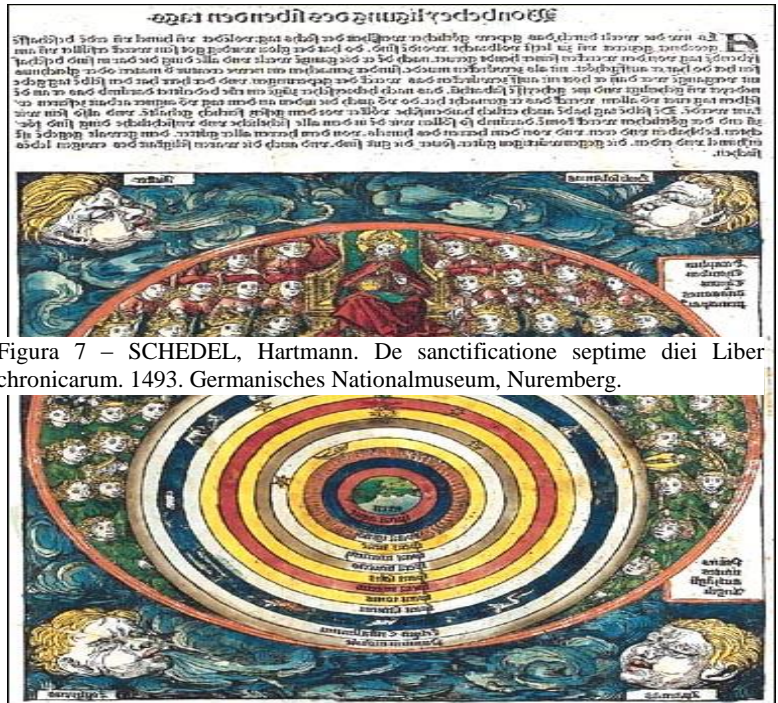


Figura 7 – SCHEDEL, Hartmann. De sanctificatione septime diei Liber chronicarum. 1493. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

Tal descrição nos faz entender como a criação era entendida a partir de uma cosmografia que distingue, mas que ao mesmo tempo aponta que a criação corpórea do mundo sendo constituída por duas naturezas, a saber, a celestial (*natura celesti*) e as naturezas elementares (*natura elementari*¹²⁷).

A natureza celestial é dividida em três partes: o fogo, as cristalinas e o firmamento. Dentro do firmamento, que é o céu estrelado, estão compreendidos os sete órbitas dos sete

¹²⁵ Como está escrito no quinto folio da Crônica de Nuremberg. De sanctificatione septime diei. Disponível em: ><http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00000-A-00007-00002-00888/1><. Acesso em: maio. 2015.

¹²⁶ A teoria geocêntrica, a de que a Terra é o centro do universo, e que os corpos celestes giram sobre ela vem de Ptolomeu. De acordo com sua *Cosmografia* o mundo está dividido em duas grandes regiões, uma etérea, e a outra elementar. A etérea começa com o primeiro motor (*primum mobile*), que realiza sua viagem de leste a oeste em vinte e quatro horas, dez céus participam deste movimento, e sua totalidade compreende o céu cristalino que casa o firmamento dos sete planetas. Ele colocou o cristalino duplo do céu entre o primeiro motor e o firmamento. A região elementar, compreendendo os quatro elementos, terra, água, ar e fogo, reina por baixo da cavidade do céu, e está sujeita à influência da Lua, o mundo sublunar. O globo terrestre, composto por terra e água, existe imóvel no centro do mundo, e está, em sua teoria, rodeada pelo elemento de ar, no qual o fogo é misturado.

¹²⁷ Cf., SCHEDEL, Hartmann. **Liber chronicarum**.1493.Disponível em:> <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00000-A-00007-00002-00888/57> <. Acesso em: 02 maio.2015.



planetas, que na imagem, cada qual corresponde a um órbita, são eles Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio e da Lua, sendo todos esses astros representados por estrelas na ilustração (figura 7. detalhe), exceto o sol e a lua. Já a natureza elementar (região) é dividida em quatro esferas: fogo, ar, terra e água.

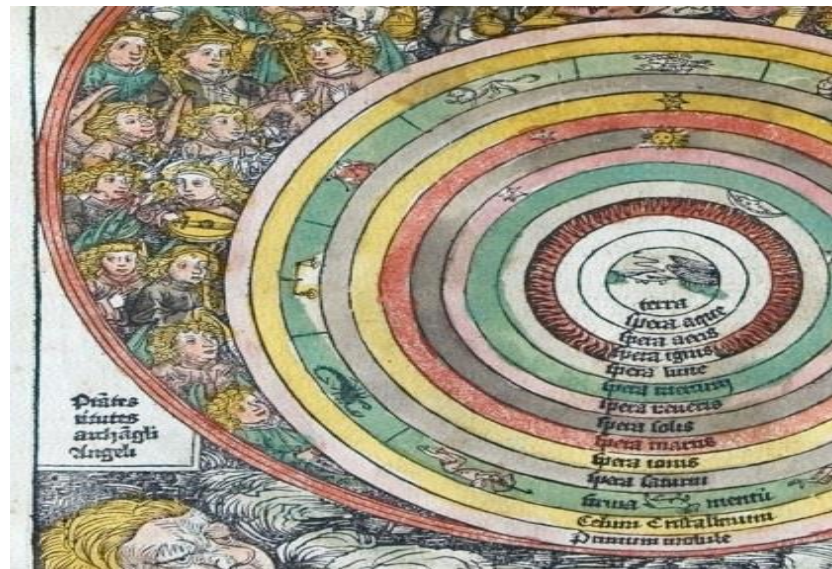


Figura 8 SCHEDEL, Hartmann. De sanctificatione septime diei. Liber chronicarum. 1493. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. (Detalhe da figura 7)

Além dessa divisão, notamos na imagem, em sua parte superior, o céu da Trindade, onde Deus que está em tudo e sobre tudo. A concepção que perpassa a *Crônica de Nuremberg* é a mesma de um dos tratados populares de astronomia geocêntrica na Germânia. Pela necessidade de compreender o mundo em que viviam, alguns homens na renascença que viviam nas cidades da Germânia compreendiam o mundo dentro dos limites de um herdado quadro conceptual. Este quadro de discussões sobre a estrutura do mundo que passou a ser delimitado por volta de 1500. No caso de Nuremberg, tal estrutura partia de uma das muitas edições do livro mais popular na Renascença, do *Cosmographicus Liber*¹²⁸, publicado pela primeira vez em 1524 por Peter Apian (1495-1552)¹²⁹. O *Cosmographicus Liber* era um guia para a disciplina de cosmografia, por

¹²⁸Disponível em: <http://digital.ki.kit.edu/hd/content/pageview/1626016> <. Acesso em 14 maio 2015.
¹²⁹Figura 9 – APIANI, Petri. *Cosmographicus liber*. Prima pars. 1540. Apian estudou-se para Leipzig e, em seguida Viena para prosseguir seus estudos em matemática e astronomia. Ele foi nomeado professor de Matemática na Ingolstadt em 1527. Em 1540, Apian apresentou o seu sumptuoso *Astronomicum Caesareum* ao Imperador Carlos V, o que lhe valeu favor especial

Apian descrita como "a descrição do mundo (que consiste de quatro elementos, terra, água, ar, e fogo), tal como a descrição do Sol, da Lua, das estrelas, e dos céus"¹³⁰. Em outras palavras, o cosmógrafo descreveu a terra em relação aos céus, ao invés de olhar para o mundo ou às terras específicas. Essa concepção é incorporada nesta imagem (figura 8) famosa, pois nem todas as edições foram compostas por xilogravuras coloridas que descreve a Terra como visto pelo olho divino em relação à esfera das estrelas.

com o governante. Este trabalho contou com várias partes móveis que demonstram atitude prática de Apian a questões astronômicas. Apian publicado pela primeira vez sua *Cosmographia* em 1524. Uma das razões para O *Cosmographicus Liber* ter tido uma enorme popularidade foi, sem dúvida, a sua discussão sobre as terras recém-descobertas do Novo Mundo.

A obra contém informações sobre a correspondência entre os círculos utilizados para dividir a terra, como o equador, e aqueles utilizados para dividir os céus, como o zodíaco e destaca seções sobre eclipses, constelações e unidades de medida. Outra razão de sua popularidade foi à inclusão no livro de dispositivos de papel engenhosos chamados *volvelles*, que permitiu resolver problemas matemáticos práticos relativos ao tempo-revelador, o calendário, a astronomia e a astrologia. Havia três desses *volvelles* na primeira edição, juntamente com numerosas ilustrações em xilogravura. As informações relativas ao Novo Mundo foram derivadas de duas obras anteriores, o *Cosmographiae introductio* de Martin Waldseemüller (1507), para quem Apianus tinha desenhado uma cópia reduzida do Mapa do mundo, e o *Luculentissima Quaeda [m] terrae totius descriptio* (a descrição mais brilhante de toda a terra) de Johann Schöner (Nuremberg, 1515). Alguns estudiosos pensam que o *Cosmographicus liber* de Apianus é simplesmente um resumo do trabalho de Schöner. FAIVRE, A; BROEK, R; BRACH J.P.2006. p.129;

¹³⁰ COSGROVE, Denis E. *Images of Renaissance Cosmography 1450-1650*. HARLEY, J. B; WOODWARD, David. *The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. v.1. Chicago: University of Chicago Press 1987.p. 67.

No folio onze do *Cosmographicus Liber* encontra-se uma imagem (figura 9) na qual vemos os círculos em torno da esfera central, no primeiro círculo apresenta-se a denominação dos doze meses do ano e, por conseguinte, o número de dias que tem cada mês. Passando os círculos correspondentes ao mês está o círculo dos doze signos zodiacais que vão de Áries a Peixes, e, em seu entorno, formando o último círculo, com trezentos e sessenta graus, no qual cada signo ocupa trinta graus. Na parte superior da esfera,

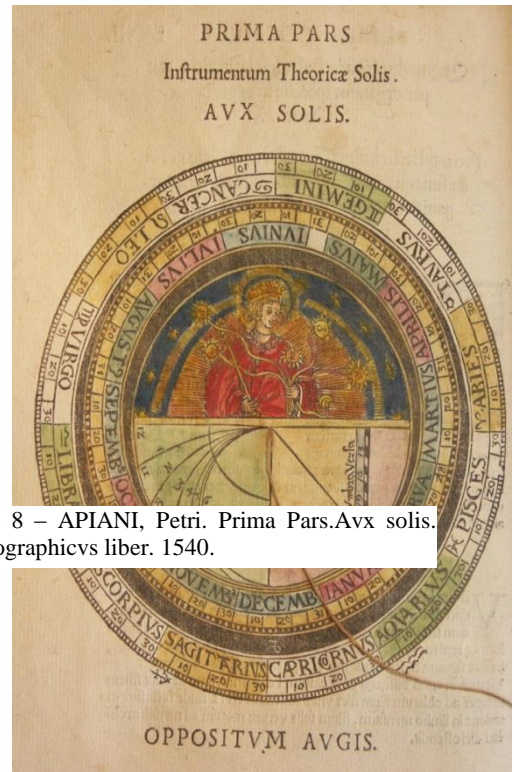


Figura 8 – APIANI, Petri. Prima Pars. Avx solis. Cosmographicvs liber. 1540.

vimos à figura de Deus ou o Sol representado o rei solar, coordenando o movimento dos demais astros, representados pelos símbolos¹³¹ dos corpos celestes como; ☿ Mercúrio, ♀ Vênus ♂ Marte, ♃ Júpiter, ♄ Saturno e a ☾ Lua (a Lua era considerada um planeta). Tais símbolos planetários, como também os signos zodiacais, estavam presentes em inúmeras imagens, sejam nos tratados cosmográficos, em panfletos astrológicos, em distintas técnicas de gravura do período. Na gravura (figura. 10) vemos uma esfera com dois astrônomos, sendo que um deles lê um livro e o outro segura um astrolábio. No tratado *Tabulae eclipsum*, de Georg Von Peurbach¹³², obra em que encontramos tabelas que permitiam o cálculo do curso do Sol e da Lua e a previsão de eclipses. Ao observarmos a imagem, vimos a Terra situada no centro do universo, cercada pela elíptica morada dos signos do zodíaco nas faixas acima da esfera e dos astrônomos em duas linhas –

¹³¹Os símbolos planetários são derivados das formas da astrologia Greco-bizantina. Tais símbolos foram constituídos pela união de dois ou três símbolos que incluíam em sua maior parte aqueles que designavam o sol e a lua e mais um dos símbolos dos quatro elementos. Tal elemento corresponde à “natureza” de um planeta, como, por exemplo, fogo ligado com a natureza bélica e viva de Marte, etc. Além dessa versão da origem, considera-se a ligação dos planetas com os deuses planetários do panteão greco-romano, esquema segundo o qual as características dos planetas estavam ligadas as dos deuses. **LUDDEN, Ken.** Astrology symbols. In: **Mystic Apprentice**. v. 3. Meditative Skills with Symbols and Glyphs Supplemental. Lulu Pres, 2010. p.45. **GETTINGS, Fred.** **Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical sigils.** London: Lowe and Brydone Printers, 1981.

¹³² Peurbach nasceu em Peurbach, perto de Linz e estudou na Universidade de Viena. Ele ocupou cargos como de astrólogo da corte para o rei da Hungria, e em seguida, como astrólogo para o imperador Frederico III. O *Tabulae eclipsum* foi originalmente dedicado a Johann Vitez, Bispo de Grosswardein (agora Oradea, Hungria) e foi provavelmente concluída por volta de 1459.

frequentemente encontradas em trabalhos astronômicos, segundo J. Bennett¹³³. Há uma citação de Ovídio, dos Fastos, que significa "Felizes são as almas que primeiro se dedicaram a conhecer estas coisas e ascendem para as regiões celestes".

Observamos que mesmo que os tratados apresentem novas propostas de escala e perspectiva para o estudo astronômico, cartográfico e geográfico. Tais escritos, alguns que circulavam em Nuremberg, mesmo propondo os mais atuais temas, como aprendiam a geografia para o período, conviviam com a simbologia astrológica, tal o como sua linguagem. No *Cosmographicus Liber*, por exemplo, Apian retoma a todo tempo as concepções de Ptolomeu, quando as obras remetem ao primeiro motor (*primum mobile*) e a todo o firmamento (*firmamentum*)¹³⁴ envolto de círculos, cada qual com

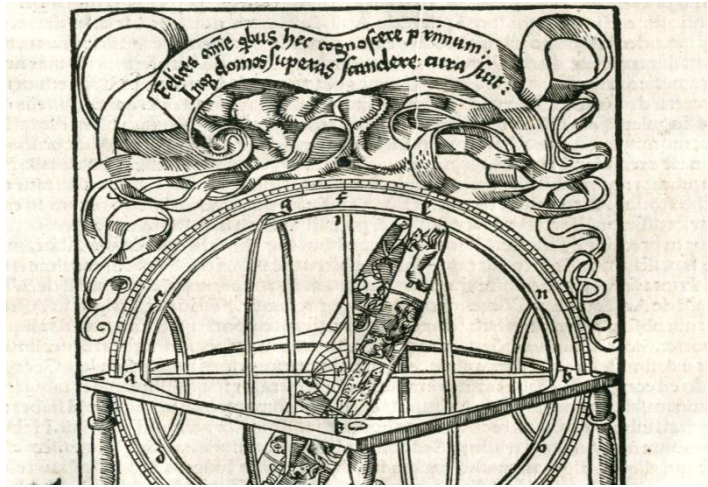


Figura 9 – PEUERBACH, Georg von. O Tabulaeclipsium. Xilogravura. 1459 (?)



seu astro, como podemos ver no *Liber chronicarum*, e no círculo do zodíaco, percebendo-se como a linguagem astrológica estava presente, constituinte de uma racionalidade que tentava entender o mundo das estrelas, o qual era, então, impregnado de medo e temor, especialmente, quanto às previsões escatológicas, mas também de poesia e lirismo, de amor contemplativo perceptível na frase de Ovídio. Os preceitos geocêntricos de Ptolomeu incorporados nessas obras correspondem a uma dada forma de compreender o mundo (ou como chamavam: *mundi*) uma cosmologia facilmente perceptível nas imagens do *primum mobile* tanto *Liber chronicarum* quanto *Cosmographicus Liber*. Os mapas celestes e os globos tinham em certo grau de continuidade da Idade Média ao Renascimento, pois os princípios, em termos, não se alteram. O

¹³³BENNETT, J.A. ; BERTOLONI MELI, D. **Sphaera Mundi**: Astronomy Books in the Whipple Museum 1478-1600. New York: Cambridge, 1994.p.43.

¹³⁴ Tais termos como *primum mobile* e *firmamentum* podem ser vistos no folio XI. Cf., APIANUS, Petrus. **Cosmographia liber**. 1540. Disponível em: >https://books.google.com.br/books?id=rbruuHbmJWIC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s<. Acesso em: 31 maio. 2015.

Almagesto de Ptolomeu, ou pelo menos, uma curta versão dele, disponível durante toda Idade Média e Renascimento, servia como base para as coordenadas de ascensão reta e a declinação usada na Renascença para especificar a posição das estrelas, embora a base da linha de partida para calcular declinação partisse da eclíptica ao equador celeste. O mapeamento celestial mudou na Renascença com o número de novos postos de estrelas que foram adicionadas após o telescópio, desenvolvido no início do século XVII. A cartografia Ptolemaica apresentou uma mudança, ou melhor, um enquadramento alternativo de todo o globo terrestre que se diferenciou do *mappaemundi*¹³⁵, pois ofereciam uma imagem aparentemente tridimensional da esfera terrestre e uma imagem do mundo mais abstrato. Distinta da representação do mapa medieval, no qual se representava uma pequena parcela do mundo, uma vez que esses mapas medievais eram desenhados segundo o modelo TO, no qual o artista buscava retratar o mundo conhecido, Europa, Ásia e África, de forma circular sendo os três mundos separados apenas por massas de água que eram então representadas como rios: o Mediterrâneo, o Nilo e o Don. Já os mapas do início do século XVI possuíam formas inovadoras como a oval, a elipse, o duplo hemisfério, a cordiforme¹³⁶, o duplo cordiforme, algo que, segundo Woodward, parecia um desejo paralelo de estar em concordância geométrica com a astronomia e os objetos do céu. Desde Ptolomeu, os mapas do mundo eram feitos a partir de globos, e o seu modelo foi finalmente aceito como a norma na Europa medieval e renascentista tornando-se amplamente disseminado. Assim, as coordenadas dos mapas celestes e dos globos, por exemplo, continuaram a ser compilados da mesma forma como tinha sido previsto pelo *Almagesto* de Ptolomeu¹³⁷.

Nosso foco aqui é apresentar os aspectos, especialmente, as imagens cartográficas, pois essas imagens cartográficas tiveram uma função poderosa de tornar visível a ideia de criação

¹³⁵ *Mappaemundi* (em latim, mapas do mundo) eram os mapas do mundo medieval. Tais mapas eram de diferentes formas, marcados pela circularidade e pelo predomínio do ideal sobre o real, alguns dividiam o mundo em zonas quentes e frias, alguns eram textos escritos ao invés de imagens. Esses mapas eram geralmente orientados para o leste, no qual estaria o Jardim do Éden, no extremo leste do mundo no topo da imagem. A história bíblica, em particular, é uma parte importante do conteúdo dos mapas. Os lugares santos como Roma, Jerusalém e Delos estavam no centro do mapa. Esses mapas existiram em diversas variedades distintas, incluindo os mapas zonais ou Macrobian, os tripartidos ou mapas "T-O" e os Mapas quadripartites (incluindo os mapas Beato) e os mapas mais complexos. Os mapas do mundo medieval, que partilham algumas características de mundi mappae tradicional, contêm elementos provenientes de outras fontes, incluindo os mapas de Portolan e da *Geografia* de Ptolomeu são, por vezes considerado um quinto tipo, chamado de "transição mundi mappae". Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01045970200000400009&lng=pt&nrm=iso&userID=-2>. Acesso: 31 maio. 2015.

¹³⁶ Tem forma de coração. Heart-shaped disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/cordiform>. Acesso: 31 maio.2015.

¹³⁷ No entanto, o número de posições de estrelas aumentou, na medida em que as lentes de maior alcance foram introduzidas com o telescópio. Cf. WOODWARD, David. op.cit., p.25.

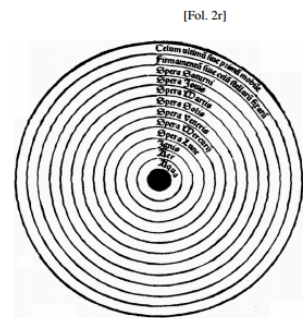
ordenada que compreendesse os céus e a terra. No Renascimento a cosmografia convergia em torno de um crescimento e apreensão do terrestre e do celestial que parecia apreender o espaço como absoluto. A unidade celeste e terrestre era mapeada, pois a cosmografia é definida como a ciência que descreve e mapeia as características gerais do universo como a terra e o céu. Essa unidade terrestre e celeste era representada a partir do globo celeste e fundamentada por uma tese geométrica e matemática através de linhas de latitude e longitude e foi a chave para inovação cartográfica do início do Renascimento.

Essas linhas de latitude e longitude não só trouxeram para o período as discussões no campo da geometria terrestre, mas embates no campo da filosofia natural aristotélica e dentro do contexto da recepção dos estudos clássicos dos humanistas. De acordo com Cosgrove, como já apontamos acima, a *Geografia* de Ptolomeu encontrou público em meados do século XV nos círculos humanistas da Europa como o de Georg von Peurbach em Nuremberg ou Leon Battista Alberti e o Marsilio Ficino de Florença. Nesses círculos o aristotelismo escolástico e os escritos de Thomas Aquino apresentavam uma dualidade entre fé e razão submetidos pelas demandas da filosofia natural e reconciliada com a doutrina cristã. A *Geografia* foi confrontada com as obras da filosofia natural como a *Physics* de Aristóteles as populares obras do medievo como *De caelo et mundo* de Albert Magnus e *Sphaera*, também chamado de *Tractatus de Sphaera*, ou simplesmente, *De Sphaera*, de Johannes Sacrobosco¹³⁸. Tais obras, como a *Physics* e a de *Sacrobosco* descrevem o mundo como uma máquina geocêntrica preenchida com uma matéria elementar, as esferas sublunares, onde o movimento linear prevalece nos reinos ou regiões celestiais e etéreas caracterizadas pelo uniforme movimento circular. As ideias expostas na *Physics* da natureza eterna do cosmo e seu argumento sobre a alma para a materialidade e a mortalidade da alma há muito levantou questões para os cristãos. Para estes, Platão em *Timaeus*, traduzido na íntegra por Ficino, entre 1463 e 1484, ofereceu uma resposta. O relato de Platão da criação parecia consonante com o *Gênesis*, com a ideia da subida neoplatônica da alma através das esferas para a harmonia com o divino que implicaria na imortalidade da alma.

¹³⁸Pouco se sabe sobre Johannes Sacrobosco, exceto que ele era provavelmente britânico, ensinou astronomia na Universidade de Paris, e morreu ali no segundo trimestre do século XIII. *Sphaera Mundi*, sua obra mais importante, era um livro astronômico extraordinariamente popular para várias gerações e uma espécie de manual dos princípios básicos para a compreensão de mapas e globos. Foi publicado pela primeira vez em 1472 em Ferrara, e passou por dezenas de edições até meados do século XVII. Tal tratado sobre a esfera está dividido em quatro partes: na primeira, está a discussão sobre a esfera, suas propriedades, e discute e vê o mundo como uma esfera; na segunda parte, discute os círculos de que esta esfera material foi composta; na terceira, aponta sobre a ascensão e importância dos signos, ou seja, a astrologia; e, finalmente, a última parte trata dos círculos e do movimento dos planetas e as causas dos eclipses. Cf. *Ibid.*, p.77.

A descrição do universo, segundo a descrição de Ptolomeu se desenvolveu ao lado de um dos mais importantes tratados de astronomia, *Sphaera mundi*. Essa obra medieval, que representou uma nova concepção geográfica, teve sua primeira edição em 1472, em Ferrara e deste momento em diante foram impressas mais de noventa edições nas décadas seguintes. Nessas edições, outros autores procuravam esclarecer a obra muito concisa de Sacrobosco, expandindo seu texto e adicionando figuras, mas sem introduzir novos temas ou argumentos¹³⁹. Uma das expansões do *De Sphaera* foi a edição impressa com *Theoricae novae planetarum*, de Georg Peurbach e *Disputationes contra Cremonensia deliramenta*, de Regiomontanus, astrônomo do círculo de Dürer. Ambos são ilustrados com xilogravuras, alguns dos quais foram coloridas.

Um dos termos comuns na obra seja de Sacrobosco, o *Liber chronicarum* quanto *Cosmographicus Liber* é o *De mundi celestes*. O termo *mundus* soava no início da Renascença como mundo, cosmo ou universo¹⁴⁰ e podemos perceber que a ideia de mundo remete a ideia de universal, na medida em que os polos do mundo mediam o diâmetro do conhecido. Em *De Sphaera* vemos que “esses dois pontos pelos quais o eixo termina [e] são chamados de polos do mundo”¹⁴¹. Isso parece totalizar o mundo conhecido, na medida em que este termina e se completa. Todavia a *sphaera* forma, com a passagem de sua circunferência, que volta no lugar que se iniciou o espaço conhecido do homem renascentista dos centros humanistas, ao menos da Germânia.



O céu (*coelus*) ou ainda a chamada região etérea (*regionis aethereus*), ao qual denominamos *de* espaço astral, onde identificamos o espaço mítico de Tuan, traçado nas imagens e descrito nos tratados pode ser entendido como *Mundus*, na medida em que ele representa e incorpora conhecimentos que os homens renascentistas tinham do todo e do universal. De

¹³⁹ PEDERSEN, Olaf. *The Corpus Astronomicum and the Traditions of Medieval Latin Astronomy*.v.13. Pedersen: *Journal Copernicana*, 1975. p. 57–96.

¹⁴⁰ Dessa forma, podemos entender o estudo cartográfico como um estudo da Sphaera. Na medida em que, a cosmografia representava a totalidade de um cosmos esférico, e a corografia retrata, por exemplo, a forma e o caráter dos espaços localizados. SIMEK ,Rudolf. **Heaven and Earth in the Middle Ages: The Physical World Before Columbus**. Rochester: Boydell & Brewer, 1996. p.114

¹⁴¹ *Duo quidem puncta axem terminantia dicuntur poli mundi*. Cf. SACROBOSCO, Johannes de. **Tractatus de Sphaera\Tratado da esfera** [1478]. Tradução: Roberto de Andrade Martins. Campinas: Universidade Federal de Campinas, 2006. Folio I Disponível em: <http://www.ghc.usp.br/server/pdf/SacFigura_10_-_SACROBOSCO.sso> em: 31 de maio de 2015. Ver tambDe Sphaera Mundi. em: <https://archive.org/stream/OEXV330_P2/OEXV330_P2_#page/n0/mode/1up>. Xilogravura. Venice: F. Renner, 1478.

Sphaera Mundi é dividida de dois modos ou natureza, muito próxima da que vimos na Crônica de Nuremberg, chamados de substância e acidente. Sacrobosco aponta que na substância há nove esferas e a nona é chamada de Primeiro móvel (*primum mobile*), e as esferas das estrelas fixas, denominada firmamento (figura 11), seguidas das sete esferas dos planetas que vão da maior esfera, em que está Saturno, para a menor, na qual está a Lua. Tal modelo cosmográfico, que podemos ver na figura 11, serviu de base para os mapas cosmográficos.

Como vimos no *Cosmographicus Liber* o sistema geocêntrico condiz ou é próximo com o *De Sphaera*. Com eles podemos entender que o céu que buscamos analisar pode ser identificado a partir do *primum mobile* até última esfera planetária, a da Lua. No tratado essa divisão parece estar nítida quando, em um tópico, se coloca *Quae sit forma mundi*, e, em seguida, há a descrição “A máquina do mundo universal é dividida em duas; as regiões etérea (*aetherae*)¹⁴² e A elementar (*elementaris*)”¹⁴³. Essa região elementar é mais próxima da terra, a qual é o centro de tudo e também faz parte do conjunto dos quatro elementos (água, ar, fogo e, conseqüentemente, a terra). A divisão etérea, que pode ser entendida como o céu desse estudo, corresponde a um lugar ocupado por uma “essência imutável [a etérea] que “permanece imune a toda variação, como um movimento circular contínuo; e ela é chamada pelos filósofos de quinta essência”¹⁴⁴. Esta região é dividida em nove esferas, como já dito em apontamentos anteriores, como a da Lua, de Mercúrio, de Vênus, do Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno, das estrelas fixas (*stellarum fixarum*) e o último céu (*caeli ultimi*).¹⁴⁵

Cada uma das nove esferas circunda sobre a que lhe é inferior, como aponta Sacrobosco, e daí se inicia a explicação do movimento das esferas. O movimento das esferas inferiores a do último céu¹⁴⁶, se dá por meio do movimento do firmamento e dos planetas (*motus firmamenti et planetarium*).¹⁴⁷ Esse movimento das esferas inferiores, explica uma forma de ver e saber do espaço celeste. Integrando todas as nove esferas os astros se movimentavam na escuridão noturna

¹⁴² Na tradição de cosmográfica que se estendeu após a obra de Sacrobosco, a região etérea passou a ser chamada também de região celeste. COSGROVE, Denis. op.cit., p.63.

¹⁴³ Ibid., Folio II.

¹⁴⁴ Essentia immunis existens: motu continuo circulariter incedit: et haec a philosophis quinta nuncupatur essentia. Ibid., Folio III

¹⁴⁵ Ibid., Folio III.

¹⁴⁶ O último céu, segundo Sacrobosco, também chamado de nono céu muitas vezes passou a ser usado para mostrar os símbolos do zodíaco como podemos ver na xilogravura de Giovanni Paolo Gallucci, *Theatrum mundi et temporis*. Cf. COSGROVE, Denis. op.cit., p.63.

¹⁴⁷ Ibid., Folio IV.

aos olhos dos homens e assim se constituía a viva atividade do céu. E assim, o catalogaram em um céu em que foi

dividido ao meio pelo zodíaco, sob o qual cada um dos sete planetas tem sua própria esfera na qual é transportado por um movimento do último céu. E eles são medidos por diversos espaços de tempo, como Saturno em 30 anos, Júpiter em 12, Marte em dois, Sol em 365 dias e quase 6 horas, Vênus e Mercúrio quase iguais e a Lua realmente em 27 dias e 8 horas¹⁴⁸.

Com o tratado de Sacrobosco constata-se também a preocupação astronômica com os movimentos dos astros. Podemos ver que por meio dos movimentos do firmamento e dos planetas da chamada da região etérea (*regionis aethereus*) com a revolução dos céus (*revolutionis caeli*) “as estrelas (...) movem-se continua e uniformemente em torno do polo, descrevendo seus círculos, e estão sempre a iguais distâncias e proximidades umas das outras (...) [e] o firmamentos se move do oriente para o ocidente”. Este mover contínuo e uniforme dos astros marca o céu como lugar vivo, ativo e atuante cuja força era decodificada seja como fenômenos astronômicos, por cálculos científicos, ou como horóscopos, profecias ou grandes conjunções pelos cálculos astrológicos. A organização do céu como complexo de forças vivas confluía em inúmeras captações filosóficas, científicas e desde antes da Renascença e a “astrologia era estreitamente ligada à cosmografia através de sua crença no movimento de influências entre as esferas”¹⁴⁹, como aponta Cosgrove.

Além dessas discussões acerca da natureza do cosmo (entendido a partir de então como *Sphaera* contida no *mundus*) se tinha a discussão da importância das influências celestes sobre o corpo humano, entendido como um microcosmo com as grandes conjunções, como aparece, por exemplo, na gravura *O sífilítico*, peça da medicina galênica responsável por enfatizar a influência celestial mediada através das esferas sublunares do fogo e do ar. Na Alemanha, o estudo de Aristóteles foi propedêutico para a prática da medicina, de modo que muitos cosmógrafos tinham treinado e atuado como médicos como Sebastian Münster (1488-1552)¹⁵⁰. Nos estudos de

¹⁴⁸ Dividit per medium Zodiacus: sub quo quilibet septem planetarum sphaeram habet propriam in qua defertur motu proprio contra caeli ultimi motum: et in diversis spatiis temporum ipsum metitur: ut Saturnus in 30 annis. Iupiter in 12. Mars in duobus. Sol in 365 diebus et fere 6 horis. Venus et Mercuris fere similiter. Luna vero in 27 diebus et 8 horis. Ibid., Folio IV.

¹⁴⁹ Astrology was closely linked to cosmography through its belief in the movement of influences between the spheres. COSGROVE, Denis. op.cit., p 78.

¹⁵⁰ Foi também matemático e cartógrafo, cosmógrafo professor de hebreu alemão. Münster foi autor do tratado *Cosmographia* (1544) e professor de hebreu na universidade de Basel. Cf., Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/Sebastian-Munster>>. Acesso em: 13 maio. 2015.

anatomia em Leiden os cadáveres eram exibidos no centro dos espaços de observação e dispostos em camadas de círculos concêntricos, expressão arquitetônica de sua natureza microcósmica e eram concebidos como mapas cósmicos¹⁵¹.

A cosmografia, como se pode observar, foi também desenvolvida por meio da ideia do homem como microcosmo e diz respeito ao mapeamento do cosmos, como também foi utilizada na Renascença para mapear a saúde de pessoas e de nações inteiras a partir das zonas climáticas e a localização zodiacal. Nos diagramas de Cesare Cesariano em sua obra *De architectura libri dece* ilustra-se a saúde das nações baseadas em texto de Sacrobosco, e incluem dois mapas amplamente reproduzidos do corpo masculino como microcosmo de acordo com as zonas climáticas e locais zodiacais. Os cosmógrafos da Renascença ao constituírem seus mapas procuravam conciliá-los com novos fatos convergentes em todo o mundo. Levavam em consideração suas habilidades na construção e manipulação de tabelas de calendários, tal como as efemérides para prever as conjunções, eclipses e cometas. Os cosmógrafos aplicavam os princípios da *Geografia* para os mapas pictóricos de estados e províncias que se conectavam com a corografia e com o mapeamento global como aponta Cosgrove¹⁵². Em 1430 nos mosteiros e nas universidades alemãs os estudos cosmográficos se desenvolveram a partir das coordenadas de Ptolomeu e o trabalho com refinados relógios solares. Segundo Cosgrove, um grupo de cosmógrafos do Mosteiro de Klosterneuburg foi responsável por produzir as primeiras representações gráficas conhecidas chamadas de *tabulae*. Os avanços no campo da cosmografia foram divulgados, aponta Cosgrove, por “Nicolaus Germano, Georg von Peurbach, e Pio II” nos centros humanistas em Nuremberg, Veneza, Florença, e Roma. Como a mudança nos mapas o “*cosmographia septem climatum*”, o mapa hemisférico, que era semicircular, passa por um processamento circular do mundo visto através de uma “nova cosmographia”.

Entre humanistas alemães do sul, a cosmografia desempenhou um papel significativo na consciência regional e nacional. As pequenas paisagens e painéis desenvolvidos por artistas como Albrecht Altdorfer, Jan van Eyck, e Joachim Patinir foram descritos como cosmografias e considerados como um formato mais adequado texto escrito para descrever o universo. Dürer teria afirmado que "a medição da terra, das águas, e das estrelas tem que vir a ser entendido através da pintura".

¹⁵¹COSGROVE, Denis E. **The Palladian Landscape**: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. 1993. p.232–35.

¹⁵²COSGROVE, Denis E. op cit., p.60.

Se retomarmos a nossa discussão anterior acerca de como os homens percebiam o céu por meio de um espaço imaginado que adquiriu “corpo” e figurações ao longo do tempo, tornando-se um lugar carregado de imagens e, especialmente, de símbolos, podemos apontar como exemplo uma análise feita por Giulio Argan sobre a cúpula de algumas igrejas renascentistas que aparentemente parecem se distanciar das cartografias da Renascença, mas que, todavia podem nos ajudar a entender essa busca de apreender não só espaço terrestre, mas também o celeste.

Quando Argan trata do horizonte circular (que é a cúpula do mundo) sob a perspectiva de recriação do céu, ao analisar *o significado da cúpula*, aponta que há uma referência cósmica e religiosa na cúpula. O historiador da arte concebe este espaço como uma representação do espaço em sua totalidade e não como algo que acontece numa porção de espaço. A cúpula de Santa Maria Del Fiore, de Florença, por exemplo, não seria apenas o espaço da catedral, mas compreendia uma parte da representação do céu físico e do céu metafísico, esse último não tinha limite visível para o infinito, pois finito significaria compreendê-lo, defini-lo, representá-lo. E o céu metafísico, além de compreender o infinito, compreende também o físico, assim a cúpula representaria, assim, o espaço em sua totalidade.¹⁵³ A análise de Argan sobre como um objeto arquitetônico de autoria de Brunelleschi representa um espaço total é visto como um farol que ilumina por completo a cidade. Assim, Argan aponta a cúpula de Santa Maria Del Fiore como a representação da imensidão do céu que cobre toda a cidade e para além dela. Tal análise nos levar a pensar a representação de um objeto enquanto pensada por um sujeito, ou seja, pensada e constituída através das imagens como formas de composição de um espaço total, de um céu cuja imensidão física é apreensível e imaginável como uma cosmografia¹⁵⁴, e, por vezes, sendo infinito numa cosmologia ontológica e metafísica.

Tal análise oferece-nos, dessa forma, a possibilidade de pensar um céu que incorpora e interpenetra as duas dimensões do cosmo, a cosmografia e a cosmologia, na medida em que podem ser percebidas inter-relacionadas. Para isso apontamos que a ideia de cosmologia tratada

¹⁵³ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p.96.

¹⁵⁴ A distinção dos conceitos é importante, pois a cosmografia é a descrição do mundo geralmente dito celeste: as posições dos astros, os seus tamanhos e movimentos como fora os estudos de Cláudio Ptolomeu. Já a cosmologia é uma teoria sobre a ordem do mundo físico, parte do que estão para além dos céus, para além das leis físicas, os conceitos de Uno, Alma e Todo são importantes para entender o mundo perfeito que parte de Platão e dos neoplatônicos. E por último, a cosmogonia que é, sucintamente, a origem do mundo através de uma visão mitológica. Cf. LUPI, João. A cosmologia de Plotino. In: BAUCHWITZ, Oscar Federico (org.). **O neoplatonismo**. Natal: Argos, 2001. p.184-185.

aqui está associada ao simbolismo astral o qual constitui uma cosmologia¹⁵⁵. Esta pode ser compreendida, na medida em que os fenômenos terrestres estão em relação com o céu e dele sofrem influência. Tal cosmologia foi compartilhada por boa parte das culturas antigas, e proporcionou a marcação do tempo basicamente a partir do ciclo anual do Sol, das fases da Lua e do aparecimento de determinadas estrelas ou constelações.

Em Nuremberg, por volta de 1515, houve uma publicação científica de primeira ordem: duas xilogravuras de grande formato (430 x 435 cm) um dos primeiros mapas impressos dos céus do hemisfério do norte e do sul (figura12). Dürer, sob o patrocínio do imperador Maximiliano I¹⁵⁶, e em coautoria com seu amigo, Johannes Stabius e Conrad Heinfogel, gravou uma composição que envolve o conhecimento astronômico de Stabius, que ofereceu as coordenadas de longitude e latitude e Heinfogel que deu o conhecimento detalhado das estrelas fixas, ambos baseados no sistema de Ptolomeu. Dürer ofereceu seu conhecimento em perspectiva¹⁵⁷, algo que já havia aprimorado ao longo de suas três viagens à Itália e a técnica em gravação com madeira para produzir um mapeamento mais científico com os cálculos e as posições longitudinais mais atualizadas¹⁵⁸.

Para a composição do *Hemisfério norte do globo celestial e o hemisfério sul do globo celestial*, Dürer teve contato com o sistema conceitual da tradição de mapas que compunha o

¹⁵⁵Um exemplo a favor dessa afirmação de que a cosmologia que estabelece a relação entre o céu e a Terra, e o simbolismo astral a ela associado, são anteriores à astrologia enquanto um saber, é o poema grego *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, escrito no século VIII a.C. Nele, a relação entre o céu e a Terra já é explorada, e os fenômenos naturais e as atividades agrícolas são descritas em relação ao céu. Por ter sido escrito no século VIII a.C., acaba por indicar que essa forma de compreender o mundo e os fenômenos fazia parte da cultura grega antes desta entrar em contato direto com a astrologia mesopotâmica. A astrologia enquanto um saber delimitado, por sua vez, começa a ser desenvolvida na Mesopotâmia, e se baseia nessa cosmologia e no simbolismo astral, mas se diferencia na medida em que desenvolve técnicas e métodos para calcular e prever o movimento dos planetas, assim como regras para interpretá-los e fazer previsões mais detalhadas sobre destino dos indivíduos. Para mais Cf. FERRONI, Angélica Paulillo. **Cosmologia e astrologia na obra Astronômica de Marcus Manilus**. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2007.passim.

¹⁵⁶No ano 1512 Dürer teve contato com Maximiliano I, quando este esteve em Nuremberg. Em 1512 Dürer trabalhou em Augsburg com Schönsperger, que era impressor oficial de Maximiliano. É provável que Dürer imediatamente tenha começado a trabalhar no mesmo ano na maior xilogravura produzida na época, a de Maximiliano chamada *Arco do Triunfo*. Durante todo o resto do reinado de Maximiliano, foram encomendadas a Dürer novas obras, algumas, nas quais, trabalhou sozinho e outras em colaboração. Cf: PANOFSKY, Erwin. **Vida y arte de Alberto Durero**. Madrid: Alianza Forma, 2005. MÜLLER, Mathias. *Albrecht Dürer und das Kunstleben am Kaiserhof Maximilians I.* In **Albrecht Dürer**. Herausgegeben von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Alemanha: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 2004.

¹⁵⁷Dürer apresentou seus desenvolvimentos no estudo da perspectiva em seus tratados como, por exemplo, *A medida*. No Renascimento, o espaço foi representado usando um sistema linear de perspectiva. Um sistema de perspectiva não é representativo da realidade visual, ao invés disso, é uma convenção usada por artistas para construir espaço pictórico.

¹⁵⁸HERLIHY, Anna Friedman. Renaissance star charts. apud COSGROVE, Denis. op cit., p.111.

firmamento e que teve início na antiguidade, as quais descreviam figuras clássicas das constelações e estrelas¹⁵⁹. Este duplo hemisfério era, porém, um mapeamento estelar imaginando (e também visto no céu noturno) a partir da terra, o qual exibia os céus na sua totalidade a partir de um local imaginário e abstrato acima dos polos celestiais do norte e do sul.

A imagem nos permite compreender uma série de ordens cognitivas para Dürer e seus contemporâneos: o firmamento seria uma esfera e as estrelas eram projetadas para o exterior a partir do polo, transferindo, assim, em um estrelado tridimensional sobre uma superfície cartográfica bidimensional. A cartografia celestial nos tempos de Dürer era dona de uma tradição gráfica. Os gráficos celestes apresentavam a relação entre o movimento celeste e atividades terrenas demonstrando a natureza cíclica do tempo, a relação entre as estações e atividades humanas, o movimento anual dos corpos celestes. As coordenadas do céu eram medidas pelo movimento do Sol, a eclíptica e as posições das estrelas poderiam ser medidas com referência aos pontos predeterminados em ambos os graus de altitude e em sentido horário em torno dos azimutes¹⁶⁰ do horizonte¹⁶¹. Agrupado em aglomerados de estrelas, um padrão foi formado a partir do caminho do Sol. Este curso do Sol dentre as estrelas agrupados deu origem às doze figuras conhecidas como as constelações do zodíaco, no qual o sol intersecta uma por mês e que, claro, estão presentes na xilogravura.

As xilogravuras que retratam os céus do norte e do sul como conhecido pelos astrônomos europeus naquela época, atendem as tradições gráficas gregas e romanas.¹⁶² Nos mapas estelares era usado o sistema e centro de coordenadas de linhas sobre a eclíptica, com o sol e os planetas seguindo um longo caminho pelo zodíaco, com o polo celestial norte localizado entre a cauda da Ursa Menor e Draco (dragão). As quarenta e oito constelações com um total de 1.028 estrelas, apresentadas no *Almagesto* usaram como base para as imagens do céu (*Images*

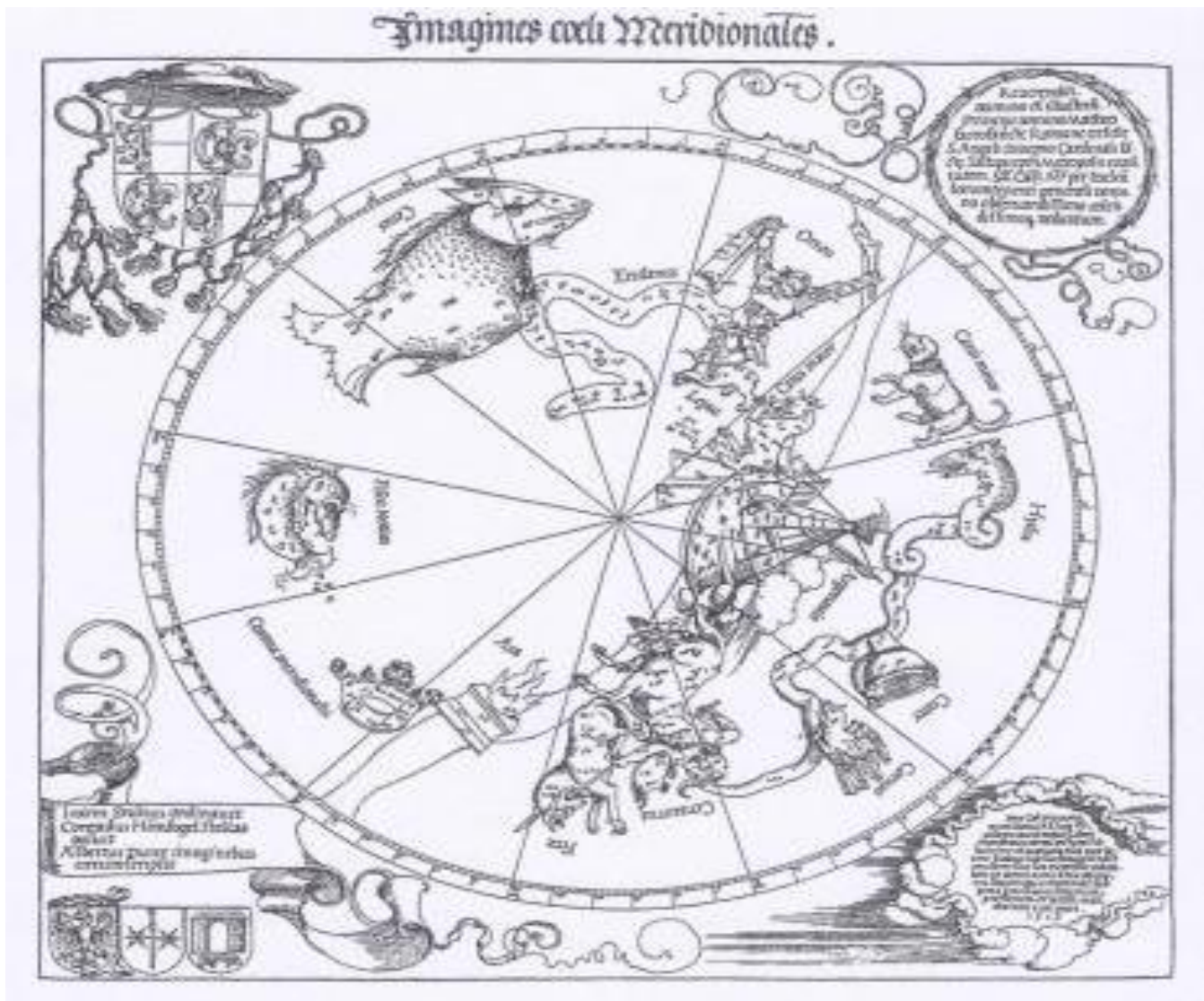
¹⁵⁹ CHAPMAN, Allan. **Gods in the Sky**: Astronomy, Religion and Culture from the Ancients to the Renaissance. London: Panmacmillan. 2001 p. 8.

¹⁶⁰ Ângulo diedro orientado em aresta vertical que faz o plano vertical passando por um ponto dado ou observado com o plano meridiano do lugar do observador. Segunda definição: Direção, geralmente medida em graus, definida, a partir do horizonte, em relação a um ponto de referência, geralmente o Norte. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/azimute>>. Acesso em 30 jul.2015.

¹⁶¹ Cf. SNYDER, George Sergeant. **Maps of the Heavens**. New York: Abbeville Press, 1984. p. 14 et seq.

¹⁶² As originais onze constelações eram animais, a palavra do zodíaco encontra suas raízes nos *zoidiakos* palavra grega, que significa "animal." A constelação de Libra foi adicionada numa data posterior. Cada uma dessas constelações é visível a partir de qualquer posição sobre a terra durante todo o ano. Os babilônios aperfeiçoaram o sistema, mas no século IV a.C o sistema foi apropriado pelas civilizações grega e romana. Cada 30° dos 360° corresponde a um signo zodiacal que formam o zodíaco com os doze signos, a saber, Aries, Touro, Gêmeos, Câncer, Leão, Virgem, Libra, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário e Peixes.

coeli), junto com *De Sphaera*. Todavia, as posições das estrelas do catálogo de estrelas de



Ptolomeu foram atualizadas por Heinfogel por volta de 1500. Nesta atualização, as estrelas de primeira e segunda magnitude (e alguns de terceira magnitude) são mostradas por símbolos em forma de estrela, abertas ou cheias, enquanto as estrelas mais fracas estão marcadas simplesmente como pequenos círculos abertos.

Figura 11 – DÜRER, Albrecht. O hemisfério sul do globo celestial.1515. Xilogravura. 430 x 435 mm. Graphische Sammlung, Stuttgart.

Dürer foi responsável pelo conteúdo pictórico e ele parece ter sido emprestado de um manuscrito então inédito elaborado em Viena em torno de 1440. Dürer e Heinfogel também parecem ter se baseado em um mapa manuscrito anterior, de 1503, que pode ser considerado como um protótipo da gravura de 1515. Percebemos nas imagens dos hemisférios a esfericidade com pressuposto tridimensionalidade em um papel dimensional. Esse foi um dos desafios de Dürer no qual seu conhecimento de geometria e perspectiva foi fundamental. No equador celeste, ao redor do aro e do polo celeste está o zodíaco, que se situa ao redor do aro. Não havia muitas constelações para mostrar na metade sul do hemisfério (figura13), porque os céus do sul não tinham sido traçados pelos europeus e árabes.

Vemos o zodíaco em sua plenitude no hemisfério norte (figura12). As linhas radiais em intervalos de 30°, correspondentes aos 12 signos do zodíaco, em uma escala ao redor do aro permitiu que as posições das estrelas pudessem ser lidas com precisão¹⁶³. M. Mamilius Romanus foi um autor romano da obra *Astronomica* (c. I d.C.), e um dos responsáveis pela conexão e por correlacionar cada signo do zodíaco com o uma divindade olímpica ligando respectivamente: Aquarius a Juno, Peixes a Netuno, Aries a Minerva, Touro a Vênus, Gêmeos a Apolo, Câncer a Mercúrio, Leão a Júpiter, Virgem a Ceres, Libra a Vulcano, Escorpião a Marte, Sagitário a Diana e Capricórnio a Vesta. Manilius foi uma das fontes para a arte italiana do final do século XV. Muitos dos deuses, ligados ao Zodíaco constituíram a iconografia astrológica que compõe a salas dos Palácios em Mântua e Ferrara¹⁶⁴. Todavia, os mapas celestes eram adornados com símbolos de deuses, heróis, figuras políticas, serpentes do mar e outras criaturas imaginárias, híbridos como o centauro de Sagitário, de maneira que estes mapas do firmamento abundam com representações mitológicas, imaginárias e simbólicas.

A origem das imagens das constelações remonta aos Caldeus, como já apontamos, todavia o seu desenvolvimento aflora no período helenístico por volta IV ao V século a.C. nos escritos Erastóstenes (276-194 a.C). Erastóstenes foi promovido por Ptolomeu III (246-221 a.C) para ser o bibliotecário-chefe na Biblioteca de Alexandria, abandonando seus estudos em filosofia para o cargo que ocupou durante cinquenta anos. Uma de suas obras em prosa era uma compilação dos mitos acerca das constelações. O *Catasterismo*, que trata da transformação de um personagem mítica em uma constelação, aborda as origens das quarenta e oito constelações aceitas durante o

¹⁶³SCHRÖDER, Eberhard. **Dürer**: Kunst und Geometrie. Birkhäuser Verlag: Basel, 1980. p.89.

¹⁶⁴ BULL, Malcolm. **The Mirror of the Gods**: Classical Mythology in Renaissance Art. London: Penguin Book, 2005.p.391.

período helenístico, e origem da Via Láctea, tal como a especulação sobre a forma como os cinco planetas foram nomeados. Erastóstenes não foi o único estudioso a escrever um texto literário, houve o poeta Arato (315-240 a.C) responsável por descrever os locais do firmamento para as várias figuras da constelação em sua obra *Phaenomena*. Como Erastóstenes, Arato foi um dos primeiros autores conhecidos por compilar as mitologias em torno de cada figura. Em termos especificamente mitológicos, não se sabe quando foi inventado o Catasterismo, o ato de transformar os homens e animais em constelações, mas sabe-se que muitas mitologias sobre as constelações existiam antes deste período. Theony Condos escreve:

Com uma única exceção (o mito que relaciona a constelação Peixe Austral), os mitos narrados em *As Constelações* são mitos gregos familiares que são bem-atestados na literatura clássica. O que não está claro é quando e como estes mitos foram associados com uma constelação particular. Ou a vinculação do mito e da constelação era uma obra literária construída por Erastóstenes no seu Catasterismo, ou, mais provavelmente, ele evoluiu lentamente na imaginação popular durante os séculos de Homero e Hesíodo no período helenístico¹⁶⁵.

Apesar de citado, Hesíodo não foi uma autoridade sobre constelações mitológicas. A mitologia que sobreviveu, as referências às lendas, que se concentram exclusivamente no próprio conto, não oferece nenhuma indicação de quando as constelações foram atribuídas.

Por meio desta associação de personagens mitológicos, conhecidos com as figuras das constelações, os artistas começaram a referenciar representações não astronômicas de Hércules ou Erídanos, por exemplo, com as suas ilustrações cosmológicas. A astronomia astral ou mitológica se relaciona diretamente com as posições relativas aos movimentos das constelações, como os contos que circundam a morte de Orion, pela picada do escorpião ou os cães que perseguem as Plêiades.

Ao olharmos as constelações não há, aparentemente, nenhuma relação na ordem que estão representadas pictoricamente, todavia é importante ao colocar determinadas figuras uma ao lado da outra, uma vez que havia uma lógica na forma cessionária dos agrupamentos das estrelas mitológicas. Um exemplo disto pode ser observado nas figuras da constelação do norte e do *Cassiopeia*, esposa de *Cepheus*, cuja constelação está localizada perto de constelação sua filha, *Andrômeda*, a qual fora resgatada do monstro marinho *Cetus* por *Perseus*, ambos também

¹⁶⁵CONDOS, Theony. *Star Myths of the Greeks and Romans: a Sourcebook*. Michigan: Phanes Press, 1997, p. 17.

agrupamentos estelares próximos. Outra formação de constelações agrupadas em torno de um eixo comum são as de Orion: com *Plêiades* e *Lepus* e o *Cão Maior* e o *Cão Menor*, dos quais vemos ao lado direito da gravura do hemisfério sul (figura12.). Existe, ainda, certa ambiguidade pertencente à mitologia da constelação de *Escorpião* que se diz ser responsável pela morte de Orion, embora fontes conflitantes atribuam a causa da morte a diferentes razões, tais como ostentação ou heroísmo por parte de Orion. Independentemente do verdadeiro fundo mitológico

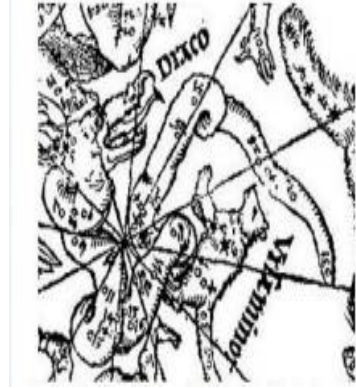


Figura 13 – DÜRER, Albrecht. O hemisfério norte do globo celestial. 1515. Xilogravura. 433 x 432 mm. Graphische Sammlung, Stuttgart. (Detalhe da figura 14)

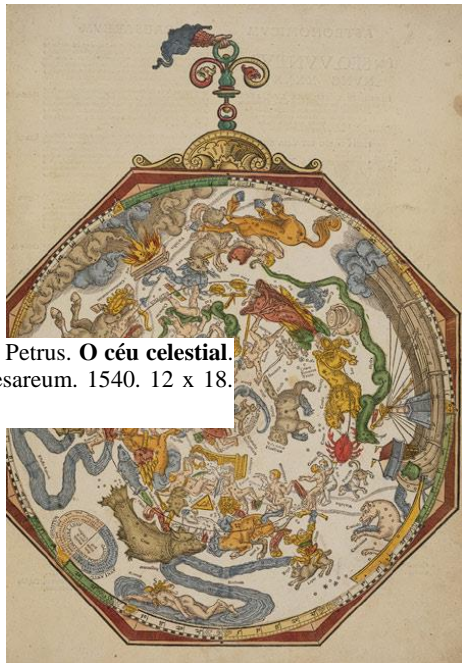


Figura 14. APIANUS, Petrus. O céu celestial. Do Astronomicum Caesareum. 1540. 12 x 18. Ingolstadt.

dos mapas estelares das constelações podemos reconhecer, em inúmeros mitos, como as figuras se conectam dentro de uma trajetória circular¹⁶⁶.

A tradição gráfica que falamos do período de Dürer compõe os mapas celestiais por meio do Catasterismo que hibridiza elementos mitológicos e poéticos, mas que, todavia, baseiam-se também nos preceitos do *Almagesto*, o qual descrevia como se deveria construir um globo celestial através das coordenadas da elíptica, além das contribuições das tradições árabes. Estas demais tradições percorrem o medievo e se anexam com lendas ilustradas em manuscritos como a figura mítica do dragão medieval¹⁶⁷

que ocupa, em uma perspectiva gráfica, o lugar da constelação de *Draco*, que ao lado da *Ursa Menor*, está no centro do hemisfério celestial norte (figura14 detalhe).

Nos cantos do hemisfério do norte (figura12), Dürer descreveu as quatro antigas autoridades, os grandes nomes responsáveis pelos grandes estudos sobre as constelações.

¹⁶⁶ Análise feita por; WÖRZ, Adèle Lorraine. **The Visualization of Perspective Systems and Iconology in Dürer's Cartographic Works**. Oregon: Oregon State University, 2007. 181f. Tese (Doutorado em filosofia) - Depth Analysis Using Multiple Methodological Approaches. Oregon, 2007.p.142.

¹⁶⁷ Ibid., p.152.

Na parte superior esquerda da imagem está o poeta Arato Cilix (Arato de Soli na Silícia que escreveu o poema astronômico chamado de *Phaenomena*); no lado superior direito está Ptolomeu Aegyptus (Ptolomeu, que trabalhou em Alexandria, no Egito e publicou um grande catálogo de estrelas no *Almagesto*); parte inferior esquerda está M. Mamlius Romanus (um astrólogo romano do século I d.C. que escreveu um livro sobre as constelações chamado de *Astronomica*); e do lado direito inferior está Azophi Arabus (al-Sufi, o astrônomo árabe que revistou e atualizou o catálogo de estrelas no *Almagesto* no século X em Bagdá). No hemisfério no sul (figura13) vemos no canto inferior esquerdo da gravura vemos as congratulações ao trabalho dos autores da obra Stabius, Heinfogel e Dürer acima da escrita estão os seus brasões individuais de armas. Na parte superior esquerda está o brasão de armas do arcebispo de Salzburgo, o Cardeal Matthäus Lang, e no canto superior direito há uma dedicatória a ele. Por fim, há uma confirmação de que o imperador do Sacro Império Romano, Maximiliano I, era o patrono da Stabius e Dürer. Os hemisférios foram disponibilizados em múltiplas cópias foram muito influentes, seguindo também a reputação de Dürer na época da publicação. Outras obras derivaram dos estudos de Dürer, Stabius, Heinfogel. Uma delas foi um notável mapa celeste (figura 15) produzido, em 1536, por Apian. O céu celestial de Apian é desenhado na forma de um astrolábio de oito lados completo com alça e projetam os dois hemisférios juntos. Nesse mapa, Apian introduziu alguns nomes de estrelas derivadas do árabe. Tal mapa, anos depois foi incluído, em 1540, na obra *Astronomicum Caesarum*¹⁶⁸.

As imagens gravadas por Dürer e pelos seus contemporâneos, na medida em que se apresentam como um dado fragmento da cultura renascentista possa “narrar” uma parte da trajetória da espacialização de uma cosmologia astrológica e um agenciamento cultural (artístico com fundo místico-religioso) de dado espaço, região, ou regiões etéreas (*regionis aethereus*). Observe-se que os homens que mapeavam e acreditavam que o céu era vivo e presentes em suas vidas partilhavam com as imagens uma espécie de mediação ou correspondência com as esferas e os astros, configurando uma forma de conhecer e experimentar o mundo e, a partir disso, construir suas realidades impregnadas de mitos. O espaço mapeado de todas as estrelas visíveis aos olhos dos homens explica o mundo conhecido pelos contemporâneos de Dürer através de

¹⁶⁸ O *Astronomicum Caesareum* fez parte de uma celebração à astronomia ptolemaica. E foi projetada a pedido do imperador Carlos V e seu irmão Ferdinando. O livro foi tão bem recebido que Apian, então professor de Matemática na Universidade de Ingolstadt, subiu para o posto de nobreza hereditária. Cf. RAYMOND, Lister, **Old Maps and Globes**. London, Bell & Hyman, 1979.p.65.

imagens. Percebemos que o espaço astral se configura nas regiões celestes ou *regionis aethereus*, mas que essa permeia, define e determina todo o *Mundus*. Na medida em que os movimentos dos planetas perpassam o último céu no firmamento tocando as constelações e com isso provocando as mais distintas reações (proféticas, apocalípticas, escatológicas) nos homens esse espaço mítico não estava somente nos céus. Eram os homens que o constituíam, seja em forma de prognósticos atentos às efemérides cotidianas, pelo cálculo geométrico mais apurado ou pela gravação em imagem com caráter cognitivo de organização do plano das potências astrais. Dessa forma, os homens marcaram, descreveram e narraram em tratados e imagens pictóricas, nos centros humanistas do norte ao sul da Europa, um saber cósmico sobre o céu, o corpo e a cidade.

Veremos nos capítulos seguintes, as imagens astrais e as distintas formas nas quais o espaço astral se apresentou como cultura visual, e como as imagens permitiam a construção de relatos do período, os quais seguiam distintas e confluentes formas de um céu movimentado. Essas imagens configuraram aquilo que chamaremos de iconográficas astrais.

CAPÍTULO 2 A ICONOGRAFIA ASTRAL NOS TEMPOS DE DÜRER: ENTRE ARTEFATOS LIGADOS AO USO, ESTUDO E EXPRESSÃO ASTRONÔMICO\ASTROLÓGICO

Assim na terra como no céu.

Vimos em nosso capítulo anterior que o *mundus*, que hoje poderíamos chamar de universo, possui uma ordenação específica na Renascença e que nossa busca se dá na tentativa de entender o céu, ou a *sphaerae coestis*, como um espaço astral, na medida em que vimos no campo iconográfico o esquadramento deste espaço por meio de distintas formas. Os hemisférios de Dürer e o de Apian, por exemplo, buscavam a apreensão do céu através de um tracejado estelar que constituiu agrupamentos de imagens. Essas imagens formadas por olhos humanos a partir dos pontilhados vistos na escuridão da



Figura 15 - COSSA, Francesco del. Alegoria de abril: triunfo de vénus. (1476-84). Afresco, cm 500x320. Salão dos meses. Palazzo Schifanoia.Ferrara.

noite são categorizadas nos tempos da Renascença como firmes ou errantes¹⁶⁹ e se “casavam”, como vimos, com os mitos e poemas, constituindo assim personificações astrais.

¹⁶⁹As estrelas errantes correspondem aos sete planetas conhecidos na época e as estrelas fixas correspondem às do firmamento que formam as constelações.



O
 utras
 xilografu
 ras, como
 A mulher
 com o
 zodíaco e



Figura 16. COSSA, Francesco del. Alegoria de abril: triunfo de vénus. 1476-1484. Afresco. Salão dos meses. Palazzo Schifanoia.Ferrara. (detalhe da figura 17, Touros).

O sífilítico, apresentam o elo entre o homem e o *Mundus*, especialmente, a região celestial que vai do firmamento às esferas planetárias por meio da ideia

de microcosmo, compondo, assim, o que chamaremos de imagens astrais¹⁷⁰. Tais imagens astrais¹⁷¹ eram traçadas e compostas por elementos comuns, como símbolos astrológicos ou deuses do Olímpio, que passaram a compor uma iconografia que chamaremos de iconografia astral. Essa forma de observar e catalogar a iconografia dos astros advém das observações dos primeiros estudos de Aby Warburg, especialmente. Partiremos de algumas das premissas de Warburg sobre as imagens de cunho astrológico para tratar algumas imagens que entendemos fazerem parte de uma iconografia astral. Segundo Rafael Garcia Mahiques, a iconologia inaugurada por Warburg (e sistematizada por Panofsky), é marcada pelo emblemático nascimento com a sua interpretação dos famosos afrescos do Palazzo Schifanoia de Ferrara. Warburg baseava

¹⁷⁰ Tendo em vista que as imagens que serão aqui examinadas são apenas uma pequena parte do que poderíamos ter tido a nossa disposição.

¹⁷¹ Trabalharemos com a expressão imagens astrais propostas por Francisco Santiago Jr. que observa que os estudos em iconologia (uma das três bases para análise de uma obra, estando a iconologia atrás das fases pré-iconográfica e a iconográfica), organizados por Panofsky em *Significado das Artes Visuais*, a qual “influenciou sobremaneira uma série de estudos entre os quais podemos citar as análises iconológicas da astrologia e das imagens astrais no Renascimento europeu”. Estas imagens astrais, segundo o autor, dialogariam diretamente com a história da cultura renascentista e as tradições de estudos astrológicos que teriam se dado com nomes como Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Frances Yates, Eugenio Garin e Paolo Rossi. Com exceção destes dois últimos, todos os outros nomes estiveram diretamente ligados com o que ficou conhecida como “escola Warburg” Cf. SANTIAGO JR. Francisco. *Imagens astrais na história da arte: propostas para uma relação cinema, iconologia e investigação histórica*. In: Marcelo de Mello Rangel; Mateus Henriquede Faria Pereira; Valdei Lopes de Araujo (orgs). **Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia** – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas. Ouro Preto: EdUFOP, 2012. p.1-2. Disponível em: <<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/view/1252>>. Acesso em 30 jul. 2015.

os componentes e a profundidade iconográfica e sua atividade metodológica¹⁷² por meio de um fecundo enfoque historiográfico que levava em conta textos literários, distintos manuais, tratados astrológicos e gravuras, entre outros, como aponta Mahiques. Elementos que permitiram ao autor compreender as ideias e cultura que sucediam no Renascimento da corte Ferrarese do Duque Borso d'Este. Tal estudo sobre os afrescos teve impulso dentro do efervescente crescimento dos estudos sobre astrologia entre finais do século XIX e início do século XX, desenvolvidos por

Franz Boll e Franz Cumont, os quais identificaram que os conhecimentos astrológicos migravam do Oriente para Ocidente durante a Idade Média e o Renascimento.

Figura 17 COSSA, Francesco del. Alegoria de março: triunfo de Minerva. 1476-1484. Afresco. Salão dos meses. Palazzo Schifanoia. Ferrara. (Detalhe da figura 17, Áries)

¹⁷² Segundo Carlo Ginzburg, Warburg trabalhava as imagens, as quais chamava de testemunhos figurativos, como fontes históricas. Apesar de sua dispersa e pouca produção, Warburg, em alguns dos seus textos, elabora, segundo Ginzburg, “a história da imagem do ponto de vista da história da cultura.” Mesmo sendo o historiador da arte e “pai” da iconologia, executa-a de forma mais ampla, concebendo que a “função da criação figurativa na vida é a variação entre expressão figurativa e linguagem falada”. Warburg considerava as obras de arte à luz de testemunhos históricos dentro de um desierarquização, tratando com documentos heterógenos como testamentos, cartas amorosas, tapeçarias e documentos de “pouca importância” faziam parte da análise. Os problemas formais, muito acentuados nos tempos de Warburg por Heinrich Wölfflin, especialmente, não apareceram só como formais, mas enquanto um sintoma de orientação emocional de toda uma sociedade. Essa orientação emocional foi entendida a partir da proposta de Warburg de um uso mímico intensificado, herdeiro da antiguidade, nas obras de arte renascentistas. Warburg via as obras pelo que chamou de “fórmulas do patético” (*Pathosformeln*), as quais são, de acordo com Ginzburg, “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento” Dessa forma, Warburg vê nas representações das vestes e cabelos uma oposição radical a Idade Média, tal como Jacob Burckhardt, uma tomada de atitudes fundamentais da civilização Renascentista. Para Warburg a adoção do *pathosformeln* da antiguidade por parte dos artistas do renascimento implicaria em uma ruptura com a arte e mentalidade medieval, uma vez que as representações de mitos legados pela antiguidade eram entendidos, de acordo com Ginzburg, como “testemunhos dos estados de Espírito transformados em imagens” Todavia, Ginzburg aponta algumas críticas ao método warburguiano e a toda as gerações seguintes, Saxl, Wind e Panofsky, colocando Warburg como um historiador “puro” demais, por exemplo, na medida em que “ele buscava o curso antigo do mito da verdade revelada pelo tempo” e os “estados de ânimos convertidos em imagens”. Ginzburg aponta, nos trabalhos de Saxl, as dificuldades e críticas, por exemplo, causadas pela ambiguidade inerente a toda imagem, “aberta a diferentes interpretações”. Elas fazem com que, muitas vezes, aquilo que é apresentado como documentação auxiliar na análise de um testemunho visual acabe tendo uma função central nas interpretações fornecidas pelo historiador. Com base nisso, Ginzburg identifica uma insuficiência no uso “[d]os testemunhos figurativos como fontes históricas a partir da análise do estilo”. Treze anos mais tarde, em a *História da arte Italiana*, Ginzburg e Enrico Castelnuovo aponta novas perspectivas com proposta de uma história de sucessão de paradigmas, através de uma apropriação criativa das ideias de Thomas Kuhn, a ideia de novo paradigma indiciário para a história da ciência. A proposta na obra consiste em analisar a dominação simbólica na história da arte italiana, instaurada na relação conflituosa entre centro e periferia na geopolítica interna da Itália e na externa, quer dizer europeia. Segundo Fernanda Pitta, Ginzburg e Castelnuovo, ao partirem para pensar essa relação conflituosa na arte, que também significa refletir sobre a história da Itália, colocaram a história dos estilos dentro de uma perspectiva histórico-geográfica, que também era política. PITA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: história da arte em Carlo Ginzburg. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 127-143, jul.-dez. 2007. p.137. GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H Gombrich. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: companhia das letras, 1989. p.42-64 De Warburg interessa-nos, sobretudo, os importantes apontamentos iconográficos a respeito das imagens influenciadas pelas teorias astrológicas durante a Renascença.

Um dos primeiros encontros do historiador da arte com a astrologia foi em uma conferência sobre um gravador hamburguês renascentista, Steffen Arndes (1450-1519)¹⁷³, no qual apresentava um repertório gravado das divindades planetárias, momento a partir do qual, segundo Gombrich, Warburg passaria a observar que essas divindades planetárias assumiam aspectos dos deuses pagãos da Antiguidade. O repertório de imagens que eram também populares como ornamentos de fachadas na Germânia (figura 16), os quais correspondiam a uma espécie de reintegração moderna “das divindades pagãs antigas”. Segundo Warburg, as xilogravuras impressas em Lübeck em 1519, analisadas em detalhes, foram realizadas a partir de modelos italianos. Os modelos dos deuses planetários Saturno e Mercúrio, segundo Warburg, “retomam aos modelos encontrados nas famosas cartas de tarô (*Tarocchi*), uma série de estampas realizadas no norte da Itália feita em 1465”¹⁷⁴. Esses deuses planetários teriam sido copiados em Nuremberg, por Dürer, por volta de 1490, provavelmente, nos círculos de humanistas de Nuremberg, cujo ponto de encontro na Itália era Pádua, onde o pintor tinha como amigo o gravador Conrad Celtis (1459-1508).

Partindo dos painéis compostos por Aby Warburg, o seu “método” ou recurso de composição do *Atlas Mnemosyne*, constituiu uma espécie de cartografia¹⁷⁵ das imagens, na medida em que se explorara um movimento, denominado *translatio*, de termos e estilos que transitavam entre leste, oeste, norte e sul europeu. Segundo Warburg, a arte Renascentista passava pelos “processos” de representação cosmológica grega e pelo conhecimento astrológico helenístico, árabe medieval, italiano e espanhol. Como espécie de metáfora, na medida em que se entende o *Atlas* como uma cartografia de uma produção histórico e cultural complexa de contextos tempos múltiplos, o Atlas pode ser entendido como um mosaico ou um caderno de constelações de imagens que por serem painéis que formam um conjunto, acabam por se constituírem como uma única imagem, como aponta Etienne Samain¹⁷⁶.

¹⁷³ Na conferência de 1908 intitulada *Sobre as imagens dos deuses planetários em um calendário na baixa Alemanha de 1519*. Steffen Arndes vai imprimir trabalhos gráficos que Warburg identificou como os deuses planetários que migram dos modelos italianos no *Libro delle sorti* de 1482 e o *Eyn nyge Kalender* em 1519 em Lübeck.

¹⁷⁴ WABURG, Aby. Sobre as imagens dos deuses planetários em um calendário na baixa Alemanha de 1519. In: _____ **A renovação da antiguidade Pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.439.

¹⁷⁵ Segundo Christopher D. na forma de organização do Atlas de Warburg governa uma espécie de metáfora cartográfica através do modo de operar, relacionar imagens e partes geográficas distintas. Para mais: JOHNSON, Christopher D. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images**. Ithaca: Cornell University Press, 2012. p.23.

¹⁷⁶ SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17. Jul. 2011. p. 29-51

Os primeiros painéis como os A, B, C e os 1, 2 e 3 tratam da cosmologia clássica tal como é, os painéis que vão dos 20 aos 29 trata da astronomia Grega e Helenística, além também da astrologia medieval árabe, medieval e renascentista europeia. Christopher D Johnson aponta que nos três primeiros painéis, Warburg apresenta o tema de uma “harmônica” cosmologia ou como a humanidade pode ter representado historicamente suas “relações” com o cosmos. Em fazer um antropomorfismo e analogia entre o macrocosmo e microcosmo, aponta D. Johnson, o *Atlas* de Warburg marcou elementos-chaves na interpretação da história da astrologia e astronomia¹⁷⁷.

Warburg aponta que houve interessante e afortunado encontro gráfico entre a imprensa alemã e italiana, a partir dos modelos do Tarocchi e de outro centro humanista, Perugia, na medida em que ajudaram a compor as estampas das figuras dos deuses planetários vistos em almanaques, como no *Libro delle sorti* de 1482 ou nas fachadas e paredes da baixa Alemanha. Podemos aqui observar a ideia de intercâmbio das expressões e produtos artísticos e comerciais proposta por Warburg. Para isso, é necessário acentuar algumas noções do historiador da arte, entre elas a de que as imagens migravam numa “vida em movimento”¹⁷⁸. Como parte integrante de sua forma de conceber a arte renascentista, Warburg parte de sua investigação sobre a sobrevivência das formas clássicas denominando-as como “as fórmulas de pátos”, ideia que pode ser entendida como uma migração dos motivos pictóricos dotados de intensidade emocional:

um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer.

As fórmulas de pátos (*Pathosformeln*), ou também conhecido como “fórmulas de emoções”, fixam estados momentâneos para poderem agir morfologicamente, através da migração, combinação e preenchimento de motivos e cenas variadas e, por vezes, contraditórias. Assim, as fórmulas de Pathos precisam ser repetidas em virtude da pressão constante de um

¹⁷⁷JOHNSON, Christopher D. op. cit., p.22

¹⁷⁸ Através dos quadros de Botticelli, Warburg observa a “preocupação do artista em reproduzir os movimentos de vestes e cabelos de algumas figuras femininas, constatando que, para tal, ele havia tomado obras antigas como modelo, principalmente figuras de Ninfas presentes em sarcófagos greco-romanos”. In: MATTOS, Claudia Valladão. **Arquivos da Memória**: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: II Encontro de História da arte. 27 a 29 de março de 2006, Campinas: IFCH-Unicamp. passim. Doze anos depois, em 1905, Warburg escrevera *Dürer e a antiguidade italiana* no qual trabalhara pela primeira vez um de seus principais conceitos, o de *Pathosformeln*. In: WARBURG apud GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 21.

perigo interno ou externo fazendo com que ocorra estados de agitação frágeis que foram transpostos para figurações pictóricas¹⁷⁹. Em sua tese sobre *O nascimento da Vênus* e a *Primavera* de Botticelli, Warburg observa que a modelagem do corpo humano por meio de um movimento acentuado do corpo e da vestimenta fora fornecida pela antiguidade às cidades italianas renascentistas.

Contudo, o que nos convêm é que Warburg aponta que essas sobrevivências ultrapassam os limites do sul europeu, especialmente das cidades italianas: essas formas sobreviventes, refiguradas pela Itália, chegam ao Norte pelas trilhas de intercâmbios de formas de expressão artística, ou seja, as representações pictóricas da mitologia, astrologia e magia, para Warburg, ultrapassaram os limites das cidades italianas. Neste sentido, a sobrevivência de uma cultura pagã acaba por ser uma plataforma para compreensão ampla de uma história da cultura e não apenas de uma história da arte.

Por meio dessa expansão espacial que chegou até a Germânia sem se deixar “inibir pela parcialidade de uma política fronteira”,¹⁸⁰ a vida póstuma da Antiguidade se estendeu por meio de um intercâmbio do legado cultural, uma migração de motivos pictóricos entre o Sul e o Norte europeus. Assim Warburg reconheceu o Norte e o Sul¹⁸¹ como uma única região cultural, única pelo legado da bacia mediterrânea e cuja investigação não pode ser inibida por nenhum “marco de fronteira política”. O problema do intercâmbio de cultura artística nos escritos sobre Dürer entre passado e o presente, “entre o Norte e o Sul no século XV, não só nos permite compreender de forma mais clara o início do Renascimento como o contexto da história cultural da Europa”.

Figura 18 - DESCONHECIDO, de Autor. Tarocchi. Urania. 1465. Xilogravura. 17.8 x 10 cm



¹⁷⁹ Prefácio à edição de estudos, 1998. In: WARBURG. 2013. p.xvii.

¹⁸⁰ BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. xviii.

¹⁸¹ Em uma visão geral da obra de Warburg, Gertrud Bing analisa que os laços com Hamburgo e Florença que levaram Warburg à contemplação histórica das culturas do Norte e do Sul e as tensões que existem entre elas. Cf. BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: *Ibid.*, xli.

Carlo Ginzburg¹⁸² vê a imagem na imprensa¹⁸³ como um elemento que colabora com intercâmbios das culturas, não só dos círculos humanísticos, mas nas classes subalternas. Para Ginzburg, com a difusão da imprensa.

públicos de contornos para nós ainda indefinidos, mas de qualquer maneira compreendendo classes sociais subalternas (artesãos e até camponeses), entrou em contato não só com a página impressa, mas também com as imagens que muitas vezes a acompanhavam. A existência de livros a preço relativamente baixos, normalmente ilustrados, aumentou imediatamente, em sentido tanto quantitativo como qualitativo, o patrimônio de palavras e imagens dessas classes sociais.

O autor analisa certa circularidade na iconografia erótica do século XVI e o processo de vulgarização da *Metamorfose* de Ovídio, uma obra erudita, por meio de uma interpretação para compor as figurações de Ticiano. Tal processo se dava através do

mundo refinado e complexo das divindades pagãs recriadas pelos humanistas [que] era traduzido pelos ilustradores dos livros impressos sob formas frequentemente humildes e rudimentares - a não ser que realizassem depois um percurso inverso, como no caso de Andrômeda de Ticiano. Mas a circularidade das imagens eróticas no século XVI deve ainda ser explorada. Certamente, não só Filipe II na sua sala de banhos privada, mas muitos leitores anônimos das *Metamorfoses* vulgarizadas haviam projetado, como o personagem de Terêncio, as suas fantasias mais secretas nos gestos amorosos dos deuses antigos¹⁸⁴.

Tanto em Warburg como em Ginzburg, vimos duas formas de intercâmbios dos temas e motivos na imagem renascentista, o primeiro aponta que há um intercâmbio da cultura artística do período e o segundo aponta que as imagens poderiam seguir um percurso nas distintas classes, especialmente, entre os camponeses e os artesões. Todavia, é importante apontar que essa circularidade das imagens nas demais camadas era possível devido o tipo de imagem como as estampas em gravuras, no qual Warburg irá trabalhar e propor uma espécie de quebra na

¹⁸² De acordo com Jose E. Burucua, Ginzburg, ao escrever a historia da cultura, parte da tradição warburguiana ao passar por temas muito caros ao Instituto Warburg como a magia, bruxaria, religiões dissidentes, migrações e permanências simbólicas e a dialética das palavras e imagens. Seu paradigma indiciário, segundo Burucua, amplia o método warburguiano. BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003. p.112-113.

¹⁸³ Para ver o grande impacto que a imprensa teve nas classes subalternas e a quebra de monopólios tradicionais do conhecimento, na medida em que “ideia de cultura como privilégio fora gravemente ferida pela invenção da imprensa” em Ginzburg ver: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p.128-129.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.140.

hierarquia das imagens, na medida em que tais estampas eram vistas como uma arte inferior, como veremos mais a frente. A arte da estampa, a saber, a do gravado em cobre e da xilogravura foi um dos veículos de intercâmbio de valores expressivos entre o Norte e o Sul, em uma função vital no processo cíclico da formação do estilo na Europa. Uma das formas de trocas dessa cultura artística presente entre as cidades italianas e as cidades germânicas foram os modelos das cartas do Tarocchi¹⁸⁵.

Segundo Warburg, essas gravuras serviram de modelo e influenciaram consideravelmente, não só os calendários da baixa Germânia, mas também “a arte monumental do Renascimento na Alemanha.”¹⁸⁶ Tais cartas estão divididas em séries que apresentam à condição humana, as virtudes, as artes liberais, as musas e as esferas celestes. Em quase todas as séries, vimos alguma figuração ligada à astrologia; na série D, a série das musas, é possível ver *Urânia* (figura 19) a musa da astronomia; na série C, a série das artes liberais; *Astrologia* (figura 20), na série B; temos a série das virtudes; a *Cosmologia* (figura 21) e na série A vimos toda a criação do universo, um modelo próximo à cosmografia presente na *De Sphaera* e o *Liber Chronicarum*. Adicionando, evidentemente, na série A, os deuses planetários como; a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter, Saturno, a oitava esfera, o Primeiro Mobil e a Primeira Causa.

A *astrologia*, a *cosmologia* e *Urânia*, no Tarocchi, são representativas, a nosso ver, tal como os deuses planetários, por apresentarem um elo, uma integração que se interpenetra em outras esferas da vida renascentista que vão além do ato de criação do *mundus*, na medida em que se vinculam a espaços para além da criação do universo cosmológico, pois que marcam a condição do homem. Na série das musas, nas filhas de Mnemosyne, está *Urânia*, que significa musa celeste, ou musa do céu, a qual oferecia o domínio e a inspiração das artes da astronomia aos homens. Na imagem do Tarocchi, (figura 19) *Urânia* se encontra vestida, diferente das *Urânias* gravadas por Dürer, com a esfera celeste em sua mão esquerda e o compasso na outra mão, estavam os símbolos ligados a sua ciência, os astrônomos e astrólogos pediam inspiração.

¹⁸⁵ Esse Tarocchi muitas vezes está atribuído a Andrea Mantegna (1431-1506) ou ao círculo de Mantegna. Todavia, há uma convenção a ligar o Tarocchi a escola de Ferrara de Cosimo Tura. O Tarocchi contém cinco dezenas de cartas que marcam a hierarquia das classes sociais (mendigo, servente, artesão, comerciante, cavaleiro, duque, rei, imperador e papa); a segunda representa as nove musas, complementadas por Apolo; a terceira refere-se às artes liberais e a quarta às virtudes. A quinta série, finalmente, inclui os sete planetas, oitava Esfera, o Primeiro Mobil e a Primeira Causa. HIND, Arthur M. **A History of Engraving and Etching: from the 15th century to the year 1914.** New York: Dover Publications, 2011.p.53-55. Disponível em:<https://www.artsy.net/artist/master-of-the-e-series-tarocchi?sort=-published_at> Acesso em: 13 jun. 2015.

¹⁸⁶ WARBURG. Aby.op. cit., p. 460.

Figura 19 - DESCONHECIDO,
Autor. Tarocchi: Astrologia.
1465. Xilogravura. 17.9 x 10
cm Série E. Conte Sola, Milão.



Nas artes liberais está inserida a *astrologia*, (figura 20) a qual representa um dos ofícios e estudos¹⁸⁷ da época. É possível ver uma jovem mulher com a face virada à direita, com asas vestindo uma coroa de estrelas, ela segura um livro e uma varinha, há uma esfera preenchida de estrelas no canto superior direito. Nas clássicas sete Artes Liberais e dividiu-os em um grupo menor chamado *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e um superior chamado *Quadrivium* (Música, Geometria, Aritmética e Astronomia). Nas gravuras Tarocchi, o número global foi aumentado para dez, com a adição do *Quadrivium* da Poesia, Filosofia e Teologia.



Já a *cosmologia* ou *cósmico* (figura 21) se encontra em meio às virtudes¹⁸⁸ que em muitos casos derivavam da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. No *cósmico* vimos uma figura masculina com asas em uma vista frontal e segura em sua mão uma esfera dividida entre o céu e a terra, onde o *cósmico* representaria o gênio do mundo.

Figura 20 - DESCONHECIDO,
Autor. Tarocchi. Cosmico: 1465.
Xilogravura. 17.9 x 10 cm Série
E..Conte Sola, Milão.

¹⁸⁷ Na primeira metade do século XV, os *Studia Humanitas* (estudos humanos) significavam, após um círculo claramente definido de disciplinas intelectuais compostas pela gramática, a retórica, a história, a poesia, a filosofia e a moral. Destas, assumia-se a importância dada às disciplinas da gramática, da retórica e da dialética, que formavam o *trivium* ensinadas na universidade. Contudo, disciplinas como a teologia, o direito, a medicina, as matemáticas, a astrologia, a astronomia, a lógica, as artes visuais e a música, todas foram cultivadas no Renascimento não só pelos humanistas. Cada área do saber teve seu desenrolar e tradições próprias: KRISTELLER, Paul Oskar. **El pensamiento renacentista y las artes**. Madrid: Taurus ediciones. 1986. p.42.

¹⁸⁸ Segundo Tatiana Fecchio Gonçalves, “há diversos pesquisadores que tentaram determinar a efetiva origem destas cartas como advindas do naipes islâmico ou chinês, que seriam herdeiros do *Desavatara* hindu”. Entre os estudiosos se encontrariam Joséphin Péladan, Stanilas de Guaita, Oswald Wirth e contemporaneamente Paul Marteau, Gerard van Rijneberk ou Gwen Lê Scouézec. As cartas, como função de jogo, teriam tido seu início em 1120 a pedido do imperador da China, Huei Song, e encomendado a um oficial da corte sendo que sua organização intencionava reproduzir um microcosmo. De acordo com Gonçalves “em 1227 viajantes franceses informam que crianças italianas eram instruídas no conhecimento das virtudes por estampas chamadas *carticellas*. (...) Em 1393, na corte de Carlos VI, há a liberação ao uso das cartas pintadas para a educação moral das crianças”. Posteriormente, as *carticellas* educativas se haviam metamorfoseado em naipes de jogo, que se transformavam no mais novo e popular dos métodos divinatórios com os símbolos pagãos e cristãos, eruditos e populares, no qual o essencial era obter uma totalidade que contivesse o universo. GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. **Elementos iconográficos do “Louco” nas cartas de tarô**: De Gringonneur ao Tarô de Marselha. In: Encontro De História Da Arte, 3., 2007. Campinas: Ifch -Unicamp. 2007.p.275-289. Cf. COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a Máquina de Imaginar**. São Paulo: editora Ground, 1989.p.31.

Havia na cidade de Augsburg, outro foco transmissor da tradição astrologia que Warburg menciona, o pintor e impressor de xilogravuras, Hans Burgkmair (1473 - 1531). Burgkmair fez uma série (figura 23 número 2 no diagrama) de xilogravuras dos deuses planetários. Segundo Gombrich, “os deuses sobreviveram como imagens astrais com seu simbolismo grego original: e isso só porque os cosmógrafos da Idade Média não haviam realizado nenhuma investigação e não tinha outros símbolos a sua disposição”¹⁸⁹.

Warburg buscou fazer o percurso dessa influência dos modelos italianos na Germânia, em seu painel 59, intitulado *movimento dos planetas em direção ao Norte* em seu *Atlas Mnemosyne* (figura 22). O *Tarocchi* e o calendário de Arndes, também conhecido como *Eyn nyge kalender* (visto figura 23, número 3 no diagrama) poderiam ter funcionado como os modelos intermediários para estampas alemãs dos deuses astrais, vistos nas gravuras de Burgkmair. Podemos ver no painel (figura 22) uma sucessão de obras que mostram os deuses correspondentes aos planetas em distintas gravuras, como as fachadas nas cidades da Germânia (conferir na figura 23 diagrama a numeração quatro e cinco para identificar no painel as fachadas).

Warburg, conhecendo as publicações de seu período a respeito do saber astrológico, toma nota da importância dos afrescos do Palazzo de Schifanoia para o estudo sobre astrologia. Algumas imagens do ciclo de afrescos¹⁹⁰ podem nos ajudar a compor a dimensão do espaço astral, no sentido proposto no primeiro capítulo, por meio de algumas das imagens contemporâneas a Dürer.

¹⁸⁹E. H. Gombrich, **Aby Warburg. An intellectual biography**. Londres, 1970, p. 179. In: MAHÍQUES, Rafael García. *Aby Warburg y la Imagen Astrológica. Los inicios de la Iconología*. MILLARS. **Espai I Història**, nº XIX, 1996.

¹⁹⁰Sobre a técnica de afresco a tinta era aplicada diretamente nas paredes, sobre a massa ainda úmida. Nessa técnica, o pigmento era misturado com água e aplicado sobre a base de gesso ou nata de cal úmida. Primeiro o artista fazia um esboço na parede, usando carvão, depois recobria as linhas do desenho com sinopia (uma espécie de giz marrom-avermelhado). Em seguida, o desenho era recoberto por uma fina camada de massa úmida. As cores eram aplicadas usando tintas feitas com pigmentos diluídos em água. Dessa forma, a cor era absorvida pela parede e secava junto com a massa formando uma superfície dura e permanente. MASON, Antony. **No tempo de Michelangelo**. São Paulo: Callis, 2004, p.10.

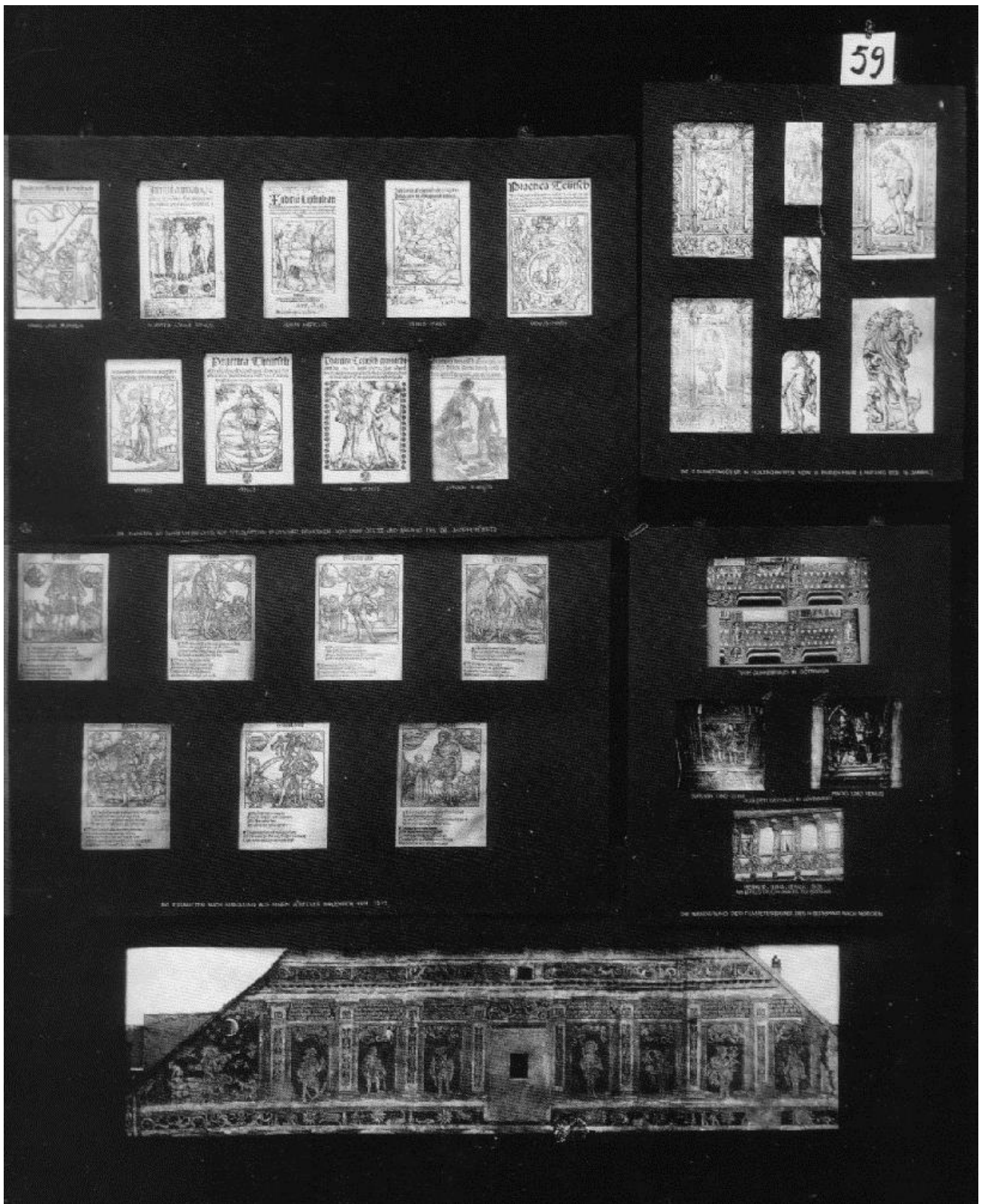


Figura 21 – WARBURG, Aby. Painel 59. O movimento dos planetas em direção ao Norte. (tradução nossa). Atlas mnemosyne.1926 (Instituto Warburg, Londres).



Figura 22 - Diagrama do painel 59. O movimento dos planetas em direção ao Norte. (tradução nossa). Atlas mnemosyne.1926 (Instituto Warburg, Londres).

Warburg, ao analisar o conjunto de murais em Schifanoia, observa que se tratavam dos doze meses do ano e que podem ser identificados tanto pela influência da teoria sistemática dos deuses olímpicos como da influência da doutrina dos deuses astrais, preservada, segundo Warburg, por meio da imagem e da palavra na prática astrológica¹⁹¹. A imagem no Palazzo consiste em três partes (figura 16); em sua parte superior vemos os deuses olímpicos em carros do triunfo, ao centro o mundo dos deuses astrais e os signos do zodíaco e na parte inferior figuram cenas sobre a atividade de cada mês na vida terrena da corte de Borso d'Este, recordando um pouco o livro de horas do Duque de Berry em *Les très riches Heures*,¹⁹² com as cenas dos doze meses de um ano e a passagem do Sol nas constelações.

¹⁹¹ As gravuras, os códices medievais e iluminuras apresentam uma integração entre imagem e texto, constituindo uma unidade visual combinada. A ilustração gráfica, espaço em que as xilogravuras tomam posição muitas vezes, se acentuam como conveniente para múltiplas finalidades, como aponta Vicente Pla Vivas, “colaborar na divulgação da imprensa, remarcar o poético, ressaltar o poder da sátira, favorecer a fantasia e a imaginação, facilitar o conhecimento e estruturar a mente”. Segundo, Pla Vivas, as ilustrações gráficas formam parte de um sistema que engloba relações entre a imagem e texto de maneira indubitável, mas também problemática. Essa relação entre imagem-texto nas ilustrações teve o poder de transmitir informações extraídas da realidade cotidiana, no qual a principal função era de auxiliar os textos com quais conviviam. Cf. PLA VIVAS, Vicente. **Las ilustracion gráfica del siglo XIX: funciones e disfunciones**. València: Universitat de València, 2010. passim.. Percebemos que tal relação, entre imagem e texto, é muito fecunda nas imagens astrais, na medida em que, a todo o momento, vemos imagens, especialmente xilogravuras, em poemas, prognósticos e até tratados cosmográficos. Seguiremos dessa forma, os preceitos de Warburg, que oferece uma melhor visibilidade às gravuras e, especialmente, a William J. Thomas Mitchell, na medida em que trata da relação entre texto e imagem. Para esse trabalho adotaremos Mitchell para pensar as percepções de um espaço mítico nas imagens. Para Mitchell, palavra e imagem não são dois tipos de representação, mas sim dois valores culturais profundamente conectados. Para o autor não há só uma questão de dividir o terreno entre a palavra e a imagem como a “televisão e o livro”, por exemplo, pois os livros têm incorporado imagens em suas páginas desde tempos imemoriáveis, e a televisão longe de ser um meio meramente “visual” ou “imagístico” se pode descrever melhor como um meio em que as imagens, os sons e as palavras “fluem” uma nas outras”. Dessa forma, a interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si. Mitchell leva em conta que não uma diferença entre os meios, mas que entre as imagens e as palavras as diferenças são muito mais complexas do que se pode parecer a primeira vista. Dentro dessa relação entre imagens e textos, podemos perceber que uma imagem não é um texto; mas sim irredutivelmente diferente, todavia, como vimos com Mitchell, os domínios verbal e visual perpassam e influenciam um ao outro. MITCHELL. W. J.T. **Teoria de la imagen**. Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: AKAL, 2009. p.11 et seq.

¹⁹² Segundo Flavia Tatsch o manuscrito conta com 206 fólhos, 66 grandes e 65 pequenas miniaturas pintadas em guache sobre pergaminho (velino). Disponível em: ><http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=IF3010065>< Acesso em: 12 jul. 2015



Figura 23 – LIMBOURG, Irmãos. Les Très Riches Heures du duc de Berry. Julho. Bibliothèque du Musée Condé,

Les très riches heures du duc de Berry (As mui ricas horas do duque de Berry) foi uma encomenda de Jean de Valois (1340-1416), duque de Berry, feita em parte pelos Irmãos Limbourg entre 1412 e 1416, e terminada por Jean Colombe, entre 1485 à 1489. Trata-se, como apontamos de um livro de horas contendo um tipo de calendário, como aponta Flavia Tatsch, que remonta aos calendários romanos e perpassam o período carolíngio e os calendários medievais¹⁹³. Encontramos neles imagens que representam as estações do ano e os signos zodiacais correspondentes a cada mês do ano, os quais pareciam apontar a função agrícola de cada mês. Além do mais, segundo Tatsch, a presença dos signos zodiacais também pode ser explicada “como o único ponto de referência que permitia fixar os eventos no decurso dos anos” e ainda tratava-se de uma “tradição (...) tributada na Antiguidade, período em que se media o tempo com a ajuda das estrelas”¹⁹⁴. Vemos nos fólhos cenas do arar e semeio da terra, do tempo da

colheita, tal como o das estações e a época do trabalho no campo, o duque, seus castelos, sua família, a aristocracia e de seus servos sempre no campo em labuta. No fólho do mês de junho (figura 24) no qual o carro solar passa sob o signo de gêmeos e do caranguejo, na parte superior da imagem, veem-se na abóboda celestial os dados astronômicos e cálculos das datas das luas novas e cheias. Essa abóboda astral está sob a vida dos camponeses, maior parte da população medieval, e segundo Tatsch, nas representações dos trabalhos agrícolas havia sempre o trigo e as

¹⁹³ TATSCH, Flavia Galli. As imagens de camponeses em dois manuscritos medievais: o Queen Mary Psalter e Les Très Riches Heures du duc de Berry. In: Encontro Estadual de História de São Paulo, 2012, Campinas. **Anais do XXI**. Campinas: UNICAMP, 2012.p.1.

¹⁹⁴ Ibid., p.2.

videiras, ligados a simbologia da liturgia cristã, do pão e do vinho. Junho era mês da colheita e na imagem (figura 24) vemos a colheita do trigo, assim como em setembro acontecia a colheita da uva¹⁹⁵. Ao centro da imagem homens e mulheres capinam “tendo ao fundo o Palais de La Cité e, à direita, a Sainte Chapelle”¹⁹⁶. A cada ilustração do calendário, segue-se uma explicação minuciosa, mas apontamos aqui, que o calendário marcou um lugar para os astros como forma de orientação e organização do mundo medieval e renascentista. Os doze fólhos seguem em sua parte superior, pois aqui nosso olhar se direciona mais às figurações¹⁹⁷ das regiões celestes, ilustradas pelo hemisfério e uma carruagem solar, montada por Apolo, que incide seus raios sob todas as doze casas do zodíaco.

Os afrescos do Palazzo Schifanoia parecem seguir uma lógica parecida com o calendário de *Les très riches heures du duc de Berry*. Uma das chaves para interpretação do programa astrológico do Palazzo Schifanoia foi uma das obras fundamentais sobre a astrologia e astronomia antiga, *Sphaera* de Abû Ma' schar, estudada no período por Franz Boll. Warburg aponta o lugar importante que a astrologia tinha nos calendários, advindo dos livros medievais, cujos sete governantes (os sete planetas) governavam as fases do ano solar. Nos afrescos de Schifanoia Warburg vê esses painéis como elementos sobreviventes de acepções astrais e dos deuses gregos¹⁹⁸. Contudo, nossa atenção se assenta na parte central do afresco, lugar das alegorias dos signos zodiacais. Nas alegorias de março e abril, as figuras do zodíaco, as quais ocupam o centro dos painéis de todos os meses em Schifanoia, (ver figuras 17 e 18) são a constelação de Áries, representada por um carneiro, e a constelação de Touro, além das estrelas fixas em amarelo formando cada constelação. Abaixo das imagens das constelações está o sol antropomórfico, o sol com face humana, marcando a sua passagem pelas constelações no mês respectivo de cada signo, março em Áries e abril em Touro. As figuras acima dos animais do

¹⁹⁵ Ibid., p. 4.

¹⁹⁶ Ibid., p.4

¹⁹⁷ Para Mitchell, o figurado resiste nos parâmetros da discursividade e impõe um modo de análise próprio, que valoriza o estudo da percepção e abre o campo para interpretações históricas e culturais. Dessa forma, é fundamental não tomar a visão como um dado natural e questionar a universalidade da experiência visual: admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão. O plano da figuração não permite esquecer que as imagens têm papel privilegiado, no sentido de representar ou figurar o mundo em formas visuais. Cf.: In: MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de, PIRES-ALVES, Fernando A. Expedições científicas: fotografia e intenção documental: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913) (referência incompleta e equivocada); MITCHELL, William J. Thomas. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press. 1994..

¹⁹⁸ WABURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara (1912). In: _____ **A renovação da antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

zodíaco, tal como as ao lado (ver figura 16) são os decanatos, alegorias para Warburg enigmáticas. Segundo o autor há uma migração de símbolos que oferece uma sinopse de três sistemas distintos, a saber, o árabe, o ptolemaico e o indiano. Tal sinopse compõe as figuras alegóricas dos decanatos.

Segundo Gertrud Bing, para Warburg as imagens astrológicas haviam ajudado a construir um universo ordenado que podia ser contemplado através das inúmeras imagens produzidas, pois essas imagens apresentavam o desentendimento das estrelas errantes (os planetas) com suas conjunções e quadraturas, tal como o seu lugar no céu para se converterem em regentes na vida humana¹⁹⁹.

Dessa forma, é importante pontuar que as imagens astrológicas, em sua grande maioria, pertenciam à arte gráfica e a arte de estampa, no qual podiam ser acompanhadas com textos e suportavam uma demanda por distintos propósitos²⁰⁰. Podemos observar uma dessas múltiplas funções nos panfletos de cunho político-astrológico da Reforma, período no qual as conjunções planetárias estiveram no centro da adivinhação astrológica e que aparecem em muitos exemplares da arte alemã do século XVI. Fica perceptível, na medida em que vemos as conjunções de 1484 no *sifilítico*, de Dürer, *Tractatus de pestilentiali Scorra siue mala de Franzos, de Grünpeck*, e *A mulher com o zodíaco*, com o prognóstico de 1503, todas, em maior ou menor grau, em circulação na Alemanha. Estes exemplares apontam o que Warburg chamou de uma astrologia supersticiosa, quando muitos astrólogos fizeram horóscopos conflitantes de Martin Lutero, tanto das cidades germânicas como as italianas, fazendo uma “política astrológica”, que visava destruir seu projeto reformador. Para entender como os astrólogos da época de Lutero podiam apresentar um prognóstico astrológico que pudesse prejudicar o, monge devemos entender as incorporações maléficas na astrologia da Renascença. Para Warburg, o mundo mitológico enobrecido pelo classicismo da cultura humanística se apresenta na Renascença com um aspecto olímpico e desvinculado de certo aspecto demoníaco²⁰¹:

¹⁹⁹ Cf. BING, Gertrud. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* .v.28. . 1965. p. 308-313, Disponível em: ><http://www.jstor.org/stable/750675>< Acesso em: 12 jul. 2015.

²⁰⁰ Como expõe também Mauricio. Salazar. Cf. SALAZAR. Mauricio O. *Per Monstra ad Sphaeram: La función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg del proceso de liberación astrológica en épocas del Renacimiento y la Reforma*. 2014.355 f.Tesis (Licenciatura). Escuela de artes plásticas, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.2014.

²⁰¹ Esses dois aspectos o “olímpico” e o “demoníaco” foram apresentados por Warburg a partir daquilo que chamou de caráter apolíneo e dionístico. Assim, o dionístico pode ser entendido como uma espécie de “lado B” dos estudos do renascimento, advindo da aquilo que Nietzsche chamou de conflito dionístico e apolíneo no mundo grego, no qual, Warburg vai passar a buscar nas imagens, especialmente, o *pathosdionístico* da antiguidade pagã na Itália

desde o final da Antiguidade, os deuses antigos se incorporavam (...) como demônios do cosmo as forças da Europa Cristã e interviram na vida diária (...) os deuses astrais simbolizavam as partes do ano completo, o mês, a semana, o dia, a hora, o minuto e segundo. Eram seres demoníacos com um duplo poder sinistro: como signos do Zodíaco ampliavam o espaço, constituindo pontos de referencia que orientam o voo da alma através do universo; como constelações, eram ídolos cuja união mística perseguiam infantilmente os pobres humanos²⁰².

Os astrólogos medievais carregavam a herança helenística, a que vinha de Bagdá em direção ao norte passando por Toledo, Pádua, e deste modo, chegando a Augsburg²⁰³. Os astrólogos da época da Reforma, segundo Warburg, mesclavam os extremos opostos da abstração matemática e o da devoção religiosa. Nos últimos anos do século XV, aponta Warburg, conviviam nas cidades italianas e nas cidades germânicas concepções diferentes da Antiguidade, combinando um antiquíssimo caráter prático-religioso e outra nova estético-artística. Segundo, Warburg essa última percepção parece triunfar em princípio nas cidades italianas encontramos adeptos também nas cidades alemãs. A antiguidade astrológica experimentou um renascimento por meio das imagens astrológicas antigas. Os símbolos astrais que haviam sobrevivido nos textos de adivinhação e com peso de uma astrologia fatalista. Este caráter prático-religioso da antiguidade demoníaca é vista numa dicotomia na astrologia entre a ferramenta matemática e o medo do inferno, numa forma primitiva de causalidade religiosa. Assim, a astrologia, mesmo diante de suas tabelas matemáticas, é animada por uma superstição pagã, que mesmo transvestida de figuras astrais, não deixam de serem demônios que professam temor.

cristã do século XV e XVI. Já o caráter apolíneo remeteria a harmonia das formas, ao equilíbrio a serenidade e a tranquilidade, enquanto o caráter dionísico representaria o desequilíbrio e o excesso, a bebida, os impulsos carnisais, o erotismo e a violência. Cf. TEXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida dos Pathosformeln antigas. **História da historiografia**. Ouro Preto. n.5. set. 2010 p.134-147.

²⁰² WABURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In:_____. op. cit., 2013. p.446.

²⁰³ Warburg aponta que a astrologia foi transmitida através dos caminhos migratórios que a levava desde o helenismo, passando pela Arábia, Espanha e Itália até chegar a Alemanha, especialmente, na culminância de seu renascimento em palavras e imagens impressas em Augsburg, Nuremberg e Leipzig. Ibid., p.446.

Warburg, ao analisar profecias nos tempos de Lutero, trata da alteração da data do nascimento de Lutero para o ano de 1484, feita pelo astrólogo italiano Lucas Gaurico. A data de 1484 era a da conjunção gravada por Dürer da profecia médica vista na gravura *O Sifilítico*, mesmo ano de uma das grandes conjunções astrais entre os demônios planetários, na visão Warburg, Júpiter e de Saturno que estavam abaixo do signo de Escorpião. Esta mesma data seria novamente interpretada nos tempos das reformas de Lutero, como podemos ver na xilogravura das profecias de Johann Lichtenberger de 1527²⁰⁴. Na imagem (Figura 25), vemos o temido²⁰⁵ planeta Saturno figurado como um homem velho e manco, com a foice que simboliza o seu

poder limitador da vida e do tempo, tal como a sua natureza terrosa, os duros trabalhos vinculados a terra como arar, remover, cavar e transformar o cereal em pão, fazendo de Saturno, o grande ceifador. Ao lado direito, está à figura Júpiter segurando os chifres do touro. Acima está o escorpião, que representa (Figura 25) uma das constelações regidas por Marte e compõe os símbolos astrais da grande conjunção de 1484. Segundo Warburg, nessa gravura podemos ver demônios astrais degenerados que lutam por o domínio supremo do controle do destino humano, típico da astrologia fatalista do período.

Gaurico, em passagem por Wittenberg, por volta de 1532, em visita a um grande amigo do reformador, o humanista e conhecedor de astrologia, Philipp Melanchthon (1497-1560), fez um dos mapas de nascimento de Lutero que circularam no período “coberto de um ódio contra reformista”, em uma análise que considerava Lutero “astrologicamente perigoso”²⁰⁶. Os mapas natais (que apresentam a posição dos astros na hora do nascimento) têm no tempo de Lutero efeitos escatológicos, muitos deles feitos com intuito de atacar e ligar a vida do monge a duas



Figura 24 LICHTENBERGER, Johannes. Júpiter e Saturno. Die weissagung Johanns Lichtenbergers deutsch zugericht mit vleys. Xilogravura. Wittenberg: Lufft. 1527.

²⁰⁴ As profecias de Johannes Lichtenberger foram editadas por Hans Luff em Wittenberg e traduzidas em latim por Stephan Roth e com as xilogravuras de Lemberger. Disponível em: <<http://www.hab.de/ausstellungen/seuchen/uebersicht.htm>> Acesso 20 jul. 2015.

²⁰⁵ Segundo Warburg o medo de Saturno ocupa um lugar central na astrologia da Reforma, na medida em que vimos, ao longo do texto de Warburg, como a figura de Lutero toma forma e incorpora elementos como a foice e os pedaços de membros humanos, elementos atribuídos a Saturno. *Ibid.*, p.458.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.452-453.

grandes conjunções astrais do período a de 1484 e a de 1524. Dentre as diversas associações, vemos a primeira data associada ao nascimento de Lutero e ao surgimento de um falso profeta, e a segunda fazia associação da vinda do falso profeta com a batalha entre os senhores e nobreza contra o campesinato, na chamada Guerra dos Camponeses, que teve início em 1524, liderado por Thomas Müntzer (1490-1525). De acordo com Warburg todas as ligações possíveis casaram com a profecia²⁰⁷ do monge profeta de influências saturninas, na medida em que, ele teria revolucionado a Igreja, atacado o clero e passado a ser encarado como um ser demoníaco e maligno. Tais “pós-profecias” (foram escritas depois da publicação das Teses de Lutero) apontam o tipo de astrologia fatalista e profética que teve um expressivo respaldo na Alemanha.

As profecias e os prognósticos faziam parte do *métier* do astrólogo, tal como os cálculos dos horóscopos²⁰⁸ de nascimento, feitos a partir da observação do tracejo visto nos movimentos dos planetas no céu, que descreviam e produziam efeitos no destino dos homens. Nos horóscopos de nascimento, conhecidos também como natividade, mapa natal ou astral, os astrólogos costumavam identificar os ângulos no qual os planetas se encontravam no céu esférico, conhecidos como aspectos como as conjunções, as quadraturas, os trígono e os demais aspectos. A totalidade da esfera celeste era composta matematicamente em doze partes denominada “casas”. As casas no esquema habitual correspondiam a doze seções em forma de triângulo como podemos ver no almanaque de Leonhard Reymann de 1515.

As casas no mapa de Reymann (Figura 26) descrevem diferentes departamentos da vida e do destino humano. É possível ver na imagem em seu centro uma paisagem, vista nas xilografuras do sétimo dia do *Liber chronicarum*, que parte da perspectiva geocêntrica de Ptolomeu. Na esfera seguinte vemos os sete planetas representados pelos seus glifos e deuses astrais com todos os seus tributos. Em seguida vemos o zodíaco em imagens mitológicas. Logo após temos as doze casas. Segundo Warburg, “a primeira casa pertencia à vida; a segunda, aos negócios; a terceira, os irmãos; às seguintes, os padres, os filhos, a saúde, o matrimônio, a morte,

²⁰⁷ A profecia previa que um revolucionário 'pequeno profeta', que nasceu 19 anos após a combinação de 1484, ou seja, em 1503, seria um monge que seria forçado a deixar suas terras. Esta profecia tinha tido muita vigência nos tempos pré-reformistas, mas nos tempos de Lutero renasceu com vigor ainda mais renovado. Relacionando a figura do monge com a profecia.

²⁰⁸ Conhecemos hoje uma diversificada divisão dos estudos astrológicos que não eram tão definidos na Renascença de Dürer. As ramificações presentes hoje são: a astrologia natal, que trata da leitura do mapa no dia do nascimento; a astrologia judicial, que observa os mapas do céu das nações; a astrologia natural, que liga os cataclismos naturais como terremotos e tempestades ao movimento dos planetas; a astrologia agrícola que ajudava no plantio e colheita; a astrologia médica que relaciona cada um dos planetas e signos com partes específicas da mente e do corpo e entre outras.

a religião, o governo, a caridade e a prisão”²⁰⁹. Em quase todas as casas podemos ver (Figura 26) figurações humanas representando relações entre os indivíduos ou elementos que se relacionam com a condição humana, como, por exemplo, a casa oito, a casa da morte. Acima vimos a figura de Deus majestade, ladeado por quatro anjos, que parece enviar seus desígnios divinos por meio dos astros. No entorno das esferas vimos os quatro ventos muitas vezes nomeados e vistos a partir dos mitos gregos que são Bóreas, Zéfiro, Euro e Noto. Podemos ver, dessa forma, a divisão do cosmo entre os membros da hierarquia astral na natividade de Reymann mostrada graficamente.

Segundo Keith Thomas, a prática astrológica tinha quatro ramos principais entre os séculos XVI e XVII. Primeiro, havia *as previsões gerais*, baseadas nos movimentos futuros do céu e levavam em conta eventos eminentes como os eclipses do Sol e da Lua ou as conjunções dos principais planetas do zodíaco. Tais previsões, segundo Thomas, diziam respeito “ao clima, ao estado das colheitas, à mortalidade e às epidemias, à política e à guerra”. No segundo ramo estavam as *nativities*²¹⁰ que consistem em mapas do céu no momento do nascimento de uma pessoa, muitos feitos na hora do nascimento de uma criança, a pedido dos pais. De acordo com Thomas “se a data de nascimento se tivesse perdido, o astrólogo poderia tentar deduzi-la por inferência a partir da relação entre as ‘acidentes’, ou acontecimentos notáveis da vida do cliente, e o estado dos céus na época”²¹¹. Esses horóscopos de nascimento eram reforçados por “revoluções anuais” que os astrólogos faziam para analisar os acontecimentos do indivíduo para o ano. Havia também os cálculos astrológicos que auxiliavam o momento certo para agir chamados de eleições.

Por fim, havia as *questões horárias* que, segundo Thomas, era “a parte mais controvertida da arte do astrólogo e que só havia sido desenvolvida depois de Ptolomeu, pelos árabes”. Através das questões horárias, o astrólogo podia resolver qualquer questão que fosse colocada, “considerado o estado dos céus no exato momento da pergunta”. Se, por exemplo, a pergunta fosse de “caráter médico, o paciente poderia acompanhá-la com uma amostra da própria urina; o astrólogo então baseava a sua interpretação do céu no momento em que a urina fora vertida, ou

²⁰⁹ Ibid., p.462.

²¹⁰ Thomas nos explica o conceito de *Nativity* a partir da língua inglesa, que significa natividade, mapa astral e horóscopo, pois o autor trata da astrologia inglesa. A palavra *Nativität* aparece logo abaixo do mapa de Leonhard Reymann.

²¹¹ THOMAS, Keith. **Religião e o Declínio da Magia**: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.p.239.

quando chagava ao consultório”. O astrólogo cruzava as questões horárias com o mapa traçado do dia em que o paciente ficou doente, assim o “médico astrólogo alegava ser capaz de diagnosticar a doença, prescrever o tratamento, prever quando a doença chegaria à sua crise e prognosticar o seu eventual desenlace” ²¹². Segundo Thomas, todos os problemas pessoais podiam ser tratados com as questões horárias.

O astrólogo podia também possuir certo conhecimento médico, pois na astrologia considerava-se que os diferentes signos do zodíaco governavam diferentes partes do corpo e, de acordo com Thomas, era preciso “uma eleição adequada dos momentos (...) feita para administrar medicamentos, fazer sangrias ou realizar operações cirúrgicas”.²¹³ Podemos perceber esse governo dos signos sob os corpos humanos nos homens zodiacais identificados por Warburg em seu Painel B, no qual umas das mais famosas e mais belas figurações do O homem zodiacal pode ser vista no *Trés riches Heures du Duc de Berry* dos Irmãos Limbourg. O "homem do zodíaco", se assim podemos chamar, era indicado através de uma correspondência entre partes do zodíaco e partes do corpo. Segundo Warburg, as várias partes orgânicas do homem estariam interconectadas e “sujeitas a influencia irradiadora de um signo zodiacal” ²¹⁴. Parecia funcionar como o axioma hermético que ligava o que estava em cima, na região celeste, com o que estava em baixo, o homem e, com isso, apresentar a consciência de um espaço que existe entre o homem e o cosmo e uni-lo.

²¹² Ibid., p.240.

²¹³ Ibid., p.242.

²¹⁴ WARBURG, ABY. A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do ocidente. In:_____. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.p.292.

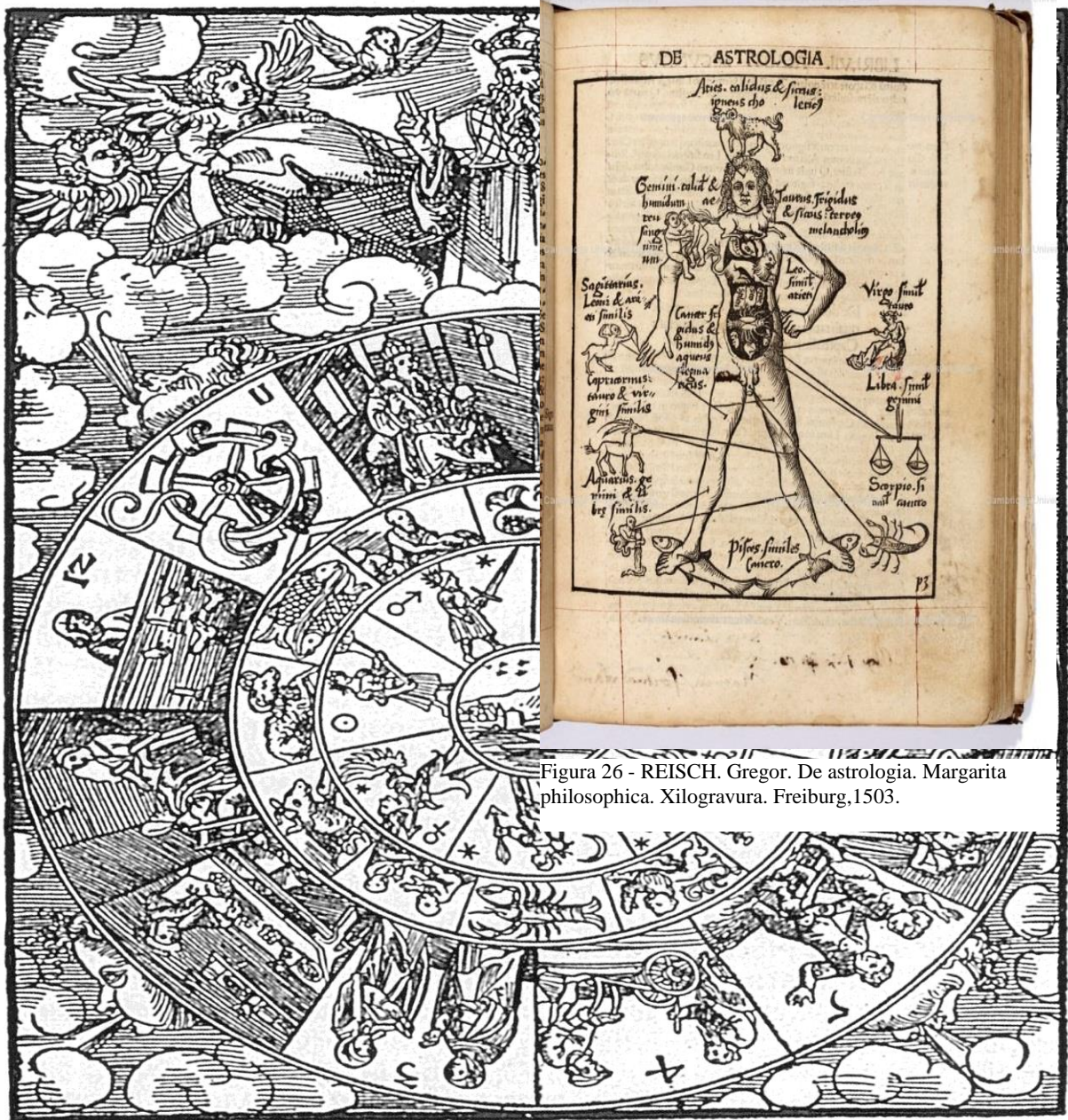


Figura 26 - REISCH. Gregor. De astrologia. Margarita philosophica. Xilogravura. Freiburg, 1503.

Abb. 49. Häuser, Tierkreis und Planetendarstellung.
 Titelholzschnitt von Erhard Schön zum Nativitäts-Kalender des Leonhard Reymann 1515.

Figura 25 - SCHÖN, Erhard. Frontispício do calendário de natalidade. Leonhard Reymann. Xilogravura. Nativität –Kalender. Nuremberg, 1515.

Warburg nos fala de uma espécie de vinculação imaginária entre o ser humano e o cosmo na religiosidade pagã que, ao “chamarmos de magia, é, nos termos da Antiguidade tardia, mera cosmologia aplicada, isto é, uma aplicação da assertiva da igualdade entre sujeito e mundo”²¹⁵. Podemos mostrar que através desse esquema homem-cosmo o ser humano tem relações diretas

²¹⁵ Ibid., p.290.

com o mundo astral, visto mais claramente no homem zodiacal. Dentro dessa perspectiva, podemos retomar Tuan, na medida em que o autor entende que o corpo humano é parte do universo material que conhecemos mais intimamente, e é por ele que as analogias entre a anatomia humana e a fisionomia da terra são feitas. Em virtude disso, nasce à ideia de um corpo humano como um microcosmo. Numa perspectiva mítica, segundo o geógrafo, a terra é o corpo humano em grande escala e dentro da teoria microcós mica não se relaciona somente a terra com o corpo humano, mas também as estrelas e os planetas. O homem, neste sentido, é o termo crucial e central no cosmos astral e dentro dele está à essência de todo o sistema astral. A união da astrologia com o corpo nasce, assim, da necessidade de unir a multiplicidade de substâncias no universo e da procura de uma integridade análoga ao corpo humano. De acordo com Tuan, o corpo humano pode estar inscrito em dois sistemas cósmicos: o zodiacal, enfatizado pelos astrólogos da escola Grego-egípcios de Ptolomeu e Manilius, e o planetário enfatizado inicialmente pelos Caldeus²¹⁶.

Nas seções de astronomia e astrologia de popular compêndio do século XVI, conhecido como *Margarita Philosophica*²¹⁷, de Gregor Reisch (1467-1525) é possível ver uma xilogravura *O homem do zodíaco* (Figura 27). Sobre a imagem do homem zodiacal vemos, aparentemente, o título do desenho, *De astrologia*, e abaixo deste encontramos uma figura humana nua, a qual ao longo de cada região de seu corpo há um símbolo dos doze signos astrológicos que os médicos, tal como os astrólogos, acreditavam governar cada parte do corpo. Vemos na imagem à ideia de um microcosmo que reflete o mundo maior ou o macrocosmo, no qual o homem era uma miniatura do mundo. No homem do zodíaco, aponta Allison Coudert, os planetas e as estrelas não só influenciam as “ações e destino do homem, mas determinam a sua saúde física também”²¹⁸.

Nesses vários tipos de mapas dos céus, os planetas ganhavam características que iam além de suas características astronômicas, pois tinham cores, sexos, qualidades físicas entre outros. Muitas dessas características se proliferavam com a junção das mitologias, ou a sobrevivem de uma cultura pagã que envolvia os planetas povoados de elementos, humores e qualidades. Todo

²¹⁶Cf. TUAN, Yi-FU. op.cit., p.101

²¹⁷ Esse compêndio foi publicado pela primeira vez em 1503 em Freiburg por Johannes Schott, esse trabalho foi amplamente ilustrado com xilogravuras e consistia em doze livros que correspondiam ao *trivium* (gramática, retórica e dialética) e o *quadrivium* (aritmética, música, geometria, astronomia), mais quatro livros dedicados à filosofia natural e um livro de filosofia moral²¹⁷. A *Margarita Philosophica* foi trabalho popular e reimpresso inúmeras vezes durante o século XVI. Cf. Disponível em: <http://www.astronomicalimages.group.cam.ac.uk/database/entry.php?entry_id=677> Acesso em: 14 jul. 2015.

²¹⁸ COUDERT, Allison. **Religion, Magic, and Science in Early Modern Europe and America**. Califórnia: ABC-CLIO, 2011.p.4.

esse emaranhado de combinações e características era levado em consideração na hora da interpretação de um mapa astral. Essa interpretação, segundo Thomas (1991), ia muito mais além da capacidade técnica, matemática e astronômica, pois estava na instância subjetiva. Por isso, vimos, na Renascença, distintos astrólogos dando diferentes interpretações, por exemplo, à conjunção de 1484.

Os astrólogos atuavam como conselheiros de pessoas em particular, normalmente os mais ricos, e fundamentava suas previsões “num minucioso estudo empírico de horóscopos individuais” ²¹⁹. De acordo com Kocku Von Stuckrad, ao contrário do que ainda ocorria no medievo, nos séculos XV e XVI, a astrologia tornou-se um objeto de interesse público. Além do estudo dos horóscopos individuais, os astrólogos tinham uma importante missão no discurso político na Renascença, “fornecendo pareceres a respeito de evoluções histórias e processos políticos e – depois de Lutero haver anunciado a Reforma – desempenhando um papel em conflitos religiosos que não pode ser subestimado” ²²⁰.

²¹⁹ VON STUCKRAD, Kocku. **História da astrologia**. São Paulo: Globo Livros, 2007. p.242.

²²⁰ *Ibid.*, p.242.



Figura 28. AMMAN, Jost. *O astrônomo* 1568. Xilogravura. *Das Ständebuch*. Frankfurt..

As quatro esferas de atividade dos astrólogos descritas por Thomas, as previsões gerais, os horóscopos, eleições e questões horárias eram o resumo do ofício do astrólogo. Segundo o autor, cada profissional podia especializar em uma delas, mas se esperava que ele as dominasse todas. A prática astrológica pode ser observada nas imagens astrais, por meio de múltiplas composições, especialmente, em xilogravuras. Na série das artes liberais do *Tarocchi*, vemos à astrologia figurada em uma das cartas. Segundo Panofsky, as artes liberais na Alemanha sobreviveram sobre o nome de *Die freien Künste*²²¹ e a astronomia era chamada de *Kunst der Stern*, a arte das estrelas, que além de ser uma arte estudada consistia em um dos ofícios da época.

O astrólogo marca presença nas gravuras da Renascença. Vejamos, inicialmente, uma xilogravura atribuída a Dürer, hoje intitulada de *O astrônomo* (Figura 30), mas que esteve presente no tratado *De scientia motus orbis*²²² de Māšā'allāh Ibn-Aṭarī (740–815), em uma versão em latim traduzida por Gherardo Cremonese (1114-1187), de 1504. Para esse tratado, Dürer cria a xilogravura de um astrônomo para compor como página de título editado por Stabius e impressa por Joannes Weissenburger em Nuremberg. A imagem do *astrônomo* de Dürer está composta com partes do texto da obra de Mashallah (abreviação latina de seu nome em árabe) e junto com a imagem está

²²¹ PANOFSKY, Erwin. op. cit., p.242.

²²² A obra *De scientia motus orbis* trata a respeito das instruções de Mashallah sobre a construção de astrolábios esféricos que forneceu um grande salto a partir das versões mais antigas para astronomia. Mashallah se baseia nos preceitos de Ptolomeu e Theon de Alexandria, como mencionado na obra. Outras observações consistem na descrição dos modelos planetários pré-ptolomaicos e vistos como sendo influenciado pelas fontes indianas. Suas instruções eram ainda o padrão para o mundo. *De scientia motus orbis* foi lida, traduzida e usada como um texto básico sobre astronomia e ciência da natureza no século XVI. O nome real de Mashallah ibn Athari é desconhecido, foi um astrólogo judeu persa do século VIII e astrônomo da cidade de Basra. Ele escreveu mais de vinte obras sobre astrologia. Seus estudos de astrologia foram transmitidos na Europa a partir do século XII. As obras de Mashallah representaram, na Europa, uma introdução da cultura árabe e uma das primeiras sínteses das tradições indianas, iranianas e gregas. Cf. GLICK, Thomas F; LIVESEY, Steven; WALLIS, Faith. (org.) **Medieval Science, Technology, and Medicine: An Encyclopedia**. Routledge, 2014 p.332. Tratado e Xilogravura disponível em: <<http://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00005898&piname=00001&v=100&nav=&l=en>> Acesso em: 24 jul. 2015.



Figura 29: APIANUS, Petrus. **O astrônomo.** Detalhe da obra. Xilogravura. Do *Astronomicum Caesareum*. 1540. Ingolstadt.

o título da obra e algumas questões introdutórias, ritmo e modo das esferas siderais e quais são os tipos de semelhanças entre as esferas do mundo elementar do qual fazem parte os quatro elementos, ar (*aeris*), fogo (*ignis*), água (*aque*) e terra (*telluris*).

Na gravura do *astrônomo*, no qual podemos ver a figura de um astrólogo\astrônomo²²³ sentado em espécie de troco que em seu encosto vemos os glifos planetários, os quais parecem representar as esferas planetárias, de baixo para cima, respectivamente, com símbolos dos planetas Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Acima de sua cabeça, em uma espécie de abóboda celestial, está o firmamento, com as estrelas fixas das constelações zodiacais. Os símbolos gráficos presentes na elíptica zodiacal são as constelações de Áries, Touro, Gêmeos, Câncer ou Caranguejo, Leão e Virgem. Vemos um trono representando o espaço celeste e astral, no qual a figura do astrônomo parece imperar sentado sobre o seu perpetuo domínio, o céu. Ao percebermos a presença do zodíaco e dos planetas, que tanto foram alvos de prognósticos e natividades na figura do astrônomo de Dürer, percebe-se também o teor matemático e geométrico.

²²³ A barreira que separa o astrônomo do astrólogo na Renascença é confusa e um pouco indistinta, muito própria do período. Hoje para nós a astronomia e astrologia são áreas independentes, contudo, por muito tempo, ambas se ajustavam. Os astrônomos muitas vezes faziam parte das cortes de reis e imperadores e além das suas observações dos movimentos dos planetas tinham que fazer horóscopos, com previsões de bons ou maus presságios para o futuro ou mesmo aconselhamento para a melhor data para uma celebração ou uma batalha. Como exemplo temos Johannes Kepler (1571-1630), um dos grandes nomes da Astronomia que teria tido a necessidade de, em determinados períodos da sua vida, recorrer aos horóscopos para se sustentar. Cf. SIMÕES, C.; FERNANDES, J. Astrologia e Astronomia: uma Conversa Entre as Duas. *Millenium*, n.19. Jun-2000. Disponível em: <http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/906/1/Astrologia%20e%20Astronomia.pdf> Acesso em: 26 jul. 2015.

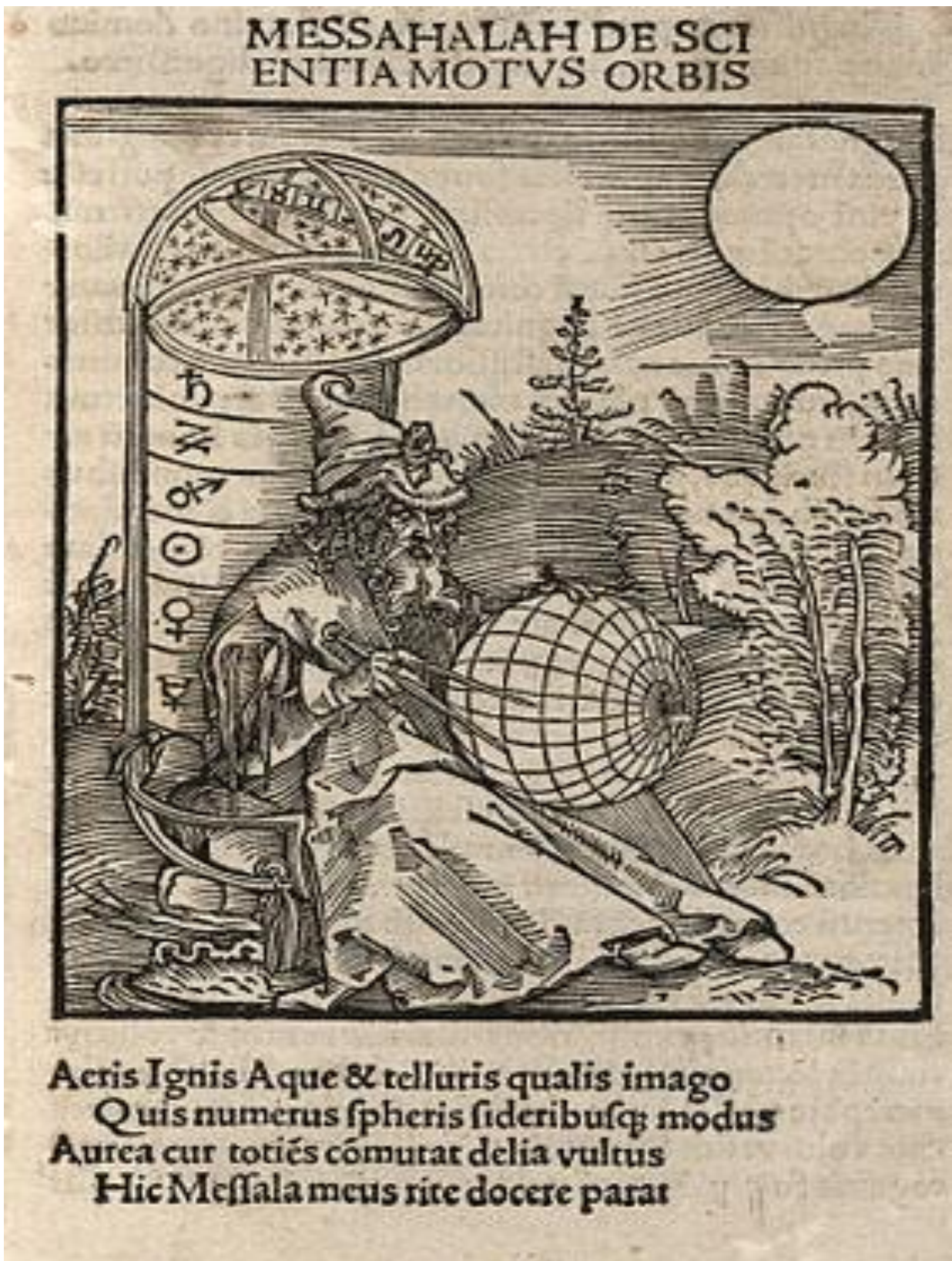


Figura 27 – DÜRER, Albrecht. Astrônomo. 1504. Xilogravura. In: De scientia motus orbis. München. Bayerische Staatsbibliothek

Encontramos, no *Astronomicum Caesareum* de Apian, uma espécie de cópia da xilogravura do astrônomo de Dürer (Figura 29), que aparece no fundo de uma letra do alfabeto como ornamento em 1540. Em outras xilogravuras, como a do astrônomo de Jost Amman²²⁴ (1539-1591), de 1568, presente em uma famosa série de xilogravuras (Figura 28), conhecida como *Das Ständebuch*. Em uma área destinada à medicina, à ciência e ao lado das figurações do doutor e do farmacêutico²²⁵ está a figuração do astrônomo. Sob o título de *Der astronomus* vemos a figura de um astrônomo na xilogravura de Amman, assim como na imagem de Dürer, segurando a bússola, ou um compasso e estão ambos manipulando um globo ou esfera. Os instrumentos como compasso e a bússola, tal como ato de medição da esfera, e os modelos esféricos sempre visitaram as figurações dos astrólogos, todavia é uma linguagem comum a outra das artes liberais do *Quadrivium*, a geometria. A geometria foi um elemento importante para esquadrinhamento e tracejo do céu como podemos ver nas imagens dos astrônomos de Dürer e Amman. Ela foi uma arte de auxílio para os astrônomos e de primordial importância e auxílio



Figura 28 - GALLE, Philipps. 1559-60, Temperança. Gravura em Cobre,.24.4 x 31.2 cm.

²²⁴Jost Amman nasceu no que conhecemos como Suíça, mas passou quase toda a sua vida em Nuremberg. Amman trabalhou na produção da obra *Vigil Solis* como produtor de ilustrações para livros e foi grande produtor de xilogravuras.

²²⁵TÜRK, Klaus. **Bilder der Arbeit.**: Eine ikonografische Anthologie. Berlin: Springer-Verlag, 2000,p.134.

para os artífices, a ourivesaria, “os escultores, os pedreiros, os carpinteiros e todos aqueles que fazem uso da geometria”²²⁶. No caso de Dürer, a importância dos princípios geométricos, da proporção humana e a perspectiva, ao longo de suas distintas obras, perpassam desde sua *Melencolia I* até os seus tratados e tantos outros trabalhos. Na *Melencolia I*, por exemplo, tal como nos nas gravuras dos astrônomos, a figura do anjo alado tem em suas mãos o compasso e próximos aos seus pés estão formas geométricas como a esfera e um poliedro.

Na imagem de Amman, o astrônomo concentra-se no trabalho de apreender o espaço conhecido por meio do globo e sobre os seus pés e sobre a mesa há dois outros globos. No globo sobre a mesa podemos ver a faixa do zodíaco e no globo do chão há, aparentemente, figuras das constelações gravadas sem muita precisão e detalhamento. Na gravura em cobre pelo buril de Phillips Galle²²⁷ (1537-1612), dos Países Baixos, intitulada a temperança, *Temperantia*, das sete virtudes (Figura 31) de 1559-60. No centro da imagem está a temperança de pés descalços com seus atributos (um freio, um relógio e um óculos) e “em torno da figura central estão vários agrupamentos narrativos, alguns representando as artes liberais”²²⁸, ao fundo estão dois astrônomos que parece ter o intuito de mensurar, entender e configurar o espaço, embaixo parece medir a terra, e o outro encima da terra parece comensurar o céu.

²²⁶ PANOFISKY, Erwin. op.cit., p.161.

²²⁷ Philip ou Philips Galle é mais conhecido por ter sido um editor de cópias de seu antigo mestre, Pieter Brueghel, o velho, a gravura que tratamos a *temperança* da série as *virtudes* é um contraste com o grupo dos sete pecados capitais de seu mestre. Desenhista e gravador Galle foi um dos impressores e gravadores mais importantes de Flandres com suas gravuras em laminas de cobre e reprodução de pinturas.

²²⁸(Tradução nossa). “Around this central figure are various narrative groupings, some representing the liberal arts.” Para mais conferir: Pieter Bruegel and Philips Galle after Pieter Bruegel the Elder. In: ORENSTEIN, Nadine M. (org.). **Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints**. New Haven: Conn. 2001, p. 177-178. Disponível em:>archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1615/1/Mueller_Pieter_Bruegel_and_Philips_Galle_The_Seven_Virtues_2001.pdf.<. Acesso em: 24 jul. 2015.

Medir a distância entre a terra e os astros parece ser a função eterna de um dos astrônomos na imagem de Galle, tal como o Dürer e o de Amman, no entanto, essa é uma tantas relações possíveis, como vimos, entre homem e o céu. Por que o homem com longa túnica mede? Para dizer o que? Para prever algo? Ou apenas mesurar a distância entre homens e astros?

Por meio das imagens, ao longo desse percurso em nossa escrita dissertativa, conseguimos perceber que os astros ocupavam um lugar significativo na visão de mundo dos homens renascentistas. Medir, prever e dizer a ação dos astros como faziam astrólogos, e o respaldo que esses verbos tinham na Renascença nos permite começar

pontuar o lugar das imagens astrais, especialmente, para aqueles que estavam em contato com elas via os tratados e as

xilogravuras, muitas vezes pertencentes a grupos mais cultos. Não é possível nessa pesquisa ter a dimensão dos distintos grupos que tiveram acesso à temática astrologia seja pelos tratados ou imagens. Mas, sabemos, certamente, que um grupo mais culto ou científico teve acesso à linguagem dos céus, e que Dürer, junto com os seus colegas de ofício, transitavam que entre norte da Germânia e o sul italiano.

Para demarcar o fim desta explanação sobre a iconografia astral trataremos dos globos terrestres. Esses globos apresentam a apreensão do espaço como um espaço mítico. A confecção de globos no renascimento está intimamente ligada com os princípios da cosmografia como eram estabelecidos em muitos tratados do século XVI. Veremos em alguns desses globos do século XV e XVI – tal qual nos mapas de hemisférios de Dürer – eram carregados de seres mitológicos em suas constelações. Além do teor mitológico desses mapas celestes, esses globos e mapas atestam



Figura 29 - EMMOSER, Gerhard. O Globo celestial com relógio. 1579. de prata, em parte dourado, bronze e dourado; movimento de latão e aço; 10 3/4 x 8 x 7 1/2 in. (27,3 x 20,3 x 19 cm), Diam. do globo 5 1/2 in. (13,8 cm). Vienna, Metropolitan Museum.

de
das
o

a

o papel que Nuremberg desempenhou como um centro de impressão, bem como para o fabrico de instrumentos científicos²²⁹.

Trataremos do suntuoso globo terrestre *Globo celestial com relógio* de 1579²³⁰ feito pelo um artista vianense Gerhard Emmoser (1556- 1584).

As manufaturas desses globos eram feitas com diversos materiais, o globo de Emmoser, por exemplo, era feito de prata, bronze, latão e aço. As imagens cartográficas eram gravadas no metal, como também impresso, gravado ou pintado em escalas de papel pré-fabricadas em madeira. É possível ver no globo de Emmoser (Figura 33 detalhe) as constelações pontilhadas e compostas das imagens mitológicas, como vistas nos mapas dos hemisférios de Dürer, guardadas

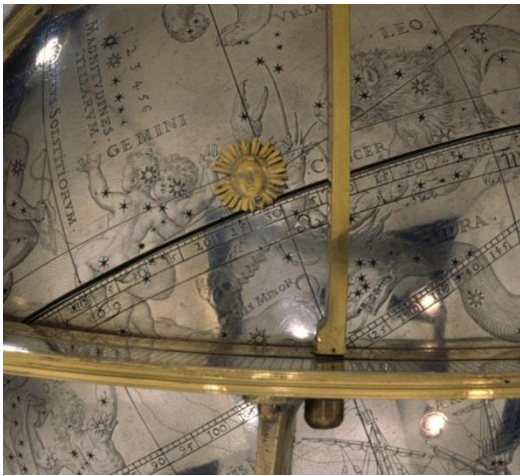


Figura 30 - EMMOSER, Gerhard. O Globo celestial com relógio. 1579.(Detalhe).

evidentemente as diferenças de composição dos artistas. No globo de Emmoser (figura 32), vemos gravadas as representações das constelações, a faixa do zodíaco gira para simular o movimento aparente das estrelas, enquanto o sol (ver detalhe Figura 33) se move ao longo do caminho da eclíptica, de acordo com movimento aparente do sol através do zodíaco durante o ano. Emmoser, que começou sua carreira em Heidelberg, na Alemanha, foi nomeado relojoeiro por dois dos grandes patronos imperiais da arte e da ciência no século XVI, Maximiliano II (1564-1576) e Rudolf II (1576-1612).

²²⁹VINCENT, Clare; BRUCE Chandler. **Nighttime and Easter Time: The Rotations of the Sun, the Moon, and the Little Bear in Renaissance Time Reckoning.** The Metropolitan Museum of Art Bulletin. v. 27, n. 8, 1969.

²³⁰ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.636>>. Acesso em: 20 fev.2015.

Nosso objetivo em apresentar os mapas e globos é mostrar como a preocupação crescente na Renascença com as projeções que representavam a Terra como um globo era acompanhada do universo mitológico e astral gravado e traçado por imagens. Estes globos de metal eram usados com suntuosos objetos de decoração²³¹ e foram também retratados em algumas pinturas hoje famosas como *Os embaixadores* (Figura 35) de Hans Holbein²³² (1497-1543).



Figura 31 - HOLBEIN, Hans. Os embaixadores. 1533. Óleo sobre madeira de carvalho. National Gallery, Londres. (Detalhe).

Uma das características notáveis da pintura de Holbein é a abundância de instrumentos científicos representados na prateleira. A mensagem que *Os embaixadores* parecem transmitir ainda é uma questão em debate entre os historiadores de arte. Todavia, mesmo não existindo um consenso, os instrumentos científicos na prateleira nos oferecem a dimensão que os assuntos celestiais ocupavam no período.

²³¹ JACOB, Christian; DAHL, Edward H. **The Sovereign Map: Theoretical Approaches in Cartography Throughout History**. Chicago: University of Chicago Press, 2006.p.53.

²³² Hans Holbein nasceu em Augsburg e estudou pintura com seu pai Hans Holbein, o velho. O pintor e gravador é reconhecido dentro da tradição flamenga. Trabalhou com xilogravuras e autor da *dança da morte* e viveu na época da Reforma e as rebeliões camponesas em 1524. Destacou-se com os retratos, tornou-se famoso na Inglaterra e foi pintor de Henrique VIII.

Em cima da prateleira há um globo celestial em que podemos ver as constelações, um mostrador poliédrico e, no topo de um livro, um instrumento astronômico conhecido como torquetum. Na prateleira inferior vemos outro globo terrestre, um livro sobre aritmética, um esquadro e um par de divisórias, um alaúde com cordas quebradas, flautas e um hínico. De acordo com Elly Dekker²³³, os globos celestes eram usados para encontrar o momento certo para agir ou para a tomada de decisões de acordo com a doutrina astrológica.

A utilização do globo para fins astrológicos consistia no preparo de horóscopos ou para determinar, por exemplo, o momento certo para o casamento. Uma figura proeminente que fez uso dos globos com fins astrológicos foi Melanchthon, que estudou em Tübingen, lugar onde adquiriu o conhecimento de astronomia, matemática e geografia, com uma forte crença em



Figura 32 – HOLBEIN, Hans. Os embaixadores. 1533. Óleo sobre madeira de carvalho. 207x 209.5 cm. National Gallery, Londres.

astrol
ogia,
apont
a
Dekk
er.
Entre
1535
e
1545,
Mela
nchth
on
deu
palest
ras
sobre
o

Tetrabiblos e preparou uma tradução latina que foi publicada em 1553. Ainda segundo a autora, Melanchthon teria escolhido um momento astrológico favorável para fundação do ginásio em

²³³DEKKER, Elly. Globes in Renaissance Europe. In: HARLEY, J. B.; WOODWARD, David. op. cit., p.153-155.

Nuremberg, embora não exista nenhuma prova documental de que Melanchthon tenha usado o globo para fins astrológicos. Os cidadãos de Nuremberg, como humanistas Lorenz Behaim (1457-1494) e Willibald Pirckheimer (1470-1530), foram também muito interessados em astrologia.

De acordo com Edward Stevenson, a construção de globos terrestres, no fim do século XV, demonstra uma preocupação para precisas representações da terra que não eram possíveis em um mapa plano²³⁴. Segundo Stevenson, um dos principais contribuintes para o renascimento dos globos foi um dos líderes do círculo astronômico de Nuremberg, Conrad Celtis. Celtis passou a dar aulas de geografia e matemática em Viena em 1510, com foco em Ptolomeu, e foi ele o primeiro estudioso registrado que usou globos como parte de sua astronomia e ensinamentos geográficos.

Celtis participou da redação da *Crônica de Nuremberg* e passou boa parte de seu tempo em Nuremberg. Dürer contribuiu naquele texto com uma gravura da alegoria da



Figura 33 - DESCONHECIDO, Autor. Relógio astronômico. 1520. Rathaus Markplatz., Ulm. (Detalhe).

Philosophia, a qual Panofsky chamou de *Aqua* para sua obra *Quatuor libri amorum* de 1502. O poeta dirige uma epigrama, no *Libri quinque epigramatum*, a Dürer efetuando elogios à capacidade do pintor de imitar a natureza, ao compará-lo com “*alter apelles*”²³⁵. Com essa homenagem em vida, Celtis foi o primeiro a imortalizar o artista em versos²³⁶.

²³⁴ STEVENSON, Edward Luther. **Terrestrial and Celestial Globes: Their history and construction including a consideration of their value as aids in the study of geography and astronomy.** v.1. New Haven: Yale University Press, 1921. p. 53.

²³⁵ Comparando Dürer ao maior e mais importante pintor grego Apeles de Cós (352 – 308 a.C).

²³⁶ DURERO, A. **De la medida.** Madrid: Ediciones Akal, 2000.p. 22-23.

Segundo Adèle Wörz os mapas estelares de Dürer podem ser rastreados por meio de uma antiga tradição árabe. A autora aponta que, por meio de Regiomontanus, também conhecido por Johannes Müller von Königsberg (1436-1476), estabeleceu-se um centro de estudos em Nuremberg para matemáticos, astronômicos e geógrafos. Seu trabalho também foi influenciado pelos intelectuais de toda a Europa tal como a proliferação de trabalhos científicos no círculo humanista de Nuremberg, centradas em Celtis. Nesses círculos, teriam chegado temas ainda novos para o período como a esférica geométrica, as coordenadas de Ptolomeu e o exemplo visual dos instrumentos islâmicos²³⁷. Assim, os mapas celestes feitos por Dürer, quando foram pela primeira vez publicados, atestaram o papel que Nuremberg desempenhou como um centro de impressão e fabrico de instrumentos científicos²³⁸ e lugar de avanço de estudos científicos ligados a cartografia, topografia e cosmografia.

Entre o século XV e século XVI, foram escritos e produzidos manuscritos e instrumentos astronômicos. Dentre os homens de destaque ao norte no campo da astronomia, estiveram Regiomontanus, Copérnico e Kepler e os instrumentos (os relógios de sol ou relógios astronômicos, por exemplo) e manuscritos eram produzidos principalmente nas cidades Bamberg, Schweinfurt, Ulm e Würzburg²³⁹. Na cidade de Ulm vê-se



Figura 34 - DESCONHECIDO, Autor. Relógio astronômico. 1520. Rathaus Markplatz Ulm.

ainda hoje um relógio astronômico em uma torre da Câmara Municipal da cidade. A estrutura do prédio foi construída por volta de 1370, mas o relógio no tímpano²⁴⁰ do edifício data de 1520. O autor é desconhecido, mas sabe-se que foi reparado pelo construtor de relógio de Strasbourg, Isak Habrecht²⁴¹. No relógio astronômico da cidade Ulm é visível os elementos astrológicos (ver detalhe Figura 36) como as figuras zodiacais e a passagem do sol sobre elas, anunciando a

²³⁷ WÖRZ, Adèle Lorraine. op. cit.,p.156.

²³⁸VINCENT, Clare; CHANDLER, Bruce. Nighttime and Easter Time: The Rotations of the Sun, the Moon, and the Little Bear in Renaissance Time Reckoning. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**. v. 27, n. 8. 1969.

²³⁹ZINNER, Ernst. In: **Vistas in Astronomy**. Cambridge; Elsevier, 1967.p.171 et seq.

²⁴⁰ Na arquitetura, o tímpano é a superfície da parede decorativa semi-circular ou triangular sobre uma entrada, delimitada por uma verga e arco. A maioria dos estilos arquitetônicos inclui este elemento. Na arquitetura clássica e a partir do Renascimento, os principais exemplos são geralmente triangulares.

²⁴¹ HOURIHANE, Colum. **The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture**. v. 2.Oxford:Oxford University Press, 2012.p.194-195

contagem dos períodos do ano a partir dos tributos de cada signo e o ponteiro com a estrela marcava a hora planetária. Esses relógios astronômicos, de acordo com Zdeněk Horský, se estabeleceram como os relógios redutores e só se tornaram um instrumento de medição astronômica depois de um longo período de desenvolvimento. A relação entre a astronomia e a arte da relojoaria compreende o período entre século XIV ao século XVI, sendo que o relógio não era então um instrumento de medição, mas de demonstração. Esses grandes relógios astronômicos de caráter artístico foram trabalhos conjuntos entre relojoeiros e astrônomos e eram instalados nas igrejas e outros edifícios públicos conhecidos com Rathaus, como no caso do relógio de Ulm.

Estes relógios astronômicos são encontrados na Itália e na Inglaterra, e tem uma característica familiar, uma ligação com anéis concêntricos que mostra, além das horas, a revolução das estrelas, do Sol e da Lua em torno da Terra imóvel. O mostrador, assim, representa uma espécie de pequeno planetário. Estes relógios astronômicos tiveram importância significativa para o desenvolvimento da astronomia adequada em pelo menos duas direções: levaram a uma notável disseminação do conhecimento astronômico fundamental e sua base teórica contribuiu para a melhoria das teorias planetárias atuais neste período²⁴².

As imagens, tal como os astros que guiavam os homens renascentistas, nos trouxe até os artefatos²⁴³ ligados ao uso, estudo e expressão da cultura astronômico-astrológica\astrológica da Renascença, especialmente, de algumas cidades germânicas. Passaremos agora a discussão do trabalho com as imagens e o contexto em que as gravuras estavam inseridas, especialmente na Nuremberg, de Dürer.

²⁴²HORSKÝ, Zdeněk. Astronomy and the art of clockmaking in the fourteenth, fifteenth and sixteenth centuries. In: **Vistas in Astronomy**. v. 9 Cambridge; Elsevier, 1967. p.25–34.

²⁴³A noção de artefato pode ser entendida a partir da Cultura Visual, que segundo Nicholas Mirzoff se interessa “pelos acontecimentos visuais” que seguem uma orientação inclusiva e não hierárquica entre discursos textuais e visuais, compreendendo que as experiências humanas também são mediadas por artefatos visuais, advindos de diversas fontes culturais. A Cultura Visual possui uma perspectiva que interconecta imagens e artefatos visuais, não de forma isolada, mas buscando a relação entre os discursos visuais com outras imagens e textos culturais, negando os limites disciplinares e se apropriando de uma possibilidade de construção de sentido para as imagens e narrativas visuais. PEREIRA, Alexandre Adalberto. **Imagens da diferença: artes visuais e diversidade sexual no ensino fundamental**. 2013. 215f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Educação - Faculdade de Educação - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 19 Dez. 2013. p.28. MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003. p.19

2.1 Aspectos da imagem e da gravura.

2.1.1 Proposta metodológica

Antes de propor aspectos da história da gravura nos séculos XV e XVI, cumpre apresentar o itinerário metodológico da pesquisa. A gravura é tomada como um tipo de imagem que compõe a cultura visual da Renascença. Focaremos nela o que se relaciona com a construção do espaço celestial no mundo renascentista de Nuremberg, uma imagem em fluxo contínuo de contato com outras imagens e textos astrológicos que circularam entre os séculos XV e XVI. Para clarificar melhor nossa proposta, segue-se a nossa filiação a iconologia contemporânea da nova história das imagens.

Tratar de história é também tratar das fontes, ou melhor, de sua tipologia. Para isso, faremos uso das possibilidades do fazer historiográfico introduzido pelo movimento dos *Annales* e sua primeira geração, Marc Bloch e Lucian Febvre, que procurou “buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e instrumentos que permitam ao historiador ampliar sua visão do homem”²⁴⁴ em meio a um universo de fontes e uma diversidade inegável de enfoques. A partir disso, novos modelos historiográficos surgiram e possibilitaram novas e possíveis fontes e distintas abordagens. Assim, para tratamos as gravuras, que a partir de então chamaremos de imagens, visamos partir da interligação da história cultural, da história da arte e da cultura visual.

Essa tendência é revelada pelo uso cada vez mais frequente da expressão ‘cultura visual’, bem como pela reorganização de problematizações acadêmicas sob a denominação de ‘estudos visuais’ ou ‘estudos de cultura visual’. Os estudos da imagem visual concebem a visualidade como um componente importante em nossa contemporaneidade, à medida que, as diversas modalidades visuais se apresentam em nosso tempo e espaço. A chamada história das imagens já se situa como um campo consolidado, embora a historiografia mais convencional ainda desconfie da historiografia dedicada à história das imagens, como afirmou Ronaldo Vainfas²⁴⁵.

A primeira de nossas propostas é uma alternativa metodológica delimitada por Meneses de trabalhar com um “conjunto documental”²⁴⁶, uma série coletada em torno de um tema. Nessa

²⁴⁴ BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia:** a Escola dos Annales (1929-1989). São Paulo: UNESP, 1991 p. 4.

²⁴⁵ In: Avanços em xeque, retornos úteis. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (org). **Novos domínios da história.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.p.324.

²⁴⁶ Ibid., p. 260.

pesquisa, demarcamos a série por meio do tema das figuras ligadas com a astrologia, tal como as influências mágicas e astrais. Atentamos também para as colocações sobre o estudo de séries iconográficas de Meneses:

As séries iconográficas (porque é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideais) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma "História Iconográfica", de fôlego curto e de interesse antes de qualquer coisa documental. Não são, pois documentos os objetos da pesquisa, mas os instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes²⁴⁷.

Partiremos de Meneses e Paulo Knauss para apresentar um diálogo com os fundamentos e métodos de uma iconologia crítica que nos oferece a possibilidade de ver as imagens em um permanente jogo entre as representações verbais e pictóricas, seguindo ainda as considerações defendidas por William J. T. Mitchell.

Mitchell desenvolve estudos sobre a imagem e pertence ao que alguns têm chamado de “era pós-panofskyana”. O foco dos seus estudos centra-se na problematização da interface entre visão e linguagem nas artes plásticas, na literatura e na mídia. Nos anos 90, nos EUA, o autor cunhou a expressão *pictural turn* (algo como “virada pictórica”), segundo a qual não é o fato de termos um poderoso modelo das representações visuais que estaria ditando os termos da teoria cultural, mas sim que as imagens constituem um ponto de peculiar fricção e desconforto junto a uma larga faixa de questionamentos intelectuais. A imagem agora goza de um status localizado em algum ponto entre aquilo que Thomas Khun chamou de “paradigma” e uma anomalia, emergindo como um tópico central de discussão nas ciências humanas do mesmo modo que a língua o fez: ou seja, como um tipo de modelo ou figura para outras coisas e como um problema não solucionado, talvez até mesmo como objeto de sua própria “ciência”, aquilo que Panofsky chamou de “Iconologia”.

²⁴⁷MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.23, n.45, jul. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000100002&script=sci_arttext&tlng=>>. Acesso em 02 jul.2014.

Meneses aponta que seria lógico supor que a História Visual devesse estudar a cultura visual ou ainda o regime visual sob a óptica da dinâmica da transformação da sociedade. Segundo o autor, o campo de estudos da cultura visual pode beneficiar o historiador e enriquecer consideravelmente o conhecimento que este pode produzir. Entretanto, seria preciso:

Municipar-se contra a diversificação e flexibilização indefinida do campo que este autor vê na cultura visual, devido o foco na heterogeneidade dos suportes de representações visuais, como a fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo e TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, imaginário popular, tatuagem e pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral, etc. e as densas tramas de questões tecidas em torno dessas referências²⁴⁸.

A solução seria definir uma unidade, uma plataforma de articulação, com eixo em um desenvolvimento de uma problemática histórica proposta por uma pesquisa, como, por exemplo, as séries iconográficas.

Ao trabalharmos as imagens na história devemos atentar, segundo Meneses, ao ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, pois as imagens não têm sentido em si, já que não passam somente de artefatos ou coisas materiais. Dessa forma, é interessante pensar a interação social em que a imagem se insere e produz sentidos, “mobilizando diferencialmente no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm”. Assim, Meneses alerta que devemos tomar a imagem como se fosse um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. A partir disso é que se coloca a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.

Como alerta Meneses, existe uma relação entre imagem e cognição, que diz respeito ao potencial cognitivo da imagem. O Renascimento, em especial, segundo o autor, foi inundado por imagens contemporâneas e antigas, criando um lastro em que a Revolução Científica logo mais vai assentar as bases do "oculocentrismo" do mundo moderno, particularmente no que diz respeito à representação do espaço e às teorias ópticas. As imagens cartográficas ou de anatomia apontam para novos usos da imagem como padrão social.

Os estudos visuais, frente à história da arte, interrogam o papel de todas as imagens na cultura, e mostram que podem ser comparadas como representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural, não deixando espaço para antigas categorias do campo das artes tais como

²⁴⁸ Ibid.p.17.

“obra-prima”, “criação do gênio” ou “arte menor”. Para reconduzir o cenário das pesquisas em frente ao declínio de velhos conceitos, segundo Knauss²⁴⁹ (que segue uma crítica anterior de Mitchell), a proposta consistiria em sugerir a Cultura visual a partir de uma aproximação com o conceito antropológico de visão, “como artificial, convencional, como os idiomas, sistemas construídos na fronteira entre o natural e o cultural”. O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, assim, segundo Knauss, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais.

Fazendo referência a Raymond Williams, Knauss explica que Mitchell considera "o cultural como a ordem de imagens e mediações que tornam a sociedade possível". Haveria uma centralidade posta na cultura, uma vez que se considera que toda prática social depende dos seus sentidos. Portanto, segundo Mitchell, a cultura visual pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual, podendo ser, também, entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar das desigualdades sociais.

Os estudos visuais, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos, estando investidos nas relações humanas. A cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural. Um objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram as competências visuais. E, dentro desse campo, o conceito de autonomia da arte é substituído pelo conceito de intertextualidade. É assim que Mitchell condena a separação do verbal e do visual e defende que a tensão entre palavra e imagem é insuperável²⁵⁰.

A partir desse ponto de vista, Mitchell defende uma iconologia revivida, indo além de um estudo comparativo entre artes visuais e verbais, admitindo, assim, que a construção dos objetos humanos é constituída, ao mesmo tempo, pela linguagem e pela imagem. Para ele, a iconologia está relacionada com uma retórica da imagem, especialmente, quanto pergunta “o que dizem as imagens?”, isto é, o que elas narram ou como elas persuadem.

Segundo Marcos de Paula, Mitchell ofereceu novas diretrizes à iconologia de Panofsky. Na medida em que esse último se preocupou em estabelecer uma hierarquia no modo de

²⁴⁹ Ibid., p.108.

²⁵⁰ Ibid., p.114.

apreensão pré-iconográfica, iconográfica e iconológica, que levou a uma separação rigorosa entre forma e conteúdo, Mitchell propôs à iconologia novos parâmetros que implicam em uma indistinção entre essa divisão de Panofsky norteando-os pelo caráter "auto reflexivo imposto pelo uso da imagem na arte moderna e contemporânea"²⁵¹. A iconologia de Mitchell, nesse sentido, funcionaria dentro desses parâmetros, por meio de uma dobra iconográfica em busca de seus fundamentos icônicos, e, assim, suas questões irão envolver questões sobre a noção de ícone²⁵².

Para Mitchell, a palavra e a imagem não são dois tipos de representação, mas sim dois valores culturais profundamente conectados. Para o autor, não há só uma questão de dividir o terreno entre a palavra e a imagem como a "televisão e o livro", por exemplo, pois os livros têm incorporado imagens em suas páginas desde tempos imemoriáveis, e a televisão longe de ser um meio meramente "visual" ou "imagístico" pode ser descrita melhor como um meio em que as imagens, os sons e as palavras "fluem" uma nas outras"²⁵³.

A afirmação polêmica de Mitchell é que essa interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si. Mediante a ideia de que todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas. Nesse sentido, para autor não existe as artes puramente visuais ou verbais mesmo que os gestos utópicos modernos tenham o impulso de purificar esses meios. Assim, se não há uma diferença entre os meios, entre as imagens e as palavras as diferenças são muito mais complexas. Segundo o autor, essas diferenças aparecem dentro dos meios tanto como entre eles, podendo mudar ao longo do tempo, na medida em que se mudam as representações e as culturas:

as imagens não são apenas uma espécie particular de sinal, mas antes qualquer coisa como um ator num palco histórico, uma presença ou um caráter dotado de um estatuto lendário, uma história que se desenrola em paralelo e que participa nas histórias que contamos a nós próprios sobre a nossa passagem de criaturas feitas à imagem do Criador para criaturas que se fazem a si próprias e que pensam o mundo à sua imagem”.

²⁵¹ PAULA, Marcus Vinicius De. A fratura iconológica. **Revista Poiésis**, 2012, n.20. dez. p.86.

²⁵² A iconologia acabou por ser, não apenas uma ciência de ícones, mas uma psicologia política dos ícones, com o estudo da iconofobia, iconofilia, e a luta entre iconoclastia e idolatria.

^{252c} "Iconology turned out to be, not just a science of icons, but a political psychology of icons, the study of iconophobis, iconophilia, and the struggle between iconoclasm and idolatry". MITCHELL, W J.T. 1987.p 13.apud PAULA, Marcus Vinicius De. Op.cit.,p.87.

²⁵³ Ibid., p.11.

A iconologia pensada por Mitchell pode ser entendida, dessa forma, como uma investigação cultural que toma a imagem como questão, um objeto textual-visual que constrói um cruzamento cultural.

2.1.2 Do fio ao metal: as populares gravuras e Nuremberg dos séculos XV e XVI

A gravura pode ser entendida como um método de multiplicação de imagens e é um termo genérico das técnicas que imprimem imagens por meio de matrizes. Tais gravuras são produzidas a partir de uma matriz seja ela de metal (calcogravura), pedra (litografia), seda (serigrafia) ou madeira (xilogravura). Na técnica de gravura em metal, as matrizes podem ser de cobre, zinco ou latão. Interessam-nos, nesta pesquisa, as técnicas de gravuras mais usuais feitas por Dürer e pelos demais gravadores que figuraram imagens nos tratados, algumas gravadas com *incisão direta* com o uso da ponta seca ou pelo uso de banhos de ácido, muito usadas em seus trabalhos com gravura em metal ou *talho doce* como a *Melancolia I*, por exemplo. Em sua maioria, as gravuras praticadas em *talhe franco* em madeira entalhada de uma árvore cortada no sentido do crescimento, longitudinal, a qual quando cortada ou gravada é denominada de xilogravura de fio. Havia também a xilogravura dita de topo, ou de contra fibra que são quando as matrizes são cortadas transversalmente em relação ao tronco. As madeiras eram de preferência secas e deviam ser aplainadas e lixadas para se obter boas tintagens e impressões, valorizando, assim, os veios da madeira²⁵⁴.

A xilogravura é uma gravura em relevo, pois se rebaixa as partes que se quer deixar brancas e se conserva na superfície as linhas em tinta preta, normalmente feita de óleo e fuligem, antes de comprimi-las contra o papel. Após comprimida, a imagem sai ao contrário da figura original da matriz. A xilogravura anterior ao século XV era a técnica mais antiga para produzir gravuras, sua origem remontando a China, com um método de impressão feito em tecido, e chegou à Europa com a mesma função por volta de 1300, a partir do mundo bizantino. A técnica se difundiu na Europa na impressão em tecidos, mas com a difusão do papel durante o século XIV o número de impressões cresceu e se tornou mais disponível e mais barata²⁵⁵. No século XIV havia impressão de cartas de jogo, provavelmente originária da Itália, sua produção era tão

²⁵⁴ SARAH, C.G. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 33.

²⁵⁵ LANDAU, David; PARSHALL, Peter. **The Renaissance Print**. Yale: New Haven, 1996.p.56.

significativa que havia uma indústria especializada. Tal técnica era conhecida como “*Briefmaler*”, projetada em papéis, documentos, calendários, brasões, cartas de congratulações de cor, mas também com imagens de santos e de cartas de baralho. A grande devoção às imagens dos santos pode ser um dos motivos das gravuras serem quase que majoritariamente religiosas com o tema da Pietá, de Cristo carregando a cruz, por vezes muito apelativas, com um forte tom emocional que produziam objetos para uma meditação privada²⁵⁶. A vida da virgem, a infância e a Paixão de Cristo provocavam ou promoviam padrões para vida e a morte e a maneira de agradecer a Deus. Essas imagens dos santos eram fixadas nas portas e paredes. Havia também réplicas simplificadas de pinturas, miniaturas baratas e adaptadas para muitos usos como estampas em paredes, em móveis, e nas casas impressas em pequenas tabuinhas em cima dos altares. Diferente da forma que as xilogravuras passariam a se incorporar, ainda no século XV, na impressão de livros, escritos e imagens.

A técnica da xilogravura foi anterior à técnica de gravuras em metal, e foi usada, inicialmente, através de uma pequena série de estampas impressas juntas como um livro e não tardavam em ser vendidas nas feiras populares como cartas de jogar, os *Tarocchi*, na cidade Veneza, também produzidas dessa maneira. Havia estampas humorísticas e estampas para uso devoto. No século XV, ourives e gravadores de armas eram os que possuíam o conhecimento necessário para a gravura²⁵⁷. A primeira tentativa de fazer uma impressão, a partir de um metal gravado, certamente teria sido deste período. Mesmo antes de 1450, as gravuras parecem ter se tornado expressões artísticas independentes. Estes produtos eram principalmente de origem das escolas germânicas ou flamengas.

As escolas na Germânia, por volta de 1466 e 1467, como em Strasbourg, exerciam contato com Flandres e recebiam influências de Van Eyck (1390-1441), além de terem uma predominância de formas góticas na arquitetura que faziam das impressões alemãs. Uma importante característica dos antigos arquitetos góticos e escultores era a sua afeição pelo grotesco. Este último foi um dos elementos mais fortes na forma de gravar na Germânia do século XV. Dürer reteve a tradição gótica em seu percurso, mesmo lutando para um ideal mais universal de beleza, depois de sua primeira educação com seu pai, o ourives Albrecht Dürer (1427-1502). Dürer, o filho, passou depois a ser um aprendiz no atelier do pintor Michel

²⁵⁶ Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550. **Metropolitan Museum of Art**, 1986.p.95.

²⁵⁷HIND, Arthur M. **History of engraving & etching**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1923.

Wolgemut, que foi, talvez, mais conhecido por suas ilustrações de madeira de corte para *Chronicle de Hartmann Schedel*, de 1493. Segundo Panofsky, Dürer dificilmente poderia ter encontrado um mestre mais essencialmente gótico no estilo do que Wolgemut, cujo trabalho se estendeu até o século XVI²⁵⁸. A experiência mais fundamental de Dürer, durante seus anos com Wolgemut, foi a sua iniciação em um campo muito novo para ele: a confecção de xilogravuras.

Mas, apesar da retenção de Dürer ao gótico, ele foi o primeiro, dentro de seu contexto, a lutar pelo que considerava um ideal mais universal de beleza. Quase solitário na empreitada, apenas uns poucos, como o gravador alemão Martin Schongauer (1448-1491), tiveram interesse pelos modelos de beleza clássicos.

Às gravuras em madeira e ao modo de fazê-las, Giorgio Vasari dedica os últimos capítulos antes das *Vidas dos artistas*. No capítulo XXXV, o autor detalha umas das artes que era desenvolvida na Renascença, especialmente nas cidades italianas; a arte de gravar e estampar em papel. Vasari ofereceu, no século XVI, uma pequena análise sobre a feitura de Ugo da Carpi sobre a gravura de madeira de três partes, ou melhor, de três matrizes entalhando em madeira de pereira ou de buxo.

Mesmo não sendo a técnica do romano Carpi, a técnica aplicada por Dürer para entalhar sobre a madeira utilizava-se instrumentos como a goiva, as facas, o formão, o buril e outros. Basicamente, a técnica consistia em gravar imagens em relevo sobre os blocos em madeira, no qual o processo de apreensão da imagem começa na forma em que se corta o taco da madeira cortada, como dito antes, no sentido de sua fibra, ou seja, no sentido do crescimento, longitudinal, técnica denominada de fio ou madeira à veia. O gravador agarra a lâmina, a goiva, entre o polegar e o primeiro ou segundo dedo, segurando a parte redonda do punho contra a palma da mão. Ele, então, pressiona o ponto mais grave para a superfície da placa de madeira que é colocada sobre uma almofada para facilitar a sua viragem, tendo o cuidado de manter os dois lados da mais grave por meio de ângulos iguais à superfície da placa. Assim, na madeira se abrem sulcos, se entalham zonas e se cobrem suas concavidades com um fundo branco de alvaiade e goma. Assim, é poupada a imagem na matriz pelos instrumentos e pela ação do gravador. Desenham-se as luzes sobre a madeira, ou em papel para cópia para que os entalhes sejam feitos com as ferramentas de acordo com aquilo que foi assinalado. Feita a matriz que produz as luzes e fundo, quando “impregnada de tinta, espalha sua cor por toda a

²⁵⁸ PANOFSKY, Erwin. op.cit., p.72.

superfície, exceto nos lugares onde estão as escavações”²⁵⁹ da gravação, no qual o papel permanecera branco. Após aplicar a tinta na superfície coloca-se o papel que é impresso com a ajuda da prensa (através da pressão da matriz com o papel), ou a fricção manual e assim a imagem é transferida para o papel. A respeito de como as estampas das xilogravuras eram produzidas Ernst Gombrich coloca que

Retirava-se de um bloco de madeira tudo o que não deveria aparecer na estampa. Por outras palavras, tudo o que tinha de aparecer em branco no produto final era cavado na madeira e tudo o que iria aparecer em preto ficava saliente, num conjunto de arestas muito finas. O resultado era análogo a qualquer carimbo de borracha que usamos hoje, e o princípio de impressão no papel era praticamente o mesmo: cobria-se a superfície do bloco com tinta de impressão, feita de óleo e fuligem, e apertava-se contra a folha de papel. Podiam ser feitas numerosas impressões antes do bloco ficar gasto.²⁶⁰

O forte foco na temática religiosa do norte, em particular no desenho e na gravura, buscava suscitar uma forte sensibilidade no espectador²⁶¹, devido ao constante traçado brusco de linhas e entalhes grossos e inchados, somado a uma temática feroz e severa vista, por exemplo, em um forte realismo na representação no calvário de Cristo e no martírio dos santos, diferenciando-se dos florentinos com seus cânones suaves. Em Nuremberg, as formas de modelar os entalhes não se assemelhavam com os suaves cânones florentinos curtos, oblíquos e paralelos, na medida em que eram linhas e entalhes grossos e inchados, em muito abruptos, que se assemelhavam a um corte que mais parecia rasgar a madeira como acentua Sandra Hitner²⁶². O desenvolvimento da gravura na Europa dos séculos XV e XVI envolvia *talhe franco* em madeira, mas os entalhes que compunham a xilogravura, devido a inúmeros inconvenientes que marcaram a técnica, fizeram crescer o desenvolvimento da técnica em metal no século XV. Cada vez mais aprimorada, Dürer foi um dos que aperfeiçoou a técnica e melhorou o valor artístico da técnica, também conhecida como *talho doce*. Vejamos o seu desenvolvimento e sua feitura vistos sob o ponto de vista Jean Delumeau:

Em meados do século XV, surgiu um novo método de gravura, talvez na Itália, (...) é a gravura em metal por concavidades, também chamada de talho doce. A

²⁵⁹ VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.p.66.

²⁶⁰ GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**.16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p.212.

²⁶¹ HITNER, Sandra Daige Antunes Corrêa. As gravuras do Renascimento Alemão Albrecht Dürer do Acervo Brasileiro. **Revista história hoje**, São Paulo, n.1, 2003. p. 2

sua técnica parece derivar da dos esmaltadores, que escavavam as chapas de prata para encher os entalhes com esmalte negro. Este novo processo consistia em gravar a buril o desenho na placa de cobre, onde ficava marcado por sulcos e concavidades; a chapa era depois tintada e lavada. A folha aplicada sobre ela impregnava-se de tinta nas partes correspondentes as concavidades. (...) O buril tanto podia raspar o metal e deixar nele traços finos e com a complexidade de forma que se desejasse como fazer nele concavidades mais largas. Os entalhes, espessuras variáveis de tinta e era então possível traduzir na gravura o modelado e a sutileza das obras pintadas. Se desejasse simplesmente deixar no metal traços superficiais muitos finos utilizava-se a ponta seca, uma espécie de lápis de aço²⁶³.

Dürer, como qualquer outro pintor de seu período, não entalhava todos os seus blocos, apenas desenhava-os na madeira ou em cópia no papel, o qual passava a artesãos anônimos. Só os entalhes a buril que o gravador mesmo o fazia.²⁶⁴ Na metade do século XIV, a técnica da xilogravura começa a decair por consequência das falhas em subscrever detalhes. Todavia, no século XV a xilogravura atingiu um rápido progresso na Germânia, especialmente, devido o advento da impressão em Gutenberg em 1455, com a criação do primeiro livro. De Gutenberg para a Nuremberg foi apenas um passo para a chegada das técnicas em gravuras, o que proporcionou um maior envolvimento e desenvolvimento da técnica por parte dos artistas da região.

Situada no caminho das grandes rotas comerciais, Nuremberg, no final do século XV e início do século XVI estava em pleno auge econômico, sendo uma importante cidade comercial com artesanato desenvolvido e florescente. Seus ouvires e seus fabricantes de instrumentos eram famosos além das fronteiras das cidades germânicas. Nuremberg era um dos principais lugares do Império e junto com as cidades de Colônia e Augsburg era uma das cidades mais povoadas da Germânia (em torno de 50.000 habitantes).

Os poderes políticos eram concentrados na mão de um pequeno grupo. A maior instância do governo era um pequeno conselho composto por delegados das famílias nobres e representantes de ofício que não tinham direito de voto²⁶⁵. Normalmente, os delegados saíam das eleições de quarenta e duas famílias que formavam em Nuremberg uma verdadeira oligarquia.

²⁶³ DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. v.I Lisboa: Editorial Estampa, 1984. p. 193.

²⁶⁴ Cf. COSTELLA, Antonio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão: ED. Mantiqueira, 1984. p.45-46. Para mais conferir: FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: Introdução à Bibliografia Brasileira: Imagem Gravada**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

²⁶⁵ VOGLER, Bernard. **Institutions el société à Nuremberg au debut du XVI siècle**. Hommage à Dürer, Estrasburgo, 1972. p. 45-56. Cf. DURERO, Alberto. op.cit., p.16.

Dürer cresceu em uma casa situada em um dos menores bairros da cidade. Mas a casa em que vivia sua infância era de uma prestigiosa família de navegantes, Martin Behaim, e sua vizinhança era composta por uma elite social, intelectual e artística que fez desde cedo Dürer entrar em contato com essa elite da cidade.

Nuremberg também fora um importante centro dos livros, pois suas impressões sobressaiam o terreno dos livros ilustrados e das gravuras em madeira. Uma dessas grandes obras foi à produção, já vista por nós, do *Liber chronicarum* coordenado por Schedel e gravado no atelier de Wolgemut e impresso pelo padrinho de Dürer, Anton Koberger. A impressa de Koberger empregava oitenta prensas e uma centena de trabalhadores e só no final do século XV tinha imprimido mais de duzentos e cinquenta títulos. As impressões eram especializadas em escritos como a Bíblia, literatura piedosa e textos místicos e as cartas de Marsilio Ficino, anos depois da edição veneziana, que testemunha o interesse dos cidadãos de Nuremberg pelo platonismo florentino, e as *Epistolae familiares* de Enea Silvio Piccolomini (Pio II). No campo do humanismo e das ciências, junto com as cidades de Ulm e Augsburg, Nuremberg foi um dos centros mais vivos do humanismo na Germânia²⁶⁶.

Os intensos intercâmbios entre Nuremberg e a Itália do Norte, sobretudo Veneza, se “favoreciam da difusão da cultura humanística italiana e do neoplatonismo florentino. As ideias de Ficino e de Pico della Mirandola haviam chegado aos conventos da cidade”²⁶⁷. Com a ausência de universidade em Nuremberg, os filhos das famílias ricas partiam para estudar em outras cidades, no qual se escreviam com frequência nas universidades do Norte da Itália. Um exemplo disso foi o caso de Pirckheimer, aquele que iria tornar-se amigo íntimo de Dürer, e que havia estudado durante sete anos em Pádua.

As condições econômicas, sociais e intelectuais eram favoráveis à eclosão do humanismo urbano da elite. A cultura humanista de Nuremberg se voltou ao estudo dos clássicos e ao retorno das fontes e às línguas clássicas. Além do interesse pelo humanismo, pontuamos que Nuremberg era um importante ponto comercial e um lugar de produção de instrumentos, assim se desenvolvia na cidade um artesanato de alto nível que colaborava com produção científica no período, como a astronomia. O astrônomo Regiomontanus costumava compartilhar seu saber científico com os artesões e artistas que trabalhavam nos atelier. A presença e a escolha de

²⁶⁶ VOGLER, Bernard. op. cit., p.56.

²⁶⁷ Ibid., p.56.

Regiomontanus para residir Nuremberg, segundo o astrônomo, era pela “quantidade de instrumentos que se fabricavam na cidade, sobretudo dos destinados a observação astronômica”²⁶⁸. A presença de Regiomontanus em Nuremberg terá uma influência que marcará Dürer.

A economia de Nuremberg, no final da Idade Média, era especializada na produção de seus artesões através do mercado e de suas produções. Nuremberg teve seu desenvolvimento com a metrópole comercial, resultado de seu importante crescimento econômico, na medida em que a cidade passou a estabelecer novas rotas comerciais adicionadas às mais antigas. No início do século XIV, Nuremberg se desenvolvia na metalúrgica e nos objetos manufaturados, entre eles tinha uma variedade de ferramentas, machados, pinças e arados; utensílios de cozinha e armamentos. Esses armamentos eram dados aos artesões para gravar vários tipos de ornamentos. A partir do final do século quinze Nuremberg passou a ser uma das principais produtoras de objetos de bronze do império e segurando uma fatia importante do mercado de panelas e frigideiras, morteiros, placas, pesos e instrumentos matemáticos²⁶⁹.

Além das manufaturas de ferramentas e de objetos domésticos serem bem lucrativas, Nuremberg se destacou na produção de instrumentos mecânicos. A qualidade e os tipos de produtos feitos na cidade ocupava uma grande parcela do mercado dando-lhe a fama de Nuremberg de moderna. Com o humanismo e subsequente a redescoberta das ciências, especialmente a matemática, astronomia, física e geografia, houve uma grande demanda de instrumentos científicos. Um dos conhecidos exemplos desses instrumentos de Nuremberg foi o usado por Regiomontanus que observou na cidade e calculou o movimento das estrelas. Em Nuremberg o mercador, explorador e astrônomo Martin Behaim (1459-1507) construiu o primeiro globo terrestre em 1492²⁷⁰, no qual chamou “*erdapfel*”, isto é, a “maçã do mundo”, em colaboração com o pintor Georg Albrecht Glockenthon.

O nascimento de Dürer estava sob a influência de Mercúrio, em 21 de maio de 1471²⁷¹, elemento curioso, pois era de costume ou tradição da época, os nascidos sob essa influência

²⁶⁸ DURERO, Alberto. op.cit., p.17.

²⁶⁹ Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550 Metropolitan Museum of Art, 1986. p.21.

²⁷⁰ Apesar da fama, o Globo de Behaim tem numerosos erros geográficos, mesmo quando analisado à luz dos conhecimentos da época. Ainda não tem o continente americano, apesar de na altura já ser conhecida boa parte da costa oriental da América do Norte (a Terra dos Bacalhaus).

²⁷¹ Em uma série de gravações em bronze feitas por volta de 1460, trata de Mercúrio como patrono das atividades correspondentes a ourivesaria, escultura, pintura, astronomia e música. Setenta anos mais tarde, um gravador do norte, Hans Sebald Beham, retoma num estilo mais vigoroso a fórmula nas gravuras que apresentam o domínio de

serem destinados a serem artífices. No caso de Dürer, esse costume pode ser encarado em dois aspectos; primeiro devido à suposta influência do astro por si só, e a outra por ser filho de um ourives (Dürer, o velho), pois como mandava o costume na época, o filho seria destinado a seguir o mesmo ofício do pai, entalhar metais. Todavia, não seria na oficina de seu pai que o pintor iria aprender as técnicas de pintura e gravura pelas quais ficou reconhecido. Foi o atelier de Wolgemut, como já mencionado, lugar no qual se desenvolviam todas as técnicas artísticas como as ilustrações em xilogravuras para livros e outras tantas mais. Essas oficinas ou ateliês ocupavam um lugar importante nas ruas e nas cidades, pois era nelas que as pessoas encontravam objeto útil como moveis roupas, imagens sagradas e outras luxuosas criações²⁷².

No atelier de Wolgemut, uma espécie de “chefe de equipe” ou diretor artístico, Dürer desenvolveu, segundo Panofsky, uma de suas experiências fundamentais: as técnicas de gravura. Após o período de aprendiz, o gravador passou a trabalhar com um grupo de xilógrafos no atelier de Wolgemut, junto com o seu padrinho, Anton Koberger. Erwin Panofsky²⁷³ mostra que Dürer teve preferência pela gráfica e a sua importância hoje se dá mais como gravador de buril e xilógrafo do que como pintor. É muito provável, segundo Panofsky, que a produção das gravuras de Dürer tenha requerido pouca ajuda exterior e quase nenhum gasto material, pois era bem menos lucrativa do que o tedioso e complicado processo de pintura.

Vale lembrar que nesse período do gravador, as gravuras estavam classificadas e conhecidas entre as artes livres, que significava que não pertenciam a uma forma “menor” de arte. Neste período, a distinção não era muito clara entre uma pintura habilmente executada e uma gravura igualmente elaborada, a não ser pelo fato de que os materiais empregados na pintura eram diversos e muito mais caros, obviamente, do que o papel e a tinta utilizados nas estampas. O pigmento azul ultramarino e a cor ouro e prata, por exemplo, muito comuns nas pinturas do período eram onerosos e difíceis de ser obtidos, segundo Michael Baxandall²⁷⁴. O azul ultramarino, por exemplo, era retirado do pó do lápis-lazúli e, por muitas vezes, especificado em contrato por aquele que encomendava ao pintor seu uso em uma obra. Essa cor, devido ao seu custo, dava à pintura maior importância e as figuras que, normalmente, eram pintadas com os

Mercúrio sobre determinados ofícios. A categoria dos “mercuriais” será claramente caracterizada por Marsilio Ficino como coloca Andre Chastel.

²⁷² Cf. CHASTEL, André. O artista. In: GARIN, Eugenio (org). **O homem renascentista**. Lisboa: Editora Presença, 1988. p. 172-176

²⁷³ Cf: PANOFSKY, Erwin. **Vida y arte de Alberto Durero**.3.ed. Madrid: Alianza forma, 2004. P.70-71. .

²⁷⁴ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.p. 24-26.

personagens centrais de uma obra como, por exemplo, Cristo ou Maria. Isso era um dos fatores para o encarecimento de uma obra, uma vez que tais cores não entravam na fabricação das gravuras.

A historiografia da arte tem o costume de frisar aspectos como a qualidade técnica e originalidade dos trabalhos gráficos de Dürer, ainda que, como pontua Panofsky, a originalidade seja um fenômeno bastante moderno, que pressupõe a questão do “gênio” individual, ideias inexistentes na Idade Média. Um filósofo escolástico, por exemplo, não se orgulhava da originalidade de suas ideias e da mesma forma eram os artistas medievais que tendiam a continuar o legado de seus antecessores sem tratar de interromper a corrente de tradição que estavam inseridos. Dürer, diferente dos artesões do medievo, foi um dos primeiros artífices²⁷⁵ a inventar novas histórias, novas formas de pintar e gravar determinados temas, diferentemente de muitos dos pintores de sua região que optavam pela repetição de temas antigos enquadrados sempre da mesma forma nas obras, especialmente, aquelas ligadas ao caráter religioso. A gravura permitia ao artista tomar mais iniciativas acerca de suas próprias invenções. Para Panofsky, as gravuras ou a arte gráfica teria se constituído como um veículo de auto expressão, por estar ao alcance do bolso, seja por um valor bem inferior ao da pintura, especialmente, quando eram cópias, ou seja, devido ao tamanho ou dimensão²⁷⁶.

Ao trabalhar os temas religiosos, Dürer foi mais livre como um gravador do que como um pintor, pois podia escolher seus temas e transgredir as convenções de interpretações, como por exemplo, a sua série *Apocalipse*. Já no âmbito dos temas “profanos”, como pontua Panofsky, a sua liberdade era ilimitada, uma vez que mostrava objetos pitorescos, curiosos, surgidos do folclore, as notícias do dia, no qual compôs “variações inusitadas sobre os temas históricos e mitológicos e tirava da cabeça invenções nunca vistas de caráter simbólico ou alegórico”²⁷⁷. Na parte inicial da sua carreira, desde 1495 até o final de 1500, Dürer foi um artista de apenas importância regional, cujo mercado foi principalmente no centro-sul da Baviera e as cidades alemãs de Nuremberg, sua terra natal, Regensberg, Augsburg e Frankfurt. Ele ganhou fama generalizada com em 1498 com sua série *Apocalipse*, lançado em duas versões, com um texto em latim e o outro em alemão impresso no reverso. Esta teria sido a primeira vez na Europa que um artista havia publicado suas próprias obras em língua vernácula. Este trabalho tornou-se

²⁷⁵ O termo “artista” não existia no Renascimento. Cf. CHASTEL, Andre. op cit..p.171.

²⁷⁶PANOFSKY.2004. p.71.

²⁷⁷Ibid., p.71.

fundamental na Europa e dentro de um período de três anos teve um amplo sucesso, tornando-se a versão impressa do Apocalipse a mais famosa interpretação artística do Livro das Revelações até hoje.

As pinturas, xilogravuras, gravuras em metal e escritos teóricos sobre arte de Dürer exerceram um enorme influência em sua época como transmissor das ideias do estilo Renascentista e seu grande destaque e contribuição foi, como apontamos, no desenvolvimento das técnicas em gravuras. Nas suas pinturas e em inúmeras gravuras, o tema principal era a temática cristã, produto do humanismo cristão do norte. Após sua fase de neófito e gravador no atelier de Wolgemut, Dürer viajou muito, especialmente para as cidades italianas, cujo impacto em sua produção foi dos mais significativos. Em 1504, ano de sua primeira ida à Itália, emergiu um forte efeito em sua obra, como se nota pela repercussão e ecos diretos e indiretos no uso dos cânones e temas da tradição clássica. Na viagem a Veneza, Dürer copiou as gravuras de temática mitológica e os estudos de linhas do corpo humano de Andrea Mantegna (1431-1506), uma das mais fortes influências no estilo de suas gravuras. Dentre essa e outras viagens, o artista fez seus estudos de proporção humana a partir das bases teóricas de Vitruvius, tal como teve contato com as obras de Jacopo de' Barbari (1440-1516).

As influências da tradição clássica de Mantegna são sentidas nas impressões de *Hercules* (1496) e nas medidas ideais para o corpo masculino em *Apolo* (1501). Muitos destes trabalhos passariam a ser marcados pelos “estímulos dionisíacos”, principalmente as primeiras gravuras mitológicas que retomam o espírito da antiguidade como na *Morte de Orfeu*. Aby Warburg reconstruiu a trajetória dos motivos visuais desta imagem ao fazer a análise de duas famosas representações da *Morte de Orfeu*: o desenho à pena de Dürer, datado de 1494 e uma gravura anônima do círculo de Mantegna. O historiador evidenciou, a partir destes documentos, a “readmissão do mundo antigo dentro da civilização moderna”²⁷⁸, por ser o mito de Orfeu um tema corrente na antiguidade. Retomando o tema em vários artefatos desde a antiguidade, Warburg apresenta uma espécie de transcurso de como a tragédia de Orfeu chegou aos círculos intelectuais do Norte da Itália, apresentada em xilogravuras que acompanharam a edição das *Metamorfoses* de Ovídio, em 1497. Warburg ressaltou como Dürer aproximou-se dos cânones clássicos e entendeu a cultura pagã por meio do contato ou descoberta de Mantegna e Antônio

²⁷⁸WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. p.553.

Pollaiuolo (1432-1498), especialmente, com suas representações da Morte de Orfeu como também as representações de Hércules.

Trabalhando a partir das descobertas de Warburg, Panofsky escreveu inúmeros trabalhos sobre as obras e a vida de Dürer. Para o historiador da arte, Dürer fora o primeiro teórico alemão das proporções humanas, no qual, se podia observar “a transição real da Idade Média para a Renascença”²⁷⁹. Mais do que imitador da Renascença italiana, o pintor teria se apropriado e aprimorado os temas clássicos, demonstrando rigor e esforço no trato de formas e o movimento do corpo humano.

Mesmo fazendo uso dos moldes clássicos, Dürer acentuaria a sua preocupação com a fé cristã. Como diz em suas cartas a respeito dos modelos clássicos da antiguidade:

Assim como eles usavam as mais lindas proporções humanas para o seu ídolo Apollo, nós também deveríamos usar essas mesmas proporções para Cristo, o Senhor, o mais belo do mundo. E assim como eles usavam Vênus para expressar a mais sublime beleza, deveríamos usar a mesma figura elegante e refinada para a pura Virgem Maria, a mãe de Deus. E assim como Hércules, deveríamos fazer Sansão, e deveríamos fazer o mesmo com todos os outros²⁸⁰.

Este trecho de Dürer nos leva a pensar suas obras como uma incorporação da antiguidade, ou mesmo das formas clássicas sob uma nova roupagem cristã, devido a constante preocupação com sua fé. Exemplo disso foi a apropriação de símbolos como no caso do *Apolo com disco solar* (1504) e o *Sol Iustitiae* (1499), com a *Pequena paixão* (1511) de Dürer. O recurso aos “elementos dionisíacos” e aos temas pagãos evidencia a penetração das imagens mais “secundárias” ligadas à astrologia, a magia e a prática adivinhatória pagã, além de outras tradições culturais, na arte de Dürer. Neste sentido, a nosso ver, o artista, em suas gravuras, parece ter figurado aspectos simbólicos desses elementos menos evidentes, como nas gravuras *A mulher com o zodíaco* de 1502, *O sífilítico*, de 1502, *O astrônomo*, de 1505, *Melancolia I*, de 1514, *O hemisfério norte do globo celeste*, de 1515, *O hemisfério sul do globo celeste* de, 1515, e o *Profeta sentado*, de 1517, imagens tratadas nessa escrita.

Já notamos que a xilogravura se torna no século XV um dos principais métodos de ilustração dos livros, vistos em todos os tratados trabalhados nessa escrita, e com o crescimento

²⁷⁹PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo Perspectiva, 1976 p. 264.

²⁸⁰DÜRER, 2003, p.66.apud AMARO, Rachel Jaccoud R. **Ars Historica**. Formas de narrar o passado: o humanismo cristão do início do século XVI e Albrecht Dürer. v.I, jan-jun. 2010.p.1

da imprensa seu número aumentou, ocorrendo uma "mudança profunda na comunicação visual" e permitindo que as "imagens ficassem disponíveis para difusão"²⁸¹. A arte da estampa, a saber, a do gravado em cobre e da xilogravura foram os veículos de intercâmbio de valores expressivos entre o Norte e o Sul e tiveram "uma função vital no processo cíclico da formação do estilo na Europa". Após a invenção de Gutemberg, as gravuras passaram a ser produzidas tanto para as comunidades religiosas quanto para o público leigo. A estampa gravada esteve fortemente ligada a edições e traduções de livros em língua vernácula ou latim.

As gravuras faziam parte da dimensão da cultura visual das sociedades europeias dos séculos XV e XVI. Durante um longo tempo, foram pensadas como uma arte popular ou uma arte de massa em detrimento da pintura, que era encomendada quase e exclusivamente pelos ricos mecenas. Não podemos negligenciar os estudos que evidenciam a distinção de uma elite e letrados com uma clientela de leitores populares, razoavelmente, ampla. Nesse sentido, por meio de Tatsh, entendemos a importância de Roger Chartier, quando aponta que os "leitores populares" eram camponeses, trabalhadores, mestres de ofício, comerciantes, burgueses, artesãos, lojistas. Ou seja, "todos aqueles que não pertencem a nenhuma das três vestes (para usar uma expressão de Daniel Roche): o manto negro, ou seja, os sacerdotes;" a manta curta, ou seja, os nobres; "o longo manto, ou seja, o numeroso e diversificado mundo dos oficiais, grandes ou pequenos, advogados e procuradores; o povo da caneta, no qual se adiciona os outros doutores, também portadores da toga, quem são os homens da medicina"²⁸².

As gravuras podem ser entendidas além da dicotomia erudito/popular, por serem como um significativo e importante meio de comunicação nas cidades europeias. De acordo com Tatsh, a amplitude do uso das gravuras era incorporada por um público diversificado, seja no âmbito social, econômico, tal como um vasto espaço geográfico²⁸³. Além do universo dos livros, "as gravuras marcaram presença" no cotidiano dos habitantes "das cidades e do campo, circulando em folhas volantes"²⁸⁴, frontispícios de panfletos que, devido aos seus distintos temas, eram afixadas nas portas das casas para proteger os moradores de doenças, invasões, furtos e pragas. Como também lembrar aos fiéis a invocação constante da fé como as gravuras de ladainhas, orações, inventários ou que caracterizavam a própria vida religiosa.

²⁸¹ BRIGGS E BURKE, 2004, p. 47 apud TATSCH, op.cit., p.12.

²⁸² CHARTIER, Roger. "Estrategias editoriales y lecturas populares, 1530-1660". In: **Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 94.

²⁸³ TATSH, Flavia Galli. **MOUSEION**. Gravuras no cotidiano Europeu: séculos XV e XVI. n.15,ago.2013,p.10-28.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.13

Um dos usos comuns das gravuras era sua presença em dias de festa e peregrinação, quando eram encomendadas às guildas centenas de xilogravuras que tinham como foco a devoção e a rememoração. Essa comercialização de xilogravuras era feita nas festas e peregrinações religiosas e vendidas como souvenir para os romeiros ou indulgências. Segundo Tatsh, Dürer teria feito com seu próprio punho em uma gravura localizada “no acervo da Kunstsammlung der Veste, em Coburg, datada de 1523, uma crítica ao crescimento da ‘indústria de peregrinação’”²⁸⁵. Além dos temas religiosos, havia gravuras em cartas de baralho, folhas volantes com poemas domésticos, que tinham como temas o amor cortês, e propagandas políticas como as sátiras políticas. Giulio Argan afirma, ao tratar da arte do século XVII, a qual chamou de cultura figurativa, que havia uma nova organização da produção artística e um dos fatores pertinentes foi a vasta divulgação da arte pela gravura:

A gravura de reprodução desempenhou um papel extremamente importante: preservou a arte figurativa da condição de inferioridade e isolamento que lhe teria sido imposta pela difusão universal do livro impresso; separou o valor da imagem do valor do objeto; demonstrou a reprodutibilidade da obra de arte; ensinou que não basta admirá-la, mas que ela deve ser lida como um livro; tornou-se o texto da educação artística²⁸⁶.

A reprodução por gravura foi um procedimento técnico completamente distinto dos procedimentos do original, e o seu resultado é uma figuração desprovida daquele elemento visual fundamental, a cor. Argan aponta que a razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de obras de tema religioso esteve na valorização pela Igreja católica das imagens de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção de massa – as gravuras figuradas eram um meio poderoso de propaganda religiosa. O que interessava ao autor não era tanto o novo meio de divulgação de um repertório religioso, mas o desenvolvimento de uma técnica de comunicação cultural em uma área muito ampla. A reprodução por gravura de obras de assunto religioso tinha uma eficácia educativa, uma vez que a gravura comunica o valor estético que lhe é correlato, ou seja, a grandiosa concepção do mundo que os artistas expressam em imagens:

²⁸⁵ KOERNER, 2004, p.129 apud TATSH, op.cit., p.16.

²⁸⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.9.

o seu aspecto, em preto-e-branco, é semelhante ao de uma página escrita; a técnica com que a imagem é realizada está mais próxima da impressão tipográfica do que de pintura; frequentemente a figuração é acompanhada por um texto à margem ou então é inserida, como ilustração em um livro. (...) a reprodução por gravura não tem nenhum caráter monumental, a sua força de apelo visual é bastante limitada. Mais que contemplada e admirada, a gravura é lida e relida, sua mensagem se dirige ao indivíduo singular, e o fato culturalmente importante é que a própria mensagem é recebida singularmente por cada um²⁸⁷.

Assim, a reprodução por gravura tende a tornar as obras figurativas legíveis, oferecendo-as à leitura. Segundo Argan o método para uma boa leitura ou interpretação deve ser buscado na metodologia operacional do gravurista, isto é, a sua técnica. Dentro de sua técnica, o gravador encontra sua primeira dificuldade, a dimensão, pois, devido ao tamanho normalmente pequeno das gravuras, o gravador precisa “compensar o fator dimensional com a precisão das proporções e, portanto, elaborar um complexo sistema de relação de valores”. A redução das cores em preto e branco e suas gradações intermediárias é, sem dúvida, um limite inerente à técnica da gravura o qual incide fortemente sobre a fidelidade da reprodução. Mas também é a condição especial para a redução da obra a um sistema de relações e valores²⁸⁸.

Se partirmos da perspectiva de Michael Baxandall, para quem a pintura no século XV “é testemunho de uma relação social”²⁸⁹, e inserirmos a gravura e seus elementos que a distinguem da pintura, o gravador que realiza a gravura ou, ao menos, supervisiona sua execução, bem como aquele que a encomendava e fornecia fundos para sua realização agiam de acordo com as instituições e convenções, sejam elas religiosas comerciais e sociais. Todavia, quando tratamos da gravura, o aspecto da encomenda e do fornecimento de fundos para realização da obra, a gravura apresenta distinções que devem ser levantadas. Primeiro, pelo fato da gravura não ter quase nenhum gasto material e não precisar de quase nenhuma ajuda exterior. Ressaltamos, acima, que Dürer, muitas vezes, não tocava no buril ou goiva para o feitiço de suas gravuras, muitas delas realizadas pelos seus artífices em seu estúdio em Nuremberg. Ele executava ou supervisionava suas gravuras, e por vezes recebia encomendas de gravuras, as quais eram menos lucrativas e não tão complexas quanto às pinturas, porém eram foco de interesse de um daqueles que foi o seu maior *mecenas*, Maximiliano I (1459-1519).

²⁸⁷ Ibid., p.18.

²⁸⁸ Ibid., p.19.

²⁸⁹ BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.11.

Maximiliano I era o que Baxandall denominou como *mecenas*. O chamado *mecenas* "pagava e definia a utilização a ser dada à pintura" e à gravura. Essa pessoa, na transação da qual à pintura é o resultado, era um agente ativo e determinante, ao qual o autor propõe chamar de *cliente*.²⁹⁰ O chamado *mecenas* ou comitente pagava e definia a utilização a ser dada à pintura" em nosso caso não só ela, mas a vários tipos de imagens. Os painéis de altar e afrescos eram feitos sob encomenda, e geralmente o cliente esperava encontrar no trabalho final do artífice aquilo que tinha especificado. Era um acordo comercial muito comum na Renascença, como se mostra pelo mecenato das obras *O nascimento de Vênus* e *A primavera* de Sandro Botticelli (1445-1510), pintor que a pedido dos Médici, compusera estas peças a partir de referências aos mitos, fábulas com base na poesia de Ângelo Poliziano (1454-1494) e na filosofia de Marsilio Ficino, o qual instruíra Botticelli na *theologia poética* do platonismo.

O cliente pagava pelas obras, tendo o poder de influir no caráter da pintura. Era uma relação comercial e econômica a relação da qual a pintura era o produto. Não havia pré-pinturas no mercado do século XV, todas em sua maioria eram encomendadas, o que demonstra a importância do pagamento na história da arte. Dürer, além dos seus comitentes, recebia como "funcionário" do Sacro Império Romano uma pensão para gravar, desenhar e pintar para casa Hamburgo. Todavia, havia no século XV diferenciadas formas de pagamento aos mestres e seus artesãos.

Os quadros e obras encomendados eram muitas vezes destinados ao uso dos clientes, que tinham motivos muitos e complexos. Havia uma satisfação por possuir uma obra de qualidade, ou consumir uma obra provocava um maior contentamento e maior prazer, pois serviam, segundo a Baxandall, à glória de Deus. Enfim, o prazer da posse, certa consciência cívica, uma viva devoção ou talvez uma autopromoção fossem os fatores de reparar pelo mérito ou do prazer pelo gosto da pintura, atuariam na encomenda de quadros e gravuras.

Maximiliano I soube se aproveitar das gravuras para engrandecer a si mesmo e garantir a sua fama duradoura. Segundo Tatsch o imperador idealizou e financiou a execução de um grandioso trabalho que tinham como objetivo "atingir os principais nobres e oficiais de seu vasto império". O *Triumph of Maximilian I* compreendia três composições de xilogravuras de proporções gigantescas, não somente em sentido literal, mas figurado, pelo impacto e amplitude de sua difusão; eram eles: *Triumphal Arch* no qual estavam o Imperador e a família imperial,

²⁹⁰Ibid., p.11.

Triumphal Procession e Large Triumphal Carriage. A execução entre 1512 e 1526 de toda a obra se deu em catorze anos. Essa obra é acompanhada de um texto cujo próprio imperador ditou e este foi editado pelo humanista e historiador da corte Stabius e projetado por vários assessores e artistas dentre eles esteve Peter Vischer. Através desse conjunto de gravuras de encomenda de Maximiliano, percebemos como tal técnica esteve a serviço político. Mais barata e de fácil confecção, a propaganda se fez possível. Para Baxandall havia uma distinção entre o público e o privado, pois no que condiz, especialmente, a pintura do século XV não se ajustavam bem. As encomendas individuais geralmente vinham a ter funções públicas, por estarem, frequentemente, destinadas a lugares públicos como um painel de altar ou um ciclo de afrescos. Já no que condiz a gravura, se olharmos o exemplo de Maximiliano I, perceberemos como o contrato controla a imagem que foi gravada, pintada e desenhada por Dürer e outros artistas.

Dürer ficou confiado ao projeto do transporte imperial *Triumphal Procession*, no qual Maximiliano deu instruções explícitas ao gravador que compôs com seus assistentes Hans Springinklee (1490-1540) e Wolf Traut (1485–1520). Vejamos as instruções de Maximiliano para o desenho do projeto do *Triumphal Procession* de acordo com Tatsch:

O Imperador em seu traje imperial e majestade, e de acordo com a classificação a sua primeira imperatriz, o futuro rei Filipe e sua rainha, e os filhos do rei Filipe e Duke Charles terá uma coroa em sua cabeça²⁹¹.

Maximiliano passou a conceber as séries “*Triumphal*” como um memorial a si mesmo. Podemos analisar que essa encomenda de escala monumental procurava refletir “a reputação tanto da Casa dos Habsburgos, quanto do próprio Maximiliano, que deveria transparecer como um tardio Imperador romano”. Todavia, quando ele morreu, em 1519, somente *Triumphal Arch* havia sido publicado e segundo o inventário, nada menos do que setecentas cópias foram produzidas. Todavia, mais tarde, coloca Tatsch, “seu herdeiro, Ferdinando de Áustria (1538-1637), mandaria imprimir trezentos novos exemplares para distribuir entre um grupo seletivo”, no qual passavam a guardar as gravuras em estantes de bibliotecas ou as pendurariam nas paredes de suas residências “como forma de homenagear ainda mais a casa real à qual estavam ligados”²⁹².

²⁹¹ “The Emperor in his Imperial garb and Majesty, and according to rank his first Empress, the future King Philip and his Queen, and King Philip’s children and Duke Charles shall have a crown on his head”. Cf. TATSH, op. cit., p.18

²⁹² Idem.

Essas gravuras ocupavam lugares físicos como moradias ou espaços públicos. Nos interiores das casas, as cenas religiosas predominavam, pois eram mais baratas que as pinturas com temas devocionais de pincel e tinta. *A madona* e *A anunciação* eram temas recorrentes nos quartos de dormir. O uso dessas estampas era variado, tal como a intenção do artista ou do comitente, cada uma das pinturas e gravuras pode ser considerada um indício para a análise.

Na Germânia e nos Países Baixos existiam inúmeros exemplares cujos motivos não eram nem religiosos nem políticos. Os tipos de representação que serão conhecidos na Holanda dos Seiscentos, entretanto, apareceu no século XV e século XVI como na ‘pintura de gênero’ como as “cenas de soldados e homens em tavernas ou bordéis bebendo, jogando cartas e flertando com jovens mulheres; camponeses ingerindo bebidas alcoólicas ou lutando entre si e fumando tabaco”²⁹³. O próprio Dürer gravou, desenhou e fez aquarelas de temas cotidianos e imagens de camponeses decorrentes em sua época, como as gravuras *Os namorados camponeses* (1497) e *Dança do casal de camponeses* (1514), a aquarela da *Mulher vestida para Igreja* (1500) e o desenho a *Negra Catarina* (1521). Segundo coloca, podemos pensar que as gravuras funcionavam como ornamento dos espaços e também vetores de advertência de certos comportamentos sociais e instrumentos de moralização e normatização das condutas individuais.

O público das gravuras, por meio dos editores, os quais, segundo Tasch, apostavam cada vez mais no mercado popular do impresso, fora difundido por várias cidades europeias. Entre os fatores que o impulsionaram, estava o tamanho reduzido das estampas que facilitava o seu transporte. A autora aponta que

O comércio era realizado no campo e nas cidades, nos diversos mercados e feiras, por mercadores ambulantes ou lojas especializadas. A estratégia de venda adotada esteve intimamente ligada à clientela que se procurava atingir. A escolha dos temas e gêneros procurava alcançar o maior número possível de leitores. Mas ganhar uma clientela assim diversificada – em status social-econômico e no espaço geográfico – requeria o estabelecimento de uma fórmula editorial que baixasse os custos de impressão e, conseqüentemente, os de venda²⁹⁴.

Além das elites, havia que se pensar também em uma clientela “popular” um pouco ampla como os artesãos, lojistas, pequenos comerciantes, entre outros. Como vimos, mais acima, alguns tipos de gravuras que se direcionavam a distintos grupos como, por exemplo, as imagens de

²⁹³Ibid., p.20.

²⁹⁴TATSH, op.cit., p.22.

santos e da Virgem que se encontravam presentes no cotidiano dos católicos, e as gravuras gravadas em forma de indulgências para os fiéis tinham o fim de diminuir os anos passados no purgatório. De toda forma, havia um público variado, uns consumiam imagens apocalípticas, cujos temas eram a peste e a sífilis, as quais nos levam a pensar, de acordo com Tatsch, que a presença dessa circulação de imagens fosse mais recorrente nas regiões afetadas pelas doenças. Havia também as imagens que continham alegorias políticas e religiosas e essas circulavam nos territórios cujos governantes ou líderes estavam sendo satirizados. Assim, podemos constatar, a partir dos dados de Tatsh, que a gravura foi adquirida por um amplo número de pessoas e, também, por um público bem específico mais nobre. Dependia, como assinala a autora, do uso ao qual estava destinada.

Outro ponto de vista pode apreender indícios de distintas formas de recepção dessas gravuras impressas. Segundo Davis Ladau, grande parte das folhas volantes que circulavam nos distintos públicos, por serem de distintas classes sociais, contava com legendas detalhadas que ajudavam o leitor a acompanhar o significado do episódio representado. Essas legendas podiam estar em latim ou em língua vernácula. Composta de texto e imagem, a estampa gravada tinha como função ampliar e conferir um sentido de imediatismo às palavras. Em muito dos casos, a imagem visual dependia em muito das informações conferidas pelo texto. Assim, para Landau, “uma vez que certo grau de alfabetização era necessário para compreender algumas gravuras, podemos assumir que não estavam destinados aos pobres”²⁹⁵. A afirmação, no entanto, pressupõe que as gravuras interessavam somente àqueles que dominavam a leitura.

Na Germânia, por exemplo, do início do século XVI, cerca de 5% da população era alfabetizada, sendo que grande parte dela estava concentrada nas cidades. Todavia, o alto índice de iletrados não se constituiu um fator de limitação para a recepção das imagens e seus textos. Muito pelo contrário, aponta Tatsch:

segundo Moxey, no conturbado período da Reforma, momento em que modos de pensar diferentes e conflituosos estavam em jogo, afetando a sociedade como um todo, deve ter havido uma grande curiosidade em relação às informações que circulava de forma impressa, tanto por parte daqueles que era letrada quanto dos que não eram²⁹⁶.

²⁹⁵ LANDAU, 1994, p. 81 apud TATCSH, op.cit., p.24.

²⁹⁶ Idem.

Outro exemplo são as freiras do convento de Katharinenkloster, em Nuremberg, que tinham o hábito de comprar xilogravuras e utilizá-las para ilustrar os livros da biblioteca do convento. A esposa do imperador Maximiliano I, Bianca Maria Sforza (1472-1510), costurou estampas em seu livro de orações e o Imperador Ferdinando I (1503-1564) inseriu xilogravuras ilustradas por insígnias de peregrinações em seu exemplar²⁹⁷.

Em alguns momentos, elencamos a perspectiva de Baxandall, ao analisar a relação do pintor e do cliente, todavia entendemos que este autor prioriza em sua abordagem a produção em contraposição à recepção. Esta última, tratamos a partir das contribuições de Tatsch. Sabemos que Baxandall não acreditava que a recepção seria capaz de enunciar mais que meras impressões sobre as relações que se estabeleceram na Idade Média entre a obra de arte e o público enquanto o enfoque na produção daria conta dos “vínculos entre a criação artística e o poder”, ou poderes, dentro de uma sociedade, como acentua Rocha²⁹⁸.

Todavia, entendemos que é necessário buscar instrumentos mais adequados para analisar as especificidades de nossa mídia. Neste sentido, mostramos como as gravuras atingiram uma dimensão significativa em algumas das cidades europeias, tal como um pouco de sua recepção.

Para Baxandall, a experiência visual do homem é variável, segundo alguns instrumentos mentais, e por meio dele organiza o mundo. Segundo o autor, boa parte desses instrumentos depende da cultura. Assim, dentre esses variáveis, existem categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, e o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata. O autor busca o ‘estilo cognitivo’ típico do *Quattrocento*, ao analisar o público do pintor do século XV. Baxandall apresenta que sua análise dos estímulos visuais não poderia compreender a todas as pessoas do século XV, “mas daqueles cuja reação às obras de arte era de importância para o artista”, isto é, a classe dos comitentes. Dessa forma, isso significa que uma porção um tanto restrita da população possuíam tais estímulos visuais. Dentre os tipos humanos envolvidos estavam: os comerciantes, os profissionais, os príncipes e os seus cortesãos e os membros superiores de ordens religiosas. Os camponeses e os cidadãos pobres não desempenham para a análise de Baxandall um papel tão relevante. Os hábitos visuais podiam estar em um homem do *Quattrocento* que tratava de negócios, frequentava a igreja, levava uma vida social e através de todas essas atividades, expõe Baxandall, “adquiria capacidades relevantes

²⁹⁷ PARSHALL E SCHOCH, 2005. TASCH, op.cit.,p.24.

²⁹⁸ ROCHA, Cinthia M.M. O olho da história. *Arte*: um desafio para Clio. Salvador n.16, Jul.2011.p.6.

à observação de uma pintura”²⁹⁹. Baxandall identifica hábitos visuais e os modos cognitivos de percepção, a partir de padrões visuais compartilhados. Os quadros, segundo Baxandall, eram pintados a partir de uma experiência geral que sustentava modelos e padrões visuais construídos que caracterizavam a capacidade de entendimento das imagens como uma habilidade historicamente demarcada.

Assim, Baxandall coloca que se o equipamento mental ordena a experiência visual humana de modo variável, uma vez que este equipamento é culturalmente relativo e orienta as reações diante dos objetos visuais, existem culturas e tempos históricos com hábitos visuais singulares. O espectador que observa a obra, neste sentido, se vale de uma competência visual que é socialmente estabelecida, do mesmo modo que o pintor dependeria da resposta de seu público. Se pensarmos que a gravura, como parte do equipamento mental-social, que orienta a reação do público frente ao objeto visual, uma orientação relativa e culturalmente determinada, é preciso justamente localizar algumas das especificidades das gravuras.

Através de características formais das xilogravuras, por exemplo, das peregrinações, das folhas soltas, que por muitas vezes não correspondiam bem ao tema que representavam, as gravuras eram combinadas com textos. Diferente do público que Baxandall investigou, o público das gravuras aplicava critérios distintos na escolha de suas gravuras. O público dos tratados, por exemplo, era mais culto e científico que frequentava as universidades e círculos humanistas. Não podemos desconsiderar o "olhar da época" de Baxandall, pois Dürer, dentro dessa "relação socialmente estabelecida", foi um pintor que dependia da resposta do seu público. Evidentemente, não se deve supor que as gravuras de Dürer não fossem admiradas na época, mas que o critério fundamental de sua aquisição não era a qualidade estética, mas a *função* para a qual era aplicada.

Cabe colocar, também, que as gravuras de Dürer tiveram um intenso alcance e circulação durante sua vida produtiva de gravador. Em seus relatos em diário de viagem, escrito nos anos de 1520 e 1521, temos notícia de que portugueses flamengos e italianos adquiriam suas gravuras³⁰⁰. Assim, não deixaremos de atribuir que as gravuras circulavam entre distintos públicos letrados e iletrados. Poderíamos propor a experiência da gravura a partir da perspectiva de Baxandall ao

²⁹⁹BAXANDALL, 1991. p.47.

³⁰⁰AMARO, Rachel Jaccoud Ribeiro. **As Marias de Albrecht Dürer (1471-1528): práticas de devoção, práticas artísticas e o humanismo cristão em Nuremberg**. Dissertação (mestrado em história da arte) Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: >http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=180687<. Acesso em: 24 jul. 2014.

pontuarmos, com uma tímida prevenção, que essa sociedade da gravura do século XV e XVI influenciava a experiência visual no período. Levantamos, portanto, a hipótese de que se o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado, a experiência visual pode ter sido influenciada não só na pintura, mas também pelas gravuras e pelas imagens astrais.

CAPÍTULO 3 ASPECTOS DA ASTROLOGIA NOS TEMPOS DE DÜRER

3.1 Melencolia I

Iniciaremos com uma pausa sobre a Melencolia I de 1514.

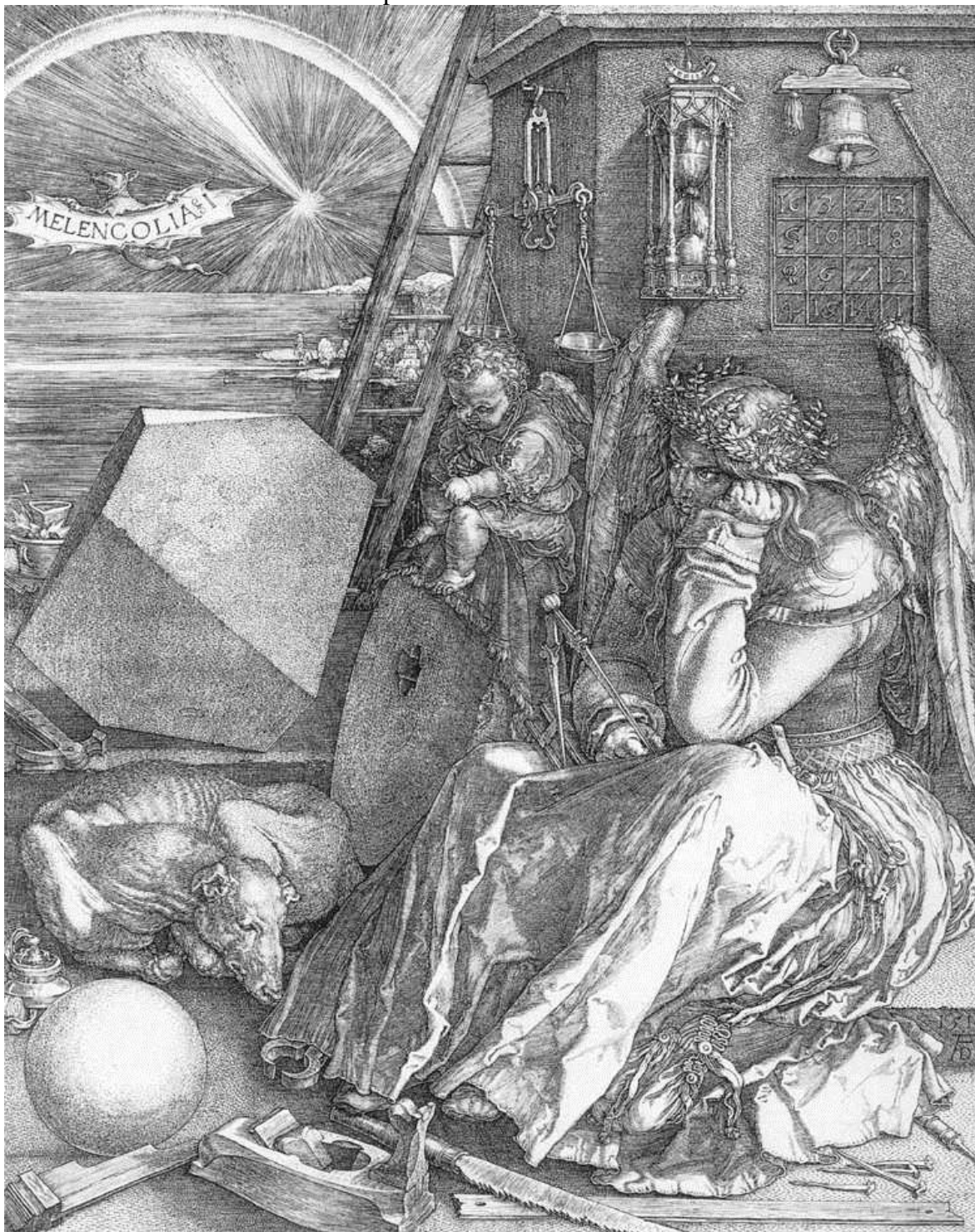


Figura 35 - DÜRER, Albrecht. *Melencolia I*. 1514. Gravura em metal, Dimensões da obra: 239 x 189 mm, em Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

O mundo das imagens astrais em que a *Melencolia I* (figura 38) divide espaço é um mundo carregado de símbolos, tradições e motivos astrais, mitológicos e pagãos. Se a *Melencolia I* fosse um mapa astral, um astrólogo teria, certamente, uma imensa dificuldade de interpretá-la, na medida em que parece carregar todos esses aspectos e tanto outros mais. Explicaremos melhor: quando falávamos a respeito do ofício do astrólogo, uma de suas tantas funções, além de calcular, e esquadrihar os movimentos dos planetas, era interpretar um mapa. Para um astrólogo, a interpretação de um mapa astral era difícil, pois ele deveria, em meio a uma confusão de combinações e permutações dos planetas, levar em consideração os humores, as qualidades e os elementos desses planetas, coisas que complicavam enormemente a sua tarefa. *Melencolia I* lembra essa difícil missão do astrólogo de interpretação de um mapa astral, na medida em que os elementos que compõem o entendimento dessa imagem, como o humor, a geometria, o temperamento saturnino, a patrística e tantos outros ajudam a oferecer um suposto significado à gravura de Dürer. A *Melencolia I* vem suscitando em inúmeros intelectuais, na história da arte e fora dela, a busca de seu suposto significado, através dessa confusa combinação de elementos que tem provocado dezenas de milhares de artigos acadêmicos escritos.

Nesse capítulo, trataremos de aspectos da astrologia ainda não aprofundados pelos demais. A *Melancolia I* de 1514, a nosso ver, possibilita vislumbrar outros âmbitos de um caráter mais filosófico da astrologia, por meio das suposições neoplatônicas de Marsílio Ficino, por exemplo. Veremos ainda que a astrologia foi ferramenta da magia e alquimia na Europa dos séculos XV e XVI. Para isso, iniciaremos esses aspectos fazendo um pequeno percurso nas interpretações sobre a gravura de Dürer. Todavia, teremos como norte as interpretações na obra *Saturno e a Melancolia* por Klibansky, Panofsky e Saxl, na medida em que tais autores apresentam uma interpretação da imagem, mais ligada aos aspectos astrológicos.

A *Melencolia I* (figura 38), desde sua criação, parece ter “falado”³⁰¹ como um espectro aos homens que a observam há séculos. Dona de uma espécie de enigma, a *Melencolia I* é a

³⁰¹ A imagem pode ser percebida através de um conjunto de relações complexas, tramadas entre elas, “no seio de dispositivos e práticas que lhe permitem produzir efeitos: portanto, ‘falar’ e ‘agir’, ‘suscitar’ e ‘gerar’, mesmo ‘rejeitar’ ou, a *fortiori*, ‘censurar’”. Os primeiros marcos decisivos a respeito da complexa trama entre as imagens foi o interesse das artes da memória, especialmente, por Yates na *Arte da memória* como aponta Russo: RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da idade média. **Revista de História**, São Paulo, n. 165, jul./dez. 2011.p.43.

Gioconda do norte. Esta eterna *presença*³⁰² enigmática consumiu àqueles que passaram a conviver com ela. O teor enigmático da imagem advém do tipo de gravura que a *Melancolia* é: uma alegoria. Dona de uma confusa desorganização de elementos distintos, amontoados, acumulados e descontínuos. A alegoria de Dürer poderia nos oferecer nexos que se interligaram a partir de um emaranhado de elementos e a apontaram como um verdadeiro repertório típico do Renascimento, que nos lembra da intensa atividade de elementos, amontoados e acumulados sobre as prateleiras dos *Embaixadores* (figura 34). Falar sobre cada um dos elementos da *Melencolia I* seria retomar algumas dessas abordagens, especialmente ligados à escola Warburg. Mas, antes de qualquer referência às interpretações dadas à gravura, listamos, ou melhor, ligamos os elementos conectados ao céu vistos na imagem: o querubim, o compasso, o quadrado mágico de Júpiter, as nuvens, o possível cometa, a ampulheta ligada ao deus Saturno-Kronos, o compasso que mede as esferas, o anjo alado ou uma mulher, e o nome “*Melencolia I*” suspenso no céu e empunhado por um dragão.

Entre as interpretações acerca da *Melancolia I*, é importante apontar a perspectiva de Panofsky em colocar a imagem com parte de um grupo de três gravuras de Dürer como *São Jerônimo em seu gabinete* (1514) e *O cavaleiro, a morte e o diabo* (1513). A interpretação de Panofsky, especialmente, em conjunto com Fritz Saxl e Raymond Klibansky, na obra *Saturno e a Melancolia*, está sempre sendo visitada pelos intelectuais. Friedrich Saxl, em 1912-1913, começou seus estudos de textos medievais em astrologia e mitologia através do Instituto Warburg, e o próprio Warburg passou a ser seu mentor metodológico. Saxl buscou a transmissão do mito pagão na literatura e arte dos períodos medievais e renascentistas. Em 1923, Saxl³⁰³ constrói com Panofsky um importante estudo, ligado ao princípio de Warburg dos temas pictóricos que migram para o domínio intelectual com a *Melancolia I* de Dürer em *Saturno e Melancolia*.

Os autores buscaram apontar algumas tradições que acabaram, segundo eles, por se fundir, ou melhor, constituir a *Melencolia I* de Dürer. Apontam desde o marco dos estudos sobre

³⁰² A imagem permanece uma “janela aberta” permitindo ter acesso ao que há atrás dela. No sentido do que vem sendo discutido como presença visual e naquilo que a faz existir, Mitchell discute a presença da imagem e seu estatuto de objeto dotado de vida própria. Do ponto de vista da imagem, substitui-se a ideia de representação, fundada na concepção transitiva da imagem, pelo conceito de presença, que remete, por sua vez, a uma concepção intransitiva, imanente, liberada de qualquer submissão ao que quer que seja, estando no lugar apenas dela mesma.

³⁰³ A biographical dictionary of historic scholars, museum professionals and academic Historians of Art. Saxl, [Friedrich] "Fritz": Disponível em :<<https://dictionaryofarthistorians.org/saxlf.htm>>. Acesso 10 fev. 2015.

a melancolia e o *Problema XXX* de Aristóteles; com a teoria dos gênios ou os homens de grande espírito que teriam uma predisposição ao sentimento melancólico. “Por que razão todos os que foram homens de exceção (...) são manifestamente melancólicos?”³⁰⁴, perguntava Aristóteles, ligando o sentimento melancólico como parte constituinte dos grandes homens das artes e das ciências. A genialidade era ligada aos homens melancólicos gerados pela bílis negra³⁰⁵. Todavia, além dessas interpretações, Saxl e Panofsky retomaram o furor divino dos platônicos a Galeno, e apontaram que a melancolia foi vista como uma doença da alma e do corpo. Em um percurso de séculos até Dürer, os autores passaram pela tradição platônica e astrológica, seguindo o deus mítico e astral Saturno³⁰⁶.

Há duas importantes interpretações sobre a gravura em metal de Dürer, vindas de dois intelectuais advindos, sem muitas dúvidas dos pressupostos de Warburg, Yates e Panofsky. Warburg, dentro da escola que irá se formar após suas colocações, percebe que a Melancolia I não estava muito distante “demofobia antiga”, isto é da astrologia demoníaca e fatalista. Ao colocar que “não é láurea que enfeita sua cabeça [a do anjo alado], mas o *teucrium*, a planta medicinal clássica contra a melancolia, pois ela protege da influência maligna de Saturno graças àquele quadrado mágico, como queria Ficino.”³⁰⁷ Panofsky percebe na *Melencolia I* uma autobiografia Dürer, no qual considerou como a própria frustração de Dürer devido à lacuna existente entre a criação artística e a criação divina³⁰⁸. Yates, historiadora que dissertou sobre a tradição hermética, tomou a *Melencolia I* como uma inspiração da criatividade, não da mera depressão, e leu a gravura como uma declaração da harmonia entre microcosmo e macrocosmo, a

³⁰⁴ ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX.1; tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998.p.81 apud DANZIGER, Leila. *Imagens e espaços da Melancolia*: W.G.Sebald e Anselm Kiefer. p.2.

³⁰⁵ Inicialmente, a cor negra em Homero, por exemplo, significava a cor do funesto, da putrefação, da morte e das forças diabólicas. A palavra melancolia deriva etimologicamente do *melaschole* de grego (bílis). No problema XXX I Aristóteles trata da bílis e a aponta como responsável pelo estado melancólico junto com a temperatura do corpo. Através da teoria dos quatro humores de origem no século IV a.C., a ideia de Aristóteles sobre a melancolia como comportamento permaneceu nos séculos seguintes. Os quatro humores eram: o melancólico, o fleumático, o sanguíneo e o colérico. Na Idade Média prevaleceu a ideia da melancolia como uma enfermidade. Cf. KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolia**: estudos de história de la filosofía de la naturaleza, la religion y el arte. Madrid: Alianza editorial, 2012. p.54.

³⁰⁶ Os autores fazem um percurso da tradição literária da melancolia, tal como a origem iconográfica de Saturno, sua fusão com Kronos, aquele que come seus filhos, e a herança das características da mitologia clássica das figurações planetárias. Para conhecer o percurso iconográfico de Saturno. *Ibid.*, p.154 et seq.

³⁰⁷ WARBURG, Aby.op. cit., p. 456.

³⁰⁸ PANOFSKY, Erwin. **The Life and Art of Albrecht Dürer**. Princeton: University Press, 1971.p.11-12.

partir do axioma presente na Tábua de esmeralda “como em cima e como e igual como esta em baixo”, ou como expõe; como acima, assim abaixo³⁰⁹.

Investigações mais recentes sobre os estudos da *Melancholia I* apontam outros caminhos, todavia, sempre retomam as colocações dos autores anteriores, especialmente, de Panofsky. Optamos por abrir espaços para os apontamentos dados por Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, na medida em que estes atualizam as discussões sobre a gravura e apresentam distintas nuances à linha de interpretação de Panofsky e Saxl, a qual acreditamos ser a mais pertinente.

Segundo Didi-Huberman, Panofsky ao tratar a *Melancholia I*, evoca duas series iconográficas: uma delas é “a tradição fisiológica relativa à teoria dos quatro humores, em particular a do *typus melancholicus*; a outra é a tradição alemã das artes mecânicas e das artes liberais, em particular a do *typus Geometriae*”, séries heterogêneas das quais a gravura de Dürer aponta Panofsky por realizar uma síntese primorosa. Para Didi-Huberman;

a gravura realiza a síntese de duas fórmulas até então distintas: a dos *Melancholici* dos calendários, almanaques e *Complexbüchlein* populares, e a do *typus Geometriae* que orna os tratados de filosofia e as enciclopédias. Resulta daí, de um lado, uma intelectualização da melancolia e, de outro, uma humanização da geometria.

Didi-Huberman aponta que a análise de Panofsky, de maneira exemplar, evoca uma satisfação ao espírito, por ser ela uma interpretação justa, forte e incontestável. Tal interpretação evocaria um sentimento reconfortante de fechamento, de um circuito fechado, pois a análise apresenta uma perfeita exposição de um determinismo histórico extremamente rigoroso, segundo o qual de fato a Melancholia e a Geometria se juntam na obra de Dürer. Ao analisar a gravura, Panofsky teria colocado Dürer como uma chave de interpretação da arte do período e do próprio humanismo:

Assim a gravura mais enigmática de Dürer é ao mesmo tempo o enunciado objetivo de um sistema filosófico e a confissão subjetiva de um indivíduo. Nela se confundem e se transmudam duas grandes tradições, iconográficas e literárias: a da Melancholia, personificação de um dos quatro humores, e a da Geometria, personificação de uma das sete artes liberais. Nela se encarna o espírito do artista do Renascimento, respeitoso da habilidade técnica, mas que aspira ardentemente à teoria matemática, que se sente ‘inspirado’ pelas influências celestes e pelas ideias eternas, mas que sofre ainda mais com sua fragilidade humana e as limitações do seu intelecto. Nela, enfim, se resume a

³⁰⁹ YATES, Francis. La filosofía oculta y a melancolia: Durero y Agrippa. In: _____. **La filosofía oculta en la Época Isabelina**. 2.ed. México: Fondo de cultura económica, 2001.p.105-106.

doutrina neoplatônica do gênio saturnino, representado por Agrippa de Nettesheim. Mas, além de tudo isso, *Melancholia I* é, num certo sentido, um autorretrato espiritual de Dürer.

Didi-Huberman chama a atenção e aponta que a construção de Panofsky termina aí, dentro de um sistema esclarecedor e poderoso e até certo ponto indubitável. Todavia, o filósofo aponta que o sistema de interpretação de Panofsky não parece deixar restos, um paradoxal “não quero saber nada disso”, numa tirania do sistema que antecipa um movimento que conclui e produz “espontaneamente algo como uma história já”, que fechar a sua dedução para outros elos possíveis. Dessa forma, Didi-Huberman propõe, a partir daquilo de denomina “o resto” que sobrou da *Melancholia I*, se aproximando da ideia de sintoma³¹⁰. O que restou da *Melancholia I*? Segundo Didi-Huberman, Panofsky, em sua interpretação, não percebeu a articulação da melancolia com um paradigma religioso da época, um paradigma da imitação crística.

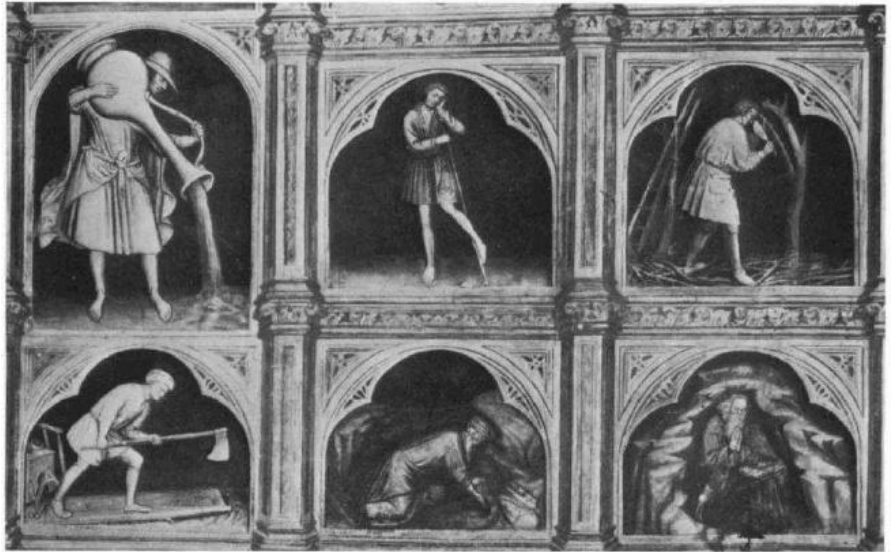
O autorretrato de Dürer como artista melancólico se inseria, acreditamos, em uma prática figurativa da *imitativo Chisti*, o que supõe, no fundo, que o Cristo tenha fornecido *também* o exemplo último de uma melancolia à imagem da qual estaria a dos homens. A hipótese em si não é espantosa nem mesmo audaciosa, já que uma iconografia do Cristo melancólico existe de fato, em particular na Alemanha do tempo de Dürer, iconografia que expõe a teologia da *derelectio Christi* em termos gestual melancólico, produzindo representações do Cristo sentado, pensador, de rosto sombrio e punho contra face: variedades tristes, isolados, hieratizados do Cristo ultrajado ou do Homem de dor.

O espanto, de acordo com Didi-Huberman, é o de Panofsky ter se recusado a fazer uma articulação transversal que tudo convoca, mas que “uma vez convocado teria perturbado ou pelo menos complexificado sua visão sintética da *Melancholia I*, de Dürer e talvez do Renascimento em geral”. O filósofo aponta ao questionar o porquê Panofsky não falou sobre a cristologia, com o Homem de dor de Dürer, ao tratar a melancolia, aponta que tal elo possivelmente não foi investigado devido aos pressupostos neokantianos da iconologia que tinha por “vocação” para a unidade de síntese” para constituição do elo transversal que teria complicado ou arruinado, em

³¹⁰³¹⁰ Para Didi-Hurberman, o sintoma remete à uma espécie de “Razão freudiana”, que ressuscita uma relação com o *objeto histórico*, por exemplo, cujo trabalho extraordinariamente complexo a experiência psicanalítica nos informa por meio de conceitos tais como a posteridade, a repetição. Assim, convocar no quadro da história da arte não mais o que se ganhou no exercício dessa disciplina, mas, na “face do que perdemos: em face obscura e não menos soberana” em uma “coerção ao não saber”. Dessa forma, Didi-Huberman propõe pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre a imagem da arte. Trata-se de “experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhar, se esvazia e se obscurece. DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit.,p.15-16.

parte, a clareza do modelo dedutivo que Panofsky invocava. Assim, segundo Didi-Huberman “a escolha de Panofsky no que se refere à melancolia: ele [teria guardado] a síntese e [rejeitado] o sintoma”.³¹¹

Em *Estâncias*, Agamben apresenta um panorama da *Melancolia I*, a



partir daquilo que denomina em seu primeiro capítulo como demônio meridiano, conhecida como acedia. Vista como um dos pecados capitais ou vícios da alma que, ao contrário do que pensamos, está longe de ser a preguiça. A acedia ou acídia é um estado da alma que decorre da contemplação de si e do mundo³¹². Através de uma reflexão profunda de indagações sobre o ser, as coisas, o mundo e a existência a acedia submerge a alma. Todavia, a acedia é vista por meio de um sentimento condenatório, especialmente pela religião, na medida em que é vista como um enfraquecimento da alma. A acedia, tal como suas filhas, *filiae acediae*, é sempre, lembrada como um cortejo infernal que gerava distração, sonolência, fantasias, indolência, pouco animo, curiosidade excessiva, divagação da mente pelo ilícito, etc., as quais, segundo Agamben, a psicologia moderna teria esvaziado seu amplo significado ligando-as ao signo da preguiça. Segundo o autor, a acedia e as suas filhas ultrapassariam a inocente mistura de preguiça e desleixo. Agamben parte da sabedoria psicológica da Idade Média e apresenta que, ao examinarmos a interpretação dos doutores da Igreja sobre a existência da acedia, veremos que ela não pode ser posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustia, tristeza e desespero.

Segundo o autor, a natureza ambígua da acedia é captada por Santo Thomas, que se situa entre o desespero e o desejo. Todavia, essa persistência de um desejo do acidioso ocorre frente a um objeto que ele mesmo tornou inatingível para si. Isso ilustra a caracterização popular da acídia dizendo que “a acedia

Figura 36 - DESCONHECIDO, Autor. Filhos de Saturno. 1420. Afrescos do Pallazo della Ragione.

³¹¹ Ibid., p. 229.

³¹² Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

quer ter todas as coisas, mas não quer cansar-se”³¹³. Esse desesperado “aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto”, foi figurado pela iconografia medieval, aponta Agamben, no tipo de acedia, representa “como uma mulher que desoladamente deixa cair por terra o olhar e solta a cabeça sustentada pela mão”. Nos Afrescos do Pallazo della Ragione, intitulada *Os filhos de Saturno*, um dos filhos, o da coluna central (figura 39), deixa cair sua cabeça sobre a mão. Ato e característica que Agamben diz ter Panofsky e Saxl entendido mal à concepção medieval da acedia, vistas pelos autores como simplesmente o sono culpado do preguiçoso na *Melencolia I*. De acordo com o filósofo, a sonolência é apenas uma das consequências da acídia e não caracteriza de modo algum a sua essência. Toda a tradição que se ocupou do problema da *Melencolia I*, como Edgard Wind e Margot Wittkower, atribuiu, tal como Panofsky e Saxl, o mal entendido à errônea opinião “segundo a qual a acedia tinha na Idade Média uma avaliação puramente negativa”. O autor aponta que, supostamente com a descoberta da patrística da dupla polaridade tristitia-acedia,³¹⁴ observa-se que há uma “recíproca compenetração entre a acedia e melancolia”, pois a vocação contemplativa do temperamento saturnino mantinha vivo o próprio desejo do acidioso fixo no inacessível. A melancolia, ou também conhecida como bílis negra, associada com a teoria dos quatro humores, pode ser definida como um aforismo citado por Agamben do *Regimen Sanatatis*, de Salerno, que em três versos condensa: “Há humores no corpo humano: sangue, além da cólera, fleuma e melancolia. Terra *melancholiae*, água fleuma ou sangue, cólera fogo”. Apresentado assim os quatro tipos de temperamento.

A melancolia tradicional aparece associada a terra, ao inverno, ao outono, ao elemento seco, ao frio à cor preta e à velhice na cosmologia humoral medieval. O seu planeta é Saturno, cujo filho, o melancólico, encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo e do camponês. Suas características são, de acordo com Agamben, o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, tal como a ardência do estômago, o arroto ácido e o zumbido da orelha esquerda. Através deste último sintoma, o zumbido da orelha, se explica as figurações do temperamento melancólico,

³¹³ Citado por Agamben e caracterizado por Iacopo de Benevento. *Ibidem.*, p.29.

³¹⁴ Agamben reconstrói um eixo interpretativo da acedia, entre os padres da igreja, com a noção de que acedia é o nome da morte que se instila na alma. Na *Summae virtutum et vitiorum*, e nos manuscritos e representações populares dos sete pecados capitais, tal como na tradição hermenêutica considera a acedia o mais mortal dos vícios e o única para o qual não há nenhum perdão possível. A acedia era dona de uma capacidade dialética e uma ambígua polaridade negativa e positiva em uma espécie de tristitia salutífera e um tristitia mortífera. E essa dialética da natureza da acedia traz em si sua própria cura ao afirmar que “a maior desgraça é nunca tê-la tido”. *Ibid.*, p.32.

como a figura da *Melancholia I* (fig.4.4), que comprime a orelha esquerda com a mão. Atitude que provavelmente pode ser entendida “erradamente como sinal de sonolência e a proximidade às representações da acedia”³¹⁵. De acordo com Agamben, a interpretação proposta por Panofsky do gesto de cair a cabeça não é sonolência. O filósofo aponta a obra *De somno et vigilia*, na qual Aristóteles afirma que “os melancólicos não são amantes do sono”³¹⁶. Para sustentar seu apontamento, Agamben expõe a problemática XXX de Aristóteles, no qual já destacamos que o humor melancólico era sempre associado aos homens excepcionais, mas que o sono não consistia uma característica do humor. Essa antiga tradição do humor, em que Aristóteles deu o ponto de partida, é composto por um conjunto simbólico e foi emblemada na figura do anjo alado de Dürer.

Assim, mesmo a melancolia estando inserida dentro da teoria dos humores, os planetas ocuparam sua centralidade. Ficino, na Florença, de Lourenço, o magnífico, reconhecia, por exemplo, o temperamento melancólico como um fator de preocupação em sua própria natividade que tinha “*saturnum in aquari o ascendentem*”. A tradição astrológica se associava ao temperamento melancólico com o planeta mais maligno na intuição de uma polaridade dos extremos em que coexistia, uma ao lado da outra, a ruínosa experiência da opacidade e a estática ascensão para a contemplação divina.

Assim, a *Melencolia I* corresponde, além do humor melancólico, uma tradição iconográfica que se insere com um dos filhos de Saturno um deus canibal e castrado visto em *Saturno e Melancholia* e representado na “*imagerie*” medieval como coxo e empunhado a foice, reconhecido como o ceifador da morte.³¹⁷ Por fim, Agamben admite que estabelecer o momento em que a doutrina moral da acedia se estabeleceu a partir de um trabalho difícil, pois ela teria saído da antiga síndrome médica do temperamento melancólico. Assim, o tipo iconográfico da acedia e do melancólico aparecem fundidos nas ilustrações dos calendários e dos almanaques populares do final da Idade Média³¹⁸. Para Agamben, o objeto de intenção da melancolia é real e irreal e por seu objeto ocupar o sinal de algo de da sua ausência constituiria uma contradição própria do estatuto fantasmagórico. Dessa forma, a proposta de Agamben é apresentar o caráter fantasmático sob o ponto de vista da melancolia no âmbito da teoria medieval e renascentista do

³¹⁵Ibidem., p.34.

³¹⁶Ibid.

³¹⁷Ibid., p.36.

³¹⁸Ibid., p.37.

spiritus phantosticus e a correspondência com a teoria do amor de Ficino em *De amore*, na medida em que “o fantasma era, ao mesmo tempo, o objeto e o veículo do enamoramento, e o próprio amor era uma forma de solicitude melancólica”³¹⁹. Assim, se voltarmos os olhos para gravura de Dürer, a partir de Agamben, vemos que a figura alada imóvel atenta aos próprios fantasmas e ao seu lado está sentado o *spiritus phantosticus*, identificado como o anjinho³²⁰. O anjo que medita na *Melencolia I*, de acordo com Agamben, não é o símbolo da impossibilidade da Geometria e das artes que nela se fundamenta que avança no incorpóreo mundo metafísico, mas, pelo contrario, é o emblema da tentativa do homem no limite de um risco psíquico essencial, em uma prática artística, em busca daquilo que, do contrario, não poderia ser captado nem conhecido.

Assim, o compasso, a esfera, a mala, o martelo, a balança e a régua, na intenção do melancólico, se esvaziaram de seu sentido habitual e transformam-se em emblemas de seu próprio luto, já não significam nada mais que o “espaço que eles tecem para a estância do inapreensível”³²¹. Assim, dentro da perspectiva fantasmológica, Agamben efetua mais uma interpretação da imagem düreriana, atualizando-a, mas retomando as interpretações mais canonizadas. Não podemos negligenciar os apontamentos sobre a gravura de Dürer, na medida em que quase todas elas retomam a temática astrológica. A nosso ver, a gravura marca outro lugar que a astrologia ocupou no período, o lugar em que o ser humano buscava ter controle de seu próprio destino e a possibilidade de controlar os influxos planetários. Como, por exemplo, o uso do *teucrium* na cabeça do anjo alado (ver figura 38), a planta medicinal clássica que protege da influência maligna de Saturno, citada por Warburg.

A astrologia esteve atrelada a magia, na medida em que serviu como ferramenta para o trato mágico. Vimos que o ato de ver, de pensar e compreender o mundo pelos astros configurou uma abordagem do mundo. E a astrologia, irmã gêmea da astronomia, foi fundamental no que havia de mais real e científico nos ciclos humanista. Ao mesmo, tempo a mesma ciência dos calendários e da ordenação do tempo e do espaço também era fundamental na imaginação e em atos que, aparentemente, iam além da experiência cotidiana. Ao lado da ciência em desenvolvimento nas cidades italianas e germânicas, esteve a magia, que se não tratava de forma

³¹⁹ Ibid., p.55.

³²⁰ Agamben propõe que o anjinho Düreriano faça parte do tipo iconográfico do *Épwtes*, *spiritus phantasticus*, o veículo mágico do amor. Pertencente à mesma família dos “duendes do amor”.

³²¹ Ibid., p.55.

alguma como uma opção “por sair deste mundo”, mas sim sobre “nos permite viver mais intensamente dentro dele”³²². Na Renascença mágica, se assim podemos chamar, os humanistas nas cidades italianas e nas terras ao norte da Europa estavam envolvidos com a astrologia, a alquimia e a magia natural, também conhecida como ciências ocultas.³²³ Veremos que junto com renascimento da literatura clássica, renasceram os estudos em magia (*magi*), que retomavam uma antiguidade ainda mais longa do que a clássica, como acreditavam os humanistas renascentistas.

Havia, aponta Burucúa, uma magia dos antigos e os saberes mágicos característicos do medievo (a alquimia e a numerologia), a magia natural que anunciava a ciência empírica (a manipulação curativa e preventivas de ervas, a ótica, uma magia angélica que aspirava a ajuda dos espíritos celestes e uma magia negra centrada ao redor do *maleficium* reconhecida facilmente como bruxaria³²⁴.

3.2 Algumas perspectivas dos *Studia Humanitas* e o platonismo de Florença e Ficino.

Na primeira metade do século XV, os *Studia Humanitas* (estudos humanos) significavam, aponta Kristeller, um círculo claramente definido de disciplinas intelectuais, composto pela gramática, a retórica, a história, a poesia, a filosofia e a moral. Destas, assumia-se a importância dada às disciplinas da gramática, da retórica e da dialética, que formavam o *Trivium e eram* ensinadas nas universidades. Contudo, disciplinas como a teologia, o direito, a medicina, as matemáticas, a astrologia, a astronomia, a lógica, as artes visuais e a música todas foram cultivadas no Renascimento e não só pelos humanistas. Cada área do saber teve seu desenrolar e tradições próprias³²⁵. Todavia, para o filósofo, o humanismo renascentista era um programa cultural e educativo (e não um sistema filosófico), formando um campo de estudo, que permitia identificar o humanismo não só por meio do interesse na literatura, mas na ciência, na filosofia e muitos saberes que cruzavam o período. Garin, mesmo apontando que o humanismo foi um movimento filosófico, percebe-o de forma semelhante à Kristeller, como um ideal cultural e educativo específico.

³²² ARMSTRONG, Karen. **A Short History of Myth**. Edinburgh: Canongate Books. 2005 p.1-12..

³²³ LEVACK, Brian P.(org.) Introdução. In:_____. **Renaissance Magic**.v.11. London: Taylor & Francis, 1951.p.x.

³²⁴ BURUCÚA, José Emilio. op.cit., p 14.

³²⁵ KRISTELLER, Paul Oskar.**El pensamiento renacentista y las artes**. Madrid: Taurus ediciones.1986. p.42.

Kristeller aponta que os humanistas produziram um vasto corpo de comentários sobre os autores e sobre diferentes campos, o qual gerou resultados diretos na atividade pedagógica, na qual incorporaram seus conhecimentos históricos e filosóficos, tornando-os cada vez mais críticos e eruditos no decorrer dos anos. Kristeller expõe³²⁶ que, a partir de meados do século XV, a influência da erudição foi tamanha que transbordou os limites dos *Studia Humanitatis* em todos os campos da cultura renascentista, na qual se incluíram as distintas ciências e filosofias, como veremos mais adiante.

O lugar singular que a literatura ocupava era dado por meio da retórica, especialmente, pelo princípio do bem escrever e falar. Os estudos sobre Cícero, Sêneca, Virgílio, Boécio foram conhecidos pelos medievais, mas os da renascença deram visibilidade, além daqueles, a Lucrecio, Manílio e Tácito. Todavia, Cícero marcava uma linha divisória entre a Idade média e a Renascença, pois ambos se debruçaram sobre os escritos desse autor, apesar de que muito de Cícero fora redescoberto pelos humanistas.

Desse modo, além dos escritos latinos, os estudos humanistas sobre o grego eram muito mais originais do que os latinos, especialmente, devido à forma de contato que esses humanistas tiveram com o grego, sob o intermédio de seus colegas bizantinos. No Oriente bizantino floresceu de um modo mais ou menos contínuo, durante os séculos da Idade Média, o estudo dos clássicos. Houve também o desenvolvimento de uma tradição árabe medieval³²⁷ responsável pela transcrição e tradução dos escritos sobre astronomia, filosofia e medicina e demais texto gregos. Numerosos manuscritos foram introduzidos nas bibliotecas do Ocidente e nos planos de estudos das Universidades pelos humanistas, e depois, especialmente, devido ao desenvolvimento da imprensa em Gutenberg, em forma de edições impressas. Entretanto, mesmo após a introdução do conhecimento e da língua grega, os escritos e os estudos dependiam do latim, pois a maioria

³²⁶ Id. El movimiento humanista. In: _____ . **El pensamiento renacentista y sus fuentes**. México: Fondo de cultura económica, 1982. p. 38-51.

³²⁷ Para George Saliba o saber árabe medieval não se limitou apenas em traduzir os textos clássicos, mas, um dos exemplos seria sobre seu papel no campo da astronomia, o qual teria desempenhado uma importante chave para revolução copernicana. A revolução copernicana não seria um fenômeno europeu exclusivo, aponta Saliba, na medida em que um grupo de historiadores do final da década de cinquenta do século XX teria se deparado com o escrito de Ibn al-Shatir (ابن الشاطر), *muwaqqit*, que adiantava as ideias da teoria de Copérnico, cinco anos de seu nascimento. Cf. SABILA, George. La astronomía griega y la tradición árabe medieval. Barcelona. **Investigación y ciencia**. Jun. 2003. Disponível em: <<http://amscimag.sigmaxi.org/4Lane/ForeignPDF/2002-07SalibaSpanish.pdf>> Acesso em: 03. mai. 2015. Segundo Saliba a ciência renascentista tem inúmeras dívidas com os árabes como a teoria matemática dos raios visuais e da geometria da luz, tal como arte da perspectiva.

dessas obras gregas tinha que ser traduzidas gradualmente para o latim, mesmo que um bom volume delas tivesse sido traduzido na Idade Média.

No século XV, alguns humanistas, como Nicolau de Cusa, já citado em nossa escrita, Giovanni Pico della Mirandola e Ficino passaram a compreender a necessidade de agregar os *studia humanitatis* a um estudo detalhado da filosofia. Não havia na literatura humanista nenhuma doutrina filosófica geral, a não ser a crença no valor do homem a partir da ideia mestra da época – a noção do homem – centro do mundo – dando importância à dignidade do homem, já expressa por Petrarca e Giannozzo Manetti, e que Pico della Mirandola deu forma em seu manifesto, *Oratio, a dignidade do homem*, um “manifesto renascentista” que partia da sentença atribuída a Hermes Trismegistos: “Grande milagre, ó Asclépio, é o homem”³²⁸, no qual discutiu o lugar do homem no centro do mundo, isto é, a posição que lhe permite buscar o lugar mais adequado para definir sua própria essência, o meio do mundo.

Dentre os autores traduzidos e interpretados pelo humanismo, trataremos mais detidamente no pensamento platônico, especialmente, os comentários e traduções de Marsilio Ficino e seu platonismo cristianizado. O pensamento de Platão foi de grande influência entre os cristãos e entre os pagãos do Medievo e da Renascença, todavia, a forte influência de suas ideias e a história do platonismo apresenta uma diferença entre o filósofo grego e o platonismo posterior. O platonismo ocupava, tal como o aristotelismo, um lugar central em muitos períodos das tradições filosóficas e teológicas do que hoje se chama de pensamento Ocidental. De Plotino, em Alexandria, do século III d.c, e a harmonização entre Platão, a teologia cristã e ao neoplatonismo de Ramon Lull, no século XIII, as ideias de Platão não lhe pertenciam mais. Segundo Kristeller, essa influência atravessou a Idade Média e se constituiu como tradição platônica atravessando o Oriente bizantino. Entre os árabes e os judeus, as ciências ocultas, a astrologia, a alquimia e magia eram cultivadas em íntima união com a filosofia e vistas como genuinamente científicas³²⁹. Essas práticas foram associadas pelos árabes às filosofias platônica e hermética. Uma obra de intensa importância no platonismo medieval foi o *Timeu*, especialmente, nas versões do grego que sobrevivera até a Renascença. A Idade Média teria lido pouquíssimos diálogos, tais como *Menon*, *Fédon* e o já mencionado *Timeu*. Para Kristeller o platonismo Renascentista não é visto como um simples fragmento ou ramificação no movimento humanista,

³²⁸ *Magnum, o Asclepi, miraculum est homo.*

³²⁹ KRISTELLER, Paul Oskar. La academia platónica de Florença. In: **El pensamiento Renacentista y la artes.** Madrid.: Tausus Ediciones, 1986.p.78.

mas fora de importância capital como movimento filosófico, erudito e literário.³³⁰ A amplitude do movimento platônico e seu sucesso, especialmente em Florença, não contém toda história do humanismo florentino:

A partir de 1460-70, nos afastamos mais e mais das preocupações morais e literárias da primeira geração. O grupo, por sinal frágil e rapidamente dividido, da Academia era animado por uma ambição confessa de *renovatio* universal que, após 1480, fez em poucos anos com essas doutrinas uma das forças mestras da cultura italiana: o neoplatonismo encontrava-se, pelo final do século o “mito do Renascimento”³³¹.

Essa primeira geração se destaca por ser, como apontamos acima, uma cultura poética, literária, moral e, especialmente, retórica nutrida pelos estudos gregos e latinos. Kristeller aponta que o neoplatonismo ocupou, no século XVI, os cursos de filosofia platônica nas universidades de Ferrara e Roma. Nessas universidades, comparavam ou procuravam unir Platão e Aristóteles. Está bem documentada a circularidade dos textos de Pico, Ficino e Cusa na França e Inglaterra e para além das cidades da Itália, chegando além dos Alpes.

Todavia, mesmo que no século XVI as obras dos platônicos circulassem em algumas das universidades, Ficino, por exemplo, nunca lecionou em uma delas. Ficino, segundo Garin, empregaria seus serviços a um senhor, um dos homens mais nobres e mais ricos da Itália, Cósimo de Médici, e ocupou a figura do literato da corte de Florença. Kristeller aponta que a Universidade de Florença, criada no século XIV, não tinha muita força, e assim apresentava-se mais aberta, e a cidade de Florença esteve mais aberta e foi mais acessível às correntes intelectuais de índoles diferentes.

De Dante a Ficino, a vida intelectual de Florença esteve dominada pelo humanismo cívico³³² de escritores, como Boccaccio, aponta Kristeller. Porém, em meio à cultura literária, retórica e poética, nutrida pelos estudos dos autores antigos gregos e latinos, Ficino fundou sua

³³⁰ Ibid., p.82.

³³¹ CHASTEL, André. Prefácio à primeira edição. In: _____. **Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico**: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.43

³³² O humanismo cívico tem como principal característica a ênfase na civilidade de influência da tradição retórica ou de uma *scientia civilis* defendida por Cícero. O humanismo cívico pode ser entendido dentro do projeto cultural, no qual Kristeller define os *Studia Humanitatis*, ligado a um compromisso cívico e social. Dessa forma, o humanismo cívico renascentista encontra uma forte defesa do vínculo social e da vida associada. Pois não se reduz apenas à dimensão intelectual, ao contrário, sua atenção estava voltada para o nexos entre cultura e prática. Para mais; Cf. GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p.13-14.

academia platônica em Florença. O seu platonismo, como expõe Kristeller, “enquanto metafísica baseada na razão e na tradição platônica pode satisfazer às necessidades espirituais das quais estavam acostumados e inclinados a permanecer firmemente ancorados no cristianismo”³³³ e que buscavam uma nova justificativa histórica e filosófica.

Por esse motivo, Ficino, com sua academia, nome meramente adaptado aos moldes da academia de Platão, alcançara um assombroso êxito criando uma mudança profunda no clima e configuração da cidade de Florença. Nas discussões na academia sobre Platão, que se davam no círculo social de Ficino, em conversas improvisadas, esse platonismo não se opunha à religião cristã e nem à ciência aristotélica da época e, por se configurar em meio aos conflitos teológicos que precederam a Reforma, tornava-se atrativo por advogar a harmonia e a tolerância. Das atividades na academia que estavam ligadas a Ficino, como aponta Kristeller, as conversações improvisadas com amigos e visitantes, banquetes e discussões organizadas, bem como as famosas celebrações dos aniversários de Platão, lições públicas, leituras de Platão, tal como os escritos e as trocas de correspondências foram algumas das práticas sociais instauradoras do platonismo em Florença.

Há alguns pontos fundamentais no pensamento de Ficino. O primeiro deles é o novo conceito de filosofia como "revelação", uma espécie de iluminação da mente, como apontam os escritos herméticos. Filosofia e religião, nesse sentido, são inspiração e iniciação aos sacros mistérios do verdadeiro. Hermes, Orfeu e Zoroastro foram personagens do mundo antigo, igualmente iluminados por essa luz, sendo assim profetas de uma sabedoria antiga que foi ressignificada por Ficino como prenúncio da Verdade cristã. A vinda de Cristo, com o Verbo fazendo-se carne, como anunciado no Evangelho de João, assinala o complemento dessa revelação. Percebe-se que nessa chave interpretativa os pagãos Hermes, Orfeu e Zoroastro, Platão e os platônicos foram harmonizados com a doutrina cristã.

O segundo ponto se refere à estrutura metafísica da realidade, a qual era concebida por Ficino a partir do esquema platônico, como uma sucessão de graus decrescentes que são identificados pelo filósofo na seguinte ordem: Deus, anjo, alma, qualidade ou forma e matéria. Segundo Reale “os primeiros dois graus e os últimos dois são claramente distintos entre si, como o mundo inteligível e o mundo físico, ao passo que a alma representa o ‘elemento de conjunção’, que tem as características do mundo superior, mas ao mesmo tempo é capaz de vivificar o mundo

³³³ KRISTELLER. op. cit., p.106.

inferior”³³⁴. Ficino dirigiu seu interesse à alma racional do homem, que ocupava o lugar medial (o terceiro) em uma hierarquia de cinco graus: Deus, anjo, alma, qualidade e matéria. Desse modo, Ficino aponta que essa “semelhante natureza parece necessária na ordem do mundo”, na qual os cinco graus da hierarquia do real de baixo para cima, tal como de cima para baixo, insere a alma “entre as coisas mortais, sem ser mortal, pois “se insere”, integra e não é dividida, assim como também integra e não se dispersa. (...) ela é o milagre máximo da natureza”. As outras são entidades singulares, mas “ela é simultaneamente todas as coisas (...) é a verdadeira conexão de todas as coisas divinas”, a intermediária, a corrente do mundo, a fisionomia do todo, o núcleo e a “cópula do mundo”³³⁵.

O terceiro ponto está ligado à temática da alma, a partir do amor platônico, como aponta Reale, que conjuga o Eros platônico³³⁶ com o amor cristão. Uma passagem no Comentário do *Banquete* de Platão esclarece a temática do amor: “ainda que gostem dos corpos, as almas e os anjos não amarão propriamente a eles, mas a Deus neles: nos corpos amaremos a sombra de Deus, nas almas a similitude de Deus, nos anjos a imagem de Deus”. Dessa forma, ama-se “Deus em todas as coisas, de modo que, em última análise, amamos todas as coisas nele (...) veremos Deus e todas as coisas nele (...) nós primeiro amamos Deus nas coisas para depois amar as coisas nele e”, assim, “nós honramos as coisas em Deus, sobretudo para nos recuperarmos - e, amando Deus, amamos a nós mesmos”³³⁷.

Além desses aspectos no pensamento de Ficino, Eugenio Garin aponta que os opúsculos herméticos ensinaram ao Fiorentino a olhar para o além deste mundo e elevar-se acima do domínio da natureza, a compreender a linguagem secreta de Deus. As ideias de Ficino faziam um convite para além da superfície opaca da realidade para descobrir, em todas as partes, o selo de uma harmonia oculta que, segundo Garin, animaria e unificaria a totalidade para o renascentista. Poderíamos resumir a obra de Ficino, a partir de Garin, como uma intuição da realidade de como a vida, a ordem e a beleza dessa realidade se exprimem mediante símbolos, imagens e figuras. Segundo Garin “conhecer é ver diretamente o ato que constitui cada ente do real, remontar a esse ponto de partida que é a fonte de onde derivam todas as coisas, porque em cada coisa há vida e alma, um prolongamento extremo de um raio divino”. Ficino, dessa forma, a partir de uma visão

³³⁴ REALE, Giovanni. **História da filosofia**: Do humanismo a Kant. São Paulo: Paulus, 1990. p.72

³³⁵ *Ibidem.*, p.73.

³³⁶ O Eros platônico pode ser entendido, como expõe Reale, por Platão como uma força que, à visão da beleza, eleva o homem ao Absoluto, dando à alma as asas de que necessita para retornar à sua pátria celeste.

³³⁷ *Ibid.*, p.74.

poética do mundo, exprime-se sempre em termos figurados por imagens e mitos, exatamente porque sua filosofia não era um raciocínio abstrato ou uma ciência física, mas "uma visão profunda do rosto de um Deus belíssimo, gravado no íntimo das coisas"³³⁸. Todavia, para ver "Deus" era necessário recorrer a uma reconquista, a uma regeneração interior, a um renascimento. Essa expressão filosófica resumia-se a um convite a ver as almas das coisas, ou seja, ver uma exaltação do amor através do relato de uma experiência pessoal e ter uma iniciação ao mergulhar nas profundidades da própria alma para que na luz interior, o mundo se torne mais claro. O platonismo de Ficino e seus amigos "foi um sistema de pensamento complexo e único"³³⁹, uma vez que não se tratava de uma mera repetição dos platônicos antigos ou do pensamento de Platão.

Ficino também aceitou os escritos apócrifos atribuídos a Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeu e Pitágoras como testemunhas de primitivas teologias e das filosofias pagãs que prepararam o caminho para Platão e seus seguidores, algo assim como o Antigo Testamento havia preanunciado o Novo. Essas noções aponta Kristeller, adicionaram uma força nova e à crença geral do humanismo na sabedoria dos antigos e sua compatibilidade com os ensinamentos religiosos cristãos que exerceram um influxo enorme durante o século XVI.

Além de Platão, Ficino também descobriu a sabedoria de Hermes Trismegistos, o "três vezes grandíssimo", expõe Garin, no qual o apresentava sob uma forma admirável que conjugava poesia e profecia, e que conquistou todos aqueles espíritos que ansiavam por uma religião liberta das rígidas fórmulas e do tom definido das autoridades tradicionais. Ficino restaura e traduz o *Corpus Hermeticum*, obra de Trismegistos, em todo seu caráter religioso. Os opúsculos herméticos ensinavam a Ficino a olhar para além desse mundo, e elevar-se acima do domínio da natureza, a compreender a linguagem secreta de Deus. Assim, o hermetismo ensinava a existência de uma revelação que via todas as religiões como expressões e traduções parciais, um convite à harmonia das religiões entre Cristo, Platão e Moisés. O hermetismo é de fundamental importância para entendermos os aspectos da astrologia que trabalhou a serviço da magia. Veremos em nosso próximo momento uma das facetas do cosmo astral figurados, até então, pelas imagens astrais.

³³⁸GARIN.op. cit., p. 256-258.

³³⁹REALE.op. cit., p.109.

3.3 Um cosmo correspondente: astrologia, magia e alquimia na historiografia que trata os séculos XV e XVI.

A obra *Giordano Bruno e a tradição hermética*, da historiadora inglesa Frances Yates, configurou-se como uma das principais sobre a ideia de hermetismo. A autora mostra a importância e a difusão da tradição do *Corpus hermeticum*, seguindo o pressuposto de Eugenio Garin, que sutilmente indicou vertentes herméticas no pensamento do Renascimento. O *Corpus hermeticum* teria sido escrito por Hermes Trismegisto e fora traduzido por Marsilio Ficino. Segundo Yates, a vanguarda da Renascença desenvolvera uma organização do tempo, a partir de um movimento cíclico que passava em um contínuo da idade de bronze, ferro até a do ouro antigo e original. O passado, nesse sentido, era o tempo melhor do que o presente. Segundo Yates, ao recuperar a Antiguidade clássica, os humanistas e os reformadores religiosos recuperavam também as escrituras dos primitivos padres e escritos pagãos. Dessa forma, Yates apontou que o retorno desses escritos fora também uma retomada da pura idade de ouro da magia, como ela mesma denomina, dos “magos” da Renascença, nos quais atribuíam grande valor, por exemplo, à sabedoria Egípcia.

As traduções latinas de Ficino, especialmente, a do *Corpus hermeticum*, além dos textos de Platão e Plotino, desempenharam um papel importante na história religiosa do Renascimento³⁴⁰, produzindo o sucesso do neoplatonismo em Florença e suscitando em toda Europa um interesse pelo hermetismo. Inspirados nos escritos de Hermes para a prática da magia havia também uma literatura filosófica, a chamada hermética filosófica, que parte dos escritos mais significativos como *o Asclépio* e *o Corpus Hermeticum* os quais, segundo Yates, foram escritos provavelmente entre 100 e 300 d. C. E não escritos por um sacerdote egípcio, como acreditavam os renascentistas³⁴¹, mas sim “por vários autores desconhecidos, e não por um só punho, [na medida em que] todos eram possivelmente gregos”, aponta Yates.

³⁴⁰ ELIADE, Mircea. **Historia de las creencias y ideas religiosas III**: De Mohama a la era de las reformas. Barcelona: Paídos, 1999. p.319

³⁴¹ Gionanni Reale aponta uma interessante observação acerca dessa crença na antiguidade de Hermes, retomando sua origem ao Egito. Reale aponta como a crítica filológica, responsável, por exemplo, por identificar importantes falsificações como ato de doação de Constantino. O autor aponta que a crítica à autenticidade dos textos começou com Petrarca com os textos latinos. Só posteriormente que os textos gregos entraram no circuito dos humanistas. De toda forma, os interesses eram distintos entre os textos latinos e gregos, pois a relação com texto latino era mais pragmática e já com os gregos eram de caráter mais abstrato e metafísico. Cf: REALE, Giovanni.op.cit., p.33

Esses escritos foram compostos da filosofia grega popular com uma mescla de platonismo e estoicismo, combinada com influências hebraicas e persas. A partir de Festugière, a autora traça a atmosfera do mundo no século II d. C, data possível para os escritos do *Asclépio* e os tratados herméticos. Dessa forma, Yates apresenta o exórdio mundo em que culminaram as ideias e os escritos nos primeiros séculos pós-Cristo do mundo romano que estava farto da dialética grega, que não parecia levar a qualquer resultado seguro que se buscava o conhecimento da realidade e uma resposta aos problemas. A partir dessa busca se voltou para outros modos de buscar respostas, não mais ao modo grego, mas partindo dos modos intuitivos, místicos e mágicos. Uma vez que a razão aparentemente falhou, assinala Yates, buscou-se cultivar o *nous*³⁴², a faculdade intuitiva do homem.

A filosofia passaria a ser utilizada como modo de alcançar o conhecimento intuitivo das coisas e preparar o discípulo para o ascetismo, introduzindo-o por meio dos diálogos, que serão permanentes nos tratados herméticos, tomaram forma por meio de conversas entre o mestre e o discípulo, e quase sempre culminaram numa espécie de êxtase, no qual o adepto se exalta de ter recebido a iluminação. O discípulo alcançaria, por meio da contemplação do mundo, ou do cosmos refletindo o seu próprio *nous*, concedendo, assim, a mestria espiritual sobre este, tal como uma revelação gnóstica ou a experiência da ascensão da alma pelas esferas dos planetas, a fim de emergir ao divino. Para Yates, dessa forma, o hermetismo, em grande parte devedora do pensamento grego, do estoicismo e do platonismo, se constitui como uma gnose, tornando-se uma religião sem templos, sem cultos, nem liturgia, seguida apenas mentalmente como uma filosofia religiosa ou uma religião filosófica que contem uma gnose³⁴³.

Para os renascentistas, o deus Hermes dos gregos tinha o epíteto de “Três Vezes Grande” (que advém *trismegistos* = *termaximus*), remetia ao Mercúrio dos romanos ou ainda ao Thot, o deus egípcio escriba dos deuses e divindade da sabedoria. Durante a Idade Média a triplicidade de Hermes era vista em tratados; um do século XII, sobre alquimia, que afirmava que havia três

³⁴²*Nous* é definido por Yates como a faculdade intuitiva do homem. Em seu uso grego a palavra derivada *Noéin* e remete as palavras como o pensamento, a reflexão ou a visão e ainda pode ser traduzida por “inteligência, intelecto ou espírito.

³⁴³ Gnose vem do verbo *gignósko* que significa conhecer, um conhecimento superior, espiritual e iniciático. Segundo A.J. Festugière a gnose indicava uma nova maneira de conhecer Deus, um conhecimento não mais fundado na razão, mas sim uma espécie de iluminação direta, através da qual se entra em contato com Deus, sendo, portanto, uma espécie de revelação. As doutrinas herméticas, nesse sentido, foram de gnose pagã. Todavia, o gnosticismo foi o nome designado a algumas correntes filosóficas que se difundiram nos primeiros séculos depois de Cristo no Oriente e Ocidente. Uma das teorias típicas do gnosticismo é o *dualismo* dos princípios supremos ligado a concepções orientais. Cf.: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.495

Hermes, nomeados Enoch, Nóe e Hermes, o Triplex rei, filósofo e profeta “que reinou o Egito após o dilúvio”³⁴⁴. Essa interpretação se assemelha a dada por Ficino em seu *Argumentum*, que precede o *Pimandro* quando apresenta Hermes em sua tríplice capacidade de sacerdote, filósofo, rei ou legislador.

Segundo Garin, muito próximo Warburg, a magia e a astrologia foram, na Idade Média, o domínio do demoníaco e moveram-se sob o limite da ordem racional. De acordo com Garin, frente ao universo que se ajusta ao movimento das engrenagens eternas estava

o reino dos demônios onde opera o mago, que, expulso da realidade racional, se refugia entre os mutáveis fantasmas, evoca as forças turvas e obscuras. A condenação do mago, dessa forma, corresponde à era da magia subumana, da necromancia; à condenação da astrologia corresponde o conúbio entre astrologia judiciária e a magia cerimonial³⁴⁵.

Na Idade Média, a magia não tinha lugar entre as ciências dignas do homem, e significava uma precipitação no “informe”, como aponta Garin, ao dar ouvidos à sedução do monstruoso.

Segundo Pierre Hadot, a partir do fim do século XII até o século XVI, no Ocidente se desenvolveu uma extensa literatura mágica, em grande parte traduzida do árabe. Na Renascença emergiu, pouco a pouco, a noção de magia natural. Porém, nos fins da Idade Média, essa ideia era pensada a partir do momento que se podia dar uma explicação natural, quase científica, dos fenômenos que se acreditava serem obra de demônios³⁴⁶. A magia natural, como aponta Hadot, que vigorou na Renascença, admitia que os homens pudessem conhecer as forças ocultas das coisas (sendo que a ajuda dos demônios³⁴⁷ é mais necessária) para utilizar secretas virtualidades ocultas no seio da natureza. Para isso, era preciso descobrir as influências astrais, as qualidades ocultas dos animais e das plantas e as simpatias e antipatias que existem entre os seres da natureza.

³⁴⁴ Ibid., p.61.

³⁴⁵ GARIN, Eugenio. **Idade Média e Renascimento**. Editorial Estampa. Lisboa, 1994. p.137-138.

³⁴⁶ HADOT, Pierre. **Véu de Isis: Ensaio sobre a história da ideia de natureza**. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p.130.

³⁴⁷ Essa magia demoníaca, apontada por Hadot como magia antiga, partia do pressuposto de descobrir os processos ocultos que permitiam agir sobre a natureza, e colocá-la a serviço dos interesses humanos. Entretanto, ela repousa na crença que os fenômenos naturais são provocados por potências invisíveis, deuses ou demônios e, dessa forma, era possível modificá-los, constringendo o deus ou demônio a fazer o que se quer realizar. Para o feito "age-se sobre o deus ou o demônio, chamando-o por seu nome verdadeiro, depois executando certas ações, certos ritos, utilizando plantas ou animais que se considera estarem em simpatia com a potência invisível se deseja forçar. Ibid., p.128.

Segundo Garin, houve uma imensa produção medieval no campo da medicina mágica, da astrologia e da alquimia. Estes inumeráveis escritos difundiram a ideia de plasticidade das coisas, do homem que pode dominá-las, transformá-las e, por arte de encantamentos, falar, convencer e educar os elementos. Segundo o italiano, tais concepções revelam uma ruptura dos esquemas aristotélicos que determinavam uma imobilidade ao mundo e tinham em vista uma participação no conhecimento absoluto, diferente daqueles que insistiam na liberdade do homem que se faz em si mesmo, que se constrói e constrói, como um Deus, um criador, um poeta. Dessa forma, o homem que passou a ser o nada e podia ser tudo, passa a se projetar em direção ao futuro – a sua humanidade consistia, não numa natureza já dada, mas na sua autocriação, na eleição do seu próprio ser, que excede os quadros do real. Assim, o autor aponta que houve uma radical mudança na visão do homem, das suas relações com o ser, pois toda aquela gama de temas que tinham sido refutados, condenados e exorcizados como ímpios e diabólicos, passaram a um primeiro plano, revelando a sua fecundidade, e purificam-se, mas sem perder a sua significação originária. Grande parte da investigação renascentista “se preocupa em analisar cuidadosamente as diferenças entre a verdadeira e falsa magia, a verdadeira e falsa astrologia, verdadeira e falsa alquimia, porque se intuiu que ali residia o novo caminho que deu ao homem o domínio que a teologia medieval tinha”³⁴⁸.

A tradição clássica da astrologia em seus diferentes campos informou o chamado *Rinascimento* e iria tornar a magia uma forma mais elevada de conhecimento, especialmente, com a incorporação do platonismo de Ficino. A magia na Renascença pretendia se diferenciar da visão da velha magia, ignorante e perversa, ou negra, pois nos escritos de Ficino e Pico, a magia era reformada e erudita, e, com frequência, adotada por algum filósofo herdeiro ou um mago³⁴⁹

³⁴⁸ GARIN, op.cit., p.134.

³⁴⁹ Para Eugenio Garin, o filósofo é um tipo humano característico no Renascimento, pois se veste também de mago e astrólogo, diferentes dos intelectuais do medievo, definição de Jacques Le Goff, pois o renascer do clássico no período fez firmar um personagem diferente. Crítico por vocação, investigador de verdades consagradas como Pomponazzi, ansioso por verdades ocultas, e por revelações misteriosas como Ficino e Cornélio Agrippa e ainda propagador da paz como Erasmo. A filosofia rompe duramente com o passado ao passo que descobre outros caminhos através dos contrastes como o velho mestre universitário, o sábio, o filósofo civil ou natural que deseja conhecer as coisas para agir sobre as coisas como um médico, um “mago”, um astrólogo. Para Garin, o novo filósofo, tal como os magos e os astrólogos, continuava a se debruçar sobre a caverna, que hora remete a Platão, e por outra penetrava a fundo na realidade natural, interrogava as estrelas, dissecavam os vivos, ditavam as leis à cidade, ou melhor, construía a cidade, curavam a melancolia e a loucura e que, em todas essas tarefas, os filósofos entre os séculos XV e XVI se atarefavam. GARIN, Eugenio. O filósofo e o mago. In: GARIN, Eugenio (org). **O homem renascentista**. Lisboa: Editora Presença, 1988. p. 123-125

inserido em uma genealogia da antiga sabedoria do antiquíssimo Zoroastro, dos Oráculos, dos Hinos órficos a Platão, de Lactâncio e do *Corpus Hermeticum*.

No Ocidente latino houve uma abundante literatura mágica, em sua grande parte traduzida do árabe, primeiro na Itália e se estendeu pelas demais cidades europeias atingindo, especialmente, o público letrado. Com a chegada dessa literatura mágica na Europa, segundo Garin, ocorreu um interesse crescente pelas obras de magia e um desejo de poder mágico. A ideia de magia da natureza de Plotino chegou a Ficino quase evanescente. Segundo Hadot, a noção de magia sofreu mudanças primeiro com os neoplatônicos posteriores a Plotino, sobretudo Proclo (412-485 d.C) e Jâmblico (240-325 d.C) e da influência dos Oráculos caldeus³⁵⁰, que, ao que parece foram escritos por Juliano no século II d.C, os quais trouxeram o desenvolvimento de uma nova concepção de magia ligada às "coisas sensíveis a serviço da vida espiritual da alma". Neste platonismo tardio, certos sinais sensíveis como os "símbolos" e "certos ritos materiais que permitiam na teurgia neoplatônica que se objetive o retorno da alma à sua origem divina". Dessa forma, se admite que certas substâncias materiais possuísse em si mesmas, uma energia divina, e, assim, "faz-se um esforço para decifrar o código da simpatia universal, para reconstruir os elos que ligam todos os degraus da realidade até os inferiores"³⁵¹. Na Renascença, sobre a influência do hermetismo, se concebeu ao homem um maravilhoso poder sobre a natureza, expresso na máxima *Magnum miraculum est homo*.

Por muito tempo se pensava que o ocultismo praticado na Idade Média esteve limitado a chamada "baixa magia" das feiticeiras e que a grande magia foi aquela praticada no Renascimento. Os textos como *A Filosofia Oculta*, de Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535), deviam muito de suas informações sobre a magia simpática e astral ao *Picatrix*³⁵², que teria sido uma das possíveis fontes de magia prática, para o uso de talismãs por Ficino. Yates também

³⁵⁰ Os Oráculos apresentam a doutrina da teurgia, que é a arte da magia aplicada a fins religiosos. Enquanto o 'teólogo' fala acerca de Deus, o 'teúrgo' invoca os deuses e atua sobre eles. As práticas teúrgicas purificam a alma e garantem união com o divino por via alógica. Cf. REALE, Giovanni. **História da Filosofia**: filosofia pagã antiga. Vol.1. São Paulo: Paulus, 2003. p. 352. Essa teurgia, ao que parece, pode compor o hermetismo na Renascença, especialmente o de Ficino. Yates apontou que as bases do hermetismo estariam mais próximas às de Juliano, dos Oráculos caldeus, e não ao tão famoso correspondente livro o *Picatrix*.

³⁵¹ HADOT, 2006. p. 133.

³⁵² *Picatrix* é o nome latino de um manuscrito árabe, *Gayat al-Hakim*, que foi provavelmente escrito no século XI, mas foi traduzido na Espanha para o latim no século XIII. A obra é composta antigos trabalhos de astrologia e magia, mas em sua totalidade se compõe de um tratado de magia talismânica. De acordo com Garin "a versão latina do *Picatrix* é tão indispensável como o *Corpus Hermeticum* e os escritos de *Albumasar* são importantes para compreender uma parte notável da produção da Renascença, incluindo as artes figurativas". GARIN, Eugenio. **El zodíaco de la vida**: la polémica astrológica del trescientos al quinientos. Barcelona: Ediciones Península, 1981.p.46.

sustentou que a magia jamais desaparecera na Idade Média, mesmo que as autoridades eclesiásticas exercessem sobre ela certa repressão. Garin aponta que na avaliação medieval a "magia, especialmente a partir do século XII até a plenitude do Renascimento, "fez-se frequentemente um mau uso desses *distinguo*³⁵³". A magia entendia-se também como a astrologia e, em parte, a alquimia, indissolúvelmente ligadas pela ideia de *obra* mágica que carece de efetivamente da astrologia se não for realizada em dia e hora oportuna, como explicaremos mais a frente.

Eugenio Garin afirma que a oposição feita por Ficino entre magia natural e magia demoníaca ou negra era ambígua, pois tanto a magia demoníaca como a magia natural captava e regulava as forças celestes para o bem-estar físico dos corpos. Ficino, neste sentido, teria apontado o nexo entre magia e religião, entendida como o uso de forças espirituais: o "mago" negro se serviria das forças inferiores e diabólicas, enquanto que o mago "branco" utilizaria as forças superiores. O "mago" era aquele que transformava ativamente as vias habituais da realidade, inferindo-lhes certos processos inusitados e subversivos, os quais atestam o domínio do homem sobre todas as criaturas.

Todavia, ao mesmo tempo em que a magia se pretendia ser reformada na Renascença, Paola Zambelli aponta que havia uma contemporaneidade entre as obras de Ficino, *De vita*, e a de Pico della Mirandola, *Conclusiones*, por ambas terem sido publicadas em 1486 e porque ficou tão famosas quanto *Malleus maleficarum*, o famoso manual de como identificar as bruxas e a sua magia demoníaca, publicada apenas um ano antes. Ficino e Pico distinguem dois tipos de magia: o primeiro aponta que havia a magia praticada por aqueles que se unem aos demônios por um específico rito religioso; enquanto a magia natural era praticada por aqueles que sazonalmente, através das matérias naturais, se sujeitam as causas naturais.³⁵⁴ Ficino, ao escrever sobre a magia demoníaca, anuncia que ela deve ser evitada por ser tão vã e prejudicial para saúde e a salvação da alma. No entanto, uma combinação da má magia devia ser mantida; a da medicina com a astrologia, ou melhor, a ligação do corpo com os astros, pois, de acordo com Ficino, essa combinação deveria ser mantida, na medida em que a sua magia natural se sustenta através das coisas naturais e procura obter os serviços dos seres celestiais para a próspera saúde dos corpos.

³⁵³ Palavra que vem do verbo *distinguere* que remete algo que distingue, separa, dividi.

³⁵⁴ (FICINO, 1489.p.398 apud ZAMBELLI,2007. p.23) Escrito de forma integral Ficino apresenta em seu *Três livros da vida* : Denique duo sunt magiae genera. Unum quidem eorum qui certo quodam cultu daemones sibi conciliant, quorum opera freti fabricant saepe portenta. Alterum <genus est> eorum qui naturales materias opportune causis subiiciunt naturalibus, mira quadam ratione formandas.

Para Paolo Rossi, a magia na Renascença convivia entre o misticismo e o experimentalismo. A magia seria, de fato, relacionada também com os projetos de reforma da cultura e aspirações de uma renovação política se, como aponta o autor, pensarmos em Giordano Bruno, Cornélio Agrippa e outros. A linguagem, tanto da alquimia como da magia, é ambígua ou alusiva, rica em metáforas, analogias e alusões. Na escrita delas, o objeto jamais é simplesmente o que é em si próprio, sendo normalmente sinal de outra coisa. Uma linguagem muito próxima a das gravuras que iram se desenvolver na metade do século XVI, mas que já podemos identificar na *Melencolia I*. Tratava-se de uma espécie de linguagem para os iniciados, porque estes compreendiam os segredos da Arte e "corroboram com isso [e] a sua pertença ao grupo dos iluminados"³⁵⁵. Rossi distingue entre

homo animalis e *homo spiritualis*, bem como à separação entre os homens simples e os letrados [que] se transforma na identificação dos objetivos do saber com a salvação e a perfeição individuais. (...) O conhecimento intuitivo é superior ao conhecimento racional; a inteligência oculta das coisas se identifica com a libertação do mal.

E assim cita uma descrição de Bauer que diz que

os mistérios, ocultados por muitos enigmas, não podem se tornar transparentes sem a inteligência oculta. Se vocês conseguirem tal inteligência, só então toda a ciência mágica penetrará em vocês e se manifestarão em vocês aquelas virtudes já adquiridas por Hermes, Zoroastro, Apolônio e por outros realizadores maravilhosos.³⁵⁶

Na Idade Média, as primeiras noções de magia natural se deram no início do século XIII, com Guilherme d' Auvergne (c. 1190-1249), no qual os trâmites da magia natural já se aproximam aos da medicina. Roger Bacon, em seu opúsculo *Sobre as obras secretas da arte e da natureza*, de 1260, reservou o nome "magia" ao uso da magia demoníaca, mas deu a entender que a "ciência experimental, a arte ao uso da natureza como de um instrumento"³⁵⁶, podia produzir efeitos bem mais extraordinários que os da magia.

A magia natural só foi definida por Ficino, que a retomou transformando-a a partir das ideias de Plotino. A explicação puramente física da magia havia sido proposta por Plotino, pois para esse filósofo, a magia da natureza era surpreendente, e a música seria uma das suas melhores

³⁵⁵ ROSSI, Paolo. **O Nascimento da Ciência Moderna na Europa**. Bauru, São Paulo, Edusc, 2001. p.50-51.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.51.

traduções. Para o platônico do período romano, a magia da natureza era uma interação universal, na qual tudo que está em relação com outro está fascinado por esse outro, porque aquilo com que o filósofo platônico está em relação o fascina e o move. Hadot aponta que, na visão de Plotino, as ações artificiais da magia parecem provocar uma mudança no curso das coisas, mas que na verdade não passam de uma utilização do mágico das ações e reações naturais que se exercem entre as partes do mundo. Dessa forma, expõe Plotino “Mesmo sem que se exerça qualquer prática mágica (...) há [no universo] muitas atrações e encantamentos”³⁵⁷.

Nesse sentido, estar no mundo sensível significava estarem condenadas a sofrer todas essas influências recíprocas e longínquas que se exercem entre todas as partes do universo. Dessa medida, os astros, enquanto partes do universo, sofrem afecções e paixões, de um modo inconsciente e, assim que ouvem as preces, são "seduzidos" pelas práticas mágicas, e absortas na impassibilidade da contemplação. Para Paolo Rossi, a grande herança mágico-astrológica do pensamento antigo e da Idade Média estava inserida em um quadro platônico-hermético amplo e orgânico.

Nesse quadro não domina só a tendência a captar a Unidade, mas também a aspiração a conciliar as distinções e a exigência para uma pacificação total na Unidade-Totalidade. Dessa forma, o autor aponta que os limites entre a filosofia natural e o saber místico pareciam muito frágeis e sutis aos homens daquela época.³⁵⁸ Garin aponta que essa posição mágico-astrológica postulava uma solidariedade e uma unidade do todo, na qual a cintilação do astro mais afastado se repercute nos lugares mais recônditos do mundo, e todo movimento anímico ressoa através de infinitas vibrações de uma gama de correspondências inscritas no rio vivo da vida total.

Rossi ressalta que, dentro desse sentido mágico, ao qual denomina de mundo mágico, cada "objeto do mundo é repleto de simpatias ocultas que ligam o mundo". Assim a matéria, que contem em si própria uma alma, é impregnada de divino. “As estrelas são animais vivos e divinos”. O mundo é a imagem ou o espelho de Deus e o homem é a imagem ou o espelho do mundo. E, assim, Rossi expõe que entre o grande mundo ou *macrocosmos* e o *microcosmos*, ou mundo em pequeno tamanho, existem correspondências exatas. “As plantas e as selvas são os cabelos e os pelos do mundo, as rochas são os seus ossos, as águas subterrâneas as suas veias e o seu sangue”³⁵⁹. O ser humano é o umbigo do mundo, como já apontamos. Está no seu centro. O

³⁵⁷ HARDOT, 2006. p.13.

³⁵⁸ Ibid., p.47

³⁵⁹ ROSSI, 2001.p.48.

homem, assim, enquanto espelho do universo, é capaz de revelar e de captar as correspondências secretas.

A influência do hermetismo e a venerável religião de Hermes, aponta Eliade, teve como centro a revelação que situa a divindade do homem, o microcosmo, a síntese de toda a criação. O microcosmos é o fim último do macrocosmos, mesmo que este seja moradia do microcosmos. Macrocosmo e Microcosmo estão de tal modo vinculado entre si, um se acha sempre presente no outro. Eliade aponta que a correspondência entre o microcosmos e o macrocosmos ganha um novo vigor com a Renascença, especialmente com Paracelso (1493-1541)³⁶⁰ e seus discípulos.

Sobre esse princípio de correspondência, devemos atentar para as primeiras traduções latinas das obras sobre a alquimia. Entre as mais célebres na Renascença esteve a *Tabula smaragdina*, atribuída a Hermes. Nesta obra se encontra a famosa fórmula que ilustra a solidariedade entre o hermetismo e a alquimia: "todo quanto há no alto e como quanto o que há abaixo; todo quando há aqui embaixo é como quanto há no alto, a fim de que se realize o milagre da unidade"³⁶¹. Esse princípio de correspondência é de profunda importância em todas as tradições hermético-astrológicas, pois podemos entender essa ideia de correspondência como uma característica básica das formas do pensamento esotérico como afirma Antoine Faivre³⁶². Kocku Von Stuckrad, seguindo pressupostos de Faivre para compreender a astrologia, afirma que para esta forma de pensar há diversos níveis de realidade: plantas, seres humanos, planetas, minerais, etc., partes visíveis e invisíveis de um universo cortado entre si por um elo de

³⁶⁰ Seu verdadeiro nome era Theophrastus Bombastus Von Hohenheim, conhecido como Paracelsus filho de médico foi médico alemão-suíço e alquimista que estabeleceu o papel da química na medicina. Ele publicou inúmeras obras dentre elas *Der grossen Wundartzney* (o livro da grande cirurgia) em 1536 e uma descrição clínica da sífilis em 1530. Paracelso foi um dos mais influentes cientistas médicos no início da Europa moderna. Ele mudou seu nome para Paracelso ('igual a Celsus') para indicar semelhança com autoridades médicas antigas, como Galen e Celso. Ele rejeitou a alegação de Galen que a saúde e a doença eram controladas pelos quatro humores e apontou aos médicos do período para estudar a natureza e desenvolver experiência pessoal através da experimentação. Por outro lado, ele viajou por toda a Europa não só como um cirurgião militar com o exército veneziano, visita à Rússia, Arábia e Egito ao longo do caminho. Misturando-se com pessoas de muitas culturas, ele obteve o conhecimento considerável de várias tradições de medicina popular. Inscreveu-se a todos os tipos de crenças populares, tais como gnomos, espíritos e fadas. Paracelso também teve treinamento na alquimia, a partir do qual ele pegou o princípio de que os metais foram os principais elementos que compunham o universo, e que eles estavam sujeitos a controle de Deus, o "grande mágico", que criou a natureza. Cf. Disponível em: < <https://global.britannica.com/biography/Paracelsus>>. Acesso em: 12 jul.2015.

³⁶¹ *Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius*. Escritos da versão latina *Tabula smaragdina* de Johannes Hispalensis.

³⁶¹ TIMBERS, Frances. **Magic and Masculinity**: Ritual Magic and Gender in the Early Modern Era. Canadá: Tauris, 2014.p.162.

³⁶² FAIVRE, 2001, p. 24-25 apud VON STUCKRAD, Kocku. op.cit., p. 17-18

correspondências³⁶³. Para Von Stuckrad, essa ligação não deve ser entendida como causal, mas como uma ligação simbólica no sentido do escrito da *Tabula smaragdina* "como em cima e como e igual como está em baixo". O universo, nesse princípio, "é visto como uma espécie de teatro de espelhos onde todas as coisas podem conter referências a outras coisas"³⁶⁴.

Por meio das correspondências, o mago constrói uma corrente ininterrupta de elos ascendentes através de imagens, nomes, acordes, talismãs, números e sons. O mágico ou mago, como apontou Garin, é aquele que sabe penetrar no interior de uma realidade infinitamente complexa. O que une as partes do mundo é o amor da junção que aproxima, no qual Ficino descrevia que as partes do mundo parecem "coligadas umas às outras por uma espécie de caridade recíproca (...) unidas pela comunhão de uma única natureza"³⁶⁵.

Segundo Rossi, que analisa o hermetismo à luz do nascimento da ciência moderna, a natureza era pensada por aquilo que o autor chama de cultura mágica, não como uma matéria homogênea que enche o espaço, mas como uma realidade total, uma unidade dentro da qual cada objeto no mundo é repleto de simpatias ocultas que o ligam ao Todo. Desse modo, a matéria é impregnada de uma unidade que tem em si própria uma alma, um princípio de atividade interna e espontânea. Com isso, as estrelas das constelações dos hemisférios de Dürer (ver figuras 13 e 14), por exemplo, poderiam ser vistas como animais, ou melhor, entes vivos divinos³⁶⁶ se partirmos dessa ótica mágica renascentista.

Garin aponta que os "inumeráveis tratados mágico-alquímicos" advindos de uma tradição ocultista, astrológica e alquímica acordavam dessas ideias

reside na ideia de um universo vivo, cheio de correspondências ocultas, de recônditas simpatias, invadido totalmente por espíritos; universo que é o produto da refração de signos dotados de sentidos ocultos; onde qualquer coisa, qualquer signo dotado de sentidos ocultos; onde qualquer coisa; qualquer ente; qualquer força é como uma voz ainda não escutada, uma palavra suspensa no ar, onde toda palavra gera ecos e ressonâncias infinitas; onde os astros nos fazem sinais e fazem sinais entre si, se olham e nos olham, se escutam e nos escutam; universo que é o imenso, múltiplo e variado colóquio, ora em voz baixa, ora em voz alta; ora sussurrado como num segredo, ora em linguagem aberta; e no meio

³⁶³ Dentre as obras que tratam da história da astrologia nos últimos vinte anos o professor de filosofia hermética Kocku von Stuckrad em sua *História da astrologia* aponta o caminho dos estudos com *A history of horoscopic astrology* de James Herschel Holden de 2006 e também o *Ancient astrology* da historiadora inglesa Tamsym Barton de 1994. Para mais Cf. VON STUCKRAD, Kocku. op.cit.,

³⁶⁴ VON STUCKRAD, op.cit., p.18.

³⁶⁵ ROSSI, 2001. p.48

³⁶⁶ Expressão apresentada por Eugénio Garin. GARIN, 1990, p.48

desse universo, o homem, admirável ser mutável, capaz de pronunciar qualquer palavra, recriar qualquer coisa, desenhar qualquer caráter, responder a qualquer invocação e invocar todos os deuses³⁶⁷.

Durante o século XV, as circulações dessas ideias se deram sob dois âmbitos: por um lado, através de uma literatura mais culta via as traduções dos escritos teológicos como *o Pimandro* e *o Asclépio* e, por outro lado, os “inumeráveis tratados mágico-alquímicos”, advindos de uma tradição ocultista, astrológica e alquímica. Na abertura do *Asclépio*, aponta Garin, anuncia-se o “Grande prodígio é o homem”, “situado entre a terra e o céu, único dos seres daqui da Terra que se lança a mais adiante, como o fogo que se aviva que com sua força domina a Terra, desafia os elementos, conhece os demônios, mistura-se com os espíritos que tudo transforma”. Ou seja, por meio dessas ideias mágicas, percebe-se uma visão de mundo na qual o céu era vivo e habitado das mais diferentes formas. Ficino, por exemplo, seria um dos que defenderia que, além da vida plena dos homens, animais e plantas, há vida nos céus e no mundo. O filósofo chama atenção para os supersticiosos e cegos que não vêem que “tudo no qual” vivemos, nos movemos e temos o nosso ser constitui a própria vida. Segundo Paola Zambelli, Ficino admitia que houvesse vida no mundo e que todos os corpos celestes possuíam almas. Noção que fora atribuída a Pitágoras e intensamente condenada pelos aristotélicos medievais. Ficino partia da tese platônica que atribuía ao céu uma legião de demônios, (*daemons*), também conhecidos como gênios, entes que estavam no céu e de igual proporção estavam na terra, de acordo com as propriedades das estrelas do Zodíaco, como as conhecidas como as saturninas (Saturno), as marciais (Marte), as joviais (Vênus) a solar (Sol) e as demais esferas. Esses chamados gênios atribuía a cada um sua alma, pela chamada lei do destino. De acordo com essa lei, desciam para o corpo pela disposição e influências de todas as esferas, mesmo que algumas delas não obtivessem certos gênios maus, nem de sentidos inferiores, porém, a cada dia, as almas eram assim guiadas com fácil e oculta persuasão “como navios que estão guiados pelo timoneiro”, dizia Ficino.³⁶⁸

Mesmo que o céu parecesse pulsar, determinar e estar vivo, esta forma de ver não se assemelhava a uma espécie de animismo, pois os planetas e a natureza não eram adorados na magia. O verdadeiro mágico, como aponta Zambelli (ao citar Ficino), é quase um agricultor que

³⁶⁷ Cf. GARIN, Eugénio. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1994. p. 134.

³⁶⁸ FICINO apud ZAMBELLI, **White Magic, Black Magic in the European Renaissance**: from Ficino, Pico, Della Porta to Tritemius, Agrippa, Bruno. Danvers: Brill, 2007. p 24.

dedica seu culto à terra. O mágico deveria ser entendido como um intérprete humilde e honesto, um lavrador da natureza e não como um adorador pagão da terra. Ficino compara o mágico com o agricultor, pois ele seria um cultivador do mundo e um adorador do mundo, mas apenas o agricultor tempera o seu campo para os ares, assim como o homem sábio, um sacerdote, por causa do bem-estar humano, observa os temperamentos das partes inferiores do mundo para com as forças superiores. Pico della Mirandola, como aponta Zambelli³⁶⁹, em seu *Oratio*, tratou desse universo vivo, segundo o qual desde os recessos do mundo, no seio da natureza, nos mistérios da Deus, o artista resgata coisas que eram quase milagres; tal como o agricultor que junta os olmos para as vinhas, o mago se casa com a terra e o céu, isto é, as forças inferiores às dotações superiores.

Parte desses escritos de Pico e Ficino demonstram o importante papel de defender a magia, a qual sofria ataques do Papa Inocêncio VIII no período. Devido aos ataques dos teólogos e inquisidores os escritos procuravam legitimar a magia por meio de uma nova teoria da magia. Além dos escritos de Ficino e Pico, em Florença, outras obras foram escritas em defesa da magia como a de Jacques Lefebvre, com *De magia naturalis* (1492–94), Francisco Giorgi, com *De harmonia mundi totius* de 1525, a de Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia* (1533), e Della Porta e sua *Magia naturalis* (1558).

De toda forma, Yates aceita como saber corrente da época da Renascença de Ficino que Hermes pertencia à antiquíssima sabedoria egípcia, com o objetivo de compreender o impacto que esses tratados tiveram sobre o leitor da Renascença, referindo-se a todo o momento ao caráter antigo de Hermes tal como pensavam os renascentistas. Yates expõe alguns fragmentos da época, que enfatizavam como a figura de Hermes Trismegisto se tornou um símbolo de apreço para a Renascença italiana. O mosaico na Catedral de Siena, de 1480, por exemplo, demonstra a penetração de Hermes Trismegisto no mundo cristão, com a personagem representada em um edifício cristão, numa “profecia daquilo que seria a sua extraordinária carreira através da Europa durante o século XVI e boa parte do XVII”.

Segundo Rossi, o hermetismo na Renascença buscou, assim como a cabala, construir uma gramática funcional para instrumentalizar a linguagem oculta das coisas naturais e Deus. Dessa forma, o que se almejava com o hermetismo era descobrir a mensagem divina, por meio da ideia de que a criação de línguas mágicas artificiais e a adoção de línguas vistas como mágicas,

³⁶⁹ Ibid., p.26.

estratégias para guardar esse tipo de conhecimento que possuía poder por meio de artifícios do esforço de decifrar a vida oculta da Criação.

Hermes Trismegisto não fora o único personagem ao qual fora atribuída grande antiguidade. Muitos escritos que circularam nos séculos XV-XVI foram atribuídos a autores pagãos do mundo antigo. Dentre os escritos estava *Os Oráculos Caldeus*, cujas fontes antigas parecem indicar que seu autor fora Juliano, o Teurgo, mas que para os renascentistas teriam sido escritos por Zoroastro, o qual passara a ser considerado um dos profetas. Os *Hinos órficos* eram, por exemplo, cantados por Ficino para obter a influência benéfica das estrelas. O período do renascimento conheceu os *Hinos órficos* e os consideraram autênticos de Orfeu, criando uma espécie de genealogia dos profetas: Orfeu, como sucessor de Hermes e, muito próximo a ele, Pitágoras. A valorização do “primordial”, da origem, proliferou-se nas diferentes correntes filosóficas e teológicas da Renascença.

Hermes Trismegisto, para a Renascença, fora uma pessoa real, um sacerdote egípcio que vivera numa antiguidade remota e que escrevera com seu próprio punho, os escritos herméticos já aceitos na Idade Média por Lactâncio e Agostinho³⁷⁰. Passado os séculos, um manuscrito grego foi trazido da Macedônia para Florença, por volta de 1460, por um monge, um dos muitos agentes e empregados de Cósimo Medici. Esse manuscrito continha uma cópia do *Corpus hermeticum*, todavia não estava completo. Apesar dos escritos de Platão já estarem disponíveis em Florença, Cósimo ordenou a Ficino que deixasse de traduzir o filósofo grego e traduzisse imediatamente a obra de Hermes Trismegisto. “*Mihi Mercurium primo Termoximum, mox Platonem mandavit interpretandum*”, com a ordem, Ficino fez a tradução em poucos meses. Cósimo e Ficino estavam certos que a obra do Hermes do Egito era mais antiga que a Grécia de Platão, acontecimento que acentuava o respeito da Renascença pelo antigo e pelo longínquo. A

³⁷⁰ Para os magos da Renascença, que desejavam permanecer cristãos, Lactâncio se tornou o favorito. Lactâncio considerava Hermes Trismegisto um dos mais importantes videntes e profetas gentios que previram o advento do cristianismo, por ter falado do filho de Deus e da Palavra. Já Agostinho não tirou de Hermes sua origem egípcia, mas emitiu severas críticas e condenação, especialmente, a respeito da constituição dos ídolos e o ritual egípcio que animavam estátuas por meio mágico vistos, especialmente, no tratado intitulado *Asclépio*. Todavia, é importante expor que os Padres cristãos como Lactâncio e Agostinho ficaram convencidos que o profeta pagão remontava à época dos patriarcas bíblicos, e isso acabou por fortalecer, na Renascença, a ideia de que Hermes teria sido o profeta que nos tempos do Egito profetizara a vinda do Cristo e do cristianismo. Não foi à toa que Hermes foi acolhido, solenemente, na catedral de Siena, com a efígie escrita “*Hermes Mercurius Trimegistus Contemporaneus Moysi*”. Lactâncio, apontava Hermes Trismegisto como um sábio inspirado por Deus, na medida em que interpretava certas profecias herméticas como o nascimento de Jesus. Havia, dessa forma, uma crença universal em uma venerável *prisca theologia*, no qual os famosos e “velhos teólogos” como Zoroastro, Moisés, Hermes, David, Orfeu, Pitágoras e Plotino constituíam uma genealogia do saber no qual Hermes ocupava um lugar de extrema importância. Para mais ver: YATES, 1964. p 13-31.

tradução do grego para o latim do *Corpus hermeticum* feita por Ficino conta, na primeira parte com o *Pimandro*³⁷¹, e uma dedicatória a Cósimo, o *Argumentum*. O texto obteve imensa difusão entre os seus contemporâneos letrados como apontou Kristeller. O *Corpus* foi impresso pela primeira vez em 1471, e no fim do século XVI, já alcançava dezesseis edições³⁷². Dentro dessa propagação dos escritos e do Hermes Trismegisto na Renascença, Hermes teria sido, possivelmente, uma das figuras mais importantes da renascença da magia.

Dos quatorze tratados traduzidos por Ficino do *Corpus Hermeticum*, o qual o filósofo deu o título geral de *Pimandro* e considerou dois “livros divinos” de Hermes Trismegisto: no *Pimandro*, “Do poder da divina”, e, do *Asclépio*, “Da vontade divina”. Yates acentua a importância de compreender a atitude da Renascença com a magia contida nesta última obra, já que era a parte mais atraente dos escritos herméticos, na medida em que no medievo fora alvo de ataque, especialmente, por Agostinho em *De Civitate Dei*.

Segundo Yates, o mundo renascentista atribuía sentido ao seu mundo material por meio do domínio das estrelas e dos sete planetas ou os “sete governadores”. Para os gnósticos religiosos, o mundo governado pelas estrelas pertence a dois tipos de gnose, uma gnose pessimista, no qual o mundo material era totalmente impregnado da fatal influência divina e má por si mesmo. Dessa forma, os gnósticos pessimistas buscavam saber as senhas mágicas e sinais pelos quais podiam livrar-se do poder maligno das estrelas. Havia também a gnose otimista, que entendia a matéria como impregnada do que é divino, entendendo que a Terra é viva e move-se com vida divina. Para os gnósticos otimistas não há medo em fazer levantamentos pela magia simpática, invocações, talismãs, esses mesmos poderes do universo que acreditavam ser bons.

Essa dualidade da gnose é vista em *Pimandro*. Trismegisto aspira à vontade de conhecer a natureza dos seres e de conhecer Deus. O *Pimandro* relembra a Trismegisto que o homem possui a fagulha da divindade em si, e que a armadura das esferas era uma benção e não um encalhe, pois tornava o homem duplo, e assim, ele poderia agir tanto em um nível terreno, quanto em um nível celeste. Nesse sentido, Yates cita o *Pimandro*,

o homem que possuía pleno poder sobre o mundo dos seres mortais e animais inclinou-se sobre o mundo dos seres mortais e animais, inclinou-se sobre as armaduras das esferas, depois de passar por seus invólucros, e mostrou à

³⁷¹ O *Pimandro* é composto de uma coletânea de quinze diálogos herméticos que traz um relato da criação do mundo, remanescente, em parte, do Gênesis.

³⁷² A bibliografia das edições, traduções e coleções é extensa e Frances Yates faz menção a obra de W. Sott. *Hermetica*. 1924-1936.

Natureza abaixo a bela forma de Deus. Ao ver que havia nele beleza inexaurível e toda a energia dos Governadores aliada à forma de Deus, a Natureza sorriu com amor, pois havia visto a forma maravilhosamente bela do Homem, refletida na água, e, na terra, sua sombra. E ele, tendo visto essa forma semelhante à Natureza, refletida na água, amou-a e quis estar com ela. No momento em que desejou ele o realizou, e habitou a forma irracional. Então, a Natureza, tendo recebido seu amado, abraçou-o e uniram-se, pois ardiam de amor. [Assim] o homem tendo tomado um corpo mortal a fim de viver com a Natureza, é o único dos seres terrestres a possuir uma dupla natureza, mortal pelo corpo e imortal do ponto de vista essencial³⁷³.

Para acessar essas capacidades, bastava reconhecer a divindade em si, e para tanto seria necessário conhecer a divindade do *Nous* Pai. O único meio de acessá-lo seria por meio da contemplação da Natureza. Ficino fez vários comentários sobre a transmissão de conhecimento para Hermes Trismegisto, nos quais o filósofo aponta as notáveis semelhanças entre a gênese egípcia do *Pimandro* e a gênese da *Bíblia*, entre Moisés e Mercúrio.

Yates examinou também a gnose dualista, no qual vemos a regeneração egípcia que tem como intuito fortalecer o espírito contra a ilusão do mundo através da ascensão dos sete vícios, ou melhor, *castigos* pelas *potestades*. Esse Evangelho, segundo Yates, deve ter significado muito para Ficino, que temia desesperadamente as estrelas. Ainda nos mesmos apontamentos sobre os escritos herméticos, a autora trata sobre a *reflexão* sobre o universo da mente e a *filosofia egípcia*. Nesta, havia também uma gnose otimista, pois o homem, pelo intelecto, é divino e por ele se tornava um Deus. A gnose otimista frisa mais a unidade de Deus precedida por aqueles que possuem uma faculdade intelectual. A religião egípcia do culto do Todo em Um pelo homem que é visto como um ser digno de honra e reverência, um *magnum miraculum*.

O *Asclépio*, especialmente, segundo Yates, é uma parte da literatura hermética que não foi traduzido por Ficino, mas sim por Lefebvre d'Étapes e foi somente comentado em *Argumentum*, por Ficino, na tradução do *Corpus hermeticum*. Yates aponta que houve uma reabilitação do *Asclépio*, devido à descoberta do *Corpus hermeticum*, pois Ficino reconhecera que Hermes, em uma de suas passagens, profetiza o cristianismo, como acentuou Lactâncio. Para Yates, a literatura hermética se divide em dois ramos: o primeiro composto dos tratados filosóficos, tais como os do *Corpus hermeticum* e o *Asclépio*; e o segundo inclui a literatura astrológica, alquímica e mágica, todos, em grande parte, atribuído a Hermes Trismegisto. Aquela, uma vez que a *Hermética filosófica* se inscreve no mesmo quadro de referências desta, é uma

³⁷³ YATES, op.cit., p.36.

Hermética prática, dos tratados de astrologia e alquimia, “das listas de plantas, pedras e outras coisas, agrupadas de acordo com suas simpatias ocultas correspondentes às estrelas e às listas de imagens de planetas, de signos, e de decanatos” com instruções de como fazer magia.

Na perspectiva da autora, Ficino apresenta uma forma de magia e astrologia fundamentada evidentemente nos escritos de Hermes e que acabara por dirigir um tipo de magia; a magia natural. Ficino apreende um tipo de magia que difere da astrologia, pois esta é uma ciência matemática “baseada na crença de que o destino humano é irreversivelmente governado pelas estrelas (...) e o estudo do horóscopo de uma pessoa e da posição das estrelas na hora do nascimento pode levar-nos a predizer seu futuro”³⁷⁴. Entretanto, a magia de Ficino era astrológica, mas apenas na medida em que se baseava nas estrelas, imagens e suas influências, que representava uma transcendência do determinismo astrológico, do poder irremediável das estrelas, que passam a poder ser manipuladas. A essa “magia astrológica”, a autora chamou de “magia astral”. Ficino, por meio dessa magia astral, aventurou-se em alterar seu horóscopo saturnino pela manipulação de influências astrais mais favoráveis. A partir de uma espécie de terapia astral, o florentino abriu os caminhos para a restauração da magia na Europa.

A magia de Ficino, neste sentido, é *simpática* e fruto do gnosticismo otimista, pois é composta de invocações ou talismãs que atraíam a força positiva do Universo. Já na gnóstica pessimista, era necessário conhecer as palavras cabalísticas e as senhas mágicas para poder livrar-se dos maléficos das estrelas. Todo objeto do mundo material estará repleto de simpatias ocultas provindas das estrelas e, se um mago desejar capturar a força de um planeta, digamos Júpiter, ele deve saber quais as plantas, pedras, metais e animais correspondentes ao astro e utilizá-las somente no dia e na hora do planeta correspondente. Uma das obras de referência sobre mágica, não atribuída a Hermes Trismegisto, mas que para Ficino teria sido uma das fontes de consulta sobre talismãs e magia simpática foi a obra *Picatrix*. Essa obra foi originalmente escrita em árabe, possivelmente do século XII e teve grande influência na literatura e nas ideias gnósticas e herméticas. Garin coloca que *Picatrix* talvez tenha sido o manual mágico mais importante da Idade Média, a qual se apoia numa

concepção muito clara do homem e do seu lugar no mundo; portanto, este homem-microcosmo é capaz de agir realizando novas combinações, ou seja,

³⁷⁴Ibidem.p.73.

novas convergências de forças; essa ciência, que é a ciência suprema, é a capacidade de regular, dominar e transformar os homens e as coisas³⁷⁵.

Na Renascença italiana, o *Picatrix* em versão latina circulou intensamente, e é conhecida a existência de cópias dele na biblioteca de Pico della Mirandola ou sua menção por escritores como François Rabelais, que o mencionou no *Diable Picatrix*. O *Picatrix* abre com profundas orações piedosas e promessas de revelar profundos segredos. Na filosofia do *Picatrix*, o mago é parte de uma gnose, uma visão interior da natureza. Para o *Picatrix*, a verdade primordial não é um corpo, mas é Una, Uma verdade, Uma unidade. Dentro de sua filosofia, o homem é um pequeno mundo que reflete o grande, o cosmos; por meio do intelecto, porém, o homem sábio pode elevar-se acima dos sete céus. Assim, no *Picatrix*, toda arte mágica consiste em capturar e conduzir o influxo do *spiritus* para a *matéria* ou natureza material. O modo mais importante de fazê-lo é pelos talismãs, que são constituídos por imagens de estrelas inscritas no material apropriado e correspondente a um planeta, um momento certo, um estado de espírito adequado e assim por diante. Yates, ao tratar o *Picatrix*, analisou exaustivas listas sobre a manufatura dos talismãs ligados às imagens dos planetas e às imagens dos decanos³⁷⁶ dos planetas, tal como as instruções sobre como gravar as imagens na pedra apropriada ou afincada em um anel para uso pessoal na hora certa. As imagens utilizadas nos talismãs são apreendidas por meio de imagens dos planetas e de suas três “faces”, os três decanos que acompanham cada signo. Essas imagens talismânicas, muito provavelmente, tornavam-se mágicas ao serem introduzidas ou fundidas com o *spiritus* astral.

Algumas imagens, ao que parece, foram percebidas como talismãs por Ficino, para o qual, de acordo com os mais “antigos platônicos”, formavam imagens no céu das quarenta e oito constelações, doze no zodíaco e trinta e seis fora dele. Yates propõe que esses antigos sábios anteriores a Ficino buscavam assegurar a presença dos seres divinos pela ereção de altares e estátuas. Demonstraram uma percepção do Todo e perceberam que, embora essa Alma do mundo “seja acessível em toda parte, sua presença será assegurada mais prontamente quando for elaborado um receptáculo apropriado”, algo que a reproduza e sirva como um espelho para captar sua imagem. A autora explica, a partir de dois princípios, que esses sábios antigos compreendiam

³⁷⁵ GARIN, 1994.p.151.

³⁷⁶ Os decanos, como vieram ser chamados nos tempos helênicos, eram deuses egípcios, aponta Yates e na *Hermetica filosófica* foi absorvido o elemento dos trinta e seis decanos ou os trinta e seis deuses egípcios que reinavam sobre as divisões, de dez graus cada uma, constituindo assim, os trezentos e sessenta graus do zodíaco.

a natureza do Todo e atraíam os seres divinos para seus altares, aprisionando assim a alma do mundo. Yates segue, apontando que as imagens estelares de Ficino dependem das formas das coisas inferiores. Essa noção de que as formas materiais do mundo dos sentidos podem ser reformadas, degeneradas, pela manipulação das mais elevadas imagens, a partir da reconstrução das imagens mais elevadas, permitia aos magos considerarem que as influências divinas podiam ser recuperadas e reconduzidas ao interior das formas sensíveis. Assim, o sacerdote-mago assimila um papel semidivino, mantendo, pelo conhecimento da utilidade das imagens, ou seja, objetos figurativos e manipuláveis, um circuito que unia o mundo divino com a alma do mundo e o mundo dos sentidos.

Dessa forma, a magia de Ficino baseava-se numa teoria do *spiritus*, definida por D. P. Walker (seguido de perto por Yates), segundo a qual para “atrair para terra a vida dos céus”, era preciso usar o *spiritus* como um catalisador, um canal por meio do qual se difundia a influência das estrelas. Dentro da alma e o corpo do mundo, havia, para ele, um *spiritus mundi*, impregnado em todo o universo e, graças a esse, “as influências estelares descem até o homem que as absorve através de seu próprio espírito, e até o *corpus mundi*”³⁷⁷. E o *spiritus*, neste sentido, é uma fina e sutil substância que paira no ar e no vento, bem como de calor muito fino. Para atrair um *spiritus* de um determinado planeta, como mencionamos acima, quando tratávamos do *Picatrix*, devem ser utilizados os animais, plantas, alimentos, perfumes e cores associados a ele. Yates destaca que não encontrou tal definição delineada em nenhum filósofo platônico, mas encontrara essa teoria relacionada à magia prática e aos talismãs no *Picatrix*. Ou seja, haveria uma continuidade entre a astrologia proposta do *Picatrix* e a busca do *spiritus mundi* de Ficino.

Yates observou que, em sua obra *De vita coelitus comparada*, Ficino mencionava as imagens dos signos do zodíaco e que existiam também as imagens dos rostos dos signos extraídas dos indianos, dos egípcios e dos caldeus. As imagens astrais, nesse âmbito, se configuram através dos talismãs por meio do qual se alcançavam as dádivas dos planetas. O exemplo disso, para que houvesse uma vida longa e feliz, devia-se gravar em uma pedra branca translúcida uma imagem de Júpiter como “um homem coroadado e vestido de amarelo, montado em um águia ou em um dragão”. Daí por diante, Yates apresenta as imagens de Vênus, Saturno, Mercúrio, todas correspondentes de outros planetas, atribuindo a semelhança entre os talismãs de Ficino com os do *Picatrix*.

³⁷⁷ YATES,1964.p.82.

Paola Zambelli chamou atenção ao apontar que Ficino, em uma carta a Michelle Acciari, afirmava ter espremido todo o suco do *Picatrix* e que teria injetado-o no *De vita coelitus comparanda*, para que fosse suficiente ler seu trabalho sem ter que voltar para o antigo grimório³⁷⁸. Ficino ao evitar as “imagens dos demônios-decanos” utilizou apenas as imagens dos planetas, e não os demônios dos planetas, e nem as imagens de “deuses mundanos, sombra de Ideias da Alma do mundo”, pois para o filósofo o que praticava era uma magia natural com forças naturais e não uma magia demoníaca ou mundana.

3.4 Aspectos da cabala e da Astrologia

Tal como Ficino, Giovanni Pico della Mirandola fizera parte do círculo da corte dos Médici, em Florença, no qual ambos fundaram e propagaram o movimento conhecido hoje como neoplatonismo. Além da divulgação dos textos de Platão no período, Mirandola escrevera sobre o aspecto mágico do hermetismo, principalmente, a partir das colocações de Ficino. Todavia, Mirandola assimilara aspectos da cabala³⁷⁹ em uma versão cristianizada, vista como uma herança de Moisés. Com isso, acabara por transformar a tradição mágico-hermética em um núcleo hermético-cabalístico do neoplatonismo renascentista. A cabala, após a grande expulsão dos judeus da Espanha, em 1492, adentrou boa parte da Europa e teve um novo epicentro em Florença, por meio de Pico, que a percebera como uma confirmação da verdade do cristianismo e escrevera as célebres *Conclusões Cabalísticas*, em 1486.

Sua cabala cristã se diferenciava, basicamente, por ampliar a cabala judia com o sistema da filosofia e da magia hermética. Mirandola advertira que a Cabala cristã é boa e santa, porque se ocupava dos anjos e potências boas e santas e que não tinha nada a ver com as más práticas para atrair demônios e diabos. Referente à tradição hebraica estavam as obras puramente cabalísticas como *Sefer Yetzirah* e o *Zohar*, que compunham a parte teórica da cabala, dividida em duas partes: a teórica e a prática. Em síntese, o *Sefer Yetzirah* é uma obra metafísica acerca da

³⁷⁸ ZAMBELLI, 2007.p.9.

³⁷⁹ Yates parte da seguinte questão: O que é cabala? e a define, primeiramente, como uma tradição que defende seu princípio ao momento quando Deus deu a lei para Moisés, ocasião na qual teria feito uma segunda revelação do significado secreto de tal lei. E partir disso, uma tradição esotérica havia sido transmitida, oralmente, através dos tempos pelos iniciados. Pelo estudo cabalístico do texto hebreu se desenrolou uma mística teosófica, alimentada por uma complexa busca do sentido secreto das Escrituras e uma complicada interpretação do alfabeto hebreu. YATES, Francis. **La filosofía oculta en la Época Isabelina**.2.ed. México: Fondo de cultura económica, 2001. p.13.

divina essência e as suas manifestações, e o *Zohar* é a denominação dos cabalísticos para o carro celestial (*Mercavah*). O *Zohar* é visto como a obra do carro, em alusão ao carro de Ezequiel ou ao carro de Deus na visão de Ezequiel. A obra do carro, como é denominada, compreende aos seres do mundo sobrenatural: Deus, as potências, as ideias primordiais. Já a obra *Sefer Yetzirah* compreende como se denomina a obra da criação que trata da geração e natureza do mundo terrestre.

A cabala prática faz referência à meditação dos sagrados nomes, a atuação sobre os símbolos, o conhecimento do sistema jeroglífico. O estudo desta cabala prática requer um conhecimento profundo das letras do alfabeto hebreu e as combinações e variantes que experimentam o curso das três operações conhecidas pelos cabalistas (*Themuria*, *Gematria*, *Notaria*).

Philip Beitchman aponta as manifestações da Cabala no Renascimento, pois a Cabala se estende em três correntes distintas, mas inter-relacionadas pelo período. Primeiro, houve a corrente Judaica, que surgiu no norte da Espanha e ao sul da França, entre os séculos XII e XIII, mas que logo se expandiu pela Europa no século XVI. Em segundo lugar, houve uma Cabala cristã, a qual surgira do contato com o *Zohar* por Pico, bem como pela chegada à Itália dos judeus refugiados da Espanha. Por último havia a Cabala teúrgica pagã, que se conectava com o hermetismo mais antigo. Essa concepção surgiu na Itália, aproximadamente ao mesmo tempo em que a cabala cristã de Pico. Este ousado movimento, de origem pagã, teve seus heróis e seus mártires, entre eles, no século XVI, Ludovico Lazzarelli, com sua obra a *Copa de Hermes* e o mais famoso Giordano Bruno³⁸⁰.

Em uma de suas *Conclusões Cabalísticas*, Pico expõe que a ascensão mística se dava através das esferas do universo através das esferas dos *Sefiroth*. A partir desse sistema cósmico-teosófico, aponta Yates, uma meditação mística conduz o adepto a profundas intuições sobre a natureza de Deus e do Universo. Na cristianização da Cabala hebraica os nomes das esferas, como "*Malkuth*", "*Kether*", foram alterados para os nomes dos anjos como "*Rafael*", "*Gabriel*", criando, assim, um sistema difícil de definir e limitar entre a contemplação religiosa e a magia³⁸¹.

Cornelius Agrippa von Nettesheim, junto a Pico della Mirandola, recompôs o hermetismo com a cabala, mas o monge alemão baseou-se na cabala prática ou, segundo Yates, a magia

³⁸⁰ BEITCHMAN, Philip. **Alchemy of the Word**: Cabala of the Renaissance. Albany: State University of New York Press, 1998, p.10-11.

³⁸¹ *Ibid.*, p.42-43

cabalística que “situa o operador em contato com os anjos ou sefirots, ou poder dos nomes divinos, que coloca em contato com as hierarquias angélicas”.³⁸² Agrippa pode ser classificado como um neoplatônico renascentista e cabalista cristão. Seu livro *De occulta philosophia*, publicado após sua morte, em 1533, é considerado, em nossos dias, um manual indispensável de magia e cabala renascentistas, que combinava a magia natural de Ficino com a magia cabalística de Pico. A obra de Agrippa é composta de três livros: o primeiro, o tratado sobre a magia natural, o segundo, um tratado sobre a magia celestial e o terceiro, que versava sobre a magia cerimonial, assinalando que as três divisões correspondiam às divisões da filosofia em física, matemática e teologia. A magia, sozinha, englobaria todas as três. Essa obra se viu enriquecida da ajuda do monge Johannes Trithemius (1462-1516), o qual compusera as obras de cunho cabalístico na então Alemanha, como as obras de *De Verbo mirifico* (1494), de Johann Reuchlin, e, *Textos essenciais*, de Paracelso, sendo todos estes personagens contemporâneos a Dürer.

Agrippa fora o responsável pelo termo "filosofia oculta". É necessário pontuar que, no início da era moderna, "magia" e o "oculto"³⁸³ são dois termos imprescindíveis para entender o período. Para Stuart Clark, tais termos, especialmente, a magia esteve associada a hábitos mentais e comportamentos que a racionalidade Ocidental considerava desatinados e implicados em um sentimento de recusa, criando, assim, uma imagem negativa.

Dentro do campo da história da religião, no início desse período moderno, ainda é difícil usar esses termos “magia e o “oculto” de forma pacífica na Europa das caças às bruxas”. Mas uma apreciação mais amena da filosofia natural revelou avaliações mais positivas da magia para contrabalançar o termo crescentemente pejorativo. Aqueles indivíduos envolvidos com a chamada *magia naturalis* viam com desprezo as artes da bruxaria e da feitiçaria, como podemos ver na defesa que Ficino fez da magia natural, e como Agrippa e Girolamo Cardano (1501-1576), também, por exemplo, buscaram demonstrar de várias formas que a bruxaria seria uma fraude e um equívoco. Eles pretendiam esclarecer que todos os efeitos de bruxaria poderiam ser demonstrados pela magia natural e assim desmascarados. Dessa forma, percebiam uma clara divisão entre a bruxaria e a magia natural, pois uma estaria a serviço das forças nefastas do engodo e a outra sob a égide de Deus. Entretanto, a diferença entre a *magia caerimonialis* e a *magia diabólica* era por demais tênues, pois, de início, Clark considera a magia natural como

³⁸² YATES, 1964. p.163.

³⁸³ CLARCK, Stuart. **Pensando com Demônios**: A ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 289

algo oposto à magia diabólica, mas, ao mesmo tempo, na época, existia uma poderosa ideia de que Lúcifer seria o mais poderoso mago natural. Assim, seguindo os pressupostos de Clark, a magia natural não teria sido um ramo mágico oposto à magia diabólica. Dessa forma, os caminhos da magia cerimonial e diabólica, da necromancia ou da feitiçaria, poderiam ser vistos como possibilidades interpretativas da magia natural.

Muitos autores, entre eles Yates, ressaltam a influência da *De occulta philosophia* de Agrippa, a qual sintetizou as modalidades de magia do período. Em uma hierarquia organicamente relacionada de poderes, as influências desciam do mundo angelical ou intelectual dos espíritos, como acentua Clark, ao mundo estelar e planetário dos céus que, por sua vez, governa o comportamento das coisas terrestres e suas transformações físicas. O 'mágico' era, conseqüentemente, alguém que buscava ascender a um conhecimento desses poderes superiores e, assim, acentuar suas realizações normais ao utilizá-las artificialmente para produzir efeitos maravilhosos³⁸⁴.

Assim Agrippa expõe;

A magia é uma faculdade de maravilhosa virtude, cheia dos mais altos mistérios, contendo a mais profunda contemplação de coisas as mais secretas, juntamente com a natureza, poder, qualidade, substância e virtudes delas, bem como o conhecimento de toda a natureza, e ela nos instrui com respeito à concordância e a discordância das coisas entre si; pelas quais ela produz seus efeitos maravilhosos, unindo as virtudes das coisas através da aplicação de cada uma às outras, e a seus objetos inferiores apropriados, juntando-os e entrelaçando-os completamente pelos poderes e virtudes dos corpos superiores. Esta é a ciência principal e mais perfeita, aquele tipo mais sagrado e sublime de Filosofia, e finalmente, a mais absoluta perfeição de toda a mais excelente Filosofia³⁸⁵.

Agrippa considerava que os mistérios das inteligências angelicais acima das estrelas só poderiam ser apreendidos por ritos, ou aquilo que chamava de Magia Cerimonial. Todavia,

³⁸⁴ CLARCK, Stuart. **Pensando com demônios**: A ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 289.

³⁸⁵ Magick is a faculty of wonderfull vertue, full of most high mysteries, containing the most profound Contemplation of most secret things, together with the nature, power, quality, substance, and vertues thereof, as also the knowledge of whole nature, and it doth instruct us concerning the differing, and agreement of things amongst themselves, whence it produceth its wonderfull effects, by uniting the vertues of things through the application of them one to the other, and to their inferior sutable subjects, joyning and knitting them together thoroughly by the powers, and vertues of the superior Bodies. This is the most perfect and chief Science, that sacred and sublimer kind of Phylosophy [philosophy], and lastly the most absolute perfection of all most excellent Philosophy. AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. **Three books of occult philosophy**. 1889. p.34. Disponível em: <https://archive.org/stream/cu31924028928236#page/34/mode/2up> Acesso em: 20 jun. 2014.

comungar com os anjos era reconhecido como algo diferente (e muito perigoso) de lidar com a propriedade de coisas terrestres ou os eflúvios dos planetas e estrelas. Era com esses tipos ou níveis mais baixos de investigação que a magia natural se centrava e associava. Dessa forma, o verdadeiro mago natural, aponta Giovanni Battista Della Porta, atribuía todos os efeitos inferiores "as estrelas como suas causas; enquanto que, se um homem fosse ignorante deles, perderia a parte principal do conhecimento das operações e obras secretas da natureza"³⁸⁶. A categoria natural da magia será afrontada pela inclusão da astrologia, talismãs e ação simpática. Para os neoplatônicos, aponta Clark, a relação entre os objetos no mundo material e os poderes celestiais que regem seu comportamento era uma relação natural, e os eventos de que dela resultavam eram causados por *virtutes naturales*.

Agrippa dedicou o seu primeiro livro, *De Occulta philosophia*, à magia natural, ao qual considerava a mais inferior das três formas de magia. Seu objetivo principal era o estudo das virtudes ocultas, e essas resultavam dos poderes dos céus. Assim, para Clark, o que reuniu o terrestre e o celeste numa *magia naturalis* foi a necessidade de remontar os eventos ocultos às dimensões dos mundos superiores. O neoplatonismo desse período, como já acentuamos, atribuía à magia natural as qualidades ocultas dos planetas. Os céus imprimiam características e usos particulares, no qual o mágico natural deveria ter a habilidade de ler as assinaturas e decifrá-las.

No que concerne diretamente ao tema desta dissertação, há um ponto que almejamos destacar na compreensão de magia de Agrippa, por acreditarmos ser a magia celestial ou celeste um ponto de conexão com o renascimento artístico de Nuremberg e a imagem de Albrecht Dürer. Essa magia celestial andou ao lado da matemática e possuiu uma longa exposição sobre os números, as imagens dos planetas e as imagens dos signos. Agrippa trata, nos capítulos sobre a magia celestial, das virtudes dos números e expõe os quadrados mágicos, explicando os princípios gerais da manufatura dos talismãs.

A gravura *Melancolia I* (figura 38) de Dürer, por exemplo, refletia esse tipo de magia de Agrippa. Dentre as várias imagens dos planetas, em um amplo repertório de imagens para os talismãs, Agrippa apresentava todas as tabelas dos planetas e estabelece uma conjugação dos quadrados mágicos com os seus respectivos metais. Dessa forma, os amuletos serviam para proteção contra doenças e forças negativas:

³⁸⁶ DELLA PORTA, 1584 apud CLARCK, 2006. p.289.

Os números materiais e as figuras nada podem fazer nos mistérios das coisas ocultas, exceto por meio da representação de números formais e figuras, sendo governados e informados por inteligências e numerações divinas, as quais unem os extremos da matéria; e o espírito se curva à vontade da alma elevada, recebendo, assim, por grande afetação e por meio do poder celestial do operador, um poder oriundo de Deus, aplicado por intermédio da Alma do Universo e de observações de constelações celestes a uma matéria apropriada para uma forma passível de uso pela habilidade do operador e pela destreza do mago³⁸⁷.

Estudiosos atentaram para a explicação de Agrippa da tabela de Júpiter:

A segunda é chamada tabela de Júpiter, que consiste em 4 multiplicado por si, contendo 16 números particulares, e em toda linha e diâmetro 4, compondo 34. Ora, a soma de todos é 136. E dele advêm nomes divinos com uma inteligência para o bem, um espírito para o mal, daí se extraindo o caráter de Júpiter e seus espíritos. Dizem que, se essa tabela for impressa em uma placa de prata com Júpiter em poder e regendo, ela conduz a ganhos e riquezas, privilégios e amor, paz e concórdia, além de aplacar inimigos, confirmar honrarias, dignidades e conselhos; ela dissolve encantamentos, se for gravada em coral³⁸⁸.

A tabela mencionada acima se encontra representada na gravura *Melancolia I*, ao lado direito da imagem acima da figura do anjo alado (figura 38), de Dürer, demonstrando a penetração de amuletos na arte figurativa e a própria transformação desta numa provável prática mágica. A partir dessa magia matemática, Agrippa demonstra que a geometria e óptica podem permitir efeitos milagrosos, curar e proteger ao invocar e buscar as mais altas influências dos planetas.

Na astrologia renascentista, por um lado, havia uma observação dos movimentos celestes e seu cálculo matemático. Por outro lado, havia a determinação de suas influências. A primeira se configura pelo seu caráter rigorosamente científico e arbitrário, e a segunda, como uma

³⁸⁷ Nihil enim materiales numeri et figurae possunt in mysteriis rerum abditarum, nisi repraesentative per numeros et figuras formales, quatenus reguntur et informantur ab intelligentiis et numerationibus divinis, quae neque extrema materiae atque spiritus ad voluntatem animae elevatae per magnum affectum operantis coelesti virtute, potestatem accipiens a Deo per animam universi et coelestium constellationum observationes in materiam applicatam ad formam convenientem, dispositis mediis solertia et scientia magicali. AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. **De Occulta Philosophia**: Libri Tres. Netherlands, BRILL: 1992. p.310. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=dCARYHTxmeIC&pg=PP6&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 22 Jun. 2014.

³⁸⁸ Secunda dicitur tabula Iovis, quae constat quaternario in se ducto, continens numeros particularessexdecim et in quavis linea atque diametro quatuor, constituentes triginta quatuor, omnium autem summa centum triginta sex. Et praesunt illi nomina divina cum intelligentia ad bonum cum daemone ad malum et elicitur ex ea character Iovis: spirituum eius. Ferunt illam, si Iove potente dominanteque argenteae laminae fuerit impressa, conferre lucrum et divitas, gratiam et amorem, pacem et concordiam hominem et placare inimicos, confirmare honores et dignitates et consilia; et dissolvere maleficia, si in corallio insculpta fuerit. Ibid., p.311.

combinação entre as generalizações físicas e de crenças religiosas primitivas. Nesses dois aspectos havia um entrelaçamento entre o "matemático" e o "astrológico", pois mesmo que o cálculo seja exigido, os temas nada têm de matemáticos. O cálculo, assim, é secundário, e a sua função consiste em confirmar certas hipóteses que são independentes do próprio cálculo. A astrologia, segundo Von Stuckrad, busca

a conexão entre os fenômenos celestes e os acontecimentos na Terra. Até pouco tempo, a pesquisa sobre essas conexões não se diferenciava absolutamente da ciência matemática dos astros – que hoje chamamos astronomia – embora na Antiguidade já se soubesse que a astronomia e a astrologia representam dois enfoques diferentes dos acontecimentos celestes³⁸⁹.

Dessa forma, o céu com os astros era um lugar da mecânica celeste, mas ao mesmo tempo, um lugar que manifestado por mitologias. Se sairmos dos cálculos matemáticos e das relações quantitativas, encontraremos ordens e orações, ataques e defesas, uma liturgia e uma retórica. No céu da Renascença podemos perceber um espaço de diálogos, de visões e de formas de compor o mundo que faziam os homens do período perceberem o céu como algo vivo, animado e habitado.

O céu, dessa forma, é vivo e possui um comportamento, pois destes e de todas as forças celestes não seria inverso ao do homem do ponto de vista das emoções e sentimentos, na medida em que, um “homem que regressa a sua casa está contente e pronto a fazer bem ao próximo; o astro que regressa ao seu "domicílio, ou seja, à constelação em que primeiramente se encontrava quando se pôs em movimento à grande máquina do mundo, sente-se feliz e emite raios benéficos”. Nos céus dos astrólogos, salienta Garin, "os astros amam-se, odeiam-se, unem-se intimamente, combatem-se, perseguem-se, assediam-se e queimam-se". Há, na verdade, como já afirmamos, uma unidade profunda entre o homem e o cosmo. Entendemos que a ligação com a astrologia compõe uma dada visão de mundo, pois se um camponês imaginava o sentido dos horóscopos, a posição dos astros apresentaria uma ligação com à sementeira, ou o crescimento e o florescimento do trigo, do centeio ou da cevada, haveria, assim, uma correlação dos efeitos do céu sobre a terra.

A chamada astrologia natural, entendida através da correspondência entre o céu e o mundo material, era percebida por meio da influência astral irremediável e selada no momento de

³⁸⁹ VON STUCKRAD, 2007.p.17

seu nascimento, por um astrólogo que oferecia uma sentença quase que irrevogável sobre um determinado destino. A crença astrológica baseava-se no princípio que o destino humano era irreversivelmente governado pelas estrelas e que, por conseguinte “o estudo do horóscopo de uma pessoa e da posição das estrelas na hora de seu nascimento podia levar-nos a predizer seu futuro, irrevogavelmente predeterminado”.

Segundo Garin, a determinação do céu, no momento do nascimento ou da concepção, estabelece um vínculo entre todos os seres, e com isso rebaixa o homem ao nível dos objetos. A geração, ou melhor, o instante do seu nascimento, a hora lida no quadrante celeste no momento fatal, determinava o seu destino e orientava a sua estrutura sensível, corporal e o seu temperamento. Todavia, esses aspectos são predispostos pelas influências astrais e, assim, a prática astrológica está longe de considerar que os acontecimentos estão dominados por um destino férreo, totalmente inserido em um mecanismo rigoroso. Os esconjuros, os encantamentos e os talismãs se realizam porque tudo está vivo e animado, e tudo é solidário, e o homem pode invocar Deus através desses ministros vivos de Deus que eram os astros³⁹⁰.

A perspectiva astrológica caracterizou as concepções do mundo natural na Idade Média, o princípio da influência dos movimentos celestes, por exemplo, sobre os processos naturais, foi definido por teólogos, filósofos e os cientistas medievais. Os tratados médicos na Idade Média ou na Renascença utilizavam pressupostos astrológicos medicinais, a correspondência dos astros com as partes do corpo como podemos observar, claramente, na ilustração *O homem zodiacal*, dos irmãos Limbourg e no painel B (figura 3), do Atlas de Warburg. A compreensão ou doutrina trabalhava com a predisposição que os doze signos do zodíaco governavam as partes do corpo, como já visto, ou que os diferentes temperamentos estavam vinculados aos diferentes planetas, e que essas partes eram sujeitas a atributos benéficos ou maléficos vistos já no nascimento. O corpo constituía, dessa forma, uma derivação, uma miniatura do cosmo, tanto por numerosas doutrinas reconhecidas pelo cristianismo, como pelas antigas cosmologias pagãs. Como o agricultor, diz Ficino, prepara o campo e as sementes para receberem as dádivas celestes, algo semelhante fazia os médicos e os cirurgiões em nosso corpo, quer para reforçar a nossa natureza, quer para melhor a adaptar à natureza do universo.

Nas Cartas e nos três volumes do *De vita triplici*, de Ficino, distinguiam astrologia, magia e alquimia, procurando revelar o sentido bom e positivo da medicina mágica e astral, no qual o

³⁹⁰ GARIN, Eugenio. op. cit.,1994.p. 144.

médico deveria trabalhar e servir-se de imagens e orações que tinham o intuito de exaltar as forças profundas para excitar os espíritos dos enfermos e curar seus órgãos. Percebe-se, aqui, um deslocamento sobre a determinação dos astros nos destinos humanos. Na magia proposta por Ficino, a qual se baseia nas estrelas, nas imagens e em suas influências, apresenta-se uma espécie de “magia astrológica”, em que a força dos astros podia ser manipulada, diferente do determinismo dos astros. Por meio da crença na influência dos astros não só pelo mapa de seu nascimento, mas também por desejar suas mais positivas influências positivas em outros períodos da vida, “os magos”, usando de uma série de atributos, como as práticas teúrgicas, procuravam atrair os espíritos relacionados a um planeta para dentro das imagens que os representava³⁹¹.

Por meio desta concepção de prática mágica, houve uma mudança na percepção e apreensão da astrologia pelos renascentistas, para os quais seria possível interferir no destino do homem pela manipulação das influências mútuas entre os astros. Contrapondo, por exemplo, influências positivas (como a dos planetas Vênus e Júpiter) às influências negativas (como as de Saturno), as pessoas regidas por estas últimas poderiam manobrar as potências celestiais em favor próprio.

Ficino, em *De vita triplici III*³⁹², aponta que, através das “inclinações e desejos de nossa mente e mera capacidade de nosso espírito”, era possível alcançar a influência dos astros que denotam essas inclinações, desejos e capacidades como as influências solares, joviais e venusianas. Certas qualidades e hábitos, por exemplo, estariam ligados a astros específicos, como o ócio, a solidão e a superstição, as quais marcariam a influência de Saturno. Era preciso reconhecer a influência e a presença da força nefasta que rege uma pessoa nascida sob o signo de Saturno, uma vez que não seria dado ao homem o poder de eleger seu próprio astro. Por outro lado, sua natureza física e moral, tal como seu temperamento, eram perfeitamente livres para aceitar a eleição, dentro dos limites em que prescrevem os astros. Feita a aceitação, e pesquisadas as afinidades e influências mútuas, cabia à vontade do homem decidir definitivamente ou por ficar sob o signo ou tentar deslocar e alterar, dentro dos limites das relações entre os próprios astros, a influência da estrela sobre o indivíduo. Assim, se de um lado Saturno é o demônio da indolência e da melancolia infrutífera, por outro ele é o gênio da contemplação e da profundidade

³⁹¹Id.op. cit.,1996. p.115.

³⁹² FICINO, Marsilio. *De vita triplici, III. 2, lat. Ed: Giorgii, Venetiis, 1548*. Disponível em :< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582621/f3.image.r=Ficin,%20Marsile.langPT> > Acesso em: 14 abr. 2014.

intelectual³⁹³. Nesse sentido, essa polaridade dos astros é reconhecida e expressada no mesmo sistema astrológico, e cabe ao homem eleger livremente, por sua decisão, abrir caminho para expressão de seu livre arbítrio, escolhendo entre um aspecto ou outro do astro.

O homem podia manipular a influência de Saturno por meio da capacidade de seu espírito, desejos e inclinações. Um operador poderia desejar e capturar a força de um planeta, ao mobilizar as plantas, pedras, metais e animais associadas a ele e utilizá-las somente no dia e na hora do planeta correspondente. A percepção da polaridade do astro abria caminho para o livre arbítrio do homem a partir das incorporações do neoplatonismo nas práticas mágico-astrológicas introduzidas nos séculos XV e XVI, especialmente, por Ficino. Diferente da postura totalmente passiva em que os fluxos dos astros incidiam sobre os homens, a magia medieval e renascentista buscava atuar através da influência astral e não sofrer com seus efeitos de forma passiva. Dessa forma, a astrologia de mapas e previsões passa a se configurar como uma magia astral³⁹⁴.

A visão de parte dos homens renascentistas atentava a cosmografia³⁹⁵ ptolomaica, que considerava as relações da terra com o conjunto do céu, percebia o céu como uma esfera que gira em torno de um eixo, como faz pensar a revolução solar circular, ou as estrelas circumpolares sempre visíveis. Ptolomeu apontou sobre a esfericidade que o céu o é, e que é o maior dos corpos. Assim, a terra ficava no centro do universo e todos os astros giravam em torno dela. A causalidade celeste, baseada no modelo aristotélico, e composta com o *Tetrabiblos* de Cláudio Ptolomeu (90-168 d.C), apresentava esse modelo de correlação dos efeitos entre o céu e a terra através de um processo natural de causalidade. No livro *Almagesto* (*Syntaxis Mathematica*), Ptolomeu apresenta o sistema geocêntrico, uma descrição matemática dos movimentos dos planetas, expondo que a Terra estava parada no centro do Universo. No *Tetrabiblos* (livro quádruplo ou *Quadripartitum*) Ptolomeu apresentou uma justificativa geral da Astrologia e das influências celestes. Essa obra foi uma espécie de Cânone que serviu de referência para as gerações posteriores de astrólogos, e fundamento para a visão de mundo geocêntrica válido até Copérnico.

O *Almagesto*, que engloba treze livros, fornece um panorama minucioso de todos os conhecimentos astronômicos da época de Ptolomeu. No *Tetrabiblos* Ptolomeu traça uma divisão

³⁹³ CASSIRER, 1951. p. 89.

³⁹⁴ A ideia de magia astral é também elaborada na Idade Média. Cf. KIECKHEFER, Richard. **Magic in the Middle Ages**. New York: Cambridge University Press, 1989.

³⁹⁵ Sobre a cosmologia no Renascimento do século XV e XVI há toda uma tradição cosmologica que retoma a raízes bem anteriores, especialmente, no *Timeu* de Platão e na *Física* de Aristóteles.

sistemática dos astros por critérios astrológicos, apresentando como os efeitos dos astros se intensificam, por exemplo, devido a determinadas posições dos astros. Escrevera ainda sobre a astrologia mundana, ocupando-se em geral de profecias gerais para regiões e cidades. Finalmente, tratou do horóscopo natal ou da astrologia genética. O *Tetrabiblos* foi composto, especialmente, a partir da astrologia babilônica mais continha princípios astrológicos egípcios como a doutrina dos decanos e das casas. A astrologia de Ptolomeu se tornou conhecida também pela filosofia muçulmana, a qual, como já dito, preservou inúmeros saberes na Idade Média. Na Europa renascentista, o *Tetrabiblos* foi publicado inúmeras vezes: em 1535 e em Nuremberg, pela gráfica Froben, publicou o texto editado por Camerarius, com tradução parcial; em 1553. Camerarius publicou nova edição, pela gráfica de Joannes Oporinus, em Basel, com tradução latina completa por Philip Melanchthon; e em 1581, o texto foi publicado em Leyden por Fr. Junctinus, como parte da obra *Speculum Astrologiae*.

No tempo de Dürer, a astronomia esteve dominada pela obra *Almagesto* de Ptolomeu, os homens de seu período concebiam o cosmo ou uma dada visão de mundo pelas influências do céu. Segundo Jean- Pierre Verdet, a cosmografia³⁹⁶ ptolomaica “militava” em favor da esfericidade que o céu que seria o maior dos corpos. Como já dito acima, a terra ficava no centro do universo e todos os astros giravam em torno dela.

Na introdução do *Tetrabiblos* já havia a observação de que a ciência dos astros constava com duas partes: a primeira, que estuda a configuração dos movimentos do Sol da Lua e dos corpos celestes em geral e suas relações mútuas com a terra; e a segunda, com bases nas qualidades físicas que a essa primeira parte quer presumir do mundo e prever a máxima probabilidade, a partir das conjunções celestes. Para Ernst Cassirer, a astrologia representa, desde seu começo, um duplo aspecto, no Renascimento; o antigo e o novo não marcham separados durante muito tempo e quando não se confundem constantemente. Para Cassirer não havia, em nenhum momento, uma linha precisa de demarcação entre o mito e a ciência, entre a magia e a filosofia. Na dinâmica do pensamento dos renascentistas, apenas lenta e continuamente operou-se a distinção de ambos os domínios³⁹⁷. Tanto Cassirer como Garin apontam a influência e os efeitos dos corpos celestes por meio da causalidade astrológica.

³⁹⁶ Sobre a cosmologia no renascimento do século XV e XVI há toda uma tradição cosmologia que retoma a raízes bem anteriores, especialmente, no *Timeu* de Platão e na *Física* de Aristóteles.

³⁹⁷ CASSIRER, 1951. p. 81.

A causalidade constitui, em 1520, para Pietro Pomponazzi, o postulado fundamental em que se deve apoiar toda explicação natural ou a visão racional, científica e estritamente físico-matemática da astrologia. Em sucessão da “práxis [que] se encontrava abaixo do signo do medo dos demônios”³⁹⁸, na forma mais primitiva de causalidade religiosa.

A causalidade astrológica constituiu uma polêmica astrológica exposta por Pico della Mirandola, que ressaltava os limites entre razão científica ou o nascimento da moderna ciência físico-matemática. Assim, a astrologia dos intelectuais e matemáticos ou das ciências exatas da natureza começavam a abrir caminho para uma espécie de “criptograma da natureza” mediante aos símbolos físico-matemáticos. Essa astrologia “científica” diferia da astrologia repleta de elementos mágicos e demoníacos de forças ocultas e misteriosas vistas como superstições. Esse lado supersticioso da astrologia no período medieval foi condenado pela Igreja, especialmente, a figura do astrólogo que era visto como onisciente, como um Deus ao negar certa liberdade humana, e por determinar as influências planetárias sobre os indivíduos. São Tomas de Aquino, ainda no medievo, definiu certas práticas astrológicas, como a adivinhação, como pecadoras. A Idade Média cristã tampouco conseguiu se libertar por completo do sistema astrológico dos antigos. As antigas figuras dos deuses sobreviveram reduzidas a condição de demônios. Por um lado, o “saber” da Idade Média, principalmente, a medicina e as ciências naturais estavam subordinados, como assina Ernst Cassirer, sem exceção, a elementos astrológicos e a fé medieval operou como um forte corretivo contra eles.³⁹⁹ Todavia, por outro lado, na esfera do pensamento, a astrologia se nutria de fontes pagãs e árabes e influenciava a vida renascentista com a força análoga a do pensamento cristão.

A maior patente da superstição era dada às práticas astrológicas adivinatórias. Jacob Burckhardt teria alertado e proposto a interpretação da astrologia como um efeito perigoso que a antiguidade transmitiu ao Renascimento através de suas próprias formas de superstição⁴⁰⁰. Segundo ele, as interpretações astrológicas eram um grande compêndio de superstições antigas e também medievais vistas através dos presságios, aparições milagrosas e distintas formas de magia e adivinhação.

³⁹⁸ GARIN, Eugenio. **El zodíaco de la vida:** la polémica astrológica del trescientos al quinientos. Barcelona: Ediciones Península, 1981. p.22.

³⁹⁹ CASSIRER, Ernest. op. cit.,1951.p. 79

⁴⁰⁰ BURCKHARDT, Jacob Christoph. **A cultura do Renascimento na Itália:** um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.450.

A astrologia, na perspectiva de Burckhardt, descortinava acontecimentos futuros e o transcorrer de vidas inteiras e determinava, assim, as decisões mais importantes dos poderosos e, sobretudo, a hora apropriada para agir. Dos astros dependiam ainda as decisões em tempos de guerra, dependiam os lançamentos das primeiras pedras fundamentais para as grandes construções, dependiam ainda as viagens dos príncipes e os encontros com os embaixadores estrangeiros⁴⁰¹. Os astros, por ocasião dos acontecimentos importantes, eram consultados previamente para tomada de coordenadas ou a *posteriori* por curiosidade para saber que constelação teria governado o momento em questão. Burckhardt destaca, assim, que a astrologia foi como um vício para os florentinos e uma superstição herdada dos antepassados pagãos, os romanos. O autor aponta o lugar de Ficino no círculo de Lourenço tal como o preparo de horóscopos para todos os filhos da casa. Além de Ficino, o historiador aponta a famosa refutação⁴⁰² à ciência astrológica, feita por Giovanni Pico della Mirandola em *Disputaiones adversus astrologiam divinatricem, Libri, XI*⁴⁰³. A polêmica astrológica exposta por Pico expõe que a crença nos astros é a raiz de toda irreligiosidade e imoralidade de seu tempo. Pico expôs que alguns dos astrólogos acreditam, acima de tudo, que os astros se referenciavam como próprios deuses. Além do mais, acusou que todos os tipos de magia, como a geomancia e a quiromancia, teriam na astrologia um órgão a sua disposição, pois todas se voltavam a ela, quando se tratava de definir a hora apropriada para agir.

Todavia, apontamos duas questões a respeito da polêmica astrológica: a primeira é que a década em que Pico escreveu a sua refutação sobre a astrologia divinatória foi em um momento muito contemporâneo à atmosfera das publicações sobre a causa da sífilis nos principais centros humanistas da Europa do período. Tal atmosfera pode ter sido um dos motivos da polêmica e da escrita contra a astrologia adivinatória. E a segunda, é a observação feita por Yates em que a obra de Pico, diferente do que se costuma tomar como prova de um filósofo que teria se “libertado” da superstição astrológica. Era como próprio título diz, contra a astrologia divinatória ou “a astrologia normal, fundamentada na crença de que o destino do homem é determinado pelas estrelas, e que utilizava cálculos baseados em horóscopos para predizer um futuro predeterminado”. Podemos ver que por meio das colocações de Yates Pico cita Ficino e

⁴⁰¹ Ibid., p.457.

⁴⁰² A refutação sobre o caráter adivinatório e, especialmente, milagroso da astrologia além da obra de Pico, houve a manifestação crítica de Pietro Pompanazzi em *De naturalium effectuum admirandorum causis sive de incantationibus* de 1520.

⁴⁰³ Obra foi escrita entre 1493 a 1494.

corroborar com os princípios da “magia astral” mesmo que não use tal expressão quando escreve contra os astrólogos. Mirandola exalta Ficino como exemplo por ser seguidor das críticas do antigo platônico Plotino sobre a astrologia. Para Yates, o *Disputaiones adversus astrologiam divinatricem* foi um livro contra a astrologia, mas uma justificação da *Magia naturalis*⁴⁰⁴

Para Cassirer há uma cisão com o escrito de Pietro Pomponazzi *De naturalium effectuum admirandorum causis sive de incantationibus* de 1520 que representou um dos momentos fundamentais da separação entre a causalidade demoníaca e a causalidade da ciência. A sorte da causalidade astrológica se converte na condição da inteligibilidade da natureza⁴⁰⁵ que prepara o caminho para uma nova concepção do acontecer natural, próprio das ciências exatas. A polêmica renascentista da astrologia de Pompanazzi e Pico irá dar partida, ao que parece, às querelas ou aos largos processos da afirmação da ciência moderna durante três séculos. Essa ideia de uma ruptura entre a astronomia moderna e a astrologia medieval dada na época do Renascimento é rejeitada por Garin. O autor chama a atenção ao apontar que é indispensável dar conta da extensíssima dimensão, na origem da cultura moderna, devido aos temas astrológicos, mágicos e herméticos.

É provável que um dos motivos dessa polêmica tivesse sido uma mudança no tratamento midiático dos temas astrológicos, principalmente no sudoeste da Alemanha, quando as gravuras baratas em madeira começam a substituir os caros volumes das cortes, como coloca Von Stuckrad. No século XV, os calendários, as previsões anuais e até as interpretações históricas

⁴⁰⁴ Cf: YATES, Francis. op. cit.,1964. p.136-137. Garin aponta que alguns dos filósofos Renascentistas são magos na medida em que se ocupam das ciências da natureza e agem no plano natural remontando a tese de Pico da “magia natural”, como parte prática da ciência da natureza. GARIN, Eugeneo. op. cit.,1988. p.134. A astrologia é vista a partir e enquanto estudo e utilização de forças naturais que existem nos corpos celestes. No terceiro livro *De vita triplici*, Ficino elabora em *De vita coelitus comparada* os preceitos de sua magia natural a partir da teoria do *spiritus* que parte do princípio de “atrair para a terra vida dos céus” algo que só era possível através do uso do *spiritus* como canal por meio do qual se difunde a influência das estrelas. O *spiritus* é uma fina e sutil substância, toda sua obra é baseada na tríplice divisão de intelecto, alma e corpo. “Há um intelecto e um corpo do mundo, e entre eles há a alma do mundo. Na *mens* divina, ou intelecto, estão as Idéias; na alma do mundo estão as ‘razões seminais’, que correspondem às ideias na *mens* em quantidade e conteúdo; a essas razões seminais da alma correspondem as espécies de matéria, ou corpo do mundo, que delas dependem ou por elas são formadas. Quando essas formas materiais degeneram, podem ser reformadas na ‘região do meio’, presumivelmente pela manipulação das formas imediatamente superiores, das quais dependem”. Ibid.,p.77. Para Yates, a magia de Ficino se baseava, nesse sentido, quando, como os antigos sábios, se assegurava a presença dos seres divinos pela ereção dos altares e estatuas. Através da percepção da natureza do Todo, que embora a Alma seja acessível em toda a parte, sua presença seria assegurada prontamente através de um receptáculo. Dessa forma, atraíam os seres divinos para os seus altares aprisionando uma parte da alma do mundo e criando imagens estelares contidas na alma do mundo de onde são novamente refletidas nas formas materiais. Essas imagens são relacionadas como os “princípios de razão” da alma do mundo e que são reflexo da “região média” das ideias na mente dividida. Por meio de um processo de imitação ou reconstrução das imagens e das influências divinas que são capturadas.

⁴⁰⁵ CASSIRER, Ernest. op. cit.,p. 82.

eram acrescidos de cunho astrológico, e boa parte das imagens eram mais inteligíveis para um amplo público, que se estendeu para além dos ambientes de estudo dos sábios ao chegar às mesas dos comerciantes, artesãos e leigos. Essa popularização da astrologia parte, especialmente, dos conhecidos almanaques astrológicos incluíam tabelas que mostravam a posição dos astros diariamente, tal como as enfermidades causadas pelas conjunturas. Com a ajuda desses almanaques, o leitor podia prever o movimento dos planetas através dos signos do zodíaco.

Como já podemos perceber, “durante a Renascença [...] a astrologia permeava todos os aspectos do pensamento científico. Não se tratava de uma doutrina de um círculo fechado, mas um aspecto essencial da estrutura intelectual em que os homens eram educados”⁴⁰⁶, como expõe Keith Thomas. De acordo com Lynn Thorndike os princípios gerais que organizavam o universo eram astrológicos e só depois de Isaac Newton que serão suplantados pelas leis propostas por ele. Com as chamadas revoluções de Copérnico e Newton, o primeiro soterrou, de uma vez por todas, o entendimento de que o próprio homem vivia no centro do cosmo e o segundo propôs um paradigma para a ciência natural por meio de uma série de experimentos fisicamente mensuráveis.

3.5 Magia e Arte ao Norte

A historiografia da arte dos estudiosos ligados ao Instituto Warburg (Warburg, Wind, Gombrich, Panofsky, Yates) assinala que durante o período do Renascimento houve uma lenta ascensão de temas mágicos na teoria intelectualizada da arte e que essa tendência acompanhou o neoplatonismo que pertencia a um movimento iniciado por Ficino e Pico. *De occulta filosofia*, de Cornélio Agrippa, fundamentou uma concepção mágica da arte nela incluí a aplicação de uma

⁴⁰⁶ THOMAS, Keith. op.cit., p. 238. Carlo Ginzburg, ao analisar *Religião e o Declínio da magia na Inglaterra*, aponta que Thomas reuniu uma documentação vastíssima e a trabalhou sobre três postos de vista: o psicológico, com os dramas das acusações nas análises de bruxaria, o sociológico, ao analisar como as acusações eram feitas e a intelectual, através das explicações plausíveis. Todavia, Ginzburg aponta que Thomas recebeu fortes críticas devido ao seu reducionismo psicológico e ao fundamentalismo sociológico. A crítica que se faz a Thomas é de não ter sido sensível “aos significados simbólicos e poéticos dos ritos mágicos”, especialmente, pela “defesa” de que os historiadores teriam mais familiaridade com a noção de “estruturas sociais profundas”, e menos habito de questionar as “estruturas mentais invisíveis, sobretudo quando estas se referem a sistemas de pensamento rudimentares, mal documentados, expressos apenas de maneira fragmentária” em escassos documentos. Dessa forma, Thomas reconhece que seria “preciso atribuir mais justiça ao simbolismo da magia popular”, como pontua Ginzburg. O funcionalismo antropológico, que muito influenciou a historiografia, é o principal ponto a ser criticado nas abordagens sobre magia e bruxaria. GINZBURG, Carlo. **História noturna**: decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.p.13-16.

psicologia astral por meio da formação de imagens mágicas ou talismânicas na arte, que tinham a capacidade de influir no espectador graças a uma espécie de magia simpática. Frances Yates supõe que essa visão talismânica e mágica da arte esteve presente desde o começo da influência neoplatônica, primeiro com as teorias mágicas de Ficino aplicadas nos talismãs, depois com as aplicadas por Giulio Camillo e as imagens mnemônicas de seu teatro, estando finalmente expostas por Agrippa em *De occulta philosophia*.

O neoplatonismo, como dito, ocuparia aí o polo principal, marcado pelos escritos herméticos e cabalísticos no círculo da Florença dos Médicis, de onde se expandiu na direção do norte com *De occulta philosophia*, do monge franciscano Agrippa. Historiadores, como Kristeller, afirmam que a arte e a literatura pagãs foram retomadas nos séculos XV e XVI. Em uma perspectiva geral, mas poucos pensadores do período teriam se proposto a reviver os antigos cultos pagãos. Segundo Kristeller, a relação com o paganismo crescera a partir dos interesses dos intelectuais e não dos religiosos.

Contudo, desde que Aby Warburg analisou as figuras dos deuses pagãos ressuscitados do início da Renascença como manifestações artísticas e também como criaturas religiosas, apontou o poder paralelo da cosmologia pagã e, sobretudo, da astrologia tacitamente tolerada pela Igreja. Warburg percebeu que o Renascimento não foi representado como o momento inicial da modernidade. Para o historiador da cultura alemã, a visão de mundo pagã, associada à cultura greco-latina benquista na Renascença, convivia com a visão de mundo cristã, arraigada entre os italianos dos séculos XIV ao XVI. Ressaltando elementos tidos como secundarizados pela história da arte e pela história da cultura, Warburg demonstrou a penetração intelectual e religiosa da magia e práticas divinatórias pagãs no mundo cultural europeu da renascença.

Warburg abriu um caminho de análise da astrologia vigorada nas artes da Renascença, no que fora seguida por historiadores da arte como Edgar Wind, o qual analisou a literatura da Renascença e as grandes pinturas do período, mostrando como os símbolos mágicos se sobressaltam em algumas obras renascentistas. Wind apresenta que essas obras eram compostas de uma linguagem de mistérios, isto é, uma linguagem de símbolos, com acessibilidade limitada aos iniciados das coisas divinas. Wind sustenta que os pintores eram iniciados em um dado sistema, no qual denominavam de doutrina dos mistérios, ritos iniciáticos de determinados cultos no mundo clássico, como os que existiam nas iniciações coletivas na Grécia. Wind distingue também os mistérios filosóficos, inspirados por Platão, mas desenvolvidos, sobretudo pelos

neoplatônicos, que pretendiam obter os mesmos resultados catárticos dos ritos iniciáticos por meio da pura ascensão intelectual. Na Renascença, teria sido elaborada uma espécie de sabedoria arcana, revelada ao mundo por meio de uma série de demiurgos, acessíveis apenas aos poucos iniciados.

Esta sabedoria deveria ser preservada do "vulgar", e tinha sua transmissão por meio de imagens enigmáticas e metáforas obscuras. Na poesia, esses mistérios mágicos eram transferidos como enigmas, a natureza secreta dos mistérios mágicos escrita por Pico, por exemplo, na *Poetica Theologia*. Pico, nessa obra, aponta inúmeras semelhanças entre a tradição pagã e a tradição cristã, especialmente entre sua compreensão de uma cabala cristã e os segredos órficos. Pico afirmava que a iniciação mística se dava através de uma forma secreta e oral, como fora com Jesus, e, assim por meio das "revelações" que foram dadas a Moisés, Orfeu e Platão, tal como São Paulo. Segundo Wind, Dionísio, o Areopagita, foi quem descobriu que as teologias não se diferenciavam em substância, mas apenas em nome. Essa não diferenciação se baseava em uma oculta concordância entre as teologias pagãs, hebraica e cristã. Por este princípio, Pico entendia a natureza dos deuses pagãos e o sentido místico dos platônicos, órficos e a natureza da Lei mosaica, o sentido oculto da cabala e a natureza da graça cristã como dotados de uma secreta afinidade, que o fez desenvolver uma "filosofia da tolerância".

Como podemos perceber, em um período tenso por suas questões religiosas e por instituições como a Inquisição, esta "filosofia da tolerância" fora revolucionária. A mensagem revolucionária saiu do círculo dos iniciados e, por outro lado, passara a encontrar a sua marca em numerosas obras de arte, como, por exemplo, nos quadros de Sandro Botticelli, diretamente inspirados pelos filósofos neoplatônicos que se reuniram na Villa Medici em Careggi. Assim, na Renascença, segundo Wind, se transmitia numa imagem cristã um tema pagão: a Madona e a Madalena eram parecidas com uma Vênus ou como uma pupila de Virgílio. Assim, a arte no Renascimento foi produto de muitas imagens de Vênus que lembram a Madona tal como transições, lembranças e capturas dos mistérios pagãos do período.

Yates, por sua vez, desenvolveu este argumento (já mencionado por Gombrich) ao afirmar, justamente a partir do quadro a *Primavera* de Sandro Botticelli, que o pintor baseara a disposição das Três Graças como equivalente ao Sol, Júpiter e Vênus, e considera que a tela era uma aplicação prática da magia, como um complexo talismã, uma imagem do mundo, universal ou (*mundi figura*) figura do mundo. Cruzando dados visuais com textos da época, em especial os

escritos de Ficino, Yates descobriu as “figuras do mundo” em vários exemplos dados pelo mago fiorentino. Para Yates, tais figuras são objetos artísticos que devem ser magicamente utilizados por suas virtudes talismânicas, servindo para influenciar “o mundo” pelo arranjo favorável das imagens celestiais, como as figuras das Três Graças, o Sol, Vênus e Júpiter acompanhados de suas cores, o azul, o amarelo e o verde que seriam as cores predominantes dos afrescos ou quadros.

Essas obras de arte teriam sido feitas com o propósito de proporcionar o uso mágico. Essa magia se configura como visual, e atua por meio de imagens, como os talismãs, diferente, por exemplo, da magia auditiva e vocal efetuada pelo meio da música e da voz como a magia órfica praticada por Ficino. Pode-se dizer que “a abordagem da magia através da história é talvez necessária à compreensão do significado e da utilidade de uma obra de arte da Renascença, quanto à abordagem da recuperação da forma clássica por meio da história o é para compreensão dessa forma”. Um exemplo disso, é as Três Graças que ao readquirir sua forma clássica, graças à recuperação e à imitação da forma antiga, talvez tenha readquirido também a virtude talismânica, graças à magia da Renascença, como expõe Yates. Em *Giordano Bruno e a tradição hermética*, Yates ao tratar das imagens celestiais feitas através do conhecimento e habilidade do mago que controla as influências estelares para que em sua maior parte predominasse as influências solares, joviais e venusianas e que fossem afastados as de Marte e de Saturno. Yates aponta que, além das dádivas que os talismãs podiam oferecer ao bom mago que as manipulasse, as figuras astrais como, por exemplo, a tela *Primavera*. A tela de Botticelli não seria apenas um complexo talismã a ser contemplado, mas poderia ser refletida e lembrada no íntimo, como um conselho para dispor internamente, na alma ou na imaginação. Ficino, em um “presente dos próprios céus”, como expõe Yates, a Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici em carta tratou da feitura de uma figura do universo. Esse “presente” muito provável não era um objeto, mas um conselho sobre como dispor internamente e conservar a atenção interior, concentrada em imagens e projetar um objeto real ou talismã, para ser utilizado para reflexão, para lembrar ou guardar na memória a figura do mundo. Pois o homem que olhasse fixamente para a figura do mundo, no teto do seu quarto de dormir, imprimiam na memória as cores dominantes dos planetas.

Nesse sentido, é que Yates apresentou os esforços de Giordano Bruno de basear a memória em imagens celestes, em imagens que são as sombras das Ideias da alma do mundo, unificando e organizando os inumeráveis indivíduos do mundo e todo o conteúdo da memória.

No Renascimento, as velhas garrafas da arte da memória foram vertidas pelo “vinho maduro das correntes da ‘filosofia oculta’”, correndo cheias de força e frescor em direção a Veneza do século XVI. Através das inúmeras citações de “Mercurius Trismegistus”, feitas por Giulio Camilo, o autor do teatro da memória está impregnado do neoplatonismo de Ficino e da doutrina hermética. Em seu teatro estava as colocações e aspectos de Ficino, de Pico, da magia, da cabala e do hermetismo implícitos no chamado neoplatonismo renascentista que acaba por transformar a arte clássica da memória em uma arte oculta.

Yates segue a intuição de Warburg, segundo o qual a doutrina astrológica tornou-se um exemplo de uma expressão historicamente determinada, pois nela se reúnem elementos mítico-pictóricos, mágico-práticos e lógicos científicos. Essa doutrina astrológica atingiu o norte europeu, em especial, a Germânia, onde foram de maior importância para o desenvolvimento intelectual, religioso e histórico-social dessa região. No século XVI, segundo Paola Zambelli, houve uma corrente frequente de passagens sobre o hermetismo, por meio do *Pimandro* e do *Asclepius*. Essas obras tiveram uma série de reimpressões, comentários e traduções em várias línguas. O alemão Johann Reuchlin (1455-1522), um judeu que se caracterizava por um humor melancólico, por ter nascido sob o signo de saturno, em *De verbo mirifico* foi influenciado pelo hermetismo de Ficino e pela cabala de Pico. Reuchlin fora um grande acadêmico hebraico que conheceu pessoalmente Agrippa. Em meio à caça às bruxas na Germânia, Reuchlin nunca se expressou com remorso em relação ao problema da bruxaria, pois representou a ligação mais importante entre Pico e Agrippa. Em sua obra, *Verbo Mirifico* (1494), tal como *De arte cabalistica* (1517), duas obras de cunho cabalístico. Reuchlin tratou nas terras do Norte de temas como a magia cabalística que se ocupava das forças divinas, da invocação dos anjos e dos santos nomes de Deus como *Tetragramaton*. Contudo, mesmo a Germânia apresentando escritos e eruditos que trabalhassem a magia hermético-cabalística, a relação mais comum feita pelos estudiosos sobre os trabalhos de Albrecht Dürer são as associações com a filosofia oculta e a melancolia a partir de Agrippa.

Contemporâneo a Lutero, Erasmo e Agrippa, Albrecht Dürer, em sua primeira viagem a Itália (1505-1507), absorveu a teoria artística italiana, baseada na harmonia do microcosmo e macrocosmo compreendida em sutis termos geométricos. Segundo Yates, Dürer trabalhou as proporções do corpo humano em relação com as leis que governavam o cosmo, tal como o Arquitecto do Universo. Dürer seria um defensor da teoria definida por Vitruvius, na qual defendia

que essa proporção seria o laço que unia o homem com o universo, expressa mediante a proporção da arquitetura. Segundo tal teoria italiana, a geometria era a principal ciência da matemática, a base para a arquitetura, a pintura e a música. De acordo com Yates, Dürer teria penetrado no núcleo religioso dessa teoria, cuja base matemática logo compreendeu, por também ser ele próprio um matemático, e executou obras com uma implacável precisão geométrica e de profundo caráter religioso. Como apontamos anteriormente, o pintor escrevera um tratado, *A Medida*, no qual transparece o contato, ao que parece, com os princípios universais da astrologia quando explana sobre as proporções. O que pode ser observado também em outro tratado dele conhecido como *De symmetria partium in rectis formis humana*, no qual defende “que as características humanas são condicionadas pelos temperamentos e astros, sendo distintas visivelmente pelas medidas das proporções humanas”⁴⁰⁷. Dessa forma, sua teoria das proporções se baseava na harmonia universal, nas proporções harmônicas do mundo, no macrocosmo, refletidas no corpo humano, e no microcosmo concepções que reflete uma das formas que o gravador alemão imprimia sua concepção ou visão de mundo. O contato de Dürer com a tradição hermética teria se dado com a obra de Ficino quando Anton Koberger, padrinho de Dürer e gravador da cidade de Nuremberg, editou as Cartas de Ficino *De vita triplici*, em grande circulação na Europa desde sua publicação⁴⁰⁸.

Esse contato de Dürer com as obras de Ficino e Agrippa vem sendo apontado em *Saturno e a Melancolia* obra de Klibansky, Panofsky e Saxl na clássica análise dos autores da gravura a *Melancolia I*. A interpretação sobre a gravura foi apontada pelos intelectuais como uma representação da "melancolia inspirada" que segundo Yates, já havia sido profundamente discutida por Panofsky em um ensaio publicado em 1923, e, depois, na *Vida e arte de Albrecht Dürer*, publicada pelo mesmo historiador em 1923. Em *Saturno e a Melancolia*, os autores, partem de uma densa erudição e ampliam a análise e tratam dos quatro humores na psicologia antiga e medieval e sua representação na arte. Ligado a teoria dos humores apresenta-se os atributos de Saturno na astrologia, pois sobre este planeta havia uma grande rejeição, devido seus maus aspectos. Porém, a partir de Ficino, ocorreu a definição de uma interpretação positiva de Saturno, começando por ressaltar os seus bons atributos, tais como a boa memória, o dom da

⁴⁰⁷ Cf. RODRIGUES, Andréia de Freitas. **De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer considerações sobre a inspiração filosófica de “Melancolia I”**. 2009.143 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

⁴⁰⁸ Cf. DURERO, Alberto. **De la medida**. Madrid Ediciones Akal, 2000. p. 17.

concentração e o prazer pela vida contemplativa. Ficino e seus discípulos desenvolveram a interpretação de Saturno como regente da "*Melancholia generosa*", na qual qualificou a melancolia como um dom divino único ao homem pensante.

A interpretação da melancolia perpassava a teoria dos quatro humores e, segundo a psicologia galênica, servia como base, especialmente na Idade Média, para classificar todo o ser humano dentro de um tipo sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico. Esses quatro humores correspondiam sucessivamente a quatro elementos e a quatro planetas. A relação Melancolia-Saturno estava na base da gravura *Melancholia I*, a qual tematizava o mais odioso e infeliz dos temperamentos, o melancólico, causado pela bílis negra, que causava a pele negra e os olhos escuros. A posição típica de um corpo influenciado por Saturno-Melancolia era a expressão de sua tristeza, a depressão moral e a cabeça sempre apoiada pela mão, uma postura característica, como podemos ver na *Melancholia I* (figura 38). Houve, na Renascença, uma revalorização de Saturno e o pensamento melancólico, pois para os humanistas, os grandes pensadores, profetas e religiosos tinham humor saturnino e melancólico.

Ficino em *De vita triplici*, a par da teoria dos humores, dirigira aos seus estudantes que sofriam de melancolia conselhos de como lidar com o humor. Klibansky, Saxl e Panofsky apontaram que Dürer teria conhecido a teoria ficiniana, pois a obra de Ficino teria se difundido na Germânia e o seu padrinho Koberger teria sido o responsável pela publicação das correspondências, as cartas, de Ficino, em 1497, em Nuremberg. Um dos conselhos que Ficino dirigiu aos estudantes era de mediar, ou melhor, amenizar as influências daqueles que teriam nascido sob o signo de Saturno a partir das influências de Júpiter.

Dessa maneira, um quadrado, na *Melancholia I* que está atrás da figura em uma parede, contém, em seu interior, números dispostos que formam um quadrado mágico de Júpiter calculado para atrair as influências de Júpiter mediante um jogo numérico. Como já podemos deduzir, pois mencionamos antes a tabela mágica de Agrippa, tais elementos da *Melancholia I* não remetiam diretamente a Ficino, mas a *De occulta philosophia*. Todavia, a *Melancholia I* de Dürer fora concluída em 1514, quase vinte anos antes da publicação da versão impressa da obra de Agrippa, em 1533. A maioria dos autores resolve o problema afirmando que Dürer teria lido a versão manuscrita, em 1510, a qual teria circulado em numerosas cópias e que, seguramente, não fora desconhecida pelos membros dos círculos de Dürer, como seu amigo Willibald Pirckheimer.

Desta maneira, certamente Dürer compartilhava das ideias de seu tempo acerca da influência dos planetas e temperamentos e partilhava, muito provavelmente, da visão de mundo mágico-astrológico que deixou gravado como testemunho em algumas de suas imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 37 - DÜRER, Albert. Profeta Sentado. 1517. Bico de pena sobre papel. 23 cm x 19 cm, em Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Ao fim dessa escrita, percebemos que o céu dos cometas, astros, estrelas e constelações foi bem mais vivo e habitado que o nosso, por exemplo. A astrologia da Renascença, em que viveu Albrecht Dürer, teve um seus grandes momentos na história. Através de problemáticas, prognósticos escatológicos e densos tratados, a arte e ciência dos séculos XV e XVI viveu, talvez, o seu grande apogeu, na medida em que os séculos de seu porvir lhe legaram um futuro incerto e duvidoso. A astrologia dos séculos seguintes charlatanismo e falsa crença lhe soaram como sinônimos. A astronomia vinculada à astrologia, já no final do século XVI, começou a apresentar divergências, mesmo que de forma tímida, pois os movimentos celestes passaram a ser vistos com um olhar mais matemático e científico, e as influências e divinações passaram a perder cada vez mais o sentido, na medida em que, a visão do cosmo europeu passou a se modificar.

O desenho feito por Dürer de bico de pena intitulado de o *Profeta sentado*, de 1517 nos possibilita refletir mais um pouco a respeito da atmosfera astrológica da Renascença. E anuncia o lugar em que as práticas e crenças astrológicas afloraram em imagens e escritos, e ao mesmo tempo apresentam o seu declínio com as problemáticas apresentadas por Pico della Mirandola e Pietro Pomponazzi, por exemplo. No *profeta sentado* (figura 40) vimos semelhanças com o astrônomo (figura 29) gravado por Dürer em 1505, pois ambos usam chapéus de forma cônica e são homens idosos vestidos de túnica. Muitas vezes a figura do astrônomo era capaz de fazer profecias por meio dos estudos das estrelas, como Michel de Nostredame, o *Nostradamus*. Dürer desenha e grava seus olhares profundamente distintos, pois o olhar e a posição do *Astrônomo* (ver figura 29) é um olhar compenetrado e uma concentração em sua eterna função de mensurar e tracejar a esfera. Contudo, o olhar do *Profeta sentado* parece estar perdido, ou distante em uma lembrança do passado. Ou ainda concentrado nas visões do futuro, pois apesar dos pesares, se trata de um profeta, um vidente. Estaria ele vendo o passado ou um futuro incerto? Mas o que é incerto para aqueles que podem ver o futuro? Olhar de medo, assombro e dúvida do profeta, talvez seja o lugar que o destino esteja reservando nos séculos seguintes para os estudiosos do céu.

O profeta nos ajuda a sintetizar alguns pontos dessa escrita, na medida em que homens como o profeta de Dürer foram reais. E os cometas e toda a movimentação estelar fizeram e deram sentido a suas vidas. Os astros fizeram tanto sentido que ajudaram, a nosso ver, a configurar e esquadrihar um espaço astral e, conseqüentemente, mítico de alguns homens

renascentistas. Nesse trabalho, não tivemos acesso ao quão grande foi o alcance de um pensamento coordenado pelos astros e nem muito menos o alcance em que as imagens de Dürer e seus contemporâneos tiveram nas distintas formas de vida na Renascença do Norte e de boa parte da Europa. A dimensão do espaço astral que tentamos traçar nesse trabalho, de forma sucinta, foi através de imagens, muitas vezes, em tratados do período e gravuras mais elaboradas como as de metal em cobre. Além de poucos artefatos como o globo e o relógio astronômico de Ulm.

Todavia, vimos que, através dessas imagens, podemos abrir pequenos sulcos⁴⁰⁹ interpretativos sobre a astrologia do período. Assim, nesse trabalho, de forma quase que concomitante as imagens e bibliografia sobre o período que a astrologia era multifacetada foram lidas para construção do que denominamos espaço astral. Identificamos o céu (*coelus*) ou ainda a chamada região etérea (*regionis æthereus*), como um *espaço astral*, no qual relacionamos com o espaço mítico de Yi-Fu Tuan, a partir daquilo que denominamos como *Mundus*. Na medida em que esse *Mundus* representa e incorpora conhecimentos que os homens renascentistas tinham do todo e do universal. Percebemos que o espaço astral que se configura nas regiões celestes *ou regionis æthereus*, mas que permeia, define e determina todo o *Mundus*. É visto em sua totalidade quando perpassam o último céu no firmamento tocando as constelações e com isso provocando as mais distintas reações com as conjunções astrais. O homem humanista do Renascimento já dono de todo um conhecimento astrológico e de como os astros se moviam pelas constelações. Esse homem interpreta esse movimento por vezes com por meio de previsões apocalípticas e escatológicas ou uma simples análise da natividade de um indivíduo. Para os homens desse período o céu não estava somente acima de suas cabeças, pois tudo estava compenetrado no *Mundus*. As conjunturas dos elementos celestes estavam em simbiose com homens entendido a partir axioma hermético: “Aquilo que está embaixo é como aquilo que está em cima, aquilo que está em cima é como aquilo que está embaixo.” Havia um comungar, um acreditar nos movimentos dos astros. Os homens o constituíam o seu espaço astral, seja em forma de prognósticos atentos às efemérides cotidianas, seja pelo cálculo geométrico mais apurado, ou seja, pela gravação de imagens das potências astrais. Dessa forma, os homens marcaram, descreveram e narraram em tratados e imagens pictóricas, nos centros humanistas do norte ao sul da Europa, um saber cósmico sobre o céu, o corpo e a cidade.

⁴⁰⁹Expressão usada na técnica de gravura, os sulcos são resultados dos entalhamentos sobre a madeira em uma técnica de xilogravura. Os sulcos são responsáveis pelo surgimento das figuras na madeira ou em qualquer técnica em gravura.

Em nosso primeiro capítulo apresentamos algumas das distintas formas de narrar às mensagens que o céu legava aos homens, ou como estes ligavam as estrelas do firmamento de ponto a ponto constituindo imagens antropomórficas e zoomórficas, no céu noturno. Nas imagens gravadas por Dürer e pelos seus contemporâneos, percebemos dados fragmentos da cultura renascentista pelos quais “narramos” uma parte da trajetória da espacialização do final o século XV e início do XVI, especialmente, nas cidades da Germânia. Nas imagens, encontramos uma cosmologia astrológica que organizou um dado espaço ou região etérea (*regionis æthereus*), um céu habitado como um *espaço astral*. Vimos que os homens mapeavam e acreditavam que o céu estava vivo e presente em suas vidas. Destacamos que essa mediação ou correspondência com as esferas e os astros se configurou como uma forma de conhecer e experimentar o mundo, e a partir disso construir suas realidades. Percebe-se, assim, que o espaço astral se configura nas regiões celestes ou *regionis æthereus*, mas que essa permeia, define e determina todo o *Mundus*. Através dos movimentos dos planetas que perpassam o último céu no firmamento e toca as constelações, vimos que tal efeito provocou as mais distintas reações, proféticas, apocalípticas, escatológicas nos homens. E identificamos que o espaço mítico, dos pressupostos de Tuan, não estava somente nos céus, mas também espelhado nos homens por certo princípio de correspondência, que se configuravam por meio dos prognósticos, tratados e outras formas de mapeamento das estrelas.

Por meio das imagens, ao longo desse percurso em nossa escrita dissertativa, conseguimos perceber que os astros ocupavam um lugar significativo na visão de mundo dos homens renascentistas. Medir, prever e dizer a ação dos astros como faziam astrólogos, e o respaldo que esses verbos tinham na Renascença nos permite começar a pontuar o lugar das imagens astrais, especialmente, para aqueles que estavam em contato com elas, via os tratados e as xilogravuras, muitas vezes pertencentes a grupos mais cultos ou científicos. Não é possível, nessa pesquisa, ter a dimensão dos distintos grupos que tiveram acesso à temática astrologia, seja pelos tratados ou imagens. Mas sabemos, certamente, que o grupo mais culto ou científico teve acesso à linguagem dos céus, que e Dürer, junto com os seus colegas de ofício, que transitavam entre norte da Germânia e o sul italiano são, através de suas produções imagéticas, o nosso exemplo.

Cabe colocar, também, que as gravuras de Dürer tiveram um intenso alcance e circulação durante sua vida produtiva do gravador. Através de seus relatos, em um diário de viagem, escrito nos anos de 1520 e 1521, temos notícia de que portugueses, flamengos e italianos adquiriam suas

gravuras. Assim, não deixaremos de atribuir que as gravuras circulavam entre distintos públicos letrados e iletrados. Poderíamos propor a experiência da gravura a partir da perspectiva de Baxandall ao pontuarmos, com uma tímida prevenção, que essa sociedade, da gravura e do século XV e XVI, influenciava a experiência visual desse dado período. Levantamos, portanto, a hipótese de que se o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado, a experiência visual pode ter sido influenciada não só na pintura, mas também pelas gravuras e pelas imagens astrais como apontamos em nosso segundo capítulo.

Em nosso último capítulo vimos que a astrologia, como parte de uma visão de cosmo ordenado e interligado, pode ser entendida através do princípio “o que esta embaixo segue os desígnios do que está em cima” no qual tudo esteve interligado dentro de uma relação entre o universal e o individual. Tratamos da *Melencolia I*, de 1514, e, com ela, percebemos outra faceta da astrologia ainda não vista em outros capítulos. A astrologia foi ferramenta da magia, tal como, a magia e alquimia que estavam ligadas as polêmicas astrológicas na Europa dos séculos XV e XVI. A *Melancolia I*, a nosso ver, possibilitou vislumbrar outros âmbitos de um caráter mais filosófico da astrologia por meio das suposições neoplatônicas de Ficino.

Por fim, percebemos que o céu com os astros foi um lugar vivo e habitado, não só no céu, mas nos corpos dos homens que acreditavam pertencer seus braços, a constelação de Gêmeos, a cabeça a constelação de Áries, por exemplo. Vimos que o céu, com todos os seus astros, esteve vivo nas imagens de afrescos, relógios, globos e nas distintas formas de gravura. Além de ter folego em extensos tratados astronômicos, sejam de teor astrológico interpretativo, ou como astronômicos científicos. Perpassamos por um espaço astral coordenado pelos cálculos matemáticos das cartografias e tratamos sobre o movimento dos planetas e encontraremos uma iconografia astral de origem distinta e, por último nos centramos em imagem que nos ligou a perspectiva mágica da astrologia. Tudo para perceber que o céu da Renascença, aparentemente apático e sem vida, esteve carregado como um espaço de diálogos, de visões e de formas de compor o mundo que faziam com que os homens do período percebessem o céu como algo vivo, atuante, animado e habitado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALCIDES, Sergio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro Saturno e a Melancolia de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. **Topoi**, Rio de Janeiro, set. 2001.

ADORNO, W.Theodor. **Minima Moralia**: Reflexiones desde la vida danada. 3.ed. Madrid: Taurus. 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. **De Occulta Philosophia**: Libri Tres. Netherlands: BRILL: 1992.

AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. **Three books of occult philosophy**. Chicago : Hahn & Whitehead. 1889. AKAL, 2008.

AMARO, Rachel Jaccoud R. Formas de narrar o passado: o humanismo cristão do início do século XVI e Albrecht Dürer. **Ars Historica**, v.I, jan/jun. 2010.

_____. **As Marias de Albrecht Dürer (1471-1528)**: práticas de devoção, práticas artísticas e o humanismo cristão em Nuremberg. Dissertação (mestrado) Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: >http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=180687< Acesso em: 24 jul. 2014.

APIANUS, Petrus. **Cosmographia liber**. 1540. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rbruuHbmJWIC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 31 maio 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX. Tradução, apresentação e notas de Jackie Pigeaud e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1998.

ARMSTRONG, Karen. What Is A Myth? In:_____. **A Short History of Myth**. Edinburgh: Canongate Books. 2005.

AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1967.p.28.

BARTRUM, Giulia. **Albrecht Dürer and his Legacy**. London: British Museum Press, 2002.

BAUCHWITZ, Oscar Federico (org.). **O neoplatonismo**. Natal: Argos, 2001.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

BEITCHMAN, Philip. **Alchemy of the Word**: Cabala of the Renaissance. Albany: State University of New York Press, 1998.

BELTING, Hans. **Florença y Bagdad**: una historiade la mirada entre oriente y occidente. Madrid: Akal, 2012.

BENNETT, J.A .; BERTOLONI MELI, D. **Sphaera Mundi**: Astronomy Books in the Whipple Museum 1478-1600. Cambridge: 1994.

BING, Gertrud. A. M. Warburg. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes** .v.28. . p. 308, 1965. Disponível em: ><http://www.jstor.org/stable/750675>< Acesso em: 12 jul. 2015.

BRASHEAR, Ronald; LEWIS, Daniel. **Star Struck**: One Thousand Years of the Art and Science of Astronomy. San Marino: Huntington Library, 2001.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

BULL, Malcolm. **The Mirror of the Gods**: Classical Mythology in Renaissance Art. London: Penguin Book, 2005.

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

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos *Annales* (1929-1989). São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **El Renacimiento**. Barcelona: Serie General, 1993.

BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura**: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. (org). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CASSIRER, Ernest. **Individuo y cosmos en la filosofia del Renascimento**. Buenos Aires: Emecé editores. 1951.

CHAPMAN, Allan. **Gods in the Sky: Astronomy, Religion and Culture from the Ancients to the Renaissance**. London: Panmacmillan. 2001.

CHARTIER, Roger. **Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

CHASTEL, André. O artista. In: GARIN, Eugenio (org). **O homem renascentista**. Lisboa: Editora Presença, 1988.

_____. **Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CLARCK, Stuart. **Pensando com Demônios: A ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CLOUGH, Cecil H. The discovery of America, The Italian wars, and the impact of Syphilis on Western Christendom. In: **Medical Historian: Bulletin of Liverpool Medical History Society**. V.6. 1993.

CONDOS, Theony. **Star Myths of the Greeks and Romans: a Sourcebook**. Michigan: Phanes Press, 1997.

COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen. **The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

COSGROVE, Denis E. **The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. 1993.

_____. **Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World**. London: I.B.Tauris, 2012.

COSTELLA, Antonio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1984.

COUDERT, Allison. **Religion, Magic, and Science in Early Modern Europe and America**. Califórnia: ABC-CLIO, 2011.

COUSTÉ, Alberto. **Tarô ou a Máquina de Imaginar**. São Paulo: editora Ground, 1989.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. V.I Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

_____. **Mil anos de felicidade:** uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. **O que sobrou do paraíso?** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

ELIADE, Mircea. **Historia de las creencias y ideas religiosas III:** De Mohama a la era de las reformas. Barcelona: Paídos, 1999.

_____. **Imagens e símbolos.** Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Mito e Realidade.** São Paulo. Editora Perspectiva. 1972.

_____. **Ocultismo, Bruxaria e correntes culturais:** ensaios em religiões comparadas. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

_____. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAIVRE, A; BROEK, R; BRACH J.P. **Dictionary of Gnosis and Western Esoterism.** Boston: Brill, 2006.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra:** Introdução à Bibliografia Brasileira. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERRONI, Angélica Paulillo. **Cosmologia e astrologia na obra Astronomica de Marcus Manilus.** 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2007.

FICINO, Marsilio. **De vita triplici, III. 2. Ed: Giorgii, Venetiis, 1548.** Disponível em:< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582621/f3.image.r=Ficin,%20Marsile.langPT> > Acesso em: 14 abri. 2014.

FÜSSEL, Stephan. **Chronicle of the World:** The Complete and Annotated Nuremberg *Chronicle* of 1493. *Cologne:* Taschen. 2001.

GARIN, Eugenio. **El zodíaco de la vida:**la polémica astrológica del trescientos al quinientos. Barcelona: Ediciones Península, 1981.

GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano.** São Paulo: Editora UNESP, 1996.

_____. **El zodíaco de la vida:**la polémica astrológica del trescientos al quinientos. Barcelona: Ediciones Península, 1981.

_____. **Idade Média e Renascimento.** Lisboa: Estampa, 1994.

_____.O filósofo e o mago. In: GARIN, Eugenio (org). **O homem renascentista**. Lisboa: Editora Presença, 1988.

GARRAFFONI, Renata S. O futuro dos clássicos. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 56, jan./jun. 2012.

GETTINGS, Fred. **Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical sigils**. London: Lowe and Brydone Printers, 1981.

GERULAITIS, L. V. Incunabula on Syphilis. In:Edelgard E. DuBruck, B. (org). **Fifteenth-Century Studies**. Alabama: Camden House, v. 29, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____.**O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **História noturna: decifrando o sabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLICK, Thomas F; LIVESEY, Steven; WALLIS, Faith.(org.)**Medieval Science, Technology, and Medicine: An Encyclopedia**. Routledge, 2014.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. Elementos iconográficos do “Louco” nas cartas de tarô: De Gringonneur ao Tarô de Marselha. In: **Encontro De História Da Arte**, 3., Campinas: Ifch - Unicamp. 2007.

HADOT, Pierre. **Véu de Isis: Ensaio sobre a história da ideia de natureza**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HARBISON, Craig. The mirror of the artist: **Northern Renaissance art in its historical context**. Londres: Pearson Education, 1995.

HARLEY, J. B; WOODWARD, David.**The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean**. v.1. Chicago: University of Chicago Press 1987.

HATT, Michael; KLONK Charlotte.**Art History: A critical introduction to its methods**. Manchester: Manchester University Press, 2006.

HAYTON,Darin. **Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe**. Toronto: Kevin Siena, 2005.

_____. Astrology as Political Propaganda: Humanist Responses to the Turkish Threat in Early-Sixteenth-Century Vienna. In: **Cambridge Journals**, v.38, Jan. 2007.

HIND, Arthur M. **A History of Engraving and Etching**: from the 15th century to the year 1914. New York: Dover Publications, 2011.

HITNER, Sandra Daige Antunes Corrêa. As gravuras do Renascimento Alemão Albrecht Dürer do Acervo Brasileiro. **Revista história hoje**, São Paulo, n1, 2003.

HORSKÝ, Zdeněk. Astronomy and the art of clockmaking in the fourteenth, fifteenth and sixteenth centuries. In: **Vistas in Astronomy**. v. 9 Cambridge; Elsevier, 1967.

HOURIHANE, Colum. **The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture**. v. 2. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JACOB, Christian; DAHL, Edward H. **The Sovereign Map**: Theoretical Approaches in Cartography Throughout History. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

JOHNSON, Christopher D. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images**: Signale Modern German Letters, Cultures, and Thought. Ithaca: Cornell University Press, 2012.

KIECKHEFER, Richard. **Magic in the Middle Ages**. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 1989.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolia**: estudios de história de la filosofía de la naturaleza, la religion y el arte. Madrid: Alianza editorial, 2012.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer histórias com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun, 2006.

KRISTELLER, Paul Oskar. **El pensamiento renacentista y las artes**. Madrid: Taurus ediciones. 1986.

_____. **El pensamiento renacentista y sus fuentes**. México: Fondo de cultura económica, 1982.

KURTH, Willi.(org). **The complete woodcuts of Albrecht Dürer**. New York: Dover Publications, 2010.

LANDAU, David; PARSHALL, Peter. **The Renaissance Print**. Yale: New Haven, 1996.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Cambridge: Blackwell, 1991.

LEHNER, Ernst; LEHNER, Johanna. **Astrology and Astronomy**: A Pictorial Archive of Signs and Symbols. Massachusetts: Courier Corporation, 2005.

LEITCH, Stephanie. **Mapping Ethnography in Early Modern Germany: New Worlds in Print Culture**. London: Palgrave Macmillan, 2010.

LENNART BERGGREN, Jones apud Ptolemy. **Geography**. Book 1. 2000.

LEVACK, Brian P.(org.) **Renaissance Magic**.v.11. London: Taylor & Francis, 1951.

LUDDEN, Ken. Astrology symbols. In: **Mystic Apprentice**. Meditative Skills with Symbols and Glyphs Supplemental. v. 3. Raleigh: Lulu Pres, 2010.

MACLEAN, Ian. Foucault's Renaissance Episteme Reassessed: An Aristotelian Counterblast. **Journal of the History of Ideas** v. 59, n.1, Jan. 1998.

MAHÍQUES, Rafael García. Aby Warburg y la imagen astrológica: los inicios de la iconología. In: **Millars**. Espai i Història, n. XIX, 1996.

MARQUES, Luiz (Org.). **A fábrica do antigo**. Campinas:Unicamp, 2008.

MASON, Antony. **No tempo de Michelangelo**. São Paulo: Callis, 2004.

MATTOS, Claudia Valladão. Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **II Encontro de História da arte**, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de março de 2006.

MATTOS, Márcia. **O amor está nos astros**. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2010.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n.45, jul, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000100002&script=sci_arttext&tlng=>>. Acesso em 02 jul.2014.

MICHALSKI, Sergiuz. **Reformation and the visual arts**.The protestant image question in Western and Eastern Europe. London: Routledge, 1993.

MILLARS. **Espai I História**, n XIX, 1996.

MILLER, Naomi. Mapping the City: Ptolemy's Geography in the Renaissance. In: **Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography**, David Buisseret (org.) Chicago: University of Chicago Press, 1998.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003.

MITCHELL, W.J.T. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: The University of Chicago. 1986.

_____. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press. 1994.

_____. **Teoria de la imagen.** Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: AKAL, 2009.

MÜLLER, Juan Alfredo César. **O que é astrologia.** 3 ed. São Paulo: Abril cultura: coleção primeiros passos, 1985.

MÜLLER, Mathias. Albrecht Dürer und das Kunstleben am Kaiserhof Maximilians I.' In **Albrecht Dürer.** Herausgegeben von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Alemanha: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 2004.

NÜRNBERG GERMANISCHES NATIONALMUSEUM. **Albrecht Dürer.** Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum, 1971.

NUTI, Lucia. "Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance," In: **Mappings.** COSGROVE, Denis. London: Reaktion Books, 1999.

PANNEKOEK, Anton. **The history of astronomy.** New York: Dover Publicayions, 1989.

PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento y renacimientos en la arte occidental.**3.ed. Madrid: Alianza Editoria, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.**São Paulo Perspectiva, 1976.

_____.**The Life and Art of Albrecht Dürer.**Princeton: University Press, 1971.

_____. **Vida y arte de Alberto Durero.**3.ed. Madrid: Alianza forma, 2004.

PAULA, Marcus Vinicius de. A fratura iconológica. **Revista Poiésis,** n.20. dez. 2012.

PEDERSEN, Olaf. The Corpus Astronomicum and the Traditions of Medieval Latin Astronomy.v.13. **Pedersen:** Journal Copernicana, 1975.

PEIXOTO, Renato Amado. **A máscara da medusa:** a construção do espaço nacional brasileiro através das corografias e da cartografia no século XIX.2005. 427 f. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005.

PEREIRA, Alexandre Adalberto. **Imagens da diferença:** artes visuais e diversidade sexual no ensino fundamental. 2013. 215f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Educação - Faculdade de Educação - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 19 de Dezembro de 2013.

PITTA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: história da arte em Carlo Ginzburg. **ArtCultura,** Uberlândia, v. 9, n. 15, jul/dez. 2007.

QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. **O Renascimento.** Editora da universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

- RAYMOND, Lister. **Old Maps and Globes**. London: Bell & Hyman, 1979.p.65.
- REALE, Giovanni. **História da filosofia: Do humanismo a Kant**. São Paulo: Paulus, 1990.
- ROCHA, Cinthia M.M. O olho da história. **Arte: um desafio para Clio**. Salvador, n.16, Jul. 2011.
- RODRIGUES, Andréia de Freitas. **De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer considerações sobre a inspiração filosófica de “Melancolia I”**. 2009.143 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.
- ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- ROSSI, Paolo. **O Nascimento da Ciência Moderna na Europa**. Bauru: Edusc, 2001.
- RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da idade média. **Revista de História**, São Paulo, n. 165, jul./dez. 2011.
- SABILA, George. **La astronomía griega y la tradición árabe medieval**. Barcelona. Investigación y ciencia. Jun. 2003. Disponível em: <<http://amscimag.sigmaxi.org/4Lane/ForeignPDF/2002-07SalibaSpanish.pdf>> Acesso em: 03. maio 2015.
- SACROBOSCO, Johannes de. **Tractatus de Sphaera\Tratado da esfera** [1478]. Tradução: Roberto de Andrade Martins. Campinas: Universidade Federal de Campinas, 2006.
- SALAZAR. Mauricio O. **Per Monstra ad Sphaeram: La función del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg del proceso de liberación astrológica en épocas del Renacimiento y la Reforma**. 2014.355 f.Tesis de licenciatura. Escuela de artes plásticas, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Costa Rica.
- SANTIAGO JR. Francisco. Imagens astrais na história da arte: propostas para uma relação cinema, iconologia e investigação histórica. In: Marcelo de Mello Rangel; Mateus Henrique de Faria Pereira; Valdeci Lopes de Araujo (orgs). **Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia –O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas**. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.
- SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SARAH, C.G. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- SCHORN, Ronald A. **Planetary Astronomy: From Ancient Times to the Third Millennium**. Texas University Press: College Station, 1998.
- SCHRÖDER, Eberhard. **Dürer: Kunst und Geometrie**. Birkhäuser Verlag: Basel, 1980.

SIMEK ,Rudolf. **Heaven and Earth in the Middle Ages: The Physical World Before Columbus.** Rochester: Boydell & Brewer, 1996.

SIMÕES, C. ; FERNANDES, J. Astrologia e Astronomia: uma conversa entre as duas. **Millenium**, n.19, Jun. 2000. Disponível em <http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/906/1/Astrologia%20e%20Astronomia.pdf> Acesso em: 26 jul. 2015.

SNYDER, George Sergeant. **Maps of the Heavens.** New York: Abbeville Press, 1984.

STEVENSON, Edward Luther. **Terrestrial and Celestial Globes: Their history and construction including a consideration of their value as aids in the study of geography and astronomy.** v.1. New Haven: Yale University Press, 1921.

STIBER, Linda; EUSMAN, Elver; ALBRO, Sylvia. **The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I:** Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Durer. The Group and Paper Book Annual.American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, volume 14, 1995.Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v14/bp14-07.html>>.Acesso em 23 jul. 2014

TATSCH, Flavia Galli. As imagens de camponeses em dois manuscritos medievais: o Queen Mary Psalter e Les Très Riches Heures du duc de Berry. In: **Encontro Estadual de História de São Paulo**, 2012, Campinas, Anais do XXI. 2012.

_____.MOUSEION. **Gravuras no cotidiano Europeu: séculos XV e XVI.** n.15,ago.2013.

TEXEIRA, Felipe Charbel. **Aby Warburg e a pós-vida dos Pathosformeln antigas.** História da historiografia. Ouro Preto: n.5, set. 2010.

THOMAS, Keith. **Religião e o Declínio da Magia:** crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TIMBERS, Frances. **Magic and Masculinity:** Ritual Magic and Gender in the Early Modern Era. Canadá. I.B.Tauris, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

TÜRK, Klaus. **Bilder der Arbeit.:** Eine ikonografische Anthologie. Berlin: Springer-Verlag, 2000.

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

VEDRINE, Helene. **As filosofias do Renascimento.** Trad. Marina Albery. Publicações Europa-América. Lisboa, 1971.

VERNET, Jean-Pierre. **Uma história da Astronomia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991.

VINCENT, Clare; BRUCE Chandler. **Nighttime and Easter Time: The Rotations of the Sun, the Moon, and the Little Bear in Renaissance Time Reckoning**. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. v. 27, n. 8. 1969.

VOGLER, Bernard. **Institutions el société à Nuremberg au debut du XVI siècle**. Hommage à Dürer, Estrasburgo, 1972.

VON STUCKRAD, Kocku. **História da astrologia**. São Paulo: Globo Livros, 2007.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

_____. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2009.

WIND, Edvard. **Los misterios paganos del Renacimiento**. Barcelona: Barrau Editores, 1972.

WOLF, Norbert. **Albrecht Dürer**. Viena: Taschen. 1998.

WÖRZ, Adèle Lorraine. **The Visualization of Perspective Systems and Iconology in Dürer's Cartographic Works**. Oregon: Oregon State University, 2007.

YATES, Francis. **A arte da memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. **La filosofía oculta en la Época Isabelina**. 2.ed. México: Fondo de cultura económica, 2001.

_____. **Giordano Bruno a tradição hermética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

_____. **Ideas y Ideales del Renacimiento en el Norte de Europa**. In: Ensaio reunidos III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. The art of Ramon Lull: an approach to it through Lull's theory of the elements. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 17, 1954.

ZAMBELLI, Paola. **White Magic, Black Magic in the European Renaissance**: from Ficino, Pico, Della Porta to Tritemius, Agrippa, Bruno. Danvers: Brill, 2007.

ZINNER, Ernst. Some reflections on research in the history of astronomy. In: **Vistas in Astronomy**. v. 9 Cambridge: Elsevier, 1967.