

WARBURG: A NINFA EM FUGA – DE ONDE ELA VEM?

Heloize Amaro ¹

A presente comunicação tenciona comentar as investigações do historiador da arte Aby Warburg sobre a Ninfa – figura que ocupa uma posição protagonista no contexto de seus estudos sobre o resgate da Antiguidade pagã durante o Renascimento florentino. Anseia, ainda, articular escritos de autores contemporâneos que verificam a importância dessa iconografia como parte do centro gravitacional do estudioso hamburguês.

Na nota introdutória de sua tese de doutorado, entregue à Universidade de Estrasburgo, em março de 1893, Warburg escreve que comparou as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli, com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, na tentativa de esclarecer o que era de maior interesse aos artistas do *Quattrocento*². No entanto, durante seu processo de pesquisa, a análise de o *Nascimento de Vênus* [fig. 1] e a *Primavera* [fig. 2], viabilizaram observações ainda mais ambiciosas que apenas um mapeamento das predileções artísticas do Renascimento florentino.

O que impulsionou a escolha das duas pinturas teria sido a observação da cena de perseguição entre Flora e Zéfiro, a qual, a ninfa Flora, apresenta-se em fuga. Em uma conferência autobiográfica em 1927, Warburg declarou:

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera* de Botticelli, fossem trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio foi para mim decisiva para a escolha do tema da tese, a qual teve como argumento a intensidade do

¹ Bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² WARBURG, A. *O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*. In: *Histórias de Fantasma Para Gente Grande*. Companhia das Letras, SP, 2015. p. 27.

movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...]. Eu devia buscar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador deste douto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma atitude que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...]. Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem ovidiana. Em particular – coisa decisiva, para mim –, descobri que exatamente este douto humanista tinha sido quem transmitira os motivos antiquizantes à representação dramática.³

A hipótese da observação do movimento externo influenciado pela Antiguidade, conduziu sua pesquisa aos poemas de Angelo Poliziano. Em *La Giostra* (1478), o poeta executa com empenho a descrição dos detalhes que relatam a passagem a qual a Vênus é impelida em uma concha até a margem e recebida por três Horas. O vento originado do sopro de Zéfiro serve como uma bússola que guia à deusa:

No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido/ O membro genital no ventre de Tétis/
Que, sob os diversos giros dos planetas, / Vaga pelas ondas envolto em espuma
branca. / Nascida ali, com graça e alegria, / Uma donzela com rosto não humano/
Avança – e o céu se deleita – Sobre uma concha guiada pelos ventos.⁴

Poliziano efetuou desvios ao descrever o canto de Homero à Afrodite, não em seu enredo, mas nos detalhes. Precisamente, nos acessórios em movimento, *bewegtes Beiwerk*, no vocabulário alemão. Em sua leitura da *Giostra*, Warburg indica a fixação aos ventos que carregavam a Vênus e moviam tecidos e cabelos:

Vários ventos, cujo sopro é visível [*vero il soffiare di venti*], que levam a Vênus dentro de uma concha [*vero il nicchio*] para a margem onde é recebida por três Horas que a cobrem não só com colares e ornamentos, mencionados também no canto de Homero, mas também com um “manto de estrelas”. O vento se entretém com as roupas brancas das Horas e encrespa seus longos cabelos soltos e ondulados (l. 100, 4-5).

³ WARBURG, apud. FERNANDES, C. *Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento*. Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017, p. 71.

⁴ POLIZIANO, A. *La Giostra*, apud. WARBURG, A. *O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*. In: *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Contraponto, RJ, 2013. p. 07.

São justamente esses detalhes animados pelo vento que o poeta admira como trabalho ilusivo de uma execução artística virtuosa.⁵

O pesquisador observa que o próprio Botticelli alterou alguns aspectos do poema em o *Nascimento de Vênus*, como a mão direita que cobre o seio da Vênus e não a esquerda, além da presença de apenas uma das Horas, ao invés de três. Salienta que ambas as obras de arte são uma paráfrase do canto homérico, a poesia como uma escolha mais fiel ao seu modelo, e a pintura, como uma leitura mais livre. Considerando essa relação estabelecida entre Poliziano e Botticelli na passagem de conhecimento e inspiração, o poeta foi o doador, e o artista, o receptor, troca conhecida no duto humanista como *ut pictura poesis*.

Acerca disso, dedica atenção ao tratado de Leon Battista Alberti, *Liber de Pictura* [Da Pintura], que versou sobre fundamentos propostos a respeito da mistura de imaginação e organicidade necessários para reproduzir o movimento de panos e cabelos, para que assim, os pormenores não fossem apenas ferramenta de exibição. Nesse sentido, os acessórios em movimento nos quadros, serviam como referências para a composição de uma vida em extremo estado de agitação. Havia uma forma de selecionar o que era de maior interesse e reorganizar segundo a vontade de quem os estudava, permitindo uma espécie de afecção no processo de formação de estilo.

Em um seminário em 1889, ainda durante o tempo de estudos de Warburg na Universidade de Bonn, a questão do movimento e os prováveis problemas de estilo na história da arte, surgiram em uma crítica ao texto de Lessing sobre o *Laocoonte*. Intitulado: *Esboço de uma crítica ao “Laocoonte” na arte do Quattrocento em Florença. O desenvolvimento da pintura nos relevos de Ghiberti*,⁶ Warburg observa no texto de Lessing a relação entre poesia e as artes figurativas. Em particular, a separação entre o transitório e o mutável. Enquanto a poesia daria conta de retratar diferentes momentos de um mesmo personagem, a arte figurativa capturaria apenas um lance.

Dessa forma, a escultura do *Laocoonte* seria um registro inerte do ataque de serpentes sofrido pelo sacerdote, sem evidências de uma reação. A crítica não se apresentava apenas aos escritos de Lessing, mas na concepção winckelmanniana sobre a serenidade olímpica da Antiguidade. Ou seja, a não representação de sofrimento ou inquietação, correspondia a um ideal de beleza e harmonia. Dada visão apolínea, não resolvia as questões sobre as expressões patéticas, como a observação dos acessórios na cena de perseguição da ninfa Flora, estudada por Warburg, algum tempo depois.

⁵ WARBURG, A. op. cit., p. 08.

⁶ WARBURG, apud. FERNANDES, C. *Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento*. Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 72.

Botticelli teria sido, então, um dos pintores que transformou em narrativa dramática, a consciência do mundo dos deuses da Antiguidade. O que não diz respeito a uma imitação, mas sim, uma vibração coreografada. A identificação – do que viria a ser nomeado como *Pathosformel* Ninfa – surge da inquietação da estética inabalável. Didi-Huberman indica⁷ que a discussão que Warburg redigia com Winckelmann mora nessas linhas do que era elemento “vital” na arte do Primeiro Renascimento Florentino, e a isso, Warburg escreveu:

[...] a simplicidade e a grandeza tranquila, Winckelmann chegou a percebê-las no Laocoonte que se convulsiona num sofrimento mortal. [...] Mas [devemos] afirmar que uma concepção de mundo antigo diametralmente oposta à de Winckelmann corresponde, efetivamente, ao espírito do *Quattrocento*.⁸

Durante uma troca de cartas em 1900, em Florença, um amigo – filólogo e historiador –, Andre Jolles, questiona Warburg, sobre a figura feminina em movimento em um afresco de Domenico Ghirlandaio [fig. 3]. O mesmo escreve – “*Quem é ela, de onde vem?*”⁹. Na composição em questão, a figura de uma jovem, no canto direito, denota uma incoerência com o mundo espiritual da burguesia florentina da época. Uma intromissão pagã em uma cena marcadamente devota¹⁰. Com as vestes brancas e leves revoando, a cesta de frutas na cabeça e a perna direta à frente do corpo, marcando o andar, sua ação parece desconectada com a placidez das outras figuras representadas no momento que São João Batista chega ao mundo.

Ninfa, Aura, Gradiva,¹¹ Mênade, na troca de cartas, segundo Jolles, seria Salomé¹². Warburg reconheceu no drapear do pano branco, no tom de intromissão e quebra de ritmo, vestígios das mênades clássicas dos sarcófagos greco-romanos, traços de Flora de Botticelli, a relação entre a forma e o tempo, uma *Pathosformel*. Sua resposta não era muito sobre quem ela era, mas de onde ela vinha, pois, sua genealogia era um enigma. Em um instante adentrava o recinto com uma cesta de frutas no dia do nascimento do santo,

⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Contraponto, RJ, 2013. p. 128.

⁸ WARBURG, A. apud. DIDI-HUBERMAN, G. *Ibid.*, p. 236. Nota 216.

⁹ JOLLES, A. apud. WARBURG, A. *A Ninfa fiorentina - Fragmentos de um projeto sobre Ninfas*. Manuscrito Warburg Institut Archive III. 55. 1, trad. A. Morão, 2012. p. 05.

¹⁰ FERNANDES, C. *op. cit.* p. 85.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Gallimard, Paris. p. 11.

¹² JOLLES, A. apud. WARBURG, A. *A Ninfa fiorentina - Fragmentos de um projeto sobre Ninfas*. Manuscrito Warburg Institut Archive III. 55. 1, trad. A. Morão, 2012. p. 04.

em outro, pediria a cabeça do mesmo. Segundo Didi-Huberman, todas essas personagens constituem encarnações possíveis dessa perigosa Ninfa que reúne memória, desejo e tempo.¹³

Warburg apresentou o termo *Pathosformel* [fórmula de páthos] cinco anos depois da troca de cartas, em 1905, no decurso de uma conferência em Hamburgo no 48º Encontro de Filólogos Alemães, durante a apresentação do estudo *Dürer e a Antiguidade italiana*. Na ocasião, discorreu a respeito de um desenho de Albrecht Dürer [fig. 4] baseado em uma gravura de Timoteo Viti, exposto no Museu Correr, em Veneza. O desenho representava mênades, trajadas à moda antiga como ninfas, em um movimento de preparação para o golpe de misericórdia contra Orfeu. Tendo como provável inspiração, o Orfeu (1478-83) narrado por Poliziano, e afirmou:

A Morte de Orfeu fornece um ponto de partida seguro para se chegar, por várias direções, à compreensão dessa corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta. (...) A linguagem gestual patética típica da arte antiga, assim como fora forjada pela Grécia tendo em vista a mesma cena trágica, nesse caso intervém diretamente na formação do estilo.¹⁴

Das várias direções mencionadas por Warburg, destaquemos a corrente patética identificada na iconografia da Ninfa e seus acessórios, especialmente no conjunto da fuga de Flora, nos quadros de Botticelli, e em Salomé, no afresco de Ghirlandaio. Pensadores contemporâneos como Didi-Huberman e Agamben, atribuem a elaboração da *Pathosformel* Ninfa como um importante elemento para o desenvolvimento historiográfico de cunho warburgiano. Entretanto, é significativo evidenciar que até a composição do painel 46 de seu Atlas Mnemosyne [fig. 5], a duplicidade fundamental¹⁵ dessa figura não havia sido exposta completamente. Dessa maneira, o entendimento que Warburg detinha sobre a Ninfa estava em constante desenvolvimento, dialogando com a ideia de sobrelevar a leitura apolínea do pensamento de Winckelmann e reconhecer a provável carga dionisíaca do fóbico e demoníaco. De um lado teríamos Flora como portadora de vida, graça e dons, de outro Salomé – ou ainda Judite –, capaz de atos cruéis, uma bacante indomável.

A iconografia da Ninfa influenciou o curso de sua historiografia no instante que a figura deslocou o eixo conceitual e formal e desafiou o tempo, apresentando sintomas de forças opostas e polarizadas. Agamben escreveu em seu ensaio, “Ninfas” (2007), sobre a relevância e complexidade da *Pathosformel*:

¹³ DIDI-HUBERMAN, G. apud. QUEIRÓZ CAMPOS, D. *Ninfa: a criatura fluída*. Revista Concinnitas (UERJ), ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. p. 476.

¹⁴ WARBURG, A. *Dürer e a Antiguidade italiana*. In: *Histórias de fantasma para gente grande – Aby Warburg: escritos, esboços e conferências*. Companhia das Letras, SP, 2015. p. 87-89.

¹⁵ KIRCHMAYR, R. *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*. Revista Engramma Online. Set/out. 2012.

Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma afecção.¹⁶

A Ninfa, segundo a leitura de Agamben, permite ao poeta, ao artista, e ao estudioso, através da reconhecida afecção, acessar temporalidades distintas, o que Warburg atribuiu como uma “vida em movimento”. A representação de um corpo que colhe o potencial cinético presente na imagem. Durante sua vida, o estudioso não conseguiu realizar um mapeamento completo da recorrência da mesma, já que ela apresenta um poder de disseminação extraordinário. Todavia, desenvolveu importantes observações sobre a passagem de estilos no Renascimento florentino, a transição do *alla francese* para o *all’antica*, por exemplo. Algo que contribui, ao que Warburg descreveu, posteriormente, em um fragmento autobiográfico, como a descoberta de uma “*ciência de orientação em forma de imagens, que nos autorizou a falar de uma nova história da arte científico-cultural, que não tem limites temporais, nem limites espaciais.*”¹⁷

Torna-se relevante destacar, por fim, que o breve texto deseja salientar as sintomáticas escolhas realizadas por Warburg durante sua tese de doutorado, sobretudo, no que diz respeito aos detalhes nas duas pinturas de Botticelli. Bem como algumas críticas acerca da vertente classicista da concepção de estilo na história da arte, que encontra, na descoberta iconológica da “*Ninfa que corre*”¹⁸, expressivo protagonismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra/Coleção Bienal de São Paulo, 2012.

ALBERTI, Léon. *Da pintura*. São Paulo/Campinas: Editora UNICAMP, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombe*. Paris: Gallimard, 2002.

¹⁶ AGAMBEN, G. *Ninfas*. Hedra, Coleção Bienal de São Paulo, SP, 2012. p. 29.

¹⁷ WARBURG, apud. GHELARDI, M. De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia. Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 25-26.

¹⁸ JOLLES, A. op. cit. p. 05.

_____. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERNANDES, Cássio. *Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento*. Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 72.

GHELARDI, Maurizio. *De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia*. Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 17.

KIRCHMAYR, R. *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*. Revista Engramma Online. Set/out. 2012.

QUEIRÓZ CAMPOS, Daniela. *Ninfa: a criatura fluída*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Revista Concinnitas, ano 17, V.01, n. 28, set/2016. p. 473.

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as ninfas*. Porto: ProjectoYmago, KKYM, 2012.

_____. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. Org. Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FIGURAS



Figura 1 – Sandro Botticelli. Nascimento de Vênus c. 1484. Galleria degli Uffizi, Florença.



Figura 2 – Sandro Botticelli. Primavera, c. 1482. Galleria degli Uffizi, Florença.



Figura 3 – Domenico Ghirlandaio. Nascimento de São João Batista, 1486-1490. Santa Maria Novella, Florença.



Figura 4 – Albrecht Dürer. A morte de Orfeu. 1494. Desenho, Hamburgo. Kunsthalle.



Figura 5 – Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne. Prancha n. 46, 1927-29.



FISSURAS SIMBÓLICAS NA CIDADE: O QUE PODEM NOS DIZER AS ESCULTURAS CONTEMPORÂNEAS DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO?

Isaura de Aguiar¹

Neste ensaio abordarei algumas reflexões sobre as tensões produzidas entre arte e espaço urbano, dentro de uma perspectiva antropológica sobre a produção social da cidade e do objeto artístico. Tenho como ponto de partida o caso do projeto de instalações permanentes denominado *Esculturas Urbanas*. Ele desenvolveu instalações de cinco esculturas pelo centro da cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1996 e 1997 e dividiu-se entre dois objetivos. O primeiro pretendia formar uma comissão curadora, capaz de selecionar obras para a cidade, enquanto o segundo referia-se à “qualificação” de áreas “degradadas” do Centro através dessas esculturas.

Esse breve ensaio consiste na apresentação de algumas das questões referentes a pesquisa na qual me debruço, desde 2017. Enquadrada no programa de mestrado em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas, busco analisar, dentro do escopo antropológico, o projeto de instalações artísticas, intitulado *Esculturas Urbanas*. Através dos objetivos deste projeto, acredito ser possível levantar reflexões acerca da produção social do objeto artístico e do espaço urbano. Uma vez transferida do lugar reservado para o *campo ampliado* (Krauss, 1988) das grandes cidades, as obras de arte *extramuros* (Furegatti, 2007) salientariam as diferenças, conflitos e disputas presentes na cidade (Pallamin, 2013). Elas estariam divididas entre propostas estéticas que obedecem a própria linguagem do *mundo da arte* (Becker, 1982; Danto, 2005,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
Email: isauradeaguiar7@hotmail.com

2006) e dos projetos urbanísticos planejados para os centros urbanos bem como os usos que fazemos desses espaços. A obra de arte na cidade apontaria para uma relação paradoxal, na medida em que pretende transformá-la, como bem lembra Rosalyn Deutsche (1996). A arte apresenta questionamentos sobre seus locais de instalação, gerando sobre eles certa sensibilidade, ao mesmo tempo que promovem valorização desses mesmos lugares servindo, em muitos casos, como impulsionadora de projetos mercadológicos de qualificação destes.

Assim, temos de um lado os códigos próprios do *mundo da arte* e da proposta de ativação dos seus lugares de instalação, que geram na paisagem urbana rupturas ou fissuras simbólicas e do outro lado a dinâmica das cidades e os distintos usos dos espaços urbanos, com suas tensões, disputas, conflitos e projetos urbanísticos pensados para eles. Em meio a isso é possível enquadrar o projeto Esculturas Urbanas.

Ele consistiu na instalação de cinco esculturas de caráter permanente, que formavam um circuito pelo centro da cidade do Rio de Janeiro. Idealizado em 1994 pelo artista plástico e arquiteto Everardo Miranda, o projeto teve financiamento completo da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Apresentado à Helena Severo, secretária de cultura do município, à época, o projeto recebeu a coordenação de seu assessor, o crítico de arte e curador, Reynaldo Röels Jr. Miranda e Röels foram responsáveis pela formação da comissão de seleção das obras que foram expostas. Ela era composta por Fernando Cocchiarele, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Ronaldo Brito. As cinco obras selecionadas foram, *O Passante*, de José Resende, *Estrela*, de Amílcar de Castro, *Retângulo Vazado*, de Franz Weissmann, uma escultura sem título de Ivens Machado e *Escultura para o Rio*, de Waltércio Caldas. Os locais de instalação foram escolhidos pela comissão do projeto juntamente com os artistas, que faziam incursões pelo centro pensando nos pontos que receberiam as obras. As esculturas formaram um circuito pelo centro, uma vez que foram instaladas em lugares modificados ou restaurados pelo projeto Corredor Cultural².

Apenas duas das cinco obras do projeto Esculturas Urbanas permanecem expostas. São elas *O Passante* e a *Retângulo Vazado*. A escultura de Waltércio Caldas foi demolida em 2015, devido as obras de adaptação dos trilhos por onde atualmente passa o VLT (Veículo Leve sobre Trilhos). A escultura de Ivens Machado foi transferida, em 2015, para o galpão da Gerência de Monumentos e Chafarizes da prefeitura do Rio sob a mesma justificativa da demolição do trabalho de Waltércio. A escultura de Amílcar de Castro foi transferida, em 2012, do seu local de origem para a Av. Delfim Moreira, na orla do Leblon. Mesmo o artista opondo-se a ideia de sua possível mudança de endereço, a obra foi transferida a pedido de alguns familiares, que alegavam a má conservação e abandono que escultura vinha sofrendo.

O projeto foi direcionado por dois objetivos. O primeiro refere-se a elaboração de uma comissão permanente, capaz de selecionar obras a serem expostas na cidade. Como me explicou Miranda em uma

² Falarei mais adiante sobre.

conversa³, o Rio de Janeiro vivia na década de 1990, uma onda de instalações desenfreadas de monumentos, estátuas interativas e de homenagem, além de obras “*nada criteriosas*”, que eram inseridas aleatoriamente pela cidade. Desse modo, uma das intenções do primeiro objetivo do projeto era minimizar essas instalações “*desconexas*” e ausentes de critérios específicos ou “*academicamente atrasadas*”, nas palavras de Cocchiarele⁴, para a cidade. Segundo Miranda, havia a necessidade de criar uma comissão permanente de curadoria para o Rio de Janeiro. Em suas palavras, “*a cidade deveria funcionar como um museu. O curador tem o papel de não permitir que qualquer coisa seja exposta em um museu. O poder público da cidade deveria ter pessoas capazes de selecionar o que é exposto nela*”⁵.

Esse objetivo nos leva aos embates conceituais do próprio *mundo da arte* capazes de legitimar o que configura a “boa arte”. A partir da elaboração de critérios e regras os atores que formam esse *mundo*, como os críticos, intelectuais, galeristas, *marchands*, curadores, artistas e outros, constroem aos poucos os consensos que moldam critérios para que arte possa acontecer e se firmar, como afirma Howard Becker (1982). Dentre esses atores, é possível destacar a figura do crítico. No conceito de Arthur Danto (2005), um objeto alcançaria o status de arte e entraria no seu *mundo* através do domínio da técnica controlada pelo artista e, sobretudo, após receber a consagração e legitimação da crítica. O objeto artístico precisa apresentar a junção desses dois elementos: condensar em si a atmosfera da teoria da arte com a história da arte. Em suma, “*obra é o objeto mais o significado*” (Danto, 2005:19) e o significado é elaborado pelo crítico. Como definiu Ronaldo Brito (1976) – na elaboração de sua crítica sobre o circuito da arte da década de 1970, no Brasil – o crítico de arte teria o poder de elaborar signos para os objetos tornando-os assim objetos com aura mística, aproximando a arte da ideia religiosa de sagrado.

A passagem das obras de arte das instituições museais ou culturais para o *campo ampliado* marcam um momento de ruptura do circuito da produção artística, além de enquadrarem-se na fase de “crise dos museus”, iniciada na década de 1960 (Grimp, 2015; O’Doherty, 2002). As produções artísticas passam a buscar novos espaços de atuação, recusando os museus como instituições legitimadoras da arte. Nesse período se consolidam as intervenções em campo aberto, como o *site-specific*, o *land art*, *site-oriented*, e arte instalação. Contudo, é na década de 1980 que essas práticas se intensificam (Peixoto, 2012:20) e buscam espaços alternativos como inspiração para intervenções. O espaço urbano torna-se sítio frutífero para as ações artísticas transpondo, *grosso modo*, o museu para a cidade.

Esse processo toca diretamente a questão da ruptura do status dos objetos artísticos, seja como matéria sacralizada simbolicamente pela crítica, seja pela valoração econômica que ela alcança. Uma vez

³ Essa conversa aconteceu em 21 de maio de 2018 no ateliê de Everardo Miranda.

⁴ A conversa com Fernando Cocchiarele ocorreu em 5 de outubro de 2018, em sua sala no Museu de Arte Moderna.

⁵ A conversa aconteceu em 21 de maio de 2018 no ateliê de Everardo Miranda.

inseridas no campo aberto dos centros urbanos, as obras enfrentam a dinâmica imposta pelo próprio fluxo desses lugares. As pichações, as colagens de propaganda, as mensagens escritas à caneta, além dos diversos suportes nos quais as obras são transformadas (varal de roupas, apoio para banca de camelô, banco, mictório, casa etc.) são notados. Muitos exemplos referentes a isso foram observados ao longo da pesquisa de campo que desenvolvi, mas um deles merece destaque por demonstrar, de forma latente, os conflitos presentes no meio urbano.

Dias após a inauguração da escultura de Amílcar e Castro, uma matéria foi publicada no Jornal do Brasil com o título *Mendigos que vivem com arte*⁶. Ela alertava para a necessidade de guardas municipais permanecerem no local de instalação da escultura para que fossem evitados futuros danos a obra. A área das proximidades da Praça Tiradentes era descrita como um lugar ocupado por pessoas em situação de rua, prostitutas e menores de idade que pediam dinheiro. A matéria diz que um grupo de *mendigos*⁷ fazia da obra sua casa, cercando-a de papelão ou adaptando um colchão sobre ela. Tanto sobre essa região como sobre as demais que recebera as obras eram tidas como “problemáticas”, de alguma forma, fato que nos leva ao segundo objetivo do Esculturas Urbanas.

Ele consistiu em “qualificar” áreas “degradadas” do centro do Rio de Janeiro. O binômio degradação-qualificação aparecia com frequência nas falas dos idealizadores do projeto Esculturas Urbanas. A partir de fontes jornalísticas e das falas dos meus interlocutores fui traçando as indicações que me permitiram elaborar esse período histórico da cidade. Havia um consenso sobre uma fase de *degradação, abandono, decadência e violência* nessa região. Como aparece nos trabalhos de Roberto Magalhães (2002) e Vicente Del Rio (1991, 2000) o centro da cidade sofreu um esvaziamento da população que ali trabalhava e morava, devido a expansão das zonas sul e oeste da cidade.

Na década de 1980, com a crise econômica brasileira, a situação se agrava e o centro presenciou a queda de suas atividades, historicamente voltado para o comércio e serviços. Iniciava-se a fase descrita como “degradada” dessa região. O cenário era composto pela falta de iluminação nas ruas, serviços de telefonia e distribuição de água por vezes suspensos, ausência de segurança, aumento nos assaltos e furtos, vazamento de esgoto nas ruas e calçadas, aumento da população em situação de rua etc. (Magalhães 2002). Nas matérias dos periódicos pesquisados, o quadro classificado como “problemático”, visto no centro, era composto pelos *mendigos*, camelôs, prostitutas, o excesso de carros que ocupavam as calçadas, a sujeira e lixo espalhados pelas ruas, os alagamentos em dias de chuva e os meninos e meninas em situação de rua.

⁶ Matéria do Jornal do Brasil, de 16 de Junho de 1996, intitulada *Mendigos que vivem com arte*. Acessada no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁷ Usei nessa ocasião os termos empregados pelo próprio jornal.

Em meio ao cenário definido como “degradado”, despontam as propostas preservacionistas da região histórica, que ainda concentrava o emprego de uma classe média já residente em outros bairros. O projeto Corredor Cultural foi um exemplo dessa política de “ativação” e conservação de Centro, sendo um dos primeiros projetos que buscou o retorno à região central da cidade. Ele foi responsável pela restauração e preservação de áreas históricas do centro teve suas obras iniciadas a partir de segunda metade da década de 1980 e seu término em 1993, tornando-se modelo de projetos de preservação de áreas históricas. Além das ações urbanísticas, que buscavam retomar as funções originais desse local, cabia no programa do Corredor Cultural promover atividades culturais que “reanimassem” a região. Atividade teatrais, shows e apresentações musicais ocorriam com frequência.

Na década de 1990, essas políticas de ativação dos lugares por meio de equipamentos culturais se ampliam com a implementação dos centros culturais. Foram inaugurados o Centro Cultural Banco do Brasil CCBB (1989), da Casa França-Brasil (1990), do Espaço Cultural dos Correios (1993), do Centro Cultural Light (1994), do Centro de Artes Hélio Oiticica (1996), Espaço Cultural da Marinha (1998) e a partir dos anos 2000 a cidade teve a abertura do Centro Cultural Justiça Federal (2001) e da Caixa Cultural (2006). Somado aos espaços dedicados a cultura exposições temporárias de arte nas mediações dessas instituições forma promovidas, tanto pelas instituições de cultura, quanto por galerias de arte, como a Galeria Paulo Fernandes, inaugurada na Praça XV de Novembro no final da década de 1980, posteriormente transferida para São Paulo. A galeria Gentil Carioca, aberta em 2003, no centro comercial do S.A.A.R.A.⁸ e ainda em funcionamento, teve papel importante para as atividades artísticas do seu entorno (Herzog, 2012).

Esse movimento das instituições e atividades culturais contribuírem para *qualificação*, valorização e *gentrificação* de áreas definidas como “degradadas” foi um fenômeno visto em diversas cidades de países periféricos e desenvolvidos. Pesquisas foram feitas sobre esse tema, como os de Rosalyn Deutsche (1996), Sharon Zukin (1987; 1989), Harvey Molotch (1979), Otília Arantes (1996; 2002b), Lilian Vaz (2001) e Mike Featherstone (1995) – este último com o conceito de acúmulo de *capital cultural das cidades*.

Dentre os planos urbanos pós 1980, no qual ações pontuais na cidade passaram a ser o modelo, abandonando assim os grandes planos urbanísticos modernista, a questão cultural torna-se incontornável (Pallamin, 2013), uma vez que, em muitos casos, ela é mobilizada como âncora de para projetos mais amplos de intervenções urbanísticas. Voltamos aqui ao paradoxo apontado por Deutsche, no qual devemos sempre nos atentar. Como lembra Cláudia Büttner (2002), a arte fora dos espaços institucionais pode mobilizar questões latentes sobre seus locais de instalação quando estão afastadas do caráter espetacularizado do objeto

⁸ S.A.A.R.A. é a sigla para Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega. É classificado como o maior mercado popular a céu aberto do estado do Rio de Janeiro.

artístico. Como afirma Pallamin, a arte é “partícipe na produção simbólica do espaço urbano” e quando é “compreendida no plano das relações sociais, e não reduzida a uma dimensão estetizada [a arte] repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem esse espaço.” (Pallamin, 2013:105).

Minha intenção em desenvolver um estudo sobre o projeto Esculturas Urbanas encontra-se dentro dessa perspectiva analítica, na qual os objetos artísticos são pensados de forma crítica, em conexão à diversas esferas da vida social. Como propõe o antropólogo Alfred Gell (1998), ao desenvolver sua teoria das agências, as obras de arte precisam ser analisadas dentro de uma perspectiva relacional, nos atentando para sua produção, recepção e circulação na sociedade, envolto por relações políticas, econômicas, simbólicas, conceituais etc. A partir das observações que venho desenvolvendo sobre esse projeto de instalação de esculturas na cidade pretendo compreender não apenas as relações que o constituíram, mas, sobretudo, o que ele pode nos dizer sobre a produção do espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agier, Michel. 2011. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Arantes, Otília F. 1996. Cultura da cidade: animação sem frase. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24: 229-242.
- _____. 2002b. Uma Estratégia Fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*, Arantes, O, Vainer, C. e Maricato, E. (ed.). Rio de Janeiro, Vozes, 11-74.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Words*. Berkley, California Press.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *A distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo. Zouk.
- Brito, Ronaldo. 1975. Análise do circuito. In: *Malasartes*, v.1 n.1, Rio de Janeiro, 5-7.
- Büttner, Claudia. 2002. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. Pallamin, Vera (ed.), São Paulo. Estação Liberdade: 73-103.
- Danto, Arthur. 2005. *A transfiguração do lugar-comum*. Cosac & Naify.
- _____. 2006. Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1:13-25.
- Del Rio, Vicente. 1991. *Desenho Urbano e Revitalização na Área Portuária do Rio de Janeiro: A Contribuição do Estudo da Percepção Ambiental*. Tese FAU-USP, São Paulo.
- _____. 2000. Requalificação urbanística e recuperação da imagem da cidade: O projeto Rio Cidade para os bairros do Méier e do Leblon, Rio de Janeiro. *Paisagem, Ambiente, Ensaio*, nº 13: 9-28.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.
- Featherstone, Mike. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*, São Paulo, Studio Nobel.

- Furegatti, Sylvia. 2007. *Arte e meio urbano: Elementos de formação estática extramuros no Brasil*. São Paulo, Tese de doutorado FAU-USP.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon.
- Grimp, Douglas. 2015. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo, Martins Fontes.
- Herzog, Cátia. 2012. *Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro*. Dissertação PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Huysen, Andreas. 1994. Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23: 35-58.
- Krauss, Rosalind. 1988. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, nº 06: PUC RJ: 86-93.
- Magalhães, Roberto. 2002. Preservação e requalificação do Centro do Rio nas décadas de 1980 e 1990: A construção de um objeto difuso. São Paulo. In: <http://www.light.com.br/foster/web/aplicacoes/documentos/adm/documento.asp?documento=65611235&inline=1>.
- Molotch, Harvey. 1979. The City as a Growth Machine: Toward a Political Economy of Place. *American Journal of Sociology*, v. 82, n 2: 309-332.
- O'Doherty, Brian. 2002. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo. Martins Fontes.
- Pallamin, Vera. 2013. *Cidade, Cultura e arte urbana contemporânea: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência*, São Paulo. Texto de candidatura à livre docência à FAU-USP.
- Pasquotto, Geise. 2011. *Edifícios Culturais e a reabilitação de áreas centrais: O Complexo Cultural Teatro da Dança de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- Peixoto, Nelson Brissac. 2012. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Senac-SP.
- Rubino, Silvana. 2009. Enobrecimento Urbano. In: *Plural de Cidade: novos léxicos urbanos*. Fortuna, C. e Leite, Rogério (Ed.). Coimbra: Edições Almeida: 25-40.
- Vaz, Lilian e Jacques, Paola. 2001. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. *Anais do IX ENANPUR, Rio de Janeiro*: 664/674.
- Zukin, Sharon. 1987 Gentrification: Culture and Capital In The Urban Core. *Annual Review of Sociology*. 13: 129-147.
- _____. 1989. *Loft living: culture and capital in urban change*. New Brunswick: Rutgers University Press.

O RENASCIMENTO DA ASTROLOGIA TARDO ANTIGA: O IMAGINÁRIO SOBRE OS ASTROS NA ARTE DO *QUATTROCENTO*.

Jefferson de Albuquerque Mendes¹

Para o homem do medievo o que importava era, de fato, a compreensão do esquema gráfico do imaginário astrológico tardo-antigo, ou mesmo o conhecimento astral antigo. Desse modo, a necessidade em reproduzir fielmente os elementos provindos desses contextos, seja numa base iconográfica (a representação de um deus planetário com todos os seus atributos é um exemplo claro desse processo), seja num conjunto de teorias. Contudo, a reprodução de um “estilo” figurativo antigo não interessava tanto quanto a estrutura composicional dos elementos astrais. Não à toa, que muitas imagens astrológicas são destituídas de seu caráter primevo durante sua perambulação tanto no medievo árabe quanto no latino. Ainda para esse homem, segundo Fritz Saxl, os aspectos formais da obra de arte – e aí podemos incluir as imagens astrológicas² – são, de certa maneira, pouco importante num contexto mais amplo, onde outras diretrizes entram em jogo.

Portanto, com o advento da Primeira Época Moderna, ocorre um processo de renovação de paradigmas, não somente no campo filosófico, mas em todas as instâncias do conhecimento humano. O problema do conhecimento para o homem da Primeira Época Moderna ressurgiu com uma nova roupagem, demandando de si um novo enfrentamento perante todo um mecanismo que possibilitava sua compreensão de cada elemento, seja ele qual for, capaz de engendrar sua capacidade de orientação (cósmica, principalmente). Porém, no período de transição entre o medievo e o primeiro sopro de vida desse novo paradigma, observa-se ainda uma homogeneidade no que concerne ao conteúdo figurativo da astrologia

¹ Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UERJ), pela linha de pesquisa História e Crítica da Arte. E-mail: jeffersonamendes@hotmail.com

² SAXL, Fritz. *La Fede negli Astri. Dall'antichità al Rinascimento*. A cura di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2016, p. 156.

tardo-antiga. Em outras palavras, no *Quattrocento*, os resquícios do medieval e a insurgência da Primeira Época Moderna ainda formam um período relativamente unitário.

Um coisa é certa, tanto para o homem medieval quanto para o homem do século XV/XVI, entre a astrologia e a astronomia não havia diferenciação no que tange a sua aplicação - e sim no que concerne a sua função. Astrologia/astrologia tinham um propósito prático, e não abstrato, na vida civil das pessoas, ou seja, serviam para projetar e mensurar aquilo que estaria no porvir, digamos.

Em vista disso, a sobrevivência dos elementos astrológicos antigos nesse processo de transição e transformação do conhecimento conduzirá em si a uma redescoberta das representações pictóricas que invadirão o mundo moderno. Aos poucos, a "nova" concepção figurativa proveniente do mundo grego impulsionará o desenvolvimento de novas práticas figurativas. Contudo, tanto para o medieval quanto para o início da idade moderna a tradição oriental, especificamente, árabe exerceu um papel importante na construção pictórica. Assim, a questão se coloca da seguinte maneira: como e de que modo a perspectiva medieval sobre o aspecto figurativo das imagens astrológicas provenientes do Oriente impactaram na concepção de antiguidade no início da Primeira Época Moderna?

Talvez, a chave para este problema esteja na própria inserção da tradição árabe, ainda no medieval, e seu conhecimento por parte dos eruditos e artistas do início da idade moderna. Com efeito, o impacto das obras de Abu Ma'schar sobre as bases iconográficas na Primeira Época Moderna mostra a capacidade dos artistas em amalgamar, numa construção pictórica, os ensinamentos provindos de uma antiguidade permeada pela tradição árabe no medieval. Com a nova aceção do próprio conceito de antiguidade provinda desta vez diretamente dos manuscritos gregos, por exemplo.

Para compreendermos essa trajetória da história da tradição figurativa antiga no *Quattrocento* devemos, antes, nos atentarmos num pequeno livro sobre astrologia e magia que ganhará grande popularidade entre os séculos XV e XVI, o *Picatrix*. Sobre a alcunha *Picatrix*, e atribuído ao sábio árabe Maslama al-Majriti, reúne uma série de ensinamentos sobre as artes cosmológicas e a magia. Traduzido do árabe a pedido do rei Alfonso X, o Sábio, no século XIII a obra circulou pela Europa ocidental como um manual de magia e astrologia sendo, posteriormente, proibido³.

Em que consiste verdadeiramente a importância excepcional do *Picatrix*? Primeiramente, talvez, na inserção num quadro teórico neoplatônico, por um lado, e hermético, por outro, de toda a vasta herança mágico-astrológica antiga e medieval. (...) o interesse do *Picatrix* não termina nos contributos iconológicos já utilizados pelo

³ Inúmeros foram os autores que condenaram as práticas contidas no *Picatrix*, um exemplo é o médico bávaro Johann Hartlieb que ataca em seu escrito *Buch aller verbotenen Kunst* (manuscrito 59 fol. 12 preservado na Sachische Landesbibliothek em Dresden.).

Instituto Warburg: da história da metafísica neoplatónica às discussões astrológicas, das teorias sobre o intelecto a questões mágico-alquimistas, da liturgia “pagã” aos talismãs e aos amuletos. (...) a importância do *Picatrix* na focalização de certos aspectos do século XV reside precisamente no facto de ter-lhe prefigurado, pelo menos em parte, certas tendências e certas soluções. Magia e astrologia encontram justificação e fundamento no quadro especulativo do neoplatonismo. O Uno-Todo, o Intelecto, a Alma do Mundo, as almas dos astros e espíritos de toda a espécie, “fundam” teoricamente a teoria das influências, e toda a trama de correspondências que ligam e unificam o cosmos.⁴

Fica evidente, que a relação entre a metafísica neoplatônica e a prática mágica, de certa forma, criaram um espaço convidativo para a circulação de obras astrológicas, entre elas o *Picatrix*. O debate circunscrito sobre as concepções de mundo terá no século XVI, principalmente, o lugar de enfrentamento entre o determinismo astral que, em linhas gerais, nega a liberdade pura do homem e a cultura humanista que se desenvolve sobre a livre iniciativa humana⁵. Contudo, antes deste movimento (digamos, radical sobre a interface das aplicações cosmológicas no mundo terreno e as diversas reações), vale atentarmos para as assertivas no que concerne ao impacto do desenvolvimento iconográfico causado pelo *Picatrix* no desdobramento do *Quattrocento*.

Para Saxl, uma obra como o *Picatrix* fora concebida, do início ao fim, como uma espécie de texto ilustrado⁶. Ou seja, boa parte do aparato conceitual desenvolvido na obra versa sobre a representação dos elementos astrológicos. Essa descrição dos aspectos figurativos contida no *Picatrix* é recebida no Ocidente provocando a reelaboração de certos modelos figurativos. Assim, o carácter ilustrativo do *Picatrix* que carrega o imaginário astrológico tardo-antigo fora reconstituído no Oriente resguardando as características literais – apesar de ainda não se tratar de uma tradição figurativa direta – e, ao serem introduzidas no ocidente, ganharam uma forma substancialmente nova.

A conformação dos aspectos figurativos astrológicos tardo-antigos na arte do *Quattrocento* fica evidente na iconografia dos deuses planetários e dos signos zodiacais. Entre o fim do século XIII e início do XIV aflora uma nova concepção figurativa no trato sobre a representação dos deuses planetários que, de certa forma, convive com a herança da tradição clássica. Esse novo tipo será empregado na obra de Michele

⁴ GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, pp. 67-72.

⁵ GARIN, idem, p. 51.

⁶ SAXL, idem, p. 158-159.

Scoto⁷, entre 1243 e 1250, para o imperador Frederico II. De fato, a conjunção dos diversos tipos iconográficos que permeiam a produção figurativa se deve a concordância da transmissão figurativa direta. Isso revela que no Ocidente a recepção dos elementos figurativos antigos se deu junto com os textos. Assim, foi possível que o *Quattrocento*, por exemplo, tomasse conhecimento e resguardasse certas representações dos deuses planetários provindo do Oriente, amalgamando com a novas concepções insurgentes. Os afrescos do *Salone* de Pádua junto com o conjunto figurativo contido do Palazzo Schifanoia demonstram esse exercício perpetrado pelos artistas em unificar aspectos figurativos antigos com novas acepções.

Um manuscrito ilustrado do *Picatrix*, o códice MS 793 DD III 36⁸ da Cracóvia e depositado na Biblioteka Jagiellńska, é um exemplo da sobrevivência, realizada através de uma cópia, do modelo oriental. No manuscrito (figura 01), Júpiter está representado sobre um grande pássaro, seu corpo está coberto por um grande pano, cobre de sua cabeça até seus pés. Em sua mão direita carrega o que, aparentemente, parece ser um outro pedaço de pano. Veremos esse tipo iconográfico sendo reproduzido na obra de Germanicus, *Aratea*⁹, onde Júpiter (figura 02), agora com traços cristianizados, jaz sobre uma águia. Em sua mão direita também carrega espécie de pano, em sua mão esquerda carrega um cetro e atrás de seu corpo uma espécie de aureola se forma.

De fato, podemos traçar não somente um esquema sobre o processo de circulação das ilustrações contidas no manuscrito de Cracóvia em diante, como podemos estabelecer um paralelo entre o *Picatrix* e as bases iconográficas que serviram como modelo para a sua confecção. Estamos falando sobre a obra de Al-Qazwini, *As Maravilhas da Criação*¹⁰, numa das ilustrações (figura 03) temos a figura de um homem com traços orientais, ele também jaz sobre um pássaro, porém em sua mão direita não carrega mais um pedaço de pano, mas sim um falo¹¹. Portanto, o processo de reelaboração dos modelos figurativos do mundo antigo no *Quattrocento* revela uma certa independência formal que foi decisivo para o movimento de resgate da antiguidade clássica na Primeira Época Moderna.

Para Jean Seznec, no *Picatrix* – por se tratar de um manual de magia prática que se baseia na ciência das estrelas – tanto os espíritos quanto os planetas estão estritamente associados, quando não confundidos¹². Portanto é nesse contexto que os usos e as descrições de imagens no manual é de extrema importância. As imagens das divindades planetárias sendo feitas num momento específico onde as

⁷ *Liber Introductorius*, Cod. Monac. Lat. Clm 10268, século XIV (1130-1350).

⁸ Conhecido também como "*Opera medica, astronomica et astrologica*". Sobre a análise dos diversos manuscritos do *Picatrix* que circularam na Europa veja a edição composta por David Pingree, a partir da versão latina do *Ghayat Al-Hakim*. Cf. PINGREE, David (org.). *Picatrix: The Latin version of the Ghayat Al-Hakim*. London: The Warburg Institute, University of London, 1986.

⁹ MS. Barber. Lat. 76, fol. 6r, século XV, Roma, Biblioteca Vaticana.

¹⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS. Arab. Flugel 1438 (N. F. 155).

¹¹ Sobre o significado do falo na ilustração veja SAXL, idem, p. 467, nota 6.

¹² SEZNEC, Jean. *Los Dioses de la Antigüedad em la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1985, p. 51.

constelações são favoráveis, recebem o máximo das influências celestes. De certa forma, isso explicaria a relevância das imagens no *Picatrix*.

Aparecen en el siglo XIV, y este fenómeno bastaría para advertirnos de la renovación de la astrologia en esta época, y de su popularidad: en los cálculos del astrólogo, los planetas son en efecto el factor preponderante. Cuando hasta esa fecha no habian tenido más que un papel bastante modesto en la iconografia medieval. (...) A partir del siglo XIV, non solo se multiplica sus imágenes en los manuscritos ilustrados: sino que resucitan, en Italia, en conjuntos monumentales, civiles o religiosos. A decir verdad, tanto e n estos grandes conjuntos como en las miniaturas conteporâneas, los dioses aparecen frecuentemente con un aspecto extraño, tan extraño que a veces se há dudado al identificarlos: no hay duda sin embargo de que son ellos, bajos los disfraces más inesperados; y ahi les tenemos de nuevo ejerciendo sobre la humanidad su omnipotente patronazgo. Son ellos los que determinan el humor, las aptitudes, la actividad de los hombres nacidos debajo su inflencia: y esta idea recibe, también ella, su espresión plástica. Cada divinidad planetaria preside, por asi decirlo, uma assemblea de personajes dispuestos por debajo de ella, en series o en grupos; esos personajes son sus "hijos" que de ella han recibido su vocación.¹³

No final do trecho, Sez nec remete a iconografia dos deuses planetários e seus "filhos", ou seja, aqueles nascidos sob sua tutela, sob sua regência. A iconografia dos planetas e seus filhos, tal como as imagens do microcosmo, revelam, essencialmente, o impacto das forças cósmicas no cotidiano de cada homem. Demonstram, também, a capacidade dos influxos celestiais sobre a constituição do ser, físico e moral, e seu destino. Outro ponto levantando por Sez nec gira em torno da transfiguração dos deuses planetários nas imagens astrológicas do *Quattrocento* e restante dos séculos XV e XVI, principalmente. Em muito dos casos, encontraremos as imagens dos planetas totalmente metamorfoseadas, o que vai de

¹³ SEZNEC, idem, p. 61-63. Tradução: "Eles aparecem no século XIV, e esse fenômeno seria suficiente para nos alertar sobre a renovação da astrologia, neste momento, e sua popularidade: nos cálculos astrólogo, os planetas são realmente o fator predominante. Quando, até aquela data, não tiveram mais que um modesto papel na iconografia medieval. (...) Depois do século XIV, não só suas imagens se multiplicaram nos manuscritos ilustrados: eles ressuscitaram, na Itália, em grupos monumentais, civis ou religiosos. Na verdade, esses dois grandes conjuntos e as miniaturas conteporâneas, os deuses costumam aparecer com um aspecto estranho, tão estranhos que por vezes, se hesitava em identificá-los: não há dúvida, porém, que se tratava deles, debaixo dos disfarces mais inesperados ; e lá os temos novamente exercendo sobre a humanidade seu patronato onipotente. São eles que determinam o humor, as aptidões, as atividades dos homens nascidos sob sua influência: e esta ideia recebe, também, sua expressão plástica. Cada divindade planetária preside, por assim dizer, uma montagem de personagens dispostos abaixo dela, em série ou em grupos; esses personagens são seus "filhos" que receberam sua vocação."

encontro com a hipótese aqui defendida sobre a recepção dos modelos figurativos tardo-antigos de origem árabe e seu impacto na produção de novos modelos no *Quattrocento*.

De certa forma, o "renascimento" da ciência astrológica grega no fim do medievo, não se deu, exclusivamente, através do acesso e resgate das obras originais de Aristóteles, Ptolomeu ou até mesmo Aratus. Mas essa revivescência tem a ver com a rica literatura oriunda do amálgama entre o pensamento religioso e científico europeu com aquele de base oriental. Dessa forma, obras como a de Abu Ma'schar cooptará o imaginário dos artistas ocidentais, e principalmente, artistas do *Quattrocento*. Em seu *Introductio in astrologiam*, que foi traduzida do persa por Georgius Zapari Fenduli no século XIV¹⁴, as divindades planetárias se assemelham pouco com as do período clássico, o artista reinventara a base das descrições dos deuses de acordo com as fontes dos textos. Saturno, por exemplo, é ora representado sentado, ora é representado num ato de queda; essa dupla representação, segundo Saxl, visa a tentativa em descrever a ascensão e a derrisão do planeta dentro da esfera celeste¹⁵.

No fólio 38r (figura 04), Saturno jaz sentado sobre um trono, representado como um ancião, carrega em sua cabeça uma coroa, seu corpo é coberto com um grande manto. Em ambas as mãos carrega uma espécie de pá, ou até mesmo uma chave (mão direita) e um cetro (mão esquerda). Logo abaixo temos duas representações, trata-se dos signos de Capricórnio e Aquário. Diferentemente no fólio 39v (figura 05), Saturno está num movimento de queda em direção ao solo, suas mãos já tocam o chão. Sua coroa está na iminência da queda, o cetro que trazia junto a sua mão esquerda no fólio anterior transformara-se numa espécie de foice e também jaz no chão junto com o outro elemento que carregava na mão direita. Abaixo dessa cena, o signo zodiacal representado é Áries.

De fato, o que leva a mudança na representação dos signos zodiacais tem a ver com o momento onde se encontra o planeta dentro da eclíptica celeste. Como falado anteriormente, ambas ilustrações representam a ascensão do planeta e sua "queda" dentro do círculo zodiacal. Assim, no momento de sua ascensão são os signos de Capricórnio e Aquário que despontam no céu. Ao contrário de sua queda, onde o signo que desponta é Áries dentro da eclíptica. Contudo, o aspecto mais contundente na representação de Saturno reside na sua metamorfose como um homem que representasse o tempo, onde a eclíptica celeste o enaltescesse num momento e no outro, provocasse sua derrisão. De todo modo, era essencial que o deus planetário concebesse o modelo de vida e morte dentro da natureza humana¹⁶.

¹⁴ Também sendo intitulada *Liber astrologiae*, conta com dois manuscritos – Ms. Lat. 7330 e o Ms. Lat. 7331 – depositados na Biblioteca Nacional de Paris. Outra cópia se encontra na British Library, trata-se do Ms. Sloane 3983. Sobre os manuscritos do *Liber astrologiae* veja WARBURG, idem, p. 320; SAXL, idem, p. 165.

¹⁵ SAXL, idem, p. 165.

¹⁶ SAXL, idem, p. 165. Original: "Saturno viene adesso raffigurato come un uomo del tempo, che la ruota della fortuna innalza o sprofonda nell'abisso a seconda del mutare della sorte. Era essenziale che i moti delle stelle fossero concepiti dal modello della vita e della natura umana: il demone umanizzato poteva così influenzare con le sue alterne vicende il destino dei comuni mortali. In

Essa humanização e, principalmente, cristianização dos deuses planetários remonta, como já dito anteriormente, a obra de Michele Scoto¹⁷. Em linhas gerais, Michele conforma a iconografia dos deuses planetários dentro do escopo da doutrina cristã, metamorfoseando-os a partir dos modelos figurativos contidos nas traduções árabes das obras astrológicas tardo-antigas. Servindo assim, a posteriori, como modelos figurativas para artistas das mais diversas estirpes nos séculos XV e XVI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

PANOFKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda, 2017

PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Classical Mythology in Mediaeval Art*. in: *Metropolitan Museum Studies*, volume IV. New York, 1993, pp. 247-258.

PINGREE, David (org.). *Picatrix: The Latin version of the Ghayat Al-Hakim*. London: The Warburg Institute, University of London, 1986.

SAXL, Fritz. *La Fede negli Astri. Dall'antichità al Rinascimento*. A cura di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2016.

_____. *Beitrag zur eine Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occidente*. in: *Der Islam*, volume III, 1992.

seguito, questi esseri furono associati a varie aspetti della società cristiana.". Tradução: "Saturno é agora retratado como um homem do tempo, que a roda da fortuna ascende ou afunda no abismo de acordo com a mudança do destino. Era essencial que os movimentos das estrelas fossem concebidos pelo modelo da vida e da natureza humana: o demônio humanizado poderia, assim, influencia o destino dos mortais comuns com seus eventos alternados. Mais tarde, esses seres foram associados a vários aspectos da sociedade cristã."

¹⁷ Em seu *Introduitorium Magnum*, Michele Scoto constrói nos tipos e modelos de representação dos deuses planetários: Marte é representado como um guerreiro e Vênus como um Dama, apesar de ambos deuses estarem revestidos dos aspectos medievais (Marte como um cavaleiro medieval e Vênus como um Dama de corte), ambos mantêm seu modelo figurativo provindo da antiguidade. Já Saturno é representado com uma aparência dúbia, remetendo a figura de um agricultor como a de um guerreiro. Júpiter vem representado como um juiz imponente, enquanto que Mercúrio é representado como eclesiástico, um homem da igreja, no caso um bispo. Sobre essa afirmação ver PANOFKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda, 2017, p. 81. "Entretanto, alguns séculos mais tarde, essas imagens tinham caído no esquecimento e eram substituídas por outras – parte inventadas e parte derivadas de fontes orientais – que nenhum espectador moderno reconheceria como divindades clássicas. Vênus é mostrada como uma encantadora jovem tocando um alaúde ou cheirando uma rosa, Júpiter como um juiz com as luvas na mão e Mercúrio como um velho sábio ou mesmo como um bispo. Foi só na Renascença propriamente dita que Júpiter reassumiu a aparência do Zeus clássico e que Mercúrio readquiriu a aparência do Hermes clássico". Ver também PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Classical Mythology in Mediaeval Art*. in: *Metropolitan Museum Studies*, volume IV. New York, 1993, pp. 247-258. Ver também SAXL, Fritz. *Beitrag zur eine Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occidente*. in: *Der Islam*, volume III, 1992, p. 151.

SEZNEC, Jean. *Los Dioses de la Antigüedad em la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1985.
 WARBURG, Aby. *Historia de Fantomas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FIGURAS



Figura 1 – Autor desconhecido. *Júpiter sobre um pássaro*. Picatrix, códice MS 793 DD III 36, fol. 379r, século XIV. Cracóvia, Biblioteka Jagiellónska.



Figura 2 – Germanicus. *Júpiter sobre uma águia*. Aratea. MS. Barber. Lat. 76, fol. 6r, século XV, Roma, Biblioteca Vaticana.



Figura 3 – Al-Qazwini. *Júpiter montado num pássaro*. Ajā'ib al-makhlūqāt wa-gharā'ib al-mawjūdāt (As Maravilhas da Criação). MS. Arab. Flugel 1438, fol. 247r. (Cod. N. F. 155). Wien, Österreichische Nationalbibliothek.



Figura 4 – Abu Ma'schar. *Saturno (domus)*. *Introductio in astrologiam* (também conhecido como *Liber astrologiae*), traduzido do persa por Georgius Zapari Fenduli. MS. Lat. 7331, fol. 38r, século XIV. Paris, Biblioteca Nacional.



Figura 5 – Abu Ma'schar. *Saturno (casus)*. *Introductio in astrologiam* (também conhecido como *Liber astrologiae*), traduzido do persa por Georgius Zapari Fenduli. MS. Lat. 7331, fol. 39v, século XIV. Paris, Biblioteca Nacional.