

O olho e as ideias: Uma indagação sobre as representações filosóficas do Renascimento

José Emilio Burucúa¹

Apresentação

Luiz Marques e Maria Berbara

O texto abaixo foi lido na conferência de abertura da terceira sessão do trigésimo quarto colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado em Uberlândia, MG, em 2014. Para abrir a sessão – que, coordenada por nós, intitulou-se “Conectando histórias da arte: desdobramentos da tradição clássica em contexto global” – nenhum nome pareceu mais apropriado que o de José Emilio Burucúa (Buenos Aires, 1946), um dos maiores historiadores da arte e da cultura vivos na atualidade. Seu currículo, extenso e variado, inclui, entre muitas outras, publicações sobre a história do riso no Renascimento (*Corderos y elefantes. Nuevos aportes acerca del problema de la modernidad clásica*, 2001, ou *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*, 2007), historiografia cultural (*Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, 2003), a transmissão histórica e cultural do mito de Ulisses na modernidade (*El mito de Ulises en el mundo moderno*, 2013) e a representação do massacre histórico (*‘Cómo sucedieron estas cosas’: Representar masacres y genocidios*, 2009). Uma das ideias centrais que norteia os estudos da recepção clássica desde as formulações iniciais deste registro acadêmico – isto é, a de que seja possível detectar, na “longa duração”, sistemas coesos de pensamento, imagens dialogantes, fluxos conceituais ressignificados – emerge, nos escritos de Burucúa, de modo natural e orgânico: é sem esforço, com elegante *sprezzatura*, que conceitos e imagens nascentes em distintas coordenadas espaço-temporais produzem

¹ Universidad Nacional de San Martín – Argentina.

* A tradução do espanhol ao português foi realizada pela professora Adelina Chaves.

um sentido tão potente que parece ter sempre estado lá. Para nós, portanto, é um privilégio poder apresentar em língua portuguesa, na Revista Figura, um texto inédito de José Emilio Burucúa sobre um dos aspectos mais importantes dos estudos clássicos: a representação visual de sistemas filosóficos – ou de parte deles – entre os séculos XV e XVIII.

Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought, publicado por Ernst Gombrich em 1948 e várias vezes revisitado até 1972, foi provavelmente um dos artigos mais famosos e decisivos no campo da historiografia da arte². Proponho-me partir dele com o objetivo de compreender melhor o significado de uma imagem, parte de uma miniatura, que me surpreendeu por sua beleza particular, pela clareza inesperada do seu significado e pelo fato de ela se erigir ao mesmo tempo como uma raridade, como uma espécie de tesouro escondido em meio à selva de alegorias composta pelas outras miniaturas do manuscrito. E, não só o códice suntuoso onde ela se encontra contém um labirinto alegórico, como também, em um marco ampliado, a representação que nosso fragmento propõe é, se não um *unicum*, uma espécie exótica no livro da iconografia europeia do Renascimento e do Barroco, excêntrica como uma *rafflesia arnoldii* ou um ornitorrinco no livro da natureza. Trata-se do códice grego 4 da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles, que hoje se encontra na Biblioteca Nacional da Áustria, em Viena, assinado por “Angelos Konstantinos de Sternataia perto de Otranto” e miniado pelo pintor Reginaldus Pirus Monopolitanus de Apúlia entre 1496 e 1504. Reginaldus decorou os dez fólhos que servem de capa a cada um dos dez

² GOMBRICH, Ernst H. *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel rinascimento*. Turín: Einaudi, 1978, pp. 177-273.

livros da *Ética*³. Nossa imagem se encontra no fólio inicial da obra, ou seja, no correspondente ao primeiro livro, e contém uma grande composição alegórica no centro da página – a alma racional, com asas na cabeça, estende seu manto e abraça as personificações das quatro virtudes cardeais –; abaixo, a representação de uma história exemplar, mencionada no texto de Aristóteles – neste caso, vários episódios da história de Sólon e Crespo narrada por Heródoto [Fig. 1]⁴. A organização da superfície pintada é comum a seis das dez miniaturas do manuscrito, mas o recurso à alegoresis, inspirada na mitologia antiga, se estende à totalidade do *corpus* figurativo. No entanto, a primeira ilustração tem, na sua parte superior, uma cena excepcional: Reginaldus representou a teoria platônica das ideias, criticada precisamente por Aristóteles no primeiro livro da *Nicomacheia*⁵. Ele o fez da seguinte maneira: em um céu azul-marinho, atravessado pela eclíptica onde se adivinha a forma do sol, foram colocadas as silhuetas de ouro de um homem e de vários animais – lagartixa, cavalo, toupeira, escorpião, caracol, rato, ouriço, leão, faisão, peixe, minhoca, serpente, asno, cachorro, touro, veado, etc. –, ou seja, suas ideias, das quais se desprendem raios também de ouro, que terminam nos entes sensíveis aos quais elas dão lugar no mundo [Fig. 2]. As *methexis* do gafanhoto, da mosca e das formigas são particularmente pitorescas. Os raios simulam passar por trás do arco de triunfo que enquadra a alegoria da alma e das virtudes; é necessário supor inclusive que alguns dos seres que eles produzem na terra ficaram escondidos pela arquitetura. Aparentemente, foi o proprietário do manuscrito e comitente de sua decoração, Andrea Matteo de Acquaviva, duque de Atri, quem traçou o programa iconográfico da série completa e concebeu a representação da

³ HERMANN, Hermann Julius. *Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva*. Viena: 1898, especialmente pp. 1-4, 17-21. MAZAL, Otto. *Der Aristoteles des Herzogs von Atri. Die Nikomachische Ethik in einer Prachthandschrift der Renaissance. Codex phil.gr. 4 aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1988, especialmente pp. 26-41.

⁴ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, 6, 1096^a 11–1097^a 14. HERÓDOTO, *Histórias*, I, 30-33.

⁵ ARISTÓTELES, *op. cit.*, I, 10, 1100^a 10-31.

teoria das ideias. Ouso dizer que se trata da figuração de uma teoria filosófica pura, da qual acredito que existam muito poucos equivalentes na pintura ocidental. Minha exposição de hoje procurará mostrar que essa representação se encontra na encruzilhada semiótica de três séries de imagens de longa duração: a primeira, é claro, refere-se ao horizonte simbólico; a segunda está montada com os diagramas agentes ou talismãs que transformaram os símbolos em objetos poderosos *per se*; a terceira, finalmente, entrelaça duas sequências de ícones heurísticas e explicativas, as da percepção humana e as do mundo.

1.

Uma apresentação impressionante do labirinto iconográfico e alegórico pelo qual os artistas do Renascimento transitaram talvez tenham sido os longos capítulos do *Tratado da arte da pintura, escultura e arquitetura*, que Gian Paolo Lomazzo dedicou às “composições” destinadas a templos de outros tempos, igrejas da época, salas de banquetes e festas, recintos destinados a consistórios e assembleias, cemitérios e salões fúnebres, “lugares privilegiados e de dignidade”, “lugares de fogueiras e patíbulos”, “palácios reais, principescos e outros lugares solares”, fontes, jardins, escolas e ginásios, com seus símbolos e suas cenas de batalhas de mar e terra, raptos, assaltos, “espantos”, naufrágios, “amores diversos”, histórias de “alegria e risos” ou de tristeza, maravilhas, jogos, sacrifícios antigos e ritos cristãos, triunfos e troféus⁶. O livro VII dessa obra está consagrado à “história ou forma que queremos dizer da pintura” e ali desfilam não só as imagens cristãs e dos deuses pagãos, mas também os símbolos de seus atributos e domínios, planetas, mares, ventos e moradas na terra⁷. Lomazzo realizou uma síntese desse mare-magnum em sua *Ideia do*

⁶ LOMAZZO, Gio. Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milão: Paolo Gottardo Pontio, 1585, livro VI, capítulos XXI-XLIII, pp. 338-403.

⁷ *Ibidem*, livro VII, capítulos VI-XXXII, pp. 544-678.

*Templo da Pintura*⁸, texto de 1590 onde escreveu sobre os “significantes múltiplos” da composição e sobre as formas de “as coisas significantes”. Os primeiros são as “fábulas, demonstrações, significados, reversos de medalhas, empresas, armas, emblemas, insígnias, hieróglifos e qualquer outro conceito que cair na mente do pintor e este fizer com que seja representado”⁹. As segundas referem-se a “os conceitos, as empresas, os instrumentos, as figuras, os animais, os vícios, as virtudes, os sentidos, as paixões, os acidentes, os graus, as estações, os elementos, as misérias e todo o resto que for possível imaginar”¹⁰.

A sistematização desses *corpora* levou ao grande dicionário de alegorias que Cesare Ripa publicou pela primeira vez em Roma em 1593, a célebre *Iconologia*. Só em 1603 uma nova edição desse tratado teve ilustrações, que foram copiadas e multiplicadas aos milhares nas grandes máquinas simbólicas das pinturas e esculturas da época barroca¹¹. Uma vez o cânone estabelecido, repetido e internalizado foi difícil para os artistas discriminar se a imagem e seu nome precediam ou derivavam do texto de sua descrição. Seja como for, os observadores dessas realizações sensíveis tinham que decifrar o vocabulário e a semântica visuais a partir do conhecimento implícito, até certo ponto automatizado, das *litterae* que tivessem adquirido durante o processo de sua educação. No fim do prólogo do livro, Ripa aludiu às difíceis operações de desvendamento dos significados, que consistiam:

[...] em compor os corpos das imagens com diferentes cores e proporções e muita variedade, nas atitudes mais belas e com requintada delicadeza, fazendo a mesma coisa com todas as outras coisas; de maneira que não

⁸ LOMAZZO, Gio. Paolo, *Idea del tempio della pittura*. Roma: Colombo, 1947.

⁹ *Ibidem*, p. 121.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹¹ Utilizei RIPA, Cesare, *Iconologia*, trad. por Juan e Yago Barja, Rosa Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero. Madri: Akal, 1987. Veja-se o prólogo por Adita Allo Manero, pp. 7-8.

existe ninguém que, assim que as vê, não sinta crescer em si certo desejo de saber com que finalidade elas foram feitas, representadas com tal ordem e disposição. Curiosidade que cresce ainda mais ao ver os nomes das coisas inscritos na parte inferior das próprias imagens. Também considero que inscrever os nomes embaixo das imagens é uma coisa boa e digna de continuar sendo observada, exceto quando se tratar de algum Enigma, pois sem ter notícia de sua denominação não é possível atingir o conhecimento da coisa significada, a não ser no caso de Imagens triviais, que pelo uso repetido são reconhecidas por todos à primeira vista¹².

É muito provável que as pessoas cultas dos séculos XVII e XVIII tivessem incorporada em sua mente uma enciclopédia icônica *ad unguem* do mundo simbólico, que lhes permitia a identificação quase imediata do conceito ou ideia antropomorfizado em uma figura alegórica. E isso acontecia apesar de que esta costuma ser uma fórmula destinada a articular, segundo a receita pré-estabelecida, os detalhes de uma imagem com as partes ou facetas de uma ideia, tomada do mundo filosófico, religioso, moral e inclusive científico, à qual se deseja aludir ou que se tenta explicar em termos visuais. As alegorias são sempre complexas, ao contrário do símbolo unívoco e propriamente dito; exigem um exercício de busca de equivalências de sentido entre os elementos sensíveis e eidéticos que se correspondem. Contudo, o treinamento dos espectadores nesta ginástica intelectual teve que separar em elevado grau a imagem do texto de sua definição ou de suas referências poéticas e míticas. No entanto, digamos que também existiram alegorias visuais de segundo grau, meta-alegorias ou representações de longas alegorias literárias e filosóficas que impunham a necessidade de comparar, percorrer e lembrar com precisão os textos onde estavam descritas. A linhagem de tamanhas figurações se remonta às miniaturas com as quais textos pletóricos de símbolos

¹² RIPA, *op. cit.*, pp. 49-50.

religiosos, morais ou eróticos foram iluminados nos últimos séculos da Idade Média, do *Roman de la Rose*¹³ e a *Divina Comédia*¹⁴ ao *Livre du Coeur d'amour épris*¹⁵ e a *Hypnerotomachia Poliphili*¹⁶. Citemos exemplos de alegorias representadas das obras de René d'Anjou e de Francesco Colonna. Vejamos duas das miniaturas mais famosas no códice *Vindobonensis 2597* do *Livre du Coeur d'amour épris* (hoje, na Biblioteca Nacional da Áustria em Viena). A primeira, que decora o fólio 1 [Fig. 3], ilustra ao pé da letra os seguintes versos:

A noite da que falei, me encontrava inquieto / a ponto de
ver-me à beira da morte: / então, metade por imaginação,
/ metade perdido na sonolência, / visão ou sonho, / me
pareceu, sem mentir, / que Amor me retirava o coração

¹³ Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN. *Le Roman de la Rose*, apresentação, versão em francês moderno e notas por Armand Strubel. Paris: "Lettres gothiques", Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1992. Mcwebb, Christine (ed.). *Debating the Roman de la Rose: A critical anthology*. Nova York: Routledge (Routledge Medieval Texts), 2007. Não perderam vigência as páginas de Johan Huizinga sobre o poema, escritas no *Outono da Idade Média*. Madri: Revista de Occidente, 1965, pp. 177-187.

¹⁴ Veja-se POPE-HENNESSY, John (ed.), *A Sienese Codex of the Divine Comedy*. Oxford e Londres: Phaidon Press, 1947. POPE-HENNESSY, John. *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. Nova York: Random House, 1993. CHELAZZI DINI, Giulietta. "Lorenzo Vecchietta, Priamo della Quercia, Nicola da Siena: nuove osservazioni sulla *Divina Commedia* Yates Thompson 36", in: CHELAZZI DINI, Giulietta (ed.), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atas do congresso realizado em Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 de outubro de 1975, Florença: Centro Di, 1977. LIPPMANN, F. *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina Commedia, reduced facsimiles after the originals in the Royal Museum Berlin and in the Vatican Library, with an introduction and commentary by F. Lippmann*. Londres: Lawrence & Bullen, 1896. CLARK, Kenneth. "As ilustrações de Botticelli para a *Divina Commedia* de Dante", em CLARK, K., *El arte del humanismo*. Madri: Alianza, 1989, pp. 129-165. *Dante com l'esposizione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua comedia dell'Inferno, do Purgatorio, et del Paradiso. Con tauole, argomenti, & allegorie, & riformato, riuaduto, & ridotto alla sua uera lettura, per Francesco Sansouino fiorentino*. Veneza: Giouambattista Marchiò Sessa et fratelli, 1564.

¹⁵ René D'ANJOU, *Le Livre du Coeur d'amour épris*, apresentação, versão em francês moderno e notas por Florence Bouchet. Paris: "Lettres gothiques", Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2003.

¹⁶ COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Volume I: Riproduzione dell'edizione italiana aldina del 1499. Tomo II: introduções, tradução e comentário, por Marco Ariani e Mino Gabriele. Milão: Adelphi, 2004. Citaremos a página da passagem da *editio princeps*, reproduzida no volume I, e, entre parênteses, as páginas que correspondam da tradução italiana no volume II.

do corpo / e que o confiava a Desejo, quem assim falava ao coração: [...] ¹⁷.

A segunda, no fólio 15v [Fig. 4], representa o amanhecer durante uma parada no caminho de Coração e Desejo. O relato visual sintetiza vários momentos sucessivos da narração escrita:

Coração se despertou sob o efeito da pena e do tormento sofridos no sonho. Sentou-se e olhou seu companheiro Desejo quem, perto dele, dormia tão profundamente como se não houvesse dormido durante três dias; não ousou despertá-lo, pela piedade que lhe inspirava seu sono tão profundo. Baixou a cabeça para o chão, refletindo intensamente sobre o próprio sonho que ele havia tido. Após um instante, apartou-se de seu pensamento e viu o dia claro e o sol que começava a brilhar. Levantou-se de repente e começou a rodear a fonte e o mármore, e viu a água da fonte, negra, repulsiva, suja: por nada do mundo a teria bebido na noite anterior se a houvesse visto como então. E sobre a lápide estavam gravadas e inscritas letras que leu e que diziam o seguinte: Justo sob esta lápide / de mármore negro como carvão / surge a fonte de Fortuna, / única em seu gênero; / Quem a fez conceber e construir / Um grande gigante astuto de caráter, / [...] ¹⁸.

Sobre a lápide representada, distingue-se o começo da inscrição até o verso que citamos por último: *Droit cy devant soubz ce perron / De marbre noir comme charbon / Sourt la fontaine de Fortune, / Ou il n'y a qu'elle nesune, / Et la fit compasser et faire / Ung grant joyant de faulx affaire.*

No *Sonho de Polifilo*, o personagem principal transita por uma terra sonhada de monumentos e ruínas do paganismo antigo, que transformam o lugar em algo semelhante a uma paisagem simbólica. Polia, a amada do

¹⁷ René D'ANJOU, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 130-133.

herói, que aparece na metade do relato em meio a um triunfo ou mistério de amor, é ela mesma uma alegoria da civilização greco-romana. Ela conhece e explica a Polifilo, a partir do encontro entre eles, as cenas esculpidas em relevo, as estátuas, os santuários que estão dispersos naquele espaço, assim como as cerimônias e rituais que os personagens sonhados cumprem. Polia é, até certo ponto, uma meta-alegoria, já que ela fala para exibir seu saber e para aplicá-lo em decifrar os enigmas iconográficos, textuais e performativos que seu galã encontra em sonhos. Revelando-se a ele, ela instrui Polifilo na interpretação do cortejo das ninfas do qual ela se desprende e que aparece representado nas páginas 174 e 175 da *editio princeps* do livro ilustrado de 1499:

Com a alma à espera de um grande deleite, contemplava atentamente, estupefato e inconsciente, os campos amenos, as turbas celestiais que dançavam e rodeavam os triunfos divinos, sem que tudo isso me resultasse compreensível, exceto que se tratava de mistérios de amor. A divina ninfa, companheira e guia fiel, ao intuir minha perplexidade, com sua cara radiante, com palavras muito doces e agudas, disse-me providencialmente, sem que a interrogasse: ‘Polifilo meu, vê aquela?’ e me indicava a que havia vivido no mundo fugaz: ‘Foi amada com ardor pelo alto Júpiter, e também aquela foi igualmente predileta; e o mesmo ocorreu com a outra e com os deuses que se tornaram presas de sua doce paixão’. [...] Prosseguiu, algo turbada em sua cara angelical, e me disse amorosamente: ‘Polifilo meu, quero que entendas que aqui não pode chegar nenhuma mulher mortal sem uma tocha, como esta ardente que eu levo, acesa por um amor ardente ou por um grande tormento [...]’ E suspirando acrescentou com afeto: ‘Como verás, por teu amor deverei apagar esta tocha oferecendo-a no sagrado templo’. Tamanha afirmação penetrou no meu coração que ardia, tanta felicidade e deleite me proporcionava que ela me chamasse ‘Polifilo meu’: tudo me levava a suspeitar que fosse, sem dúvida, Polia. Da cabeça aos pés, senti-me completamente regenerado,

transformado por aquela doçura indizível e com meu coração atormentado que fugia em direção a ela¹⁹.

Polia também descreve a paisagem verossímil onde se erguem as ruínas de um templo de Plutão, belamente delineado na xilografia da página 238 [Fig. 5].

Enquanto a nobre Polia junto a mim, que caminhava apertado ao seu lado, sustentados ambos por uma doçura imensa e fortalecidos por um amor sincero, me instruía suavemente sobre estes conceitos arcanos, chegamos pressurosos, balançando-nos alegres e festivos, a um edifício muito antigo ao redor do qual havia um bosque sagrado. [...] o edifício, devido à voracidade do tempo, à sua putrefata velhice e ao abandono, havia desabado sobre a terra úmida e estava partido aqui e ali. Haviam ficado sem capitéis muitos fustes ou troncos de colunas imponentes, de pedra persa de grânulos vermelhos, alternadas com outras de mármore frígio. [...] Minha Polia, honesta e cortês, disse-me então: 'Dulcíssimo Polifilo meu, olhe este monumento nobre e grandioso que foi abandonado à posteridade em tamanha desordem, em tal estado de ruína, neste monte áspero e rugoso de pedras. Durante os tempos antigos, foi um templo magnífico e formidável, ao redor do qual se reunia com solenidade uma multidão imensa de mortais, até aqui chegados a cada ano para as cerimônias que nele se celebravam, famoso em toda parte pela elegância da arquitetura, pela observância do culto, e celebrado entre os homens com grande respeito. Mas, como agora sua dignidade foi anulada e ignorada, como jaz assim destruído e arruinado e está, segundo vês, claramente abandonado, chamam-no o templo das sepulturas. Polifilo, coraçãozinho meu, nele se encontram muitos poços sepulcrais onde estão os corpos destinados a se

¹⁹ COLONNA, *op. cit.*, pp.179-180 (191-192).

transformarem em pó, de todos aqueles que tristemente, devido a um amor insano, funesto e lutuoso, sucumbiram quais miseráveis à morte obscura. Havia sido dedicado a Plutão dos infernos. [...]’²⁰.

A *Hypnerotomachia* também está cheia de emblemas, *imprese* e hieróglifos, ou seja, de enigmas icônico-poéticos. A imagem e o texto convergem neles com o objetivo de transmitir uma mensagem cifrada, cujo conteúdo aponta a apresentar, velada, uma verdade moral, política ou metafísica. A constelação que os *emblemata* formam no campo das imagens simbólicas é uma sequência diferente das que sintetizamos neste ensaio. Sua análise nos afastaria demasiado do propósito de explicar a miniatura platônica do manuscrito da *Ética*. Lembro ao menos os dois “hieróglifos egípcios”, segundo diz o próprio Polifilo, que ele é capaz de interpretar [Fig. 6].

No centro de cada parapeito, assomavam, uma diante da outra, duas placas quadradas, uma de pórfiro vermelho, a outra de mármore serpentino, com dois cimácios muito belos de forma requintada. Sobre a que se encontrava à minha direita, vi hieróglifos egípcios muito nobres, figurados assim: um elmo antigo com uma cabeça de cachorro a modo de crina; um bucrânio em cujos chifres estavam enroscados dois galhos arbóreos de folhagem pequena; uma lâmpada antiga. Fora os galhos, que não entendia se eram de abeto, pinheiro, lariço ou zimbro, interpretei o conjunto da seguinte maneira: ‘A paciência é ornamento, salvaguarda e proteção da vida’. Sobre a outra placa, admirei este entalhe elegante: um círculo, uma âncora ao redor de cujo fuste se retorcia um golfinho. Interpretei-a exatamente assim: ‘Apressa-te sempre lentamente’²¹.

²⁰ *Ibidem*, p. 236 (246-247).

²¹ *Ibidem*, pp. 69-70 (87-88).

O tratado tardo-antigo *Hieroglyphica*, atribuído a Horapolo, foi publicado em grego por Aldo Manuzio em 1505, traduzido e editado em latim em 1517. Teve um sucesso editorial grande entre os eruditos e os aficionados aos mistérios. O pintor Lorenzo Lotto inspirou-se nesse texto para inventar as 36 imagens hieroglíficas de marchetaria que cobrem outras tantas cenas bíblicas, feitas com a mesma técnica, no cadeiral do coro da igreja de Santa Maria Maior em Bérgamo. Cito a carta de Lotto enviada no dia 10 de fevereiro de 1528 aos comitentes da obra, os Regedores da Misericórdia, onde se nota uma instabilidade hermenêutica dos emblemas que quase roça a inefabilidade. Nem sequer o autor das marchetarias conseguiu esboçar alguma interpretação conclusiva para qualquer uma de suas composições:

Acerca dos desenhos das capas, saiba que, por se tratar de coisas que não estão escritas, é preciso que a imaginação as traga à luz. Por isso, nunca me chegou nenhuma delas em abundância, e de nada me maravilho, pois sou maltratado por vós, humilhado, vituperado e ameaçado em vossas cartas. Paciência. Conseguirei, se Deus quiser, com as vicissitudes que expressei até agora em benefício do homem e, além disso, por minha própria natureza²².

Só em 1531, a edição do *Livro dos Emblemas* por Alciato permitiu sistematizar, progressivamente, a hermenêutica de tais uniões condensadas de imagens e textos. Mas voltemos à série de alegorias com a qual procuramos vincular a nossa miniatura do começo desta exposição. Quarenta anos depois da *Hypnerotomachia*, uma pintura em madeira de Michiel Coxcie, o pintor chamado de “Rafael holandês”, realizada durante a temporada de estudos do artista em Roma, representou oito homens acorrentados, em poses expressivas da dor e do desassossego que os domina [Fig. 7]²³. Inspiradas em esculturas antigas como o *Torso*

²² Cit. em ZANCHI, Mauro, *Lotto. I Simboli*. Florença-Milão: Giunti (*Art e Dossier*), 2011, p. 45.

²³ O quadro está hoje no Musée de la Chartreuse de Douai. Veja-se o catálogo da exposição

Belvedere e em obras modernas como os *Escravos* de Michelangelo, as figuras se encontram no interior de uma gruta (a entrada está rodeada de vegetação selvagem) sobre cujas paredes se mostram as sombras de objetos dispostos em cima de uma mureta na frente de uma tocha. Não há dúvida: é o interior da caverna imaginada por Platão, mas só descobrimos nela os “prisioneiros dos sentidos”. O clímax destas meta-alegorias foi atingido talvez na *taille-douce* que Jan Saenredam de Haarlem gravou em 1604 por encomenda de Hendrik Laurenszoon Spieghel, poeta e gramático, autor de textos de gramática holandesa, de poemas comemorativos do ano novo e de “espelhos do coração” [Fig. 8]²⁴. É provável que ele mesmo tenha sido o autor do poema latino da epígrafe. Spieghel ofereceu a estampa ao doutor Peter Paaw, professor de medicina na Universidade de Leiden, grande anatomista e fundador do jardim botânico dessa academia junto com Bontius²⁵. A figura é uma representação da “caverna platônica”, onde o grupo mais numeroso de pessoas aparece isolado e no escuro sob um muro sobre o qual foram dispostas estátuas de deuses e homens que projetam suas sombras na parede da caverna: esses indivíduos de toda classe, cidade e ofício, soldados, clérigos, mitrados, rústicos, orientais e togados, gesticulam e discutem acaloradamente. Uma longa didascália latina em verso explica passo a passo a simbologia. *Maxima pars hominum cecis immersa tenebris / Volvitur assiduè, et studio letatur inani: / Adspice ut obiectis obtutus in hereat umbris, / Vt veri simulacra omnes mirentur amentque, // Et stolidi vanâ ludantur imagine rerum* (A maior parte dos homens, submersa em escuras trevas, / se revolve constantemente e se aniquila em um esforço inútil: / Observa como o olhar se adere às sombras dos

dedicada ao artista em Lovaina, entre outubro de 2013 e fevereiro de 2014, especialmente p. 5.

²⁴ *Allgemeine Deutsche Biographie*, editada pela Comissão Histórica da Academia Bávara de Ciências, volume 35 (1893), pp. 161-162, *sub voce* “Spieghel, Hendrik Laurenszoon” por Ernst Martin.

²⁵ *Allgemeine Deutsche Biographie*, volume 25. Leipzig: Duncker & Humblot, 1887, p. 302 f, *sub voce* “Pauw, Peter” por August Hirsch.

objetos, / de modo que todos amam e admiram os simulacros do verdadeiro, // E os tontos são enganados pelas imagens vãs das coisas). À sua esquerda, um grupo mais reduzido de pessoas examina a lâmpada cuja luz ilumina os objetos em cima do muro e discorre com calma acerca do descobrimento. *Quam pauci meliore luto, qui in lumine puro / Secreti â stolidâ turbâ, ludibria cernunt / Rerum vmbras rectaque expendunt omnia lance:// Hi positâ erroris nebulâ dignoscere possunt / Vera bona, atque alios cecâ sub nocte latentes / Extrahere in claram lucem com antur, at illis / Nullus amor lucis, tanta est rationis egestas* (Enquanto alguns poucos fatos de melhor matéria, sob a luz pura / separados da turba estúpida, descobrem as burlas e julgam / reta e equilibradamente as sombras das coisas: // Eles podem reconhecer a escuridão projetada do erro, / as coisas verdadeiras e boas, e se esforçam por tirar / os demais, escondidos na noite escura, para a luz clara, / pois nestes nulo é o amor da luz e tanta a pobreza de seu raciocínio). Atrás do segundo grupo se abre um corredor para o exterior do antro e ali se vê apenas três homens que olham e apontam para a fonte natural da luz na paisagem. A representação direta da alegoria traçada por Platão no livro VII da *República* (514a-517a) é explícita, profusa, convincente e distingue, melhor que a didascália, os homens que saíram ao exterior e podem contemplar as coisas reais do mundo (as ideias) e o sol, ou seja, o Bem, daqueles que ainda permanecem na caverna, mas descobriram que as silhuetas consideradas reais até então não são mais do que sombras projetadas pelas estátuas sob a luz de uma lâmpada. Talvez devêssemos atribuir ao comitente Spieghel a cristianização do mito filosófico que implica ter coroado a *taille-douce* com uma citação do evangelho de São João (3:19): *Lux venit in mundu[m] et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem* (Veio a luz ao mundo e os homens preferiram as trevas à luz). Ou seja, que o engano dos sentidos e da alma no antro platônico prefigurou a cegueira da maioria, que não reconheceu em Cristo o iluminador e liberador da humanidade.

2.

Se acaso a arte da memória descobridora, proposta por Raimundo Lúlio, além do mero *ars memorandi* dos antigos e dos escolásticos, foi um saber assentado na composição e no uso de imagens e mecanismos iconográficos, a época renascentista consolidou, graças à obra *De sapiente*, publicada por Charles de Bovelles em 1511, a tradição de construir diagramas com figuras que eram considerados capazes de desencadear uma atividade cognitiva na alma do leitor-contemplador. Vamos escolher duas imagens ao acaso no livro de Bovelles. Que a primeira seja a do sábio bifronte que escruta os bens intelectuais e temporais [Fig. 9]. Os bem temporais instalam quem os persegue em um lugar perigoso, limitado pelo precipício e pelo abismo dos extremos. A área dos bens intelectuais, em contrapartida, “em toda parte está protegida”: o bem se encontra onde quer que o sábio olhe e indague. Em conclusão, a experiência da busca de bens temporais necessita das virtudes morais, sintetizadas no ideal do *mesotes*, para que a alma não se perca. O texto se explana com eloquência e beleza, mas as imagens atuam como dispositivo mnemônico agente que guia e suscita nossas decisões em ambas as esferas. Diz Bovelles:

Absolutos são os bens intelectuais, que são bens por si mesmos; bens condicionados são os sensíveis que tendem a outra coisa. Os bens intelectuais são bens em três sentidos e em toda parte. Os sensíveis são bens apenas na linha intermediária, enquanto que há males nos extremos. Quanto aos bens sensíveis, são necessárias as virtudes morais para eles permanecerem contidos na linha do meio. Os bens intelectuais, em contrapartida, não necessitam da virtude moral, pois no campo dos bens intelectuais, por serem bens para todos os lados, não existem precipícios. A virtude intelectual é virtude do ânimo simples e livre. A virtude moral é própria

de todo o homem. De fato, ela comemora o pacto da paz entre o corpo e a alma²⁶.

Nossa segunda imagem é a da tríade de retratos de Adão e Eva, frente a frente, e o de seu filho Abel, bifronte [Fig. 10]. Dentro do triângulo, lê-se: “Una é a espécie do homem”, ou seja, que a criação divina do homem (a Trindade se refrata na tríade) se completa e aperfeiçoa com o nascimento de Abel, cujas duas caras traduzem o duplo laço que une o indivíduo com seu pai e sua mãe, as duas vias da educação, mente e alma, estudo e quietude, que fazem do filho o terceiro homem, o douto. Abel também participa da trindade, pois é capaz de entender, lembrar e contemplar. Vamos ler o que foi escrito por Bovelles:

O sábio é três vezes homem: homem por natureza, pois é partícipe da razão; homem por idade, porque é adulto; homem por virtude, porque é douto e sábio. Observamos já que o homem pode se dizer tal em três sentidos: por natureza, por idade, por virtude, e que o sábio é homem em todos estes sentidos, porque nele ao homem natural e temporal se acrescenta um terceiro, com um vínculo eterno, o douto. Terceiro homem que é cumprimento, fim estável, contemplação e sabedoria da humanidade; espécie, emanação, produto, nó, amor, vínculo de ambos os extremos da natureza e da idade do homem; nele se expressa a natureza, a semelhança, a imagem de ambos os extremos. [...] É bifronte, de fato, se forem considerados os dois extremos; unifronte em cada um deles; no terceiro homem intermediário, é de novo bifronte, como no nó de ambos, que de ambos procede e para ambos olha. Enquanto que os homens extremos, assim como o homem intermediário, são um único homem, um único sábio, homem perfeito, completo e

²⁶ BOVELLES, Charles de, *Il Libro del Sapiente*, a cargo de Eugenio Garin. Turim: Einaudi, 1987, pp. 60-61.

diferente em si mesmo, quadrifronte e quadrigêmeo no aspecto²⁷.

Giordano Bruno se apoiou em Bovelles, cuja obra admirava, para formar seu próprio *corpus* de imagens agentes do pensamento. Porque, segundo o Nolano, nós homens conhecemos o mundo mais alto das ideias e arquétipos contidos na mente divina, infinita, una e eterna, quando formamos, a partir dos vestígios que essas ideias deixaram impressos nos objetos naturais (sobretudo nos astros infinitos que ocupam o espaço infinito, porque eles são os mais esplêndidos possuidores, estáveis e radiantes, da vida universal que se confunde com a matéria única e infinita), quando formamos – dizíamos – dentro de nós para os olhos interiores do nosso raciocínio e mediante a força imaginativa, as formas icônicas que *in continenti* albergamos na memória, sombras distantes das ideias divinas. Esse é o pensar em imagens que quase todos os especialistas na filosofia de Bruno aceitam como o núcleo de sua gnosilogia, baseado na organização ontológica da realidade nos termos de um *mundus triplex*, Deus, natureza, homem. Assim assegurou Frances Yates ao decifrar os sentidos das 150 imagens elaboradas por Giordano para os raios centrais da grande roda mnemônica no *De umbris idearum*²⁸. Nuccio Ordine transformou o símile entre filosofia e pintura, ao qual o nosso filósofo tantas vezes recorreu, em chave mestra que abre os significados das descrições físicas, das metáforas morais e amorosas, das hipóteses sobre a matéria, os átomos e a imensidão na obra bruniana²⁹. Uma passagem da *Explicatio triginta sigillorum* afirma: *Non est philosophus, nisi qui fingit et pingit, unde [...] intelligere est phantasmata speculari* (Não é filósofo senão quem imita e pinta, por isso [...] compreender é explorar imagens)³⁰. Michele Ciliberto acredita que, para o

²⁷ *Ibidem*, pp. 105-106.

²⁸ YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madri: Taurus, 1974, pp. 233-269.

²⁹ ORDINE, Nuccio. *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*. Veneza: Marsilio, 2003, pp. 163-229.

³⁰ BRUNO, Giordano, *Triginta Sigillorum Explicatio*, em *Jordani Bruni Nolani Scripta quae Latine con*

Nolano, o ato de pensar se centrou na manipulação das sombras das ideias: todo o real, ou seja, todo o universo infinito de entes infinitos assumiu assim o caráter sombrio da experiência humana³¹. *Umbra profunda sumus*³². Encontramos no *De umbris* o ponto de partida de tamanha extensão ontológica da sombra:

[...] uma coisa queria eu e é que tivesses presente que hás de distinguir entre a sombra da razão e a treva. A sombra não é, certamente, treva, mas ou bem rastro de treva na luz, ou bem rastro da luz na treva, ou bem partícipe da luz e da treva, ou bem seu composto, ou bem sua mistura. Ou bem nem luz nem treva e algo diferente de ambas. E isto é porque ou bem não é verdade plena de luz, ou bem é falsa luz. Ou bem porque não é nem verdadeira nem falsa, mas rastro do que pode ser verdadeira ou falsamente, etc. Neste tratado, há de se entender a sombra como rastro de luz, como partícipe da luz, como luz não plena³³.

Hillary Gatti, por sua vez, insistiu sobre a decepção de Bruno a respeito da matemática como ferramenta lógica apta para descrever e estudar a nova cosmologia do infinito e integrá-la à noção da estrutura atômica da matéria³⁴. A via final de Giordano consistiu em restabelecer o pensamento icônico, insinuado nos primeiros textos sobre a memória de 1582-83, paralelo ao pensamento verbal ou discursivo e com sua mesma

fecit omnia, ed. por August Friedrich Gfrörer. Stuttgart: Brodaghiano, 1836, volume II, p. 529.

³¹ CILIBERTO, Michele. *Giordano Bruno*. Bari: Laterza, 1992, pp. 15-28. *Idem*, *Giordano Bruno. Il Teatro della vita*. Milão: Mondadori, 2007, pp. 131-148.

³² A frase de Bruno se encontra na *Protestatio* do *De umbris idearum*, dirigida ao rei Enrique III da França, em *Jordani Bruni Nolani Scripta... op. cit.*, p. 285.

³³ BRUNO, Giordano. *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*. Tradução ao italiano por Nicoletta Tirinnanzi, Milão: Rizzoli (Clássicos da BUR), 1997, pp. 60-62.

³⁴ GATTI, Hillary. *Giordano Bruno e la scienza del Rinascimento*. Milão: Raffaello Cortina, 2001, p. 211.

legitimidade epistemológica³⁵. Mino Gabriele reuniu as imagens que Bruno incluiu em seus livros e que, no caso das últimas obras publicadas em Frankfurt, ele mesmo teve que esculpir sobre os tacos de impressão³⁶. No *De triplici minimo et mensura*, editado em 1591, é interessante assistir à vicissitude que conduziu da geometria às imagens agentes, pois nesse texto encontramos o diagrama da constituição dos entes materiais a partir da justaposição das esferas mínimas, isto é, dos átomos dispostos no espaço mínimo possível para uma porção de matéria organizada. Em homenagem aos atomistas antigos, Bruno denominou esse espaço de *Area Democriti*, representado na figura IV do *De minimo* [Fig. 11]³⁷. A figura VIII [Fig. 12] apresenta uma configuração mais complexa a partir da *Area*³⁸. Essas imagens, assim, podem ser entendidas como representações aproximadas e explícitas (diagramas) da ideia atômica da matéria. Algumas páginas depois, na figura XV [Fig. 13], o Nolano mostra um esquema muito mais complicado das disposições romboidais de átomos às quais dá lugar um agregado de mínimos, entre outros possíveis, ao triângulo da figura anterior³⁹. Então se produz o salto às imagens ativas da memória que, mediante a assimilação de cada ponto de suas construções geométricas com personagens míticos, não só é capaz de redesenhá-las sempre que se quiser, como também representa com elas os arquétipos e *sigilla* das coisas infinitas que povoam o universo. São três as marcas fundamentais, que Bruno chama de “átrios”, pois ele os considera elementos e lugares da memória a partir dos quais a mente se lança à construção e ao estudo de seus desenvolvimentos infinitos. São os átrios de Apolo, de Minerva e de Vênus [Fig. 14]⁴⁰. Vamos resumir o

³⁵ *Ibidem*, pp. 240-244.

³⁶ GABRIELE, Mino. *Giordano Bruno. Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*. Milão: Adelphi, 2001.

³⁷ *Ibidem*, p. 457.

³⁸ *Ibidem*, p. 464.

³⁹ *Ibidem*, p. 484.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 492-494.

processo de formação do átrio de Apolo: A é Apolo, B Baco, C Charis (Graça), D Diana, E Erígone, F Fortuna, G Ganimedes, H Hermes, I Júpiter, M Marte, N Netuno, O Oceano, etc. Os versos junto da figura XIX expõem o dispositivo mnemônico da geração do átrio: “Apolo, movido pelo furor de Baco, constrói os primeiros fundamentos da luz divina”, o que implica traçar o segmento AB. Apolo circunda Baco sem se mover do centro, ou seja, que devemos traçar a circunferência de raio AB em torno de B. Nós faremos o mesmo ao redor de Apolo. O ponto superior da intersecção de ambas as circunferências, C, é atribuído à “suave” Charis, sendo que o ponto inferior do cruzamento, D, é o lugar da “venerável” Diana, e assim por diante⁴¹. A decisão a favor da lógica icônica já havia sido tomada por Bruno em um livro editado antes do *De triplici minimo*, mas provavelmente escrito ao mesmo tempo que a segunda parte dele: o *Articuli centum et sexaginta*, uma série de *sigilla* impressos com um texto absolutamente incongruente com as imagens, como se o Nolano nos propusesse dois caminhos paralelos, o verbal e o icônico, para pensar e conhecer o universo infinito. As figuras VII [Fig. 15] e VIII [Fig. 16] dos 160 artigos pertencem às séries vinculadas aos átrios explorados no *De triplici minimo*⁴², mas os gráficos X e XI [Fig. 17] em torno da serpente sugerem que o nosso filósofo se desliza em direção a uma geometria transformada em vetor de formas que vão além da atividade da memória⁴³. Infelizmente, o texto nada diz sobre essas figuras, mas os desenhos intrincados das figuras XXXV e XXXVI [Fig. 18], graças a suas reminiscências dos “signos ou caracteres” mágicos consignados por Cornelio Agrippa em seu *De occulta philosophia*, nos habilitam a postular a deriva das imagens em direção a uma potência exercida no mundo e ativada pelo saber do filósofo⁴⁴. Estaríamos em presença de uma metamorfose que levou um

⁴¹ *Ibidem*, pp. 495-496.

⁴² *Ibidem*, pp. 390-393.

⁴³ *Ibidem*, p. 395.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 424-425.

esquema ainda astronômico do movimento triplo da Terra ao redor do Sol, saído do *De revolutionibus* de Copérnico [Fig. 19]⁴⁵, ao traçado de talismãs em menos de duas páginas dos *Articuli*⁴⁶. Percebe-se claramente que o pensar com imagens de Bruno nada tem a ver com o cultivo dos emblemas ou empresas cuja memorização apontava a ligar o discurso moderno com os *topoi* da literatura e da mitopoese antiga em busca de uma consolidação do valor moral dos *studia humanitatis*.

A oscilação entre as representações possíveis dos mecanismos do mundo e o simbolismo visual que se aprofunda no mágico foi o núcleo mais atraente em seu tempo da obra de Robert Fludd, que excitou os espíritos e desencadeou um grande debate ao redor de 1620: a *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (História metafísica, física e técnica de ambos os cosmos, o maior quanto o menor), publicada entre 1617 e 1621⁴⁷. Dedicado a Deus e ao rei Jaime I da Inglaterra, o livro suscitou de imediato, na corte de Londres, acusações de heresia e ocultismo contra o autor. Fludd se defendeu em uma *Declaratio brevis*, dirigida ao monarca, em cuja *Proposição I* sintetizou os fins da *História* e seu método iconográfico de pesquisa:

A verdadeira filosofia, a que comumente é considerada nova porque destrói a velha, é a cabeça, soma, fundamento e desenvolvimento de todas as Disciplinas, Ciências e Artes. Esta verdadeira filosofia – insiste –, se contemplarmos o nosso mundo, conterà muito de Teologia e Medicina, mas pouco de Jurisprudência; pesquisará diligentemente o céu e a terra e, mediante

⁴⁵ *Ibidem*, p. 422.

⁴⁶ GATTI, *op. cit.*, pp. 234-235.

⁴⁷ Sobre FLUDD, um dos melhores livros é o recente: RÖSCHE, Johannes, *Robert Fludd: Der Versuch einer hermetischen Alternative zur neuzeitlichen Naturwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

suas imagens, explorará, examinará e pintará o Homem, que é único⁴⁸.

Ainda são célebres as imagens da *História*, tanto heurísticas quanto mágico-analógicas das correspondências entre a natureza e o homem⁴⁹. Para começar, a que inicia a “história” do macrocosmos com a natureza acorrentada à divindade além da esfera das estrelas fixas e da arte, “símio” ou imitador daquela a quem também aparece acorrentado: máquina de memória e catalisador de um conhecimento em busca de vínculos no interior do todo [Fig. 20]. O triângulo duplo da página 21 no primeiro volume, que representa a Trindade divina e sua réplica, “sombra do Triângulo incompreensível, vista como imagem ou reflexo no espelho mundano”, nos faz recordar a ideia sombria do mundo e a figura romboidal de Bruno no *Articuli* [Fig. 21]. O quadrado negro da Sombra primigênia, “infinita em meio ao abismo”, rodeada em todos os seus lados pela inscrição “E assim até o infinito”, é uma figuração alucinante do vazio primordial que, se não fôssemos historiadores, gostaríamos de considerar como uma prefiguração da obra de Malévich [Fig. 22]⁵⁰. A irrupção da luz como uma explosão no seio daquela escuridão suscita as diferenças na densidade da matéria [Fig. 23]⁵¹: “[Nesta imagem] a forma lúcida começa a aparecer e a brilhar em círculo no seio da matéria abissal ou das trevas e arrasta estas e a parte mais densa da matéria, por efeito de sua própria virtude, em direção ao centro do círculo de luz, revelando-se já os espíritos aquosos mais tênues, próximos da luz, dos mais densos, afastados dela”⁵². Fludd lança mão de vários experimentos para demonstrar qual teria sido o comportamento da matéria após a expansão da luz e do calor gerado no

⁴⁸ HUFFMAN, William H., *Robert Fludd*. Western Esoteric Masters Series. Berkeley: North Atlantic Books, 2001, pp. 84-85.

⁴⁹ FLUDD, Robert. *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia. Tomus Primus De Macrocosmi Historia*. Oppenheim: Johan-Theodor De Bry, 1617.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁵¹ *Ibidem*, p. 29.

⁵² *Ibidem*, p. 30.

processo⁵³. Depois continua a exposição dos fenômenos que ocorreram dentro do círculo luminoso e criaram o sol, a luz física, a concentração dos quatro elementos dinâmicos da matéria no centro do todo e a Terra⁵⁴. Novamente, uma série de experimentos de termodinâmica confirmam a teoria. Apesar do geocentrismo final da explicação, o método se desenvolve segundo os cânones da nova ciência e a sequência das imagens é convincente, para os homens de hoje sobretudo, familiarizados com a teoria do *Big Bang*, da qual pensamos que as figuras de Fludd poderiam ser uma ilustração muito aproximada. Mas, claro, na página 81, as coisas começam a mudar [Fig. 24]. A ilustração com as pirâmides projetadas de luz e sombra pela interação do Sol brilhante e da Terra escura, que têm um vértice comum na esfera das estrelas fixas e, portanto, podem ser percebidas como uma emanção da divindade trinitária⁵⁵, nos leva ao território das correspondências imaginárias e da música das esferas, representada no monocórdio que a própria mão de Deus afina⁵⁶. A musicalidade do mundo introduz, no *Tratado Segundo* do volume I da *História*, as cifras, as proporções, os algoritmos, ou seja, uma aritmética que se torna, sem solução de continuidade, numerologia mágica⁵⁷. Os sons são difundidos a partir de palácios da música cuja natureza, imaginária, simbólica ou real em algum lugar das esferas, é coisa difícil de precisar⁵⁸. A matemática é usada depois para a arte dos homens, que procuram colocar as forças do cosmos a seu serviço, desde os aparelhos ópticos e os mecanismos de representação como a perspectiva⁵⁹, até as

⁵³ *Ibidem*, pp. 30-33.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 37-70. Olhe-se especialmente a figura na p. 69.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 81-89.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁷ FLUDD, Robert. *Tractatus Secundus de Naturae Simia seu Technica Macrocosmi Historia*. Oppenheim: Johan-Theodor De Bry, 1618.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 161, 168 e 171.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 293-341.

muralhas, as máquinas, a artilharia, os dispositivos de guerra⁶⁰, as roldanas, os aparelhos, os moinhos, as bombas hidráulicas das minas, os autômatos e relógios⁶¹. No volume II, explode o sistema analógico do macro-microcosmos em uma das manifestações mais completas e fantásticas de sua longuíssima tradição. O corpo, a alma e suas faculdades se desenvolvem a partir de uma harmonia numérica e geométrica plasmada no exterior e no interior dos seres humanos. A imagem que sintetiza os laços da sensibilidade, da imaginação, da memória e, através da mente, sua confluência no mundo intelectual governado por Deus, ainda circula entre os esotéricos dos nossos dias⁶², assim como o esquema do homem universal⁶³.

Em 1617, Johannes Kepler comprou um exemplar do primeiro tomo da *História* de Fludd na Feira de Frankfurt⁶⁴. O astrônomo trabalhava então em seu texto *A harmonia do mundo* e poderíamos portanto supor, *prima facie*, que suas ideias teriam entrado em consonância com as expostas por Fludd na *História*. Muito pelo contrário, Kepler se indignou e atacou o sábio inglês no apêndice do livro V de sua *Harmonia*, editado em 1621. Johannes acusou Fludd de que suas imagens eram “puros simbolismos, sobre os quais digo que [...] são poéticos e retóricos, mais do que filosóficos e matemáticos”⁶⁵. Para Kepler, as analogias são apenas instrumentos de utilidade passageira que podem encaminhar uma

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 345-432.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 435-527.

⁶² FLUDD, Robert. *Tomus Secundus de Supernaturali, Naturali, Praeternaturali et Contranaturali Microcosmi Historia*. Oppenheim: Johan-Theodor De Bry, 1619, p. 217.

⁶³ *Ibidem*, p. 275.

⁶⁴ Para todo este relato da polêmica, sigo WESTMAN, Robert, “Naturaleza, arte y psique: Jung, Pauli y la polémica Kepler-Fludd”, em VICKERS, Brian, *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, Madri: Alianza, 1990, pp. 145-204.

⁶⁵ Cit. em VICKERS, Brian, “Analogia versus Identidad: El rechazo del simbolismo oculto (1580-1680)”, em VICKERS, Brian, *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, Madri: Alianza, 1990, p. 140.

pesquisa sobre o real, mas sempre devem conduzir ao descobrimento de proporções entre quantidades numéricas mensuráveis e verificáveis na observação. Os desenhos e figuras servem no trabalho científico desde que sejam diagramas matemáticos tomados do estudo do real, e não imagens mentais apoiadas em uma noção *a priori* como a das correspondências macro-microcosmos, por mais prestígio e tradição que essa teoria possua. Dessa maneira, para o olhar de Kepler, Fludd era um criador de “enigmas”, de “sonhos” e “mistérios profundíssimos”, que se comprazia na contemplação de suas próprias “pinturas”, não o descobridor da nova filosofia que se vangloriava de ser⁶⁶. Principalmente a imagem das duas pirâmides de luz e sombra entre a Terra, o Sol e as estrelas fixas irritou o julgamento de Kepler:

[Fludd] destaca algumas consonâncias e as extrai em um passe de mágica da interpenetração de suas pirâmides que, privadamente, leva em sua mente como um mundo pintado ou considera que este se representa através daquela [interpenetração]. Demonstrei que todo o *corpus* de harmonias moderadas pode se encontrar por completo nos movimentos extremos e próprios dos planetas segundo medidas certas e demonstradas em astronomia. Para ele, o assunto da Harmonia do Mundo é seu próprio conceito do mundo; para mim, é o próprio universo ou os movimentos planetários reais. A partir desta breve discussão, penso que estará claro que, mesmo quando o conhecimento das proporções harmônicas é muito necessário para compreender os densos mistérios da muito profunda filosofia que Fludd ensina, contudo ele, que inclusive estudou toda a minha obra, estará, no momento, não menos distante daqueles desconcertantes mistérios do que tais proporções se subtraíram à certeza exata das demonstrações matemáticas⁶⁷.

⁶⁶ WESTMAN, *op. cit.*, pp. 149-150.

⁶⁷ Cit. em WESTMAN, *op. cit.*, p. 184. Corrigi algumas poucas palavras da tradução citada.

Em 1621, Fludd respondeu com uma extensíssima refutação ao apêndice de Kepler, frase por frase: O *proscênio da verdade*. O astrônomo respondeu por sua vez com uma *Apologia* em 1622, onde insistiu acerca da diferença entre os seus esquemas e as imagens de Fludd:

Eu comparei meus diagramas com as suas imagens; não illustrei meu livro tão belamente quanto o seu para seduzir o gosto do leitor futuro, mas dispensei este defeito nas exigências da minha profissão, pois sou matemático. [...] Aquele que é de tal sorte, que cultiva uma filosofia mística (que só considera as coisas mediante enigmas), deseja abarrotar os olhos com imagens; mas aquele que buscar coisas semelhantes em minhas obras, não as encontrará⁶⁸.

O mais interessante do caso é que, vários anos antes, em uma carta que Kepler dirigiu ao alquimista Joachim Tanckius em 1608, a distinção entre figuração simbólica e figuração objetiva tinha ficado bem definida. Digamos inclusive que o simbolismo havia se identificado com o jogo em plenitude: a primeira figuração podia ser chamada de “lúdica”:

Também eu faço jogos com símbolos e pensei um livrinho sobre a Cabala geométrica, que versa sobre as ideias das coisas naturais na geometria; mas faço de forma tal que não me esqueço de estar jogando. Pois nada se prova mediante símbolos, não se descobre nada em filosofia natural graças aos símbolos geométricos; só se quadram as coisas já conhecidas; a menos que possa ser demonstrado por meio de sólidas razões que não são meramente símbolos, mas descrições da forma em que as coisas estão conectadas e das causas de tal conexão⁶⁹.

Antes de passar ao tratamento das imagens diagramáticas do fenômeno

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 184-185. Corrige algumas poucas palavras da tradução citada.

⁶⁹ Cit. em VICKERS, *op. cit.*, p. 142. Corrige algumas poucas palavras da tradução citada.

da percepção e da máquina do céu, considero que seria adequado incluir em nosso exame o caso dos nós desenhados por Leonardo e Dürer [Fig. 25], pois eles se situariam no meio do caminho entre as figurações simbólicas e objetivas. A que aludem esses entrelaçamentos de curvas que se estendem no interior de um círculo e criam um efeito óptico tão semelhante ao dos fractais? Encontram-se próximos dos traçados brunianos ou são, melhor dizendo, exemplos de uma destreza prática dos artistas, que une o conhecimento de uma regularidade matemática complexa e a manipulação fluída e libérrima da linha? As interpretações dos nós se deslocaram de uma possibilidade para a outra. Ananda Coomaraswamy⁷⁰ e Volker Hoffmann⁷¹ consideraram que eles seriam o resultado de uma transferência mimética da organização íntima do mundo vivente, segundo a filosofia natural à qual ambos os artistas abriram passagem, isto é, a ideia de uma natureza dinâmica, regida por uma matemática de causas simples (a lei de homotesia geradora dos entrelaçados da linha) e efeitos complexos (o descobrimento de um labirinto visual de consequências perturbadoras para o olho que o percorre). Leonardo prolongou a associação na abóboda vegetal da *Sala delle Asse*, pintada no Castelo dos Sforza⁷², e em seus desenhos comparativos entre os moinhos de água e a cabeleira cacheada de Leda ou das ninfas. Dürer também estendeu o uso dos nós aos padrões ornamentais do grande *Arco de Triunfo* gravado para o imperador Maximiliano I. De forma que, em ambas as projeções a campos artísticos e estético-científicos mais amplos que as folhas de papel onde os nós se esparramam, demonstra-se factível a opção de uma leitura em chave decorativa, para a qual a habilidade e a *grazia* dos artistas se exibem

⁷⁰ COOMARASWAMY, Ananda, "The Iconography of Dürer's 'Knots' and Leonardo's 'Concatenation'", em *The Art Quarterly*, VII, 1944, pp. 109-128.

⁷¹ HOFFMANN, Volker, "Leonardos Ausmalung der Sala delle Asse im Castello Sforzesco", em *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 16, n. 1, 1972, pp. 51-62.

⁷² COSTA, Patrizia. *The Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*. Ph.D Dissertation. University of Pittsburgh, 2006 (mimeo), especialmente pp. 127-130 e 157-161.

gozosas. Essa pareceria ser a interpretação do assunto que Wilhelm Waetzoldt⁷³ e Carmen Bambach Cappel⁷⁴ preferiram e também Carlo Pedretti em seu belo artigo sobre a análise formal e poética que Serguei Eisenstein fez dos entrelaçamentos vincianos⁷⁵. Como quer que seja, os nós de Leonardo e Dürer são bifrontes: produtos de um jogo simbólico e tramas de uma arte autônoma, desprendido de qualquer mimese ou substituição significativa. O notável é, contudo, que aqui o fator lúdico está unido à representação da potência criadora, variável e invisível da natureza.

3.

a. Ícones da visão

As hipóteses de como os olhos funcionam e como é produzida a percepção visual dos seres humanos foram quase sempre postuladas sobre a base de desenhos que evoluíram de esquemas simples até o diagrama analítico e, ainda além, até a ilustração anatômica detalhada com marcas, símbolos e anotações, destinados a explicar a fisiologia da visão. Apesar de não terem chegado até nós, é provável que esses desenhos existissem na Antiguidade clássica, tal e como sugerem os objetos diagramáticos dos céus que foram conservados e logo mencionaremos. A verdade é que foram os médicos árabes que nos transmitiram, de todo modo, os relictos manuscritos daquela tradição ou talvez tenham recriado, ou seja, inventado aquele tipo de imagens aplicadas ao conhecimento dos processos da visão. No século IX, Hunayn

⁷³ WAETZOLDT, Wilhelm. *Dürer und seine Zeit*. Viena: Phaidon, 1935, p. 238.

⁷⁴ BAMBACH CAPPEL, Carmen. "Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'La scienza do far groppi'", em *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, ed. por Carlo Pedretti. Florença: Giunti, volume IV, 1991, pp. 72-98.

⁷⁵ PEDRETTI, Carlo. "'Nec ense'", em *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, ed. por Carlo Pedretti. Florença: Giunti, volume III, 1990, pp. 82-90.

ibn Ishaq traduziu ao árabe textos gregos de oftalmologia atribuídos a Galeno e compôs seus próprios *Dez Tratados sobre o Olho*. Dessas páginas, nos resta um desenho do olho, copiado em um manuscrito do século XII; talvez esse seja o mais antigo que possuímos no marco da civilização mediterrânea. No começo do século XI, Alhazen realizou um esquema anatomofisiológico do órgão, transmitido no Ocidente como uma verdade médica firme por ter sido acolhido nas páginas dos *Paralipomena* de Vitélio e no manuscrito anglo-latino *Sloane 981* de começos do século XV (hoje na *British Library*). Mais tarde, o desenho foi transformado no ponto de partida da exposição sobre a *perspectiva artificialis* feita por Ghiberti em seus *Comentários*. Conhecido por Leonardo, foi finalmente publicado na edição da Basileia de 1572 do *Thesaurus opticae* de Alhazen, como exemplo de *auctoritas* científica junto com os *Paralipomena*. Alhazen pensava que o raio mais poderoso que formava a visão de um objeto era o perpendicular à retina, capturado pelo humor cristalino do qual se desprende um cone cuja base, no fundo do olho, é a imagem do objeto transmitida ao cérebro através do nervo óptico⁷⁶. Na primeira metade do século XIII, Ibn Al-Nafis traçou um modelo do quiasma óptico, ou seja, do ponto de interseção de ambos os nervos ópticos. Realizado entre 1266 e 1274, um desenho no *Livro do conhecimento suficiente em oftalmologia*, escrito e ilustrado pelo grande médico de Alepo, Khalifa ibn Abi al-Mahasin, implicou uma explicação precisa do fenômeno da interação da luz, do olho, do cérebro e de seus ventrículos (aqui triangulares), que demoraria mais de dois séculos para ser adotada pelos europeus [Fig. 26]⁷⁷.

Familiarizado com a obra óptica de Johannes Peckham, muito ligada à

⁷⁶ Veja-se o capítulo dedicado à “medição da luz por Alhazen e a descoberta árabe da *Camera obscura*” no extraordinário livro de BELTING, Hans, *Florenz und Bagdad – Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. Munich: C.H. Beck, 2008, pp. 104-138.

⁷⁷ SAVAGE-SMITH, Emilie. “Anatomical Illustration in Arabic Manuscripts”, em CONTADINI, Anna (comp.). *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Leiden: Koninklijke Brill NV, Martinus Nijhoff, 2010, pp. 147-159, especialmente pp. 152-153.

ciência árabe, com a filosofia natural de São Alberto, influenciada pela teoria de al-Gazhali sobre as zonas do cérebro associadas às faculdades mentais do ser humano e, é claro, com a *perspectiva pictorum* mais adiantada de seu tempo, Leonardo articulou a tradição teórica e seus próprios estudos anatomofisiológicos sobre o olho e o cérebro. A exploração do que acontecia dentro do globo ocular levou o Vinciano a aceitar, a princípio, a inversão da imagem na retina (assim está esquematizada a questão no fólio 337ra do *Codex Atlanticus*). Mas, mais tarde, ao redor do ano 1508, data na qual Leonardo teria escrito o códice D da Biblioteca Nacional da França, nosso artista pensou na necessidade de uma segunda inversão da imagem, produzida na parte posterior da esfera cristalina, que teria permitido a transmissão endireitada do que foi visto para a retina, o nervo óptico e o cérebro. Então, os desenhos do interior da caixa craniana no fólio 12603r da Biblioteca Real em Windsor traçam com extraordinária agudeza, supostamente mimética, duas secções verticais e uma horizontal da cabeça onde se pode seguir a trajetória dos nervos a partir do fundo de ambos os olhos, através do quiasma óptico e sua entrada no ventrículo do *sensus communis*, o da imaginação e da fantasia, conectado com o ventrículo da reflexão e, por último, com o da memória [Fig. 27]⁷⁸. Aqui Leonardo combinou seus experimentos com cera para determinar a estrutura anatômica dos ventrículos cerebrais⁷⁹ e as ideias errôneas de al-Gazhali e Santo Alberto sobre sua fisiologia. Mas o desenho da comunicação neural, apresentado pelo Vinciano, é tão refinado e tão coerente em relação às outras partes do desenho, imitações realmente fieis do visto, que nosso espírito aceita a verossimilhança dos

⁷⁸ ACKERMAN, James S. "Leonardo's Eye", em *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI, 1978. KEMP, Martin. *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*. Milão: Vita e Pensiero, 2004, pp. 87-115. Leonardo DA VINCI, *Cuadernos de Arte, Literatura y Ciencia*, tradução, introdução e notas de José E. Burucúa e Nicolás Kwiatkowski. Buenos Aires: Colihue, 2011, vol. 1, pp. CLVII-CLXI. O'MALLEY, Charles D.; J. B. e C. M. SAUNDERS. *Leonardo da Vinci on the Human Body. The Anatomical, Physiological and Embryological Drawings of Leonardo da Vinci*. Nova York-Avenel (N.J.): Wings Books, 1997, pp. 330-31, 336-341.

⁷⁹ Veja-se GROSS, Charles G. *Brain, Vision, Memory. Tails in the History of Neurosciences*. Massachusetts Institute of Technology, 1998, pp. 92-116.

diagramas.

No dia 1º de janeiro de 1604, Kepler apresentou ao imperador Rodolfo II o manuscrito do tratado *Astronomiae Pars Optica*, em cujas ilustrações se percebe a influência do modelo de Alhazen⁸⁰. No entanto, nesse texto ficou estabelecido de maneira definitiva o fato de que o interior do olho é uma câmara escura, ou seja, que, em seu interior, se produz uma inversão dos raios emitidos pelo objeto e, portanto, projeta-se uma imagem invertida em relação a ele sobre a retina. Contudo, o primeiro desenho explícito do fenômeno apareceu na *Dióptrica* que René Descartes publicou junto com o *Discurso do Método* em 1637. Em um texto tardio e publicado postumamente em 1664, o *Traité de l'Homme*⁸¹, Descartes procurou ir além da retina e explicar a maneira em que as sensações, produzidas pela luz emitida a partir de um objeto em direção ao interior dos olhos, são transmitidas graças aos interstícios do tecido nervoso (“pequenos tubos”, como Descartes os chama) até as superfícies dos ventrículos cerebrais que envolvem a glândula pineal⁸². Esta é, por sua vez, a fonte dos “espíritos animais”, que pugnam por passar através desses mesmos “tubos” em direção oposta à do fluxo das sensações com o objetivo de desencadear os movimentos do corpo suscitados pela visão do objeto, basicamente o gesto de apreendê-lo ou o gesto de afastar-se dele, dependendo da informação albergada na memória acerca da experiência prévia do sujeito com o objeto particular. O que acontece é que as estimulações do nervo óptico afetam o extremo próximo das fibras nervosas do cérebro, que se tensionam e fazem com que seus interstícios (os “tubos”) se alarguem ao mesmo tempo em que a superfície dos

⁸⁰ O livro, inteiramente digitalizado, pode ser visualizado através do seguinte link: <<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00007828&pimage=00001&lv=1&v=100&l=en>> (acesso em 8 de agosto de 2017).

⁸¹ O livro, inteiramente digitalizado, pode ser visualizado através do seguinte link: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37240187p>> (acesso em 8 de agosto de 2017).

⁸² DESCARTES, René. *L'Homme*. Paris: Charles Angot, 1664, pp. 62-107.

ventrículos adjacentes à glândula pineal adquirem mecanicamente a forma do objeto percebido. A superfície da glândula é afetada então em algumas de suas partes pelas diferenças produzidas nas paredes dos ventrículos e expulsa os espíritos animais localizados nessas zonas que poderão passar, sem impedimentos, pelos “tubos” alargados em direção aos músculos cujos movimentos gerarão uma resposta corporal coerente com a presença do objeto que está perante o sujeito. Ou seja, há um processo de emissão e transmissão de uma forma que produz semelhanças múltiplas na distribuição superficial dos corpos e órgãos envolvidos em cada etapa. Vamos ler uma passagem do *Traité*:

[Com o objetivo de] ver claramente como isto serve para formar as ideias dos objetos que estimulam os sentidos, olhai na figura aqui colocada as fibras pequenas 12, 34, 56 e semelhantes, que compõem o nervo óptico, e se estendem do fundo do olho 1, 3, 5 até a superfície interior do cérebro 2, 4, 6. Pensai que essas fibras estão dispostas de tal forma que, se os raios que vêm, por exemplo, do ponto A do objeto, vão tocar o fundo do olho no ponto 1, puxam por esse meio toda a fibra 12 e aumentam a abertura do pequeno tubo marcado 2. E também os raios que vêm do ponto B aumentam a abertura do pequeno tubo 4, e assim por diante. De tal forma que, segundo as diversas maneiras em que os pontos 1, 3, 5 são tocados pelos raios, estes traçam no fundo do olho uma figura que se relaciona com a do objeto ABC, tal e como foi dito acima, e é evidente que as diversas maneiras em que os pequenos tubos 2, 4, 6 são abertos pelas fibras 12, 34, 56, etc devem traçar a mesma figura na superfície interior do cérebro. // Pensai que, depois disso, os Espíritos que tendem a entrar em cada um dos pequenos tubos 2, 4, 6 e semelhantes, não chegam indiferentemente de todos os pontos que estão na superfície da glândula H, mas só de algum em particular. E são os que vêm, por exemplo, do ponto a dessa superfície, que tendem a entrar no tubo 4, e os dos pontos b e c, que tendem a entrar nos tubos 4 e 6 e

assim por diante. De modo que, no mesmo instante em que a abertura dos tubos fica maior, os Espíritos começam a sair mais livremente e mais velozes do que como faziam antes, pelos lugares da glândula que os enfrentam. E, como as diversas maneiras em que os tubos 2, 4, 6 estão abertos traçam uma figura que se remete à do objeto ABC sobre a superfície interior do cérebro, assim a maneira em que os espíritos saem dos pontos a, b, c traça essa figura sobre a superfície da glândula⁸³.

Nada de todo este complexo mecanismo poderia ter sido descoberto nem explicado se não fosse pelo trabalho de diagramar as conexões dos olhos, do cérebro e da glândula pineal, reflexionar a partir dos desenhos e produzir outros novos mais e mais explicativos. Penso que Descartes teve razões dignas de consideração para colocar a sede da alma, ou seja, da *substantia cogitans* individual, nessa partícula pequena da *substantia extensa* que é a glândula pineal.

b. Ícones do mundo e do universo

Lamento não poder me explanar aqui sobre a série dos diagramas e imagens possíveis do sistema celeste, mundo ou universo, dos globos da Antiguidade e os manuscritos medievais ao atlas de Cellarius. O desenvolvimento deste assunto exigiria outras vinte páginas pelo menos⁸⁴. Limito-me então a assinalar quais seriam os objetos principais e algumas noções a levar em conta para o capítulo que irei escrever em breve.

Os globos astronômicos chamados Kugel e Mainz, assim como a esfera que o *Atlas Farnese* sustenta sobre seus ombros [Fig. 28], são bons

⁸³ *Ibidem*, pp. 71-72.

⁸⁴ Veja-se HENNINGER Jr., S.K. *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*. San Marino: Huntington Library Press, 1977. Ainda é muito útil para o assunto das representações do universo o clássico de KOESTLER, Arthur. *The Sleepwalkers*. Londres: Penguin Group, 1968.

exemplos de que os antigos traçaram mapas do céu onde os agrupamentos das estrelas para formar figuras de deuses, heróis e monstros tiveram mais o propósito fundamental de criar formas heurísticas e de memorização do que o de atribuir-lhes um sentido simbólico. O dispositivo de Antikhitara⁸⁵, encontrado nos restos de um naufrágio e datado de 87 a.C., mostra até que ponto os gregos e romanos consideravam a representação geocêntrica do cosmos como real e verificável, a ponto de construir a partir dela instrumentos destinados a orientar os navegantes e calcular as mudanças do céu ao longo do tempo. A roda frontal da invenção reproduz o movimento anual das estrelas e das constelações do Zodíaco; a roda dorsal faz a mesma coisa com o movimento do Sol, enquanto uma terceira roda tenta representar a complexíssima dinâmica da Lua. Outras engrenagens menores permitem inferir que se procurou agregar a deriva dos planetas ao diagrama mecânico. É claro que a noção da *kalokagathia* do céu, exposta por Platão no livro X de *A República* (10, 614-10, 621) e retomada pelo grande Túlio na passagem sobre o *Sonho de Cipião* do livro VI (6, 9-6, 29) de sua própria obra dedicada à *República*, introduziu o simbolismo como uma variável que devia ser combinada com a figuração objetiva da máquina mundana. O comentário de Macróbio sobre o famoso *Sonho*, escrito no século V d.C. e muito copiado durante toda a época medieval (é notável uma cópia ilustrada de 1150, hoje na biblioteca de Copenhage) aprofundou as tensões entre símbolos e representações celestes, assim como as miniaturas, xilografias e desenhos destinados a ilustrar a *Divina Comédia* nos séculos XV e XVI. Até um partidário tão convencido da supremacia da objetividade figurativa como Leonardo se deixou levar pela força da corrente simbólica. Em janeiro de 1490, o Vinciano desenhou uma representação, chamada *Il Paradiso*, para o casamento de Gian Galeazzo Sforza e Isabel de Aragón, realizada no Castello Sforzesco de Milão. No

⁸⁵ Cf.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/NAMA_Machine_d%27Anticyth%C3%A8re_1.jpg> para uma reprodução fotográfica da Antikhitara (acesso em 8 de agosto de 2017).

episódio da glória celeste via-se um mecanismo de sete esferas giratórias, com um ator em cada uma delas que personificava o planeta do caso⁸⁶. O espetáculo ilusório do céu estrelado foi combinado com a visão dos monstros das constelações em um teto da *Villa Farnese* em Caprarola. Pintado depois que o pintor Federico Zuccari foi despedido pelo cardeal Alejandro Farnese *iunior* em 1570, o autor do teto da Sala dos Mapamundi permanece desconhecido, mas é quase certeza que o afresco projeta na abóboda o horóscopo do proprietário eminente da *Villa*⁸⁷. Desde meados do século XVI, a partir dos esquemas geocêntrico e heliocêntrico comparados que Copérnico desenvolveu no livro I do *De revolutionibus*, os diagramas matemáticos de Kepler no *Mysterium Cosmographicum*, na *Astronomia Nova* e nos *Harmonices Mundi Libri V*, sobretudo nestes últimos, consolidaram fortemente o caráter objetivo das figurações do universo⁸⁸. No mesmo sentido, os excêntricos vórtices de partículas materiais que, em seus *Princípios de Filosofia* de 1644, Descartes postulou para explicar o movimento dos planetas no espaço sidéreo foram objeto de ilustrações diagramáticas, apesar do caráter algo fantástico da hipótese mecânica de sua existência⁸⁹. Contudo, o simbolismo voltou em busca de seus privilégios nas imagens da harmonia cósmica que Athanasius Kircher incluiu na *Musurgia Universalis* de 1650. Enquanto que as imagens estupendas com as quais Andreas Cellarius explicou, em seu *Harmonia macrocosmica* de 1660, as diferenças e as vantagens relativas dos sistemas ptolemaico, copernicano e ticônico, reproduziam a antiga

⁸⁶ Leonardo, *Cuadernos... op. cit.*, vol. I, p. XIX.

⁸⁷ Cf. <<https://lezionidiarcheosofia.files.wordpress.com/2016/07/fatiche-di-ercole-14.jpg>>, para uma reprodução do teto. Acesso em 8 de agosto de 2017.

⁸⁸ Não se incluem nesta lista preliminar os desenhos que Galileu realizou de suas observações da Lua através do telescópio pois não se trata, em absoluto, de diagramas, mas precisamente da representação de visões diretas que, tal qual demonstrou Horst Bredekamp outra vez com argumentos mais sólidos que nunca, devemos inscrever na história da mimese e imagens ilusórias, mas não da produção de símbolos visuais. Veja-se BREDEKAMP, Horst. "Gazing Hands and Blind Spots: Galileo as Draftsman", em: RENN, Jürgen (ed.). *Galileo in Context*, Glasgow. Cambridge University press, 2001, pp. 153-192.

⁸⁹ DESCARTES, René. *Principia Philosophiae*. Amsterdã: Elzevirius, 1650, pp. 123 e 137.

oscilação entre representações heurísticas e imagens simbólicas⁹⁰. Ainda no século XVIII, Metastasio escreveu uma peça teatral sobre o *Sonho de Cipião* para a coroação do imperador Carlos VI em 1735; Mozart a transformou em ópera entre 1771 e 1772. Só em 1800, o globo terráqueo de Nevil Maskelyne pronunciou o canto fúnebre do *ludus celeste*; as novas constelações do hemisfério sul foram desenhadas como objetos científicos e técnicos das artes ou como animais verdadeiros dos novos continentes: o octante, o telescópio, o microscópio, o cavalete do pintor, o tucano, a ave do paraíso, o pavão, o peixe voador [Fig. 29]. Os monstros das alturas haviam sido confinados aos restos de uma ciência do passado.

Então, em forma de conclusão provisória, vou reler as sequências montadas até aqui sob luz da semiótica pierceana e, sobretudo, sob a luz do desenvolvimento que dela fizeram os semiólogos brasileiros Priscilla Farias e João Queiroz. A partir das três categorias básicas nas quais Charles Sanders Peirce classificou os signos – o ícone (é definido por uma relação de semelhança entre objeto referido e signo), o índice (é estabelecido mediante uma correspondência fática entre um e outro), o símbolo (é determinado por uma convenção que une o signo com seu referente) –, o filósofo norte-americano deduziu, em seu *Interim Account* de 1903, dez tipos de signos mediante combinações, por um lado, com os três veículos possíveis da função significante – as qualidades (*quali-signo*), as conexões com fatos existenciais por fora deles (*sin-signo*), as convenções, hábitos e leis que os determinam (*legi-signos*) – e, por outro lado, com as três escolhas do interpretante para compreender – se este se inclina por observar as qualidades, o signo é um *rheme*; se o fizer pelas características existenciais do objeto significado, é um *dicent*; se decidir pela convenção que o rege, é um *delome* ou *argumento*. Pois bem, os colegas brasileiros abriram a grade e aumentaram o número de tipos de signos até 66. Baseados em certos textos redigidos por Peirce em 1908

⁹⁰ CELLARIUS, Andreas. *Harmonia Macrocosmica of 1660. The Finest Atlas of the Heavens*. Introdução e notas por Robert H. van Gent. Hong Kong-Colônia-Londres-Los Angeles-Madri-Paris-Tóquio: Taschen, 2007.

sobre o conceito de “ícone puro” como uma possibilidade lógica e não como algo existente, comprovação que tinha levado Charles Sanders a preferir a expressão “signos icônicos” ou “hipoícones”, Farias e Queiroz pesquisaram os hipoícones e os classificaram em uma nova tríade: as imagens, governadas pela semelhança; os diagramas, construídos sobre as correspondências entre o objeto e o signo icônico; as metáforas, elaboradas pela associação convencional e cultural entre ambos⁹¹.

Vamos examinar nossas sequências com estas lentes semióticas de Peirce-Farias-Queiroz. A primeira delas, feita de alegorias e meta-alegorias, encadeia signos icônicos que oscilam entre a imagem e a metáfora. Por exemplo, o personagem de Coração nas ilustrações do *Coeur d'amour épris* é um cavaleiro que leva um coração no elmo (há uma semelhança explícita) enquanto Desejo, vestido de branco, arrebatou o coração do corpo de René adormecido (tanto a vestimenta de Desejo quanto o ato de ficar com o órgão do que está dormindo são metáforas). Polia aparece como uma ninfa saída de um relevo antigo e as ruínas se mostram explicitamente como tais (elementos de semelhança), mas a morte de Polifilo no templo da casta Diana e sua ressurreição em braços de Polia é uma metáfora da dolorosa volta à vida do paganismo antigo⁹². A segunda série está montada com esquemas ora abstratos, ora profusamente povoados de alegorias, de maneira que os signos icônicos oscilam entre os diagramas e as metáforas. A figura das esferas planetárias com o monocórdio é um desenho baseado em correspondências proporcionais das trajetórias dos astros no céu; ao mesmo tempo, essas proporções são transferidas, metaforicamente, à harmonia sonora graças ao monocórdio que a mão divina tange. A terceira sequência, finalmente, une signos icônicos que oscilam entre as imagens e os diagramas. A figura da base do cérebro, tanto nos desenhos de

⁹¹ FARIAS, Priscila e João Queiroz, “Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce’s sixty-six fold classification of signs”, em *Semiotica*, 2006, n. 1, pp. 1-21.

⁹² COLONNA, *op. cit.*, pp. 420-423 (432-435).

Leonardo⁹³ quanto nas gravuras do *Traité* de Descartes⁹⁴, é produto de um trabalho de observação e mimese; contudo, o saber se consolida quando uns e outros se transformam em diagramas do trajeto da luz no interior do olho e do cérebro⁹⁵. As constelações unem a disposição geométrica visível das estrelas na abóboda celeste e a imagem dos deuses, heróis e monstros por meio de uma distante semelhança de contornos. O problema nesta terceira caravana de imagens-diagramas é que a ênfase nas imagens introduz o risco de que estas se fundam com os objetos representados; nesse caso, as metáforas são reintroduzidas e nelas os signos icônicos são cristalizados. O vaivém entre a semelhança evocada pelas imagens para um interpretante imediato e o diagrama do fático descoberto pelo mesmo interpretante desaparece, transformado em dinâmico e final. O conhecimento se desprende do diálogo entre o visível e o invisível potencialmente visível ao ser postulado como real. Desta dialética nasce, sempre, um efeito de verdade e, excepcionalmente, um sentimento de certeza. Poder-se-á dizer que, depois de tudo, ao ser a matematização uma forma de simbolização, a metáfora estaria muito perto, mas não é assim porque esse simbolismo matemático, o de Kepler e Galileu, não só se desprende de uma observação simplificada do real empírico, como está submetido a uma compulsão necessária com ele para produzir a verificação do inferido.

Vamos voltar à nossa miniatura do início [Fig. 1]. O núcleo do platonismo, um dos sistemas filosóficos mais produtivos do Ocidente, foi representado ali sobre a base das próprias noções de semelhança e de participação (*methexis*). Estamos em presença de uma imagem diagramática de grande beleza. A teoria das ideias e sua figuração oscilam entre o visível e o invisível, entre a possibilidade e a impossibilidade de sua verificação. Talvez quando Erwin Schrödinger pedia as *anschaulichen Bilder* (imagens

⁹³ Fólio 19217r, Biblioteca Real, Windsor.

⁹⁴ DESCARTES, *Homme... op. cit.*, p. 65.

⁹⁵ Leonardo, manuscrito D da BNF, fólios 3v e 10v. DESCARTES, *Homme... op. cit.*, p. 79.

vívidas) e Niels Bohr as *Vorstellungen von Augen* (ideias diante dos olhos), requeridas por uma explicação exata da nova física, ambos os sábios do século XX pensaram sem sabê-lo em algo semelhante à cena pintada por Reginaldus no primeiro fôlio do manuscrito da *Ética*⁹⁶. Sou consciente de que esta referência poderia aumentar o desconcerto que um historiador certamente sentiu perante a compulsão das três séries de signos icônicos na longa duração. A estas alturas parece necessária uma abordagem do *corpus* em chave historiográfica. Só vou sugerir uma linha possível de análise. Deveríamos partir da comprovação de que a coexistência das relações semióticas imagem-metáfora, diagrama-metáfora e imagem-diagrama, contendoras praticamente em pé de igualdade no horizonte das artes visuais europeias desde finais do *Quattrocento* até começos do século XVII, está vinculada com a radicalidade das tensões culturais entre a renovação do horizonte cristão de experiência e a volta à vida do horizonte pagão antigo que, Warburg e seus seguidores *dixerunt*, caracterizaram o período do Renascimento na Europa. O fato de finalmente ter prevalecido a terceira dessas díades na hora de definir os novos critérios de verdade para um mundo ampliado e interconectado como nunca havia sido antes, para uma sociedade dinâmica como a da burguesia europeia, lançada à expansão global de seu sistema econômico, não estava em absoluto predeterminado nem foi a consequência de uma necessidade histórica que se perfilasse já em tempos da primeira revolução científica de Copérnico a Galileu e muito menos na época da conquista dos Novos Mundos. Alegorias e símbolos teriam conservado sua potência significante e sua capacidade agente ilusória até o período da Ilustração. Talvez a díade imagem-diagrama, que é outra forma de examinar a confluência de visualidade e racionalidade matemática do saber artístico de Leonardo e da ciência galileana, tenha estado a ponto de ceder a qualquer uma das outras duas díades o predomínio no terreno do conhecimento durante a crise social e política em meados do século XVII.

⁹⁶ WESTMAN, *op. cit.*, p. 202.

Por que, onde, quando e como aquela prevaleceu devem ser perguntas cujas respostas se encontrarão na evolução europeia e atlântica de 1660 a 1800, como aquelas ondas evocadas por Johan Huizinga que progressivamente avançam sobre a praia da história humana⁹⁷. Nem sequer no fim do período a partida ficou saldada, ou acaso os pares de hipóícones nos quais a metáfora participa não retornaram em busca do que era deles com o Romantismo? Por outro lado, note-se que quase todos os conflitos entre as díades ocorreram (as únicas exceções se encontram na sequência dos *ícones* do mundo) no campo do objeto semeóforo por excelência da civilização moderna: o livro. Essa circunstância provaria que aquelas tensões e combates foram mais do que nada fenômenos intelectuais, aos quais a questão estética teria ficado subordinada. Quando esta chegava a tomar o lugar dos fins cognoscitivos, é provável que a metáfora e o simbolismo vissem seu peso significativo reforçado nas representações.

Uma nota última revelaria a pertinência explícita de todos esses percursos para pesquisar o assunto dos desdobramentos da tradição clássica em um contexto global. A *Container Corporation of America*, empresa fundada por Walter Paepcke em 1926 e dedicada à fabricação de caixas de papelão e papel corrugados, depois da Segunda Guerra Mundial contratou Egbert Jacobsen como diretor de design publicitário. Paepcke era um benfeitor do Instituto de Design em Chicago e promotor da *Aspen International Design Conference*. Jacobsen estava muito familiarizado com os movimentos da arte moderna na Europa e nos Estados Unidos. Entre 1950 e 1975, ele contratou grandes pintores e designers, Herbert Bayer, docente da primeira e da segunda Bauhaus, Fernand Léger, Man Ray, Jean Carlu, Herbert Matter, Ben Shahn, Richard Lindner, Gyorgy Kepes, com a finalidade de produzir *pôsteres* sobre o tema *Great Ideas of Western Man*. Foram preparadas coleções anuais em pastas para presentear e vender.

⁹⁷ HUIZINGA, Johan. *Hombres e Ideas. Ensayo de historia de la cultura*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1960, p. 249.

As revistas *Time*, *Fortune* e *New Yorker* usaram com muita frequência os desenhos em suas capas. Os artistas colocaram em jogo vários recursos que procuravam resolver os dilemas estéticos propostos pelo projeto. Representar ou não o retrato do autor que melhor tinha expressado ou sintetizado alguma daquelas grandes ideias? Como colocar o *dictum* do sábio no plano do *pôster*? Acaso a imagem devia ser uma ilustração *ad pedem litterae* ou uma alusão abstrata? Nas mais de 300 imagens que foram produzidas então, sobre ideias de John Locke, Thomas Jefferson, Goethe, Tocqueville, Aristóteles, Spinoza, Calvino, Platão, Disraeli, Einstein, Buda, Darwin, Cícero, Confúcio e vários outros, despontam muitas das respostas imagináveis a essas perguntas e suas combinações. O retrato que Richard Lindner fez de Baruch Spinoza em 1956 tem a particularidade de não incluir nenhuma frase do filósofo, só alguns traçados geométricos que poderiam ter sido tomados das figuras incluídas na segunda parte de *Os princípios da filosofia de Descartes demonstrados segundo o método geométrico*, acerca da decomposição do movimento circular na trajetória tangencial instantânea do móvel em cada ponto da circunferência [Fig. 30]. Ou então terem saído dos esquemas de fenômenos ópticos, que Spinoza conhecia à perfeição por fabricar lentes e que ele mesmo desenhou em suas cartas, por exemplo, na enviada a Johannes van Waveren Hudde em meados de junho de 1666. A imagem do capitel dórico talvez seja uma referência à *polis* antiga e à tentativa de erigir uma ética *more geométrico*. Justaposição e convergência mais evidentes de imagens (o retrato, o capitel) e de diagramas será algo difícil de encontrar. Em 2011, o filantropo judeu Harold Grinspoon pediu a Arnold Schwartzman que fosse o diretor criativo de uma nova campanha de *pôsters*, inspirada na da *Container Corporation*, mas agora consagrada aos *Jewish Thoughts*. Aparentemente, esses pensamentos se prestaram melhor do que outros ao jogo das abstrações. Trouxe como exemplo o *pôster* sobre uma passagem do *Talmud*, composto por Mervyn Kurlansky [Fig. 31]: “Encontrei um mundo frutífero porque meus antepassados o plantaram para mim. Do mesmo modo, eu estou plantando para os meus filhos”. Espero que o texto que acabo de submeter ao julgamento de vocês

seja um desses “mundos frutíferos”, apesar de muito pequeno.

Resumo

A alegoria é uma fórmula simbólica que articula, segundo receita pré-estabelecida, os detalhes de uma imagem com as partes ou facetas de uma ideia, tomada do mundo filosófico, religioso, moral e inclusive científico, à qual se deseja aludir ou que se tenta explicar em termos visuais. Uma alegoria é sempre complexa (ao contrário do símbolo unívoco e propriamente dito) e exige um exercício de busca de equivalências de sentido entre os elementos sensíveis e eidéticos que se correspondem. A escola iconológica da história da arte, encabeçada por personalidades como Panofsky, Gombrich e Wittkower, centrou grande parte de suas melhores pesquisas na desconstrução das verdadeiras máquinas alegóricas que constituem muitas obras de arte do Renascimento e da época barroca. Esses historiadores pensaram ter demonstrado sistematicamente a plenitude de uma semiose visual que, nesses períodos, definiu o horizonte de inteligência do mundo entre letrados e iletrados na civilização ocidental. Walter Benjamin, por sua vez, ao abordar filosoficamente o problema desse tipo de simbolização, mostrou até que ponto a experiência da morte podia ser descoberta na dobra mais recôndita das operações metafóricas que davam lugar à construção de alegorias. O propósito da nossa exposição consiste em explorar as possibilidades de uma representação explícita e não simbólica das ideias, noções ou partes de um sistema filosófico, do final do *Quattrocento* até o Século das Luzes. Até agora, só três exemplos nos habilitam a afirmar que tais possibilidades existam, embora em diferentes graus: 1) Os nós de Leonardo e Dürer, projetados no teto da *Sala delle Asse* e transformados em uma abóboda vegetal, não aludem, mas são uma **transferência mimética** da organização íntima do mundo vivente segundo a filosofia natural desses artistas. 2) A visão do *Antrum Platonicum* em uma água-forte de Jan Saenredam de 1604 é a representação direta, a **representação da alegoria filosófica** da caverna, não uma alegoria *per*

se. 3) A miniatura de Reginaldus Piramus Monopolitanus, que ilumina a primeira página do manuscrito da *Ética* de Aristóteles, antiga propriedade do duque de Atri, hoje na Biblioteca Nacional de Viena, é uma **representação explícita e imediata da teoria** platônica das ideias, sem intermediários simbólicos, um caso realmente único no campo das aproximações e referências visuais aos sistemas filosóficos. A análise destes exemplos e o descobrimento de outros desconhecidos, que poderiam ser colocados dentro das classes até aqui enunciadas ou então conduzir à definição de novas categorias em nossa primeira classificação, serão as metas principais do nosso texto. De qualquer maneira, este trabalho empírico inscreve-se na ampla teoria da dialética entre o tornar visível o visível e o tornar visível o invisível, que permeia toda a história da arte ocidental desde a época medieval tardia até a revolução estética do século XX.

Palavras-chave

Alegoria; símbolo; classes de representação; ideias filosóficas; Renascimento.



Fig. 1

Reginaldus Piramus Monopolitanus

Alma Rational

In: Angelos Konstantinos, *Ética a Nicômaco* (código 4). c. 1496-1504

Miniatura

Biblioteca Nacional da Áustria



Fig. 2
Detalhe da Fig. 1



Fig. 4
Fólio 15v do códice *Vindobonensis 2597* (*Livre du Coeur d'amour épris*), c. 1457-1477
Miniatura
Biblioteca Nacional da Áustria



Fig. 7
Michiel Coxcié
A gruta de Platão, c. 1530-1540, óleo sobre painel
Musée de la Chartreuse, Douai



Fig. 8
Jan Saenredam
Caverna Platônica, 1604, gravura
British Museum, Londres



Fig. 9
Charles de Bovelles
De Sapiente, 1511, Folio 128 verso
 Gravura

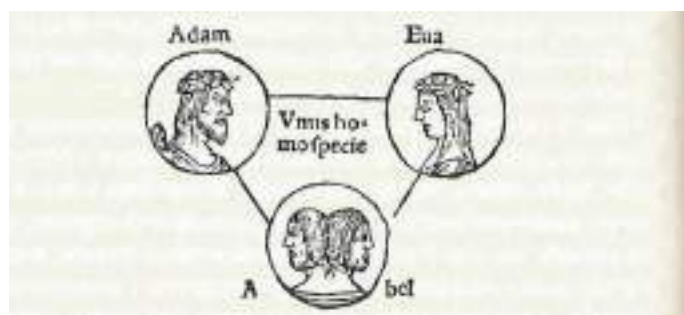


Fig. 10
Charles de Bovelles
De Sapiente, 1511, Folio 137 verso
 Gravura

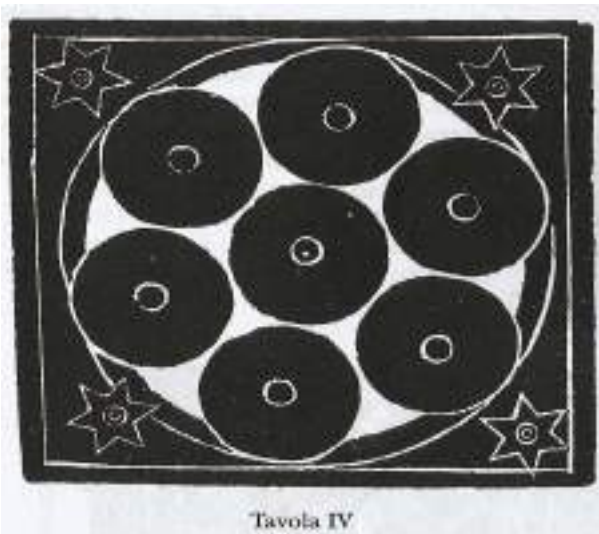


Fig. 11
Giordano Bruno
De triplici minimo et mensura, 1591, p. 50

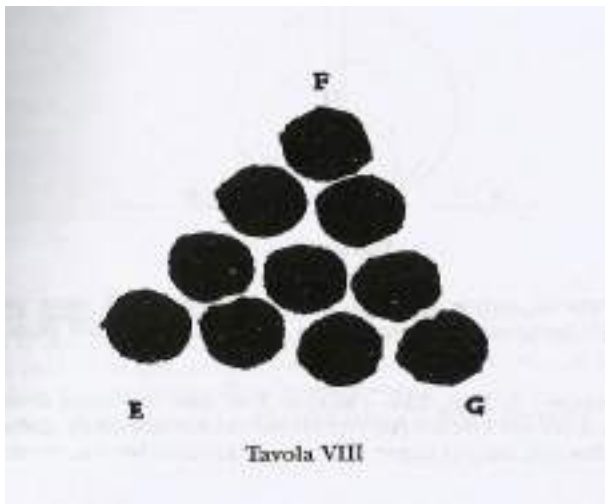


Fig. 12
Giordano Bruno
De triplici minimo et mensura, 1591, p. 90

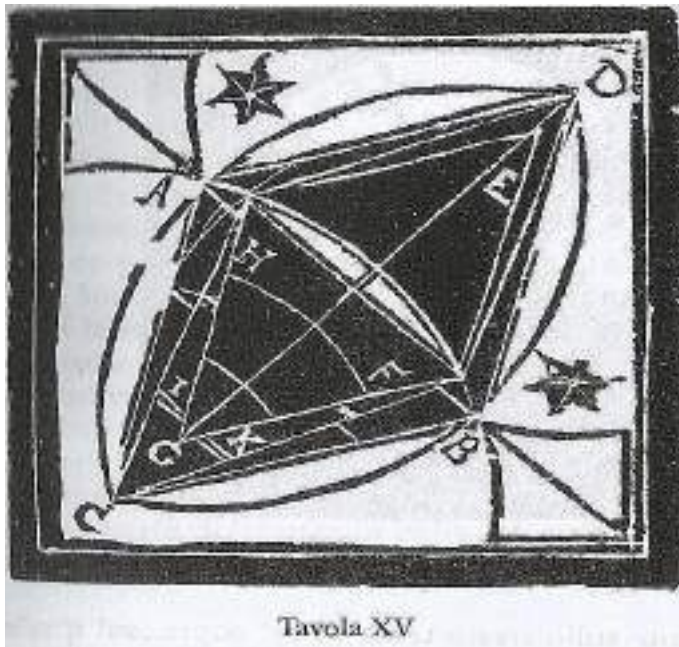


Fig. 13
Giordano Bruno
De triplici minimo et mensura, 1591, p. 123

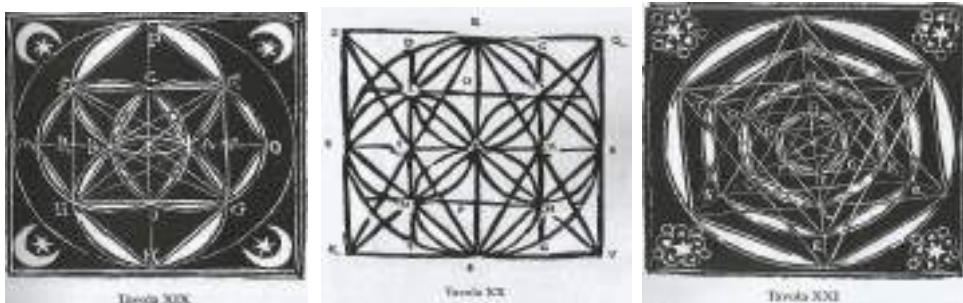


Fig. 14
Giordano Bruno
De triplici minimo et mensura, 1591, pp. 143, 140, 138



Tavola VII

Fig. 15
Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos
Praga, 1588, fólio f 6v

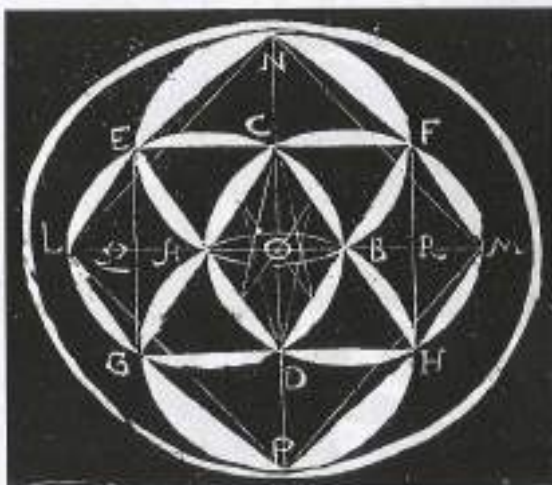


Tavola VIII

Fig. 16
Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos,
Praga 1588, fólio g 2v

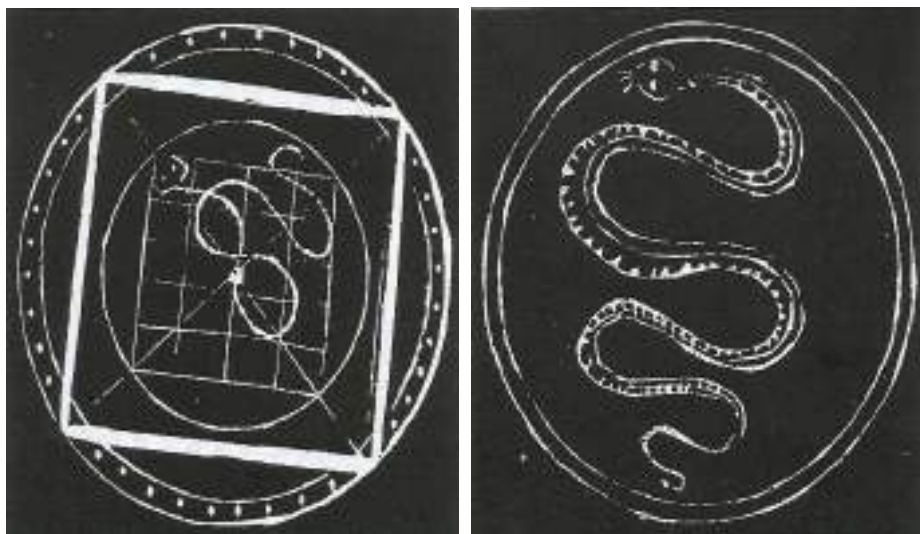


Fig. 17

Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos
Praga 1588, fólio g 2v

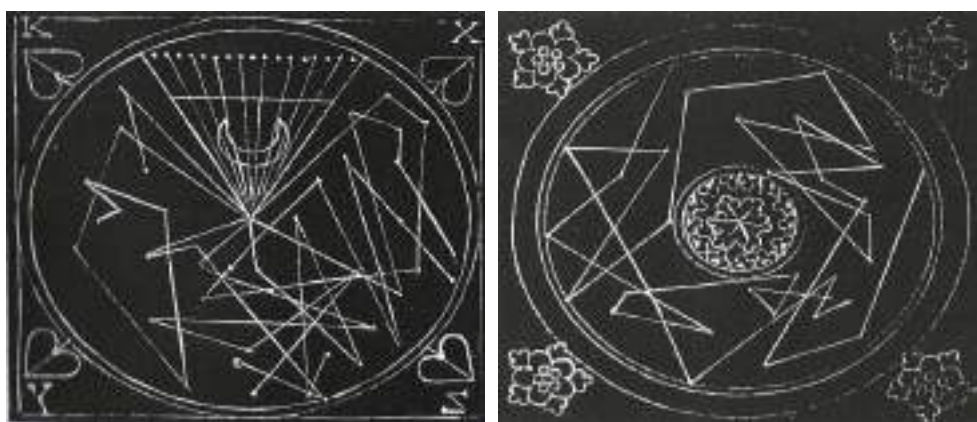


Fig. 18

Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos
Praga 1588, *Figurae subalternae*, fólios 64v-65r

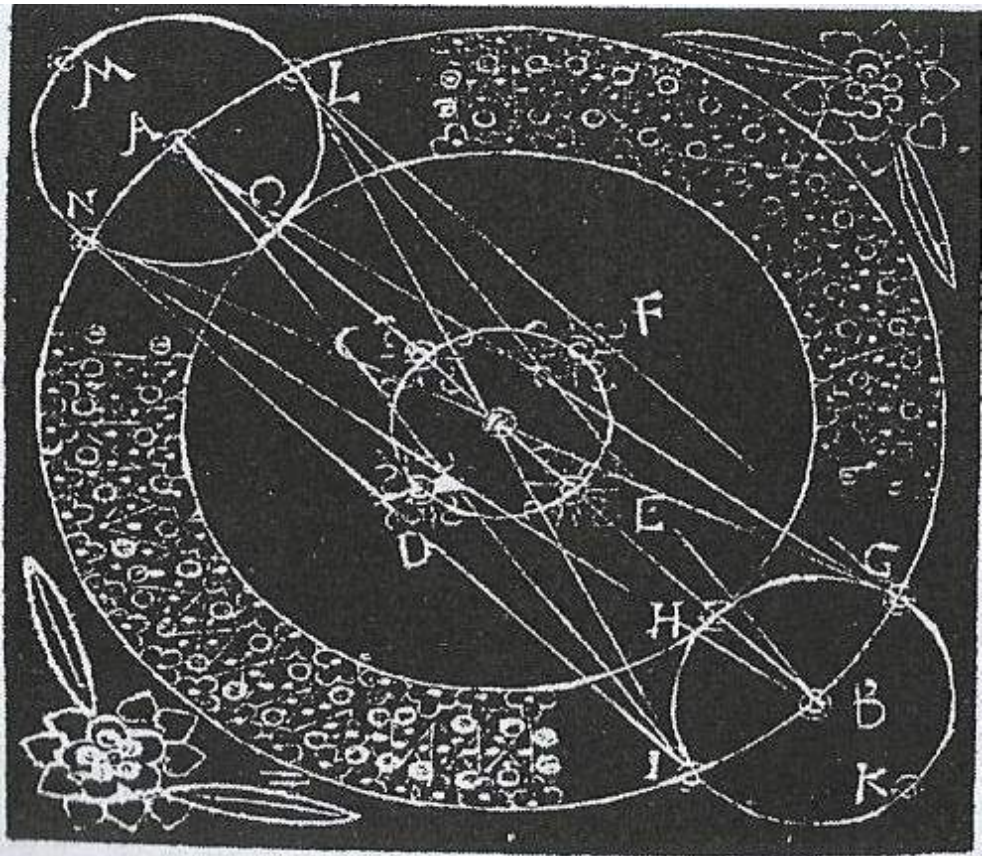


Fig. 19
Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos
Praga 1588, *Figurae subalternae*, fólio 63v

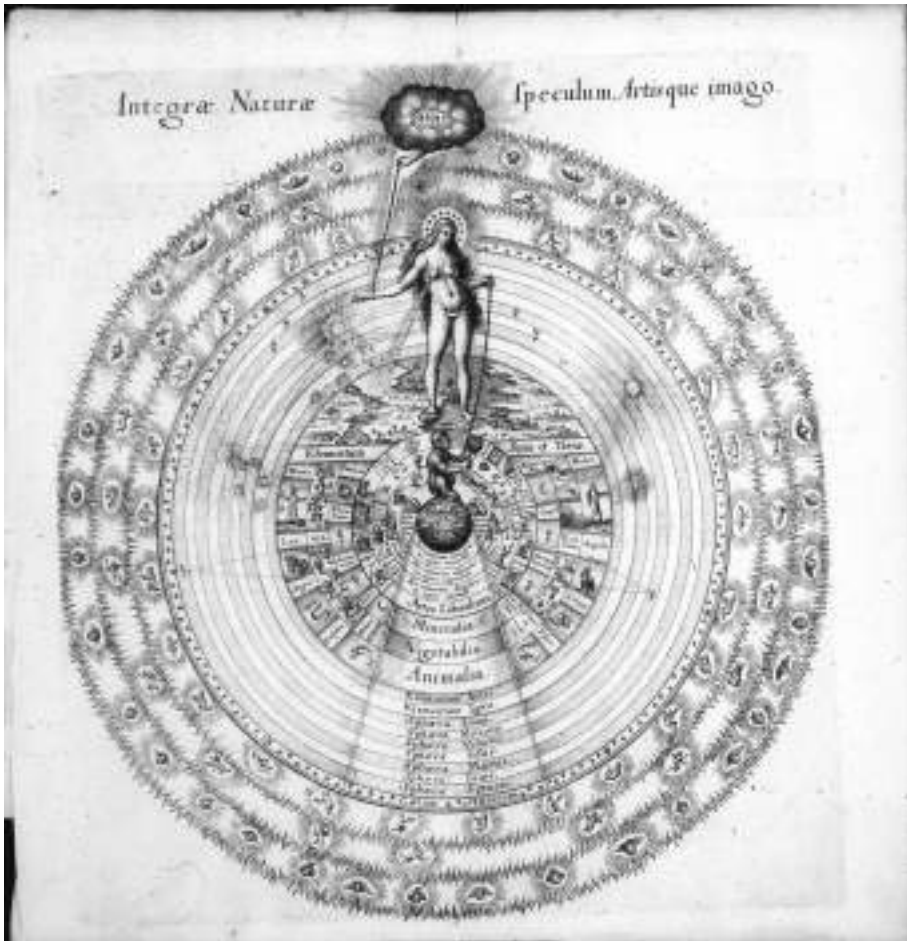


Fig. 20

Robert Fludd

Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia
Oppenheim: Theodor de Bry, 1617-1621 (2 vols.), p. 5



Fig. 21

Robert Fludd

Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia
Oppenheim: Theodor de Bry, 1617-1621 (2 vols.), p. 21



Fig. 22

Robert Fludd

Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia
Oppenheim: Theodor de Bry, 1617-1621 (2 vols.), p. 26

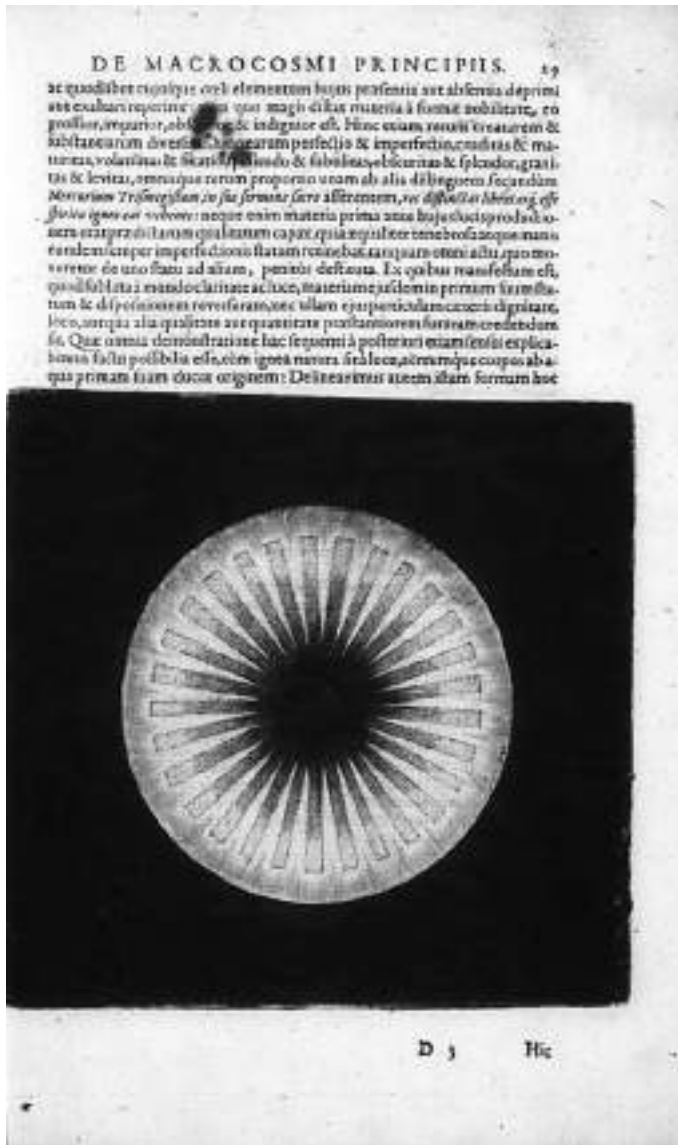


Fig. 23
Robert Fludd
Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia
Oppenheim: Theodor de Bry, 1617-1621 (2 vols.), p. 29

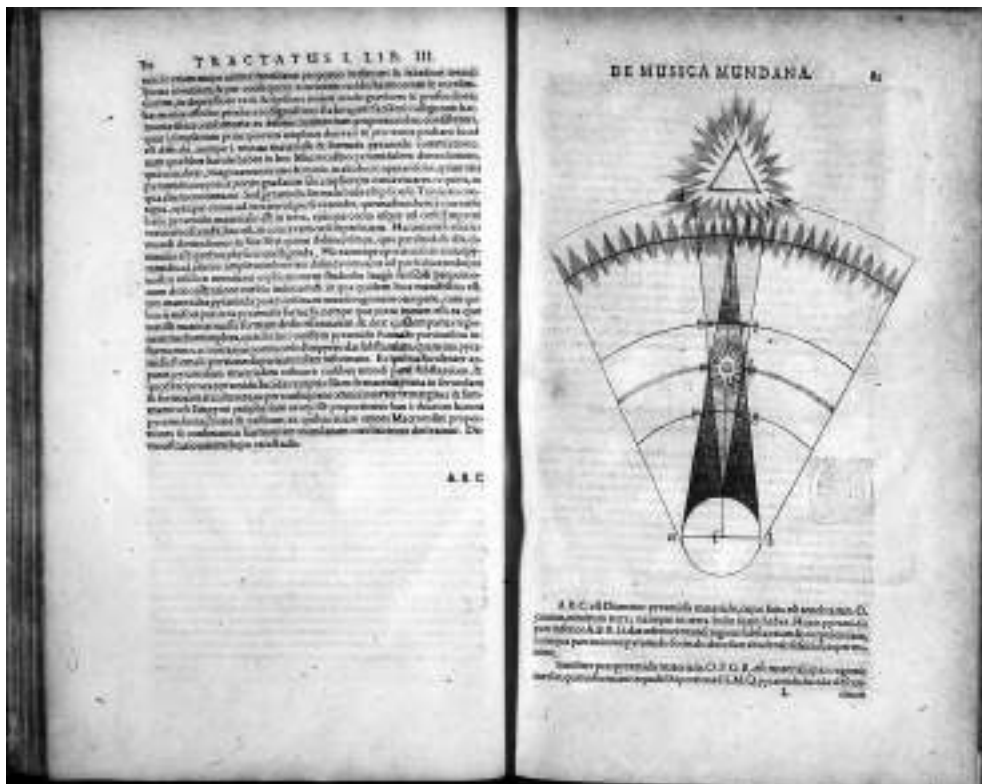


Fig. 24
Robert Fludd
Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia
 Oppenheim: Theodor de Bry, 1617-1621 (2 vols.), p. 81

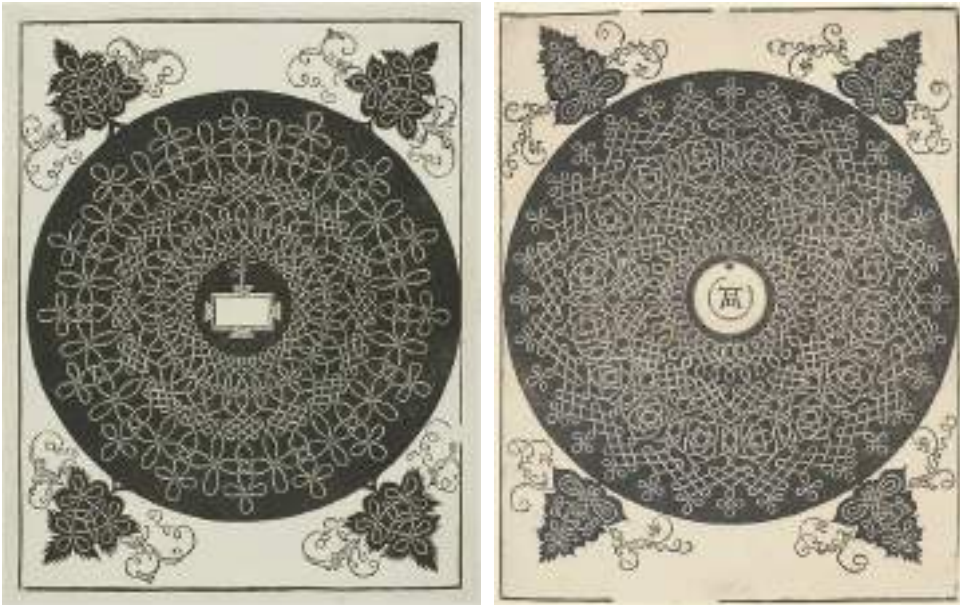


Fig. 25

Albrecht Dürer

Segundo nó / Terceiro nó

< http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/2276?search_no=1&index=19>

< <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj5166>>

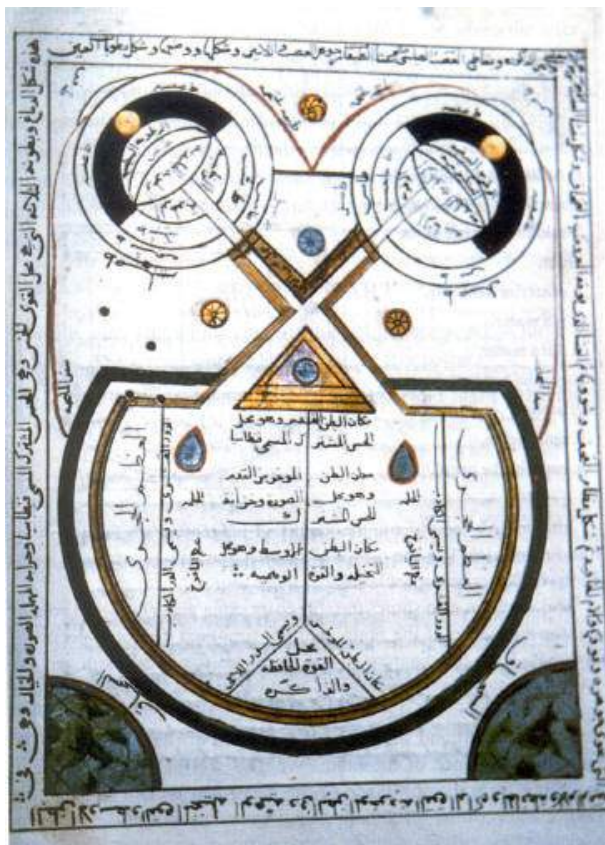


Fig. 26

Khalifa ibn Abi al-Mahasin

Livro do conhecimento suficiente em oftalmologia, c. 1266-1274

Desenho, Manuscrito 924

Biblioteca Yeni Jami, Istanbul



Fig. 28
Atlas Farnese
Cópia romana de original helenístico do século II a.C.
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles



Fig. 29
Detalhes do globo terráqueo de Nevil Maskelyne, 1800
Coleção particular, Buenos Aires



Fig. 30

Richard Lindner

Retrato de Spinoza, 1956

Smithsonian American Art Museum

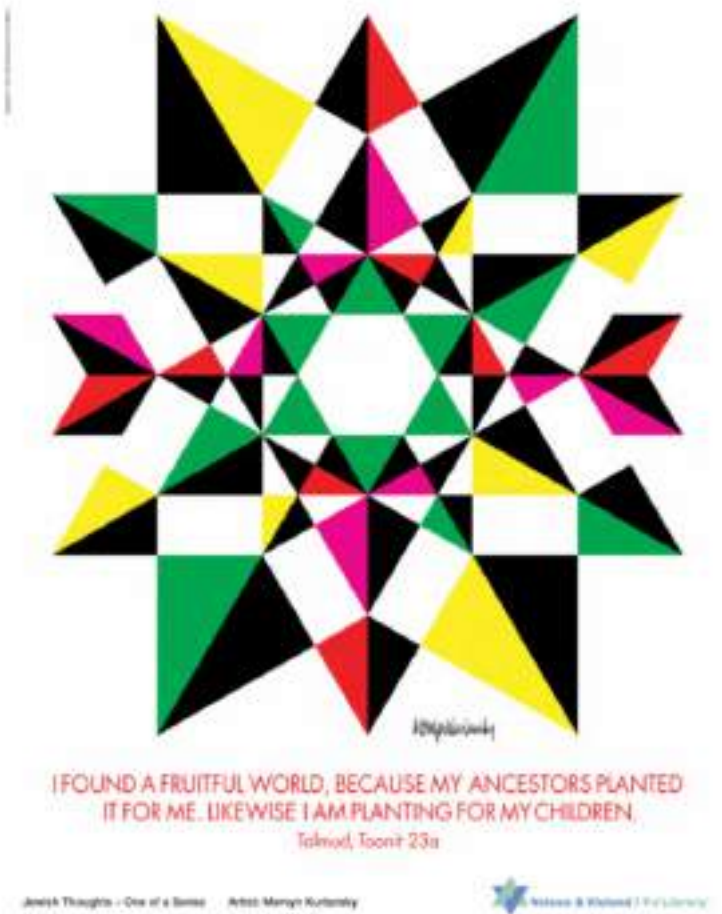


Fig. 31
Mervyn Kurlansky
Pôster sobre passagem do Talmud (Taanit 23ª), 2011

