

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Thainan Noronha de Andrade

***MYSTERIUM ILLUSTRATUM:*
*A OCCULTA PHILOSOPHIA E A ARTE DA MANIERA EM FLORENÇA***

Belo Horizonte
2023

Thainan Noronha de Andrade

MYSTERIUM ILLUSTRATUM:
A OCCULTA PHILOSOPHIA E A ARTE DA MANIERA EM FLORENÇA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Linha de pesquisa: História social da cultura

Belo Horizonte
2023

945.51	Andrade, Thainan Noronha
A553m	Mysterium illustratum [manuscrito] : a occulta philosophia e a arte da maneira em Florença / Thainan Noronha Andrade. - 2023.
2023	565 f. : il.
	Orientador: Magno Moraes Mello.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. História – Teses. 2. Maneirismo (Arte) – Teses. 3. Renascença – Teses. 4. Florença (Itália) – Arte – Teses. I. Mello, Magno Moraes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Mysterium Illustratum: A Occulta Philosophia e A Arte da Maniera em Florença"

Thainan Noronha de Andrade

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Orientador
UFMG

Profa. Dra. Maria Cristina Louro Berbara
UFRJ

Prof. Dr. Alfredo José Morales Martínez
Universidade de Sevilla

Prof. Dr. Cassio da Silva Fernandes
UNIFESP

Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte
ÂNIMA UNI-BH

Belo Horizonte, 06 de novembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Cláudio Monteiro Duarte, Usuário Externo**, em 10/11/2023, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Magno Moraes Mello, Professor do Magistério Superior**, em 10/11/2023, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alfredo Jose Morales Martinez, Usuário Externo**, em 10/11/2023, às 14:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cristina Louro Berbara, Usuário Externo**, em 13/11/2023, às 09:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cássio da Silva Fernandes, Usuário Externo**, em 23/11/2023, às 11:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2753776** e o código CRC **5A60A0CC**.

AGRADECIMENTOS

A presente pesquisa contou com a ajuda direta ou indireta de um grande número de pessoas e instituições. Primeiramente, agradeço o apoio fundamental da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 pelo suporte financeiro para a realização deste trabalho, sem o qual sua viabilidade ficaria comprometida. Também sou grato ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais pela oportunidade de desenvolvimento da pesquisa e ao seu corpo de secretários e trabalhadores pela disposição no atendimento das muitas demandas decorrentes da pós-graduação. Das muitas pessoas de grande importância para a pesquisa, primeiramente agradeço ao meu grande amigo e orientador, Prof. Dr. Magno Moraes Mello, pela confiança, suporte constante e paciência no desenvolvimento do trabalho, ao qual serei eternamente grato; assim como aos Professores Dr. Alfredo Jose Morales Martinez, Dr. Cássio Fernandes, Dr. Cláudio Monteiro Duarte e Dra. Maria Berbara, componentes da banca de defesa, pelos apontamentos e observações enriquecedoras. Agradeço também aos meus vários amigos e colegas com os quais compartilhei boa parte de minha jornada, em especial, meu grande amigo Tomaz Tassis pelas conversas e desabafos, compartilhando as alegrias e turbulências inerentes à vida acadêmica, assim como às minhas queridas amigas Renata Moraes, Luciana Braga Giovannini e Cenise Monteiro. Sou especialmente grato à minha família pelo apoio frequente, ainda que distante, e pela compreensão e paciência pelas muitas ausências resultantes do trabalho. Finalmente, agradeço a Alexandra Elbakyan, fundadora da plataforma Sci-Hub, por sua fundamental contribuição à democratização do meio científico, bem como às plataformas Internet Archive e e-Rara, sem as quais a viabilidade da pesquisa seria seriamente comprometida.

RESUMO

Nas primeiras décadas do século XVI, surge uma nova linguagem artística, resultante de especulações estéticas originais e de uma transformação na posição social do artista e de sua arte. De uma perspectiva teórica, este estilo, florescido inicialmente em Florença e Roma, conhecido pela historiografia da arte como *Maniera* ou maneirismo, caracterizou-se pela proximidade com os campos literários e filosóficos, levando à emergência de uma arte profundamente intelectualizada, imbuída por diversos níveis de significados, acessíveis apenas a um público restrito e erudito de aristocratas e letrados. Neste cenário, emerge a influência das ideias provenientes do neoplatonismo renascentista, movimento filosófico impulsionado pelos esforços de Marsílio Ficino (1433-1499) e seus seguidores, membros da chamada Academia Platônica de Florença. O impacto desta corrente filosófica foi vasto e profundo, difundindo-se em diversos campos do saber humano, entre eles as artes visuais. Na estética maneirista, a metafísica neoplatônica foi utilizada como fundamento filosófico por teóricos e artistas, tornando-se uma ferramenta importante em suas buscas pela elevação do prestígio social das artes como disciplinas intelectuais. A difusão do neoplatonismo sobre as concepções estéticas e suas expressões artísticas é o objeto de estudo do presente trabalho, tendo como foco a arte florentina produzida sob o ducado de Florença, a partir do ducado de Cosimo I (1519-1574) iniciado em 1537, atingindo seu apogeu nas últimas décadas do século XVI, quando as novas diretrizes impostas pela Contra-Reforma sobre as imagens consolidam-se na arte florentina, representando o fim do maneirismo na cidade. O estudo deste fenômeno visa contribuir, em um sentido mais amplo, para uma melhor compreensão sobre a cultura e a arte Renascentista. Em um sentido estrito, para um melhor entendimento dos modos pelos quais correntes esotéricas impactaram as artes visuais, lançando ainda uma visão mais profunda da arte maneirista em Florença.

Palavras chave: *Maniera*; filosofia oculta; Renascimento; Florença.

ABSTRACT

In the first decades of the 16th century, arises a new artistic language, resulting from original aesthetic speculations and from a transformation of the social position of the artist and his art. From a theoretical perspective, this style, initially flourished in Florence and Rome, known by the historiography as Maniera or Mannerism, is characterized by a proximity with literary and philosophical fields, leading to an emergency of an art profoundly intellectualized, imbued with several levels of meaning, accessible only to a restrict and erudite public of aristocrats and literates. In this scenery emerge ideas derived from the Renaissance Neoplatonism, movement stimulated by the efforts of Marsilio Ficino (1433-1499) and his followers, members of the so-called Platonic Academy of Florence. The impact of this philosophical current was vast and deep, diffusing into many fields of human knowledge, among them, the visual arts. In Mannerist aesthetics, Neoplatonic metaphysics was used as a philosophical foundation by theoreticians and artists, becoming an important tool in their search to elevate the social status of the arts as intellectual disciplines. The diffusion of Neoplatonism on the aesthetic conceptions and their artistic expressions is the object of this work, having as focus the Florentine art, produced under the duchy of Florence, from the principato of Cosimo I (1519-1574) established in 1537, reaching its apogee in the last decades of the 16th century, when the new Counter-Reformation guidelines on images consolidates in Florentine art, leading to the end of the Maniera in the city. The study of the phenomenon intends to contribute, in a broader sense, to a better comprehension of Renaissance culture and art. In a narrower sense, to a better understanding of the ways of through which Western Esoteric currents impacted the visual arts, casting a deeper vision on the art of Maniera in Florence.

Key-words: Maniera; occult philosophy; Renaissance; Florence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Giovanni di Stefano. Hermes Mercurius Trismegistus, contemporaneus Moysi.....	63
Figura 2. Francesco Giorgio, Quod homo imitetur mundum in figura circulari.	119
Figura 3. Heinrich Cornelius Agrippa, “Homo Circularis”.....	124
Figura 4. Medalha de Pico della Mirandola.	217
Figura 5. Matteo de’ Pasti, Medalha de Leon Battista Alberti.	228
Figura 6. Agnolo Bronzino, Capela de Eleonora de Toledo.	351
Figura 7. Agnolo Bronzino, Travessia do Mar Vermelho e o Chamado de Josué	353
Figura 8. Agnolo Bronzino, A coleta de Maná.	356
Figura 9. Agnolo Bronzino, Moisés atingindo a rocha.	357
Figura 10. Agnolo Bronzino, A Serpente de Bronze.....	358
Figura 11. Agnolo Bronzino, Deposição de Cristo	359
Figura 12. Agnolo Bronzino, Teto da Capela de Eleonora de Toledo.	365
Figura 13. Giuliano Ristori. Mapa natal de Cosimo I de’ Medici.....	369
Figura 14. Paolo Giovio, Impresa de Cosimo I de’ Medici.....	372
Figura 15. Benvenuto Cellini, Perseu com a cabeça de Medusa.....	377
Figura 16. Benvenuto Cellini, Perseu com a cabeça de Medusa (pedestal)	379
Figura 17. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Elemento Terra.	381

Figura 18. Francesco Morandini (il Poppi), A Era de Ouro.	384
Figura 19. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Sala degli Elementi	388
Figura 20. Giorgio Vasari, Mutilação do Céu.	390
Figura 21. Selo ou amuleto romano no formato de escaravelho representando Prometeu criando um esqueleto humano	397
Figura 22. Sarcófago em mármore com o mito de Prometeu.	398
Figura 23. Giulio Bonasone, Sapientiae Species Inenarrabilis, symb. XI.....	402
Figura 24. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Carro do Sol.	404
Figura 25. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Carro da Lua.	405
Figura 26. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Dia.....	406
Figura 27. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Noite.....	407
Figura 28. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Elemento Água	410
Figura 29. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Parede do Elemento Fogo	415
Figura 30. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Mercúrio e Plutão.....	419
Figura 31. Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, Studiolo de Francesco I.....	423
Figura 32. Francesco Morandini e Jacopo Zucchi, Studiolo de Francesco I, Teto	426
Figura 33. Francesco Morandini, Prometeu, Natureza e o Gênio	427
Figura 34. Francesco Mazzola (Parmigianino), Prometeu animando o homem.	431
Figura 35. Sarcófago romano em mármore com eros voadores (detalhe).....	435
Figura 36. Ara Pacis (detalhe), Estela de Tellus.....	435

Figura 37. Isidoro de Sevilha, Diagrama cosmológico dos elementos.....	440
Figura 38. Domenico Poggini, Pluto	444
Figura 39. Bartolomeo Trballesi, Danae e a chuva de ouro.	446
Figura 40. Andrea del Minga, Deucalião e Pirra.....	450
Figura 41. Sebastiano Marsili, Atalanta e Hipômenes.	452
Figura 42.Bartolomeo Ammanati, Ops	455
Figura 43. Stoldo Lorenzi, Anfitrite	456
Figura 44. Girolamo Macchietti, As Termas de Possuoli.	458
Figura 45.Girolamo Macchietti, Medeia rejuvenesce Esão.....	459
Figura 46.Santi di Tito, A Passagem do Mar Vermelho.	462
Figura 47. Giorgio Vasari, Perseu e Andrômeda	464
Figura 48. Alessandro Allori, A pesca de Pérolas.....	467
Figura 49.Vincenzo Danti, Vênus Anadiomene	469
Figura 50. Lorenzo della Sciorina, Hércules e o dragão das Hespérides	470
Figura 51.Elias de Witte (Elia Candido), Bóreas	473
Figura 52. Giovanni Battista Naldini, Alegoria dos Sonhos	477
Figura 53. Maso da San Friano, A Queda de Ícaro.	484
Figura 54. Giovanni da Bologna (Giambologna), Apolo.	487
Figura 55. Domenico Buti, Apolo entrega Asclépio a Quíron	488
Figura 56. Vincenzo de' Rossi, Vulcano forja uma flecha para Eros	490

Figura 57. Vittorio Casini, A Forja de Vulcano.	492
Figura 58. Francesco Morandini, Alexandre entrega Campaspe a Apeles.....	493
Figura 59. Giovanni Stradano, Laboratório de Alquimia.....	494
Figura 60. Giovanni Stradano, Ulisses, Mercúrio e Circe, 1570. Óleo sobre painel, 70 x 116cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.....	496

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, Fonte de Vênus-Florenza (detalhe)	374
Quadro 2. Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, Fonte de Hércules e Anteu (detalhe).....	375
Quadro 3. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Alegorias da Verdade, Justiça, Paz e Virtude Mercurial.....	408

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O NEOPLATONISMO E A OCCULTA PHILOSOPHIA	36
1.1 A ACADEMIA PLATÔNICA DE FLORENÇA	36
1.2 <i>PRISCA THEOLOGIA</i>	52
1.3 <i>MACHINA MUNDI</i> : A GRANDE CADEIA DO SER.....	80
1.4 <i>MAGNUM MIRACULUM</i> : A DIGNIDADE DO HOMEM.....	104
1.5 A UNIÃO ENTRE O CÉU E A TERRA: A TEORIA DA MAGIA NO RENASCIMENTO	126
2 A METAFÍSICA DA IMAGEM	152
2.1 ARTE E NATUREZA	152
2.2 A CONCEPÇÃO NEOPLATÔNICA DE IMAGEM	180
2.3 O MUNDO COMO SÍMBOLO	203
2.4 “ <i>LA GRAZIA CHE ECCEDE LA MISURA</i> ”: A MANIERA.....	240
2.5 O ARTISTA COMO CRIADOR: GÊNIO E FUROR	275
3 ARTE E ESOTERISMO NO DUCADO DE FLORENÇA (1537-1587).....	317
3.1 A CULTURA CORTESÃ E AS CIÊNCIAS OCULTAS	317
3.2 POR TRÁS DO VÉU DA NATUREZA: A ELEVAÇÃO DA BELEZA	347
3.3 <i>AUREA AETAS</i> : O DESTINO DEFINIDO PELOS CÉUS	369
3.4 <i>LE POTENTIE DI DIO ED I SEGRETI DELLA NATURA</i> : ARTE E FILOSOFIA OCULTA NA SALA DEGLI ELEMENTI DO PALAZZO VECCHIO	386
3.5 <i>DEUS IN TERRIS</i> : A APOTEOSE DA ARTE NO <i>STUDIOLO</i> DE FRANCESCO I	422
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	504
REFERÊNCIAS	514
FONTES PRIMÁRIAS.....	514
FONTES SECUNDÁRIAS	537

INTRODUÇÃO

O século XVI foi marcado por um intenso desenvolvimento cultural, caracterizado por uma nova concepção do ser humano e de seus valores nos diversos domínios de sua atividade, das artes ao cotidiano. Do ponto de vista filosófico, o neoplatonismo, corrente filosófica presente, em maior ou menor grau, na produção de autores como Marsílio Ficino (1433-1499), Pico della Mirandola (1563-1494), Cristoforo Landino (1424-1498) e Francesco Cattani da Diacceto (1466-1522), desfrutou de enorme influência e, com o auxílio da imprensa, propagou-se pelo continente, sendo assimilado em diversos níveis e campos do saber, especialmente as artes representativas, processo facilitado por meio de edições traduzidas para as línguas vernaculares¹.

Marsílio Ficino lançou as bases desta iniciativa. Como tradutor, foi o primeiro a oferecer ao Ocidente a tradução completa do grego para o latim das obras de Platão (1484), Plotino (1492), Porfírio (ca. 234-204/9), Jâmblico (245-325), Proclo (412-485), Sinésio de Cirene (373-414) e Psellos (1018-1078), publicadas 1497. Traduziu, ainda, os textos atribuídos a Hermes Trismegisto (escrita em 1463, mas impressa em 1471) e produziria a tradução comentada de dois tratados de Pseudo-Dionísio, o Areopagita²: *De divinis nominibus* e *De mystica theologia* (1491) – dois dos textos atribuídos ao suposto discípulo de Paulo, cuja obra completa já havia sido traduzida para o latim, no mesmo século, por Ambrogio Traversari (1386-1439) em 1436³. Como autor, Ficino se

¹ KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & Row, 1961, p.61; GARIN, Eugenio. O homem renascentista. In: *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 9; CARDIM, Pedro. Livros, literatura e homens de letras no tempo de João de Barros. In: *Oceanos: João de Barros e o cosmopolitismo no Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimientos Portugueses, nº 27 – julho-setembro, 1996, p.37.

² Autor grego de obras pseudepigráficas atribuídas, até o século XVI, ao discípulo homônimo convertido pelo apóstolo Paulo no areópago (Atos 17:34), as quais guardam uma considerável influência de Proclo, especialmente de *seus Elementos de Teologia*. Sua influência foi importante no Ocidente Latino a partir da tradução de sua obra por João Escoto de Eriugena (ca. 810-877), contribuindo para a circulação e difusão da filosofia neoplatônica na Europa cristã, exercendo um impacto decisivo na obra de pensadores subsequentes como Hugo de São Vitor (ca. 1096-1141), Tomás Galo (ca. 1200-1246), Alberto Magno e Tomás de Aquino (1225-74), entre outros. Da extensa bibliografia sobre o autor, podem ser elencados os estudos de ROREM, Paul. *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*. Oxford University Press, 1993; PERL, Eric D. *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*. Albany: SUNY Press, 2007; IVANOVIC, Filip. *Symbol & Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis*. Oregon: Pickwick, 2010.

³ Outras traduções foram empreendidas durante a Idade Média. A primeira tradução latina do *corpus dionysiacum* foi efetuada no monastério francês de Saint Denis, próximo a Paris, em 838 (que posteriormente pode ter servido como referência no projeto da célebre catedral gótica de mesmo nome, terminada em 1144, pelo abade Suger, responsável pelo monastério) cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J.

destacou por sua monumental *magnum opus Theologia Platonica sive De immortalitate animorum* (1469-1474), seu comentário sobre o *Banquete* de Platão, conhecido como *De amore* (1484) e seu polêmico e influente *De vita libri tres* (1489).

Em sua *Theologia Platônica*, assim como no restante de sua obra, Ficino foi responsável por reunir em um mesmo *corpus* filosófico essencialmente neoplatônico, o hermetismo, a Astrologia, a magia de Zoroastro e os ensinamentos órficos, todas estas doutrinas em *concordia* com o pensamento cristão, com o propósito de estabelecer uma doutrina religiosa e filosófica universal. Esta síntese de tradições filosófico-religiosas foi identificada por Ficino como uma *prisca theologia*, constituindo o fundamento subjacente de todas as filosofias e religiões do mundo, cujas raízes se situavam na mais remota antiguidade e se desenvolvia até os tempos do próprio Ficino, englobando figuras míticas como o próprio Moisés, Hermes Trismegisto, Zoroastro, Orfeu, Platão, as Sibilas, os neoplatônicos e outros representantes desta revelação divina⁴.

Neste conjunto de dezoito livros, Ficino defendia dois ideais que, por sua causa, são geralmente relacionados a todo o Renascimento. O primeiro é a noção de mago, o detentor dos segredos e poderes capazes de operar transformações na natureza, formada por correspondências, códigos e símbolos ocultos; o segundo é a ideia de que a alma naturalmente anseia e busca ascender ao reino metafísico da Mente, do Conhecimento ou do Amor universais, seja por meios poéticos, proféticos ou religiosos. A alma atingiria, assim, uma transformação interior e uma iluminação, tanto no sentido religioso da fé, quanto no da contemplação intelectual, os quais para Ficino constituíam um mesmo processo. Além disso, as noções renascentistas de divindade e

Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014, 3, p. 149-190. Para uma síntese dos argumentos contra a suposição panofskiana, cf. KIDSON, Peter. Panofsky, Suger and St Denis, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, p. 1-17, 1987. Ainda no século IX, uma nova tradução foi encomendada pelo imperador francês Carlos II em 862. Posteriormente, no século XIII uma nova tradução comentada foi feita pelo inglês Robert Grosseteste e, algumas décadas mais tarde, por Alberto Magno (ca. 1200-1280). A tradução de Traversari situa-se em um contexto específico, caracterizado por uma gradual proximidade com o platonismo cristão, cultivada em seu círculo de estudos no Mosteiro dos Camaldulenses. Cf. LACKNER, Dennis F.. The Camaldolese Academy: Ambrogio Traversari, Marsilio Ficino and the Christian Platonic tradition. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, 15-44.

⁴ ALLEN, Michel J. B.. Introduction. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p.xiii-xxii. (Brill studies in intellectual history); FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University Of New York Press, 2010, p.6; ALLEN; HANKINS. Introduction, p.xi.

universalidade inerentes ao homem também tem suas origens na doutrina neoplatônica promovida pelo filósofo⁵.

Pertencente ao círculo próximo de Ficino, conhecido como sua Academia platônica, o humanista Cristoforo Landino, notabilizou-se por traduzir a *Historia Naturalis* de Plínio, o Velho (23-79 d.C.) para o vernáculo (1476), bem como comentar a *Divina Comédia* (1481) de Dante Alighieri (1265-1321) e a *Eneida* (1478) de Virgílio (70-19 a.C.), interpretando-as como alegorias neoplatônicas. Do ponto de vista de sua influência sobre as artes visuais, é relevante que a edição comentada por Landino da obra de Dante se tornaria a versão obrigatória, sendo aquela à qual artistas como Rafael (1483-1520), Leonardo (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564) voltavam-se em seu estudo do pensamento dantesco⁶.

Seguindo a trilha aberta por Ficino e Landino, Giovanni Pico della Mirandola concebia todos os saberes do mundo como expressões de uma mesma verdade universal, esforçando-se por identificar as bases comuns entre a sabedoria pagã, cristã e hebraica⁷. Também baseando-se em textos neoplatônicos⁸, Pico concebe o universo como um conjunto ordenado de planos ou níveis ontológicos emanados de uma unidade primordial, cujos elementos interligavam-se por um complexo sistema de relações entre diferentes níveis de realidade, Pico estendia essa associação a todos os conhecimentos humanos: os diversos saberes, elementos naturais, imagens e símbolos seriam reflexos de conceitos e abstrações de origem suprassensível, e poderiam, se corretamente interpretados, conduzir o ser humano à comunhão com o divino. Esta iniciativa permeia suas principais obras, que incluem suas monumentais *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*, também conhecidas como *Conclusiones nongentæ* (Novecentas teses), cuja *editio princeps* é de 1486; seu o *Heptaplus* (1488) e seu *De Ente et Uno* (1491).

⁵ ALLEN, Michael J. B. & HANKINS, John. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001, v. 1, p.x. (The I Tatti Renaissance Library); REMES, Pauliina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008, p. 201.

⁶ CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothée de Bruchard; Introdução e Notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 171-174.

⁷ DELLA MIRANDOLA, Pico. *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses* (1486). Text, Translation and Commentary by S. A. Farmer. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998; KRISTELLER, *Renaissance Thought*, p.60.

⁸ Pico, contudo, distancia-se de Ficino em alguns aspectos conceituais, cf. infra, cap. 1.3.

As ideias promovidas por estes filósofos desfrutariam de grande fortuna no decorrer dos Quinhentos, sendo reunidas e sistematizadas em obras como o *De arte cabalística* (1517) de Johannes Reuchlin, *De harmonia mundi* (1525) de Francesco Giorgio, culminando no monumental tratado *De occulta philosophia libri tres*, publicado por Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535) em 1533, tratado que se converteu em uma das principais referências de conhecimento oculto por séculos⁹.

A *occulta philosophia*, enquanto corrente sincrética de pensamento sistematizada pela obra de Agrippa, baseou-se na reinterpretação de obras antigas e medievais, pagãs e cristãs, sob a matriz comum esotérica e mística do neoplatonismo cristão do Renascimento, tendo como propósito efetuar uma profunda reforma em todos os campos da sociedade¹⁰. O termo “filosofia oculta” remonta à antiga filosofia grega, onde o termo “oculto” era usado para se referir a forças invisíveis da natureza, discutidas como conceitos de *δυναμις* (*dynamis*), *ἐνέργεια* (*enérgeia*), *συμπάθεια* (*sympátheia*) e *αντιπάθεια* (*antipátheia*), bem como a noção de *ιδιότητες ἀρρητοι* (propriedades indizíveis), sendo principalmente aplicado às forças ocultas da natureza. Na Idade Média, esta terminologia daria origem ao conceito de “*qualitates occultae*” (qualidades ocultas)¹¹.

Durante a recepção da filosofia natural aristotélica (parte da qual era, na verdade, composta por obras pseudepigráficas neoplatônicas¹²) entre os séculos XII e XIII, ocorre uma distinção entre as qualidades manifestas dos objetos, tais como as cores, texturas e gostos dos objetos, e suas qualidades ocultas, não constituídas pelos quatro elementos. Estas forças incluíam o magnetismo, a atração eletrostática, propriedades curativas de substancias herbais, animais e minerais, bem

⁹ ZAMBELLI, Paola. *White Magic, Black Magic in European Renaissance*. Leiden, Boston: BRILL, 2007, p. 4; HANEGRAAFF, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 181; FAIVRE. *Western Esotericism*, p.37; COPENHAVER, Brian P.. *Magic in Western Culture: from Antiquity to the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 40; WALKER, Daniel Pickering. *Spiritual and Demonic Magic: from Ficino to Campanella*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 112 s.; YATES, Frances Amelia. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*. London and New York: Routledge, 2001, p. 27 s.; 33 s.; 43 s.

¹⁰ YATES. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*, p. 1-254; ALLEN, Michael J. B.; HANKINS, John. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001, v. 1, p.vii. (The I Tatti Renaissance Library).

¹¹ HANEGRAAFF, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 178-179.

¹² Sobre este processo, cf. a seguir, cap. 1.2.

como a influência dos corpos celestes (especialmente o sol e a lua), os quais ultrapassam a classificação das quatro qualidades elementais primárias de seco/úmido/frio/quente, e suas combinações diversas. Suas causas eficientes, portanto, eram vistas como “ocultas”, escondidas não apenas por serem inacessíveis aos sentidos, mas também da investigação científica¹³.

Como consequência, o conceito de *qualitas occulta* contribuiu para a emancipação das ciências antigas do terreno da superstição e validou-as como *magia naturalis*. Como Hanegraaff pontua, esta noção forneceu um eloquente argumento científico que alegava que os fenômenos “maravilhosos” e “prodigiosos” da natureza, considerados como obras demoníacas ou sobrenaturais, eram, de fato, puramente naturais, ainda que suas causas fossem ocultas. O advento de conceitos como “filosofia oculta” e “ciências ocultas” no século XVI tem sua origem neste processo. Com o resgate do platonismo, o conceito original de *magia naturalis* foi expandido e transformado no vasto conceito de *prisca magia* no monumental e paradigmático compêndio de Agrippa, inspirando-se nas especulações de Ficino e Pico. Por um lado, estes autores concebiam a existência de uma doutrina secreta e divina, a qual subjaz todas as manifestações filosóficas e religiosas de diferentes culturas desde a aurora dos tempos¹⁴; por outro, as referências de Pico della Mirandola, em sua cabala cristã, ao sigilo e ocultamento necessários para preservar a sabedoria antiga, culminaram na emergência do termo *filosofia oculta* por Agrippa¹⁵.

Assim, com o neoplatonismo florentino e sua tendência a unificar, dentro de um mesmo plano de fundo conceitual, diversos campos e tradições do saber humano, a crença na existência de qualidades ocultas foi unificada à concepção de uma magia natural, a prática de manipular estas mesmas forças ou qualidades ocultas da natureza¹⁶. Por sua vez, sob termo “oculta” passou-se a abarcar a sabedoria primordial revelada por uma variedade de sábios antigos, componentes de uma linhagem sagrada de portadores e emissores desta tradição, o conhecimento divino ocultado pelos

¹³ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 179.

¹⁴ Ainda que esta noção perpassasse toda sua produção, a primeira incidência deste conceito em Ficino encontra-se em sua tradução do *Corpus Hermeticum* (1463). Esta crença também permeou as célebres e polêmicas *Conclusiones nongentae* de Pico della Mirandola (1486). FICINO, Marsilio. *Mercurii Trismegisti Pymander, de potestate et sapientia Dei* : Eiusdem Asclepius, de voluntate Dei. Iamblichus de mysterijs Aegyptiorum, Chaldaeorum, & Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem, de anima & daemone. Idem de sacrificio & magia. Basileae: per Mich. Isingrinium, 1532, p. 3; MIRANDOLA. 900 Theses, 1998. Sobre a *prisca theologia*, cf. a seguir, cap. 1.2.

¹⁵ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 180-181, 189.

¹⁶ Sobre a definição de *magia naturalis*, cf. WALKER. *Spiritual and Demonic Magic*, p. ix.

véus da natureza ao vulgo, mas revelados ao sábio¹⁷, em suma, a doutrina professada por Ficino, Pico e seus sucessores intelectuais. Desta *occulta* ou *prisca philosophia* derivam as chamadas “ciências ocultas”, cujo propósito é investigar e revelar estes segredos da natureza, incluindo disciplinas como a Kabbalah, a magia e a alquimia, inseridas no enquadramento metafísico do neoplatonismo¹⁸.

Assim estas ciências são entendidas por Blaise de Vigenère (1523-1596) em seu *Traicté des chiffres* (1586), onde elenca estas “*occultes et secretes sciences*” de acordo com a mesma arquitetura metafísica neoplatônica dos três mundos adotada nos *De occulta philosophia libri tres* de Heinrich Cornelius Agrippa: a alquimia diria respeito às investigações no mundo elemental ou terreno (tema do primeiro livro de Agrippa); a magia se encarregaria da manipulação de influências e forças astrais ou celestes (tema do segundo livro); e a Kabbalah, correspondente ao conhecimento mais elevado do mundo angélico, supramundano ou inteligível (o terceiro e último livro do ocultista germânico). O conceito de ciências ocultas, deste modo, emerge dentro da narrativa da antiga sabedoria, integrando-se ao projeto renascentista de uma *occulta philosophia*¹⁹.

Mais do que uma definição arbitrária para englobar uma grande variedade de disciplinas distintas, a filosofia oculta consiste em uma única revelação divina e primordial por trás destes campos aparentemente diferentes e não relacionados. Vistos superficialmente, os campos da magia, da astrologia, Kabbalah e alquimia poderiam ser considerados como domínios epistemológicos diversos, contudo, ao serem classificados como “ciências ocultas”, todos passam a ser vinculados, em um nível mais profundo, como diferentes manifestações e modos de conhecer uma mesma verdade universal e divina, a *prisca teologia*. É sob esta perspectiva que o presente trabalho se orienta, baseando-se na compreensão, como lembra Hanegraaff, de que a *occulta philosophia* deve ser estudada como um importante fenômeno histórico que resultou em formas criativas e extremamente influentes de se compreender as disciplinas incluídas sob este termo e suas interações²⁰.

¹⁷ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 182-183.

¹⁸ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 182.

¹⁹ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 182-183; VIGENÈRE, Blaise de. *Traicté des chiffres, ou Secrètes manières d'escrire*. Paris: Abel l'Angelier, 1986, p. 18v-19r. Como Hanegraaff observa, apesar da confusão de Vigenère ao elencar as ciências ocultas em seus respectivos domínios, esta é a ordem correta pretendida pelo autor.

²⁰ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 189.

Estes princípios, elaborados inicialmente por Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Cristoforo Landino a partir da interpretação de obras antigas e medievais, e mais tarde sistematizados por Heinrich Cornelius Agrippa, seriam incorporados em especulações e expressões artísticas no decorrer do século XVI, especialmente pela arte da *Maniera*, linguagem artística florescida por volta da segunda década do século XVI e perdurando até sua última década. Origem do termo “maneirismo”, a *maniera* ou “feito manualmente”, remonta à literatura artística e cortesã do século XVI, cujo significado remetia a um estilo ou modo de comportamento pessoal, difundido a partir da literatura de costumes, tendo como uma de suas primeiras ocorrências o diálogo *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, sendo, posteriormente, utilizado como uma característica expressiva individual nas obras de arte²¹. Inicialmente, o termo “maneirismo” ou “maneirista” foi utilizado pejorativamente pela crítica de arte dos séculos XVII e XVIII para classificar os pintores da segunda metade do século XVI (posteriormente estendido para os artistas posteriores ao papado de Leão X), cujas obras representariam um declínio em relação à produção de artistas do Alto Renascimento, como Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo²².

Um dos mais influentes promotores desta ideia foi Giovanni Pietro Bellori (1613-1696). Em sua *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), afirma que a arte após Rafael sofreu um declínio, passando de régia a humilde e vulgar (*di regina divenne humile, e vulgare*), perdendo sua forma. Com a *maniera* ou “ideia fantástica”, os artistas abandonaram o estudo da natureza e incorreram em vício, baseando-se na prática individual e não na imitação dos exemplos naturais. Este declínio, iniciado na pintura, originou-se em mestres de grande envergadura e tornou-se recorrente nas escolas que surgiram posteriormente²³. No entanto, como Sherman pontua, a

²¹ SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 15-16; CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Na própria obra de Castiglione já se encontra uma aplicação deste conceito aos estilos pessoais de artistas, como ao referir-se às “maneiras” dos pintores: “Eis que na pintura são excelentíssimos Leonardo VINCI, Mantegna, Rafael, Michelangelo, Georgio da Castel Franco; todavia todos são diferentes entre si no fazer; de modo que a nenhum deles parece faltar coisa alguma naquela maneira, porque se reconhece que cada um é mais perfeito em seu estilo”. Ibidem, I, 37, p. 58.

²² BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984, p. 210.

²³ SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 16-18; BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. In Roma: Per il Success. al Mascardi, 1572, p. 20. Com base na crítica de Bellori, Roland Fréart (1606-1676) chamaria estes artistas de “maneiristas” (*manieristes*), e Luigi Lanzi (1732-1810), em sua *Storia Pittorica dell' Italia* (1792), finalmente cunharia o termo “maneirismo” (*manierismo*), como um estilo caracterizado pela “alteração da realidade” (*alterazione dal vero*), tornando-se influente desde então. Cf. ROLAND, Fréart. *Idee de la perfection de la peinture: demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites*

maniera, cujo primeiro uso ocorre em um soneto em forma de elogio a Pisanello de Agnolo Galli (1442), era vista como uma linguagem desejável por seus contemporâneos. Portanto, os artistas maneiristas não viam sua própria arte como uma oposição à arte de seus antecessores, mas como seu ápice, a realização máxima do ideal estético dos artistas do Alto Renascimento, sentido que seria difundido por Vasari no famoso Proêmio de suas *Le Vite di più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550, 1568)²⁴.

De modo geral, o movimento tem sido dividido pela historiografia da arte em três fases: a primeira, chamada de Maneirismo (1520-30); a segunda, denominada Maniera (1530-50); a terceira, por vezes chamada de Maniera tardia (c.1550-85). No entanto, como Liana de Girolami Cheney observa, esta periodização e classificação permanece controversa, assim como a própria palavra “maneirismo”, considerando que é aplicada a diferentes categorias estilísticas, comportamentais e técnicas. Tal classificação baseia-se em análises textuais do século XVI, as quais se concentram principalmente no campo da pintura, em detrimento da escultura e da arquitetura. Além disso, a maioria dos estudos sobre o tema tem se preocupado principalmente com expressões de estilo, e não com conteúdo²⁵.

Walter Friedlaender em uma série de estudos²⁶, publicados no primeiro quarto do século XX, identificou o início do movimento por volta dos primeiros anos da década de 1520 e seu fim por volta da década de 1590, dando lugar a um movimento *anti-maneirista*. Sua gênese teria ocorrido em Florença, de onde se difundiu para Roma e outros centros europeus. O autor divide o movimento em duas fases. A primeira, florescendo de 1520 a 1550, é considerada *anticlássica*, idealista, inclinada à abstração e próxima da plasticidade gótica, tendo como principais nomes Jacopo Carucci, conhecido como Pontormo (1494-1597), Rosso Fiorentino (1495-1540) e

sur les plus celebres Tableaux des Anciens Peintres, mis en Parallele à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin. Le Mans: Jacques Ysambart, 1662, p. 20, 120; LANZI, Luigi. *La storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*: compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili. Firenze: Nella stamperia di Ant. Gius. Pagani, e Comp., 1792, p. 96, 443.

²⁴ SHEARMAN, John. SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 16, 21; Maniera as an aesthetic ideal. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 37-38, 40, 43.

²⁵ CHENEY, Liana De Girolami. Preface. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, xxv.

²⁶ FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken - Columbia University Press, 1973, xi-xix. O primeiro destes estudos, intitulado *Anticlassical Style* foi publicado em 1925 e o segundo, *Anti-Mannerist style*, publicado em 1930.

Bronzino (Agnolo di Cosimo Mariano, 1503-1572) na Toscana e Parmigianino (1503-1540) em Roma. A segunda, de 1550 a 1580, chamada *maniera*, sedimentada na virtuosidade e no exagero, representada por artistas como Giorgio Vasari (1511-1574), Francesco Salviati (1510-1562) e Alessandro Allori (1535-1607) em Florença, e Federico Zuccaro (1539-1609) em Roma, os quais compartilhavam o interesse pela articulação semântica e pela alegoria. Para Friedlaender, esta iniciativa significou um "retorno ao racionalismo", marcado por um contato renovado com o realismo, o qual se intensificaria no anti-maneirismo, emergente na última década do século²⁷.

John Shearman, diversamente, concebe o maneirismo como um movimento germinado no seio do próprio Renascimento, e não uma ruptura em relação a ele, tendo sua origem na década de 1520 em Roma, por meio de artistas como Perino del Vaga (1501-1547), Polidoro da Caravaggio (c. 1495 - 1543), Rosso Fiorentino e Parmigianino, se espalhando então para outros territórios e campos, como a literatura e a música, destacando-se pela abstração, a graça (*grazia*), o virtuosismo, a estranheza, a complexidade, a obscuridade e a valorização da imaginação²⁸. Os desenvolvimentos estilísticos romanos, as experimentações de Michelangelo na década de 1520, juntamente com as obras destes artistas do início do maneirismo, seriam o fundamento imagético para as expressões artísticas observadas na década de 1540 em Florença, década considerada pelo autor como a origem do florescimento maneirista florentino²⁹. Todavia, desde o final da segunda década do século XVI, as obras de Pontormo, Rosso Fiorentino (1494-1540), Baccio Bandinelli (1488-1560) entre outros, despontavam como expressões maneiristas em Florença, tornando o protagonismo romano debatível³⁰.

De todo modo, como conclui Malcom Campbell, é possível considerar o Maneirismo como um movimento consistente, ativo em Florença e Roma em meados do século XVI, sendo posteriormente difundido pelo continente europeu, cujas primeiras expressões originaram-se por volta da década de 1520, atingindo sua maior expressão em meados de século e se desvanecendo na década de 1590. Assim, segundo o autor, o estilo alcançaria seu apogeu nos tempos Giorgio

²⁷ FRIEDLAENDER. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, p. 6, 25, 41, 48-50.

²⁸ SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 15-16, 22, 30.

²⁹ SHEARMAN, John. *Maniera as an aesthetic ideal*. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 49.

³⁰ Além de Friedlaender, autores como Gustav Hocke defendem o pioneirismo florentino. HOCKE, Gustav R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 21.

Vasari e seus contemporâneos, geralmente considerados pela historiografia como pertencentes à segunda geração do maneirismo, os representantes por excelência da chamada Alta ou *bella Maniera*³¹. Segundo esta definição, portanto, os primeiros traços maneiristas teriam surgido entre 1520 e 1530; o período de plena difusão entre 1530 e 1550; e o período de abandono desta linguagem artística entre os anos de 1550 e 1590³², divisão que será adotada no presente trabalho, tendo como foco o segundo e o terceiro períodos, compreendidos pela proliferação de obras dotadas de uma expressividade idealizada e sentidos filosóficos expressos na forma de alegorias e composições mitológicas, encomendadas sobretudo a partir da nomeação de Cosimo I (1519-1574) como duque Florença em 1537.

Apesar de não ter sido restrito aos ambientes cortesãos, a Maniera se proliferaria com maior intensidade nas principais cortes europeias, encontrando em centros como os de Florença, Roma, Mântua, Fontainebleau, Munique e Praga seus terrenos mais frutíferos, enquanto outros centros, como Veneza, mantiveram-se relativamente alheios ao movimento³³. Shearman destaca a importância das relações sociais, religiosas e, principalmente, das concepções estéticas e das relações patronais no ambiente de convívio do próprio artista como chaves para a compreensão do maneirismo³⁴. Nas cortes, o estilo teria como uma de suas causas o contato com os movimentos literários. Artistas célebres como Rafael e Michelangelo, inseridos em círculos cortesãos, teriam se aproximado de literatos, ocasionando com isso uma transferência de ideias entre os diferentes campos epistemológicos. Aliado a este processo, está uma mudança nas relações de patronado, fruto de uma nova concepção de arte, assentada na aquisição de um valor e dignidade próprios, acompanhada da ascensão social do artista, cujo gênio adquire um prestígio nunca antes experienciado³⁵.

Do ponto de vista formal, a arte maneirista caracteriza-se pela expressão exagerada do corpo humano, como movimentos “serpentinados”, alongamentos, distorções e por experimentações

³¹ CAMPBELL, Malcom. Mannerism, Italian style. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 263-65, 267; VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011, III, p. 439.

³² CAMPBELL. Mannerism, Italian style, p. 267.

³³ SHEARMAN. *O Maneirismo*, p. 178-83.

³⁴ SHEARMAN. *O Maneirismo*, p. 40.

³⁵ SHEARMAN. *O Maneirismo*, p. 44-46.

plásticas, como o agrupamento de figuras em espaços reduzidos, contrastes marcados entre tons e luzes, impassibilidade expressiva, o predomínio de cores frias nas representações dos corpos, a transparência do cenário, no qual as figuras são posicionadas, o aprofundamento ou achatamento perspéctico e a elaboração dos detalhes³⁶. Sydney Freedberg, salienta a importância da “imagem citada” (*quoted image*) e pontua que grande parte dos artistas maneiristas tomavam emprestado repertórios formais de obras antigas e de seus predecessores do Alto Renascimento, desapropriando-os de seus sentidos originais e os ressignificando. “A forma estética e o conteúdo principal, que emerge da forma, são efetivamente consistentes, mas ambos - forma e conteúdo – são disjuntivos do tema”³⁷.

Max Dvorak, em sua obra sobre o artista El Greco, publicada postumamente em 1928, viu o maneirismo como uma arte expressiva e repleta de tensões, um reflexo do contexto sociocultural do século XVI e, ao contrário de Friedlaender, o concebia como um movimento essencialmente artístico, e não como um período histórico. Dvorak, tratando do conteúdo da arte maneirista, considerou que o tema das obras se relacionava diretamente com a preocupação do artista, frente ao contexto de sua época, em expressar sua subjetividade e originalidade ao mundo³⁸. Dvorak, por outro lado, forneceu um impulso nas concepções que viam o maneirismo como uma manifestação espiritual e fantástica. Esta última qualidade, no decorrer do tempo, ganhou lugar entre as interpretações acadêmicas³⁹.

Outros autores, como Arnold Hauser, encaravam o movimento como uma reação aos padrões clássicos, que declinaram, junto do humanismo, com as tensões econômicas, sociais e culturais, resultando em um elevado grau de intelectualismo e fuga da realidade, uma crise

³⁶ CHENEY, Liana De Girolami. Introduction: Stylistic problems in Mannerism and Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 7; SHEARMAN. Maniera as an aesthetic ideal, p. 49; CHASTEL, André. *Italian Art*. Translated by Peter and Linda Murray. New York: Faber and Faber, 1963, p. 277.

³⁷ FREEDBERG, Sydney J.. Observations on the Painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 128: “The aesthetic form and the main content, which emerges from the form, are effectively consistent, but both form and content are disjunctive from the subject matter” (todas as traduções subsequentes são do autor, exceto onde indicado).

³⁸ DVORAK, Max. El Greco and Mannerism. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 193-211.

³⁹ ZERNER, Henri. Observations on the use of the concept of mannerism. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 228. (American university studies)

sociocultural que se refletiu nas manifestações artísticas⁴⁰. Esta posição viria a ser questionada por Ernst H. Gombrich, que via o movimento não como uma revolta contra os cânones clássicos, mas sim o advento de novos interesses artísticos que os artistas buscavam realizar em suas obras. Gombrich, deste modo, considerou a arte do período uma realização do próprio artista, e não um apenas reflexo social⁴¹.

Em 1964, Jacques Bousquet identificou temas comuns na arte dos artistas maneiristas, como a mitologia, o estranho, o exótico, o fantasioso, o misterioso, o macabro, o erotismo e o onírico⁴². O estilo faria uso da articulação de diferentes níveis de significado, constituído a partir do contato com a literatura contemporânea, considerando que a disposição intelectual e erudita do artista da Maniera o tornou simpático ao campo literário, disposição também compartilhada pelos patronos destes artistas, plano de fundo que tornou a arte maneirista fundamentalmente intelectualizada. As literaturas dos símbolos, mitos, emblemas, metáforas e alegorias foram prontamente incorporadas no aparato visual desta linguagem estética. Textos e pinturas influenciavam-se mutuamente, levando a um conteúdo sincrético, de acordo com o qual o aspecto simbólico da imagem se sobressai ao narrativo⁴³.

O caráter simbólico da arte maneirista é reiterado por Eugenio Battisti, para quem a linguagem se caracteriza por seu conteúdo emocional, subjetivo e enigmático. A narrativa é apresentada por conceitos alegóricos para incitar confusão ou provocar o espectador, e o significado é direcionado à fruição de um público exigente e restrito. Mesmo quando familiar, o tema visualmente representado é obscuro, exigindo um conhecimento prévio de um texto ou

⁴⁰ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise renascença e o surgimento da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 1993. 463p.

⁴¹ GOMBRICH, Ernst H.. *Norma e Forma: Estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 384 p.

⁴² BOUSQUET, Jacques. *Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance*. New York: Braziller, 1964. 347p.

⁴³ FREEDBERG, Sydney J.. Observations on the Painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 123-124; CHASTEL, André. *Italian Art*. Translated by Peter and Linda Murray. New York: Faber and Faber, 1963, p. 265; SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995, p. 279 s.; PRAZ, Mario. *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964, p. 50 s.; CHENEY, Liana de Girolami. *Giorgio Vasari: Artistic and Emblematic Manifestations*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2012, p. 4; HOCKE. *Maneirismo*, p. 195.

programa por parte do fruidor⁴⁴. Discussões acerca do conteúdo da arte maneirista, especialmente suas associações com doutrinas “espirituais” já eram presentes, embora de modo fragmentário, desde o início do século XX.

Walter Friedlaender defendia que a arte maneirista não se basearia na imitação da natureza, tal como a arte do Alto Renascimento, mas na imaginação do artista, na “[...] *fantastica idea non appoggiata all'imitazione*”: o Maneirismo se situaria dentro de um movimento espiritual de reação contra certa superficialidade das composições equilibradas da arte do início do século⁴⁵. A representação pictórica seria produzida não de acordo com o modo que o artista veria tal objeto, mas sobretudo como ele *não* o veria, com um olhar voltado a propósitos estéticos e subjetivos. No caso florentino, a ênfase no *disegno* levaria a uma supressão do espaço e serviria como objeto de especulação no decorrer do período, em obras como as de Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo e Federico Zuccaro⁴⁶.

Com respeito à arte religiosa maneirista, Freedberg sugere que para uma compreensão adequada de seus fundamentos, é preciso considerar que seus efeitos e intenções são como os dos ícones religiosos⁴⁷. Em ambos o assunto é sintetizado, transposto da narrativa histórica para o símbolo, onde é expresso de modo unificado e volta-se à abstração altamente estilizada, tornando-se uma ferramenta de comunicação de elevada complexidade com a mente do contemplante⁴⁸. Para Eugênio Battisti, a arte maneirista tem como elementos característicos a introspecção, presente em seus retratos e temas simbólicos, mitológicos e religiosos. Neste sentido, a arte do século XVI seria alegórica e hieroglífica, composta por uma complexa rede de significados e mensagens⁴⁹.

No campo teórico, um aspecto importante desta corrente estilística seria a valorização do poder criativo do artista, dotado do poder de transformação e invenção, capaz de subjugar a natureza. A importância fundamental concedida à liberdade criativa fez com que diversos artifícios fossem usados nas obras de arte de acordo com a vontade de seu produtor, seja na exibição de sua

⁴⁴ CHENEY. Introduction, p.7. CAMPBELL. Mannerism, Italian style, p. 265.

⁴⁵ FRIEDLAENDER. Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting, p. 6, 19.

⁴⁶ FRIEDLAENDER. Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting, p. 9-10.

⁴⁷ Neste sentido, é fundamental o estudo de GOMBRICH, E. H. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972. Studies in the art of the renaissance. Neste importante estudo, Gombrich investiga a influência da concepção neoplatônica de imagem na arte medieval e renascentista.

⁴⁸ FREEDBERG. Observations on the Painting of the Maniera, p. 128 - 130.

⁴⁹ BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984, p. 14.

habilidade e intelecto, ou na utilização de símbolos e alegorias destinados a expressar conteúdos intelectuais e espirituais⁵⁰. Shearman destaca que o maneirismo representou a consagração do direito do artista como criador de uma obra de arte detentora de uma dignidade própria, um desenvolvimento natural de um processo que se iniciou no século XV⁵¹.

É significativo, a este respeito, que a mudança dos cânones artísticos operada pelo movimento maneirista fora impulsionada pelo neoplatonismo florentino, desenvolvido na segunda metade do século XV, período que daria origem ao Alto Renascimento nos primeiros anos do século seguinte. A divinização da potencialidade criativa do artista, compartilhada por artistas como Michelangelo, teria suas bases no enquadramento metafísicos do neoplatonismo florentino. Esta influência pode ser vista nas ideias de Michelangelo, para quem a perfeição das obras de arte era condicionada pela qualidade da graça enquanto expressão divina⁵², uma noção que remonta a Plotino (Licópolis, 204/5 - 270 d.C.)⁵³, compartilhada pelos neoplatônicos do Renascimento⁵⁴.

O plano de fundo esotérico é observado por Gustav Hocke, que assinala o repertório neoplatônico de alguns artistas maneiristas, estimulando uma espiritualização da representação: os personagens tornam-se aparições oníricas e flutuam em um cenário sem gravidade. “O jogo, o enigma, a graça, o mistério, buscam o equilíbrio ao lado da magia”⁵⁵. O contato das artes com a literatura neoplatônica fez com que a divinização do homem se estendesse à divinização do artista, e o ato de criação artística se tornasse análogo ao ato criativo do próprio Deus. O artista se torna um ser divino, um *Deus in terris*, o qual graças ao seu intelecto e poder de criação, é capaz de transformar e superar a natureza com suas invenções⁵⁶. Tais elementos, como revela Eugenio Battisti, teriam sido absorvidos pela arte maneirista primeiramente em Florença, por meio de escritos neoplatônicos e tratados de magia em circulação⁵⁷, definindo assim a capital da Toscana

⁵⁰ SHEARMAN. *O Maneirismo*, p. 47, 68.

⁵¹ SHEARMAN. *O Maneirismo*, p.178.

⁵² SHEARMAN. *O Maneirismo*, p. 47-48.

⁵³ PLOTINUS. *The six Enneads*. Tradução de Stephen Mackenna e B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, I.6, p. 21 s..

⁵⁴ FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. London: Harvard University Press, 2003, v.3, XI.4.2, p. 242; XI.4.16, p.266-68.

⁵⁵ HOCKE. *Maneirismo*, p. 24, 47.

⁵⁶ HOCKE. *Maneirismo*, p.61; SHEARMAN. *O Maneirismo*, p. 47

⁵⁷ BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p. 24.

como um lugar propício para a assimilação destes princípios esotéricos por parte de artistas e teóricos de arte.

Uma contribuição de capital relevância na investigação de aspectos neoplatônicos na teoria da arte maneirista foi feita por Erwin Panofsky em seu célebre *Idea*, qual o historiador discute a assimilação do conceito platônico de *Idea* na teoria artística do século XVI. A adoção deste conceito pelo movimento maneirista teria se baseado em uma tentativa de se libertar dos cânones artísticos do século XV. Prevalente durante o *Quattrocento* e início do século seguinte, estas normas prescreviam uma objetividade científica e matemática para a representação artística em sua interpretação da realidade, cuja oposição é exemplificada na contestação que Michelangelo faz à teoria das proporções de Albrecht Dürer, condenando as tentativas de cientificizar a prática artística⁵⁸.

Como fenômeno especialmente presente no século XVI, ocorre um abandono da realidade enquanto referencial estético, cujas imperfeições devem ser corrigidas e superadas. As artes recebem a missão de exteriorizar, por meio de suas técnicas, o pensamento ou o “desenho” interior do artista, engendrado em seu espírito⁵⁹. Todavia, embora a arte fosse tida como expressão do espírito, fruto da imaginação do artista, a criação artística ainda necessitava dos fundamentos e normas tidos como obrigatórios. Esta oposição, percebida pela teoria da arte diante de si, levou a uma intensa especulação filosófica em busca de uma conciliação entre o espírito e a realidade sensível, uma preocupação ausente no século XV, conferindo uma característica inovadora para a literatura artística em meados do *Cinquecento*⁶⁰.

A literatura artística voltou-se à metafísica em busca da solução do problema entre sujeito e objeto, abordagem que, acreditava-se, ser a única capaz de fornecer uma forma pela qual o artista poderia atingir suas pretensões de firmar suas representações interiores como transcendentais à subjetividade quanto à técnica e beleza⁶¹. A *Idea*, como modelo interior presente no intelecto de Deus, à imagem da qual o mundo é criado, serve como ponto de associação entre o ato divino da

⁵⁸ PANOFSKY. *Idea*, p. 72-5.

⁵⁹ O disegno seria o cerne da teoria artística de Giorgio Vasari. Cf. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. A cura di Gaetano Milanesi. In Firenze: G. C. Sansoni, 1878, v. 1, della pittura, I, p.168-169.

⁶⁰ PANOFSKY. *Idea*, p. 80-1.

⁶¹ PANOFSKY. *Idea*, p. 82.

criação e o artístico. Como resultado, a *Idea* é a prova da semelhança entre Deus e o homem, a qual possibilita ao homem criar um mundo inteligível e rivalizar com a natureza por meio da arte⁶², identificação que transforma o artista em um verdadeiro herdeiro da divindade.

A este raciocínio vincula-se uma consciência do belo, não como atributo resultante da harmonia entre as partes externas do objeto, mas sim como princípio imaterial do qual esta harmonia é apenas uma expressão sensível. Concebida segundo uma doutrina neoplatônica do belo, a beleza sensível é elevada enquanto expressão visível da essência do Bem, e a beleza física, no homem, é associada à pureza e espiritualidade. A beleza passa a ser entendida sob a ótica da metafísica da luz de Pseudo-Dionísio, o Areopagita e Ficino, que determinava a beleza como um raio de luz emanado do rosto de Deus⁶³.

Outra contribuição no estudo destas questões foi feita por Ernst Gombrich em seu estudo sobre as *imagens simbólicas*, onde identificou a influência da concepção neoplatônica de imagem na arte medieval e renascentista, no que chamou de “tradição mística”, baseada na ideia de que as imagens constituiriam meios de contemplação e acesso ao divino, baseando-se na *teologia simbólica* de Pseudo-Dionísio⁶⁴. O autor revela que a concepção neoplatônica de símbolo, no Renascimento, influenciou o olhar direcionado sobre as imagens, contribuindo para a emancipação da arte enquanto prática liberal e detentora de uma função sagrada (especialmente no que tange às obras religiosas), processo que culminaria no surgimento da estética como um campo de conhecimento. A noção neoplatônica de que a imagem possuiria qualidades ocultas contribuiu assim para o prestígio que as artes visuais desfrutaram no decorrer dos séculos XV e XVI, exercendo um papel decisivo na literatura simbólica e emblemática do século XVI⁶⁵.

Seguem este caminho os estudos de Jan Seznec sobre o papel decisivo da literatura emblemática e mitográfica como veículos de transmissão de princípios filosóficos nas obras de arte. No século XVI, a maneira de compor imagens para um programa, composto por uma reunião

⁶² PANOFISKY. *Idea*, p. 86.

⁶³ FICINO. *Opera*, In convivium Platonis commentarium, V, 4, p. 1336-37; PANOFISKY. *Idea*, p. 92.

⁶⁴ GOMBRICH, E. H. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972, p. 145 e sgs. Sobre Pseudo-Dionísio e sua *teologia simbólica*, cf. AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste*. Tradução, comentários e notas explicativas de Carin Zwillig. São Paulo: Polar, 2015, I-II.

⁶⁵ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p., 146 s., 179, 278; *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, p. 163-192.

de elementos iconográficos, resulta e se compara à literatura e às ideias de humanistas como Annibale Caro (1507-66), Paolo Giovio (1492-1550), Andrea Alciato (1492-1550), Vincenzo Cartari (1531-69/90) e Pierio Valeriano Bolzani (1477-1558). Os textos emblemáticos e mitográficos de maior circulação incluíam os *Emblemata* (1531, 1541, 1546 e 1550) de Alciato; os *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (publicados em Basileia em 1556); a *Genealogie deorum gentilium* de Boccaccio (escrito em 1360 e impresso em Veneza em 1547); a *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) de Francesco Colonna (1433/1434-1527); as *Mythologiae* (1567) de Natale Conti (1520–1582); o *De deis gentium* (1548) de Giglio Gregorio Giraldi (1479-1552) e as *Imagini delli Dei de gl'Antichi* (1556, ilustrado em 1571) de Cartari. Compilações de mitografias medievais, hieróglifos e fontes numismáticas, estas obras serviram como livros de referência para artistas e humanistas do século XVI: “um tipo de enciclopédia figurativa ou ‘dicionário-álbum’ de fácil consulta quando não havia tempo de ler os textos primários inteiramente”⁶⁶.

Visto que estes manuais se tornaram difundidos entre literatos e artistas do século XVI, humanistas consultavam estas obras sem, contudo, sentirem-se obrigados a referenciá-las e, no decorrer do século, pinturas seculares eram geralmente executadas sob a instrução destes letrados, que extraíam, adaptavam e utilizavam temas da mitologia clássica em complexos sistemas de significações⁶⁷. Adicionalmente, Liana De Girolami Cheney deu uma importante contribuição para o estudo da influência neoplatônica na arte maneirista ao identificar a utilização de modelos astrológicos neoplatônicos por parte de artistas como Giorgio Vasari. Segundo a autora, estas ideias, promovidas por obras como o *De vita libri tres* (1489) de Marsilio Ficino, seriam absorvidas pelos artistas por intermédio da literatura mitológica, emblemática e alegórica, indicando uma via de estudo de suma importância⁶⁸.

⁶⁶SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 279 s.; PRAZ. *Studies in seventeenth-century imagery*, p. 50 s.; TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Hystory of Aesthetics: Modern Aesthetics*. translated by Chester A. Kisiel and John F. Besmeres. Paris and The Hague: Mouton, 1974, v. 3, p. 222-230; CHENEY, Liana De Girolami. *Bronzino's Triumph of Felicity: A Wheel of Good Fortune*. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*. Washington DC: New Academia Publishing, 2014, p. 497-498: a kind of figurative encyclopedia or 'dictionary-album' for easy consultation when time was lacking to read the primary texts in their entirety.

⁶⁷ SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. Chichester: Princeton University Press, 1995, p. 256-62.

⁶⁸ CHENEY, Liana De Girolami. *Giorgio Vasari's Neoplatonic Cosmology: The Planets*. In: CHENEY, Liana De Girolami; HENDRIX, John (Eds.). *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature, & the Visual Arts*. New York: Peter Lang Publishing, 2010, p. 227-249.

Com base neste entendimento, o presente trabalho investiga o processo de absorção, interpretação e apropriação destes elementos conceituais derivados da filosofia oculta pela teoria e pela prática artísticas da Maniera em Florença, com foco na arte produzida sob a égide do ducado de Florença, abrangendo o principado de Cosimo I e seu filho, Francesco I, notáveis por seus interesses esotéricos⁶⁹. Este processo teve, como meios de difusão, além dos próprios textos filosóficos, suas repercussões na literatura, na arte emblemática e na mitografia, podendo ser subdividido em quatro principais vias de influência. A primeira caracteriza-se pela influência direta da filosofia oculta sobre as especulações e expressões artísticas, servindo como repertório conceitual ou literário, neste caso, a ser representado pelas obras de arte. Um dos principais exemplos desta tendência seria a produção teórica de Gian Paolo Lomazzo (1538-1592), cujo contato com a magia e a *occulta philosophia* é bem conhecido⁷⁰. A segunda consiste na popularização de conceitos neoplatônicos. Noções como a de uma hierarquia metafísica do ser, segundo a qual o mundo seria formado por níveis diferentes de manifestação, impregnados por forças ocultas e mágicas, fundamentaria um entendimento básico sobre a natureza da realidade. O aspecto estético desta mentalidade, o caráter imaterial do amor e da beleza, seriam por sua vez convertidos em objetos de fruição cortesã, norteando uma expressividade plástica nas obras de arte e as expectativas do público ao qual estas obras eram dirigidas. A presença destas noções na teoria da arte se deve à maior proximidade, a partir do século XV, entre artistas e teóricos de arte com círculos eruditos e aristocráticos, entre os quais tais concepções tornavam-se influentes.

Resultante deste plano de fundo, a terceira via de transmissão consistiu na interação entre princípios neoplatônicos e a teoria poética, da qual a teoria da arte de meados do século XVI extrai sua inspiração, graças à antiga afinidade entre a poesia e as artes representativas, levando à novas visões acerca da arte e do artista. Dentre estes, destacam-se a *Idea*, o artista enquanto emulador do Criador, o furor divino e as particularidades do humor melancólico, conceitos difundidos a partir

⁶⁹ BERTI, Luciano. *Il principe dello studiolo*: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino. Firenze: Edam, 1967; ORLANDI, Giulio Lensi. *L'arte segreta*: Cosimo e Francesco de' Medici alchemisti. Firenze: Convivio, 1991; CONTICELLI, Valentina. “*Guardaroba di cose rare e preziose*”, *Lo Studiolo di Francesco I de' Medici*: arte, storia e significati. Lugano: Agorà Publishing, 2007; GANDOLFO, Francesco. *Il “Dolce Tempo”*: Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento. Roma: Bolzoni, 1978; PERIFANO, Alfredo. *L'alchimie à la cour de Côme Ier de Médicis*: savoirs, culture et politique. Paris: Honoré Champion, 1997.

⁷⁰ Ver, por exemplo, o célebre estudo de KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 152.

da produção de Marsilio Ficino e seus associados. Finalmente, a quarta via se caracteriza por referências visuais ou iconográficas, contidas sobretudo na arte emblemática e na mitografia, as quais, também influenciadas por especulações platonizantes, forneceriam repertórios visuais e conceituais aos artistas e seus colaboradores eruditos, os quais manifestavam-se plasticamente nas obras de arte. Estas correntes de circulação conceitual, no entanto, não devem ser concebidas rigidamente, considerando que uma ou mais destas tendências se tangenciam e até mesmo se sobrepõem, como a teoria neoplatônica do amor, que também se fez presente na poesia quinhentista⁷¹.

Deste complexo processo conceitual e expressivo emergiram três objetivos: legitimar as artes representativas enquanto disciplinas liberais e produtoras de conhecimento; elevar socialmente o artista enquanto agente ativo na produção deste conhecimento e um indivíduo dotado de erudição; e satisfazer as exigências intelectuais de uma classe patronal erudita, voltada à utilização de complexos programas conceituais e decorativos para sua autopromoção e consolidação de seu poder. O presente trabalho organiza-se de acordo com esta configuração, cuja estrutura, ainda que arbitrária, visa fornecer um tratamento claro e compreensível a um fenômeno intrincado e amplo de apropriação e ressignificação conceituais, ocorrido entre o final do século XV e os últimos anos do XVI. Todavia, é importante salientar que estes conceitos, extraídos de concepções neoplatonizantes, seriam adaptados e interpretados de acordo com propósitos específicos da teoria e da prática artísticas, transformando-se em novas construções, retendo, todavia, parte de seu conteúdo originário. Deste modo, o presente trabalho localiza-se no cruzamento entre dois campos historiográficos: a história do esoterismo ocidental e a história da arte, buscando identificar e compreender os diversos pontos de contato entre os dois campos de estudo no início da Idade Moderna.

Do ponto de vista conceitual, é relevante a contribuição de Jouni-Matti Kuukkanen para o estudo das interfaces e influências teóricas entre campos epistemológicos distintos. O autor defende um método análise de variações conceituais entendido por meio dois elementos teóricos: um *núcleo* (*core*) e uma *margem* (*margin*), de uma determinada forma de pensamento. Assim, uma

⁷¹ Um dos principais exemplos da adoção da teoria do amor platônico na poesia seria as obras de Pietro Bembo. Sobre esta relação, cf. RAFFINI, Christine. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione: Philosophical, Aesthetic, and Political Approaches in Renaissance Platonism*. New York: Peter Lang, 1998.

continuidade conceitual implicaria a permanência do *núcleo*, mas não necessariamente da *margem* de determinado pensamento, a qual é passível de variações interpretativas contextuais e específicas, oriundas tanto de uma contribuição pessoal quanto de condicionantes socioculturais⁷². Utilizando estas definições como norteadores analíticos, torna-se possível compreender as transformações e continuidades de uma determinada corrente de pensamento, identificando e contextualizando suas especificidades socioculturais. Neste sentido, argumenta-se que noções esotéricas seriam revestidas por uma nova roupagem em teorias e objetos artísticos, preservando, no entanto, seu “núcleo” conceitual, enraizado na filosofia oculta renascentista.

Como segundo sustentáculo teórico metodológico, será adaptado o célebre método iconológico proposto por Erwin Panofsky, consistuindo em três níveis ou etapas de estudo. O primeiro consiste no tema primário ou natural, a identificação das formas, configurações de linha e cor ou materiais manipulados de modo a representar figuras humanas, animais, plantas, casas, ferramentas e outros elementos. Junta-se aos objetos desta análise as qualidades expressivas, como um gesto ou pose de uma figura⁷³.

O segundo é chamado de tema secundário ou convencional, onde ocorre a ligação entre os motivos artísticos (e suas combinações) com os assuntos ou conceitos. Nesta etapa ocorre o estudo iconográfico, onde o pesquisador recorre ao “mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias”. Assim, a iconografia é uma descrição ou classificação das imagens em relação a este reservatório de textos, imagens e alegorias produzidos por uma determinada cultura⁷⁴. O terceiro consiste na análise do conteúdo e sua articulação com a forma, referindo-se aos princípios básicos subjacentes à obra, os quais expressam aspectos inerentes ao contexto cultural em que a obra fora produzida. Os motivos, imagens, movimentos, formas, estórias e alegorias são encarados como símbolos, cuja análise e interpretação são o objeto da iconologia⁷⁵.

⁷² KUUKKANEN, Jouni-Matti. MAKING SENSE OF CONCEPTUAL CHANGE. *History And Theory*, [s.l.], v. 47, n. 3, out. 2008, p.351-372.

⁷³ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.50.

⁷⁴ PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p.51

⁷⁵ PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p.52-54.

Contudo, esta pesquisa não objetiva descobrir um “significado intrínseco” definitivo da obra de arte, mas apenas lançar luz sobre um dentre vários aspectos que a subjazem, visando uma interpretação e não uma explicação. Por um lado, considera-se que toda obra de arte possui uma natureza polissêmica, adquirindo novos sentidos condicionados à sua própria historicidade, embora seja possível, ainda que parcialmente, compreender os programas por trás de cada expressão artística. Com efeito, a natureza multifacetada e polissêmica das obras de arte tem no movimento maneirista um de seus exemplos mais significativos⁷⁶. Por outro lado, considera-se que as obras de arte sejam interpretações (e registros) da cultura e da sociedade nas quais são produzidas, sendo constituídas e, simultaneamente, moldando concepções, crenças e comportamentos de uma dada sociedade e tempo históricos.

Enquanto movimento artístico, o maneirismo floresceu em um contexto histórico e social constituído por especulações, crenças e modelos filosóficos, científicos e religiosos diversos daqueles adotados pela contemporaneidade. A este respeito, é relevante que a própria filosofia natural, revestida pela mentalidade mágica fornecida pelo neoplatonismo, serviria como plano de fundo filosófico para os artistas maneiristas⁷⁷. Por extensão, tal como pontuado por Ernst H. Gombrich acerca do estudo iconológico da obra de arte, o passado estabelecia relações entre o tema e o programa utilizado na obra artística, que não necessariamente satisfazem os critérios atuais de significação. Associações inusitadas para os estudiosos do presente puderam ser feitas naturalmente em outros tempos, sobretudo com temáticas que possuem outros níveis interpretativos e associações temáticas. Esclarecer o programa de uma obra de arte requer, portanto, o auxílio do maior número de indícios escritos sobre uma determinada obra, permitindo que a mesma seja interpretada de modo mais próximo possível segundo o qual ela fora elaborada, visando diminuir a distância e a diversidade cultural entre os vestígios do passado e sua interpretação no presente, inerente à operação historiográfica⁷⁸, prerrogativa que norteará as análises imagéticas no presente trabalho, que leva em consideração as crenças e visões sobre o mundo compartilhadas no período estudado.

⁷⁶ FREEDBERG, Sydney J.. Observations on the painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 124; CHENEY. *Giorgio Vasari*, p. 4

⁷⁷ HOCHE, Gustav R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 43.

⁷⁸ GOMBRICH, Ernst H.. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972, p.7.

Com base nestas reflexões, a presente tese investiga a filosofia oculta renascentista sua difusão na teoria e na arte da Maniera, tendo Florença sob domínio do principado como seu foco, cidade na qual se originou o neoplatonismo renascentista e, paralelamente, um dos primeiros centros a sediar o florescimento maneirista. A intensa efervescência filosófico-artística na Florença do século XVI favorecerá a formação de um ambiente profícuo para a troca de ideias entre os diversos campos do saber humano, seja no campo teórico, seja no prático, possibilitando que noções de outros campos epistemológicos fossem absorvidos e reinterpretados com o propósito de fundamentar as artes representativas enquanto atividades liberais. Desta maneira, é de grande relevância a compreensão da cultura que permeava o artista, os ambientes por ele frequentados e sua reação a esse conjunto de ideias, marcado por uma intensa efervescência de novos saberes e visões sobre o homem e o universo. Muitas destas ideias seriam objetos de polêmica na segunda metade dos Quinhentos, com o advento da Contra-Reforma, cujos efeitos demarcariam o fim da Maniera e a crise do neoplatonismo nos últimos anos do século.

Investigando este processo, este trabalho subdivide-se em três partes. A primeira ocupa-se da filosofia oculta renascentista e suas origens, estruturando-se em cinco capítulos, cada um dos quais aborda temas conceituais importantes que se difundirão, direta ou indiretamente, na teoria da arte e na produção artística maneirista. De suas origens junto às especulações de Marsilio Ficino e seus associados, tais ideias serão analisadas de acordo com sua recepção no século seguinte, situando-se em relação direta com a cultura cortesã e as concepções artísticas nela desenvolvidas. Este contato será o tema da terceira parte, servindo de elemento chave para a compreensão das transformações nas teorias estéticas ocorridas no curso das primeiras décadas do século XVI, mudanças que, em um ambiente altamente permeado por interesses filosóficos, literários e simbólicos, exerceriam um impacto decisivo na produção artística de meados de século em Florença. Finalmente, na terceira parte, como síntese, este complexo processo conceitual será tratado com relação à produção artística florentina, vista como sua manifestação visual. Em particular, serão tratadas a difusão das ciências ocultas na corte da cidade toscana; como tais noções se traduziram em expressões imagéticas, segundo os interesses do ducado, em diversos programas decorativos por ele encomendados, incorporando assim as especulações estéticas e filosóficas abordadas nos capítulos precedentes; e, finalmente, seu declínio na última década do século XVI,

como resultado das novas políticas impostas pela Contra-Reforma (1545-1563), o que significou, também, fortes consequências para as ciências ocultas.

1 O NEOPLATONISMO E A OCCULTA PHILOSOPHIA

1.1 A ACADEMIA PLATÔNICA DE FLORENÇA

Marsilio Ficino nasce em 19 de outubro de 1433 na comuna de Figlini, nos arredores de Florença. Filho mais velho de Diotifeci d'Agnolo, médico e amigo de Cosimo de' Medici, pouco se sabe de sua juventude e sua educação primaria, mas é provável que tenha estudado gramática em uma das escolas públicas ou monásticas em Florença e, mais tarde, filosofia e medicina (direcionado por seu pai) com alguma noção de latim e teologia na universidade de Florença. Em 1452, Ficino conhece Cosimo que, em pouco tempo, após a morte de Diotifeci, torna-se seu patrono, garantindo-lhe provimento e educação, adquirindo um conhecimento profundo do pensamento de Platão, Aristóteles e da filosofia grega tardia. Em 1456, já tendo escritos algumas obras, Ficino inicia seus estudos de grego, tornando-se mais familiarizado com as fontes da filosofia antiga⁷⁹.

Durante estes anos, Ficino familiarizou-se com as obras platônicas fornecidas por Cosimo, que, em 1463, lhe encarregaria de traduzir para o latim o manuscrito grego (antigamente pertencente a Pleton) contendo toda a obra platônica. Pouco tempo depois, entretanto, o patriarca lhe pediria para traduzir, antes de Platão, um conjunto de manuscritos contendo textos atribuídos a Hermes Trismegisto, tarefa que Marsilio concluiria poucos meses depois, em abril do mesmo ano. Em recompensa pela tradução, Cosimo lhe daria uma propriedade próxima à sua própria *villa* em Careggi, na qual o filósofo pode se dedicar aos estudos platônicos, estabelecendo assim a Academia Platônica de Florença⁸⁰.

⁷⁹ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, In Plotinum, v.2, p. 1537; TORRE, Arnaldo della. *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Tip. G. Carnesecchi e figli, 1902, p. 457-4688; KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. *Renaissance News*, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159; *The Philosophy of Marsilio Ficino*. Translated into English by Virginia Conant. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1964, p. 16; ROBB. *Neoplatonism*, p. 58. FIELD, Arthur. *The Origins of the Platonic Academy of Florence*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 3; ALLEN, Michael J. B.. Introduction. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p. xiii; Ficino revela o apoio de Cosimo em sua carta escrita ao patriarca datada de 4 de setembro de 1462, publicada em TORRE. *Storia dell'Accademia Platonica*, p. 537-538. As primeiras obras de Ficino remontam a 1454, incluindo vários tratados escritos entre este ano e 1462. A principal obra de sua juventude, *Institutiones ad Platonicam disciplinam* (1456), entretanto, encontra-se perdida. KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 17.

⁸⁰ FICINO. *Pymander*, p. 1; *Opera omnia*, In Plotinum, v.2, p. 1537; TORRE. *Storia dell'Accademia Platonica*, p. 457-468; KRISTELLER. The Platonic Academy of Florence, p. 149 s.; *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 16-17;

O verdadeiro caráter e composição da Academia de Ficino, entretanto, permanece em aberto. Tornou-se difundida a visão, exposta por Arnaldo Della Torre, de que a Academia era composta por um centro formal de estudos reunido em torno do estudo da tradição platônica, que incluiria, entre seus participantes, os principais estudiosos da cidade toscana, entre os quais Cristoforo Landino e, mais tarde, Pico della Mirandola. Em sua *villa* em Careggi, Ficino se reuniria com estes literatos e pensadores, contando com o patronato de Cosimo de' Medici, seu filho Piero e, posteriormente, de Lorenzo, “o Magnífico”, seu neto⁸¹. Kristeller, no entanto, pontua o caráter informal do grupo. O termo “Academia” teria sido adotado como uma emulação da Academia de Platão, não sendo uma instituição organizada, como as futuras academias do século XVI, mas um círculo de estudiosos e amigos em volta de Ficino, unidos pelas mesmas inclinações filosóficas: o estudo da tradição platônica. Embora intimamente ligada, este círculo não se restringia aos associados da família Medici⁸².

A Academia de Ficino incluiria diversos tipos de estudiosos e homens de letras com ideias, por vezes, um tanto diferentes daquelas professadas pelo próprio Ficino, como Pico della Mirandola e Angelo Poliziano. O primeiro, apesar de influenciado por Ficino, seu enquadramento teórico seguiu uma direção diversa, mantendo contato com as tradições escolásticas de Pádua e Paris, aprendendo hebraico e árabe, debruçando-se nas fontes cabalísticas e filosóficas destas tradições, algo não feito por Ficino. O segundo, embora um amigo íntimo de Ficino, se interessava mais pela poesia e pela filologia, possuindo em Aristóteles, e não em Platão, um maior interesse filosófico. Entre os membros da academia, o mais fiel aluno de Ficino (e aquele que viria a ser seu sucessor na Academia), Francesco Cattani da Diacceto formularia sua própria doutrina, sendo uma versão popularizada dos ensinamentos do mestre⁸³.

Outros membros não se preocupavam com a prática filosófica, voltando-se à poesia e à literatura, ecoando as ideias de Ficino em algum nível, entre os quais destacam-se Girolamo

HANKINS, James. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, 1990, p. 150; ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xiii; FIELD. *The Origins of the Platonic Academy*, p. 3; The Platonic Academy of Florence, p. 36.

⁸¹ TORRE. *Storia dell'Academia Platonica*, p. 457-468.

⁸² KRISTELLER. *The Platonic Academy of Florence*, p. 150

⁸³ KRISTELLER. *The Platonic Academy of Florence*, p. 151; CELENZA, Christopher S.. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.90

Benivieni (1453-1542), Lorenzo de' Medici (1449-1492) e Cristoforo Landino. A Academia sediava conversas informais com amigos ou visitantes, banquetes e discussões, como a célebre comemoração do aniversário de Platão descrita no *Comentário* de Ficino ao *Banquete*⁸⁴, discursos e cursos públicos, como aqueles ministrados por Marsilio na igreja de S. Maria degli Angeli sobre Platão, Plotino e São Paulo, e instruções privadas sobre trechos da literatura platônica e neoplatônica. Além dessas atividades, merecem destaque as correspondências mantidas por Ficino com seus amigos de outros reinos, difundindo suas ideias pelo continente europeu⁸⁵.

Essa visão seria questionada por James Hankins. Recorrendo a uma grande quantidade de fontes coetâneas, o autor discute, além da localização da Academia de Ficino, a própria natureza e direcionamento filosófico do grupo. Hankins argumenta que a propriedade que Ficino recebera de Cosimo em Careggi seria pequena demais para sediar encontros, além de apresentar problemas de ordem logística, situando-se demasiadamente afastada de Florença, o que dificultaria um possível deslocamento dos alunos e associados de Ficino ao local⁸⁶. A fazenda de Ficino em Careggi seria, deste modo, um retiro privado, para onde o filósofo se isolava e se dedicava ao estudo da tradição platônica. Nesta localidade, Ficino revisou sua tradução de Platão, comentou Plotino, traduziu Pseudo-Dionísio, e compôs parte de seus principais escritos, como os livros *De vita* sem a interferência de amigos e associados⁸⁷.

Hankins sugere, ainda, que as aulas ministradas por Ficino e as reuniões de sua Academia teriam ocorrido na grande casa deixada por seu pai, então localizada na Via S. Egidio, próxima ao hospital de S. Maria Nuova, onde trabalhava. Nesta residência estariam os retratos de Heráclito e Demócrito poderiam ser encontrados: “Longe de ser a ‘vila intelectual’ descrita por alguns historiadores, o papel de Ficino como guia espiritual de jovens e como apóstolo do platonismo

⁸⁴ Ficino acreditava que Platão havia nascido no dia 7 de novembro, em celebração do qual se passa o banquete de seu comentário. Cf. FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium*. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944, I.1, p. 37.

⁸⁵ KRISTELLER. The Platonic Academy of Florence, p. 151

⁸⁶ HANKINS, James. The Myth of the Platonic Academy of Florence. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p. 455-457.

⁸⁷ HANKINS. The myth of Platonic Academy, p. 456.

sempre se centrou onde ele viveu e ensinou durante a maior parte do ano, dentro dos muros de Florença”⁸⁸.

Além disso, Hankins defende que a Academia de Ficino seria, na realidade, um *gymnasium* humanístico formado por jovens discípulos que também compunham o corpo discente da Universidade de Florença (não incluindo, portanto, outros pensadores proeminentes da classe intelectual florentina, aos quais Ficino não se refere como “acadêmicos”), de estrutura amorfa, ainda não possuindo o mesmo caráter institucional que outras universidades italianas. De fato, Ficino ministraria aulas na instituição, como mostram os recibos do salário que recebera da instituição em 1466. Anexo ao *studio* florentino, Ficino ministraria aulas aos seus alunos em regime público e/ou privado, cujo conteúdo não seria necessariamente platônico, incluindo temas variados, da retórica à medicina espiritual, da leitura de textos bíblicos à literatura vernacular. Portanto, para o autor, ao usar o termo “Academia”, Ficino poderia se referir à sua escola vinculada à Universidade de Florença ou à instituição, de um modo mais amplo, entendida como um somatório de todas as atividades educacionais liberais de Florença, públicas e privadas⁸⁹. Em outras passagens, o autor defende que Ficino usaria o termo “Academia” como metáfora para as obras de Platão⁹⁰.

No entanto, apesar de considerar uma série de fontes da época, como a ausência de elementos platônicos dentre os escritos dos alunos e ex-alunos de Ficino, este argumento ignora alguns detalhes acerca da vinculação de Ficino ao *studio* florentino, a influência da produção do filósofo e outros fatores definidores do modelo de sua Academia, questões apontadas por Arthur Field. Field defende que as aulas que Ficino ministrava no *studio* eram sobre o pensamento e Platão, em especial, seu *Filebo*. O autor toma como evidência o testemunho de Giovanni Corsi, biógrafo de Ficino no século XVI, o qual afirmaria que nos tempos de Piero de' Medici, Ficino ministrou aulas sobre o *Filebo* na Universidade de Florença. Embora Corsi possa ter fornecido alguns dados incorretamente, outros mais tarde se provaram corretos. Entre estes, Corsi afirma que Ficino

⁸⁸ HANKINS. The myth of Platonic Academy, p. 457: “Far from being the ‘villa intellectual’ described by some historians, Ficino’s work as a spiritual guide of youth and as the apostle of Platonism was always centered where he lived and lectured for most of the year, inside the walls of Florence”.

⁸⁹ HANKINS. The myth of Platonic Academy, p. 430-458.

⁹⁰ HANKINS. Cosimo de' Medici, p. 152 s..

recebeu sua propriedade em Careggi após ter traduzido os textos atribuídos a Hermes Trismegisto, ou seja, após abril de 1463. A doação da vila por Cosimo, antes da descoberta da documentação que o comprova, era considerado pela historiografia como tendo acontecido um ano antes. Da mesma maneira, o testemunho de Corsi de que Ficino ministrava aulas no *studio* florentino parecia fantasioso até Jonathan Davies encontrar sua evidência ligando o filósofo à Universidade. Portanto, Field acredita que o testemunho de Corsi sobre o conteúdo das aulas de Ficino na universidade de Florença deva ser considerado seriamente⁹¹.

Esta possibilidade é corroborada pelo rascunho dos comentários que Ficino fizera do *Filebo*, datado de meados da década de 1460. Estes comentários seguem a forma de *reportationes* ou anotações rápidas de aulas. Em suas orações inaugurais antes das aulas, Ficino declara que ministrar estas lições "agradaria aos nossos melhores cidadãos" (*optimis civibus nostris placuerit*) "neste célebre lugar" (*in hoc in loco*). Como Field observa, o termo *optimi cives*, aos quais as aulas eram direcionadas, sugere aulas públicas, destinadas a um público amplo de cidadãos. O "célebre lugar" pode ser referir a igreja de Santa Maria degli Angeli ou o convento de Rotunda, projetado por Brunelleschi⁹². Logo, é possível constatar que Ficino promovia o pensamento platônico também na Universidade de Florença.

Adicionalmente, Field questiona a afirmação de Hankins de que a Academia de Ficino não seria de cunho platônico. Seria inconcebível que a escola privada de Ficino não tivesse esta orientação filosófica, considerando que, após 1460, toda a monumental obra de Ficino girou em torno de Platão e seus herdeiros intelectuais. Temas como a literatura vernacular, a Bíblia, astrologia e a "medicina espiritual" eram totalmente permeados pelo platonismo: os poetas Guido Cavalcanti e Dante; São Paulo e outros escritos cristãos, a astrologia e, principalmente a medicina espiritual eram vistos como domínios diferentes de uma revelação comum, a *prisca theologia* que atingiu em Platão sua forma mais completa⁹³.

Finalmente, Field observa que talvez Ficino tenha restringido o termo "acadêmicos" aos seus alunos jovens por uma postura de respeito, não implicando que o grupo de estudos sobre o

⁹¹ FIELD. The Platonic Academy of Florence, p. 361.

⁹² FIELD. The Platonic Academy of Florence, p. 362.

⁹³ FIELD. The Platonic Academy of Florence, p. 364.

platonismo não incluísse colegas filósofos e homens de letras. Este fato fica evidente em uma carta, escrita por Marsilio em meados de 1470 ao embaixador veneziano Bernardo Bembo. Na carta, o filósofo confessa: “Tu me perguntas, o que a Academia faz, meu Bernardo? Ela ama Bembo. O que mais ela faz? Ela reverencia Bembo. Cada literato entre nós concorda que Bembo, acima de tudo, é digno de amor e reverência, pois seu coração é o templo das Graças, e sua mente é a fonte das Musas”⁹⁴. A declaração de que “cada literato entre nós”, como conclui Field, indica que a Academia é composta não apenas de alunos, mas também de homens de letras. “Ficino está dizendo a Bembo que ele e seus colegas platônicos em Florença, ou seja, a Academia Platônica de Florença, estão unidos a Bembo em amor platônico”⁹⁵.

Ficino não teria citado o nome de associados como Cristoforo Landino dentre os membros de sua academia, os a “*academici*”, em sinal de respeito, caso contrário, estaria classificando Landino como seu estudante, portanto, em uma hierarquia inferior, o que poderia gerar-lhe constrangimento, visto que Landino, além de mais velho, era de uma posição social mais elevada. Possuindo um salário mais alto no *studio*, Cristoforo era pertencente a uma abastada família florentina, detentor do cargo de chanceler da Parte Guelfa e, durante algum tempo, mentor do próprio Ficino. Por outro lado, Ficino, diversamente de muitos influenciados por suas ideias, carecia de prestígio social. Logo, aos seus estudantes mais jovens, Ficino poderia se referir como seus alunos ou acadêmicos; aos demais associados de maior idade e posição social, Ficino se referia como “*familiares*” ou “*confabulatores*”, colegas estudiosos da sabedoria humana e divina revelada pela tradição platônica⁹⁶. Logo, a Academia de Ficino pode ser entendida, em acordo com Kristeller e Field, como um grupo informal de amigos e alunos de Ficino, entre os quais eram incluídos homens de letras, políticos e colegas filósofos, unidos pela admiração e estudo da tradição platônica, os quais promoviam encontros, banquetes e leituras ocasionalmente, dentro dos muros da cidade⁹⁷.

⁹⁴ FICINO. *Opera omnia*, v. 1, Epistolarum Liber III, p. 730: “Rogas quid nam agat Academia, mi Bernharde? Amat Bembum. Quid rursus veneratur Academia Bembum. Omnes apud nos in hoc consentiunt literati, hunc esse apprime amandum et venerandum, cuius pectus gratiarum templum est, ac mens est sons musarum”; FIELD. *The Platonic Academy of Florence*, p. 366.

⁹⁵ FIELD. *The Platonic Academy of Florence*, p. 367: “Ficino is telling Bembo that he and his fellow Platonists in Florence, that is, the Platonic Academy of Florence, are united to Bembo in Platonic love”.

⁹⁶ FIELD. *The Platonic Academy of Florence*, p. 369 s..

⁹⁷ FIELD. *The Platonic Academy of Florence*, p. 375-376; KRISTELLER. *The Platonic Academy of Florence*, p. 150.

Após traduzir o *Corpus Hermeticum*⁹⁸, o filósofo dedicou-se a traduzir a obra platônica, terminando os primeiros dez diálogos enquanto Cosimo ainda vivia em 1464, concluindo a tradução nos anos de Piero de' Medici como patriarca da família, em 1468. Ficino escreveria, a seguir, seus comentários sobre o *Banquete* de Platão e o *Filebo* em 1469 e, entre este ano e 1474, escreveria seu *magnum opus*, *Theologia Platonica*, um tratado em favor da imortalidade da alma composto por dezoito livros. Em 1474, redigiria seu *De religione Christiana*, um texto de caráter teológico e, nos anos seguintes dedicou-se à pequenos tratados, atualmente inseridos entre suas cartas, e às revisões de sua *Theologia Platonica* e de sua tradução de Platão, publicadas respectivamente em 1482 e 1484. Entre 1484 e 1492, Ficino trabalhou em sua tradução de Plotino e escreveu comentários sobre a obra do autor. Em 1488, traduziria obras de Porfírio, Proclo e outras fontes neoplatônicas e, em 1489, seu tratado de medicina mágica, *De vita triplici* ou *De vita libri tres*. Sua tradução de Pseudo-Dionísio foi completada em 1492 e suas cartas foram reunidas e publicadas em 1495, seguidas de seus comentários sobre Platão em 1496. Sua última obra conhecida trata-se de um comentário sobre a *Epistola aos Romanos* de São Paulo⁹⁹.

Em 1473, Ficino foi ordenado padre, recebendo vários benefícios e, em 1487, seria feito cânone da Catedral de Florença. Após a morte de Lorenzo de' Medici em 1492 e a expulsão da família da cidade em 1494, Ficino se retiraria para o interior. Embora inicialmente apoiador de Savonarola, logo se decepcionaria com a situação política da cidade, falecendo em 1 de outubro de 1499¹⁰⁰. Não havia distinção entre a doutrina de Ficino e a da Academia, visto que esta era apenas um círculo de pessoas dentro do qual o pensamento de Ficino se difundia. Entre seus amigos diretamente inspirados por suas ideias, destacam-se Cristoforo Landino, a quem Ficino dedicaria suas *Institutiones ad Platoniam disciplinam* de 1456 e seu “*comphilosophus*”, Pico della Mirandola¹⁰¹. Landino nasceu em 1424 em Florença. Após estudar por um tempo em Volterra na década de 1430, iniciou seus estudos em direito na Universidade de Pávia e, assim como a maioria dos humanistas, dedicou-se aos *studia humanitatis*, produzindo como uma de suas primeiras obras

⁹⁸ Sobre a importância dos textos herméticos no pensamento de Ficino e na cultura renascentista, cf. o cap. 1.2 a seguir.

⁹⁹ KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 17-18.

¹⁰⁰ KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 17-18.

¹⁰¹ KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 18; FIELD. *The Platonic Academy of Florence*, p. 369; ROBB. *Neoplatonism*, p. 60

poéticas, *Xandra*, baseada em *Laura* de Petrarca, dedicando sua primeira edição a Leon Battista Alberti. Na década de 1440, Landino se sustentava como tutor e teria se ocupado como escrivão, aprofundando seus conhecimentos humanísticos durante os dois anos que permanecera como aluno do humanista Carlo Marsuppini (1399-1453)¹⁰².

Em 1455, Landino tornou-se conhecido por suas aulas sobre Dante na Universidade de Florença¹⁰³, vindo a conhecer o jovem Lorenzo de' Medici, com quem construiu uma relação duradoura. Em janeiro de 1458, com o apoio dos Medici, Landino assume a cadeira de retórica e poesia no *Studio* florentino, dedicando a Piero de' Medici, um dos diretores da Universidade, uma versão expandida de seu *Xandra*. Ainda no mesmo ano, o humanista ministraria aulas sobre as *Disputações Tusculanas* de Cícero e, posteriormente, ensinaria poesia latina por quatro anos: as *Odes* de Horácio (1459-60), as *Sátiras* de Juvenal (1461-62), os sete primeiros livros da *Eneida* de Virgílio (1462-63) e o restante da obra virgiliana entre 1463 e 1464. Entre 1464 e 1465, sabe-se somente que ministrou aulas sobre a *Ars poetica* de Horácio (65 a. C.-27 d. C.), construindo uma afinidade entre o platonismo e a arte poética que teria consequências decisivas para a teoria artística do século seguinte¹⁰⁴. Neste período ou um pouco mais tarde, Landino teria também dado aulas sobre o *Canzoniere* de Petrarca e, entre 1465-66, deu aulas sobre a escrita de cartas, fazendo ao menos um comentário sobre os *Familiars* de Cícero. Por mais dois anos, suas aulas se dividiram entre obras de Juvenal e Virgílio (1467-69), sem outros registros de sua atividade docente após este período¹⁰⁵.

Sua primeira publicação filosófica foi o tratado *De anima*, entre 1471 e 1472, embora já estivesse escrevendo a obra na década de 1460. Em 1472 finalizaria sua obra autoral mais conhecida, as *Quaestiones Camaldulenses*, um diálogo em quatro livros que aborda a natureza do Bem, a problemática entre vida ativa e contemplativa, propondo, ainda, uma leitura alegórica platonizante da *Eneida* de Virgílio¹⁰⁶. A seguir, Landino publicou uma tradução da *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho (1476) e, na década de 1480, sua *De vera nobilitate* (1487), e seus

¹⁰² FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 232-234.

¹⁰³ FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 235-238

¹⁰⁴ Cf. capítulo seguinte.

¹⁰⁵ FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 235-238.

¹⁰⁶ LANDINO, Cristoforo. *Disputationes Camaldulenses*. Venezia: Nicolò Brenta, 1507.

comentários sobre Dante (1481), Horácio (1482) e Virgílio (1488). Landino permaneceria como professor no *Studio* até se aposentar em 1497, recebendo uma pensão pública até sua morte em 1498¹⁰⁷.

O pensamento de Landino foi permeado pelo de Ficino, influência que remonta à suas aulas sobre Dante na década de 1450, baseadas nas *Institutiones ad Platonicam disciplinam*, obra que Ficino lhe dedicara¹⁰⁸. O humanista inspirou-se no neoplatonismo tal como interpretado por seu amigo em suas concepções sobre a arte poética e sobre os mitos antigos, interpretando-os, em termos alegóricos, como expressões de conceitos e verdades universais¹⁰⁹. Esta crença nortearia, além de sua visão sobre os escritos dos poetas latinos, seu célebre *Comentário sobre a Comédia de Dante*, obra que seria despojada de seu sentido original e vista como uma jornada alegórica neoplatônica entre os planos, na qual a alma eleva-se ao buscar a virtude e abandonar os vícios, uma interpretação que teria grande fortuna entre o final do século XV e a primeira metade do XVI¹¹⁰.

Seus comentários se tornaram um suplemento obrigatório para a compreensão da *Comédia*, convertendo na versão de referência a ser consultada por humanistas, filósofos e artistas. Seria por meio desta edição que homens como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael conheceriam e interpretariam a obra de Dante¹¹¹. Com sua visão alegórica platonizante, Landino contribuiu de modo único para a difusão do neoplatonismo cristão em Florença. Sua visão sobre a literatura e a poesia tornou-se extremamente popular com a ampla circulação de suas obras, a qual foi auxiliada por sua iniciativa em expor princípios filosóficos no vernáculo, de modo que pudessem ser apreendidos por aqueles que não dominavam o latim. Defensor da incorporação da terminologia e da linguagem filosófica no idioma toscano de modo a enriquece-lo¹¹², a postura de Landino desfrutaria de grande fortuna no século XVI, sobretudo no âmbito da Academia Fiorentina.

Outro célebre estudioso vinculado a Ficino e sua Academia, Pico della Mirandola nasceu em 1463, ano no qual Ficino conclui sua tradução do *Corpus Hermeticum*, estabelece sua Academia

¹⁰⁷ FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 238-239.

¹⁰⁸ FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 240-241.

¹⁰⁹ FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 244 s.

¹¹⁰ FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 45-46; CHASTEL. Arte e Humanismo em Florença, p.171 s..

¹¹¹ CHASTEL. Arte e Humanismo em Florença, p.172-173.

¹¹² FIELD. The Origins of the Platonic Academy, p. 265-266.

e inicia sua versão latina dos diálogos platônicos (coincidência que não passaria despercebida pelo filósofo¹¹³). Membro de uma rica e poderosa família da aristocracia italiana, herdando o título de *Comites Concordiae* ou Conde da Concórdia¹¹⁴, Pico teve acesso uma educação clássica que lhe possibilitou desenvolver suas grandes aptidões intelectuais. Estudaria direito canônico na Universidade de Bolonha (1477-1478), filosofia e teologia nas Universidades de Ferrara (1478-1479), Pádua (1480-1482), Pavia (1483-1484) e Paris (1485-1486). Em 1479, aos 16 anos, Pico visitaria Florença pela primeira vez, aproximando-se de Lorenzo de' Medici, Angelo Poliziano, Marsilio Ficino e seu círculo platônico, retornando à cidade em 1484 (segundo Ficino, na ocasião da publicação de sua tradução completa da obra platônica) permanecendo um ano inteiro na cidade¹¹⁵.

Adquirindo conhecimento de uma grande variedade de línguas, incluindo o latim, o grego, o hebraico e o árabe, e familiarizando-se com diversos sistemas filosóficos, Pico tornar-se-ia conhecido em círculos eruditos, notoriedade que foi facilitada por sua elevada posição social. Em sua primeira visita a Florença, conheceria o humanista Girolamo Benivieni, que, inspirado pelo comentário de Ficino sobre o *Banquete* de Platão¹¹⁶, escreveria suas *Canzone d'amore*, comentadas pelo conde em 1486, comentários que seriam editados junto da obra de Benivieni em 1519 e conhecidos como *Commento sopra la canzone d'amore*¹¹⁷. Ainda em 1486, compõe uma carta

¹¹³ FICINO. *Opera*, v.2, In Plotinum, p. 1537.

¹¹⁴ Concordia era o nome de uma propriedade pertencente à sua família em Mirandola, cujo título seria interpretado por si mesmo e seus contemporâneos como um sinal de seu destino sagrado como conciliador entre diferentes tradições. FARMER, S. A.. General Introduction. In: MIRANDOLA. Pico's 900 Theses (1486), p. 1.

¹¹⁵ FARMER. General Introduction, p. 1-2; BUSI, Giulio; EBGI, Raphael. *Pico della Mirandola: Mito, magia, Qabbalah*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014, p. ix, xii-xiii; FICINO. *Opera*, In Plotinum, v.2, p. 1537.

¹¹⁶ BENIVIENI, Girolamo. *Opere di Girolamo Benivieni Fiorentino: Nouissimamente riuedute et da molti errori espurgate con una Canzona dello Amor celeste & divino, col Commento dello ill. s. Conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in Libbri III*. In Vinetia: Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1522, fl. 3v. A respectiva edição foi uma reimpressão corrigida da primeira, impressa em Florença pela oficina giuntina em 1519. Em ambas, por sua vez, são ausentes os trechos mais problemáticos dos comentários de Pico, contendo críticas incisivas à Marsilio Ficino, as quais Benivieni, amigo de ambos, optou por suprimir, visando respeitar a reputação dos dois amigos. O texto original seria descoberto e publicado somente no século XX, por Eugenio Garin em 1942. Cf. BUSI; EBGI. *Pico della Mirandola*, p. xiv; ALLEN, Michael J B. The second Ficino-Pico controversy: Parmenidean poetry, eristic and the One. In: Plato's Third Eye: Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources. Aldershot: Variorum, 1995, X, p. 418-421.

¹¹⁷ ALLEN, Michael J. B.. The Birth Day of Venus: Pico as Platonic Exegete in the *Commento* and the *Heptaplus*. In: DOUGHERTY, M. V. (Ed.). *Pico della Mirandola: New Essays*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 85.

acerca do *Canzoniere* de Lorenzo de' Medici e, finalmente, envolve-se na célebre polêmica romana sobre suas *Conclusiones Nongentae (Novecentas Teses)* ¹¹⁸.

Tal polêmica foi resultante de seu desafio, lançado aos eruditos da cidade eterna, de refutar suas teses. Inspirando-se em ideias neoplatônicas, herméticas e cabalísticas, as teses tratam de uma miríade de temas, tais como a filosofia moral, a lógica, metafísica, física, astrologia, magia, numerologia, teologia, epistemologia, fisiologia entre outros, tendo como premissa a de servir de chave de todo conhecimento humano. As teses foram precedidas por uma oração introdutória, que posteriormente (e postumamente) tornou-se conhecida como *Oração da dignidade do homem (De hominis dignitate oratio)*, tido por estudiosos como Eugenio Garin como o manifesto do Renascimento¹¹⁹.

Seu desafio trouxe-lhe problemas com a Igreja, e a reação do papa Inocêncio VIII foi rápida e enérgica. Inicialmente feita na forma de uma bula ordenando a suspensão temporária do debate, seguida da discussão, por parte de uma comissão papal, sobre treze teses consideradas heréticas. Decidindo deixar a cidade eterna e continuar seu projeto na França, um ambiente mais amistoso, Pico parte para a corte de Carlos VIII. Sua fuga leva à ordem de sua captura e a imediata condenação de suas *Conclusiones*, em uma bula promulgada por Inocêncio VIII em 4 de agosto de 1487 (publicada quatro meses mais tarde), condenando a obra em sua totalidade, especialmente por seus pontos esotéricos: a interpretação alegórica da religião pagã; suas teses cabalísticas; e sua defesa da existência de uma magia natural, sendo acusada de basear-se em práticas demoníacas e na bruxaria¹²⁰.

Pico seria interceptado em Delfinato, feito prisioneiro em Vincennes e recebido por Carlos VIII que, intercedendo em favor do filósofo junto ao papa, garante seu retorno seguro à Itália, chegando em Florença em abril de 1488, onde é acolhido por Lorenzo de' Medici. O patriarca mediciano intercede em seu favor junto a Inocêncio VIII, garantindo sua absolvição, após a qual o filósofo passa a viver tranquilamente em convívio com o círculo da família Medici em Florença

¹¹⁸ BUSI; EBG. *Pico della Mirandola*, p. xxi.

¹¹⁹ GARIN, Eugenio. Introduzione. In: MIRANDOLA, Giovanni Pico della della. *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 23; FARMER. General Introduction, p. 1-2; BUSI; EBG. *Pico della Mirandola*, p. vii.

¹²⁰ FARMER. General Introduction, p. 15-16; BUSI; EBG. *Pico della Mirandola*, p. xli-xliv.

durante seus últimos anos. Entretanto, a polêmica impactaria definitivamente sua produção intelectual tardia, que passaria a abordar temas menos problemáticos, ainda que não abandonasse suas inclinações iniciais. É o caso de seu *Heptaplus* (1488), o *De Ente et Uno* (1491) e suas *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (1493-94), que apresentam um maior rigor e sobriedade filosóficos, sem qualquer alusão direta à teologia poética, à magia, ou aos escritos órficos, caldeus e herméticos¹²¹.

Essa cautela acerca de temas polêmicos ocorre mesmo seu *Heptaplus*, que consiste em uma interpretação neoplatônica e cabalística da criação exposta no Gênese bíblico¹²², obra que quase levou à restauração de seu processo inquisitório por Inocêncio VIII. Ainda que a condenação de suas *Conclusiones* fosse, mais tarde, anulada por Alexandre VI em 1492, levando à reimpressão de sua obra e sua subsequente circulação pelo continente europeu, os eventos de 1487 deixaram suas marcas em Pico. Muito do entusiasmo de sua juventude, expresso na extensão de seus interesses, na ousadia e na confiança de seus escritos seria extinto, chegando mesmo a ser revisto. Em especial, esta postura ocorre em sua última obra, uma missiva contra a astrologia judicial, na qual mostra até sinais de arrependimento em relação as crenças que promovia em sua obra de 1486. Esta mudança, entretanto, permanece um campo incerto, considerando a influência de seu sobrinho, Gianfrancesco Pico della Mirandola (1470-1533), de inclinação excessivamente ortodoxa e aversa à filosofia pagã, responsável por editar postumamente a obra do tio (podendo tê-la alterado significativamente), publicando-a em 1495¹²³

De fato, em seus últimos anos, Pico leva uma vida pacata e aproxima-se do padre dominicano Girolamo Savonarola (1452-1498), cujos sermões assiste em companhia de Lorenzo de' Medici, Angelo Poliziano e Marsilio Ficino, ainda que sua relação com o padre fosse incerta, e, na ocasião de sua morte, Savonarola lamenta que Pico não se tornou padre antes de morrer, razão pela qual sua alma estaria no purgatório¹²⁴. O ano da morte de Pico coincidiu com o da expulsão da família Medici de Florença, cuja influência declinara após a morte de Lorenzo, o Magnífico em

¹²¹ BUSI; EBGI. *Pico della Mirandola*, p. xlv-lxvii

¹²² MIRANDOLA, Giovanni Pico della della. *Heptaplus*. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 167-384.

¹²³ BUSI; EBGI. *Pico della Mirandola*, p. xlv. Busi não descarta a hipótese de que os trechos da obra de Giovanni que mostram arrependimentos tenham sido escritos por influência ou mesmo pelo próprio Gianfrancesco.

¹²⁴ BUSI; EBGI. *Pico della Mirandola*, p. vlvii

1492 e a consequente inabilidade política de seu primogênito e herdeiro político, Piero de' Medici (1471-1503). A chamada Revolução de 1494, após a qual Savonarola assume o controle da cidade toscana, representou, além do declínio do poder político dos Medici, o desmantelamento da Academia platônica de Florença e sua iniciativa de integrar a sabedoria pagã ao cristianismo¹²⁵. Entretanto, seu impacto durante seus anos de atividade e em sua posteridade, foi amplo e decisivo na cultura italiana e europeia. Em Florença, Kristeller observa que toda a classe letrada florentina da segunda metade do século XV teria sido influenciada pelas ideias da Academia de Ficino, cujos ecos são vistos nos diversos campos do saber. Nas artes visuais dos últimos anos do século XV e início do XVI, especulações platonizantes manifestaram-se iconograficamente em obras de artistas como Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti e Rafael Sanzio¹²⁶, além de exercerem um impacto decisivo nas ideias estéticas e expressões artísticas do *Cinquecento*.

No campo filosófico, as ideias de Ficino, Landino e Pico também seriam transmitidas e inspirariam filósofos subsequentes, graças à ampla circulação de suas obras, aos contatos mantidos com outros homens de saber espalhados pelo continente e à atividade de Francesco Cattani da Diacceto (1466-1522), herdeiro intelectual de Ficino¹²⁷. Por meio de correspondências, Ficino manteve contato com outros estudiosos europeus, em cidades italianas como Roma e Veneza, e também em outros territórios na Alemanha, França, Bélgica, Polônia e Hungria, inspirando autores diversos, fazendo com que sua influência perdurasse após o desmantelamento de sua Academia e a sua própria morte. Suas obras seriam reimpressas e estudadas no decorrer do século XVI e, em Florença e em Pisa, formar-se-ia uma longa tradição platônica local. Filósofos quinhentistas como Heinrich Cornelius Agrippa, Francesco Patrizi (1529-1597), Giordano Bruno (1548-1600) e Tommaso Campanella (1568-1539) foram profundamente influenciados pelo platonismo de Ficino, o qual é mencionado mesmo entre os tratados aristotélicos sobre imortalidade da alma no século XVI¹²⁸.

¹²⁵ HIBBERT, Christopher. *The House of Medici: Its rise and fall*. New York: Perennial Harper Collins, 2003, p. 172-196; KRISTELLER. *The Platonic Academy of Florence*, p. 157.

¹²⁶ KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 18; KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.64-65; FAIVRE. *Western Esotericism*, p.50.

¹²⁷ CELENZA. *The revival of the Platonic philosophy*, p.90.

¹²⁸ KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 20.

Paralelamente, suas ideias sobre o amor e a beleza seriam preservadas e difundidas por Francesco Cattani da Diacceto. Membro de uma família com fortes afinidades medicianas, o herdeiro intelectual de Ficino receberia uma sólida educação humanista, estudando filosofia na Universidade de Pisa, sendo então colega de Giovanni de' Medici, filho de Lorenzo e futuro papa Leão X. Na década de 1490, Diacceto se tornaria discípulo de Marsilio Ficino, ocupando, em 1501, um cargo de professor no *studio* florentino, onde ensinaria a filosofia aristotélica, com a qual tentou conciliar a doutrina platônica, demonstrando, entretanto, uma clara preferência por esta. Escreveria, em 1508, um importante tratado vernacular, *I tre libri d'amore*, no qual expõe, de modo mais sistemático e acessível, ideias já presentes no *De amore* de Ficino, cuja versão vernacular ainda permaneceria relativamente inacessível ao público leigo. A obra seria editada e acompanhada de uma biografia escrita por Benedetto Varchi (1503-1565) em 1561. Diacceto também produziria obras latinas, como seu *De Pulchro*, um tratado filosófico sobre o belo, de inclinação plotiniana, iniciado entre 1496 e 1499, mas finalizado apenas após 1514, o qual versa sobre várias questões pertinentes à metafísica neoplatônica; e seu *Paraphrasis in Politicum Platonis*, escrito por volta de 1513, que consiste em um desenvolvimento da interpretação de Ficino sobre o mito da reversão cósmica exposto no *Político* de Platão. Por meio destas obras, Francesco ajudaria a difundir a filosofia neoplatônica nos círculos cortesãos italianos¹²⁹.

Além da Academia Platônica, Diacceto participaria ativamente de outros dois grupos eruditos. O primeiro, conhecido como os *Orti Oricellari* ou Jardins Rucellai, foi composto por um grupo de estudiosos que se reuniam em torno de Bernardo Rucellai (1448-1514) e seus descendentes, inicialmente na primeira década do século XVI, entre 1502 e 1506, e, posteriormente, aproximadamente entre 1510 e 1522¹³⁰. O grupo, entretanto, não possuía uma

¹²⁹DEITZ, Luc. Francesco Cattani da Diacceto: Introduction. In: KRAYE, Jill (Ed.). *Cambridge Translations of Renaissance Philosophical Texts: Moral and Political Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, v. 1, p. 156; DIACCETO, Francesco Cattani. *I tre libri d'amore et con la vita del detto Autore, fatta da M. Benedetto Varchi*. In Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561; ALBURY, William Randall. *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in the Book of the Courtier* (1528). Routledge, 2014, p. 171; CELENZA. The revival of the Platonic philosophy, p. 90.

¹³⁰GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, n° 1, 1968, p. 22-24; GILBERT, Felix. Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study of the Origin of Modern Political Thought. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 12, 1949, p. 101-131. Sobre Bernardo Rucellai, cf. ibidem, p. 103-113.

inclinação fundamentalmente filosófica, motivo pelo qual não pode ser tido como herdeiro da Academia de Ficino. Sua vocação era eclética, abarcando diversos campos do conhecimento, da literatura até a história e a política. Não obstante, ideias platonizantes compunham seus interesses, considerando as inclinações filosóficas de Diacceto e Bernardo, amigo próximo de Ficino. Não causa surpresa, assim, que as obras publicadas pelos membros destas reuniões na primeira década do *Cinquecento* mostrem preocupações com temas como a beleza e o amor, tópicos caros ao neoplatonismo ficiniano, visto como um caminho para que o ser humano se eleve da realidade sensível à eternidade¹³¹.

Contemporâneo aos Orti Oricellari, o segundo grupo ao qual Diacceto pertencia era conhecido como Sacra Accademia Medicea ou Sacro Gimnasio, por vezes confundida com a Academia Platônica de Ficino. Pouco se sabe sobre os principais interesses e atividades de seus membros, além da iniciativa de recuperar os ossos de Dante, então em Ravena, e da tentativa de tornar-se uma herdeira legítima da Academia ficiniana, anseio protagonizado por Francesco, considerado como sucessor do filósofo florentino¹³². A sociedade teria sido fundada por volta de 1515 em Florença, continuando em atividade em 1519. Contando com a proteção do papa Leão X, era formada por aristocratas diletantes, desejosos de praticar suas composições literárias e musicais, algumas das quais eram enviadas ao papa. Assim como os Orti, o interesse pela literatura vernacular também se fez presente entre o grupo, o que se refletiu na aclamação de obras como a *Città di vita* de Matteo Palmieri¹³³, bem como a produção vernacular do próprio Diacceto.

A academia era bem organizada, possuindo diferentes atribuições, cargos e registros. Embaixadores especiais tinham a função de contactar o papa e outras figuras influentes em nome de seus interesses. O papa forneceria ainda o privilegio especial de coroar poetas e oradores. No entanto, é desconhecido o estabelecimento de um lugar fixo de encontros e, embora cartas mostrem a intenção de alugar um edifício pertencente a Ricciardo Becchi, não há evidência adicional que confirme a realização deste fato¹³⁴. Por intermédio da Sacra Accademia, as ideias promovidas por Diacceto teriam inspirado a atividade poética e as concepções estéticas de Michelangelo

¹³¹ GAETANO. De. The Florentine Academy, p. 21.

¹³² GAETANO. De. The Florentine Academy, p. 26-27.

¹³³ GAETANO. The Florentine Academy, p. 27.

¹³⁴ GAETANO. The Florentine Academy, p. 27.

Buonarroti, também membro da sociedade, cujo contato com o neoplatonismo remonta à sua juventude junto ao círculo da família Medici¹³⁵. Por meio de seus poemas e cartas, Michelangelo seria o principal promotor de ideias platonizantes a respeito do belo artístico e da própria arte, inspirando direta e profundamente o movimento maneirista italiano¹³⁶.

Do ponto de vista filosófico, as ideias de Ficino e Pico encontraram um terreno fértil em Johann Reuchlin (1455-1522) que se inspiraria no estudo da Kabbalah do conde de Mirandola em seus *De Verbo Mirifico* (1494) e *De arte Cabalistica* (1517) e, especialmente, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, que sintetizaria, em sua monumental e influente *De occulta philosophia libri três*, estas diversas correntes filosófico-religiosas sob um enquadramento neoplatônico. De modo a compreender como conceitos derivados do neoplatonismo, tal como elaborados inicialmente por Ficino e sistematizados por Agrippa, foram interpretados e convertidos em concepções sobre a arte e o artista, manifestando-se artisticamente na Maniera florentina, faz-se necessária uma breve exposição acerca dos elementos centrais deste corpus doutrinário, os quais ecoariam na literatura artística, nos artistas e em sua audiência, compartilhando uma complexa visão sobre a relação entre o ser humano, Deus e o mundo.

¹³⁵ DEITZ. Francesco Cattani da Diacceto, p. 156.

¹³⁶ Cf. a seguir, cap. 2.

1.2 PRISCA THEOLOGIA

Por volta de 1460, o monge Leonardo da Pistoia, ao retornar de uma viagem à Macedônia, traz consigo um manuscrito grego contendo os quatorze primeiros tratados¹³⁷ do *Corpus Hermeticum*, o qual seria a base para a tradução de Marsilio Ficino (publicada em 1471), cujo impacto na cultura renascentista não pode ser exagerado, contando com dezesseis edições subsequentes, além de trechos em coleções¹³⁸. No famoso proêmio de sua tradução latina do conjunto, intitulada *Pymander* (uma extensão a partir do primeiro tratado do conjunto) concluída a pedido de Cosimo em 1463, Marsilio Ficino demonstra o grande assombro e o profundo sentimento religioso pela sagrada revelação dos mistérios da sabedoria egípcia. descrevendo uma linhagem teológica baseada parcialmente na genealogia de Hermes feita por Agostinho (354-430 d. C.)¹³⁹, que o coloca na mais distante antiguidade, quase como contemporâneo de Moisés: “No tempo em que Moisés nasceu, floresceu Atlas, o astrólogo, irmão de Prometeu, o físico, e tio materno do mais velho Mercúrio, cujo sobrinho era Mercúrio Trismegisto”¹⁴⁰.

¹³⁷ Os três últimos tratados do *Corpus Hermeticum* (XVI-XVIII) ganhariam também uma versão latina de Ludovico Lazzarelli (1447-1500), utilizando um manuscrito diferente daquele utilizado por Ficino em sua tradução. A tradução de Lazzarelli, dedicada a seu mestre, o excêntrico Giovanni Mercurio Correggio, seria publicada postumamente pelo estudioso francês Symphorien Champier (1471-1537). STUCKRAD, Kocku von. *Western Esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*. London: Equinox Publishing, 2005, p. 65; Sobre Lazzarelli, cf. HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic writings and related documents*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, p. 1-104.

¹³⁸ FAIVRE, Antoine. *The Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus*. Translated by Joscelyn Godwin. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1995, p. 98.

¹³⁹ Segundo Agostinho, a filosofia floresceu no Egito nos tempos de Mercúrio Trismegisto, muito tempo antes dos sábios e filósofos da Grécia, no entanto, após Abraão, Isaac e José, e nos tempos de Moisés. Na época de Moisés teria vivido Atlas, o grande astrólogo, irmão de Prometeu e avô materno de Mercúrio, o Antigo, de quem Trismegisto foi neto. Cf. AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus* (Livro I a VIII). Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gbenkian, 1996-2000, v. 3, XVIII.39, p. 1809-1810.

¹⁴⁰ FICINO, Marsilio. *Mercurii Trismegisti Pymander, de potestate et sapientia Dei* : Eiusdem Asclepius, de voluntate Dei. Iamblichus de mysterijs Aegyptiorum, Chaldaeorum, & Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem, de anima & daemone. Idem de sacrificio & magia . Basiléia: per Mich. Isingrinium, 1532, p. 3: *Eo te[m]pore, quo Moses natus est, floruit Atlas astrologus Promethei Physici frater, ac maternus auus maioris Mercurii, cuius nepos fuit Mercurius Trismegistus*.

Ficino prossegue, citando ainda Cícero¹⁴¹ e Lactânio¹⁴², que também haviam escrito sobre Hermes, afirmando que o sábio egípcio havia trazido as “leis e letras” aos egípcios, adicionando que havia ainda encontrado a cidade de Hermópolis. Era chamado de *Trismegistus* ou *Termaximum*, pois era o maior entre os filósofos, sacerdotes e reis. Como filósofo por sua elevada doutrina, que precedeu todos os outros filósofos; como sacerdote, pela santidade de sua vida e pelo magistério de seus cultos divinos; como rei, por sua dignidade régia, pela administração das leis. Tamanha era a reverência a Hermes, que seu nome próprio se tornou sagrado e por esta razão, impronunciável, e em sua homenagem, o primeiro mês do ano egípcio obteve seu nome. Hermes, como primeiro filósofo, reuniu em si todo o conhecimento da matemática e da física para a contemplação das coisas divinas. Discutiu sabiamente sobre a majestade de Deus, a ordem dos demônios, as transformações das almas. Foi ainda o primeiro teólogo, sendo sucedido por Orfeu. Aglaofemo, iniciado por Orfeu, deu lugar a Pitágoras, mestre de Filolau, que foi mestre do divino Platão. Ficino assim constrói o modelo inicial de sua *prisca theologia*, uma corrente ou linhagem sagrada da sabedoria divina, iniciada em Mercúrio e encontrando seu ápice em Platão¹⁴³. Segundo esta noção, todas as filosofias e tradições religiosas no decorrer da história consistem em diferentes roupagens de uma mesma verdade ou revelação universal, manifesta sob o comando da Providência divina, perpassando as religiões dos gentios e culminando na piedade cristã.

¹⁴¹ Cícero relata a existência de cinco Mercúrios: o primeiro, filho do Céu, como pai, e do Dia como mãe, representado sexualmente excitado por ter sido afetado pela visão de Proserpina; o segundo, filho de Valens e Foronis, o Mercúrio subterrâneo, identificado com Trofônio; o terceiro, nascido da união de Júpiter e Maia, cuja união com Penelope deu origem a Pã; o quarto, filho do Nilo, cujo nome os egípcios proibiram de ser pronunciado; o quinto, adorado pelos feneatas (povo de Feneus, cidade do nordeste da Arcádia), teria matado Argos e partido em exílio para o Egito, onde presenteou os egípcios com as leis, o conhecimento e a escrita, sendo chamado por eles de Thoth, mesmo nome do primeiro mês do ano no calendário egípcio. Ficino mescla o quarto e o quinto Mercúrios em uma só figura, baseando-se conjuntamente nos relatos de Lactânio e Agostinho. Cf. CICERO, Marco Tulio. *De natura deorum*. In: *De natura deorum; Academica*. With an English translation by H. Rackham. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann LTD, 1967, III.27.56, p. 338-340.

¹⁴² Lactânio considera Hermes como um dos reveladores da verdade cristã, sendo alçado à posição dos Profetas e Sibilas como autoridade teológica. Cf. LACTANTIUS, Lucius Caelius Firmianus. *Opera Omnia*. In: MIGNE, J. P. *Patrologia Latina*, v. 6. Paris: Migne, 1844, *Divinarum institutionum*, II.3, col. 266; IV.7, col. 463; IV.9, col. 469; IV.27, col. 535; V.15, col. 597; VI.5, col. 634; VI.25, col. 730; VI.25, col. 733; *Dissertatio*, col. 843; *Dissertatio*, col. 852; *Epitome Divinarum institutionum*, XLII, col. 1022; *Epitome Divinarum institutionum*, XLII, col. 1049.

¹⁴³ FICINO. *Pymander*, p. 3-4.

Estimulado pelo desejo de uma profunda reforma religiosa, Ficino buscou substituir a figura de Aristóteles pela de Platão como principal bastião filosófico do cristianismo, um empreendimento que o filósofo deixa claro no *proemium* de sua monumental *Theologia Platonica* (obra que pretendia ser uma sucessora e substituta ao tratado homônimo de Proclo), onde declara sua intenção de aproximar Platão da verdade cristã¹⁴⁴. Além da simpatia de Padres da igreja pela filosofia de Platão, um equívoco histórico corroborava o argumento de Marsílio, segundo o qual o platonismo e o cristianismo seriam expressões consonantes de uma mesma revelação divina. Em seu tempo, acreditava-se que os escritos do autor anônimo inspirado por Proclo, atribuídos a Dionísio, discípulo convertido por Paulo de Tarso no Areópago (*Atos*, 17:34), eram verdadeiros. Logo, os textos do final do século V eram considerados como provenientes do século I d. C., detendo uma autoridade apostólica ao lado dos escritos do próprio Paulo.

Assim, o platonismo de Pseudo-Dionísio foi interpretado como um sinal irrefutável de que o platonismo e o cristianismo constituíam em uma mesma doutrina, a qual permearia os escritos de autores neoplatônicos como Plotino, Porfírio, Jâmblico e Proclo. De fato, Ficino chega a acreditar que os filósofos neoplatônicos teriam se baseado nos escritos dos apóstolos cristãos em suas interpretações da obra platônica¹⁴⁵. Como Michael J. B. Allen ressalta, “de repente, a abertura do Evangelho de São João, as epístolas de São Paulo e os tratados de Pseudo-Areopagita coalesceram-se para formar um impressionante corpo de escritos cristão-platônicos, um corpo que, de fato, significava a perfeição da sabedoria platônica na revelação cristã”¹⁴⁶. Esta concórdia estendeu-se

¹⁴⁴ FICINO, Marsílio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001, v. 1. (The I Tatti Renaissance Library)

¹⁴⁵ FICINO, Marsílio. *Opera omnia*, De Christiana Religione, XXII, p. 25. Ficino conta que Platão teria profetizado em suas cartas que os mistérios da *prisca theologia* se tornariam manifestos aos homens após muitos séculos. O que de fato aconteceria, pois nos tempos de Fílon e Númênio, o pensamento dos antigos teólogos, exposto nas cartas de Platão começou a ser compreendido. Assim, logo após os discursos e escritos dos apóstolos e seus discípulos, os neoplatônicos interpretariam Platão segundo a luz divina do cristianismo (*Divino enim Christianorum lumine usi sunt Platonici ad divinum Platonem interpretandum*). Ficino cita Basílio e Agostinho como testemunhas de que os neoplatônicos teriam se apropriado da doutrina de João Evangelista. Assim, Ficino acredita que as ideias de homens como Numênio, Fílon, Plotino, Jâmblico e Proclo, teriam sido derivadas daquelas expostas por João, Paulo, Hieroteu e Dionísio, o Areopagita, e tudo aquilo que os primeiros chegaram a dizer sobre a mente divina e angélica, além de outras coisas relacionadas à teologia, teria sido usurpado dos últimos.

¹⁴⁶ ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xix: suddenly the opening of St. John's Gospel, St Paul's epistles and the Pseudo-Areopagitean treatises coalesced to form an impressive body of Christian-Platonic writing, a body indeed that signified the perfection of the Platonic wisdom in the Christian revelation.

não apenas ao cristianismo, mas a todas as filosofias e religiões do mundo, sob as quais, segundo Ficino e seus sucessores, subjaz uma mesma sabedoria de origem divina, representada pelos *prisci theologi*, cujas doutrinas, ainda que pagãs, pavimentariam teleologicamente o caminho para a revelação cristã. A posição de Hermes como o primeiro desta linhagem de sábios pode ser a razão pela qual os textos herméticos foram priorizados em relação aos do próprio Platão por Cosimo e Ficino, acreditando se tratarem de escritos da mais remota antiguidade.

A inclusão de Hermes como primeiro elo de sua *prisca theologia* (ao menos inicialmente) demandou uma postura cautelosa por parte de Ficino. Embora se baseie nos depoimentos de Agostinho e Lactâncio, Ficino ignora os duros ataques do primeiro sobre o *Asclépio* latino, (tradução por vezes atribuída a Apuleio¹⁴⁷), o único texto hermético conhecido no Ocidente europeu desde a Antiguidade em sua versão latina, cujo conteúdo, que incluía a animação de estátuas com espíritos de divindades, permaneceu alvo de polêmica entre autoridades cristãs¹⁴⁸. Consciente da fama do texto, Ficino esforçou-se por harmonizar os ensinamentos neoplatônicos e herméticos com a doutrina cristã, uma postura que manteria durante toda sua vida, utilizando como precedente e justificativa as palavras dos próprios Padres da igreja, ainda que de modo seletivo e cauteloso. Esta posição de cautela explica a não inclusão do texto em sua edição latina dos quatorze tratados do *Corpus Hermeticum*, ainda que seu conhecimento do texto infame remonte a 1456. O *Asclépio* seria incorporado à tradução ficiniana apenas na edição de 1505, supervisionada por Jacques Lefevre d'Étaples (ca. 1455-1536)¹⁴⁹.

Hermes Trismegisto, cujo epíteto se tornaria canônico durante a dominação romana do Egito, a partir do ano 30 a. C., foi uma figura de natureza complexa, resultante de um sincretismo religioso ocorrido entre o deus egípcio Thoth e o deus grego Hermes, no Egito ptolomaico¹⁵⁰. Thoth

¹⁴⁷ Sobre a problemática da autoria de Apuleio da tradução latina do texto grego, cf. HUNINK, Vincent. Apuleius and the “Asclepius”. *Vigiliae Christianae*, v. 50, n° 3, 1996, p. 288-308.

¹⁴⁸ COPENHAVER, Brian P. (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. Cambridge University Press, 2000, Asclepius, 23-24, p. 80-81. Cf., por exemplo, a posição de Agostinho perante o texto hermético. AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, v. 1, VIII.23, p. 765.

¹⁴⁹ COPENHAVER, *Magic in Western culture*, p.157.

¹⁵⁰ FOWDEN, Garth. *The Egyptian Hermes: a historical approach to a late pagan mind*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. xxi s., 26; YATES, Frances Amelia. *Giordano Bruno e a tradição hermetica*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 14 s.; COPENHAVER (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in*

era um deus de caráter variável, dotado de diversos atributos. Sua natureza lunar lhe rendeu funções como o domínio sobre as estrelas, a passagem do tempo e os destinos individuais, o criador da ordem cósmica, das instituições religiosas e civis, presidindo ainda sobre qualquer aspecto do sagrado, incluindo ritos, cultos, fórmulas e operações mágicas. Como escriba divino, seria o inventor da escrita e senhor da sabedoria, ao qual era até mesmo atribuída parte da composição do *Livro dos Mortos*. Thoth era a fonte dos poderes ocultos latentes em todos os aspectos dos cultos aos deuses, por extensão, sendo venerado como deus do conhecimento, da linguagem e de toda a ciência¹⁵¹.

Sua identificação com Hermes foi possibilitada por atribuições comuns a ambos os deuses, como a natureza lunar, a regência sobre a medicina, o papel de guia das almas dos mortos (psicopompo), pela virtude da astúcia, criatividade e por serem mensageiros dos deuses, entendidos como personificações do “logos” ou da Razão, intérpretes da vontade divina para os seres humanos¹⁵². Como resultado deste amálgama religioso, uma extensa literatura esotérica seria produzida sob a suposta autoria de Trismegisto, conhecida como *Hermetica*, a qual podem ser subdivididos em duas espécies de textos, diferenciados pelos temas centrais abordados por cada um deles. O primeiro tipo, mais antigo, em circulação a partir do século III a. C., consiste em textos de ciências ocultas voltados a aplicações práticas, incluindo a astrologia, magia e alquimia, conhecidos como *hermetica técnicos*¹⁵³.

Dentre os textos herméticos de caráter técnico, a astrologia seria a primeira a reivindicar a autoridade de Hermes, entre os séculos III e II a. C., em obras como o (atualmente fragmentário) *Salmeschoiniaka* (*O vagar das influências*), escrito em grego entre os séculos III e II a. C., mas

a new English translation, with notes and introduction. Cambridge University Press, 2000, Introduction, p. xiii-lxxxiii; FAIVRE. *The Eternal Hermes*, p. 15, 76.

¹⁵¹ FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. 22-23.

¹⁵² FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. 23-24.

¹⁵³ Estas definições foram inicialmente estabelecidas a partir da monumental *La révélation d'Hermès Trismégiste* (1944) e subsequente produção de André-Jean Festugière, que distingue os *Hermetica* populares dos eruditos. Tal classificação, no entanto, é equivocada, como pontuado por Copenhaver, pelo fato de nada nestes textos indicar um caráter popular, mas prático, visando aos seus leitores o conhecimento de uma tecnologia oculta que possibilitaria a manipulação dos mundos natural e divino para propósitos diversos de ordem concreta. Neste sentido, a definição de Fowden de *Hermetica técnicos* e filosóficos é mais precisa, traduzindo com maior acurácia a natureza destes textos. FESTUGIÈRE, André-Jean. *La Révélation d'Hermès Trismégiste: L'astrologie et les sciences occultes*. Paris: Le Belles lettres, 1981, v. 1, p. i-x; FESTUGIÈRE, A. J.. *L'Hermetisme*. Lund: C. W. K. Gleerup, 1948, p. 3-6; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. xxi-xxiii; COPENHAVER, Brian. Introduction, p. xxxiii-xxxvi.

provavelmente composto em Alexandria (apresentando traços babilônicos), que considera as configurações estelares como divindades; o manual astrológico atribuído a um faraó que teria governado cinco séculos antes, Nechepso, e seu sumo sacerdote, Petosiris, que teriam recebido a revelação de Hermes (séc. II a. C.)¹⁵⁴; obras de *iatromathematica* (medicina astrológica), como *Livro de Asclépio chamado Myrioginesis*, que aborda as consequências médicas da teoria das correspondências entre microcosmo e macrocosmo; o *Livro Sagrado de Hermes a Asclépio* e as *Quinze estrelas, pedras, plantas e imagens*, textos de botânica e mineralogia astrológica, investigando as influências das estrelas sobre as plantas, minerais e pedras, e seus efeitos farmacêuticos; e o *Liber Hermetis*, o mais conhecido tratado astrológico hermético, consistindo em um texto latino redigido entre os séculos IV e V d. C., cujo grego original contém elementos que remontam ao século III a. C., no qual são abordados os trinta e seis decanatos egípcios¹⁵⁵.

Hermes também se tornaria uma autoridade em tratados de magia e propriedades ocultas da natureza. Dentre seus principais representantes emerge o *Kyranides*, um compilado do século IV d. C. de textos originalmente independentes, cujas partes mais antigas remontam ao século I d. C.. A obra, considerada o maior texto grego de literatura mágica e médica, é uma coleção de seis livros que abordam temas diversos, possuindo em comum o tema das propriedades ocultas, analisando de modo aprofundado as simpatias, antipatias, e propriedades ocultas de animais, plantas e pedras, cujo conhecimento seria divinamente revelado a Hermes. Abarcando uma grande variedade de fenômenos naturais, a obra reflete o interesse helenístico e greco-romano nos *mirabilia*, os fenômenos extraordinários da natureza e suas causas ocultas, ressaltando as relações entre as influências planetárias e os elementos físicos¹⁵⁶.

Nesta literatura também se destacam os *Papiros Mágicos gregos e demóticos (Papyri Graecae Magicae)*, escritos entre os séculos I a. C. até o V d. C.. Seu conteúdo é, em sua maior parte, formado por feitiços, conjurações de deuses ou demônios, indução de visões ou sonhos,

¹⁵⁴ A obra sobrevive em estado fragmentário na *Antologia* do astrólogo romano Vetius Valens (sec. II d. C.).

¹⁵⁵ COPENHAVER. *Hermetica*, Introduction, p. xxxii-xxxiv; FESTUGIERE. *L'Hermetisme*, p. 3. Os decanatos consistem em uma subdivisão egípcia de signos zodiacais, segundo a qual cada signo rege sobre três decanos, completando trinta e seis. Enquanto cada signo exerce seu poder sobre um período de trinta dias, cada decano preside um período de dez dias, equivalente a dez graus do círculo zodiacal.

¹⁵⁶ FESTUGIERE. *L'Hermetisme*, p. 5; COPENHAVER. *Hermetica*, Introduction, p. xxxv; FAIVRE. *The Eternal Hermes*, p. 58; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. 2, 87.

previsões, a obtenção de invisibilidade, amarrações amorosas, alívio da dor da gota, o combate a insetos, entre outros. Assim como os textos herméticos astrológicos e alquímicos, os papiros mágicos garantiam aos seus leitores o conhecimento de uma tecnologia oculta que possibilitaria a manipulação dos mundos natural e divino para propósitos diversos de ordem concreta¹⁵⁷

Na arte alquímica, o reconhecimento de Hermes ocorre em um momento posterior. Sua primeira exposição sistemática conhecida ocorre na *Physica et Mystika* escrita em grego por Bolos de Mendes (sécs. III e II a. C.) no início do século II a. C., conhecida por meio de fragmentos que descrevem processos envolvendo ouro, prata, pedras, tinturas e outras substâncias empregadas na prática alquímica¹⁵⁸. Entre a obra de Bolos e o período romano do Egito, Hermes se tornaria um dos patronos da arte alquímica, junto de Isis, Agathodaimon, entre outros personagens míticos. No período imperial romano, quando a alquimia assume seus contornos mais definidos, a autoridade de Hermes cresce em uma série de textos. Os últimos destes apócrifos alquímicos foram redigidos entre os séculos II e III d. c., conhecidos por fragmentos. Um dos maiores registros desta literatura é o *Anepigraphos (Inominado)*, que cita a autoridade de Hermes e Agathodaimon em uma descrição alegórica para a obtenção da prata. Outro texto, chamado *Isis a profetiza para seu Filho Horus*, consiste em uma revelação do mistério alquímico exposta por um anjo chamado Amnael, uma analogia entre a reprodução humana e a reprodução metálica. Estes textos herméticos de caráter alquímico seriam conhecidos por Zósimo de Panópolis, alquimista e místico residente de Alexandria por volta do ano 300 d. C., que mesclaria a filosofia hermética (especialmente tratados herméticos filosóficos como o *Poimandres* e o *Krater hermetis*) com os procedimentos técnicos alquímicos¹⁵⁹. A obra de Zósimo serve como um dos importantes exemplos de pontos de contato entre os *hermetica* técnicos e os teóricos.

¹⁵⁷ FESTUGIERE. *L'Hermetisme*, p. 4; COPENHAVER. *Hermetica*, Introduction, p. xxxv-xxxvi; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. 3-4. Sobre a ideia de correspondências ou qualidades ocultas, cf. a seguir, cap. 1.5

¹⁵⁸ A obra de Bolos, escrita sob o pseudônimo de “Demócrito”, é uma das primeiras a apresentar, de modo sistematizado, o conceito de simpatia cósmica. A obra se tornaria extremamente influente a partir do século I a. C., tornando-se uma autoridade equiparável a Aristóteles e Teofrasto. DODDS, Erick Robertson. *The Greeks and the Irrational*. Boston: Beacon Press, 1957, p. 246-247; GRIMES, Shannon L.. *Zozimos of Panopolis: Alchemy, Nature, and Religion in Late Antiquity*. Dissertation (PhD in Religion) – Graduate School, Syracuse University, Syracuse, 2006, p. 14.

¹⁵⁹ FESTUGIERE. *L'Hermetisme*, p. 4; COPENHAVER. *Hermetica*, Introduction, p. xxxiv. Sobre Zósimo e suas fontes, cf. GRIMES. *Zozimos of Panopolis*, passim.

Ao segundo grupo pertencem obras de teor predominantemente teológico e filosófico, abordando temas como a origem do universo, a natureza do cosmos, de Deus e do homem, e os meios pelos quais o homem pode libertar-se da prisão da matéria e ascender ao divino. Neste grupo são incluídos o *Corpus Hermeticum* grego, escrito entre os séculos I e III d. C., o *Asclepius* latino, os quarenta fragmentos herméticos da *Antologia* de João Estobeu (séc. V), os quatro fragmentos de papiro de Viena, produzidos entre o final do século II e o início do III d. C.¹⁶⁰, os três papiros coptas descobertos em Nag Hammadi em 1945 (produzidos em meados do século IV d. C.) e as *Definições de Hermes Trismegisto*, preservadas em manuscritos escritos em romeno, dos quais o mais antigo data de 1273¹⁶¹.

No entanto, é um equívoco assumir um rompimento brusco entre os *hermetica* filosóficos ou teológicos e aqueles técnicos. Por um lado, ambos os tipos de textos compartilham princípios teóricos comuns, como a ideia de uma simpatia universal (*συμπάθεια*) entre todos os níveis do cosmos, e a crença na influência das estrelas sobre o caráter e a atividade humana, pertencendo ao mesmo contexto intelectual do paganismo tardio. Fowden, neste sentido, considera que os escritos herméticos técnicos serviriam como uma *propaideia* aos *hermetica* filosóficos, complementando a teoria com a prática¹⁶². Por outro lado, textos convencionalmente pertencentes ao hermetismo filosófico mostram um evidente caráter prático, como os fragmentos VI e XXIV-XXVI da *Antologia* de Estobeu, e outros, como o fragmento XXIII, conhecido como *Kore kosmou* (A Virgem do Mundo), não apenas apresenta procedimentos práticos, também contendo ensinamentos teológicos¹⁶³. No Renascimento, o *Corpus Hermeticum* permanece como o conjunto textual mais importante dos *hermetica* filosóficos.

¹⁶⁰ Publicados pela primeira vez por H. Oellacher em 1951, os fragmentos ganharam uma edição comentada por Jean-Pierre Mahé em 1984. OELLACHER, Hnas. Papyrus und Pergamentfragmente aus Wiener un Münchner Beständen. In: *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Fontes Ambrosiani 26. Milano: Hoepli, 1951, v. 2, p. 182-188; MAHÉ, Jean-Pierre. Fragments hermétiques dans les papyri Vindobonenses graecae 29456^o et 29828^o. In: LUCCHESI, E.; SAFFREY, H. D. (Eds.). *Mémorial André-Jean Festugière: Antiquité païenne et chrétienne*, Cahiers d'orientalisme. Genova: Cramer, 1984, p. 51-64.

¹⁶¹ COPENHAVER, Brian P.. *Hermetica*, Introduction, p. xxxii-xxxiii; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, xxii-xxiii, p. 9-11.

¹⁶² FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, xxii-xxiii, p. 75-78, 116-117.

¹⁶³ FESTUGIERE. *L'Hermetisme*, p. 4; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, xxii-xxiii, p. 117; COPENHAVER, Brian P.. *Hermetica*, Introduction, p. xxvii-xxviii.

Tampouco, todavia, deve-se esperar destes textos uma exposição filosófica sistematizada, como ocorreria entre as obras neoplatônicas. Ainda que existam passagens nos *hermetica* filosóficos que indiquem um certo enquadramento teórico para noções astrológicas, demonológicas entre outros tópicos. Ao invés de uma teoria da magia, estes escritos apresentam uma teoria da salvação por meio do conhecimento ou *gnosis*, ainda que seja fruto de uma cultura que não havia efetuado uma separação definitiva entre o campo religioso e o mágico¹⁶⁴.

Nestes textos, a própria figura de Hermes Trismegisto, não foi livre de tensões, as quais remontam à Antiguidade. Por um lado, o evemerismo¹⁶⁵ de autores com um repertório cultural grego, como Cícero, que tendiam a considerar Hermes como um humano divinizado por seus feitos extraordinários, e não essencialmente divino; por outro, o caráter divino de Hermes seria ressaltado em escritos herméticos de uma orientação cultural egípcia, uma problemática que se reflete na própria literatura hermética¹⁶⁶. Nos *hermetica* filosóficos, Hermes por vezes surge como um sábio mortal que recebeu revelações divinas e alcançou a imortalidade e a companhia dos deuses pela autopurificação, optando livremente por permanecer no mundo terreno para transmitir a sabedoria divina com os demais seres humanos, assegurando sua salvação. Nos *hermetica* técnicos, por outro lado, por vezes Trismegisto é apresentado como um sábio de tempos remotos que se comunicava com os deuses, e por vezes como uma divindade (identificado com Thoth)¹⁶⁷.

Marsilio Ficino e outros autores de inclinação hermética no Renascimento tendem a adotar Trismegisto como não como uma autoridade filosófica sobre a qual elaboraria seu pensamento, mas como teólogo e um profeta (assim como para Lactâncio), utilizado como mensageiro da verdade cristã e uma confirmação da *prisca theologia*, fornecendo os primeiros traços da sabedoria divina que atingiria em Platão (visto sobretudo pelo filtro de Plotino, a principal fonte filosófica de Marsilio) sua forma final¹⁶⁸. Ficino, neste sentido, adota a visão exposta no *Corpus Hermeticum* e no *Asclepius* que considera Hermes como um sábio iluminado pelo conhecimento do divino. Uma

¹⁶⁴ COPENHAVER, Brian P.. *Hermetica*, Introduction, p. xxxvii.

¹⁶⁵ Teoria de interpretação dos mitos criada por Evêmero no século IV a. C., segundo a qual os deuses antigos seriam personagens históricos de um passado desconhecido, cujas ações seriam fantasticamente amplificadas, transformando-os em divindades.

¹⁶⁶ FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. 24-25.

¹⁶⁷ FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. 28.

¹⁶⁸ COPENHAVER, Magic in Western culture, p.69

postura análoga, porém polêmica, seria adotada por Lodovico Lazzarelli (1447-1500). Em 1482, dedica ao seu mestre, o pregador e profeta apocalíptico Giovanni “Mercurio” da Correggio, um luxuoso manuscrito contendo o *Pymander* de Ficino, o *Asclepius* e a tradução, de sua própria lavra, dos tratados XVI-XVIII, os três últimos do *Corpus Hermeticum* (ausentes no manuscrito utilizado por Ficino), acompanhados de três prefácios¹⁶⁹.

Em Lazzarelli, o sincretismo hermético-cristão é ainda mais intenso. Já no prefácio para o texto ficiniano, elenca Hermes, junto de Moisés, os profetas e Cristo, como as únicas autoridades antigas e modernas válidas¹⁷⁰. A seguir, após elogiar a tradução de Ficino por sua “elegância, graça e riqueza”, afirma que o único erro de Marsilio ocorre em seu *Argumentum*, ao elencar Hermes como posterior a Moisés. Para Lodovico, Hermes teria, em muito, antecedido os tempos de Moisés, vivendo em uma época na qual o Egito era habitado por deuses, os homens verdadeiros, perfeitos e sábios; Moisés, por sua vez, viveu em um período muito posterior, no qual o Egito era governado pelos faraós, que não eram nem perfeitos, nem divinos, tampouco podendo ser considerados homens. Pois ninguém pode ser tido como humano sem ter alcançado a verdadeira e apropriada forma e força de um homem, a saber, a luz, a vida, a mente, a palavra de Deus e o julgamento e domínio sobre todas as coisas do mundo, algo alcançado por Hermes e, por meio de seus escritos, generosamente disponibilizado ao acesso de outros¹⁷¹.

Alguns anos mais tarde, em seu *De summa hominis dignitate dialogus qui inscribitur Via Christi et Crater Hermetis* (Dialogo sobre a suprema dignidade do homem intitulado O Caminho de Cristo e a Taça de Hermes, escrito entre 1492 e 1494), conhecido como *Crater Hermetis*, sua obra hermética de maior envergadura, Lazzarelli chega a afirmar que Pimandro, a divindade que revela os mistérios da criação a Trismegisto no primeiro tratado¹⁷² do *Corpus Hermeticum* é, na realidade, Jesus Cristo, o Verbo, o Logos e a Mente: “O mesmo Poimandres que esteve na mente de Hermes, dignou-se a residir em mim como Jesus Cristo, sendo o consolador eterno, me consolou

¹⁶⁹ HANEGRAAFF; BOUTHOORN (Eds.). *Lodovico Lazzarelli (1447-1500)*, p. 25.

¹⁷⁰ LAZZARELLI, Lodovico. Three Prefaces addressed to Giovanni da Correggio. In: HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHOORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic writings and related documents*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, p. 154-155.

¹⁷¹ LAZZARELLI. Three Prefaces, p. 156-157.

¹⁷² COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, I, p. 1 s..

ao iluminar minha mente com a luz da verdade”¹⁷³. A obra de Lazzarelli, segundo Hanegraaff, uma das maiores expressões, do sincretismo hermético-cristão no Renascimento¹⁷⁴, consiste em um diálogo no qual Lazzarelli instrui seu discípulo, Ferdinando de Aragão, sobre o caminho em direção ao renascimento espiritual e a obtenção da *gnosis*, a iluminação espiritual, culminando no mistério da “fabricação de deuses” e a obtenção de poderes sobrenaturais sobre o mundo físico, uma noção que exerceria uma influência na magia de Agrippa¹⁷⁵.

A posição de Hermes como arauto da verdade cristã, impulsionada por Ficino e Lazzarelli, teria, entre seus registros visuais mais importantes, o famoso pavimento de Hermes Trismegisto na Catedral de Siena (Fig. 1). No piso, executado por Giovanni di Stefano por volta de 1488¹⁷⁶, sob o título “HERMIS MERCURIUS TRISMEGISTUS CONTEMPORANEUS MOYSI” (Hermes Mercúrio Trismegisto, contemporâneo de Moisés), Hermes é mostrado como um sábio oriental que concede ao povo egípcio o conhecimento das leis e da escrita, tal como ilustrado pelo códex que entrega a um dos dois homens (um sacerdote coberto com um véu e um governante, de turbante) com os quais interage, contendo a inscrição “*SUSCIPITE O LICTERAS ET LEGES EGIPTII*” (Recebam, ó egípcios, as leis e as letras)¹⁷⁷.

Uma estela ao, ao lado, flanqueada por um par de esfinges, contém a inscrição: “*DEUS OMNIUM CREATOR SECUM DEUM FECIT VISIBILEM ET HUNC FECIT PRIMUM ET SOLUM QUO OBLECTATUS EST VALDE AMAVIT PROPRIUM FILIUM QUI APPELLATUR SANCTUM VERBUM*” (Deus, criador de todas as coisas, fez, junto de si, um segundo deus visível, fazendo-o primeiro e único, pelo qual ficou muito satisfeito, amando-o profundamente como seu próprio filho, o qual é chamado de Verbo Santo). A inscrição é resultante

¹⁷³ LAZZARELLI, Lodovico. Crater Hermetis. In: HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic writings and related documents*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, I.2, p. 168-169: “Ipse qui in Hermetis mente Pimander erat, in me Christus Iesus incolatum facere dignatus est, mentemque veritatis lumine illustrans me consolatus est, consolator aeternus”.

¹⁷⁴ HANEGRAAFF; BOUTHORN (Eds.). *Lodovico Lazzarelli (1447-1500)*, p. 57.

¹⁷⁵ HANEGRAAFF, Wouter. Better than Magic: Cornelius Agrippa and Lazzarellian Hermetism. *Magic, Ritual, and Witchcraft*, v. 4, n. 1, Summer 2009, p. 1-25.

¹⁷⁶ Sobre o programa decorativo do pavimento da catedral sienense, cf. SANTI, Bruno. *Il pavimento del Duomo di Siena*. Firenze: Scala, 2003.

¹⁷⁷ A passagem também é uma referência à Lactância que, citando a afirmação de Cícero sobre o quinto Mercúrio, afirma que este teria transmitido as leis e a escrita aos egípcios: “*Aegyptiis leges ac litteras tradidisse*”. LACTANTIUS. *Opera, Divinarum institutionum*, I.6, col. 138.

da conjunção de dois textos herméticos que confirmariam o dogma cristão da criação do Verbo: o primeiro tratado do *Corpus Hermeticum*, o *Poimandres*, traduzido por Ficino alguns anos antes e o *Asclepius* latino¹⁷⁸.

Figura 1. Giovanni di Stefano. *Hermes Mercurius Trismegistus, contemporaneus Moysi*, ca. 1488. Mármore. Pavimento da Catedral de Siena.



Fonte: Wikimedia¹⁷⁹

O pavimento é um importante testemunho da recepção de Hermes pelo cristianismo no Renascimento, figurando ao lado das Sibilas na Catedral de Siena, assim como da circulação da tradução ficiniana e de sua genealogia da sabedoria. Após Hermes, o próximo elo na sucessão de

¹⁷⁸ FICINO. *Pymander*, I, p. 14-15; *Asclepius*, [8], p. 126-127; COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, *Asclepius*, 8, p. 71.

¹⁷⁹ Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hermes_mercurius_trismegistus_siena_cathedral.jpg > Acesso em abril, 2021.

representantes desta doutrina é o poeta Orfeu. O nome de Orfeu vincula-se a três principais aspectos¹⁸⁰. Em primeiro lugar, em sentido mitológico, Orfeu é o poeta e músico heróico filho da Musa Calíope com o rei trácio Oeagrus, cujas composições são capazes de comover as pedras e as árvores¹⁸¹. Após sua esposa falecer, mordida por uma serpente, Orfeu parte para o Hades para recuperar a esposa. O músico convence Plutão a trazê-la de volta, na condição de que Orfeu não se vire para trás em direção à sua mulher até que ambos cheguem em casa. Desobedecendo as prescrições do senhor do submundo, sua esposa acaba permanecendo no Hades¹⁸². O poeta integraria o grupo de heróis liderado por Jasão, os argonautas, em sua busca do Tosão de Ouro¹⁸³ e, finalmente, seria linchado pelas Mênades (ou Bacantes) trácias, sendo sepultado na Pieria¹⁸⁴.

Em segundo lugar, Orfeu seria considerado um profeta, transmissor de revelações divinas e cósmicas por meio de seus cantos¹⁸⁵ e instaurador dos mistérios de Dioniso¹⁸⁶. Como um teólogo inspirado, o filho de Calíope seria o fundador do orfismo, uma corrente religiosa formada no decorrer do século VI a. C. (ou mesmo antes) a partir de uma reformulação da religião grega estabelecida por Hesíodo, voltada ao culto a Dioniso e tendo como fundamento uma série de escritos atribuídos a Orfeu¹⁸⁷. Uma das fontes da existência de um culto do tipo ocorre em Platão, que menciona um conjunto de livros de Orfeu e Museu. Por meio destas obras, seriam executados sacrifícios visando a libertação e purificação dos crimes, tanto em vida quanto após a morte. O

¹⁸⁰ MEISNER, Dwayne A. *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*. New York: Oxford University Press, 2018, p. 3-5.

¹⁸¹ PSEUDO-APOLODORUS. *The Library*. With an English translation by Sir James George Frazer. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1921, v. 1, v. 1, I.3.2, p.18-20; PSEUDO-EURIPIDES. *Bacchae; Iphigenia at Aulis; Rhesus*. Cambridge, MA - London: Harvard University Press, 2002, *Bacchae*, 561-64, p. 62-65; *Iphigenia at Aulis*, 1211-1213, p. 296-7.

¹⁸² Em algumas versões do mito indicam que o empreendimento seria bem sucedido, como a descrita por Eurípides em *Alceste*. EURIPIDES. *Alceste; Medea; Hippolytus*. Translated by Diane Arnson Svarlien. Introduction and Notes by Robin Mitchell-Boyask. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2007, *Alceste*, 381-389, p. 18-19.

¹⁸³ RHODIUS, Apollonius. *Argonautica*. With an English translation by R. C. Seaton. London: William Heinemann - New York: G. P. Putnam's Sons, 1919.

¹⁸⁴ PSEUDO-APOLODORUS. *The Library*, v. 1, I.3.2, p.18-20.

¹⁸⁵ RHODIUS, Apollonius. *Argonautica*. With an English translation by R. C. Seaton. London: William Heinemann - New York: G. P. Putnam's Sons, 1919, I, 494-507, p. 36-37; 915-920, p. 66-67.

¹⁸⁶ PLATÃO. *Protágoras*. Tradução, Estudo Introdutório, Comentários e Notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2017, 316d, 400-403; PSEUDO-EURIPIDES. *Bacchae; Iphigenia at Aulis; Rhesus*, *Rhesus*, 943-946, p. 448-449; PSEUDO-APOLODORUS. *The Library*, v. 1, v. 1, I.3.2;

¹⁸⁷ GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. 8 s.

filósofo descreve a prática como uma iniciação, libertando ainda em vida dos males do outro mundo. Por outro lado, aqueles que não executarem estes sacrifícios, estão fadados a padecer no além vida¹⁸⁸. A existência e natureza desta religião ainda permanecem em discussão. Atualmente, acredita-se que um culto organizado chamado orfismo nunca tenha existido como instituição ou comunidade religiosa organizada (ao menos inicialmente), assumindo uma forma mais vaga, pautada adoção de Dioniso como deus e Orfeu como profeta, cujos escritos serviriam como Escrituras¹⁸⁹. Mais tarde, entre os neoplatônicos na Antiguidade Tardia, a posição de Orfeu como revelador inspirado dos mistérios divinos seria consolidada, sendo considerado por homens como Proclo como a fonte de toda a teologia grega. O filósofo descreve ainda uma genealogia teológica, iniciada pelo poeta/teólogo, passando por Aglaofemo, Pitágoras, Filolau e culminando em Platão, servindo de base para a genealogia de Ficino¹⁹⁰.

Finalmente, o terceiro aspecto diz respeito à produção escrita atribuída ao poeta/teólogo. Menções à uma literatura sagrada (*hieros logos*) órfica existem desde o século V. a. C. e, apesar do ceticismo de autores como Aristóteles acerca da suposta autoria destes textos à Orfeu, havia uma crença generalizada na autenticidade das obras atribuídas ao poeta/teólogo¹⁹¹. Bernabé separa a literatura atribuída a Orfeu em dois momentos distintos, cada um produzindo textos específicos¹⁹². Em um primeiro momento, compreendendo a produção órfica inicial, composta aproximadamente entre os séculos VI a. C. e o início da Era Cristã, inclui um grupo específico de escritos. O primeiro deles se trata das célebres *Teogonias*, escritos acerca da origem dos deuses e do universo, que incluem ao menos quatro diferentes versões (mantendo traços comuns), a maior parte em estado fragmentário e/ou sobrevivente apenas em citações de autores posteriores: “Teogonia derveni”, um poema presente no Papiro de Derveni, descoberto na Macedônia e

¹⁸⁸ PLATÃO. *A República*. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, 364e-365a, p. 62.

¹⁸⁹ GUTHRIE. *Orpheus and Greek Religion*, p. 9, 14, 253; MEISNER, Dwayne A.. *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*, p. 4. Guthrie ressalta que, embora a Antiguidade Clássica tenha reagido ao orfismo com relativa indiferença, a partir do fim do período helenístico e início da era cristã, o interesse pelo orfismo intensifica-se gradualmente, atingindo seu apogeu entre os neoplatônicos e os apologetas cristãos.

¹⁹⁰ PROCLUS. *The Theology of Plato*. Translated by Thomas Taylor. Somerset: Prometheus Trust, 1995, I.5, p. 64. Proclo.

¹⁹¹ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*: Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 12.

¹⁹² BERNABÉ. *Hieros Logos*, p. 14-26.

produzido na segunda metade do século IV a. C., cujo conteúdo remonta ao século VI a. C., e três outras, mencionadas por Damáscio¹⁹³ no século VI d. C.: (2) a “*Teogonia Eudemiana*” (séc. V a. C.) nominada a partir de Eudemus, discípulo de Aristóteles que teria feito referências a uma teogonia órfica em suas obras; (3) a “*Teogonia Hieronimiana*” (séc. II a. C.), uma versão helenística conhecida por dois autores obscuros, Hieronymus e Hellanicus; (4) as *Rapsódias* ou “*Teogonia Rapsódica*” (séc. I a.C/ d. C.), a maior versão sobrevivente, a única considerada canônica por Damáscio¹⁹⁴.

Além das *Teogonias*, podem ser mencionadas uma série de textos abordando a natureza do mundo em termos alegóricos (alguns dos quais vinculados ao pitagorismo¹⁹⁵). Um outro tipo de obras, também fragmentário, produzidas neste período inicial, aborda a origem e o destino das almas humanas. Este grupo engloba quatro tipos de escritos. O primeiro, cujo teor Bernabé chama de informativo; outras, que consistem em rituais para acelerar o processo de integração da alma com o divino; outras, ainda, referentes ao modo de vida correto a ser seguido; e, finalmente, obras sobre magia. As obras informativas se referem a destino das almas por meio de informações sobre o submundo, assumindo como forma mais comum a *katabasis*, a descida ao Hades, preservadas em pequenos fragmentos. Além destes, destaca-se um papiro de Bolonha que contém a descrição dos prêmios e castigos no mundo dos mortos, mantendo pontos de contato com o livro VI da Eneida de Virgílio. As 39 lâminas ou tábuas de ouro báquicas, datadas entre o final do século V e o século II a. C., encontradas em tumbas, encontradas espalhadas entre a antiga Roma e a Ásia Menor, entre Macedônia e Creta, relacionam-se a este tipo de literatura, consistindo em uma série de pequenos textos encontrados em tumbas contendo versos com instruções para as almas desencarnadas¹⁹⁶.

O segundo tipo são as obras ritualísticas voltadas à uma possível aceleração do processo de salvação espiritual, constituíam a maior parte da literatura órfica (apresentando iniciações,

¹⁹³ DAMASCIUS. *Problems and Solutions concerning First Principles*. Edited and Translated by Sara Ahbel Rappe. Oxford University Press, 2010, 123-124, p. 415-418.

¹⁹⁴ MEISNER. *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*, p. 1; BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 19 s.; DAMASCIUS. *Problems and Solutions concerning First Principles*, 124, p. 418.

¹⁹⁵ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 16. Bernabé indica um aspecto pitagórico por trás alegoria dos sete planetas como as sete cordas da lira de Orfeu.

¹⁹⁶ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 17; ATHANASSAKIS, Apostolos N.; WOLKOW, Benjamin M. (Eds.). *The Orphic Hymns*. Translation, Introduction, and Notes by Apostolos N. Athanassakis and Benjamin M. Wolkow. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, p. xi.

purificações e outras práticas ritualísticas). Seu exemplo mais conhecido são os chamados *Hinos Órficos*, destinados a uma diversidade de divindades, no entanto, compostos em um período posterior, durante a era imperial romana. O terceiro tipo compõe obras que prescrevem um modo de vida ascético e rígido como condição para a salvação da alma¹⁹⁷. O quarto grupo de textos que abordam o destino das almas forma ocupa uma posição marginal na literatura órfica, tratando-se de obras de magia, diferenciando-se do restante da literatura órfica por ser voltada a objetivos concretos. O patriarca Atanásio de Alexandria (ca. 296-373 d. C.) menciona práticas de feitiçaria ligadas a Orfeu em seu tempo, e fórmulas mágicas são mencionadas como de autoria do poeta nos *Papiros Mágicos Gregos*. Estes textos subdividem-se, assim, em duas temáticas predominantes, analogamente à literatura hermética: por um lado, escritos de caráter filosófico e teológico, como as *Teogonias* e as *Tábuas báquicas*; e outros de teor mágico e de caráter prático, visando a salvação por meios práticos e operativos¹⁹⁸. A atribuição deste tipo de texto a Orfeu se intensificará nos últimos séculos da Antiguidade.

No segundo momento, compreendendo o final do período helenístico e o início da Idade Média, uma nova produção atribuída a Orfeu circularia no mundo romano. Neste período seriam compostos os *Hinos Órficos* (provavelmente compilados entre os séculos II e IV d. C.¹⁹⁹) e uma série de obras de ciências ocultas, como os poemas astrológicos *Dodecaeterides* e o *Efemerides*; botânicos, médicos e até mesmo acerca das propriedades ocultas das pedras, cujo exemplo mais conhecido é a *Lithica*, provavelmente composto provavelmente no século IV d. C., sendo vinculado a Orfeu a partir do século XII²⁰⁰, que se encontra completo²⁰¹. Pausânias (Lídia, c. 110-180 d. C.)

¹⁹⁷ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 17-18; GUTHRIE. *Orpheus and Greek Religion*, p. 16; HERODOTUS. *Histories: Books I and II. With an English Translation by A. D. Godley*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1975, v. 1, II, 81, p. 366-367. Heródoto, no século V a. C., menciona os ritos órficos (ou báquicos) em relação aos egípcios e pitagóricos, todos possuindo em comum a proibição de sepultamento de corpos envolvidos por lâ, concluindo que existem escritos sagrados (*hieros logos*) sobre isso.

¹⁹⁸ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 18; BETZ, Hans Dieter (Ed.). *The Greek Magical Papyri in Translation: including the Demotic spells*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, v. 1, PGM XIII. 933, p. 193. Orfeu também é citado como autoridade na magia por Eurípides, cf. EURIPIDES. *Alcestis; Medea; Hippolytus*, *Alcestis*, 1012-1021, p. 47.

¹⁹⁹ GUTHRIE. *Orpheus and Greek Religion*, p. 15; ATHANASSAKIS; WOLKOW. *The Orphic Hymns*, p. x.

²⁰⁰ Segundo Kostov, o poema é vinculado a Orfeu pela primeira vez pelo poeta bizantino João Tzetzes (ca. 1110-1180). Cf. KOSTOV, Ruslan I.. Orphic Lithica as a source of Late Antiquity mineralogical knowledge. *Annual of the University of Mining and Geology "St. Ivan Rilski"*, vol. 51, n. 1, 2008, p. 109-110.

²⁰¹ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 18.

cita Orfeu como mago, cujos encantamentos atrairiam os animais²⁰². Na literatura alquímica greco-egípcia, Orfeu figura entre sábios como Hermes, Platão, Aristóteles, e outros poetas mitológicos como Hesíodo, uma tentativa de angariar prestígio à prática ao vincula-la aos nomes de homens célebres²⁰³. Nestes últimos anos do mundo antigo, uma das últimas obras atribuídas a Orfeu são as *Argonauticas*, uma adaptação do século V d. C. da obra homônima de Apolônio Rodas (ca. 295-215 a. C.), uma descrição da aventura da perspectiva do poeta inspirado, o narrador da história²⁰⁴.

No Renascimento, baseando-se nos depoimentos antigos, Orfeu seria simultaneamente visto como uma figura mítica e o primeiro dos antigos *θεολόγοι* gregos, cuja doutrina, aprendida no Egito²⁰⁵, seria a fonte de toda a religião grega. Do ponto de vista mitológico, as fábulas de Orfeu foram interpretadas por Ficino e Pico como uma jornada da alma humana em direção ao divino. Como poeta primordial inspirado, os milagres operados por sua voz, capaz de mover as pedras e domar as feras, revelam o poder de sua alma sobre o universo físico²⁰⁶. Retomando a associação paleocristã de Orfeu com o Bom Pastor, Ficino concebe a mente divina como um pastor órfico que age sobre toda sua criação, cultivando as árvores, direcionando e nutrindo os animais²⁰⁷.

Da literatura atribuída a Orfeu, de importância ímpar no Renascimento foram os fragmentos teogônicos preservados nas obras dos Padres da Igreja e de filósofos como Proclo, as *Argonauticas* e os *Hinos Órficos*. O primeiro grupo, do ponto de vista da *prisca theologia*, ao ser interpretado alegoricamente, serviu como prefiguração e confirmação da verdade cristã²⁰⁸. O mesmo ocorreria com as passagens das *Argonauticas*, redescobertas pelo filósofo neoplatônico grego Constantino

²⁰² PAUSANIAS. *Description of Greece*: books I and II. With an English Translation by W. H. S. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press - London: William Heineman LTD, 1960, v. 3, VI.20.18, p. 126-129.

²⁰³ LINDSAY, Jack. *The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt*. London: Frederick Muller Ltd., 1970, p. 90-91

²⁰⁴ BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos*, p. 18

²⁰⁵ Esta crença seria difundida por autores como Herodoto e Diodoro Sículo. Cf. HERODOTUS. *Histories*, II.81, p. 366-367; SICULUS, Diodorus. *On Egypt*. Translated from the Ancient Greek by Edwin Murphy. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1985, 23, p. 28-29; 92, p. 120; 96, p. 125.

²⁰⁶ CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p. 359.

²⁰⁷ FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. London: Harvard University Press, 2004, v. 4, XIV.8.5, p. 284; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p. 359; GUTHRIE. *Orpheus and Greek Thought*, p. 264.

²⁰⁸ WALKER, Daniel Pickering. Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 16, nº ½, 1953, p. 103.

Láscaris (1434-1501) no século XV, sendo por ele associadas ao pitagorismo²⁰⁹. O poema épico seria alvo de interesse pelas passagens cosmogônicas expostas pelo personagem de Orfeu, fornecendo, por exemplo, uma base para as teorias desenvolvidas por Ficino, como sua teoria do amor como a primeira divindade²¹⁰, mencionando também sua viagem ao Egito, confirmando a ideia de que lá teria sido a fonte da sabedoria grega²¹¹.

Os *Hinos*, por outro lado, um total de 87 litânias direcionadas a uma plethora de diferentes divindades e personificações, contendo prescrições de oferendas a cada uma²¹², inspirariam as concepções sobre magia, como a teoria da harmonia musical e o furor divino²¹³, não forneciam uma contribuição direta para a consolidação do neoplatonismo cristão, ainda que a ausência de um tema específico fazia deles temas propícios para interpretações metafísicas, tal como a que Ficino faria em seu comentário ao *Hino órfico à Natureza*²¹⁴.

No Renascimento, estes hinos, tidos como obras autênticas de Orfeu, levaram à consolidação do reconhecimento do poeta como o Davi dos gentios (identificação que remonta ao início do cristianismo²¹⁵), cujas canções seriam correspondentes aos salmos, vinculados à invocação dos *daemones*, concebidos em termos platônicos como entidades de ação benigna, motivo pelo qual estes escritos eram tratados por Ficino como sagrados e potencialmente perigosos²¹⁶. As obras órficas estariam entre os primeiros escritos traduzidos do grego ao latim por Ficino, e a conclusão da tradução dos *Hinos Órficos* (1562) seria sucedida pelas versões latinas das *Argonauticas*, dos *Hinos* homéricos, aqueles de Proclo e a *Teogonia* de Hesíodo pouco tempo

²⁰⁹ RUSSO, Attilio. Costantino Lascaris tra fama e oblio nel Cinquecento messinese. *Archivio Storico Messinese*, 84-85, 2004, p. 53-54; BERNABÉ. *Hieros Logos*, p. 12. Como indicado pela tradução de Ficino dos textos órficos, as *Argonauticas* costumavam ser compiladas junto dos *Hinos Órficos*, além daqueles de Proclo e Homero.

²¹⁰ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, I.2, p. 38.

²¹¹ WALKER. Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists, p. 104.

²¹² GUTHRIE. Orpheus and Greek Religion, p. 257 s..

²¹³ Cf. *infra*, caps. 1.5 e 2.5.

²¹⁴ WALKER. Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists, p. 104.

²¹⁵ GUTHRIE. Orpheus and Greek Religion, p. 264.

²¹⁶ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, Epistolarum Liber XI, Marsilius Ficinus Petro Divitio literis & moribus ornatissimo, v. 1, p. 927. Na carta, datada de 1491, a Piero Dovizi (ca. 1456-1514), seu aluno e secretário de Lorenzo, o Magnífico, Ficino elenca Orfeu como inspirado pelo “furor dos mistérios”, regido por Dioniso, equivalente pagão a Davi. Cf. ainda ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xvii.

depois, não sendo publicadas por medo de que pudessem ser vistas como uma apologia ao politeísmo²¹⁷.

Como Chastel ressalta, Orfeu se torna o arquétipo do homem-poeta em seu nível máximo de desenvolvimento. O herói é, ao mesmo tempo, mestre e modelo, cuja invocação serve como uma mística da contemplação e do sonho profético. Outros temas implicados a esta mística são a tragédia do amor perdido e reencontrado, o episódio da descida aos Infernos (*katabasis*), sua morte pelas mãos das bacantes, entre outros: provações às quais o homem contemplativo está sujeito²¹⁸. Orfeu e sua fabula personificam, assim, o adepto da vida contemplativa e as vicissitudes às quais está sujeito em sua jornada de união última com o Criador.

Orfeu, por intermédio de Aglaofemo, teria transmitido a *prisca theologia* a Pitágoras (ca. 570-ca.495 a. C.), o próximo membro da genealogia ficiniana. A associação do teólogo mítico com o matemático remonta ao período helenístico, em obras como a prosa *Hieros Logos*, na qual “Pitágoras” afirma que seu conhecimento dos números como essência do universo seria proveniente de Orfeu, mantendo com contato com os ensinamentos órficos ao ser iniciado nos mistérios trácios²¹⁹. A partir do século II a. C., assim como ocorreu com Hermes e Orfeu, diversos textos pitagóricos de caráter esotérico circulariam, abordando temas como a astronomia (especialmente pertinente à teoria da harmonia das esferas em relação com concepções órficas), a divinação, a botânica e a medicina. Nigidus Figulus (ca. 98-45 a. C.), amigo de Cícero e a principal figura entre os pitagóricos romanos, escreveria uma *Sphaera grecanica* e uma *Sphaera barbarica*, textos sobre divinação, como o *De augurio privato* e *De extis*, (este abordando o aruspício, a a divinação em entranhas de animais), sobre sonhos (*De somniis*), sobre o significado dos trovões em certos dias, sobre o vento e sobre a história natural²²⁰.

²¹⁷ FICINO. *Opera omnia*, v. 1, Epistolarum Liber XI, Marsilius Ficinus Martino Uranio amico único, p. 933. Walker questiona a justificativa ficiniana, considerando que boa parte de sua obra aborda justamente os deuses pagãos. WALKER. *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, p. 109, n. 3.

²¹⁸ CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.359, 365. Orfeu, neste sentido, torna-se um representante da vida contemplativa, em oposição à Hercules, que representa a vida ativa.

²¹⁹ IAMBLICHUS. *On the Pythagorean way of life*. Text, Translation and Notes by John Dillon and Jackson Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 1991, XXVIII.145-146, p. 162-163; 146-147, p. 162-165; WEST, M. L.. *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 29.

²²⁰ WEST. *The Orphic Poems*, p. 32-33.

Assim como o poeta, Pitágoras seria descrito como um sacerdote, proclamando ritos de purificação chamados de “iniciações místicas”, detendo o conhecimento mais profundo destes temas. Ele teria feito uma síntese entre a filosofia divina e o culto aos deuses, absorvendo doutrinas de uma variedade de tradições: dos órficos aos sacerdotes egípcios, caldeus e magos, dos ritos místicos de Elêusis, Imbros, Samotrácia e Lemnos, e até mesmo alguns elementos dos celtas e ibéricos²²¹. De fato, assim como Orfeu, Pitágoras teria aprendido os mistérios sagrados egípcios²²², onde, segundo Jâmblico, permaneceu vinte e dois anos, até ser feito prisioneiro pelas forças do rei persa Cambises II durante sua invasão do território egípcio. Na Pérsia, onde permaneceu por cerca de doze anos, teria obtido o conhecimento dos ritos solenes dos *magi*, sendo versado no culto aos deuses e atingindo o mais alto domínio dos números, música e outras ciências matemáticas²²³.

Os pitagóricos desenvolveriam a ideia de que princípios matemáticos, os números, seriam também princípios norteadores da existência. A razão e proporção dos números seriam imagens da harmonia do universo, descrito como um “cosmos”, uma unidade organizada, em oposição ao caos. Para Pitágoras, a música seria uma expressão desta harmonia cósmica, seus intervalos corresponderiam às proporções universais, e os movimentos dos corpos celestes produziriam notas em intervalos específicos. Esta doutrina seria conhecida como “harmonia das esferas”, a qual, por meio do neoplatonismo, influenciaria as especulações de importantes estudiosos renascentistas e outras escolas de pensamento até o esoterismo do século XX²²⁴.

Sua primeira e mais célebre²²⁵ exposição ocorreria no sexto livro do *De Re Publica* de Cícero, conhecido como *Somnium Scipionis* (*Sonho de Cipião*) no qual são abordados os temas da imortalidade da alma, a ideia platônica de que o corpo seria seu o cárcere e da “música das esferas”, a harmonia tonal resultante dos movimentos e disposições entre das esferas cósmicas²²⁶. A

²²¹ IAMBLICHUS. *On the Pythagorean way of life*, XXVIII.151, p. 166-167.

²²² O primeiro relato sobrevivente de que Pitágoras teria sido iniciado nos mistérios egípcios é fornecido ainda no século V, na obra de Isócrates (436-338 a. C.). JOOST-GAUGIER, Christiane. *Measuring Heaven: Pythagoras and his Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006, p. 16.

²²³ IAMBLICHUS. *On the Pythagorean way of life*, IV.19, p. 45.

²²⁴ STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 16.

²²⁵ JOOST-GAUGIER. *Measuring Heaven*, p. 28

²²⁶ CICERO, Marco Tulio. *De Re Publica; Legibus*. With an English Translation by Clinton Walker Keyes. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1928, *De Re Publica*, VI.14-18, p. 266-272.

atratividade deste tema junto aos cristãos, além do famoso *Comentário* de Macróbio²²⁷ sobre o *Somnium Scipionis*, assegurou sua sobrevivência pela Idade Média e o Renascimento, exercendo uma importância influência na escrita filosófica europeia neste período²²⁸.

Posteriormente, Boécio sistematizou o conceito de música das esferas na forma de três tipos de música: a cósmica, (i. e. a música das esferas); a humana e aquela derivada dos instrumentos²²⁹. Estes conceitos são retomados por Marsilio Ficino, por exemplo, em sua carta a Pellegrino Agli de 1457, na qual aborda o corpo como cárcere, menciona a música divina e sua imitação, por meio de instrumentos e cantos, de forma a harmonizar a própria alma humana afim desta unir-se à divindade²³⁰. Inspirado por estas especulações, o frade veneziano Francesco Giorgio publicaria em 1525, seu *De harmonia mundi totius* (Harmonia de todo o mundo) pela oficina de Bernardo Vitali. Giorgio, baseia-se na versão neoplatônica da doutrina da harmonia das esferas (citando Cicero e Boécio entre suas fontes), estruturando sua obra em “tons” e “cantos”, como uma monumental harmonia musical²³¹.

Do ponto de vista da imagética renascentista, Pitágoras foi uma importante autoridade, devido ao modo como supostamente transmitia sua doutrina. Em sua *Vita Pythagorica*, o primeiro de um conjunto original de dez livros (dos quais apenas os quatro primeiros restam) servindo como uma *summa* da doutrina pitagórica, Jâmblico comenta sobre o costume de Pitágoras e seus discípulos em utilizar símbolos (*σύμβολα*) para preservar suas doutrinas da profanação vulgar, uma prática descendente dos egípcios²³², contribuindo para a formação da crença de que as imagens podem sintetizar conceitos divinos e misteriosos²³³.

²²⁷ MACROBIUS, Ambrosius Theodosius. *Comentarii in Somnium Scipionis*. Edidit Jacobus Willis. Stutgardiae et Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1994.

²²⁸ JOOST-GAUGIER. *Measuring Heaven*, p. 28.

²²⁹ BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus. *De institutione arithmetica libri duo; De institutione musica libri quinque*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1867, *De institutione musica*, I, 2, p. 187-188.

²³⁰ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, Epistolarum Liber I, Marsilius Ficinus Peregrino Alio, v. 1, p. 614.

²³¹ GIORGIO, Francesco. *De Harmonia mundi totius*. Parisiis: Apud Andream Berthelin, 1545, Proemium, fl. 2r-4v; index tonorum pimi cantici, fl. 5r s.; .

²³² IAMBlichus. *On Pythagorean way of life*, XXIII.145-103-105, p. 126-129.

²³³ Cf. a seguir, cap. 2.2 e 2.3.

Segundo uma crença que remonta à Aristóteles²³⁴, os neoplatônicos reconheciam Pitágoras como uma das principais fontes de Platão, como na formulação da ideia de imortalidade da alma e na visão de um universo ordenado por princípios racionais. Neste sentido, o *Timeu* consistiria, em última instância, na exposição, da doutrina pitagórica que, na realidade, remonta a Orfeu²³⁵. Ficino acreditava que Pitágoras teria sido o primeiro formulador da ideia de uma realidade inteligível²³⁶, a qual seria transmitida a Platão, encontrando uma confirmação do pitagorismo de Platão na *Vita Pythagorica* de Jâmblico. A obra, conhecida e parcialmente traduzida pelo próprio Marsilio em seus primeiros anos de atividade, junto dos outros três livros jamblicanos restantes dedicados ao filósofo, seria responsável por sua visão de Pitágoras como profeta enviado pelos deuses para guiar a humanidade e mentor do “divino Platão”²³⁷. Neste sentido Ficino incluiria textos pitagóricos como os *Versos Dourados* (*aurea verba*) e os *Symbola* em sua edição de 1497 das obras de filósofos neoplatônicos como Jâmblico e Proclo, inserindo o sábio grego entre os inspirados da *prisca theologia*²³⁸.

Para Ficino, Platão seria a realização da *prisca theologia*, o sexto da linhagem sagrada de sábios expositores desta revelação de origem divina, posição que como Allen observa, possui um significado numerológico e simbólico. O número 6 seria a soma de seus números inteiros

²³⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Texto grego com tradução ao lado de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002, v. 2, 987a.29-31, p. 34-35. Mais adiante, (987b.12-29, p. 34-37) Aristóteles defende que a teoria platônica das Formas seria uma adaptação da teoria pitagórica dos números.

²³⁵ IAMBLICHUS. *On the Pythagorean way of life*, XXX.168, p. 182-3; PROCLUS. *The Theology of Plato*, VII, 27, p. 548; STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 14-16.

²³⁶ Conforme Christopher Celenza demonstrou, Ficino acreditava erroneamente que os pitagóricos seriam os primeiros a conceber a existência de uma realidade imaterial, doutrina que seria transmitida a Platão. O filósofo florentino parte de uma análise equivocada feita por Aristóteles em sua *Metafísica*, aceca da função cosmogônica dos números pitagóricos, atribuindo-lhes também uma função ontológica ao sugerir que estes teriam sido concebidos pelos seguidores de Pitágoras como substâncias imateriais das quais o mundo sensível tem sua origem. Em realidade, os pitagóricos não concebiam uma separação entre o mundo físico e um mundo imaterial, encarando os números como elementos materiais. Tal separação ontológica teria origem nos escritos do próprio Platão. Cf. CELENZA, Christopher. Pythagoras in the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino. *Renaissance Quarterly*, v. 52, nº 3, Autumn, 1999, p. 702-5; ARISTÓTELES. *Metafísica*, 1080b.16-20, p. 616-617.

²³⁷ ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xvii; CELENZA. Pythagoras in the Renaissance, p. 668-672.

²³⁸ FICINUS, Marsilius (Ed.) *Iamblichus de mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum et Assyriorum. Proclus in Platonum Alcibiadem de anima, atq[ue] daemone. Proclus de sacrificio & magia. Porphyrius de diuinis atq[ue] daemonibus. Synesius Platonius de somniis. Psellus de daemonibus. Expositio Prisciani & Marsilii Theophrastu[m] de sensu, phantasia, & intellectu. Alcinoi Platonici philosophi liber de doctri[n]a Platonis. Speusippi Platonis discipuli liber de Platonis definitionibus. Pythagorae philosophia aurea uerba. Symbola Pithagorae philosophi. Xenocratis philosophi platonici liber de morte. Marsili ficini liber de uoluptate*. Venetiis: Aldus Manutius, 1497.

anteriores ($1+2+3+4+5 = 15 = 1+5 = 6$), logo, tido como o número perfeito. Era, também, o número atribuído a Júpiter, bem como aos dias da criação bíblica e, para os neoplatônicos, das seis categorias ontológicas iniciais do *Sofista* (essência, ser, identidade, alteridade, repouso e movimento); e o número das ligações na corrente dourada que segura o mundo na famosa imagem homérica, a qual os neoplatônicos interpretavam alegoricamente²³⁹. Por este motivo, Ficino, encontraria uma certa dificuldade ao adaptar sua linhagem a este número, especialmente ao desenvolver sua versão final da *prisca theologia*, incluindo o nome de Zoroastro no início da genealogia e retirando Filolau, demonstrando sua reverência aos *Oráculos Caldeus*, atribuídos ao sábio persa²⁴⁰.

Desde a Antiguidade, Zoroastro era uma figura conhecida, citada por diversos autores, mas cujos detalhes sobre sua vida permaneciam vagos. Era mencionado como assírio, persa, meda, caldeu ou como rei dos Bactrianos. Era também considerado como o criador da magia, o fundador da astrologia, e autor de diversas obras sobre filosofia, natureza, magia, alquimia e astrologia²⁴¹. Os *Oráculos Caldeus* são uma coleção de versos hexâmetros em grego, supostamente revelados pelos deuses a um certo Juliano, o Caldeu e/ou seu filho, Juliano, o Teurgo, ativos no final do século II d. C.. Estes versos teriam sido transmitidos pelo método teúrgico da “chamada” ou “recepção”, com Juliano, o filho, agindo como um médium por meio do qual seu pai extrairia os *Oráculos* revelados pela alma de Platão. A obra foi considerada pelos neoplatônicos da Antiguidade Tardia, de Porfírio a Damascio como uma revelação de importância equivalente ao *Timeu*, sendo referida como a “Bíblia dos neoplatônicos”²⁴².

²³⁹ ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xvi.

²⁴⁰ A mudança na linhagem surge no início da década de 1570, na escrita de seu *De Christiana religione* (1474) e sua monumental *Theologia Platonica* (1469-74, publicada em 1482, acompanhada da tradução completa de Platão em uma segunda edição veneziana de 1491). FICINO, *Platonic Theology*, v. 1, IV.2.1, p.296; v. 4, XII.1.14, p.24; v. 6, I.2, p. 6; *The Philebus Commentary*. A Critical Edition and Translation by Michael J. B. Allen. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, XXVI, 16C, p. 247; *Opera omnia*, De Christiana Religione, XXII, p. 25; Epistolarum Liber VIII, Marsilius Ficinus Ioanni Pannonio, v.1, p. 871.

²⁴¹ DANNENFELDT, Karl H. The Pseudo-Zoroastrian Oracles in the Renaissance. *Studies in the Renaissance*, v. 4, 1957, p. 7.

²⁴² MAJERCIK, Ruth (Ed.). *The Chaldean Oracles*. Text, Translation and Commentary by Ruth Majercik. Leiden: E. J. Brill, 1989, Introduction, p. 1-2. Embora o termo “caldeu” seja geralmente usado em sentido metafórico como designação da afinidade espiritual de Juliano com a sabedoria oriental, existe a possibilidade de que a caldeia tenha sido o local de natividade de Juliano, o pai, que teria migrado para Roma após as campanhas militares de Trajano no Leste, ou mesmo que ambos teriam sido de origem síria.

Produzido no contexto do médio-platonismo, a obra, em estado fragmentário, forneceria temas consonantes à filosofia de Ficino e seus associados destacando-se por suas complexas construções metafísicas; um desprezo extremo pela existência material; uma visão dualista da natureza humana que considera a alma e a mente humanas como uma centelha divina aprisionada pela matéria; um método de salvação ou iluminação espiritual envolvendo a ascensão da alma; e uma tendência mitologizante que concebe diversas abstrações como entidades de natureza quase míticas²⁴³. A obra é um testemunho de uma orientação religiosa assumida pelo platonismo nos últimos séculos da Antiguidade, a qual utilizava da especulação filosófica como modo de confirmação e fortalecimento diante da crescente ameaça cristã.

A associação destes versos a Zoroastro seria feita pelo neoplatônico bizantino Jorge Gemisto Pléton (1355-1452)²⁴⁴, de modo a conceder aos *Oráculos* o prestígio de antiguidade combinado com orientalismo, colocando Zoroastro como o primeiro de sua linhagem de sábios, a qual pode ter servido de inspiração para a mudança da genealogia ficiniana. Ficino, de fato, teria acesso ao manuscrito de Gemisto contendo 60 versos gregos em hexâmetros, sem, contudo, traduzir os comentários do bizantino. O texto grego junto dos comentários pletonianos seria publicado pela primeira vez em Paris em 1538, seguido de uma tradução latina de ambos, da lavra de Jacobus Marthanus no ano seguinte. O texto grego e o comentário seriam novamente publicados pelo filólogo germânico Johannes Opsopoeus junto de duas traduções latinas, uma do próprio e outra de Marthanus, em 1599²⁴⁵.

Para Ficino, Zoroastro é a fonte primordial da sabedoria divina e o sumo sacerdote dos magos persas, cuja filosofia, que não passava de “sábria piedade e culto divino”, o filósofo buscava conciliar com a doutrina de Abraão²⁴⁶. Marsilio seguia os relatos acerca de Zoroastro contidos em

²⁴³ MAJERCIK (Ed.). *The Chaldean Oracles*, Introduction, p. 304.

²⁴⁴ WOODHOUSE, Christopher M. *George Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*. New York: Oxford University Press, 1986, p. 58-59; ROBB. *Neoplatonism*, p. 48. Figura fundamental no resgate do neoplatonismo antes de Ficino, é digno de nota que em seu *Comentário aos Oráculos Caldeus*, Pléton também descreveria uma linhagem teológica formada por sábios pagãos que remontava aos tempos de Zoroastro e incluía nomes como os de Orfeu, Pitágoras, Platão e seus seguidores, especialmente Porfírio e Proclo, vistos como os maiores intérpretes desta doutrina. Surpreendentemente, contudo, Gemisto omite a sabedoria de Hermes Trismegisto e a Cabala judaica, apesar destas correntes possuírem elementos derivados do neoplatonismo.

²⁴⁵ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 48 s.

²⁴⁶ FICINO. *Platonic Theology* v. 4, XII.1.14, p.24. Ficino prossegue, descrevendo a combinação entre filosofia e religião nos escritos dos demais membros de sua genealogia.

autores antigos como Plínio, o Velho²⁴⁷; em obras platônicas, sobretudo no Primeiro Alcibiades²⁴⁸ e nas obras de escritores como Plutarco (46 – 120 d. C.)²⁴⁹, além de reverenciar a autoridade dos *Oráculos Caldeus*, obra aceita como fundamental da *prisca theologia*, e não um conjunto de textos médio-platônicos²⁵⁰. Como Allen pontua, a principal importância de Zoroastro para Marsílio é seu legado como autoridade para a Epifania dos Magos persas que previram, reconheceram e apresentaram Cristo, uma tradição bíblica consolidada na cultura florentina. Os três sábios caldeus que vieram do Leste seguindo uma estrela seriam seguidores do sábio persa, o suposto fundador da astrologia, da astronomia e da magia astrológica, simbolizando a nova manifestação da antiga sabedoria dos magos na forma de um novo rei-mago-filósofo, uma espécie de “novo Zoroastro”, reunindo assim os dois ramos da sabedoria antiga, o hebreu e o zoroastriano, nascidos dos filhos de Noé²⁵¹.

Zoroastro, para Ficino, era também o descobridor da escrita, a qual teria elaborado a partir da configuração das estrelas e configurações, sendo o sábio que transcreveu a sabedoria das estrelas, disponibilizando-as para a linguagem humana²⁵². Os *Magi*, por extensão, eram astrólogos e praticantes de magia astral, cujo conhecimento permitiu-lhes encontrar o Menino e venera-lo como zoroastriano, o supremo guardião platônico de Belém²⁵³. Como *priscus theologus* original, Zoroastro, por meio da história bíblica protagonizada por seus seguidores, prefigurava a união e continuidade entre a doutrina dos gentios e a de Cristo.

O mesmo posicionamento seria mantido pelos sucessores de Ficino, no entanto, com um novo elo na cadeia do saber: a Kabbalah judaica, adicionada por Giovanni Pico della Mirandola ao

²⁴⁷ SECUNDUS, Gaius Plinius. *Natural History*. With an English translation in ten volumes by W. H. S. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1963, v. 8, XXX.2.8-11, p. 282-4. Plínio conta que filósofos gregos como Pitágoras, Platão, Empédocles e Demócrito teriam viajado para o Oriente em busca do conhecimento da magia, cuja origem remonta a Zoroastro.

²⁴⁸ PLATÃO. O primeiro Alcibiades. In: *Fedro; Cartas; O primeiro Alcibiades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 197-249.

²⁴⁹ PLUTARCH. *Moralia*: 351c-438e. With an English translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969, v. 5, Isis and Osiris, 369e, 46, p. 112-113. Plutarco conta que Zoroastro seria um sábio que viveu cerca de cinco milênios antes da Guerra de Tróia, cuja teologia consiste na dualidade entre os deuses primordiais Ormuz e Arimã, respectivamente criadores da luz e da escuridão na tradição persa. Entre eles, Mitra ocupa uma região intermediária, motivo pelo qual era chamado pelos persas de “o mediador”.

²⁵⁰ ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xviii.

²⁵¹ ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xviii-xix.

²⁵² FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.2.35, p.164.

²⁵³ ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES. *Marsilio Ficino*, p. xix.

corpus da prisca theologia em suas *Conclusiones Nongentae*. Enquanto fenômeno histórico dentro do judaísmo medieval, a Kabbalah floresce no século XII, na parte ocidental da região da Provença, no Languedoc. De lá, espalhou-se no primeiro quarto do século XIII para os reinos ibéricos de Aragão e Castela, onde a maior parte de seu desenvolvimento teve lugar. No curso dos séculos XIV e XV, a corrente se difunde para outras regiões, em comunidades judaicas da Itália e no Oriente, levando à proliferação de diferentes tendências e a subsequente tentativa de conciliação entre elas²⁵⁴. Conceitualmente, seu corpo de crenças constitui-se pela interpenetração entre o gnosticismo judaico e o neoplatonismo, cujos promotores acreditavam tratar-se do verdadeiro conteúdo da sabedoria de Moisés contida na Torah e no Talmude²⁵⁵.

Dentre os principais temas cabalísticos, destacam-se o conhecimento dos mistérios de Deus, dos princípios que sustentam a criação, a natureza divina do ser humano e a crença na possibilidade de união mística com a divindade, a fonte da criação²⁵⁶, temas comuns ao neoplatonismo, motivo pelo qual esforços sincretistas como os de Pico foram bem sucedidos no decorrer do final do século XV e durante o século XVI²⁵⁷. Em sua nona conclusão mágica, Pico defende que a Kabbalah, ao lado da magia de Zoroastro, confirma a verdade cristã: “Nenhuma ciência mais nos certifica da divindade de Cristo que a magia e a Cabala”²⁵⁸. De fato, Pico considera a tradição judaica como a forma mais elevada de magia, a única capaz de controlar as forças superiores e possibilitar a ascensão do homem ao divino. Como consequência, a Kabbalah representa a mais pura e primordial

²⁵⁴ SCHOLEM, Gershom. *Origins of the Kabbalah*. Edited by R. J. Zwi Werblowsky. Translated from the German by Allan Arkush. Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 12-19; SCHOLEM, Gershom. *Kabbalah*. New York: New American Library, 1974. P. 61. No entanto, as fontes da corrente remontam a outras tradições mais antigas, florescidas no início da Era Cristã no seio do misticismo judaico, o *Bereshit*, a doutrina da Criação, e a Merkabah, o Trono ou Carro de Deus, baseada na descrição da visão de Ezequiel.

²⁵⁵ MIRANDOLA. Pico's 900 Theses (1486), *Conclusiones cabalisticæ numero LXXI secundum opinionem propriam*, 11>63, p. 546; SCHOLEM. *Origins of the Kabbalah*, p. 38, 49 s., 221 s., 246 s.; *Kabbalah*, p. 45. Como Scholem explica, o termo Kabbalah é relativamente comum no hebraico rabínico, significando “tradição”. No Talmude, foi usada para designar as partes da Bíblia Hebraica não incluídas no Pentateuco. Mais tarde, toda tradição sera incluída sob este termo, sem uma conotação especificamente mística. A partir de autores cabalistas do século XII, no entanto, o termo foi utilizado como designação clara a esta nova doutrina florescente, já sendo consolidado como designação de uma corrente específica dentro do misticismo judaico no século XIV.

²⁵⁶ SCHOLEM. *Kabbalah*, passim.

²⁵⁷ SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 198.

²⁵⁸ MIRANDOLA. 900 Theses, *Conclusiones magicæ numero XXVI. secundum opinionem propriam*, 9>9 p.496: “*nulla est scientia quæ nos magis certificet de divinitate Christi quam magia et cabala*”. Pico efetua uma série de referências a Cristo como Messias, relacionando a doutrina cabalística como confirmação dos dogmas cristãos, cf. por exemplo: MIRANDOLA. 900 Theses, *Conclusiones cabalisticæ numero LXXI secundum opinionem propriam*, 11>5 - 11>8; 11>14 - 11>27; 11>30; 11>32 - 11>34; 11>38 - 11>41; 11>43; 11>45 - 11>47; 11>51; 11>52, p. 516-550.

expressão da *prisca theologia*, o verdadeiro conhecimento da divindade, cujo poder se estende à sua escrita enigmática, a única efetiva em operações mágicas²⁵⁹. Pico considera que a doutrina mosaica (a Kabbalah), dotada do mais profundo conhecimento dos mistérios egípcios, seria a fonte da sabedoria de todos os filósofos gregos, inserindo-a ao lado de Hermes no início de sua *prisca theologia*²⁶⁰. Abraão teria trazido a sabedoria dos caldeus para o Egito, de onde seria transmitida aos gregos²⁶¹.

O empreendimento de Pico, pautado na integração teórica do sistema cabalístico à “antiga teologia”²⁶², foi continuado e desenvolvido por autores posteriores, assim como a doutrina da *prisca theologia*, por vezes contendo novos nomes. Francesco Giorgio (que também integra a Kabbalah às suas especulações neoplatônicas, utilizando fontes diversas daquelas de Pico), assim como Ficino e Pico, se via como um representante da tradição divina uma tradição divina que incluía todos os principais sábios da Antiguidade, desde figuras pagãs como Hermes Trismegisto, Orfeu, Platão e Plotino, até Agostinho, São Francisco e os cabalistas²⁶³.

Em 1533, Heinrich Cornelius Agrippa, em seu monumental compêndio de sabedoria oculta, insere novos nomes entre aqueles de Ficino e Pico, como Zamolxis, Zoroastro, Abbaris, o Hiperbóreo, Charmondas, Damigeron, Eudóxio, Hermippus, Mercúrio Trismegisto, Porfírio, Jâmblico, Plotino, Sinésio, Proclo, Dardano, Orfeu, Gog (o Grego), Germa (o Babilônio), Apolônio de Tiana e Ostanes, Pitágoras, Empédocles, Demócrito, Sócrates, Platão e outros, autoridades ligadas à filosofia oculta²⁶⁴. Em 1540, na aurora da Contra-Reforma, o erudito eclesiástico e antiquário Agostino Steuco (1497/98-1548) publica seu *De perenni philosophia*, a primeira obra dedicada a esta genealogia antiga promovida por Ficino e Pico, a qual chama de “filosofia perene”, buscando dar um passo adiante rumo à harmonia entre a sabedoria pagã e a cristã. Para o autor, a

²⁵⁹ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones magicae numero XXVI. secundum opinionem propriam, 9>22, 9>25, 9>26, p. 500-502; Conclusiones cabalisticae numero LXXI secundum opinionem propriam, 11>2, p. 520.

²⁶⁰ DELLA MIRANDOLA, Pico. Disputatio habita inter Hieronymum Savonarolam et Picum Mirandulanum, de philosophia veterum cum Christiana Academia. Et quid item vetustissimi de ipso De senserint, idest Moses, Mercurius, Zoroastres et Pythagoras. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*, VI, p. 79-80.

²⁶¹ DANNENFELDT. The Pseudo-Zoroastrian Oracles in the Renaissance, p. 16.

²⁶² MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalisticae numero LXXI secundum opinionem propriam, p. 524.

²⁶³ GIORGIO. De Harmonia mundi totius, fl 2r-4v.

²⁶⁴ AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992, I.2, p.88; III.9, p. 434; III.50, p. 554.

antiga sabedoria teria sido transmitida pelos caldeus aos hebreus, dos hebreus aos egípcios, destes aos gregos e, finalmente, destes aos romanos²⁶⁵. Steuco, entretanto, desenvolve uma versão ortodoxa da *prisca theologia* de seus predecessores, ressaltando seu teor cristão, defendendo que toda a sabedoria pagã não passa de um revestimento para a doutrina exposta nas Escrituras²⁶⁶.

A *philosophia perennis* ou *prisca theologia* implicava um sincretismo filosófico religioso que tinha como concepção fundamental a ideia de um universo hierarquicamente organizado por níveis diferentes de existência. O cosmos estrutura-se como um templo, edifício ou máquina, formado por planos de realidade com correspondências mútuas. A compreensão desta construção metafísica, discutida a seguir, é de fundamental importância para o estudo da filosofia do Renascimento e, conseqüentemente, para as elaborações teóricas sobre as artes representativas e a natureza da imagem, impactando profundamente a arte florentina do século XVI.

²⁶⁵ EUGBINUS, Augustinus Steuchus. *De perenni philosophia libri X*. Basileae: Per Nicolaum Bryling et Sebastianum Francken, 1542, I.1, p. 4. Sobre Steuco, cf. HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 70 s..

²⁶⁶ EUGBINUS. *De perenni philosophia*, X, p. 649 s.

1.3 *MACHINA MUNDI*: A GRANDE CADEIA DO SER

A ideia de que a realidade consiste em vários “níveis”, em que cada um espelha o antecedente, é pervasiva na maior parte das sociedades tradicionais. Ela é a base das artes divinatórias, da magia e da astrologia; foi utilizada na construção de vilas, cidades e templos da era pré-moderna; bem como nos modos como os deuses, anjos e demônios eram concebidos; em sistemas de simbolismo numérico e em noções cosmológicas, como a existência de uma analogia entre o microcosmo e o macrocosmo, segundo a qual um seria reflexo do outro. O pensamento correlativo, do qual a noção de um universo composto como uma hierarquia de diferentes graus de manifestação é exemplo, é onipresente em todas as culturas pré-modernas e mesmo em algumas modernas, mantendo por vezes surpreendentes similaridades entre si. Mais do que uma doutrina que pode ser traçada a correntes filosóficas e autores, o pensamento correlativo pode ser considerado como uma tendência espontânea da mente humana²⁶⁷.

Apesar disso, desde a Antiguidade, enquadramentos filosóficos e teológicos foram desenvolvidos na tentativa de sistematizar e explicar este modo de pensar. A visão de um universo composto por uma grande cadeia do Ser permeou a visão de mundo europeia por milênios, adquirindo novos contornos no Renascimento, com a elaboração de novas concepções sobre o universo e seu funcionamento, a partir da recuperação de fontes antigas e de processos intelectuais e culturais caracteristicamente medievais. O período herdou a visão geocêntrica do cosmos, derivada de Aristóteles e Ptolomeu, segundo a qual a terra estaria no centro de uma estrutura formada por círculos concêntricos, esferas ou céus, cada um governado por um corpo planetário: Saturno, Jupiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio e a Lua, demarcando os limites entre o mundo supralunar (feito de éter) e o mundo sublunar, composto pelos quatro elementos. Produzidos pela alma do mundo, cada planeta, por sua vez, era movido por determinada inteligência, equivalente a um deus ou deusa pagãos, cuja ação sobre o mundo físico era definitiva e implacável²⁶⁸. Acima

²⁶⁷ BRACH, Jean-Pierre & HANEGRAAFF, Wouter. Correspondences. In: *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 275-276.

²⁶⁸ BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, p. 214 s.; FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.2.1, p. 114; GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 12. Autores como Ficino e Agrippa identificam o éter, a

desta realidade visível existiriam planos ou esferas invisíveis, os quais constituíam a verdadeira existência daquilo manifesto no mundo percebido pelos sentidos. O mundo seria, assim, constituído por uma organização hierárquica entre seus elementos constitutivos, da terra ao fogo, passando pelo éter e, cima deste, a Alma do Mundo, o Intelecto angélico e o próprio Deus, em uma relação causal do mais sublime ao mais denso.

A visão de um universo composto por hierarquias ontológicas, compartilhada e promovida por Marsílio Ficino, seus associados e descendentes intelectuais, teve na filosofia de Plotino sua primeira formulação sistemática. Em suas seis *Enéadas*, conjunto de 54 lições editadas e compiladas por Porfírio, seu discípulo e sucessor intelectual, Plotino desenvolve em uma nova direção tendências do médio platonismo²⁶⁹, baseando-se na interpretação da obra de Platão (428/27 - 348/47 a. C.)²⁷⁰. O pensamento de Plotino se caracteriza por uma concepção metafísica da existência. O universo é composto por níveis ou camadas ontológicas sobrepostas que intermediam

quintessência, com o *spiritus mundi*. Cf. FICINO, *Three Books on Life*, III.3, p.254-256; *Platonic Theology*, v. 2, VII.6.1, p. 234; v. 3, X.2.1, p. 114; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.11, p. 112-113.

²⁶⁹ Conjunto de interpretações da filosofia de Platão que tiveram lugar durante os primeiros séculos da era imperial, aproximadamente entre 80 a. C. e 220 d. C.. Consistiu em um esforço por harmonizar as ideias platônicas com as peripatéticas e estoicas, sob um plano de fundo místico essencialmente pitagórico, inclinando-se a temáticas teológicas, tendo como principais representantes Eudoro de Alexandria, Filo de Alexandria, Plutarco de Alexandria, Téon de Esmirna, Albino, Nigrino, Nicostrato, Ático, Celso, Máximo de Tiro e Severo. KRISTELLER, *Renaissance Thought*, p. 50; FERRATER-MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 33; DILLON, John. *The Middle Platonists: 80 B. C. - A. D. 220*. New York: Cornell University Press, 1977, p. 114 s.. John Dillon considera que o médio platonismo tenha se iniciado com Eudoro e Filo de Alexandria, devido ao fato de serem ausentes, na obra de autores platônicos anteriores, como Antíoco de Ascalão (ca. 125-68 a. C.), noções fundamentais do médio platonismo, como a crença na transcendência e imaterialidade de Deus, e a existência de uma substância imaterial, assim como um interesse sólido pela matemática (sobretudo a numerologia mística). Além disso, o conceito de *summum bonum* (bem supremo) adotado pelo platonismo posteriormente, não corresponde à noção estoica de "vida de acordo com a Natureza" à qual Antíoco subscrevia, mas sim, em um caráter mais teológico, à noção de "tornar-se semelhante Deus", baseado no *Teeteto* de Platão. Entre os pontos específicos que demarcam o médio platonismo do neoplatonismo, Marco Zambon elenca, no primeiro: a ausência de elementos plotinianos como a distinção entre os conceitos de Ser e o Uno (distinção não feita pelos médio platônicos, tampouco por Porfírio, discípulo de Plotino); a identificação do princípio transcendente com o Ser (noção exposta por Numênio, Plutarco e Porfírio); a existência de dois intelectos no demiurgo platônico: um paradigmático, voltado à contemplação das Ideias inteligíveis, e outro criador, voltado ao mundo manifesto e sensível; a definição do filósofo platônico não como um discípulo de Platão ou membro de sua academia, mas como um adepto de sua doutrina, vista como revelação divina; a tentativa de harmonizar os pensamentos de Platão e Aristóteles; a finalidade da filosofia como a contemplação de Deus, e não mero exercício intelectual; os diálogos, os manuais, a doxografia e breviários como principais modelos textuais do médio platonismo; a doutrina dos três princípios, derivada do *Timeu* (27c-29d), a saber, o paradigma, o demiurgo (ou segundo deus) e a matéria; a ideia de transcendência da divindade e a construção hierárquica da realidade; e a inclinação ao enciclopedismo. Cf. ZAMBON, Marco. *Porphyre et Le Moyen-Platonisme*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, 27-30. 256.

²⁷⁰ REMES. *Neoplatonism*, p. 1

o mundo material e visível dos sentidos, e o mundo invisível ou inteligível do espírito, simultaneamente integrando e dividindo estes extremos. O mundo físico é o produto da ação de três hipóstases ou desdobramentos metafísicos e inteligíveis: o Uno, o Intelecto e a Alma, hierarquicamente ordenados respectivamente do superior e mais simples ao inferior e mais composto²⁷¹.

O Uno, a primeira hipóstase, é identificado por Plotino com o Bem supremo (*summum bonum*, identificada posteriormente pelos teólogos cristãos com Deus), a origem transcendente de toda existência - situando-se, portanto, além da cadeia do Ser, aspecto que o afasta dos pensadores médio platônicos. Desta unidade primordial todas as coisas irradiam e são criadas, possuindo uma natureza imperfeita e compósita em relação à sua simplicidade absoluta. Como hipóstase suprema, o Uno é inefável a todos os níveis que vem abaixo de si, os quais o contemplam e, sucessivamente, formam-se a si mesmos a partir da contemplação do nível metafísico imediatamente superior, como um jogo de reflexos entre espelhos. Deste modo, para o filósofo egípcio, a criação jamais supera seu criador, pois sempre possui uma natureza deficiente e imperfeita em relação a ele, ainda que ambos se mantenham ligados pela semelhança²⁷².

Emanando diretamente da unidade absoluta do Uno, como sua imagem, o Intelecto ou *Nous* é o segundo nível metafísico mais elevado, iniciando a cadeia do Ser, contemplando e alicerçando-se na essência suprema, “assim como a luz emerge do sol”. Esta esfera também é conhecida como Mente, o reino e sede de todos os conceitos e leis que estruturam o universo manifesto, as *Ideias* platônicas ou as *Formas* primordiais, das quais toda a criação é uma imagem ou expressão imperfeita. Esta hipóstase é identificada com o Intelecto divino, a totalidade dos pensamentos, conceitos e princípios de todo o cosmo²⁷³. A natureza múltipla do Intelecto, que se origina da unidade do Uno, é comparável a uma fonte de água que dá origem a um rio. A fonte (o Uno) consiste em algo diferente da água corrente, embora permaneça interligada à água transbordante (Intelecto)²⁷⁴.

²⁷¹ PLOTINUS, *The six Enneads*, I.6.9, p.26; V.1, p.213.

²⁷² PLOTINUS. *The six Enneads*, VI, 9, 3-5, p.354-7.

²⁷³ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.9.5, p.248; V.1.10, p.213.

²⁷⁴ REMES. *Neoplatonism*, p.53.

Deste modo, o Intelecto permanece como reflexo do Uno, primeiramente pelo fato de que tudo o que é criado carrega uma semelhança com seu criador, da mesma forma que “os raios do sol revelam sua aparência”. Simultaneamente, o Uno cria o Intelecto como resultado de seu ato de autocontemplação, onde a visão de si mesmo torna-se o próprio Intelecto²⁷⁵. No entanto, apesar desta ligação, o Intelecto diverge do Uno por sua multiplicidade e sua natureza inferior em relação à sua origem.

Do Intelecto, emerge a Alma ou Alma do Mundo, a terceira hipóstase, existindo como um mediador entre o mundo da matéria e o inteligível, e agindo como filtro através do qual a Mente divina projeta suas *Ideias* sobre a matéria, a qual recebe estes reflexos e forma os elementos físicos à imagem das formas inteligíveis derivadas do Intelecto. Como seu reflexo, a Alma recebe da Mente - funcionando como uma lente - seus influxos arquetípicos ou *Ideias*, que na esfera da alma recebem o nome de princípios racionais ou seminais. A Alma molda a massa informe da matéria de acordo com estes paradigmas, fazendo com que as formas sensíveis sejam semelhantes (ainda que imperfeitas) aos princípios seminais, e estes, por sua vez, imperfeitos em relação às *Ideias* residentes no Intelecto divino. Ligando a Matéria à Mente, a Alma simultaneamente, contempla as *Ideias* e liga-se ao mundo físico, exercendo a tarefa de estruturar, unir, organizar e vivificar todo o cosmo, produzindo a totalidade de seus corpos e integrando o universo em um só ser vivo, cujas partes se interconectam e formam um todo harmonioso. Contudo, apesar de ser uma entidade eterna, tem sua influência limitada ao reino sensível²⁷⁶.

Para Plotino, a Alma é um plano indivisível, embora apresente diferentes tipos de alma, cuja divisão é controversa no decorrer de sua obra. Em alguns trechos, a hipóstase da Alma é identificada com a Alma do Todo, da qual originam-se as almas individuais, consistindo assim em dois tipos de almas. Em outros, no entanto, Plotino leva a crer que existe uma hipóstase da Alma (*Ψυχή*), da qual originam-se a Alma do Todo (*ψυχή τοῦ παντός*) e as almas individuais, estas duas, portanto, sendo irmãs²⁷⁷. Ademais, o filósofo concebe diferentes “regiões” ou “faculdades” da

²⁷⁵ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.1.7, p.211.

²⁷⁶ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.1.6, p.211; REMES. *Neoplatonism*, p.79.

²⁷⁷ PLOTINUS, *The six Enneads*, II, 9, 18, p.77; IV.3.6 p.144. Sobre a problemática acerca da demarcação dos níveis da alma cf. BLUMENTHAL, H. J.. *Soul and Intellect: Studies in Plotinus and Later Neoplatonism*. Aldershot/Brookfield: Variorum, 1993, III, p. 55-63. Esta divisão tripartida da alma também é defendida por UŽDAVINYS,

Alma: a superior, a Alma enquanto essência e imagem do intelecto, que se mantém ligada com a Mente e participa da totalidade das *Ideias*; e a inferior, consistindo nas porções divididas e individualizadas da alma, ou seja, da Alma do Todo e as almas individuais, derivadas da essência, que originam os corpos físicos que compõem todo o universo visível, identificada pelo egípcio com a Natureza²⁷⁸. “A entidade, portanto, descrita como ‘consistindo de uma alma não dividida e de uma alma dividida nos corpos’ contém uma alma que está, simultaneamente, acima e abaixo, ligada ao Supremo e, todavia, atingindo esta esfera [dos sentidos], como um raio de um centro”²⁷⁹.

Todavia, até mesmo as almas individuais, que se manifestam no mundo sensível, continuam ligadas à origem, assim como a luz, que ilumina uma infinidade de objetos ao incidir sobre a terra, permanece uma única substância em sua essência²⁸⁰. As *Ideias* do Intelecto refletem-se na região superior da Alma, que então transmite as imagens destas formas à sua região inferior, a Natureza, cuja função é moldar a matéria segundo tais modelos. Este processo de reflexão dos influxos superiores sobre a Alma cria correspondências entre os incontáveis componentes do universo, de modo que cada entidade individual seja ligada a uma determinada essência, conceito divino ou *Ideia* que a Alma contemplou, absorveu e transmitiu ao criar cada elemento material. Portanto, a Alma é a intermediadora e a unificadora de todo o cosmo, através da qual as influências criativas do Uno, formuladas como essências ou *Ideias* na Mente, chegam na esfera da Matéria, o último nível da hierarquia ontológica de Plotino²⁸¹.

O plano sensível é o último grau de emanção na hierarquia do Ser de Plotino e encontra-se no ponto mais longínquo em relação ao Uno. Esta esfera consiste no completo desdobramento formal do Ser, a manifestação concreta das *Ideias* criadas no Intelecto e transmitidas pela Alma, apresentando a maior parte das imperfeições em comparação ao Criador. Originalmente informe, sem ser moldada de acordo com as *Formas* provenientes do reino da Mente, seria impossível à Matéria adquirir beleza e harmonia, visto que não possui o poder de gerar qualquer forma por si

Algis (Ed.). *The Heart of Plotinus: The Essential Enneads*. Including Porphyry's On the Cave of the Nymphs. Bloomington: World Wisdom, 2009, p. 41, 136-137.

²⁷⁸ BLUMENTHAL. Soul and Intellect, III, p. 55-63

²⁷⁹ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.1.1, p.139. The entity, therefore, described as ‘consisting of the undivided soul and of the soul divided among bodies,’ contains a soul which is at once above and below, attached to the Supreme and yet reaching down to this sphere, like a radius from a centre.

²⁸⁰ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.3.4, p.144.

²⁸¹ PLOTINUS. *The six Enneads*, II.1.1, p.40; IV.3.11, p.148; IV.4.13, p.164-165.

mesma, apesar de ser receptiva a todos os reflexos das *Ideias*. Indiretamente, por intermédio da esfera da Alma, as *Ideias* concedem à matéria sua estrutura e organização. Os princípios racionais residentes na Alma e projetados sobre a matéria, no entanto, se diferenciam das *Formas* do Intelecto do mesmo modo que uma imagem em um espelho se diferencia do objeto real, pois habitam o plano material, cuja substância é distinta e inferior à da realidade inteligível. Deste modo, o mundo material funciona como um espelho, sob o qual os reflexos inteligíveis são manifestados sem, entretanto, adicionar qualquer qualidade às imagens projetadas pela Alma, pois é incapaz de refletir, dada sua natureza imperfeita, a perfeição das formas arquetípicas²⁸².

Assim, o mundo natural não é uma entidade autônoma, mas organizada e mantida por princípios inteligíveis, oriundos da esfera do Intelecto, situada acima de seu nível metafísico. Esta organização é operada através de princípios racionais, os *logoi*, cuja origem se encontra nas *Ideias* inteligíveis. Plotino e seu sucessores consideram, portanto, o universo como animado e vivo, pois é permeado pelos princípios racionais da alma (em última instância, provenientes do Intelecto), de acordo com os quais a Natureza, a região inferior e criativa da Alma em contato com a esfera fenomênica, molda e organiza a matéria. Elementos primários como pedras e minerais também são vivos ao passo que são parte do processo de organização promovido pela Alma, uma interpretação que encontra sua base no *Timeu* de Platão, que entende o cosmo como um deus visível²⁸³.

Resultante da ação autocontemplativa da Alma, a matéria é a razão de sua queda e fonte de todos os males que lhe afligem. Plotino os considera como frutos dos desvios e da incapacidade da matéria de refletir puramente os influxos metafísicos oriundos das hipóstases superiores, limitando, por um lado, as potencialidades da alma, corrompendo-a e enfraquecendo-a, por outro²⁸⁴, ainda que a ação da matéria sobre o reino da Alma limita-se em suas regiões inferiores, nomeadamente, a Natureza. Em suma, todos os males que afligem a alma humana teriam sua origem na inerente natureza imperfeita da Matéria, cabendo ao indivíduo desvincular-se o máximo possível da influência material e sensível.

²⁸² PLOTINUS. *The six Enneads*, I.8.10, p.32. Sobre a recepção das *Ideias* na matéria, cf. PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.2, p.22.

²⁸³ REMES. *Neoplatonism*, p.78; PLATÃO. *Timeu*. In: *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011, 34 a-b, p.103-104; 62 e, p. 158; 92 c, p. 211.

²⁸⁴ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.8.11, p.33.

O ser humano, por sua vez, é constituído pela mesma hierarquia ontológica que o cosmo, consistindo em um *microcosmo* fundido ao *macrocosmo*. Por extensão, os seres humanos possuem duas naturezas distintas e coexistentes: uma natural ou física; outra intelectual e divina, portanto, superior ao reino da Natureza. Ao passo que os seres humanos são seres materiais, sujeitos às leis de crescimento e declínio do mundo sensível, simultaneamente, possuem a capacidade de conceitualizar, perceber e refletir sobre as naturezas externa e interna, bem como seu lugar no mundo. Portanto, mesmo presa no reino material, a alma humana não é completamente abarcada por este, possuindo uma parte (ainda que adormecida) remanescente ligada à esfera Inteligível²⁸⁵. Ao despertar esta região adormecida de sua Alma, ligada à Mente divina, o indivíduo pode ascender ao reino das *Ideias* imutáveis e contemplar diretamente a divindade, podendo comungar e tornar-se um com o Uno. Portanto, assim como a Alma do Todo, em sua porção superior, permanece ligada ao Intelecto divino, do mesmo modo a alma humana também permanece ligada a este mesmo plano em sua parte superior, enraizada no reino supraceleste das *Ideias* ²⁸⁶.

Logo, o reino do inteligível é a origem de todas as almas humanas individuais. A causa da queda (parcial) da Alma e seu aprisionamento na matéria, para Plotino, encontra-se em seu desejo por individualizar-se, o que fez com que as almas fossem separadas (parcialmente) da união íntima com o Intelecto, descaíssem e passassem a experienciar a existência corpórea como seres individuais, ainda que conservando uma parte, adormecida, ligada ao Intelecto divino²⁸⁷. Se a matéria, ligada à região inferior da Alma, a Natureza, obtiver maior controle sobre esta, sua influência ofuscará a luz da região superior da alma, ligada à Mente divina. Faz-se necessário ao indivíduo, portanto, desenvolver as faculdades superiores de sua alma, despertando sua essência divina enraizada no mundo inteligível²⁸⁸.

Plotino considera que o principal propósito do ser humano é sua jornada espiritual, por meio da qual despertará a essência divina que reside no interior de sua alma, culminando na união mística com Deus e na extinção da individualidade. Esta viagem tem início no desejo da alma humana de despertar e desenvolver suas potencialidades mais elevadas ao esforçar-se por ser semelhante a

²⁸⁵ PLOTINUS. *The six Enneads*, 1977, IV.9.8, p.204.

²⁸⁶ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.3.11, p.148.

²⁸⁷ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.1.1, p. 208.

²⁸⁸ PLOTINUS. *The six Enneads*, 1977, IV.9.8, p.204.

Deus, imitando, no mundo físico as qualidades inerentes às esferas superiores, como a prática da bondade, da inteligência e da sabedoria. Desta maneira, a alma afasta-se dos impulsos corpóreos inferiores e aproxima-se do Uno, o Bem absoluto²⁸⁹. A ascensão espiritual implica que o indivíduo se assemelhe o máximo possível ao Criador, utilizando o mesmo processo sob o qual as hipóstases são criadas a partir do Uno (formando-se da contemplação de suas fontes), mas em um sentido contrário, do inferior ao superior. Assim, o homem torna-se um *microcosmo*, sujeito às mesmas leis e habitáculo das mesmas potencialidades que o universo²⁹⁰.

Filósofos de inclinação neoplatônica no Renascimento partiam deste enquadramento metafísico em suas especulações. De fato, Marsilio Ficino considerava Plotino como o revelador da verdadeira doutrina platônica, cuja doutrina seria por vezes mais profunda que a do próprio Platão, visto sempre sob o filtro plotiniano²⁹¹. Mesclando o repertório conceitual de Plotino com elementos de alguns de seus sucessores, como Jâmblico, Proclo e Pseudo-Dionísio, o Areopagita, Marsilio elaborou um complexo sistema filosófico que visava servir como fundamento e confirmação da revelação cristã.

Ficino elabora um sistema cosmológico composto por cinco planos ou níveis ontológicos hierarquicamente sobrepostos, da matéria, o mais inferior, até o plano divino e superior: Corpo (massa corpórea), Qualidade, Alma, Anjo (mente angélica ou *angelum*) e Deus²⁹². O primeiro nível, o mundo material, é a sombra de Deus (*umbra Dei*). Indeterminado por natureza, formado pelos quatro elementos e sujeito à eterna divisibilidade, é informe e passivo, sujeito à organização da forma impressa pela alma, que lhe molda. A matéria torna-se viva e animada ao ser preenchida pelas razões seminais da alma, que molda a matéria amorfa de acordo com as *Ideias* ou *Formas*

²⁸⁹ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.2.1, p. 6; I.2.7, p. 10; I.6.9, p.26; III.8.6, p. 129; IV. 3.11 p.148; V.1.7, p.211.

²⁹⁰ Sobre a dignidade do homem no pensamento renascentista, cf. a seguir, cap. 1.4

²⁹¹ FICINO. *Opera omnia*, Epistolarum Liber VIII, Marsilius Ficinus Ioanni Pannonio, v.1, p. 871; v. 2, p. 1548; ALLEN, Michael J. B. & HANKINS, John. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001, v. 1, p. xiv; ALLEN. Introduction. In: ALLEN; REES; DAVIES (Ed.). *Marsilio Ficino*, p. xiv.;

²⁹² FICINO, *Platonic Theology*, v. 1, I.1.3, p.14-16; III.2.2, p.234; III.2.5, p.240; v. 2, V.3.1, p.16. No entanto, este modelo de 5 hipóstases, baseado no de Plotino, não é adotado na integralidade da obra de Ficino, por vezes adota o modelo plotiniano de quatro hipóstases integralmente. Conforme discutido por Kristeller, nos primeiros livros da *Theologia Platonica*, Ficino insere a Qualidade como quarta hipóstase em uma tentativa de apresentar a Alma como mediadora universal, situando-se em uma posição ontológica simétrica e equidistante dos dois extremos: de um lado, Deus e os Anjos, do outro, Qualidade e Matéria. KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 106-8.

que habitam a mente divina, o mundo angélico²⁹³. O mundo material é subdividido em mundo sublunar, formado pelos quatro elementos, e o mundo supralunar, composto pelo éter ou quintessência, a mais nobre das substâncias visíveis e mais próxima da esfera da Alma, da qual os elementos terrenos se originam²⁹⁴. O segundo nível consiste na qualidade, um tipo de forma sutil cuja natureza é simples, efetiva e de ação rápida. Torna-se corrompida ao penetrar profundamente na matéria e, ao invés de simples, torna-se divisível, impura, passiva, servindo como um intermediário entre a alma e o corpo ao imprimir na matéria a *razão seminal*, a imagem da *Idea* divina que é refletida sobre a Alma, moldando os corpos físicos de acordo com estas imagens²⁹⁵.

O terceiro nível metafísico de Ficino, o reino da Alma, é a sede das imagens imortais de Deus, formado por três partes ou regiões: *essência*, *poder* e *atividade*, identificados, respectivamente, com a mente (*mens*), razão (*ratio*) e *idolum*. A *essência* ou *mens* é a região (ou faculdade) da alma em contato com a Mente angélica, na qual se dissolve. Por este motivo, Ficino, chama o reino da mente de “cabeça da alma”, sua parte mais elevada. Enquanto a esfera da Alma é compósita e impura, sua região mais elevada, em contato com a Mente divina, é imutável, pura e translúcida. O poder ou razão da alma, ocupando uma posição intermediária, alterna sua atividade entre o reino sensível e o inteligível, entre o repouso e o movimento, sendo o campo da razão discursiva. Sua *atividade*, o *idolum*, é completamente sujeita à mudança operada pelo nível sensível, constituindo a parte inferior da alma e, conseqüentemente, mais próxima da esfera material, sua região irracional, responsável pela vivificação, funcionamento e manutenção do corpo terreno. Esta parte inclui ainda três poderes: fantasia, percepção e poder nutritivo, por meio dos quais age sobre o corpo e recebe informações de sua experiência material²⁹⁶.

Desta maneira, a Alma é o nível intermediário do ser, o elo de ligação do mundo (*mundi copula*): liga e une todos os graus acima e abaixo, ascendendo ao superior e descendo aos níveis inferiores. A ligação com as essências divinas, cuja união se dá espiritualmente, gera o

²⁹³ Menções à natureza da matéria permeiam toda a obra ficiniana, cf. por exemplo, FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*, I, p.705; *Platonic Theology*, v. 1, I.5.14, p.77; v. 2, V.3.1, p. 16, V.4.2, p.18, V.10.2-4, p. 58-60

²⁹⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, VII.6.1, p. 234; v. 3, X.2.1, p. 114; FICINO, *Three Books on Life*, III.3, p.256.

²⁹⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v.1, I.1.3, p.14-16; I.2.1, p.18; I.3.1, p.28; III.1.1, p.213; IV.1.29, p.294.

²⁹⁶ FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*, I, p.705; FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I.1.2, p.14-16; I.1.3, p.14-16; I.4.1, p.54; I.4.3, p.58; I.5.5, p.64-66; v. 4, XIII.2.16, p.136; 2.18, p.138-140; XIII.4.3, p.184; v. 5, XVI.5.1, p. 262; KRISTELLER. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 368-372.

conhecimento e, quando preenche e move os corpos internamente, lhes concede vida²⁹⁷. De modo análogo, a Alma se subdivide em três níveis de desenvolvimento, cada um criando e presidindo sobre o subsequente: o primeiro como Alma do Mundo (*Anima Mundi*), o segundo e intermediário como as almas das doze esferas celestes e o último, como as almas individuais das criaturas vivas, incluindo a do ser humano. As almas individuais vivificam as criaturas do mundo material e se subdividem em uma hierarquia composta por cinco tipos: elemental, compósita, vegetal, animal e humana. Ficino constrói uma hierarquia entre formas (ou almas)²⁹⁸ que é estruturada, das qualidades inerentes à matéria, que a tornam apta a receber todas as formas criadas na mente divina, até a alma racional, que emana do Criador e diferencia o homem dos outros seres animados. Inicialmente, a matéria possui as qualidades primárias da raridade, densidade, luminosidade, peso, calor, frio, humidade e aridez. Estes atributos preparam a matéria para receber as formas dos elementos provenientes da Mente de Deus, o artesão do mundo (*mundi totius opifex*). Deste modo, por exemplo, o fogo é gerado na matéria, como produto da combinação entre calor, aridez, raridade e luminosidade. Estas formas são recebidas e absorvidas completamente pela matéria, tornando-a apta a produzir a multiplicidade de elementos existentes²⁹⁹.

A seguir, a mente reúne os quatro elementos em apenas um, e por diferentes misturas, produz as diversas espécies de pedras, metais e outros objetos classificados por Ficino como compósitos. No próximo nível, encontram-se as plantas, que são superiores aos minerais por terem a habilidade de gerar vida, por meio da utilização das qualidades elementares como ferramentas, algo impossível às formas compósitas³⁰⁰. As almas dos animais ocupam o próximo degrau na hierarquia anímica, superiores às plantas por se moverem e terem a capacidade do conhecimento. Envolvidos pela matéria, os animais dependem da mediação corpórea para a execução de suas atividades, sendo desprovidos da habilidade de perceber aquilo que se situa além do mundo sensível e das coisas particulares, obedecendo unicamente aos seus instintos corporais³⁰¹.

²⁹⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v.1, III.2.1, p.231; III.2.2, p.234; III.2.2, p.237.

²⁹⁸ Ficino, em alguns trechos, como ao discutir a superioridade da alma dos animais em relação a das plantas, utiliza *forma* e *alma* como termos intercambiáveis. Cf. FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.V.4, p.154.

²⁹⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v.3, X.5.1, p.150-52.

³⁰⁰ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.5.2, p.152; X.5.3, p.154.

³⁰¹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.5.4, p.154-156.

As almas dos seres humanos ocupam o topo desta cadeia, sendo semelhantes às mentes celestes não apenas pelo ato de conhecer, mas pela natureza de seu conhecimento, que não necessita dos elementos ou qualquer instrumento corpóreo em sua atividade intelectual, pois o funcionamento da mente é independente e livre da prisão da matéria, que obstrui o poder de conhecer as realidades mais elevadas do universo³⁰². Acima das almas individuais e abaixo da *Anima Mundi*, encontram-se as almas das esferas ou corpos celestes, das quais as almas específicas emanam e pelas quais são governadas. Livres da corrupção do mundo dos sentidos, as esferas celestes são as cópias corporificadas mais fieis das formas arquetípicas produzidas pela mente do Criador, segundo as quais todo o universo é feito. As *Ideias* são impressas na forma dos corpos celestes por intermédio da Alma do Mundo, onde residem como imagens ou *razões seminais*. Considerando que é próprio da matéria ser capaz de receber todas as formas, nas esferas celestes este processo se dá de modo mais completo, pois a natureza destes corpos é eterna e mais simples que aquela dos individuais, apresentando maior semelhança e correspondência às formas às formas do Intelecto divino³⁰³.

As almas dos astros se destacam por seu eterno movimento circular, imitando as formas mais elevadas de Deus e da mente angélica³⁰⁴. Mediante seus movimentos circulares, as almas das esferas reproduzem as imagens das *Ideias* nos céus, servindo de modelo para as formas que são impressas nas almas individuais e subsequentemente projetadas sobre a esfera material³⁰⁵. Assim, as almas individuais são formadas e governadas pelas almas das esferas, suas superiores. De natureza mais simples, são mais duráveis e naturalmente mais próximas de Deus que as individuais. Nos corpos astrais, “a excelentíssima matéria se une à excelentíssima forma, isto é, a intelectual, de modo que nunca se dissolvam”³⁰⁶.

³⁰² FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.5.5-6, p.156-158.

³⁰³ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 1, 21, p.280.

³⁰⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 2, 7, p.307; IV, 2, 9, p.309. Ficino identifica Deus com a figura de um círculo, pois não possui começo ou fim fora de si mesmo; o mundo angélico com a forma de um círculo duplo, pois contempla sua fonte (o Criador) e também a si mesmo; a alma é um círculo triplo, pois olha de volta para Deus, contempla a si mesma e também desce da causa das causas até seus efeitos, e então ascende dos efeitos às causas. A associação do círculo como a forma mais perfeita e próxima do divino remonta ao Timeu de Platão. PLATÃO. Timeu, 33b, p.102; 34b, p.104; 39e-40a, p.114.

³⁰⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 2, 6, p.305; IV.2.8, p.306-308.

³⁰⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 1, 21, p.282: “Sic enim excellentissima materia excellentissimae formae, id est intellectuali, coniungitur usque adeo ut numquam dissolvantur”.

Desta maneira, os movimentos dos corpos celestes e suas infinitas combinações contribuem para a geração da vida e para a multiplicidade das coisas a serem criadas, preenchendo os céus de figuras responsáveis por transmitir influxos celestes para os elementos da matéria, ordenando-os de diversos modos, enquanto iluminam sua própria esfera³⁰⁷. Servindo de base para a magia e para a magia astrológica de Ficino, Pico e Agrippa, esta noção postula a possibilidade de extrair influências das almas celestes para a obtenção de diversos benefícios materiais. Acima das almas das esferas celestes, presidindo sobre elas, está a Alma do Mundo, a parte mais elevada da hipóstase da Alma, em contato direto com o Intelecto ou Mente angélica. Tem a função de estruturar os diversos órgãos do universo, da mesma forma que a alma do homem é responsável por unir harmonicamente os elementos que compõem o corpo³⁰⁸.

Nela são refletidas as imagens das *Ideias* formuladas na Mente divina que posteriormente serão impressas na matéria por seus níveis inferiores e subsequentes, e, assim, “[...] a alma do mundo possui, por poder divino, exatamente tantas razões seminais quantas são as ideias na mente divina, e estas mesmas razões seminais produzem o mesmo número de espécies na matéria”³⁰⁹. Cada espécie do mundo físico corresponde, por meio de sua própria razão seminal, a uma *Forma* arquetípica no plano Intelectual e, por meio desta mesma razão seminal, pode absorver um influxo ou força derivado de sua respectiva *Idea*, de acordo com a qual foi produzida.

Superior à alma encontra-se o nível imutável e eterno da Mente angélica, chamada por Ficino simplesmente de “Anjo”, a sede das *Ideias*, que se diferencia do Criador somente pela multiplicidade. Todavia, sua atividade é sujeita a mudanças, pois não apreende todas as coisas com seu pensamento simultaneamente, mas de modo gradual³¹⁰. Para Ficino “A mente é plena de luz, a alma irracional é vazia, e a alma racional situa-se no meio destas: parte possui a luz intelectual e

³⁰⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 2, 8, p.306-308.

³⁰⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 1, 1, p.249; IV, 1, 23, p.287; IV, 1, 30, p.295.

³⁰⁹ FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, III, 1, 13-15, p.242: “[...] anima mundi totidem saltem rationes rerum seminales divinitus habet, quot ideae sunt in mente divina, quibus ipsa rationibus totidem fabricat species in matéria”.

³¹⁰ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I, 5, 1, p. 58.

parte não possui”³¹¹, é o espelho de Deus (*speculum Dei*), projetando seu esplendor nos planos inferiores subsequentes na forma de imagens³¹².

Ficino parte da noção neoplatônica de escalonamento entre os planos, segundo a qual a região inferior de um plano superior interage com a região superior do plano imediatamente inferior. Portanto, a Mente, com sua parte inferior, tem contato com a parte superior do reino da Alma, enquanto sua parte superior contempla Deus diretamente, servindo como um filtro através do qual a luz divina chega ao mundo físico, perpassando pelos sucessivos degraus dos degraus metafísicos. Formada pelos anjos, esta hipóstase é resultado direto do ato de autocontemplação divina. A imobilidade angélica garante sua superioridade sobre a esfera da Alma, parcialmente imóvel (em sua região superior) e parcialmente móvel em seus estratos inferiores (*idolum*). As almas, por sua vez, são superiores à qualidade que, acompanhando a natureza móvel da matéria ao ligar-se a ela, torna-se totalmente móvel³¹³. Desta forma, a Alma é subordinada da Mente angélica, e a ferramenta através da qual o divino Intelecto age sobre a matéria. “Portanto, a mente é o olho de sua alma” e “a luz do sol está para o olho do corpo, assim como a luz da verdade para o olho da alma”³¹⁴.

Ficino, no entanto, ao dedicar uma importância especial à Alma como “cópula do mundo”, distancia-se de outros representantes da tradição platônica ao conceber esta hipóstase não como um produto do Intelecto, mas como criada diretamente por Deus, aproximando-se de autores como Pseudo-Dionísio, Orígenes e Agostinho, devido ao fato. Para Ficino, a alma é uma substância demasiadamente simples e independente, não sendo composta por diversas partes nem originada das entranhas da matéria. Por não ser formada de partes de diferentes coisas preexistentes, nem pela matéria, sobre a qual é superior, portanto, a Alma tem sua existência a partir do nada, algo possível somente a Deus, o único que detém o poder de superar a distância infinita entre o ser e o nada. Superando esta distancia, Deus cria a existência absoluta (*esse absolutum*) da qual todos os elementos existentes derivam seu ser. Os anjos, por outro lado, com poder limitado em relação a

³¹¹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I, 5, 5, p. 66: “mens est lumine plena, anima irrationalis vacua, rationalis tenet medium: partem habet intellectualis luminis, parte caret”.

³¹² FICINO. *Opera omnia*, Epistolarum Liber II, v. 1, p. 705.

³¹³ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I.5.9, p. 73; I.5.11, p.75.

³¹⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I.6.4, p.82: “Est enim mens tuae animae oculus [...] lumen solis ad oculum corporis, sic veritatis lumen ad animae oculum”.

Deus, seriam incapazes de produzir algo que necessitasse de um poder infinito para ser criado, visto que somente Deus tem este poder. No entanto, a Alma e os Anjos não ocupam o mesmo nível na hierarquia cósmica, pois Deus produz os anjos segundo uma ideia e um princípio racional, e a alma segundo outro: os anjos são criados de acordo com Ideias mais elevadas, enquanto a alma segundo outras menos elevadas, ainda que ambos sejam criações direta de Deus³¹⁵.

Deus, a suprema unidade, ocupa o topo da arquitetura metafísica de Ficino. Correspondente ao Uno plotiniano, existe por si mesmo e sem causa, sendo a causa primeira de todas as coisas. Assim como a Alma é uma pluralidade móvel e os Anjos são uma pluralidade imóvel, Deus é, por sua vez, uma unidade imóvel, servindo como eixo ao redor do qual toda a criação se move e recebe vida. Além da absoluta unidade e fonte da qual toda a criação emana, Deus é o supremo Bem (*summum bonum*) e Verdade³¹⁶. Baseando-se no *Deus artifex* platônico³¹⁷, Ficino afirma que o criador universal, por meio de sua vontade e conhecimento, almejou produzir uma obra tão semelhante a si mesmo quanto possível. Como causa primeira, é a essência imitada por todas as hipóstases inferiores como espelhos, reproduzindo a semelhança de Deus como reflexos de sua imagem projetados nas diversas gradações ontológicas da realidade, de modo que a cada novo nível na hierarquia do ser, a imagem torna-se mais turva e diversa da expressão primordial. Deste modo, as formas que compõem toda a criação são reflexos do olhar que as causas segundas lançam sobre a primeira³¹⁸.

Assim, Ficino concebe um universo como grande ser vivo, um mecanismo animado, harmônico e integrado em todos os seus níveis. O tecido da realidade é, assim, composto por forças e correspondências ocultas, cujo ordenamento é um reflexo do plano divino. Esta cosmovisão, difundida na cultura intelectual renascentista, influenciaria decisivamente as concepções sobre a natureza, o que invariavelmente traria consequências para as especulações sobre o reino natural e as artes. Neste sentido, encontram-se duas passagens importantes exposições de Ficino. A primeira

³¹⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V.13.1, p.78; V.13.3-4, p. 80; V.13.6, p. 82; V.13.10, p.86; V.13.1, p.88; V.13.13, p.88; V.13.14, p.90. Enquanto a alma foi criada a partir da Ideia de vida, a mente angélica foi criada pelo processo de autocontemplação de Deus, portanto, resultante de um processo superior.

³¹⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I.6.1, p.79; II.1.1, p.93; I.5.13, p.77.

³¹⁷ PLATÃO. *Timeu*, 29e, p.97.

³¹⁸ A concepção neoplatônica de imagem, que deixará seus impactos nas concepções estéticas do Renascimento, baseia-se nesta metafísica da luz. Cf. a seguir, cap. 2.2.

data de 1475, quando o filósofo descreve um autômato que representaria a harmonia das esferas (*harmonia sphaerarum*):

Vimos recentemente em Florença uma pequena cabine [*tabernaculum*] feita por um artesão germânico, ao qual estatuas de diferentes animais eram conectadas e equilibradas por uma única bola. Quando esta se movia, o restante a acompanhava com movimentos diversos: alguns corriam pela direita, outros pela esquerda, para cima e para baixo, algumas que estavam sentadas se levantaram, outras que estava de pé abaixaram, algumas coroavam outras, estas, por outro lado, as feriam. Ouvia-se os sons de trombetas e chifres, e os cantos das aves; outras coisas ocorreram simultaneamente e um conjunto de eventos similares ocorreram, apenas com o movimento de uma única bola. Assim Deus, por meio de Seu próprio ser, que em realidade é o mesmo que sua compreensão e sua vontade ou um algo inteiramente simples, o centro de todas as coisas, do qual (como dizemos em outro lugar) o restante das coisas deriva como linhas, e que, com o menor movimento, afeta tudo aquilo que dele depende³¹⁹.

Assim, para Ficino, o aparato é uma ilustração acurada do *opus divinum* e da harmonia que a permeia e estrutura. Mais tarde, em 1489, no terceiro de seus livros *De vita*, exploraria as conotações mágicas desta noção ao prescrever como deveria ser feita a “*universi mundi*”, visando atrair as influências atraís³²⁰. A filosofia de Ficino foi o modelo para as especulações dos filósofos renascentistas de tendência platônica, a partir do qual eles fariam suas próprias interpretações. Pico della Mirandola, discípulo e amigo de Marsilio, baseia-se inicialmente no sistema do mestre em sua hierarquia do ser. Em seu famoso *Commento* ao poema de Benivieni, concebe o universo como um complexo mecanismo formado por graus de manifestação, da unidade primordial do Uno e o reino inteligível da mente angélica, à Alma do Mundo, e o dúplice mundo material, formado pela matéria corruptível da esfera sublunar, composta pelos quatro elementos, e a matéria perfeita da celeste, feita de éter³²¹.

É, entretanto, um equívoco considerar Pico como um pensador subserviente a Marsilio. De fato, ao contrário, o jovem filósofo se envolveu em diversas polêmicas com seu mentor, e seu

³¹⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, II.13, p. 200: “Vidimus Florentiae Germani opificis tabernaculum, in quo diversorum animalium statuæ ad pilam unam connexæ atque libratae, pilae ipsius motu simul diversis motibus agebantur: aliae ad dextram currebant, aliae ad sinistram, sursum atque deorsum, aliae sedentes assurgebant, aliae stantes inclinabantur, hae illas coronabant, illae alias vulnerabant. Tubarum quoque et cornuum sonitus et avium cantus audiebantur, aliaeque illic simul fiebant et similia succedebant quam plurima, uno tantum unius pilae momento. Sic deus per ipsum esse suum, quod idem re ipsa est ac intellegere atque velle quodve est simplicissimum quoddam omnium centrum, a quo, ut alias diximus, reliqua tamquam lineae deduncuntur, facilimo nutu vibrat quicquid inde dependet.”

³²⁰ FICINO. *Three Books on Life*, III.19, p.344-346.

³²¹ DELLA MIRANDOLA, Pico. *Commento sopra una canzone d’amore*. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, I.6-7, p. 468-469, 12, p. 478.

pensamento, embora eclético e com pontos de convergência ao neoplatonismo de Ficino, possui uma proximidade íntima com a filosofia de Aristóteles e o escolasticismo, contato que remonta à sua formação aristotélica nas universidades de Bologna, Ferrara, Pádua, Pavia e Paris, e que se intensifica em suas obras mais tardias³²².

Em seu *Heptaplus*, Pico descreve um universo formado em três níveis ou planos de manifestação: em um extremo, o supremo ou supramundano (*ultramundanum*), chamado pelos teólogos de angélico e pelos filósofos de intelectual, onde deus preside sobre as nove ordens de anjos; o celeste e intermediário, composto pelas esferas e corpos astrais, no qual o Empíreo governa sobre as nove esferas celestes, perpetuamente em movimento; e o terceiro e último, o sublunar ou terreno, no qual os seres humanos vivem, composto por nove tipos de formas corruptíveis³²³.

O mundo terreno é o mundo das sombras; o supraceleste é o da luz, e o intermediário, temperado pela luz e pelas sombras. Este é feito pelas águas, devido à sua substância instável e fluida; aquele, pelo fogo, pelo calor da luz e pela sublimidade de sua posição; o celeste, de natureza media, é chamado pelos hebreus de *asciamaim*, como feito de *es* e *maim*, ou seja, de fogo e água, cuja natureza é compósita. No mundo terreno, feito de corpos corruptíveis, a vida e a morte se instalam; no supremo, composto pela natureza divina da mente, existe apenas a vida perpétua e estável; no intermediário, cujos corpos, apesar de incorruptíveis, servem de cárcere para as mentes das esferas, a vida é estável, mas está sujeito à mudança de posições e de atividades³²⁴.

Estes três mundos são um só mundo, não apenas por compartilharem um mesmo início e um fim, mas sobretudo pelo fato de que tudo o que existe em qualquer um destes mundos existe, simultaneamente, nos restantes em um modo característico a cada um. Assim, os nove coros angélicos correspondem às nove esferas do mundo celeste e aos nove tipos de formas corruptíveis do mundo sublunar ou terreno³²⁵. A diferença do sistema de Ficino é evidente: Pico refere-se à região supralunar como um mundo em si mesmo e dá pouco destaque para a hipóstase da alma,

³²² ALLEN. The second Ficino-Pico controversy, p. 417-418; RUTKIN, H. Darrel. A Cosmological Controversy in the Renaissance: Marsilio Ficino's and Giovanni Pico della Mirandola's Contrasting Views on the Animation of the Heavens. *HOPOS: The Journal of the International Society for the History of Philosophy of Science*, v. 11, nº 2, Fall 2021, p. 604-620.

³²³ MIRANDOLA. *Heptaplus, Aliud proemium totius operis*, 6-8, p. 184-188.

³²⁴ MIRANDOLA. *Heptaplus, Aliud proemium totius operis*, 6, p. 184-186

³²⁵ MIRANDOLA. *Heptaplus*, 7-8, *Aliud proemium totius operis*, p.184-188.

ainda que reconheça que os céus são parte do mundo sensível e feitos de éter, e que as almas celestes e as almas humanas são irmãs, feitas da mesma substância primordial (a Alma do Mundo), citando o *Timeu* platônico³²⁶. Esta mudança indica um afastamento do enquadramento metafísico plotiniano adotado por seu mestre e uma proximidade com o ceticismo aristotélico, o qual, mais tarde, se consolidará em sua polêmica anti-astrológica³²⁷.

Uma das principais controvérsias com Ficino ocorreria em seu *De ente et uno* (1491), no qual Pico ataca um dos cânones fundamentais do neoplatonismo desde a Antiguidade, nomeadamente, a diferenciação entre o Uno e o Ser, segundo a qual o primeiro é inteiramente transcendente em relação ao segundo. Na obra, o conde chega a afirmar que a doutrina de Platão teria sido distorcida por seus seguidores, defendendo uma proximidade entre o pensamento platônico e o aristotélico ressaltando a supremacia do segundo. A obra despertaria uma sistemática refutação de Ficino em seu *Comentário sobre o Parmênides*³²⁸, publicado em 1496 junto de seus demais comentários sobre os diálogos platônicos³²⁹. Para Michael J. B. Allen, Pico seria, na verdade, um filósofo aristotélico eclético, com interesses comuns a filósofos neoplatônicos como Ficino, como pelo sincretismo da filosofia perene e a magia natural³³⁰, tendência que, para Rutkin, atinge sua expressão máxima na ofensiva piquiana contra a astrologia, na forma de suas *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, obra finalizada por seu sobrinho, Gianfrancesco Pico della Mirandola, que pode ter sido adulterada por ele e purgada das inclinações platônicas do tio³³¹.

³²⁶ MIRANDOLA. Heptaplus, I.3, p. 214; II.6, p. 240; II.7, p. 242. Em sua famosa Oratio, Pico refere-se às esferas celeste como etéreas (

³²⁷ Conforme pontuado por Rutkin, Pico gradualmente muda sua visão acerca das esferas planetárias. Antes consideradas como vivas, passam a ser tidas apenas como veículos de forças cósmicas, demonstrando uma maior proximidade com o enquadramento metafísico aristotélico. RUTKIN. A Cosmological Controversy, p. 604-618.

³²⁸ No final do capítulo XLIX de seu Comentário ao Parmênides, Ficino lamenta que Pico não tivesse visto sua argumentação antes de escrever e expor, de modo tão confiante e seguro, suas visões contrárias às opiniões de seu preceptor (o próprio Marsílio) e os demais platônicos, considerando que o Parmênides seja um diálogo de teor puramente lógico. Diferentemente, para Ficino e os neoplatônicos, a obra deve ser entendida como a epítome da revelação teológica platônica, influenciando, consequentemente, a interpretação a ser depreendida da obra. FICINO, Marsílio. *Opera omnia*, v.2, In Parmenidem, XLIX, p. 1164.

³²⁹ ALLEN. The second Ficino-Pico controversy, p. 417-455.

³³⁰ ALLEN. The second Ficino-Pico controversy, p. 418, 428.

³³¹ BUSI; EBGI. *Pico della Mirandola*, p. xlv-xlv.

Ficino, por outro lado, apesar de elencar Pico como um dos principais intérpretes de Aristóteles no famoso proêmio de sua tradução de Plotino, se refere ao jovem amigo como “*complatonicus*” (companheiro platônico), ao lado de outros filósofos aristotélicos e platônicos como Teofrasto, Temístio, Porfírio, Simplicio, Avicena e até mesmo o ardente Pléton, que defendeu a supremacia de Platão sobre Aristóteles no Concílio de Florença³³². É possível, assim, que Ficino se refira a estes filósofos mais como intérpretes (o que implica, inclusive, alguns deles mantendo uma interpretação independente de Aristóteles) do que decididamente como apoiadores do estagirita. Por outro lado, a profundidade das divergências de Pico perante a tradição neoplatônica de Plotino, sua formação escolástica e seu desejo de harmonizar as filosofias de Platão e Aristóteles, indicam uma vocação eclética e conciliativa próxima à dos filósofos médio-platônicos (os quais também influenciariam neoplatônicos como Porfírio³³³), ainda que possua elementos pontuais da tradição plotiniana, como a possibilidade de ascensão mística em direção a Deus³³⁴.

Inspirado por esta vocação universalizante, Pico foi o primeiro renascentista a integrar o sistema metafísico cabalístico à cosmovisão emanacionista em circulação na época, fusão que se tornaria um lugar comum na filosofia oculta do século seguinte. Assim como o modelo cosmológico inaugurado por Plotino, uma das fontes da própria Kabbalah³³⁵, a doutrina judaica postulava um sistema emanacionista da realidade, representado pelo diagrama da Árvore da Vida (*Otz Chiim*) com suas dez *Sefiroth*³³⁶, emanções ou potências metafísicas de Deus, através das quais o universo e o próprio homem foram feitos. De sua primeira exposição no *Bahir* (*O Livro Brilhante*), o texto fundamental da doutrina cabalística a partir de seu surgimento na Provença do

³³² FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, In Plotinum, v.2, p. 1537.

³³³ ZAMBON. *Porphyre et Le Moyen-Platonisme*, 2002.

³³⁴ MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Oratio de hominis dignitate*. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scripti vari*, p. 101-166.

³³⁵ SCHOLEM. *Origins of the Kabbalah*, passim.

³³⁶ SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 23. O termo Sefiroth, cujo significado original seria apenas “número”, remonta ao *Sefer Yetzirah*, o livro cabalístico da criação, o mais antigo livro especulativo judaico. No contexto da obra, entretanto, o termo é utilizado para designar princípios metafísicos na criação do mundo. A obra sobreviveu em duas versões: uma mais curta, a mais editada e de maior circulação; e uma mais extensa, por vezes impressa como um apêndice. Ambas já existiam por volta do século X, deixando sua influência em uma série de diferentes manuscritos, o mais antigo datando do século XI. Seu tema central, exposto ao longo de seis capítulos de *mishnayot* ou *halokhot*, é a cosmologia e a cosmogonia, notoriamente marcado por um caráter místico.

século XII (até o advento do *Zohar*³³⁷ no século seguinte), a doutrina das *Sefiroth* teria uma miríade de interpretações e configurações diversas³³⁸.

Seu modelo mais difundido e adotado por pensadores europeus ocidentais de vocação platonizante concebe um universo criado a partir de um princípio transcendente primordial, *Ein Soph* (“Infinito”). Análogo ao Uno dos neoplatônicos, é a perfeição absoluta na qual nenhuma distinção é possível, tampouco qualquer volição, permanecendo oculto e além de qualquer possibilidade de conhecimento e pensamento, mesmo perante a mais profunda contemplação. Apenas por meio da natureza finita da criação é possível deduzir a existência de *Ein Soph* como a primeira causa infinita. Deste princípio emanam as dez *Sefiroth*, as manifestações de Deus que criam o universo e o ser humano³³⁹.

A ordem mais comum e seus nomes geralmente são: 1) *Keter Ekyon* (“coroa suprema”); 2) *Hokhmah* (“sabedoria”); 3) *Binah* (“inteligência”); 4) *Gedullah* (“grandeza”) ou *Hesed* (“amor”); 5) *Gevurah* (“poder”) ou *Din* (“Julgamento” ou “rigor”); 6) *Tiferet* (“beleza”) ou *Rahamim* (“compaixão”); 7) *Nezah* (“resistência duradoura”); 8) *Hod* (“majestade”); 9) *Zaddik* (“o justo”) ou *Yesod Olam* (“fundação do mundo”); 10) *Malkhut* (“reino”) ou *Atarah* (“diadema”). Embora as *Sefiroth* emanam-se sucessivamente de cima até abaixo, cada uma revelando um estágio no processo divino, elas possuem uma estrutura definida, comumente composta por três grupamentos, na forma de três colunas: a coluna esquerda, chamada de “coluna do rigor”, composta por *Binah*, *Gevurah* e *Hod*; a “coluna da misericórdia”, por *Hokhmah*, *Hesed* e *Nezah*; e, finalmente, a central, constituída por *Keter*, *Tiferet*, *Yesod* e *Malkhut*. Estas emanções organizam-se na forma de um diagrama, conhecido como a “arvore da emanção” ou “arvore das *Sefiroth*”, modelo que se difundiu a partir do século XIV, acompanhado dos símbolos apropriados a cada *Sefirah*. A arvore cósmica cresce para baixo, com suas raízes na primeira *Sefirah*, espalhando-se pelas demais *Sefiroth*, que formam o tronco³⁴⁰.

³³⁷O *Zohar* (זֹהָר, "esplendor" ou "radiante"), surge na Espanha no século XIII, cuja autoria é atribuída ao seu editor, o rabino sefardita Moisés de Leão (Moshe ben Shem-Tov). A monumental e sistemática obra pseudepigráfica (atribuída por Moisés ao rabi Shimon bar Yochai, ativo no século II d. C.) substituiria o *Bahir* como escrito canônico da literatura cabalística, fornecendo um completo corpus doutrinário aos seus adeptos. SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 213-243

³³⁸ SCHOLEM. *Origins of the Kabbalah*, p. 49-198; *Kabbalah*, p. 106

³³⁹ SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 86-91.

³⁴⁰ SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 106.

A integração de Pico à cosmovisão neoplatônica não seria uma novidade. Desde os anos iniciais da doutrina cabalística, seus adeptos inclinados ao neoplatonismo (especialmente Azriel de Gerona³⁴¹) buscavam estabelecer uma correspondência entre o sistema das *Sefiroth* e o modelo ontológico plotiniano, formado pelas emanções do Intelecto, Alma do Mundo e Natureza material, concebidas como transições do Uno transcendente ao múltiplo. Segundo este modelo resultante, as três emanções a partir do Uno constituiriam também a Árvore da Vida: *Keter*, *Hokhmah* e *Binah* eram “intelectuais” (*ha-muskal*); *Gedullah*, *Gevurah* e *Tiferet* seriam “psíquicas” (*ha-murgash*); *Nezah*, *Hod* e *Yesod* seriam “naturais” (*ha-mutba*). Segundo este modelo, estes três grupos corresponderiam aos três estágios de emanção postulado pelos neoplatônicos, cada um formando um dos níveis da hierarquia do ser³⁴².

Considerando tais afinidades, foi natural que o sincretismo lançado por Pico em suas *Conclusiones* tenha desfrutado de grande fortuna. Dentre suas associações mais relevantes, Pico identifica toda a árvore das *Sefiroth*, o “edifício inteiro” (*totum aedificium*) ao Jardim do Eden³⁴³; Cristo com a Sabedoria (*Hokhmah*)³⁴⁴; aplica as emanções às esferas celestes³⁴⁵; defende uma equivalência entre este sistema e o de Pseudo-Dionísio, unidos pela confirmação da doutrina da Trindade³⁴⁶, e afirma que “quem compreende o modo como as coisas superiores iluminam as intermediárias, compreende que a congregação das almas no Monte Ida entre os platônicos, e a congregação das almas no Monte Sinai entre os hebreus, significam a mesma coisa”³⁴⁷.

³⁴¹ Azriel de Gerona (Azriel ben Menahem, ca. 1160-1238) é considerado o fundador da Kabbalah especulativa. Cf. SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 391 s.

³⁴² SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 107.

³⁴³ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalistiche numero XLVII secundum secretam doctrinam sapientum hebreorum cabalistarum, 28.10, p.350. Mais adiante, em suas Conclusões segundo sua própria opinião, Pico argumenta que Ein Soph não deve ser contado entre as demais Sephiroth, dada sua natureza inacessível e abstrata. Cf. MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalisticae numero LXXI secundum opinionem propriam, 11>4, p. 520.

³⁴⁴ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalistiche numero XLVII secundum secretam doctrinam sapientum hebreorum cabalistarum, 28.25, p.356

³⁴⁵ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalisticae numero LXXI secundum opinionem propriam, 11>48, p. 540.

³⁴⁶ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalisticae numero LXXI secundum opinionem propriam, 11>34, p. 534.

³⁴⁷ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones secundum propriam opinionem numero LXII. In doctrina Platonis, de qua pauca hic adducuntur, qia prima paradoxa conclusio ttam sibi assumit Platonis doctrinam discutiendam, 5>3, p. 438: “Qui noverit modum illuminationis superiorum super media intelliget idem significare et Platonicos per congregationem animarum in Monte Ida, et hebreos per animarum congregationem in Monte Synao in auditione legis”.

As concepções cosmológicas de Ficino e Pico, possuindo em comum a noção de um cosmo originado por emanções derivadas da transcendência divina, seriam adotadas por seus associados florentinos³⁴⁸ e se proliferaram nas obras de inúmeros autores nos últimos anos do século XV e no curso do século XVI, servindo de plano de fundo para interpretações independentes. O erudito germânico Johannes Reuchlin destaca-se neste cenário, como o primeiro não-judeu a escrever uma obra integralmente dedicada à Kabbalah³⁴⁹. Ao encontrar com Pico em Florença, durante sua segunda viagem à Itália em 1490 (a primeira, em 1482, como revelado pelo próprio filósofo germânico na dedicatória a Leão X de seu *De arte cabalística*³⁵⁰), Reuchlin inspira-se pelas especulações do jovem filósofo italiano sobre o nome de Cristo, publicando, alguns anos mais tarde, seu *De Verbo Mirifico* (*Sobre a palavra miraculosa*, 1494)³⁵¹.

No entanto, do ponto de vista cosmológico, a obra de Reuchlin mais importante permanece sendo o *De arte cabalistica* (1517), na qual Reuchlin dá prosseguimento à integração da Kabbalah ao enquadramento metafísico da *prisca theologia*, identificando e explorando uma concórdia entre a numerologia cabalística e a pitagórica, por meio da qual estende a toda a tradição platônica (vista como um desdobramento de Pitágoras). Para o autor, a Kabbalah e a doutrina de Pitágoras são a mesma, ambas dedicadas à salvação e ascensão espiritual do ser humano, estendendo esta conciliação aos neoplatônicos, como Plotino, considerado por Reuchlin um “distinto pitagórico” (*insignis pythagorista*)³⁵².

³⁴⁸ ROBB. *Neoplatonism*, p. 62.

³⁴⁹ SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 198.

³⁵⁰ REUCHLIN, Johannes. *De arte cabalistica libri tres*. Hagenau: apud Thomam Anshelmum, 1517, I, Sanctissimo Leoni Decimo Pontifici Maximo, Ioannes Reuchlin se supplex commendat, n. p.

³⁵¹ Na obra, Reuchlin subdivide a história humana em três períodos de expressão divina: no primeiro, o natural, Deus se revelava aos patriarcas por meio de um nome de três letras, Shaddai (שדי); no período da Torah, o segundo, ele se revelava a Moisés por meio do impronunciável nome de quatro letras do Tetragrammaton (YHVH); no terceiro período, aquele da graça e da redenção, ele revela-se por meio de cinco letras, composto pelo Tetragrammaton adicionado da letra *shin*, significando o Logos, Yehoshua ou Jesus. Reuchlin explora o argumento piquiano de que Jesus é o Messias cabalístico, cujo nome, o *Pentagrammaton* (יהשוה, YHSWH, Yahshuah), é o verdadeiro operador de milagres, indicando que a era cristã é o ápice da revelação divina iniciada entre os antigos judeus. Conforme Zambelli pontua, a obra é uma combinação de princípios neoplatônicos e herméticos de Ficino com os cabalísticos de Pico. REUCHLIN, Johannes. *De verbo Mirifico*. Tubingae: ex aedibus Thomae Anselmi Badensis, 1514; POSSET, Franz. *Johan Reuchlin (1455-1522): a Theological Biography*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, p. 117-166; YATES. *The Occult Philosophy*, p. 5, 27-30; SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 198; ZAMBELLI. *White Magic, Black Magic*, p. 51

³⁵² REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, II, fl 27v, II, fl 42r.

Johannes, entretanto, fornece um modelo cosmológico diverso daquele de Ficino e Pico, fruto de suas fontes cabalísticas, as quais norteiam o enquadramento teórico geral da obra. O autor concebe três mundos: o terreno ou material (o que inclui os corpos e esferas celestes) onde também habita o ser humano; o formal, o mundo inteligível dos anjos, *Ideias* e inteligências superiores (unificando em uma mesma as hipóstases da Alma e do Intelecto dos neoplatônicos); e, finalmente, transforma a hipóstase do Uno em um mundo em si mesmo, onde Deus existe e governa solitariamente além de qualquer conhecimento sua esfera inefável e divina. O limite inferior de cada mundo tangencia o superior do mundo que lhe é imediatamente inferior. Assim, a extremidade inferior do mundo supraceleste de Deus encontra-se e mescla-se com o ápice do mundo da Mente, comandado pelo Messias, a expressão do Pai; a fronteira inferior deste mundo toca a superior do mundo terreno, que é governado por Metatron, o *primum mobile* do mundo material, situado na fronteira mundo angélico³⁵³.

Quando o neoplatonismo e as correntes de pensamento adjacentes a ele foram recebidos por Reuchlin na Alemanha, elas passam a assumir um forte caráter religioso no sentido de uma reforma do cristianismo por meio da magia cabalística. Frances Yates, a este respeito, sintetiza que o “Neoplatonismo renascentista assume uma nova direção com Reuchlin, direcionada à reforma e ao norte, com uma crescente ênfase na Kabbalah”³⁵⁴. A Cabala foi recebida com fervor por aqueles ansiosos por uma reforma do catolicismo. Entre estes, destaca-se o cardeal Egídio da Viterbo, um dos mais celebres cabalistas italianos, cujos *Scechina* e *Sobre as letras hebraicas* (*Libellus de litteris hebraicis*), foram influenciados por ideias do *Zohar* e do *Sefer ha-temunah*, ao lado de Francesco Giorgio, frade franciscano que figura entre os maiores nomes do Neoplatonismo italiano com seu *De harmonia mundi totius* (1525), que também utiliza ensinamentos cabalísticos em acordo com o misticismo franciscano³⁵⁵. Apesar de Giorgi ter sido certamente influenciado por Ficino e Pico, sua obra tem uma abordagem diversa, reforçando a *prisca theologia* como justificativa do cristianismo e da divindade de Cristo (temas que ocupam boa parte da obra), no entanto, mantendo o mesmo enquadramento metafísico de Ficino e Pico, concebendo o universo

³⁵³ REUCHLIN. *De arte cabalistica*, I, fl 20r-20v, 28r-28v.

³⁵⁴ YATES. *Occult Philosophy*, p. 5: “Renaissance Neoplatonism takes a new turn with Reuchlin, a turn towards reformation and the north, and with greatly increased emphasis on Cabala”.

³⁵⁵ SCHOLEM. *Kabbalah*, p. 199; YATES. *Occult Philosophy*, p. 5.

como um complexo mecanismo formado por três mundos emanentes da unidade primordial de Deus: o material, o celeste e o angélico³⁵⁶.

Tal divisão trinitária do universo é vista sob uma perspectiva cabalística, pitagórica e cristã, pautada no caráter sagrado do número 3, o qual orienta a própria estrutura da obra. Esta é formada por três Cânticos (*Cantici*), cada um sendo uma referência clara aos *Cantos* da *Comédia* de Dante e, sobretudo, à organização triádica do universo em consonância com as Pessoas da Trindade cristã. Cada Cântico se subdivide em oito Tons, de acordo com as notas da escala musical, composta por oito harmonias, cada um contendo um número variável de capítulos. O primeiro *Cântico* tem como tema central Deus e o ato de criação, chamado constantemente de Artífice, Arquétipo ou *Archimusaesus* (supremo músico); o segundo trata de Cristo, ressaltando sua atribuição como a Sabedoria divina, Verbo e Mediador; o terceiro, supostamente direcionado ao Espírito Santo, discorre sobre a natureza divina do homem como síntese de todas as coisas, além de questões relativas ao mundo material, incluindo as virtudes ocultas das coisas³⁵⁷.

Estas especulações dariam vazão a novas interpretações sobre a “fábrica do mundo” na monumental *De occulta philosophia libri tres* de Heinrich Cornelius Agrippa, obra que se tornaria a epitome do conhecimento oculto a partir de sua *editio princeps* de 1533 (cuja escrita remonta ao início do século XVI). Agrippa combina elementos de Ficino, Pico, Reuchlin, Giorgio e de seu mestre, o abade Johannes Trithemius (1462-1516), em um todo coerente, pautado na combinação entre a magia e a Kabbalah incorporadas à uma cosmovisão neoplatônica do universo³⁵⁸. O mago germânico concebe o mundo como triplo, constituído pelas esferas elementar, celestial e intelectual (*elementalis, coelestis et intellectualis*). As regiões do mundo inferior ou elemental, são governadas pelas que lhe são superiores, recebendo destas suas virtudes. Assim, em uma cadeia de causas e efeitos, o Arquétipo e sumo Artífice (*Archetypus et summus Opifex*), por meio de intermediários como os anjos, os céus, as estrelas, os elementos, animais, plantas, metais e pedras, transmite de si as virtudes de sua onipotência sobre o mundo sensível, para cujo ministério criou todas as coisas³⁵⁹.

³⁵⁶ GIORGI. *De harmonia mundi*, I.3.2, fl. 40v.

³⁵⁷ GIORGI. *De harmonia mundi*, index harmonici voluminis tripartiti secundum ordinem ipsius digestus, fl. v s..

³⁵⁸ ZAMBELLI. *White Magic, Black Magic*, p. 33.

³⁵⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 1, p. 85-86.

Assim como a obra de Giorgio, a obra é dividida segundo a divisão triádica do universo: o primeiro livro aborda o mundo terreno e suas qualidades; o segundo, o mundo celeste e suas influências sobre o mundo terreno; o terceiro, o mundo divino ou angélico povoado por inteligências e ideias³⁶⁰, cada um destes possuindo um respectivo campo mágico acessível à manipulação do ser humano. Ao contrário da orientação piedosa e cristã de Giorgio, a obra de Agrippa é imbuída de uma inclinação mágica mais evidente, defendendo a ideia de uma ascensão mística através dos planos ontológicos por meio destas ciências ocultas, um processo que garantiria ao mago, além da união com o divino, a obtenção de poderes sobrenaturais sobre a natureza e o cosmos³⁶¹.

Esta concepção de um universo constituído hierarquicamente por planos de manifestação, promovida pelos magos renascentistas, ecoaria sobre outros campos epistemológicos em maior ou menor nível. Em especial, este enquadramento permearia as discussões sobre a natureza da poesia, da arte, do belo e da própria natureza, concebida como composta e impregnada por forças ocultas cuja manipulação permitiria ao ser humano a produção de milagres sobre o mundo físico. Isso implicava, por consequência, em um papel central atribuído ao homem perante o universo, uma visão cultivada no curso dos séculos XIV e XVI que exerceu um impacto decisivo sobre o papel do artista, que passa a ser visto como um exemplo da potencialidade criadora do ser humano na cadeia do ser, denotando sua ascendência divina. Este processo de divinização do homem será discutido a seguir.

³⁶⁰ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, p. 76-82.

³⁶¹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 1-2, p. 85-86.

1.4 MAGNUM MIRACULUM: A DIGNIDADE DO HOMEM

Por isso, ó Asclépio, que grande maravilha é o homem, um ser vivo a ser adorado e honrado; pois ele transforma sua natureza em divina como se fosse um deus; ele conhece o tipo demoníaco ao passo que reconhece que se originou deles; ele despreza a parte de si que compõe a natureza humana, tendo colocado sua confiança na divindade da outra parte. Quão mais feliz é a mistura da natureza humana! Unido aos deuses por um tipo de divindade, ele despreza internamente aquela parte de si que é terrena. Todas as outras ele atrai para si por um meio de um tipo de afeição, reconhecendo sua relação com elas por uma disposição celeste. Ele olha em direção ao céu. Ele foi colocado em um lugar mais feliz de média estatura para se compadecer daqueles abaixo de si e ser acolhido por aqueles acima. Ele cultiva a terra; rapidamente mistura os elementos; sonda as profundezas do oceano por meio da agudeza de sua mente. Tudo lhe é permitido: o próprio céu não lhe parece tão alto, pois o mede em seu inteligente pensamento como se fosse próximo. Nenhuma névoa pode ofuscar a concentração de seu pensamento; nenhuma terra espessa obstruir seu trabalho; nenhuma profundidade abismal de água bloqueia sua sublime visão. Ele é tudo e está em toda parte³⁶².

Escrevendo em 1860 seu clássico *A Cultura do Renascimento na Itália (Die Kultur der Renaissance in Italien)*, Jacob Burckhardt caracteriza a passagem do período medieval para o Renascimento como uma transformação completa da mentalidade do ser humano, marcada pelo surgimento da individualidade. Segundo o autor, o indivíduo deixa de ter a visão obscurecida pelo “véu” da fé, ilusão e predisposição infantil, através do qual supostamente a história e o mundo eram vistos na Idade Média. O homem medieval, somente consciente de si mesmo como parte de uma categoria social, como membro de uma raça, etnia, partido, família ou corporação, dá lugar ao homem como indivíduo consciente de si mesmo, fenômeno que teria seu pioneirismo na Itália no final do século XIII³⁶³.

³⁶² FICINO, *Mercurii Trismegisti Pymander Asclepius*, p.123-4: “Propter hoc o Asclepi magnum miraculum est homo, animal adorandum et honorandum. hoc enim in naturam dei transit, quasi ipse sit deus. Hoc daemonum genus novit, utpote qui cum issdem ortum se esse cognoscat. Hoc humanae naturae partem in se ipso despicit, alterius partis divinitate consisus. O hominum quanta est natura, temperata felicius, ad siis cognata divinitate coniunctus, partem sui, qua terrenus est, despicit, caetera omnia quibus se necessarium esse coelesti dispositione cognoscit, nexu secum charitatis astringit, sicque suspicit coelum: Sic ergo feliciori loco medietatis est positus, ut quae infra se sunt, diligat, ipse à superioribus diligatur: colit terram, elemetis velocitate miscetur; acumine mentis in maris profunda descendit, omnia illi licent, non coelum videtur altissimum, quasi enim e proximo sagacitate animi intuetur. Intentionem animi eius nulla aeris caligo confundit, non depressitas terrae opera eius impedit, non aque altitudo profunda despectum eius obtundit: omnia idem est, et ubique idem est”.

³⁶³ BURCKHARDT, Jacob. *The Civilization of Renaissance in Italy*. London: Phaidon Press, 1950, p. 81.

Na obra, o autor ressalta a importância da formação da individualidade (noção que mais tarde abandonaria³⁶⁴) como um fenômeno autônomo e ahistórico, uma interpretação sustentada por concepções tradicionais humanistas que se tonaram, no decorrer do século XX, irreconciliáveis com subseqüentes estudos antropológicos, filosóficos e literários³⁶⁵. Sobretudo, é problemático considerar que o surgimento da noção de indivíduo seja um fenômeno essencialmente renascentista, considerando que, por um lado, o próprio conceito de “pessoa” varia entre sociedades e temporalidades diversas, como pontua Peter Burke³⁶⁶; e, por outro, a noção de interioridade já se fazia presente séculos antes dos tempos de Dante e Petrarca³⁶⁷.

No entanto, há, de fato, uma crescente preocupação com a individualidade no Renascimento, manifesta na unicidade, autoconsciência e autoafirmação do indivíduo, incluindo uma ênfase em sua interioridade³⁶⁸. Este fenômeno é atestado por uma série de comportamentos sociais. A unicidade do indivíduo é vista na celebração de pessoas notáveis, como Dante e Michelangelo, ambos sendo chamados de “divinos”³⁶⁹. A autoconsciência e autoafirmação eram expressas pelo uso frequente de termos como a fama, a concorrência (*concertazione, concorrenza*), emulação (*emulazione*), glória (*gloria*), “inveja” (*invidia*), “honra” (*onore*), “vergonha” (*vergogna*), “valor” (*valore*) e a *virtù*, cujo complexo sentido se referente a um tipo de valor pessoal; bem como na proliferação de *ricordanze*, diários ou autobiografias pessoais escritos na primeira pessoa, dos quais mais de em exemplares sobreviveram somente em Florença, tendo como exemplos célebres as de Pio II, de Francesco Guicciardini, do médico lombardo Girolamo Cardano e do artista Benvenuto Cellini (1500-1571)³⁷⁰.

No campo visual, a autoconsciência se expressou em retratos de patrícios e autorretratos de artistas, seja na inclusão de autorretratos em pinturas de temas diversos, como os de Benozzo Gozzoli (ca. 1421-1497) em seu afresco da *Procissão dos Magos* (1459), de Pinturicchio (1454-

³⁶⁴ BURKE. *O Renascimento Italiano*, p. 230.

³⁶⁵ Cf. a discussão de MARTIN, John. *Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe*. *The American Historical Review*, v. 2, nº 5, December 1997, p. 1311.

³⁶⁶ BURKE. *O Renascimento Italiano*, p. 230.

³⁶⁷ MARTIN. *Inventing Sincerity, Refashioning Prudence*, p. 1322.

³⁶⁸ BURKE. *O Renascimento Italiano*, p. 230; MARTIN. *Inventing Sincerity, Refashioning Prudence*, p. 1321-1341.

³⁶⁹ EMISON, Patricia A. *Creating the divine artist: From Dante to Michelangelo*. Leiden – Boston: Brill, 2004.

³⁷⁰ BURKE. *O Renascimento Italiano*, p. 230-233; GARIN, Eugenio. O homem renascentista. In: *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 9-11.

1513) em sua *Anunciação* (1501) e de Rafael (1483-1520) em sua *Escola de Atenas* (1509-1511); ou retratos como pinturas independentes tendo como tema o próprio artista, como os de Parmigianino (1503-1540), Vasari e Tiziano (1488/90-1576). A preocupação do indivíduo consigo mesmo e com sua reputação social levou ao surgimento da literatura de costumes, como o extremamente influente *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528) o *Galateo* de Giovanni della Casa (1558) e o *La civil conversation* de Stefano Guazzo (1574), manuais e guias que estabelecem um código de boas maneiras e ressaltam a importância do autoconhecimento e o autoaprimoramento³⁷¹.

A atenção ao indivíduo também ocorre no campo do sagrado, manifesto na interiorização da devoção religiosa. Como Delumeau pontua, o período pré-Reforma testemunhou o desenvolvimento de um tipo de individualismo religioso. A partir do século XIV, a piedade tornou-se menos litúrgica, desdobrando-se em devoções de caráter mais pessoal. Um dos principais exemplos desta transformação é encontrado no *De imitatione Christi* (1420-1430) de Tomás de Kempis (1379/80-1471), a obra mais lida do século XV, da qual restam mais de 700 manuscritos. O livro consiste em uma experiência pessoal, um “diário íntimo” de uma alma que se separa do mundo para conversar com Jesus, de modo a tornar-se mais receptiva ao amor divino. Outro exemplo célebre desta interiorização da fé é a *Mendicidade Espiritual* (1400) do teólogo francês Jean Gerson (1363-1429), escrito na forma de um diálogo de um homem consigo mesmo. Ambas as obras inspiradas na *Devotio Moderna* de iniciadores como Jan Van Ruysbroek (1293-1381), Geert Groote (1340-1382) e os Irmãos da Vida Comum, movimento que segundo Delumeau, modificaria a devoção no Ocidente³⁷².

No humanismo, a preocupação com o indivíduo assumiu a forma de uma glorificação do ser humano e de suas capacidades. Petrarca, neste sentido sublinhava a responsabilidade do indivíduo por sua própria formação e salvação, por meio do autoconhecimento. O homem é o

³⁷¹ BURKE. *O Renascimento Italiano*, p. 230-233

³⁷² DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2017, p. 127-128. A *Devotio Moderna* (Devoção Moderna), foi um movimento de reforma espiritual originado no final do século XIV e influente até o século XVI, segundo o qual seus fiéis buscavam seguir os ideais do cristianismo primitivo, desapegando dos bens materiais e praticando exercícios ascéticos. Cf.: BIONDI, Franco A.. Traduzindo a *Devotio Moderna: De Imitatione Christi* e os "Irmãos e Irmãs de Vida Comum". In: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, 2018, Guarulhos. *Anais [...]*. Guarulhos: Anpuh, 2018. p. 1-12.

arquiteto de sua própria alma e criador de sua própria realidade. Mesmo sendo capaz de obter todo o conhecimento do mundo, sem o conhecimento de si mesmo, não obterá o verdadeiro conhecimento, que é aquele que reside no interior de sua alma³⁷³. Em seu *Secretum*, composto na forma de um diálogo entre o próprio autor e Agostinho (baseando-se nas *Confissões* do Bispo latino), Petrarca adota a concepção agostiniana da alma humana como divina e dotada de livre arbítrio, cuja vocação natural é abandonar as coisas terrenas e voltar à sua origem divina³⁷⁴.

A partir de então, a dignidade humana tornou-se um dos temas centrais dos humanistas. Inicialmente atestada por suas virtudes intelectuais, na primeira metade do século XV, gradualmente assume contornos platonizantes, tendência resultante da influência de fontes latinas como Cícero e Agostinho, bem como das primeiras traduções latinas de Platão, ainda que sem as implicações metafísicas sobre a posição humana na cadeia do Ser, exploradas mais tarde por Marsilio Ficino e outros místicos renascentistas³⁷⁵. Em uma carta a Ludovico Alidosi (?-1430), senhor de Imola, de cerca de 1402, Coluccio Salutati defende que a sabedoria e a eloquência são as virtudes próprias do homem, graças às quais ele se sobressai sobre os demais animais³⁷⁶.

Leonardo Bruni (1370-1444), alguns anos mais tarde, em sua *Introdução à doutrina moral* (*Isagogicon Moralis Discipline*), escrita entre 1421-1424, destaca a necessidade de uma vida virtuosa e racional como requisitos para a felicidade humana e sua realização na obtenção do bem supremo, não mais entendido como o bem transcendental escolástico, mas, de um ponto de vista aristotélico, como uma postura prática orientada por um *ethos* direcionado ao bem viver. Para isso, é necessário que o homem cultive suas virtudes intelectuais, como a sabedoria, o conhecimento e a inteligência (*Sapientia enim et scientia et intelligentia*) e sociais, como a prudência (*prudencia*), vinculadas respectivamente à vida ativa e contemplativa³⁷⁷.

³⁷³ PETRARCA, Francesco. *Opera quae extant omnia*: in quibus praeter theologica, naturalis moralisque philosophiae praecepta, liberalium quoque artium encyclopediam, historiarum thesaurum, & poesis divinam quandam vim, pari cum sermonis maiestate, coniuncta invenies. Basileae: Per Sebastianum Henricpetri, 1581, Vera sapientia, I, p. 325.

³⁷⁴ PETRARCA, Francesco. *Secretum*. A cura di Enrico Fenzi. Milano: Mursia, 1992.

³⁷⁵ ROBB. *Neoplatonism*, p. 22, 40-41.

³⁷⁶ SALUTATI, Coluccio. *Epistolario*. Roma: Forzani E.C. Tipografi del Senato, 1896, v. 3, XIII.3, p. 599.

³⁷⁷ BRUNI, Leonardo. *Opere letterarie e politiche*. A cura di Paolo Viti. Novara: UTET, 2013, Introduzione alla dottrina morale, p. 219 s.; SANTOS, Rafael Padilha dos; OLIVIERO, Maurizio; PILAU SOBRINHO, Liton Lanes. O Resgate Do Humanismo Natural e suas Contribuições para o desenvolvimento dos pressupostos Político-Econômicos da Cultura Jurídica Ocidental. *Novos Estudos Jurídicos*, [S.L.], v. 19, n. 4, 1 dez. 2014, p. 1401.

Em seu *De nobilitate* (1440), Poggio Bracciolini (1380-1459) reforça o papel da virtude na formação e no comportamento do homem. Recorrendo, como outros humanistas, ao testemunho dos antigos, sustenta que a verdadeira nobreza não vem do nascimento em uma família de posses, mas da virtude e da excelência de suas ações, habilidades ou saberes, pelas quais o indivíduo se torna reconhecido: “De fato, os antigos chamavam de nobre aquele que se tornava popular e conhecido por algo especial, por alguma habilidade ou feito extraordinários, ou célebre entre os homens por sua oratória”³⁷⁸.

A celebração do homem adquire um caráter espiritual mais profundo no *De dignitate et excellentia hominis* (*Da dignidade e excelência do homem*, 1452) do erudito diplomata Giannozzo Manetti (1396-1459), a primeira obra renascentista dedicada à celebração do ser humano, servindo como um contraponto ao *De Miseria Conditionis Humane* escrito pelo papa Inocêncio III no final do século XII. Para Manetti, inspirando-se em depoimentos de autores como Cícero, Agostinho e Lactâncio, o homem é um ser divino e superior a todas as demais criaturas. Seu corpo, dotado de proporções e capacidades excepcionais, é a imagem e semelhança de Deus³⁷⁹.

Foi construído com uma aparência “mais divina que humana” (*huius divini potius quam humani animalis forma*) pelo Criador para servir de receptáculo adequado à sua alma divina e imortal, a qual, após sua separação corpórea, retorna ao éter, sua origem³⁸⁰. O autor justifica a representação antropomórfica dos deuses greco-romanos ao afirmar que “os antigos inventores das artes engenhosas” (*veteres novique ingeniosarum artium inventores*), pareciam concordar que os deuses fossem representados com a aparência humana, visto que acreditavam que a natureza divina, superior à natureza das demais coisas animadas, só poderia ser representada pela mais bela das aparências, a do ser humano³⁸¹.

O ser humano foi o único criado com a natureza celeste, todos outros animais possuindo apenas uma natureza terrena. Foi, assim, composto em posição ereta e bípede, para contemplar o

³⁷⁸ BRACCIOLINI, Poggio. *De nobilitate*. Bryn Mawr College Library, MS 48, Bibliotheca Philadelphiensis, 1440, fl. 5 r.: Nobilem vero, antiqui appellabant, eum qui ob aliquam praecipuam rem notus vulgatus, et aliquo facto artemque insignis erat, et sermone hominum celebris. Disponível em: <>

³⁷⁹ MANETTI, Giannozzo. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*. Testo latino a fronte, a cura di Giuseppe Marcellino. Introduzione di Stefano U. Baldassarri. Firenze/Milano: Giunti, 2018, I.1, p. 52 s..

³⁸⁰ MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, I.1, p. 52, II.1, p. 114 s., III.18, p. 203-202.

³⁸¹ MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, III.18, p. 200-201.

céu e sua origem celeste. Os outros animais, ao contrário, por não terem nenhuma esperança de imortalidade, são quadrúpedes voltam-se ao que é terreno³⁸². Sua mente é quase divina, pois detém controle sobre todos os outros seres vivos na terra, mas também sobre o corpo. Citando Lactâncio³⁸³ (em uma passagem que remonta ao *Timeu* de Platão)³⁸⁴, Manetti, descreve como a mente é colocada na parte superior da cabeça, cujo formato esférico emula a forma perfeita dos céus, utilizando-a como sua fortaleza, vigiando e controlando todas as coisas³⁸⁵.

Manetti complementa que o engenho do homem é tão grande e de tal natureza que foi a realização e conclusão da criação do mundo que, inicialmente imperfeita, foi completada pela perspicácia da mente humana³⁸⁶:

Nossas, ou seja, humanas (visto que são realizadas pelos homens), são as casas, todos os centros, as cidades e os edifícios do mundo, que são tantos e de tamanha excelência, que podem ser considerados mais como obras de anjos do que de homens. Nossas são as pinturas, as esculturas, as artes, as ciências, e as doutrinas [...] todas as invenções, os tipos de língua, os diferentes gêneros literários [...] são nossos, enfim, todos os mecanismos que a extraordinária e quase incrível perspicácia e força do engenho, mais divino que humano, decidiu fabricar com uma disposição singular e única³⁸⁷.

Deus criou o mundo para o homem, o sacerdote do templo divino e espectador das obras e coisas celestes, a única das criaturas que, graças à sua capacidade de julgamento, pode compreender a existência de Deus, admirar suas obras e compreender sua virtude e poder³⁸⁸. A obra de Manetti, entretanto, não explora as implicações metafísicas da dignidade humana, recorrendo a fontes

³⁸² MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, I.14, p. 66-68.

³⁸³ LACTANTIUS. *L'ouvrage du Dieu créateur*. Paris: Éditions du Cerf, 1974, v. 1, VIII.2-5, p. 148-150. Sobre a antropologia de Lactâncio, cf. COLEMAN, Anthony P.. *Lactantius the Theologian: Lactantius and the Doctrine of Providence*. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2017, p. 139-190.

³⁸⁴ PLATÃO. *Timeu*, 44d, p.123.

³⁸⁵ MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, I.15, p. 68

³⁸⁶ A crença de que o homem seria o fim ou a conclusão de todas as coisas remonta ao pensamento de Filon de Alexandria. Cf. PHILO. On the Account of the World's Creation given by Moses. In: *On the Account of the World's Creation given by Moses (De Opificio Mundi); Allegorical Interpretation of Genesis II., III. (Legum Allegoria)*. With an English Translation by F. H. Colson and the Rev. G. H. Whitaker. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1958, v. 1, XXVII.82, p. 66-67.

³⁸⁷ MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, III.20, p. 202-205: “Nostra namque, hoc est humana, sunt quoniam ab hominibus effecta cernuntur: omnes domus, omnia opida, omnes urbes, omnia denique orbis terrarum edificia, que nimirum tanta et talia sunt, ut potius angelorum quam hominum opera ob magnam quandam eorum excellentiam iure censi debeant. Nostre sunt picture, nostre sculpture; nostre sunt artes, nostre scientie, nostre [...] sapientie; [...] omnes adinventiones, nostra omnia diversarum linguarum ac variarum litterarum genera [...] Nostra Denique sunt omnia machinamenta, que admirabilis et pene incredibilis humani vel divini potius ingenii acies et acrimonia singulari quadam ac precipua solertia moliri fabricarique constituit”.

³⁸⁸ MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, III.51, p. 238-239.

ecléticas sem uma preocupação sistemática. Esta atenção, direcionada ao caráter imortal e divino da alma humana, ficaria a cargo dos neoplatônicos renascentistas, sendo o tema central do *magnum opus* de Marsílio Ficino. Em sua *Theologia Platonica*, Ficino dedica ao ser humano o papel central na hierarquia universal. Partindo de especulações plotinianas, segundo as quais o homem seria composto pelos mesmos elementos e substâncias que o cosmos, imbuído de corpo, alma e intelecto³⁸⁹, o filósofo florentino concebe o homem como um microcosmo que contém tudo aquilo que o universo possui em escala maior, sendo o intermediário universal de toda a existência.

O homem (entendido como a alma) é formado por mente, razão, *idolum* e natureza, sendo parcialmente preso e parcialmente livre na ordem universal. A mente é presente na alma como uma substância superior, não como alma, propriamente, mas como “algo angélico e algo ocupado pelas mentes superiores” (*sed quantum angelica et a supernis mentibus occupata*). Enquanto cabeça e cocheiro da alma, por sua própria natureza, imita os anjos, apreendendo tudo o que deseja não em uma sucessão temporal, mas instantaneamente (*non successione sed momento*), contendo todas as coisas de um modo específico e age simultaneamente³⁹⁰. Ficino parte das discussões de Plotino sobre o modo como a Mente concebe as Ideias, apreendendo-as de modo imediato como essências transcendentais, dispensando a mediação científica da razão discursiva³⁹¹.

Abaixo da mente imóvel que imita os anjos, encontra-se a razão móvel que é o atributo da própria alma. Graças à razão, localizada entre a mente, a “cabeça da alma”, e o *idolum*, seus pés, o homem é livre e senhor de si mesmo. A razão constitui a qualidade especial das almas, por meio da qual elas obtêm a capacidade de especular, partindo de um conceito universal, até a compreensão das coisas temporais e particulares, progredindo discursivamente dos princípios das coisas para as conclusões, resolvendo os efeitos em suas causas e deduzindo as causas a partir de seus efeitos. O *idolum*, subordinado à razão, por meio do qual ela governa o corpo, não é uma função da alma pura, mas daquela já inclinada em direção ao corpo. Esta região ou parte da alma é a sede das duas

³⁸⁹ PLOTINUS, *The six Enneads*, II.1.3, p.41; IV.3.11 p.148; IV.7.1-2, p.191-2; IV.7.12 (17), p.199. A referência plotiniana em Ficino é evidente pela escolha do subtítulo da obra, cujo nome “*Da imortalidade da Alma*” (*De immortalitate animorum*) é retirado do sétimo tratado da quarta *Enéada* de Plotino, Περὶ ἀθανασίας ψυχῆς (*Sobre a imortalidade da alma*) e de um tratado posterior homônimo de Agostinho.

³⁹⁰ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.2.18, p.138-140.

³⁹¹ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.1.1, p.139; V.8.5, p.242.

forças que se relacionam ao mundo fenomênico: a fantasia (que segue o instinto natural) e a imaginação, a coletora dos cinco sentidos (*quinque sensuum congregatrix*)³⁹².

Do mesmo modo que a alma do mundo liga os diversos órgãos do universo entre si, a alma do homem liga os elementos de modo harmônico para compor o corpo. Consequentemente, a alma do mundo liga-se ao corpo do mundo do mesmo modo que a alma humana liga-se ao corpo humano e, finalmente, assim como a alma do homem ocupa todas as partes de seu corpo, a alma do mundo preenche toda a extensão do cosmos³⁹³. A alma humana é como um espelho (*speculum*) no qual a imagem da divindade é refletida, servindo como o mediador entre a realidade superior e inferior, tornando-se semelhante a Deus e aos anjos ao absorver e refletir seus influxos³⁹⁴. Assim, ela guarda dentro de si as bênçãos e imagens de tudo o que é mais elevado, e os poderes e modelos do que é menos, detendo autonomia para se voltar tanto ao divino quanto ao corpóreo³⁹⁵.

Dentre todos os animais da terra, a alma do homem ocupa o topo, sendo semelhante às mentes celestes não apenas por sua habilidade de conhecer, mas pelo tipo de conhecimento, que não necessita dos elementos ou qualquer instrumento corpóreo em sua atividade intelectual, cujo funcionamento é livre e independente da matéria, que obstrui o poder de conhecer as realidades mais elevadas do universo.³⁹⁶ A mente humana é uma centelha da Mente de Deus, possuindo em efeito o que Deus possui como causa, e as espécies produzidas por ela equivalem aos objetos da natureza, criados pelo Intelecto divino. Assim, as espécies que emanam do intelecto individual, da mesma forma que os objetos da natureza criados pela suprema Mente, são como o círculo de luz do sol que se origina do brilho de seus raios³⁹⁷.

Por meio de sua parte mais elevada, a mente, a alma humana mantém contato com as mentes superiores; por meio de seu poder inferior, o *idolum*, com o qual governa o corpo, a alma liga-se aos ídolos das almas superiores; e por meio da natureza do corpo, ao qual o ídolo é ligado, ela se vincula às naturezas dos corpos do mundo (às quais a natureza do corpo humano se obedece). Deste modo, o ser humano é amarrado à máquina do Todo (*toti machina*) por três nós: pela mente com

³⁹² FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.2.18, p.138-140.

³⁹³ FICINO, *Platonic Theology*, v. 1, IV.1.23, p.287

³⁹⁴ FICINO, *Platonic Theology*, v. 1, Proemium 2, p.8, III.1.15.

³⁹⁵ FICINO, *Platonic Theology*, v. 1 IV.2.4, p.300.

³⁹⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.5.4-6, p.154-156.

³⁹⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, XI.2.4, p.208.

as mentes; pelo *idolum* com os *idola*; pela natureza com as naturezas. Assim como um feto que, no útero, encontra-se ligado ao corpo da mãe por uma série de cordas conectadas, do mesmo modo, por meio de sua alma, corpo e espírito, também percebe as paixões da alma, corpo e espírito da mãe³⁹⁸.

Concebendo o homem como um microcosmo formado pelas mesmas leis, estruturas e forças que o universo, Ficino parte de uma tradição antiga, que remonta a filósofos pré-socráticos como Anaxímenes (588-524 a.C.) e Empédocles (495-430 a.C.), sendo desenvolvida por Platão³⁹⁹, Hipócrates (460-370 a. C.), atingindo seus principais contornos no fim do período helenístico, no pensamento de Fílon de Alexandria (ca. 20 a. C.-50 d. C.), em sua tentativa de conciliar o pensamento de Platão com as Escrituras judaicas. A partir de então, esta concepção se tornou amplamente difundida entre os cultos de mistério e os escritos neoplatônicos, neopitagóricos⁴⁰⁰, mágicos, astrológicos e alquímicos no curso da Antiguidade Tardia, da Idade Média e do Renascimento, sendo adotada por sistemas filosóficos como plano de fundo para a exaltação do homem como membro distinto e privilegiado do universo⁴⁰¹.

Ficino, em especial, considerando a alma humana como a cópula ou eixo do mundo, a intermediária universal de toda a criação, ocupando o centro da hierarquia do ser e mantendo uma afinidade com toda a criação por possuir os mesmos elementos e princípios que ela, resgata noções anteriormente abordadas por Fílon de Alexandria e Plotino. Fílon descreve a mente humana como imagem e semelhança de Deus, ocupando, nos homens, o mesmo lugar que o Criador ocupa no

³⁹⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.2.16, p.136-138.

³⁹⁹ PLATÃO. *Filebo*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Edições Loyola, 2012, 29a-30a, p. 79-83. Sócrates descreve como os quatro elementos que compõem o universo, o fogo, ar, água e terra, também são encontrados no ser humano. Cuja própria existência deriva destes mesmos elementos em nível macrocósmico. Considerando que corpo é o nome atribuído a tudo aquilo que possui unidade, por extensão, o mesmo termo pode se aplicar àquilo chamado de cosmo. O corpo humano, visto que é formado pelos elementos do corpo do mundo, tendo-o como sua origem, dele extrai seu sustento e conservação. Por consequência, assim como o corpo humano é animado, também é animado o corpo do mundo, "possuindo as mesmas e ainda mais belas coisas que o nosso".

⁴⁰⁰ Conforme Conger pontua, a atribuição feita por Fócio (ca. 810/820-893), em sua *Biblioteca*, de que a teoria do microcosmo teria sido elaborada por Pitágoras não corresponde à realidade, baseando-se em obras neopitagóricas pseudepigráficas. Esta noção atinge seus contornos mais definidos no contexto intelectual alexandrino no período helenístico, ou seja, séculos posteriores aos tempos de Pitágoras. CONGER, George Perrigo. *Theories of Macrocosm and microcosm in the History of philosophy*. New York: Columbia University Press, 1922, p. 19; PHOTIUS. *Bibliothèque*. Texte établi et traduit par René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1974, v. 7, 249, 400a, p. 131.

⁴⁰¹ CONGER. *Theories of Macrocosm and microcosm*, p. 1-28.

universo. Desenvolve, a seguir, uma noção semelhante àquela do *Filebo*, segundo a qual o ser humano, em cada estrutura de seu corpo, é ligado a todo o mundo, pois é composto pelos mesmos elementos que o “mundo maior”, ambos detendo também uma alma. O homem possui em si as naturezas de todos os animais, sendo simultaneamente, aquático, aéreo, terrestre e celestial. Ao mover-se no solo, ele é um animal terrestre; ao nadar e velejar, torna-se um animal aquático; quando seu corpo se distancia da terra, torna-se aéreo; e, finalmente sua natureza celeste é atestada por meio de sua visão, trazendo para perto de si o sol, a lua e cada um dos planetas e estrelas fixas⁴⁰².

A correspondência entre o homem e o cosmo também ocorre em nível elemental. Em outro trecho importante, em seu *Comentário ao Timeu*, onde descreve o sentido metafísico do quaternário. Recorrendo às autoridades dos pitagóricos, revela que o quaternário representa o processo emanativo a partir do divino, ordenando toda a criação, como os quatro elementos, a subdivisão quádrupla dos quadrantes celestes; as quatro estações; os quatro humores, complexões e afetos; e as quatro virtudes cardinais⁴⁰³. A seguir, destaca como o demiurgo fez o mundo vivo e intelectual. Visando torna-lo harmônico e integrado a partir de seu próprio espírito e da matéria do mundo, Deus subdividiu a matéria em quatro elementos, equivalentes aos humores, assim como seu próprio Ser foi subdividido em quatro emanções: o Intellecto, que permanece imóvel, movendo e regendo a esfera do mundo; a Alma do mundo, o motor móvel que move-se a si mesmo; “uma certa inteligência” da alma inserida nela por Deus e pelo intelecto superior; e a Natureza, composta pelas razões seminais e virtudes, inserida na matéria pela alma. Os quatro elementos são imagens destes quatro: o fogo é a expressão do intelecto; a terra, da natureza; o ar, da inteligência; a água, da alma. A estes também correspondem a quatro modos de vida: a saturnino, a vida dedicada à contemplação intelectual ao seu pai, o Céu, Deus, o artífice dos céus; a jovial, dedicada à inteligência direcionada à ação, à mobilidade declinante; a venérea, nos animais, manifesta na atração pela matéria; a dionisiaca, de natureza “quase ébria”, imersa na matéria⁴⁰⁴.

Por outro lado, Marsilio adere à teoria microcósmica epistemológica de Plotino, de acordo com a qual, estendendo a noção de Fílon à natureza espiritual do homem, a alma é todas as coisas,

⁴⁰² PHILO. On the Account of the World's Creation, v. 1, XXIII.69-71, p. 54-55; LI.146-147, p.114-117.

⁴⁰³ FICINO. *Opera Omnia*, In *Timaeum*, v. 2, XX, 1447.

⁴⁰⁴ FICINO. *Opera Omnia*, In *Timaeum*, v. 2, XXVI, 1450.

é aquilo que está acima e abaixo na cadeia de emanção do mundo. Em cada ser humano existe um mundo intelectual, vinculado a este mundo através daquilo que é inferior, e por meio do que é superior, ao intelecto divino. Em tudo o que é intelectual, o homem encontra-se permanentemente vinculado ao mundo superior. E por meio de tudo aquilo abaixo desta esfera, o homem é ligado ao mundo material⁴⁰⁵. Nesta perspectiva, a totalidade inerente do ser humano também adquire um caráter verticalizado na hierarquia do ser, além de sua totalidade horizontal na esfera terrena por conter todos os elementos e forças universais dentro de si. Ao unir estas interpretações, Ficino estabelece assim um fundamento metafísico e cosmológico para exaltação do ser humano na existência.

Alguns anos mais tarde, Pico della Mirandola escreveria sua célebre *Oratio*, composta como proêmio de suas *900 Conclusões*, na qual a literatura sobre o valor do homem atinge sua maior expressão⁴⁰⁶. Inspirando-se parcialmente nas ideias de Ficino, Pico assume um caminho mais controverso, transformando o homem em um mundo em si mesmo, um microcosmo *sui generis*, cuja posição na máquina da criação é caracterizada por sua liberdade absoluta em relação ao universo, de cuja influência é totalmente livre. Em especial, uma fonte importante para a visão piquiana sobre o homem é o famoso trecho do sexto capítulo do *Asclepius* hermético⁴⁰⁷, citado no início de seu Discurso. O homem é o “grande milagre” (“*magnum miraculum*”), habitante da região intermediária na existência, o mensageiro entre as criaturas. É parente daquilo que lhe é superior, e rei das coisas inferiores. Pela perspicácia de seus sentidos, da indagação de sua razão, pela luz de sua inteligência, é intérprete de natureza. Situado entre a eternidade e o fluxo do tempo, é, segundo os persas, a cópula do mundo (“*mundi copulam*”)⁴⁰⁸.

Citando as Escrituras (*Salmo*, 8:5), Pico sustenta que o homem é apenas um pouco inferior aos anjos. Deus, o artífice ou arquiteto divino (*Pater architectus*) criou o mundo visível, a casa mundana, como um templo soleníssimo do divino, composto pelas leis da sabedoria secreta (*archanae legibus sapientiae*). Ele adornou a região supraceleste com mentes, animou os globos celestiais etéreos com almas eternas e preencheu o mundo inferior com grande diversidade de

⁴⁰⁵ PLOTINUS, *The six Enneads*, III.4.3, p. 98.

⁴⁰⁶ GARIN. *Introduzione*, p. 23.

⁴⁰⁷ COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, Asclepius, 6, p. 69-70.

⁴⁰⁸ MIRANDOLA. *Oratio de hominis dignitate*, p. 103.

animais. O homem foi criado por último para contemplar a beleza e a grandeza de toda a criação. Porém, tanto o plano arquetípico quanto os outros eram ausentes de matéria prima com a qual o homem pudesse ser formado, tampouco havia um lugar específico que poderia servir de moradia para a nova criação de Deus, dado que toda a criação já estava concluída. O artífice supremo decidiu que, não havendo uma essência particular a partir da qual o homem seria gerado, este seria composto pelas essências de todas as partes da criação⁴⁰⁹.

“No homem nascente, Deus insere as sementes e brotos de todas as coisas e formas de vida” (*“Nascenti homini omnifaria semina et omnigenae vitae gemina indidit Pater”*). As sementes que o homem cultivar crescerão e frutificarão em si, de forma que, se cultivar sementes de vegetais, se transformará em planta; se sementes racionais, um animal celeste; e se sementes intelectuais, um anjo ou um filho de Deus. Caso o homem não se satisfaça com estas transformações, pode refletir sobre sua própria unidade e se tornar um só espírito com Deus e se juntar “na solitária escuridão do Pai” (*“in solitaria Patris caligine”*), localizada acima de todas as coisas, fundindo-se à origem primordial do universo⁴¹⁰.

Pico, deste modo, enfatiza a liberdade e o poder do homem em fazer seu próprio destino, podendo tornar-se o mais vil dos animais ou o mais puro dos seres, ultrapassando até mesmo os anjos ao ser capaz de unir-se a Deus. Sua liberdade é justificada por seu apartamento da unidade do cosmo. O homem não é uma parte integrante da estrutura ontológica e metafísica do universo, como em Ficino. Enquanto para este, o homem é exaltado por sua posição privilegiada na hierarquia da existência, como centro ontológico do universo, possuindo uma importância fundamental no ordenamento da existência; para Pico, o homem consiste verdadeiramente em um mundo separado e livre de qualquer intervenção universal, ainda que seja construído com os mesmos componentes, proporções e razões do universo, contendo em si toda a sua organização ontológica (formada pelos mundos angélico, celestial e tereno) sendo propriamente um microcosmo⁴¹¹. Nestes termos, em seu *Heptapplus*, Pico define o homem como um quarto mundo,

⁴⁰⁹ MIRANDOLA. *Oratio de hominis dignitate*, p. 104.

⁴¹⁰ MIRANDOLA. *Oratio de hominis dignitate*, p.106.

⁴¹¹ MIRANDOLA. *Commento*, I.12, p. 478.

no qual são encontradas todas as coisas contidas nos três primeiros, criado à semelhança de Deus, sendo um *deus in terris*, o representante terreno do divino⁴¹².

Entretanto, o homem não é uma divindade *per se*, mas um participante da vida divina através de sua natureza e de seus atos, condições para atingir uma natureza mais elevada. A salvação humana não é algo dado, mas algo a ser buscado por meio do auto aperfeiçoamento, através do qual o homem conquista seu lugar na escala do ser⁴¹³. Enquanto para a tradição platônica, à qual Ficino subscreve, o homem é ativamente divino em sua essência, cuja natureza é como a os deuses (embora a consciência desta natureza possa estar adormecida), para Pico essa divindade existe em potencialidade, cuja realização depende do alinhamento de sua vontade com a sabedoria divina. A filosofia oculta no decorrer do século XVI adotaria estas especulações sobre o homem, reforçando sua posição privilegiada na hierarquia do cosmo.

Johannes Reuchlin, em seu *De arte cabalistica*, retoma os temas abordados por Manetti, Ficino e Pico, sustentando que o homem é o mestre de todas as coisas vivas. Digno de respeito e veneração, é o belíssimo e mais nobre animal, governando todos os demais, sendo não apenas sábio e prudente, mas contemplativo e dotado de sentimento religioso. De fato, o homem foi ornado pelos melhores e mais sagrados dons, cuja condição lhe permite alcançar aquilo que há de mais elevado com a força da qual é capaz. Ao fazer o homem do limo da terra e do sopro da vida, Deus fez algo superior à natureza. Assim, em seu revestimento de lama, o homem cuida de suas necessidades corpóreas, e pelo sopro da vida, sabiamente ama as coisas divinas. Do limo Deus forma uma alma vivente em sua própria imagem (de acordo com a *Ideia* particular de si mesmo), nascido não de bestas selvagens, nem de plantas, pedras ou árvores, mas da boca de Deus, cujo espírito soprou na face do homem a iluminação de sua mente⁴¹⁴.

Desta maneira, Deus fez o homem como um intermediário, simultaneamente tocando o mundo superior e o inferior. Sua finalidade, para a qual a natureza o formou e fez, é a de “andar

⁴¹² MIRANDOLA. Heptaplus, 7-8, Aliud proemium totius operis, p.192.

⁴¹³ MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, De hominis dignitate, p. 101-166; BUSI, Giulio; EBGI, Raphael. *Pico della Mirandola: Mito, magia, Qabbalah*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014, p. xlv; GARIN, Eugenio. Introduzione. In: MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 1-60.

⁴¹⁴ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, I, fl 2v.

como os animais com seus pés no chão, mas o único de todas as criaturas a ser capaz de discursar, com sua cabeça erguida junto dos anjos no céu”⁴¹⁵. Integrando o homem em suas elaborações cabalísticas, Reuchlin o define como um microcosmo que reflete a estrutura macrocósmica, com a qual possui correlação. Ambos, o homem-microcosmo, e o universo-macrocosmo dos sentidos, tocam-se um ao outro na Mente, Metatron, no ponto de intersecção entre o mundo físico e o intelectual, o primeiro motor no Intelecto ativo e responsável pela administração da esfera celestial⁴¹⁶.

As mesmas linhas gerais seriam abordadas menos de uma década mais tarde por Francesco Giorgio de Veneza, para quem, seguindo a esteira de seus antecessores, o homem seria a síntese de todas as coisas, um microcosmo que contem em si todas as partes do mundo maior. Semelhante ao criador, à semelhança do qual foi criado, é por isso chamado de filho de Deus, e alma é considerada como o “templo de Deus” (*hominis animam esse templum Dei*)⁴¹⁷. Sua natureza é superior até mesmo aos anjos, tendo em Cristo a realização paradigmática de todas as suas potencialidades, o arquétipo espiritual do ser humano. Giorgio dá continuidade ao empreendimento dos filósofos florentinos ao revestir a interpretação hermética de Pico com um verniz cristão, utilizando as Escrituras como fundamentos adicionais para justificar a importância do homem e sua superioridade aos anjos⁴¹⁸.

Em primeiro lugar, o homem é superior aos anjos por sua constituição, ao conter, dentro de si, todas as coisas no mundo e por ser moldado à semelhança do próprio Deus Criador. Além disso, os anjos são responsáveis por cuidar dos seres humanos, tornando os humanos mais valiosos que os anjos. Esta superioridade também é vista na ordem de produção: o ser humano foi a última e extrema obra de Deus, a primeira e mais excelente na mente divina, conforme confirmam os filósofos, pois aquilo que é o primeiro a ser inventado é o último a ser executado. Ele é sacerdote e mestre de um templo (o mundo) já construído. Finalmente, assim como o Cristo encarnado era mais nobre que os anjos, depreende-se que a natureza humana é mais nobre, pois, do contrário, se

⁴¹⁵ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, I, fl 3r: *ut & pedibus cum bestiis ambulet in terra, & solus ex omnibus animantibus erecto capite cum angelis in coelso conversetur*

⁴¹⁶ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, I, fl 20v.

⁴¹⁷ GIORGIO. *De harmonia mundi*, I.6.33, fl 123 v.

⁴¹⁸ GIORGIO. *De harmonia mundi*, III, Proemium in tertium et novissimum canticum, fl. 334 v s.. Giorgio dedica seu terceiro Cântico à discussão sobre a natureza do homem, o “mundo menor”.

a natureza humana, representada por Cristo e pela virgem, não fosse superior à dos anjos, eles jamais poderiam transcender o coro dos anjos ao ascenderem aos céus⁴¹⁹.

Giorgio estende, assim como Manetti décadas antes⁴²⁰, a divindade humana ao seu corpo. Recorrendo a Vitruvius, o autor elogia a grande simetria do corpo humano, inspirando os arquitetos a construir templos, santuários, casas, colunas, epistílios, bases e outros produtos de coisas artificiosas a partir do corpo humano. Giorgio corrobora a afirmação vitruviana de que um edifício seria desprovido de uma estrutura simétrica e racional se não for construído, com exatidão, de acordo com as proporções de uma figura humana bem formada⁴²¹, o mesmo ocorre com diversas outras coisas, como a arca de Noé, feita à medida do homem⁴²². “Assim, o próprio Sumo Artífice, criou todo o edifício do mundo em relação simétrica com o corpo humano, e em uma relação simbólica a si mesmo, motivo pelo qual, não sem razão, um é dito macrocosmo e o outro microcosmo”⁴²³.

Segundo o princípio neoplatônico de imitação ontológica, como microcosmo, o homem imitaria, em suas proporções, o macrocosmo, considerando que o inferior sempre imita o superior sucessivamente⁴²⁴. Quando Deus, o supremo artífice e Arquétipo de todas as coisas, fez a esfera inteligível, prossegue Giorgio, fez também o mundo em formato esférico, assim como o homem que, situado entre Deus e o mundo, é o intermediário de todas as coisas, encerrando nele a mesma forma, refletindo a esfera intelectual em sua alma e a sensível em seu corpo, como visto nesta figura (Fig. 2)⁴²⁵.

Tomando o umbigo (segundo alguns) ou a púbis (ponto de referência que, para Giorgio, seria o mais correto) como centro, é possível traçar a forma de um círculo sobre o corpo humano, de modo que sua medida seja deduzida da forma circular, tendendo a ela. Esta inclinação ao círculo, que seria um sinal físico de sua inclinação ontológica ao divino, é confirmada pelo formato esférico

⁴¹⁹ GIORGIO. *De harmonia mundi*, III.3.2, fl. 363v-365r.

⁴²⁰ Cf. MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, I.1, p. 52; 14, p. 66-68; I.15, p. 68; I.49, p. 104-106. III.19, p. 200-203

⁴²¹ VITRUVIUS, Marcus. *De architectura libri decem*. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1899, III.1.1-2, p. 63-64.

⁴²² GIORGIO. *De harmonia mundi*, III.1.1, fl. 335 v

⁴²³ GIORGIO. *De harmonia mundi*, III.1.1, fl. 335 v: “Immo ipse opifex summus totam mundi machinam, symmetriam corpori humano et totam ei symbolicam fabricavit: unde non immerito ille magnus, hic autem parvus mundus nuncupatur”.

⁴²⁴ GIORGIO. *De harmonia mundi*, I.6.2, fl 100 r.

⁴²⁵ GIORGIO. *De harmonia mundi*, I.6.2, fl 100 v.

da cabeça, similar ao orbe, como afirma Lactâncio (uma referência ao oitavo capítulo de *De opifício Dei*, passagem que também é citada por Manetti⁴²⁶). Giorgio prossegue descrevendo toda a proporcionalidade entre as partes do corpo humano, exaltando sua harmonia⁴²⁷.

Figura 2. Francesco Giorgio, *Quod homo imitetur mundum in figura circulari*.



Fonte: *De harmonia mundi totius*, 1545, I.6.2, fl. 100 v.

Desta maneira, Giorgio adota o plano de fundo conceitual promovido por seus antecessores, porém, ressaltando suas implicações cristãs ao mesclar o enquadramento neoplatônico com suas fontes cabalísticas, fornecendo uma justificativa para a divindade de Cristo como realização última das potencialidades humanas. Estas visões sobre o ser humano seriam reunidas por Agrippa em seu grande compêndio, dedicando uma série de capítulos à natureza física e espiritual do ser humano, baseando-se em grande medida em Giorgio. O autor descreve como, segundo o testemunho de Hermes Trismegisto, Deus criou duas imagens: o mundo e o homem. Um deles, para que o se divertisse por meio de operações extraordinárias; o outro, para desfrutar de seus prazeres. Sendo

⁴²⁶ MANETTI. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, I.15, p. 68. Cf. supra.

⁴²⁷ GIORGIO. *De harmonia mundi*, I.6.2, fl 100 v.

único, eterno, infinito, imensurável, onipotente, e fonte de toda vida e bondade, Deus criou o mundo perpétuo e incorruptível, a maior das existências, a partir do nada (*ex nihilo*) e independente da ação de qualquer natureza ou de qualquer matéria pré-existente, dotando-o do dom de produzir todas as coisas impregna-lo com sementes vitais. Como bondade suprema, o seu Verbo, a primeira ideia de todas as coisas, com sua ótima vontade e amor essencial, produziu o mundo extrínseco a partir do mundo exemplar intrínseco, o mundo ideal, sem transmitir, entretanto, a essência de sua ideia, mas criando o mundo eterno do nada, tendo como arquétipo aquilo que se encontra na eternidade⁴²⁸.

Deus também criou o homem à sua imagem (*Creavit Deus etiam hominem ad imaginem suam*”), pois assim como o mundo é a imagem de Deus, assim o homem é a imagem do mundo⁴²⁹. Por isso alguns acreditam que o homem não é simplesmente criado à imagem de Deus, mas também à imagem da imagem, chamado assim de microcosmo, o mundo menor. O mundo é um animal racional e imortal; o homem, do mesmo modo, é um animal racional, porem mortal e dissolúvel. No entanto, recorrendo novamente à autoridade de Trismegisto⁴³⁰, Agrippa sustenta que, sendo o mundo imortal, é impossível que qualquer uma de suas partes morra, explicando que a “morte humana” é um conceito vão e inexistente, tratando-se apenas da separação entre a alma e o corpo⁴³¹. Baseando-se em neoplatônicos cristãos como Ficino, Pico, Reuchlin e Giorgio, Agrippa defende que a verdadeira imagem de Deus é seu Verbo, Sabedoria, Vida, Luz e Verdade, existente por si mesmo, do qual a alma humana é a imagem, motivo pelo qual é dito que o homem é a imagem de Deus, e não a imagem do mundo ou das criaturas. Pois, assim como Deus não pode ser tocado, ouvido ou visto, do mesmo modo a alma do homem não pode ser vista, escutada ou tocada⁴³².

Assim como Deus é infinito, onisciente e senhor de todas as coisas, de modo semelhante a alma humana livre, ilimitada e tudo abarcando com seu pensamento, governando seu corpo como deus governa o universo. Selada pelo Verbo de Deus, a alma do homem necessitou ser revestida pelo “homem corpóreo”, feito a partir do consumadíssimo exemplar do mundo. O homem, o outro

⁴²⁸ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III.36, p. 506-507.

⁴²⁹ COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, VIII.1-2, p. 25, 5, p. 26.

⁴³⁰ COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, VIII.1, p. 25.

⁴³¹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III.36, p. 507.

⁴³² AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 507.

mundo (“*alter mundus*”), a “outra imagem de Deus” (“*altera Dei imago*”), possui em si mesmo tudo aquilo contido pelo mundo maior, e nada existe neste que não seja encontrado no próprio homem, todas as coisas realizando no menor as mesmas funções que realizam no mundo maior. Existem nele os mesmos elementos com suas respectivas propriedades; o mesmo corpúsculo etéreo, o veículo da alma, cujas proporções correspondem às do céu; a mesma vida vegetativa das plantas; os sentidos dos animais; o espírito celeste; a razão angélica e a mente divina: “é, simultaneamente, a verdadeira conjunção e posse divina de todas estas coisas em uma só”⁴³³.

Portanto, o homem é a imagem manifesta, o templo de Deus⁴³⁴, contendo em si tudo aquilo que está em Deus. No entanto, por sua eminência, o Criador contém todas as coisas por seu próprio poder e por ser a causa e princípio mais simples de todas as coisas; ao homem, entretanto, deu o poder de semelhantemente conter tudo, mas em determinado ato e composição, “como um elo, nó ou vínculo de tudo” (“*velut omnium nexus, vinculum atque nodus*”). Um privilegio concedido somente ao homem, apenas ele podendo regozijar-se de manter correspondência (*symbolum*), ação e contato com todas as coisas: Ele simboliza (ou corresponde) com a matéria em sua forma apropriada; com os elementos em seu corpo quadruplo; com as plantas com sua virtude vegetativa; com os animais com a sensitiva; com os céus pelo espírito etéreo e pelo influxo das partes superiores nas inferiores; com os anjos no intelecto e na sabedoria; com Deus pelo domínio de todas as coisas⁴³⁵.

O ser humano conversa com Deus e com as inteligências pela fé e sabedoria; com os céus e os seres celestes pela razão e discurso; com os inferiores e sensíveis pelos sentidos, exercendo seu domínio. Age e tem poder sobre todas as coisas, sobre até mesmo o próprio Deus, ao compreende-lo e ama-lo. Assim como Deus tudo conhece, ao homem é possível tudo conhecer, pois com cada elemento determinado, possui em comum o Ser ou a Verdade em si mesma. Nem é encontrado algo no homem, nem sequer uma disposição, no qual não brilhe algo do divino, nem há algo em Deus, que o próprio não tenha também representado no homem⁴³⁶.

⁴³³ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 508: “et omnium horum simul in unum confluentium vera coniunctio et divina possessio”. Cf. ainda MIRANDOLA. *Heptaplus*, 7-8, *Aliud proemium totius operis*, p.192.

⁴³⁴ Agrippa provavelmente extrai esta referência de Francesco Giorgio Cf. GIOGIO. *De harmonia mundi*, I.6.33, fl. 123; III.4.2, fl. 371 v.

⁴³⁵ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 508-509.

⁴³⁶ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 509.

“Todo aquele, assim, que conhece a si mesmo, conhecerá a si mesmo em todas as coisas”⁴³⁷. Conhecerá primeiro Deus, à cuja imagem foi feito; conhecerá o mundo, cuja semelhança carrega; conhecerá todas as criaturas, com as quais se simboliza e aquilo que pode ser extraído das pedras, plantas, animais, elementos, céus, demônios, anjos e de qualquer coisa, e de que modo as coisas particulares, em seu lugar, tempo, ordem, medida, proporção e harmonia, se acomodam e se atraem, como a magnetita. Agrippa estende estes princípios também à alquimia, referindo que Geber, em sua *Summa Alchymiae*, ensina que ninguém pode atingir a perfeição desta arte sem que reconheça os princípios da alquimia em si mesmo⁴³⁸.

O autoconhecimento, para o autor, é a condição para que o homem realize sua vocação natural. Quanto mais o adepto conhecer a si mesmo, maior força de atração obtida e maiores e mais maravilhosos efeitos suas operações produzirão, ascendendo à maior perfeição, pois assim “se torna filho de Deus, transformando-se em sua imagem, que é Deus”⁴³⁹, unindo-se ao Criador, algo vedado aos anjos, ao mundo ou qualquer outra criatura. Unido a Deus, unem-se todas as coisas que estão no homem, inicialmente sua mente, então os espíritos e as virtudes animais, a virtude vegetativa e todos os elementos até a matéria, trazendo consigo o corpo, que se transforma em algo superior, de natureza celeste, até ser glorificado em imortalidade⁴⁴⁰. Fiel ao seu propósito de estabelecer uma doutrina coerente sobre o saber oculto a partir da combinação e harmonização de uma miríade de fontes anteriores, Agrippa concilia as perspectivas de Ficino e Pico, considerando o ser humano simultaneamente um mundo em si mesmo, mas integrado à hierarquia do ser, em contato com todas as coisas, com as quais possui uma afinidade inerente por tê-las expressas em si mesmo.

Assim como Giorgio, o autor estende esta lógica ao próprio corpo humano. No capítulo XXVII do segundo livro da obra, o homem é descrito como “a obra mais bela e absoluta de Deus” (“*pulcherrimum absolutissimumque Dei opus*”), a imagem e microcosmo dotado de uma composição mais perfeita, de uma harmonia mais sutil e de uma dignidade mais sublime, contem

⁴³⁷ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 509: “Quicumque igitur seipsum cognoverit, cognoscet in seipso omnia”

⁴³⁸ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 509.

⁴³⁹ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 509: “efficitur filius Dei transformaturque in eandem imaginem quae est Deus”

⁴⁴⁰ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III.36, p. 509-510.

em si todos os números, medidas, peso, movimento, elementos e todos os outros componentes. Nele, como no supremo artifício, todas as coisas adquirem uma certa condição superior, além da harmonia comum que existe em outros corpos compósitos. Por este motivo, (também baseando-se em Vitruvius) Agrippa conta como todos os antigos em tempos remotos utilizavam os dedos humanos como padrão de numeração, deduzindo de partes do corpo humano as medidas, proporções e harmonias, com as quais construíram templos, edifícios, casas, teatros, navios, máquinas e todo tipo de engenhosidade, bem como partes e membros de suas invenções e edifícios, como colunas, arquitraves, bases, antas, estilóbatas entre outros, todos feitos à medida do corpo humano⁴⁴¹.

Do mesmo modo Deus ordenou que Noé fizesse a arca segundo a medida do homem, “de modo que, ele próprio, fabricou toda a máquina do mundo em simetria com o corpo humano”⁴⁴², chamando aquele de macrocosmo (*magnus mundus*), e este de microcosmo (*minor mundus*). Agrippa parte então para uma longa descrição das diversas proporções do corpo humano e como figuras geométricas são formadas a partir de suas diversas posições, especialmente o círculo e o quadrado, fornecendo diversas imagens para ilustrar seus conceitos, como a da Figura 3⁴⁴³.

A gravura de Agrippa ilustra a circularidade inerente ao corpo humano e sua posição na hierarquia do universo. O centro do círculo encontra-se em seu umbigo, sobre o qual é posicionada uma ferramenta medieval de nivelamento construtivo, atestando a posição exata do homem no centro do mundo. A figura se apoia sobre um cubo, um símbolo da existência material formada pelos quatro elementos, em oposição ao círculo do mundo inteligível e divino sobre a cabeça do homem, a qual serve como reflexo da realidade transcendente, tal como descrito por Agrippa. A ilustração, assim, mostra o aspecto divino da forma circular, representando a realidade divina sobre a cabeça da figura; a microcósmica, a própria cabeça do homem; e o macrocosmo, o círculo que engloba toda a ilustração, em uma cadeia de emanção e imitação ontológica. A agência e poder do homem sobre as forças estelares, por sua vez, são aludidos pelas estrelas que segura em suas

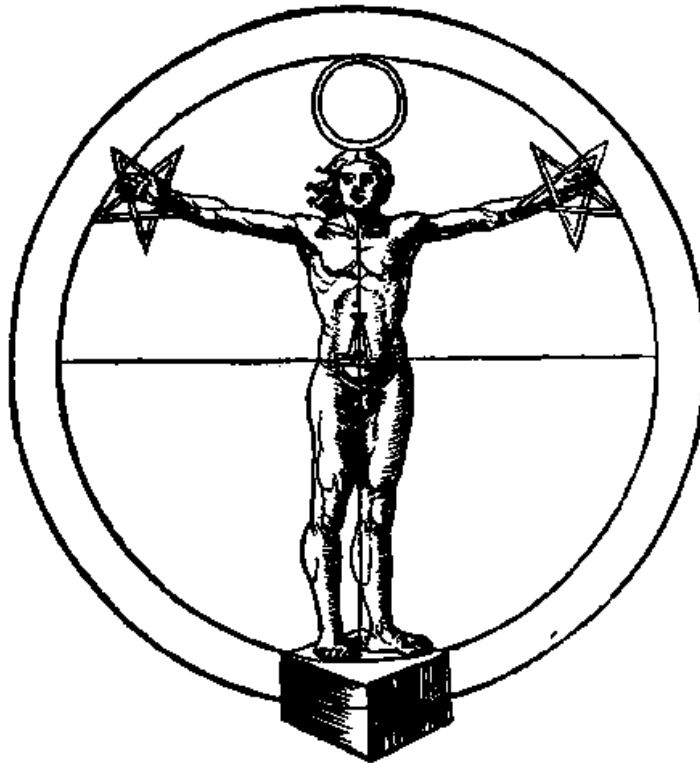
⁴⁴¹ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, II.27, p. 328-329; VITRUVIUS. *De architectura*, III.1.1-2, p. 63-64. Cf. ainda GIORGIO. *De harmonia mundi*, I.1.1, fl. 335 v.

⁴⁴² AGRIPPA. *De occulta philosophia*, II.27, p. 329: “ut qui ipse totam mundi machinam humano corpori symmetram fabricavit”; GIORGIO. *De harmonia mundi*, I.1.1, fl. 335 v.

⁴⁴³ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, II.27, p. 329-339.

mãos, atestando sua capacidade de influenciar o universo e, portanto, sua posição como deus *in terris*.

Figura 3. Heinrich Cornelius Agrippa, “*Homo Circularis*”, 1533.



Fonte: AGRIPPA. *De occulta philosophia*, II.27, p. 329.

Após uma longa descrição de medidas e proporções do corpo humano, Agrippa conclui com uma explicação de como o artesão do mundo, antes de enviar a alma ao corpo, garantiu antes que o receptáculo da alma fosse apropriadamente digno e digno para servir de habitação para a substância divina. Por este motivo, conta que os antigos etíopes escolhiam seus governantes não por sua força ou riquezas, mas por sua beleza e boa disposição, pois estas características seriam indicativas da grandiosidade da alma⁴⁴⁴. Agrippa assim, vincula a divindade humana à concepção neoplatônica sobre o belo⁴⁴⁵, difundida pelos escritos de Marsílio Ficino e seus seguidores no curso do século XVI, estabelecendo uma afinidade, já desenvolvida no sistema filosófico ficiniano entre

⁴⁴⁴ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, II.27, p. 339

⁴⁴⁵ Cf. a seguir, cap. 2.2 e 2.4.

as proporções corpóreas e as virtudes da alma em um complexo esquema de correspondências (uma noção que também seria presente na teoria da arte). Em nível teórico, estas correspondências se estendem a todo o universo e seus diversos níveis, na concepção da relação íntima entre microcosmo e o macrocosmo. Esta noção seria um dos fundamentos conceituais para um conjunto de técnicas e saberes que possibilitariam ao mago o acesso a forças superiores, por meio das quais seria possível produzir efeitos extraordinários e escalar entre os planos do Ser até unir-se ao divino.

Conhecida entre os neoplatônicos renascentistas como magia, esta ciência de como manipular estas “virtudes ocultas”, trouxe implicações significativas não somente para os campos filosófico e religioso, mas também, direta e indiretamente, para as artes, especialmente no que tange às visões acerca das relações entre o homem e a natureza. Torna-se, assim, imperativo um tratamento breve sobre a magia no Renascimento, considerando seu amplo espectro de influência nas esferas culturais pertinentes a este estudo.

1.5 A UNIÃO ENTRE O CÉU E A TERRA: A TEORIA DA MAGIA NO RENASCIMENTO

a máquina do mundo é tão conectada consigo mesma, que não apenas as coisas celestes estão na terra em uma condição terrena, e, opostamente, as terrenas no céu em dignidade celeste; mas também na Vida oculta do mundo e na Mente, rainha do mundo, as coisas celestes existem, como propriedade e dignidade vital e intelectual. Por isso, portanto, muitos confirmam a doutrina mágica: de que por meio das coisas inferiores, simpáticas às superiores, é possível aos homens, em tempos oportunos, atrair de um certo modo as coisas celestes, e também, por meio das celestes, conciliar conosco as coisas supracelestes ou mesmo atraí-las a nós diretamente⁴⁴⁶.

Junto do modelo emanacionista de uma hierarquia metafísica do Ser, em que cada grau inferior de realidade é um reflexo de um superior (como aquela entre microcosmo e macrocosmo), apresentando as mesmas características, qualidades e propriedades em uma escala diferente e imperfeita em relação à origem imediata, a filosofia renascentista receberia da cosmologia antiga a visão correlata de correspondências, afinidades ou ligações entre os planos que constituem os diversos níveis de manifestação do real. Sistematizada pelo platonismo, esta noção, que pode ser considerada a contraparte “horizontal” da teoria das analogias universais, postula a existência de um vínculo, uma ligação essencial entre todos os componentes do universo (chamado também de “amor”⁴⁴⁷) compreendida frequentemente como equivalente à *sympatheia/antipatheia* estoica, o padrão cósmico de atração e repulsão que determinaria as interações entre todas as coisas, propriedades e seres no mundo, uma espécie de determinismo imanente que permeia todo o cosmo⁴⁴⁸.

As correspondências possuem um aspecto dual, exterior e interior. O primeiro revela-se na aparência física, nas características formais, como a semelhança entre uma planta e uma parte do

⁴⁴⁶ FICINO, *Three Books on Life*, III.15, p.318: “Hanc mundi machinam ita secum connexam, ut et in terris coelestia sint conditione terrena et in coelo vicissim terrestria dignitate coelesti, et in occulta mundi vita menteque regina mundi coelestia insint, vitali tamen intellectualique proprietate simul et excellentia. Per haec insuper confirmant nonnulli etiam illud magicum: per inferiora videlicet superioribus consentanea posse ad homines temporibus opportunis coelestia quodammodo trahi, atque etiam per coelestia supercoelesti nobis conciliari vel forsitan prorsus insinuari”. O trecho, que serve como síntese da teoria mágica renascentista, se baseia nas sentenças iniciais do tratado *Sobre a Arte hierática grega* (Περὶ τῆς καθ’ Ἑλληνικὰς ἱερατικῆς τέχνης) de Proclo, traduzido por Ficino como *De sacrificio et magia* e publicado em 1497. Cf. FICINO. *Opera*, v. 2, De Sacrificio et magia, p. 1928-1929.

⁴⁴⁷ PLATO. *The Symposium*. Edited by M. C. Howatson and Frisbee C. C. Sheffield. Translated by M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 186a-188b, p. 18-20. Mais tarde, a partir de seu comentário sobre o banquete platônico, Ficino promoveria o conceito de amor platônico, cuja influência no pensamento renascentista e nas artes foi profundo. Cf. infra, cap. 2.2 e 2.4.

⁴⁴⁸ BRACH & HANEGRAFF. *Correspondences*, p. 276-277.

corpo humano ou entre um animal e um corpo natural, ambos tidos como regidos pela mesma influência astral e, portanto, manifestando propriedades similares. O aspecto interno, por sua vez, se refere à essência interior das coisas, supostamente a raiz de todas as características corporais, tanto de um único objeto quanto de um gênero de objetos, consistindo em suas diferentes emanções e manifestações na hierarquia do Ser. As características exteriores e visíveis seriam manifestações das interiores, servindo como um meio de melhor compreendê-las. Entre a essência interna e as características externas é concebido um “signo”, denotando a presença de uma contraparte invisível à aparência visível, constituindo uma tentativa de explicar em termos de uma “impressão” ou tradução de um arquétipo na realidade corpórea. Por vezes, a assinatura é tomada meramente como a semelhança externa entre dois corpos naturais diferentes. Dependentes de uma rede de afinidades e repulsões, as correspondências podem ser compreendidas em termos de uma harmonia preestabelecida ou determinismo imanente imposto pela ordem cósmica⁴⁴⁹.

Estas conexões e forças, invisíveis ou escondidas, despertavam mistério por serem difíceis de compreender em termos racionais, como a força magnética, a gravidade ou a habilidade da mente de mover o corpo. Na antiga filosofia grega, estas forças “ocultas” eram discutidas como conceitos de *δυναμις* (*dynamis*, força), *ἐνέργεια* (*enérgeia*, energia), *συμπάθεια* (*sympátheia*, simpatia) e *αντιπάθεια* (*antipátheia*, antipatia), bem como a noção de *ιδιότητες ἀρρητοι* (propriedades indizíveis), adjetivo que possui uma dupla conotação: inexprimível ou inatural, por um lado; e moralmente repreensível, horrível ou anormal, por outro⁴⁵⁰. A manipulação destas forças seria conhecida como magia, cuja origem os antigos gregos e romanos atribuíam a Zoroastro⁴⁵¹ e seus sacerdotes persas, os magos (*magói*), uma das tribos médicas descritas por Heródoto⁴⁵² dos quais a própria palavra “magia” deriva.

⁴⁴⁹ BRACH & HANEGRAAFF. Correspondences, p. 276-277. Posteriormente, com base nesta noção, pensadores como Paracelso (1493-1541) e Jacob Boehme (1575-1624) utilizariam o termo “assinatura” (*signatura*) para se referir à relação entre as qualidades ocultas e suas expressões manifestas. Cf. PARACELUS, Ph. Theophrastus. *De Natura Rerum, IX bücher*. Strasburg: Bernhart Jobin, 1584, IX, fl. 71r s.; BÖHEME, Jakob. *Signatura rerum: or the Signature of all Things*. London: Printed by John Macock, 1651.

⁴⁵⁰ HANEGRAAFF. Esotericism and the Academy, p. 178.

⁴⁵¹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 8, XXX.2.3, p. 278-281.

⁴⁵² HERODOTUS. *Histories*, I.101, p. 132-133. Além dos magos, as demais tribos médicas mencionadas pelo historiador grego são os búcios, paretacênios, estrucatas, arizantes, búdios.

O uso do termo grego *magèia*, *magiké*, remonta ao período clássico grego, indicando práticas e ritos diversos de caráter sobrenatural (cuja existência é bem mais antiga que a cunhagem do termo, já sendo relatada nas épicas homéricas) vinculados ao saber e à religião persas, abrangendo desde cultos de mistérios, até feitiços em tábuas de maldições (*defixiones*, muitas vezes feitas em chumbo, ordenando que os deuses ou mortos cumprissem alguma ação desejada sobre uma pessoa ou objeto), conjuração dos mortos, alteração climática e certas formas de divinação⁴⁵³. No período helenístico, estas práticas se estendem também aos caldeus, habitantes de uma região pertencente à antiga babilônia, e no mesmo período, surgem as primeiras exposições sobre as propriedades secretas subjacentes à natureza, levando à difusão de obras de caráter mágico, alquímico e astrológico a partir do século III a. C., estimulada pela influência oriental⁴⁵⁴. Neste contexto surgem os primeiros escritos sobre a magia

No início do século II a. C, o “democriteano” Bolos de Mendes, além de sua produção alquímica, também escreveria o mais antigo registro conhecido sobre a magia e as propriedades ocultas de plantas, animais e pedras preciosas, conhecido como *Cheiromecta*⁴⁵⁵. Plínio, o Velho, (acreditando tratar-se do próprio filósofo pré-socrático) tece alguns comentários sobre a obra de Bolos, citando exemplos de qualidades ocultas de plantas descritas na obra perdida do autor egípcio, que teria se inspirado na sabedoria de Pitágoras e os Magos persas. Em Bolos, a fascinação com o miraculoso uniu-se ao interesse pela magia, e, a partir do século I a. C. em diante, o autor (por vezes sob a alcunha de Demócrito) se torna uma autoridade científica equiparável a Aristóteles e Teofrasto, e suas doutrinas passam a ser incorporadas e aceitas de modo generalizado, inaugurando um tipo de literatura que se tornaria largamente popular no período imperial romano,

⁴⁵³ GRAF. *Magic II*, p. 719; DICKIE, Matthew W.. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. 2003. London and New York: Routledge, 2003, p. 20; EDMONDS III, Radcliffe G.. *Drawing Down the Moon: Magic in Ancient Greco-Roman World*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2019, p. 38.

⁴⁵⁴ DODDS. *The Greeks and the Irrational*, p. 245 s; GRAF. *Magic II*, p. 719.

⁴⁵⁵ DODDS, Erick Robertson. *The Greeks and the Irrational*, p. 246; DICKIE. *Magic and Magicians*, p. 113-117, 206; GRAF, Fritz. *Magic II: Antiquity*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 722-24; COPENHAVER, Brian P. (Ed.). *Hermetica*, p. xxxv;

tendo como exemplos célebres o já mencionado *Kyranides* e os *Papiros Mágicos Gregos*, mas também inspirando inúmeros outros textos de disciplinas correlatas⁴⁵⁶.

Estas obras tinham como referencial teórico a ideia de natureza como um milagre e um mistério, cujos segredos seriam conhecidos apenas por meio da revelação divina. O conhecimento científico, por sua vez, seria secreto e reservado apenas para poucos escolhidos. Esta noção penetrou profundamente na cultura latina, uma influência vista sobretudo na *História Natural* de Plínio, o Velho⁴⁵⁷. Sua postura perante a magia, entretanto, era ambivalente: por um lado, criticava os “*magi*” orientais por suas “mentiras fraudulentas”⁴⁵⁸, suas artes “detestáveis, vãs e fúteis, ainda que possuam uma “sombra de verdade” (*umbras veritatis*)”⁴⁵⁹ representando a visão romana sobre a magia, ainda que amplamente praticada em território imperial. Por outro lado, o historiador reconhecia que os *magi* seriam fonte de uma profunda sabedoria filosófica, ensinando seus mistérios para filósofos como Demócrito, Pitágoras, Empédocles e Platão, que teriam partido para o Oriente em busca do conhecimento mágico persa⁴⁶⁰.

Além disso, Plínio demonstrou admiração pelas *mirabilia* da natureza, relatando diversas praticas magicas, propriedades ocultas de plantas e curiosidades naturais⁴⁶¹, expressando assim o interesse da época pelo bizarro, pelo excepcional e pelo maravilhoso⁴⁶². Um exemplo é visto no Livro XXXVII de sua obra, onde declara que em toda a sua obra acerca das propriedades dos metais e gemas, tentou ilustrar o acordo e desacordo que existem na natureza, a *sympathia* (afinidade natural, a *concordia*) ou *antipathia* (repulsão natural, ou *discordia*). Estes princípios são vistos mais claramente na força “invencível” (*invicta vis*) do diamante que, invulnerável aos elementos mais poderosos da natureza, como o fogo e o ferro, pode ser estilhaçado se mergulhado no sangue fresco de um bode, fenômeno atribuído à vontade dos deuses⁴⁶³.

⁴⁵⁶ SECUNDUS, Gaius Plinius. *Natural History*. With an English translation in ten volumes by W. H. S. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1966, v. 7, XXIV.102.160-166, p 112-119;

⁴⁵⁷ EAMON, William. *Science and the Secrets of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 15, 24.

⁴⁵⁸ SECUNDUS. *Natural History*, v. 7, XXVI.9.18, p 278-9; XXVIII.25.89, p 62-63.

⁴⁵⁹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 8, XXX.6.17, p. 288-89.

⁴⁶⁰ SECUNDUS. *Natural History*, v. 8, XXX.2.8-11, p. 282-5.

⁴⁶¹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 7, XXIV.99-102.156-167, p 110-119. Plínio faz uma longa descrição sobre as propriedades mágicas das plantas, baseando-se em sua maior parte na obra de Bolos.

⁴⁶² EAMON, William. *Science and the Secrets of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 25.

⁴⁶³ SECUNDUS. *Natural History*, v. 10, XXXVII.15.59, p. 208-211.

Quase três séculos mais tarde, os neoplatônicos incluíam uma justificação teórica para a ideia de correspondências ocultas, por extensão, criando um enquadramento conceitual para a noção de magia. Para Plotino, as correspondências ocorrem pela projeção, no processo emanativo cósmico, das *Ideias* ou Princípios Racionais em todos os níveis da criação, de modo que cada elemento do cosmo se torne uma imagem de todas as essências em seu nível ontológico. Assim se estabelece as correspondências entre os incontáveis componentes do universo, em que cada entidade individual é ligada a um Ser Divino pela semelhança deste com a qual é feita, o conceito divino ou *Ideia* que a Alma contemplou e absorveu no ato de cada criação⁴⁶⁴. Deste modo, cada semelhança comum entre elementos naturais são ecos de um arquétipo metafísico do qual eles extraem suas existências.

O filósofo egípcio considera que a magia consiste na manipulação das simpatias estabelecidas pela natureza, segundo a qual forças semelhantes forças semelhantes tendem a se atrair, e forças dessemelhantes a se afastar. Pela convergência destas diversas e múltiplas forças, o universo surge como ser vivo, sendo este o “mago e feiticeiro primordial”, a quem o mago imita em suas operações. Operando com base nestes padrões de forças e manipulando-as, o mago passa a identificar-se com elas, detendo o poder de agir sobre a dinâmica do cosmos ao ser consciente das capacidades de atração e repulsão entre cada elemento do universo, em outros termos, identificando os princípios racionais espalhados pelo universo e combinando-os entre si, uma atração que ocorre natural e automaticamente de acordo com os princípios que ordenam todas as coisas. A atração das influências planetárias obedece a este princípio, de forma que ela ocorre não em função da livre vontade dos planetas, mas por uma afinidade natural, cujo efeito é infalível e automático, como uma corda musical que, quando tocada em uma extremidade, vibra também naquela oposta⁴⁶⁵.

O mago, assim, age sobre esta complexa cadeia de simpatias manifesta nos objetos físicos, atraindo virtudes e forças de suas correspondentes ontologicamente e metafisicamente superiores, provocando efeitos no mundo físico e, por meio deste, na região inferior da alma, sendo, no entanto,

⁴⁶⁴ PLOTINUS, *The six Enneads*, IV. 3.11 p.148.

⁴⁶⁵ PLOTINUS, *The six Enneads*, IV. 4.40-43 p.180-181.

impotente contra a alma racional, que permanece além do alcance da magia⁴⁶⁶. Deste modo, embora reconheça a efetividade da magia na manipulação das correspondências ocultas da natureza, Plotino limita seu campo de ação ao plano físico, ao nível ontológico das próprias correspondências, sendo incapaz de manipular forças e elementos divinos. Estas passagens plotinianas, como Brian Copenhaver pontua, exerceriam uma influência importante na concepção de magia de Marsilio Ficino, desenvolvida em seu *De vita*, a principal obra sobre o tema no Renascimento. A comparação, feita por Plotino, entre o médico e o mago, ambos como manipuladores desta rede de correspondências subjacente entre todas as coisas, teria certamente inspirado o florentino, que além de mago, também era médico⁴⁶⁷.

Outra contribuição para a sistematização da magia seria dada pelos principais sucessores de Plotino, Jâmblico e Proclo. Jâmblico se tornaria conhecido pela sistematização da doutrina da teurgia, a obra ou trabalho divino, de marcada inspiração oriental, e por alterar decisivamente a tendência da filosofia neoplatônica, aproximando-a da religião⁴⁶⁸. A corrente de correspondências entre planos ontológicos tem sua origem nas divindades que habitam o nível do Intelecto divino, servindo como arquétipos e primeiro elo na cadeia emanativa de todas as coisas. O cosmos é concebido como povoado por deuses, arcanjos, anjos, demônios (*daemones*) e heróis em todos os seus níveis, dos quais o mundo material é uma imagem animada por símbolos que, uma vez propriamente ativados, são capazes de atrair estes seres⁴⁶⁹. Baseando-se nesta interpretação da doutrina das correspondências de Plotino, Jâmblico define a teurgia como o conjunto de práticas ritualísticas que visam, pelo emprego de objetos e símbolos misteriosos consagrados, como expressões materiais do divino, a atração e união do praticante com a divindade invocada, provocando uma iluminação espiritual⁴⁷⁰. A teurgia é, para Jâmblico, o único meio de salvação da alma: na contemplação de visões divinas, a alma transforma sua própria natureza, assumindo uma diferente atividade e, deixando de ser humana, participa da divindade inerente aos deuses⁴⁷¹.

⁴⁶⁶ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.4.43-44, p.181.

⁴⁶⁷ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.4.42, p.180-1; COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.56-63.

⁴⁶⁸ DILLON, John. Iamblichus of Chalcis and his school. In: GERSON, Lloyd P. (Ed.). *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, v. 1, p. 363.

⁴⁶⁹ IAMBlichUS. *De Mysteriis*, I.5, p. 21-23; I.7, p. 27-29; I.19, p. 79-81; II.3, p. 87-89; II.4, p. 93.

⁴⁷⁰ IAMBlichUS. *De Mysteriis*, I.12, p. 51-53; WALLIS. *Neo-platonism*, p. 107; SMITH. Porphyry and his school, p. 346; DILLON. Iamblichus of Chalcis and his school, p. 365.

⁴⁷¹ IAMBlichUS. *De Mysteriis*, I.12, p. 51-53

Distanciando-se de Plotino, Jâmblico defende a capacidade da operação teúrgica em atrair forças divinas, cuja ação não se limita ao seu próprio plano ontológico na hierarquia do ser. Os deuses, para ele, enquanto entidades incorpóreas e reais, movem-se livremente pela hierarquia do ser, especialmente considerando que todas as coisas que lhes são inferiores são criações a partir de si próprios, possuindo uma mesma natureza essencial. Conceber que os deuses, superiores à matéria, não possam habita-la seria reconhecer que o divino é inferior à magnitude corpórea e sujeita a leis inferiores a si próprio. Essa ideia arruinaria as comunicações teúrgica entre homens e deuses, banindo a presença dos seres mais elevados aos confins do universo. Por consequência, implicaria que o mundo é desprovido de qualquer contato com a divindade, impossibilitando, assim, qualquer conhecimento proveniente dos deuses, mesmo para os sacerdotes⁴⁷².

A teurgia, conforme Copenhaver observa, inclui dois estágios: um inferior e iniciatório, e um superior e conclusivo, cujo objetivo é atingir a união com a divindade (*henosis*). A teurgia inferior visa o contato com deuses cósmicos, exigindo a utilização de símbolos (*sumbola*) e signos (*sunthemata*) materiais apropriados a estas divindades inferiores. Sua eficácia vem da simpatia que vivifica e unifica o cosmos. A teurgia superior, por outro lado, transcendendo as simpatias cósmicas, depende do amor divino. Embora a teurgia superior também inclua elementos ritualísticos, seu estágio final é a intelecção desencarnada (*noesis*), que leva à união. Este nível é alcançado pelo mago após completar os ritos inferiores de iniciação, dependendo dos objetos materiais e a realidade corpórea. Seus ritos preliminares possuem sua eficácia, ainda que restrita ao mundo natural e aos deuses inferiores que o regem. A não ser que os ritos levem aos estágios imateriais e noéticos da teurgia superior, cujos poderes transcendem o plano material, a descida destes deuses ao corpo e à matéria, visando serem explorados magicamente, leva a efeitos maléficos ao operante, física e espiritualmente⁴⁷³. No Renascimento, estas definições seriam importantes para o debate entre magia natural e demoníaca, bem como para a noção de ascensão mística do ser humano por meio da magia.

Jâmblico busca fornecer um fundamento filosófico para as práticas mágicas tradicionais do paganismo, buscando fortalecer a religião tradicional perante ao avanço do cristianismo, uma

⁴⁷² IAMBlichus. *De Mysteriis*, I.8, p. 35-37.

⁴⁷³ COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.77.

iniciativa continuada por seus sucessores⁴⁷⁴. Sua posição, sintomática da concepção de magia na Antiguidade Tardia, é dotada de uma inclinação demonológica, cujas bases serão alvo de ataques dos teólogos cristãos⁴⁷⁵. Com a supremacia cristã, o combate à teurgia/magia seria parte relevante do programa generalizado de ataque e descrédito do paganismo, sendo sistematicamente combatida pelos Padres da Igreja, especialmente por Santo Agostinho⁴⁷⁶, que a condenavam como enganosa, idólatra e demoníaca.

Outra crítica à magia que se tornou influente na Alta Idade média foi aquela fornecida nas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha (ca. 560-636), que sustentava que as artes mágicas foram transmitidas aos seres humanos por anjos caídos, inicialmente a partir de Zoroastro, incluindo práticas necromancia, hidromancia, piromancia, aeromancia (divinação pelas condições atmosféricas), geomancia e vários outros métodos de divinação, além da astrologia, todas resultantes da agencia de demônios⁴⁷⁷. As exposições de Agostinho e Isidoro se tornariam um *topos* medieval, tornando-se normativas e determinando a visão geral sobre a magia até as transformações intelectuais iniciadas no século XII⁴⁷⁸.

Apesar disso, a Idade Média herdou concepção helenística, contida em obras como a *História Natural* de Plínio, de que a natureza era um mistério e, assim como para os primeiros cristãos, repleta de milagres e dotada de um significado simbólico, cujos segredos seriam conhecidos apenas por meio da revelação divina. O conhecimento científico, por sua vez, seria secreto e reservado apenas para poucos escolhidos. Logo, boa parte do conhecimento herdado da Antiguidade tardia pelo medievo, foi recebido com uma aura de mistério, condição que seria frequentemente repetida por autores medievais, os quais defenderiam a necessidade de preservar o

⁴⁷⁴ WALLIS. *Neo-platonism*, p. 107-8, 137.

⁴⁷⁵ GRAF. *Magic II*, p. 720-721.

⁴⁷⁶ AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, v. 2, X.9-11, p. 909-918. Para Agostinho, a teurgia, a magia e a goécia consistem fundamentalmente na mesma prática, igualmente condenável, idólatra e ilícita, e suas diversas denominações visam apenas criar a ilusão de que uma seria mais legítima que as demais. Para o bispo, a teurgia promete uma falsa purificação das almas pela invocação dos demônios, os quais fingiriam serem espíritos benéficos para enganar o praticante.

⁴⁷⁷ HISPALENSIS, Sanctus Isidorus. *Etymologiae*. In: *Opera Omnia*. Ed. J. P. Migne. Parisiis: Migne, 1845, v. 82, VIII.9.1-35, col.310-14.

⁴⁷⁸ FANGER, Claire & KLAASEN, Frank. *Magic III: Middle Ages*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 725-726.

conhecimento secreto do acesso do vulgo. O conhecimento da natureza e seus mistérios deveria ser limitado, todavia, à interpretação das Escrituras, mais adequadas que a filosofia como modelo através do qual a natureza seria compreendida⁴⁷⁹.

A partir do século XII, dois fatores afetaram profundamente a vida intelectual da Europa no final da Idade Média: a ascensão das universidades a partir das escolas catedrais, e a importação do saber árabe, incluindo a transmissão da filosofia e da ciência aristotélicas, junto de obras de caráter esotérico, como tratados de magia, astrologia e alquimia. As ciências ocultas experienciaram uma completa renovação com a introdução destes textos e suas respectivas traduções latinas, irradiadas de *scriptoria* como os de Toledo e os do sul da Itália, estimulando uma nova visão de mundo em estudiosos medievais⁴⁸⁰.

A legitimação destas ciências como campos legítimos de conhecimento entre os árabes, a influência dos tratados de filosofia natural provenientes do oriente, e a tradução das versões árabes do *corpus* aristotélico, elevado como enquadramento canônico na filosofia da natureza no século XIII, pavimentaram o caminho para a formação da concepção de “magia natural” no discurso erudito, promovida como lícita, em oposição à condenável magia demoníaca, classificações que se manteriam em voga até o Renascimento⁴⁸¹. Neste momento, consolidou-se o modelo metafísico aristotélico-ptolomaico, baseado concepção de um mundo sublunar, formado pelos quatro elementos fundamentais e suas qualidades (terra, fria e seca; a água, fria e úmida; o ar, quente e úmido e o fogo, quente e seco), e um mundo supralunar, composto por sete esferas celestes que movimentam seus respectivos planetas, junto da esfera das estrelas fixas e o *primum mobile*⁴⁸².

Segundo a medicina escolástica e a filosofia natural dos séculos XII e XIII em diante, as operações naturais produzidas pelos corpos inferiores poderiam ser reduzidas à ação destas

⁴⁷⁹ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 15-26; HARRISON, Peter. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 30-33.

⁴⁸⁰ KIECKHEFER, Richard. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 116 s.; FANGER, Claire & KLAASEN, Frank. Magic III, p. 726-727; WEILL-PAROT, Nicolas. Astral Magic and intellectual changes (Twelfth – Fifteenth centuries): ‘astrological images’ and the concept of ‘addressative’ magic. In: BREMMER, Jan N.; VEENSTRA, Jan R. (Eds.). *The Metamorphosis of Magic: from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Leuven – Paris – Dudley, MA: Peeters, 2002, p. 167.

⁴⁸¹ FANGER, Claire & KLAASEN, Frank. Magic III, p. 726-727; WEILL-PAROT, Nicholas. Astrology, astral influences, and occult properties in the thirteenth and fourteenth centuries. *Traditio*, v. 65, 2010, p. 202; KIECKHEFER. *Magic in the Middle Ages*, p. 116; HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 179.

⁴⁸² WEILL-PAROT. Astrology, astral influences, and occult properties, p. 202.

qualidades primarias ou derivadas da mistura entre elas, conhecida como “complexão”. Estas qualidades poderiam ser manifestas e diretamente percebidas pelo homem através dos sentidos, como o calor; ou ocultas, inexplicáveis pela ação das qualidades primarias ou complexões, como o magnetismo, cuja ação sobre os metais era percebida, mas cuja causa era desconhecida. Tais efeitos seriam resultantes de propriedades ou virtudes “ocultas”, pois escapavam à percepção humana e, por consequência, à compreensão intelectual. Estas propriedades ocultas, assim, eram responsáveis pelas “*mirabilia*” (maravilhas), devido à sua causa invisível e misteriosa, provocando espanto e admiração àqueles que testemunhavam estes processos⁴⁸³.

O conceito de propriedades ocultas era utilizado para explicar o poder e o funcionamento dos objetos dotados de poderes “maravilhosos”, como os amuletos (certos objetos portados com finalidade protetiva para o usuário, como a pedra de água). Weill-Parot observa que os estudiosos da filosofia natural tendiam considerar o mundo celeste ou supralunar como causa das propriedades ocultas, transcendentais ao mundo elemental, e a maioria dos filósofos acreditava que a origem das propriedades ocultas eram as influências celestes, fazendo com que suas considerações tivessem implicações astrológicas, noção que se fortaleceu com a difusão desde as traduções latinas e vernaculares de tratados árabes sobre o tema a partir do século XII⁴⁸⁴

As discussões sobre o conceito de magia natural davam uma importância significativa às relações da astrologia com as propriedades ocultas. A magia natural seria definida como um tipo de magia baseado apenas em forças naturais (astrais), prescindindo da ação de espíritos demoníacos. Segundo esta perspectiva, o conceito de propriedade oculta não seria apenas conveniente para explicar a ação de certos medicamentos e o poder de certos objetos, mas também para a explicação de uma “magia natural”, cuja natureza seria essencialmente artificial: o trabalho humano seria fundamental para a produção do poder mágico, motivo pelo qual os amuletos não seriam parte de práticas mágicas, sendo apenas *mirabilia naturalia* (maravilhas naturais), ao contrário dos talismãs, que sofreriam a intervenção humana, sendo lapidados e/ou inscritos com caracteres, imagens ou mesmo ambos. O talismã é mágico por sua virtude não ser explicada por

⁴⁸³ WEILL-PAROT. Astrology, astral influences, and occult properties, p. 202; HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 179.

⁴⁸⁴ WEILL-PAROT. Astrology, astral influences, and occult properties, p. 202-203; HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 179.

uma causa naturalmente manifesta. Assim, o conceito de “magia natural”, tal como cunhado por autores do século XIII em diante, era fundamentalmente uma magia astral, pautada na manipulação artificial de forças e influências celestes sobre o mundo sublunar⁴⁸⁵.

O conceito de *qualitas occulta* contribuiu assim para a emancipação das ciências antigas do terreno da superstição, validando-as como *magia naturalis*. Como Hanegraaff pontua, ela forneceu um eloquente argumento científico que alegava que os fenômenos “maravilhosos” e “prodigiosos” da natureza, considerados na Alta Idade Média como obras demoníacas ou sobrenaturais, eram, de fato, puramente naturais, ainda que suas causas fossem ocultas.

Longe de sugerir uma visão de mundo “ocultista” de acordo com a compreensão moderna do termo, ele foi originalmente um instrumento de desencantamento, utilizado para retirar o reino do maravilhoso do controle teológico e torna-lo disponível ao estudo científico⁴⁸⁶.

Neste contexto surge a mais influente obra de magia astral da Idade Média, o *Picatrix*, tratado enciclopédico de conhecimento mágico, reunindo, entre outras fontes, a vasta tradição magico-astrológica antiga e medieval, além de textos árabes sobre hermetismo e alquimia produzidos no Oriente Próximo entre os séculos IX e X d. C. dentro de um enquadramento metafísico neoplatônico de modo consonante com as especulações dos magos renascentistas⁴⁸⁷. A obra se baseia na concepção de um universo composto por graus de emanção a partir da unidade absoluta do Uno⁴⁸⁸.

Os planetas são responsáveis por criar e influenciar todas as coisas do mundo sublunar por meio de raios que projetam suas virtudes e poderes sobre todos os elementos sensíveis⁴⁸⁹. Por meio da manipulação destas influências, utilizando os objetos e imagens correspondentes a elas de acordo com ritos apropriados, como orações e fumigações, o autor do tratado assegura que o adepto

⁴⁸⁵ WEILL-PAROT. Astrology, astral influences, and occult properties, p. 203; Astral Magic and intellectual changes, p. 167-187. Sobre as capacidades mágicas das imagens e sua difusão nas concepções sobre a imagética do século XVI, cf. a seguir, cap. 1.5, 2.2, 2.3.

⁴⁸⁶ HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 180: “far from suggesting an ‘occultist’ worldview according to modern understandings of that term, it was originally an instrument for disenchantment, used to withdraw the realm of the marvelous from theological control and make it available for scientific study”

⁴⁸⁷ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986. Sobre o *Picatrix*, cf. PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15; GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 67.

⁴⁸⁸ PINGREE (Ed.). *Picatrix*, I.7, p.28-29.

⁴⁸⁹ PINGREE (Ed.). *Picatrix*, I.2, p.6-7; I.3, p.7-8; II.1, p.31; III.1, p.91, 94.

possa elevar-se pelos degraus do ser e atingir a iluminação divina⁴⁹⁰. Sua importância, como Eugenio Garin observa, perpassa a história da metafísica neoplatônica, as discussões astrológicas, as teorias sobre o intelecto, a magia, a alquimia, a liturgia pagã, os talismãs e amuletos, ocupando territórios amplos na história da cultura⁴⁹¹. Embora traduzida para o latim no século XIII, o impacto da obra seria decisivo no século XV, servindo como fonte real (ainda que raramente declarada) de teóricos da magia como Marsilio Ficino, Giovanni Pico e Cornelius Agrippa⁴⁹².

Jean-Pierre Brach comenta que a contribuição do período moderno para a noção de magia consistiu principalmente em diversas tentativas de teoriza-la e sistematiza-la, fornecendo à cultura ocidental uma “teoria geral da magia”, até então inexistente. A distinção medieval entre a magia natural e a ritual/demoníaca (raramente delimitada nos próprios textos) continuou sendo compartilhada pela maior parte dos filósofos e magos renascentistas, mesmo que uma abordagem sintética, em muitos casos, dissolvesse as diferenças básicas entre estes dois ramos, o que levou, entre os séculos XVI e XVII ao um reencantamento da noção de “*magia naturalis*” e suas “propriedades ocultas”⁴⁹³.

Este tema se difunde na década de 1480 com as das produções de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Em *Conclusiones* de 1486, Pico empreende uma polêmica defesa da magia natural. No início de suas conclusões “caldeias”, afirma que as “virtudes misteriosas” (“*virtutes mysterales*”) mencionadas pelos autores caldeus não são nada mais que a magia natural⁴⁹⁴. O jovem filósofo, preocupa-se em distingui-la da magia demoníaca ou cerimonial, repleta dos “poderes das trevas”. Praticada pelos “modernos” (os autores medievais⁴⁹⁵), esta é corretamente

⁴⁹⁰ PINGREE (Ed.). *Picatrix*, I.1, p.3-5; II.5, p.49-50; 6, p. 51 s; III.1, p. 91 s.; 3, p. 97 s.;6, p. 108 s..

⁴⁹¹ GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 67.

⁴⁹² GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 65; ZAMBELLI. *White Magic, Black Magic*, p. 9.

⁴⁹³ BRACH, Jean-Pierre. *Magic IV: Renaissance-17th century*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 731-732; ZAMBELLI. *White Magic, Black Magic*, p. 20; HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 181.

⁴⁹⁴ MIRANDOLA. 900 Theses, *Conclusiones numero XV secundum propriam opinionem de intelligentia dictorum Zoroastris et expositorum eius chaldeorum*, 8>2, p.486.

⁴⁹⁵ Em sua *Apologia*, Pico esclarece que esta falsa magia seria aquela presente em obras que circulavam sob a suposta autoria de Enoque, Adão e Salomão, obras necromânticas conhecidas por lidar com a invocação de entidades demoníacas /ou angélicas, entre as quais destaca-se o *Ars Notoria* (cujo manuscrito mais antigo data de 1225), grimório mágico protagonizado pela figura de Salomão, cujo objetivo é potencializar o aprendizado por meio do auxílio de anjos, assegurando a absorção, compreensão e o armazenamento completo e instantâneo do conteúdo de um texto. MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Opera Omnia*. Basileae: Heinrich Petri, 1557, *Apologia*, p. 181; S. A. *Ars*

proibida pela igreja, não possuindo nenhuma solidez, fundamento e verdade, pois é professada pelos inimigos da verdade primeira. Ao contrário desta, a magia natural é lícita e não proibida, sendo a parte prática e nobilíssima da “ciência natural”, consistindo na união, pelas mãos do mago, entre as coisas superiores e suas “sementes” espalhadas pelo mundo, a qual é capaz de produzir “maravilhas”. Neste sentido, a magia consiste em “casar-se com o mundo”⁴⁹⁶.

Pico, entretanto, concede uma dimensão religiosa à magia, relacionando-a à Kabbalah e ao divino. Toda obra miraculosa de caráter mágico, cabalístico deve ser referida ao glorioso e bendito Deus, “cuja graça diariamente derrama generosamente as águas supracelestes das virtudes maravilhosas sobre os homens contemplativos”⁴⁹⁷. A magia e a Kabbalah confirmam a própria divindade de Cristo, e nenhuma operação mágica possui qualquer eficácia se não estiver, ainda que implicitamente, vinculada à doutrina cabalística. Aquilo que é atingido, em operações mágicas por meio de caracteres, nas operações cabalísticas é feito com o auxílio de números, sendo possível uma união entre ambos por meio de letras. No entanto, nenhum nome possui qualquer poder nestas operações, exceto se for escrito em hebraico, pois a Kabbalah é capaz de produzir efeitos impossíveis a qualquer magia⁴⁹⁸.

Pico, deste modo, ao incluir a magia natural como um aspecto inferior da Kabbalah, lhe atribui uma dimensão espiritual que seria desenvolvida por filósofos do século seguinte. Estes, no entanto, integrariam também a famigerada magia demoníaca, condenada por Pico, a este sistema. Um aspecto fundamental da magia, para Pico, é seu caráter artificial, remontando assim às discussões medievais sobre o tema. O poder das operações mágicas reside na alma humana e sua ação sobre os objetos e, por meio de figuras artificialmente inscritas sobre eles, são dotados de um poder maior do que qualquer virtude natural já presente neles de modo imanente. De fato, a

Notoria: The Notory Art of Solomon. Written originally in Latine, and now Englished by Robert Turner. London: J. Cottrel, London, 1651. Sobre o grimório, cf.

⁴⁹⁶ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones magicae numero XXVI. secundum opinionem propriam, 9>1, p.494; 9>3-4, p.494; 9>5, 9>11, 9>13, p. 496-498.

⁴⁹⁷ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones magicae numero XXVI. secundum opinionem propriam, 9>6, p.498: “cuius gratia supercaelestes mirabilium virtutum aquas super contemplativos homines voluntatis quotidie pluit liberaliter”

⁴⁹⁸ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones magicae numero XXVI. secundum opinionem propriam, 9>9, p.496; 9>15, p.498; 9>22, p. 500; 9>25, p.502; 9>26, p.502.

operação mágica é uma imitação da criação divina, e a voz do mago extrai seu poder como desdobramento do Verbo divino, por meio do qual o universo foi criado⁴⁹⁹.

Toda a operação mágica se sustenta na noção de um universo estruturado por graus ou planos de manifestação, entre os quais existe uma correspondência intrínseca. Baseando-se nas especulações dos neoplatônicos do fim da Antiguidade como Proclo, Pico afirma em seu *Heptaplus* que “De fato, as coisas que existem no mundo inferior, também existem nos superiores, mas em uma natureza melhor; do mesmo modo, as coisas superiores também são percebidas no mundo inferior, mas em uma condição degenerada ou em uma natureza que se pode considerar como adulterada”⁵⁰⁰. Deste modo, Pico cria uma justificação metafísica para o funcionamento da magia ao vincula-la ao tema da dignidade humana: a validade da magia se sustenta na natureza do ser humano como herdeiro do Criador. Esta identificação entre o *opus magicum* e o *opus divinum*, trará implicações importantes para as discussões artísticas no século XVI, no que diz respeito à relação entre o homem e a natureza⁵⁰¹.

Seria, entretanto, Marsilio Ficino o responsável por produzir a primeira sistematização filosófica para a magia renascentista, recorrendo a uma diversidade de fontes antigas e medievais, que incluem Plotino, Jâmblico, Proclo e o *Picatrix*⁵⁰². Sua principal exposição sobre o tema ocorre no terceiro de seus livros *De vita, De vita coelitus comparanda* (sobre como extrair vida dos céus). Na obra, unindo a cosmologia aristotélica e a metafísica neoplatônica (sobretudo as exposições sobre magia feitas por Plotino, Jâmblico e Proclo), Ficino elabora uma concepção animista do universo. No primeiro capítulo de seu *De vita coelitus comparanda*, originalmente um Comentário sobre a *Enéada* IV.4 de Plotino⁵⁰³, Ficino descreve a alma como intermediária entre Intelecto e a matéria corpórea, a primeira entidade móvel (*Primum Mobile*). Completa e onipresente, é o plano

⁴⁹⁹ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones magicae numero XXVI. secundum opinionem propriam, 9>12, p.498; 9>19-9>20, p. 500; 9>24, p. 502.

⁵⁰⁰ MIRANDOLA. Heptaplus, 7, Aliud proemium totius operis, p.188: Verum quae in mundo sunt inferiori, in superioribus sunt, sed meliore nota; quae itidem sunt in superioribus in postremis etiam visuntur, sed degeneri conditione et adulterate, ut sic dixerim, natura.

⁵⁰¹ Cf. a seguir cap. 2.

⁵⁰² COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.24; WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.36; KASKE, Carol V.; CLARK, John R. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Three Books on Life. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark*. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p.55.

⁵⁰³ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.3.

intermediário da realidade que contem em si todas as coisas e proporcionalmente toca tanto o intelecto quanto o corpo, ligando-os. A Alma do Mundo - sua parte mais elevada e, portanto, (mais próxima do Intelecto ou Mente) - “possui, por poder divino, exatamente tantas razões seminais quantas ideias na mente divina, e essas mesmas razões seminais produzem o mesmo número de espécies na matéria”⁵⁰⁴.

Assim, cada espécie corresponde, por meio de sua própria razão seminal, a uma *Ideia* no plano Intelectual e por meio desta mesma razão seminal, pode absorver um influxo desta *Ideia*, da qual sua expressão material é uma imagem correlacionada e com a qual mantém um vínculo essencial. Entretanto, não é a própria *Ideia* ou divindade oriunda da esfera do Intelecto (“completamente apartada da matéria”) que é atraída por meios mágicos mundanos, mas apenas a Alma e seus *daemones*, virtudes do mundo animado das estrelas viventes (*animatique mundi munera stellarumque viventium*) podem ser atraídos., por meio das razões seminais que a Alma contém⁵⁰⁵.

O mago florentino, nesta passagem, explicita que somente entidades do reino da Alma podem ser atraídos diretamente para o plano físico. As ideias e forças do mundo Intelectual podem ser acessadas somente por intermédio da Alma. A alma é atraída não pela matéria, mas pelas sementes que ela própria gerou a partir de si mesma e infundiu sobre todas as coisas do plano material, criado pela própria alma. Segundo esta noção, nada no mundo é desprovido ou livre da ação da Alma, e nenhum benefício que não participe dela. Recorrendo à Zoroastro, Ficino chama estas virtudes ou correspondências com as quais a Alma do mundo impregnou a matéria de “iscas divinas” (*divinas illices*), semelhante a Sinésio que as considera como iscas mágicas (*magicas illicebras*)⁵⁰⁶.

A partir de suas próprias razões seminais, a Alma do Mundo construiu nos céus, além das estrelas, “figuras”, cujas partes são igualmente um tipo de figuras, nas quais a Alma imprime suas propriedades. Nas estrelas e em suas figuras, são assim contidas todas as espécies inferiores e suas

⁵⁰⁴ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.242: saltem rationes rerum seminales divinitus habet, quot ideae sunt in mente divina, quibus ipsa rationibus totidem fabricat species in materia

⁵⁰⁵ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.242-244.

⁵⁰⁶ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.244.

propriedades em um nível superior⁵⁰⁷. A Alma do Mundo produziu 48 figuras universais: 12 no zodíaco e 36 externas a ele, além disso, posicionou 36 outras figuras no zodíaco de acordo com o número de faces (os decanos) e, novamente, 360 novas figuras de acordo com o número de graus, onde em cada grau há um número de estrelas que formam uma imagem. De modo similar, as imagens fora do zodíaco foram divididas em diversas figuras, em correspondência com o número de faces e graus zodiacais. Por fim, construiu certas relações e proporções entre estas imagens universais, relações estas que também compõem imagens. “Cada figura deste tipo tem sua própria continuidade a partir dos raios de suas estrelas conectados entre si por suas próprias propriedades.”⁵⁰⁸.

Assim, a Alma do Mundo produz as espécies do mundo sublunar através de suas razões, com o suporte das estrelas e das formas celestiais. Sua força se espalha por todas as coisas por meio da quintessência, ativa em todos os lugares como o espírito (*spiritus*) dentro do corpo do mundo, embora seu poder seja especialmente efetivo naquelas coisas que absorvem melhor seu tipo de espírito⁵⁰⁹. A noção de *spiritus*, como observa Daniel P. Walker⁵¹⁰, é central para a teoria da magia de Ficino, sendo o *medium* através do qual o ser humano pode atrair influências celestes. O *spiritus mundi*, para Ficino, é um intermediário necessário entre a alma e o corpo, análogo ao espírito humano. Ele encontra-se em todas as coisas de modos diferentes, sendo o responsável pela virtude reprodutiva de todo ser vivo, sendo presente até mesmo em pedras e minerais, mas em um estado mais grosseiro, motivo pelo qual estes elementos não seriam capazes de se reproduzir⁵¹¹.

O espírito do mundo, o gerador imediato de todas as coisas materiais na hierarquia do ser, foi criado pela Alma do Mundo e composto pela *quinta essentia*, a substância aristotélica que compõe os céus, o éter, sendo a origem dos quatro elementos⁵¹². Possuindo os quatro elementos em si, o espírito do mundo como é capaz de penetrar nos corpos sublunares, incluindo o ser humano, interagindo com o espírito do indivíduo, um “[...] *tenuissimum quoddam lucidissimumque*

⁵⁰⁷ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.244.

⁵⁰⁸ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.244: Eiusmodi vero figurae continuitatem quaeque suam habent ex radiis stellarum suarum in se invicem peculiari quadam proprietate coniectis.

⁵⁰⁹ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.246.

⁵¹⁰ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.13.

⁵¹¹ FICINO, *Three Books on Life*, III.3, p.256.

⁵¹² FICINO, *Three Books on Life*, III.3, p.256.

corpusculum [...]” gerado pelo calor do coração a partir da parte mais sutil do sangue, de onde se espalha por todo o corpo, sendo constituído pela combinação dos quatro elementos que formam o éter ou quinta-essência⁵¹³. Devido à natureza semelhante à do espírito humano, é possível ao homem nutrir-se do *spiritus mundi*, absorvendo suas virtudes e purificar o próprio espírito⁵¹⁴. Dentro deste enquadramento geral, Ficino fornece instruções sobre como extrair influências estelares específicas e benéficas para o ser humano, as quais são consideradas como perfeitamente naturais, ainda que em determinados momentos o filósofo flerte com a possibilidade de atrair demônios, contra a qual o filósofo se dirige em sua *Apologia*⁵¹⁵.

Seguindo os princípios da teurgia de Jâmblico e Proclo, Ficino considera que estas influências podem ser atraídas através de objetos com os quais possuem afinidades e podem, ainda, ter esta capacidade atrativa potencializada com a utilização de sigilos, imagens e inscrições nestes materiais, formando talismãs⁵¹⁶. A posição do filósofo florentino sobre o tema é ambígua. Por um lado, afirma que as pedras e objetos possuem apenas o poder inerente ao material e à forma natural. Neste ponto, segue autoridades como Tomás de Aquino⁵¹⁷ (1225-1274) e Agostinho⁵¹⁸, que condenam qualquer inscrição sobre um objeto por supostamente ser direcionada à demônios (ainda que Aquino, no entanto, considere que imagens sobre objetos sejam capazes de atrair “naturalmente” influências astrais em função do artifício em sua confecção). Segundo esta perspectiva, os talismãs possuem um poder inferior aos medicamos, pois enquanto os primeiros mantêm um contato superficial com o usuário, os medicamentos astrologicamente manipulados podem ser digeridos e as influências estelares absorvidas de modo mais completo⁵¹⁹.

Por outro lado, recorrendo a fontes como Jâmblico, Sinésio e Proclo, Ficino efetua uma longa descrição sobre os modos como as imagens podem atrair raios estelares e armazená-los. Estes autores conformariam que materiais naturalmente consonantes às coisas superiores e, uma vez coletados de vários lugares e compostos em um momento e de uma maneira apropriados, seriam

⁵¹³ FICINO, *Platonic Theology*, v. 2, VII.6.1, p. 234.

⁵¹⁴ FICINO, *Three Books on Life*, III.4, p.258.

⁵¹⁵ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.244;

⁵¹⁶ FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.304 s.

⁵¹⁷ AQUINO, São Tomás de. *Suma contra os gentios*. Tradução de D. Odilão Moura O. S. B. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, v. 2, III.105, p. 581.

⁵¹⁸ AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, v. 2, X.9-11, p. 909-918.

⁵¹⁹ FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.306-8

capazes de atrair forças e efeitos que não são apenas celestiais, mas também demoníacos e divinos⁵²⁰. Embora a dureza destes objetos pudesse comprometer a absorção de virtudes astrais contidas neles, a mesma característica faz com que elas sejam retidas por um maior tempo ao penetrarem estes materiais, como Jâmblico confirma. Por sua dureza, as pedras e metais também retem os vestígios e virtudes da vida do mundo, que uma vez possuíam enquanto ainda residiam nas entranhas da terra, sendo nela formados e banhados pelos raios estelares. “Ao menos por esse motivo, são julgados como materiais apropriados para receber e reter influxos celestes”⁵²¹.

Além disso, Ficino acredita que objetos tão belos (*res adeo speciosas*) não poderiam ser forjados sobre a terra a não ser pelo esforço máximo dos céus, e que o poder resultante deste esforço, uma vez impresso sobre eles, permanece, visto que os céus trabalharam um longuíssimo tempo para confeccionar e compor estes objetos⁵²². Algumas páginas adiante, Ficino cita o célebre *motto* procliano de que aquilo que é celeste existe na terra em uma condição terrena, e o que é terreno possui uma existência superior no reino celeste, como fundamento da magia talismânica, descrevendo os modos pelos quais estes objetos podem ser confeccionados. Como sinal de cautela perante suspeitas de heterodoxia, no entanto, o mago em diversos momentos afirma não compartilhar daquilo que expõe, sendo apenas um narrador. Sobre as imagens, afirma que “embora não duvide” da capacidade destas de atrair influxos celestes, acredita que um maior poder reside em remédios e unguentos compostos com o favor das estrelas⁵²³.

Ficino, não obstante, fornece uma explicação “natural” para as imagens mágicas, cujo fundamento reside na teoria dos raios astrais, os quais também são responsáveis pelos prodígios e maravilhas do mundo⁵²⁴. Para o autor, a imensa magnitude, força e movimento das esferas celestes e planetas projetam raios que penetram instantaneamente na massa terrena, (que é como se fosse um ponto em relação ao céu) concentrando-se em seu centro, onde (como afirmam os platônicos e

⁵²⁰ FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.306.

⁵²¹ FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.308: “quamobrem ob hoc saltem aptae materiae ad capienda tenendaque coelestia iudicantur”.

⁵²² FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.308.

⁵²³ FICINO, *Three Books on Life*, III.15, p.318-20.

⁵²⁴ A teoria dos raios de Ficino remonta a noções presentes no *Picatrix* e no *De radiis* de Al-kindi. Cf. PINGREE (Ed.). *Picatrix*, I.3, p.8; AL-KINDI. *De radiis*. Ed. Marie-Thérèse d'Alverny and Françoise Hudry. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, vol. 41. Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, p. 250-51.

pitagóricos) são mais fortes, tanto por tocarem o centro perpendicularmente de todos os lados, tanto por serem reunidos em um espaço confinado⁵²⁵.

Consequentemente, estes raios são capazes de penetrar em todos os elementos da natureza, especialmente quando estes são gravados por imagens, recebendo prodígios maravilhosos ou, ao menos, uma influência qualquer, pois estes raios são responsáveis por “gerar coisas preciosas no ventre da terra” (*in alvis terrae pretiosissima generant*). Estas “*virtutes rerum occultas*”, também chamadas de “virtudes específicas” pelos filósofos naturais, são feitas não pelos elementos da natureza, mas pelas forças celestiais⁵²⁶. Os raios, portanto, imprimem nas imagens forças ocultas e maravilhosas além do que se conhece, assim como elas se inserem em todas as outras coisas.

Pois estes raios não são inanimados como os raios de uma lâmpada, mas vivos e perceptivos, pois brilham através dos olhos de um corpo vivo, e trazem com eles maravilhosas virtudes das imaginações e mentes dos celestiais, e também uma poderosíssima força de seu de afeto e do velocíssimo movimento de seus corpos; que agem com maior propriedade e extensão sobre o espírito, que é o que mais se assemelha aos raios celestiais⁵²⁷.

Estas forças também agem sobre os corpos mais duros e, portanto, tudo é flexível e permeável em relação aos céus. Assim como existem várias estrelas, existem também várias forças e raios, atingindo diversos lugares e produzindo diferentes poderes e efeitos por toda a extensão do universo. Pela emissão dos raios, as imagens são instantaneamente impressas com forças que repelem outras forças de uma emissão diferente. Desde o início de qualquer coisa a ser gerada, os influxos celestes distribuem virtudes maravilhosas durante a cocção da matéria e sua finalização instantaneamente, pois “tamanho é o poder dos céus sobre a matéria preparada, tamanha é sua celeridade”⁵²⁸.

Por este motivo, prossegue Ficino, os filósofos naturais aconselham que ao fazer um objeto mágico, o operador não deve escolher qualquer tipo de metal ou pedra, mas um específico no qual a natureza celeste há muito tempo já havia depositado sua virtude para o que é desejado, já tendo

⁵²⁵ FICINO, *Three Books on Life*, III.16, p.320.

⁵²⁶ FICINO, *Three Books on Life*, III.16, p.322.

⁵²⁷ FICINO, *Three Books on Life*, III.16, p.322: Non enim inanimati sunt sicut licernae radii, sed vivi sensualesque tanquam per oculos viventium corporum emicantes, dotesque mirificas secum ferunt ab imaginationibus mentibusque coelestium, vim quoque vehementissimam ex affectu illorum valido motuque corporum rapidissimo; ac proprie maximeque in spiritum agunt coelestibus radiis simillimum.

⁵²⁸ FICINO, *Three Books on Life*, III.16, p.324: Tanta est in materiis praeparatis potentia coeli, tanta celeritas.

praticamente a aperfeiçoado, como o fogo faz quando em contato com o enxofre⁵²⁹. O fator chave, entretanto, para o poder das imagens mágicas é o artifício humano, que torna estes objetos bem dispostos a receber os poderes estelares (uma noção que remonta ao *Picatrix*⁵³⁰). O poder natural destes objetos é aperfeiçoado quando, pela arte, a matéria na qual se localiza é violentamente agitada sobre uma influência celeste semelhante, aquecendo-se e sendo ativada por causa da agitação da matéria. Assim, a arte desperta a virtude inerente ao objeto, a qual se combina com a figura impressa sobre a imagem, correspondente a sua própria figura celestial, expondo-a e ligando-a, enfim, à sua própria *Ideia* divina. Assim exposta, é aperfeiçoada pelo céu com a mesma virtude com a qual foi inicialmente produzida e, deste modo, um poder naturalmente fraco de atrair palhas, dado pelos céus ao âmbar, pode ser ampliado pela fricção e aquecimento, fazendo com que ele as atraia imediatamente⁵³¹.

Ficino apresenta, assim, uma posição intermediária entre a visão eclesiástica e a profana, afirmando que o talismã seria mais eficaz quando existe uma concordância entre a natureza elemental de seu material, o poder específico ou oculto inerente no mesmo material, juntamente do poder a ser absorvido dos céus por meio da imagem inscrita sobre ele. Deste modo, a capacidade que a figura possui de atrair influências celestes se dá pela junção entre a predisposição natural e o artifício humano, unificando a forma inferior às suas essências superiores pela ação humana. O filósofo fornece assim uma base teórica naturalista para a magia, inspirada pelas exposições de Plotino, que limita o efeito deste conjunto de práticas ao mundo corpóreo. Como Carol V. Kaske e Jorn R. Clark observam, a magia de Ficino caracteriza-se por uma orientação materialista e vitalista que tende a despersonalizar os agentes estelares, uma postura vista tanto no filósofo egípcio quanto no *Picatrix* medieval⁵³².

No entanto, em determinados trechos, Ficino considera a possibilidade das imagens e objetos mágicos serem capazes de atrair também influência supracelestes. Essa possibilidade é mencionada no fim do último capítulo de seu *De vita coelitus comparanda*. Ao atrair razões seminais a partir das formas materiais, “virtudes mais elevadas também podem descer” (*sublimiora*

⁵²⁹ FICINO, *Three Books on Life*, III.16, p.326.

⁵³⁰ PINGREE (Ed.). *Picatrix*, II.6, p.51 s..

⁵³¹ FICINO, *Three Books on Life*, III.16, p.326.

⁵³² KASKE e Clark. Introduction, p.55.

quoque dona descendant), visto que as razões da Alma do Mundo são unidas com as formas intelectuais dentro de si mesma e, por meio destas, com as *Ideias* da Mente Divina, o que é confirmado por Jâmblico ao abordar os sacrifícios. Ficino encerra a obra indicando seu desejo por abordar o tema dos sacrifícios do filósofo sírio com a pretensão de demonstrar “quão impura é a superstição dos infiéis e quão pura a piedade evangélica”⁵³³.

A teoria da magia natural fornecida por Ficino e Pico na década de 1480, foi transmitida para Agrippa e, por meio deste, para Giambattista della Porta (1535-1615), cujas enciclopédias mágicas garantiram uma longa duração às ideias dos *magi* florentinos⁵³⁴. Agrippa, no entanto, apesar de partir das bases lançadas pelos magos italianos, não compartilha de suas preocupações com caráter natural das práticas mágicas, elaborando uma teoria da magia totalizante que envolve todos os planos do ser e seus habitantes:

A faculdade mágica é composta de vários poderes, repleta dos mais elevados mistérios e consiste na mais profunda contemplação das coisas mais secretas, incluindo a natureza, a potência, a qualidade, a substancia e a virtude, assim como o conhecimento de toda a natureza, instruindo-nos sobre como as coisas se diferenciam e concordam entre si, produzindo assim maravilhosos efeitos ao unir as virtudes das coisas pela aplicação de uma em relação à outra até uma adequada congruência, pareando e tecendo aquilo que é inferior com as forças e virtudes do que é superior. Esta é a ciência perfeitíssima e suprema, a mais santa e elevada filosofia, e, finalmente, a consumação absoluta da mais nobre filosofia⁵³⁵.

A magia possibilita ao mago avançar pelos diversos graus ou mundos da hierarquia cósmica e chegar até o criador, o Arquétipo e sumo Artífice (*Archetypus et summus Opifex*), de onde tudo procede⁵³⁶. Para este fim, Agrippa concebe a magia como uma doutrina universal cujo campo de ação permeia todas os graus ontológicos, do mundo material até os anjos que povoam a Mente divina e contemplam Deus diretamente. As forças do mundo elemental são investigadas, manipuladas e misturadas entre si com o auxílio da medicina e da filosofia natural. A seguir, utiliza-

⁵³³ FICINO, *Three Books on Life*, III.26, p. 390-2.

⁵³⁴ ZAMBELLI. *White Magic, Black Magic*, p. 7.

⁵³⁵ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.2, p.86: “Magica facultas, potestatis plurimae compos, altissimis plena mysteriis, profundissimam rerum secretissimarum contemplationem, naturam, potentiam, qualitatem, substantiam et virtutem totiusque naturae cognitionem complectitur et quomodo res inter se differunt et quomodo conveniunt nos instruit, hinc mirabiles effectus suos producens, uniendo virtutes rerum per applicationem earum ad invicem et ad sua passa congruentia, inferiora superiorum dotibus ac virtutibus passim copulans atque maritans: haec perfectissima summaque scientia, haec altior sanctiorque philosophia, haec Denique totius nobilissimae philosophiae absoluta consummatio”.

⁵³⁶ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.1, p. 85-86.

se os raios e influências do mundo celestial, de acordo com as leis dos astrólogos e as doutrinas dos matemáticos, adicionando as virtudes celestes às elementares. Finalmente, os magos adicionam às outras duas os poderes de diversas inteligências por meio de “cerimônias sagradas de religião” (*religionum sacras ceremonias*), recorrendo à teurgia e à Kabbalah. Esta subdivisão se reflete nos livros de seu manual: o primeiro lida com a magia natural; o segundo, com a celestial; o terceiro, com a cerimonial, lidando com inteligências supracelestes e a união com o divino⁵³⁷.

Assim, a magia demoníaca cuidadosamente evitada por Ficino, foi temerária e intensamente desenvolvida por Agrippa. No curso do século XVI, a magia natural ou espiritual se diluiu em outros campos epistemológicos, como as artes e o próprio cristianismo, enquanto a magia cerimonial ou demoníaca seria prontamente combatida, como resultado do contexto tridentino⁵³⁸. A difusão da magia natural em outros campos epistemológicos foi facilitada pela postura “materialista” da magia de Ficino e Pico, por vezes comparada por estes autores a atividades técnicas como a agricultura e a medicina, estabelecendo uma analogia entre o mago, o médico e o agricultor como manipuladores das leis naturais⁵³⁹. Neste sentido, o mago

[...] é quase um agricultor, com efeito, um cultivador do mundo [*mundicola*] [...] Mas isso não significa, por essa razão, que ele adora este mundo, assim como o agricultor não adora a terra, mas assim como o agricultor tempera seu campo aos ares em nome do bem estar humano, do mesmo modo o sábio, o sacerdote, tempera as partes inferiores do mundo às superiores em nome da saúde humana, e assim como o agricultor prepara a galinha para botar os ovos, do mesmo modo o sábio adequadamente sujeita o que é terreno ao céu para ser nutrido⁵⁴⁰.

Como Brian Copenhaver observa, “o mago dispõe dos objetos terrenos para receber poderes celestes ao manipular indivíduos e espécies daqueles itens inferiores – espécies tanto taxonômicas quanto metafísicas, pertencente à hierarquia de formas que alcança até os céus da Mente divina”⁵⁴¹. Esta dimensão operativa da prática mágica é intensificada por Giambattista della Porta em sua

⁵³⁷ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.1, p. 85-86; III.36, p. 509.

⁵³⁸ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.75.

⁵³⁹ FICINO. *Three Books on Life*, III.12, p.304; III.26, p. 386; MIRANDOLA. *Oratio de hominis dignitate*, p. 150-152.

⁵⁴⁰ FICINO. *Three Books on Life*, Apologia, p.396-398: “quasi quidam agricola est, certe quidam mundicola est [...] Nec propterea mundum hic adorat, quemadmodum nec agricola terram, sed sicut agricola humani victus gratia ad aerem temperat agrum, sic ille sapiens, ille sacerdos gratia salutis humanae inferiora mundi ad superiora contemperat, atque sicut ova gallinae, sic opportune terrena subiicit fovenda coelo”.

⁵⁴¹ COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.56: “the magus disposes earthly objects to receive heavenly powers by manipulating individuals and species of those lower items – species both taxonomical and metaphysical, belonging to a hierarchy of forms that reaches up through the heavens to the divine Mind”.

Magia Naturalis (1558, ampliada em 1589), que parte da mesma cosmovisão vitalista e mágica de Ficino, Pico e Agrippa, evitando, entretanto, as implicações demoníacas de suas doutrinas. Seu objetivo central é demonstrar os fundamentos metafísicos por trás dos fenômenos misteriosos e maravilhosos da natureza, partindo do enquadramento neoplatônico de Ficino do mundo natural como a expressão de *Formas* ou *Ideias* inteligíveis, das quais as qualidades ocultas da matéria derivam sua existência⁵⁴².

De Aristóteles, della Porta retiraria a teoria dos quatro elementos da matéria e as qualidades resultantes de suas combinações. No entanto, reconhece que a constituição física dos elementos não seria capaz de explicar suas propriedades ocultas. Por trás delas, Giambattista identificou uma dinâmica de atração e repulsão, simpatia e antipatia, amor e ódio, responsáveis por todos os segredos da natureza⁵⁴³. Os elementos e suas qualidades são a matriz na qual as propriedades de concórdia e discórdia são impressas. Enquanto as qualidades materiais são condicionadas pelos elementos, as propriedades ocultas procedem da forma essencial, a *Ideia* platônica. A forma é como um artesão que cuidadosamente seleciona os materiais apropriados para seu trabalho, moldando-os de acordo com seu projeto específico⁵⁴⁴.

A forma é a parte mais excelente, visto que provem do lugar mais excelente, superior às mais elevadas esferas celestes. Estas a recebem das inteligências, e estas, do próprio Deus. As propriedades ocultas possuem sua origem junto das *Ideias* ou *Formas*. Citando Zenão de Citio, Della Porta observa que existem dois limites no universo: Deus e Matéria. O primeiro, ativo e eficiente, a segunda, o princípio passivo. Deus, ao ordenar os céus, as estrelas, os princípios elementais, através destes, criaria os seres vivos e inanimados, organizando-os em hierarquia de modo que as coisas inferiores fossem governadas pelas superiores, imprimindo, por força celeste, sobre todas as coisas, sua própria Forma⁵⁴⁵.

Segundo o comando divino, todas as coisas se reproduzem derivando suas Formas de tudo aquilo que a matéria fosse adequada a receber. Considerando que as formas vêm dos céus, devem ser consideradas divinas e celestes (*sic ab ipso caelo devenientes formas divinas, et coelestes esse*

⁵⁴² PORTA, Giambattista della. *Magiae naturalis libri XX*. Neapoli: apud Horatium Salvianum, 1589, I.5, p. 5.

⁵⁴³ PORTA. *Magiae naturalis*, I.7, p. 6 s..

⁵⁴⁴ DELLA PORTA. *Magiae naturalis*, I.5, p. 5.

⁵⁴⁵ PORTA. *Magiae naturalis*, I.6, p. 5.

necessário). Tal é o padrão e causa mais excelente delas, chamada por Platão, o “príncipe dos filósofos” de Alma do Mundo (*mundi animam*); por Aristóteles de natureza universal (*universalem naturam*); e, por Avicenna, de provedor de formas (*formarum datorem*). Este doador de formas não as faz a partir de alguma coisa, como se fossem feitas de uma substância transitória e externa, mas a partir de si mesmo, compartilhando-as primeiramente com as inteligências e estrelas, e então com os elementos, instrumentos para a manipulação da matéria. Portanto, a Forma transita pelos elementos, pelos céus, pelas inteligências até o próprio Deus, do qual, em última instância, derivam os efeitos maravilhosos provocados pela Forma sobre a matéria. Assim, a providência divina vincula todas as coisas aos seus níveis e ordens, de modo que as inferiores possam, em seu devido curso, derivarem do próprio Deus, recebendo dele suas virtudes operativas⁵⁴⁶.

Della Porta defende, recorrendo à autores como Hermes, Orfeu, Zoroastro e Harpócrates, que a afinidade inerente entre diversos elementos pode ser constatada por meio da semelhança. A natureza imprime um sinal sobre cada componente da criação, o qual sugere uma propriedade oculta vinculada a outro elemento. Por meio destas semelhanças ou assinaturas, as forças secretas são encontradas nas coisas, e, através afinidade imagética, podem ser reconhecidas as propriedades e ligações entre estrelas, metais, pedras, folhas, raízes, flores, frutos e sementes, cujas relações intrínsecas e misteriosas são expressas por esta certa similitude mútua. Assim, a erva *scorpius*, semelhante à cauda de um escorpião, é útil contra sua picada; a erva dragão, por sua vez, é cheia de escamas, assim como a serpente, sendo um remédio contra suas mordidas. A pedra hematita, vermelha como sangue, é útil para aqueles que sangram e para olhos avermelhados⁵⁴⁷. Este parentesco, divinamente configurado pela natureza, são integrados à máquina do mundo, transformando-a num complexo sistema de símbolos.

Nesta dinâmica cósmica, o homem – Assim como para Ficino e Pico – é o *vinculum mundi*, o eixo central do cosmos, situado entre as coisas eternas e transitórias, não sendo tão excelente quanto o céu, mas, graças à sua razão, mais excelente que as demais criaturas vivas. Visto que o espírito vem de Deus, e do espírito vem a alma, a qual anima e agita todas as coisas em suas ordens, de forma que o divino penetre até mesmo nas criaturas mais inferiores, inserindo nelas sua força,

⁵⁴⁶ PORTA. *Magiae naturalis*, I.6, p. 5.

⁵⁴⁷ PORTA. *Magiae naturalis*, I.11, p. 12.

as cadeias de seres tornam-se uma corrente que liga os céus e a terra, integrando e unindo todo o universo, a corrente de ouro homérica.

Conhecendo estas coisas, o mago, como agricultor, une o olmo e a vinha, o céu e a terra, ou, de modo mais claro, ele casa e une em matrimônio as coisas inferiores, por suas propriedades e poderes maravilhosos, os quais são recebidos de seus superiores; e, por este meio, sendo servo da Natureza, acessa seus segredos ocultos, trazendo-os à luz, reconhecidos como verdadeiros após assídua investigação⁵⁴⁸.

Apesar deste profundo repertório teórico, Della Porta destacava a importância da experiência como meio de descoberta dos segredos da natureza e de como coloca-los em prática em benefício do mago, que, como artesão divino, é dotado de um conhecimento profundo de materiais e forças agentes sobre eles, sendo assim capaz de fazer tudo aquilo que a natureza não consegue por conta própria⁵⁴⁹. Para della Porta, a arte imita não as aparências naturais, mas o próprio processo criativo cósmico efetuado pela natureza, superando-a graças ao poder do intelecto humano

A arte é êmula e imitadora da natureza, e enquanto a segue, produz coisas mais sublimes. Assim, o mago, dotado pela Arte, como segunda natureza, perscrutando as coisas feitas pela própria natureza por meio de uma majestade oculta e de modos obscuros, debruça-se sobre a natureza para produzir sua obra, apropriando-se de suas leis e utilizando-as como instrumentos, estimulando ou revertendo seus processos, fazendo-a produzir antes da hora ou após sua maturidade, fazendo-a lhe obedecer⁵⁵⁰.

Nestes termos, a magia se torna consonante à *technè* aristotélica, como pontua Robert Klein. O homem deixa de ser um colonizador da natureza, controlando-a violentamente, agindo, ao contrário, como um orientador que prepara, retarda ou acelera os processos naturais. Sob tal fundamento a magia, no curso do Renascimento, passa a englobar também as artes⁵⁵¹. Nas discussões e expressões artísticas, a cosmovisão neoplatônica do universo e suas implicações mágicas serviram como plano de fundo conceitual sobre temas como as propriedades da imagem enquanto objeto estético (incluindo as especulações sobre a natureza do belo), a concepção de

⁵⁴⁸ PORTA. *Magiae naturalis*, I.6, p. 6: “Haec noscens Magus, ut agricola ulmos vitibus, sic ipse caelo terram, vel, ut apertius loquar, inferna hec superiorum dotibus, mirificisque; virtutibus maritat, et inde arcana Nature gremio penitus latentia, veluti minister in publicum promit, queque; assidua exploratione vera noverit”.

⁵⁴⁹ PORTA. *Magiae naturalis*, I.11, p. 12.

⁵⁵⁰ PORTA. *Magiae naturalis*, III.8, p. 53: “Ars naturae aemula et imitatrix, dum eam sequitur, sublimiora facit. Unde Magus, ut secunda natura, illius habitu indutus, mimi coniectura perscrutans, quae abdita maiestate ipsa efficit, multiformi ambage, obscurisque; tegens involucri, nunc opus suum impedit, et retrocedere facit, et quae praecoci partu, sero cogit producere, et quae sero operatura, mature cogit, et tandem sibi parere facit”

⁵⁵¹ KLEIN. A forma e o inteligível, p. 150.

natureza, sua relação com o fazer artístico e a visão sobre o próprio artista, implicações insuficientemente reconhecidas por estudiosos da arte renascentista.

Segundo esta perspectiva, a natureza é um enorme ser vivo, repleto de símbolos e correspondências dotadas de capacidades extraordinárias em todos os planos de realidade. O mundo material é uma expressão visível de princípios e existências inteligíveis, cujos mistérios, uma vez perscrutados e compreendidos, podem servir de degraus na ascensão do ser humano em sua jornada de retorno à sua origem divina. É a doutrina do “mundo como uma obra de arte” como refere acertadamente Eugenio Garin, “o mundo figurado, animado, vivo, dos astrólogos e magos”⁵⁵². O arquétipo do mundo, construído como uma obra de arte, deve ser objeto de meditação e contemplação. O homem, enquanto microcosmo, por meio de sua afinidade com o macrocosmo, deve utilizar a imagem como um elo entre si mesmo e o universo, realizando a harmonia universal ao identificar-se com o todo: é a união entre arte e magia.

⁵⁵² GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 95.

2 A METAFÍSICA DA IMAGEM

2.1 ARTE E NATUREZA

As diversas transformações filosóficas e culturais ocorridas entre os séculos XIV e XVI também repercutiram sobre as artes representativas, dando origem aos primeiros textos dedicados à definição de seus princípios norteadores. Neste período, as ideias artísticas tinham a relação entre arte e natureza como um de seus temas centrais, a qual sofreu, entretanto, uma transformação no modo como era concebida no decorrer destes séculos: de uma postura materialista e técnica para uma - sobretudo no curso do *Cinquecento* - imbuída de implicações filosóficas, uma transformação resultante de diferentes fontes utilizadas pelos teóricos de arte. Como resultado do impulso humanista em abranger os mais diversos campos da produção cultural, resultando no antiquarismo e sua busca pelo resgate da Antiguidade, as artes visuais assimilaram as visões que os antigos mantinham sobre suas atividades⁵⁵³.

Diante da ausência de textos antigos específicos sobre os princípios e objetivos das artes visuais (como a *Ars Poetica* horaciana no campo literário), os teóricos do início da Idade Moderna recorreram a campos como a poesia, a retórica, a matemática, a anatomia, entre outros, em busca de substratos conceituais para construir seus próprios fundamentos, visando legitimar as atividades artísticas como liberais, como campos epistemológicos possuidores de uma dignidade própria. Assim, os autores renascentistas voltaram-se a autores como Platão, Aristóteles, Plutarco, Filóstrato, Horácio, Cícero, Plínio, o Velho, entre outros, como referências, de acordo com as quais construíram suas próprias visões acerca da nova realidade que as artes experimentavam⁵⁵⁴.

Os textos antigos, por outro lado, não possuíam uma visão única sobre as artes visuais, o que levou à formação de tendências paralelas. Uma das concepções mais influentes a este respeito é aquela exposta por Platão no Livro X de sua *República*, onde condena os pintores por executarem uma arte mimética, reproduzindo uma cópia a partir da cópia - o mundo natural, tido como uma

⁵⁵³ HUTSON, James. *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2016, p. 34-35.

⁵⁵⁴ LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 200-201; SALDANHA, Nuno. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 35, 74.

imagem imperfeita do mundo das ideias –, portanto, agindo como enganadores que distraem os espectadores da contemplação das verdades inteligíveis⁵⁵⁵.

A seguir, o filósofo compara o pintor ao poeta, ambos executando uma atividade “de pouca monta em relação à verdade” e convivendo com a parte inferior da alma, concluindo que ambos são enganadores que levam ao distanciamento da verdade das *Ideias* inteligíveis, logo, indignos de frequentar uma cidade que seja bem governada⁵⁵⁶. Por outro lado, em um trecho anterior, Platão reconhece a existência de pintores que, não se prendendo a impressões sensíveis, podem aspirar àquilo que é verdadeiramente belo e virtuoso, e combinando apropriadamente as cores, podem formar uma figura divina que alcance aquilo que Homero considera como divino e semelhante aos deuses na humanidade⁵⁵⁷.

Aristóteles, por sua vez, em sua *Poética*, atribuiu aos pintores e poetas a capacidade de imitar a natureza humana, seja tornando-a mais bela ou mais feia, completando que ambos são imitadores de um dos três objetos: das coisas que eram ou são; do que os outros dizem que são ou aparentam ser; daquilo que deveria ser⁵⁵⁸. A defesa aristotélica da autonomia imaginativa, incentivando o artista a criar aquilo que não existe, (visão também compartilhada por Horácio e outros autores romanos), foi influente nas discussões estéticas no século XVI em nome da liberdade criativa dos artistas. Paradoxalmente, no entanto, este fenômeno ocorreria quando a obra aristotélica se libertou da tradução árabe de Averróis (1126-1198).

Desde o século XI, a *Poética* de Aristóteles seria interpretada principalmente por meio da tradução averroista, cujo comentário sobre a obra seria publicado em 1481, antes da tradução latina da *Poetica* de Giorgio Valla⁵⁵⁹ (1498), exercendo um impacto decisivo em como a obra aristotélica

⁵⁵⁵ PLATÃO. *A República*, X, 598a-d, p. 454-56.

⁵⁵⁶ PLATÃO. *A República*, X, 605a-c, p. 469.

⁵⁵⁷ PLATÃO. *A República*, VI, 501 B, p.295.

⁵⁵⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, II.1448a, p. 105; XXV, 1460b, p. 143.

⁵⁵⁹ A edição de Valla foi feita segundo um manuscrito grego, trazido por estudiosos bizantinos que fugiam da ocupação de Constantinopla em 1453. Após essa edição, outra com o texto grego foi feita em 1508 e uma segunda latina em 1536 de Alessandro Pazzi, através da qual a obra passou a ser amplamente conhecida. Cf: KELLY, H. A.. Aristotle-Averroes-Alemannus on Tragedy: The Influence of the Poetics on the Latin Middle Ages. *Viator*, [s.l.], v. 10, jan. 1979, p.161-210. Um panorama geral das traduções é dado por DOD, Bernard G.. Aristoteles latinus. In: KRETZMANN, Norman; KENNY, Anthony; PINBORG, Jan (Ed.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 43-79.

seria compreendida. No entanto, o sentido da obra foi totalmente distorcido pelo tradutor árabe, que, entre outras corrupções, reduziria a poesia a finalidades moralizantes e interpretaria a arte meramente como uma “representação da verdade”, visão que seria promovida como sendo original de Aristóteles. Esta perspectiva se tornaria influente, como atesta a republicação da versão de Averróis no curso do século XVI (1523, 1550, 1562)⁵⁶⁰.

A analogia entre a pintura e a poesia, mencionada pejorativamente por Platão e positivamente por Aristóteles, tornou-se influente por meio dos escritos de Horácio, Plutarco, e dos dois Filóstratos. Horácio dedica às duas artes a mesma capacidade criativa, sintetizada na expressão “*ut pictura poesis*” (a poesia é como a pintura)⁵⁶¹. Plutarco, por sua vez, menciona a famosa declaração atribuída a Simônides, segundo a qual a poesia é a pintura que fala, enquanto a pintura seria a poesia muda, elogiando a habilidade de ambas em descrever, clara e distintamente, os mesmos temas, estabelecendo simultaneamente aquilo que as une e aquilo que é específico de cada uma⁵⁶².

Filóstrato, o Velho (ca. 190 - ca. 230), defende a pintura e a poesia como promotoras da sabedoria, ambas transmitindo o conhecimento sobre as fábulas heroicas (a primeira, por suas aparências; a segunda, por narrar seus feitos), descrevendo a origem divina da pintura, sendo o meio pelo qual as estações tingem os prados e os céus. Mesmo entendida em termos miméticos, a pintura se destaca pelo emprego da simetria da proporção, sendo assim uma atividade racional, possuindo também a capacidade de representar qualquer coisa com maior riqueza de detalhes e cores do que as demais artes plásticas⁵⁶³. Algumas décadas mais tarde, seu neto, Filóstrato, o Jovem, ressalta a capacidade da pintura de expressar as emoções humanas e sua liberdade

⁵⁶⁰ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 164, 175.

⁵⁶¹ HORACE. *Ars Poetica*. In: *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London and Cambridge, MA: William Heinemann LTD and Harvard University Press, 1942, 1-13, p. 450; 361-365, p. 472.

⁵⁶² PLUTARCH. *Moralia*, v. 4, III, 347a-c, p. 501.

⁵⁶³ PHILOSTRATUS, The Elder. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, The Elder; PHILOSTRATUS, The Younger; CALLISTRATUS. *Imagines; Imagines; Descriptions*. With an English Translation by Arthur Fairbanks. London; New York: William Heinemann LTD; G. P. Putnam's Sons, 1931, I.294K.1-3, p. 2-5.

imaginativa derivada de seu parentesco com a poesia, fazendo com linhas aquilo que esta faz com palavras⁵⁶⁴.

Outros trechos importantes foram as anedotas de Plínio, o Velho, tomadas como exemplos pelos escritores renascentistas, tais como: a nobreza da pintura; a valorização da imitação exata da natureza, tal como demonstrada pela competição narrada de Zêuxis e Parrásio⁵⁶⁵. Além, desta, também é exposta a doutrina da *electio*, a seleção de exemplos da natureza, de modo a criar uma obra sem erros, cujo exemplo célebre é a história da obra de Zêuxis para um templo de Hera⁵⁶⁶, também citado por Cícero em seu *De Inventione*⁵⁶⁷. Cícero seria importante por sua visão, mais tarde desenvolvida pelos neoplatônicos, de que o artista, no processo de confecção da obra, não se volta à escolha de modelos físicos, mas sim a uma essência de beleza residente em sua mente. Cita como exemplo o escultor Fídias que, ao trabalhar na execução de suas estátuas de Zeus e Atena, não imitava uma pessoa existente, mas a representação da beleza que residia em seu espírito, a forma perfeita ou *Ideia*:

Esse artista, quando produzia as figuras de Júpiter ou Minerva, não extraia suas formas de uma pessoa qualquer, mas, em sua própria mente, engendrava uma certa representação sublime da beleza que, observando, dirigia suas mãos e fazia a obra de arte à sua semelhança. Portanto, nas formas e nas figuras existe algo de perfeito e excelente, cuja essência (*speciem*), que não é visível aos olhos, se referem ao imita-la, do mesmo modo

⁵⁶⁴ PHILOSTRATUS, The Younger. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, The Elder; PHILOSTRATUS, The Younger; CALLISTRATUS. *Imagines; Imagines; Descriptions*. With an English Translation by Arthur Fairbanks. London; New York: William Heinemann LTD; G. P. Putnam's Sons, 1931, 390K.3-391K.6, p. 282-285.

⁵⁶⁵ SECUNDUS. *Natural History*. With an English Translation in ten volumes by H. Rackham. London: William Heinemann LTD, 1961, XXXV, 64-66, p. 308-311. Plínio relata que Zêuxis teria feito uma pintura de um cacho de uvas tão bem representada, que um grupo de pássaros avançaram sobre ela para tentar capturar as uvas. Parrásio, por outro lado, produziu uma pintura tão realista de cortina que Zêuxis, orgulhoso de seu retrato das uvas, pediu para que Parrásio retirasse a cortina de sua tela para ver o que ela escondia, ignorando que a própria cortina era a pintura. Assim, Zêuxis teria reconhecido a superioridade de Parrásio, visto que, ao passo que o primeiro teria enganado os pássaros, o segundo enganou um artista.

⁵⁶⁶ SECUNDUS. *Natural History*, XXXV, 77, p. 318. Plínio relata que Zêuxis teria feito uma pintura de um cacho de uvas tão bem representada, que um grupo de pássaros avançaram sobre ela para tentar capturar as uvas. Parrásio, por outro lado, produziu uma pintura tão realista de cortina que Zêuxis, orgulhoso de seu retrato das uvas, pediu para que o rival retirasse a cortina de sua tela para ver o que ela escondia, ignorando que a própria cortina era a pintura. Assim, Zêuxis teria reconhecido a superioridade de Parrásio, visto que, ao passo que o primeiro teria enganado os pássaros, o segundo enganou um artista. Outro episódio célebre gira em torno de uma situação em que Zêuxis reuniu um grupo de cinco belas jovens, de modo a extrair as melhores partes de cada uma, visando produzir uma pintura de absoluta beleza, a qual foi dedicada ao templo de Hera Lacínia

⁵⁶⁷ Cf.; CICERO, Marcus Tullius. *De Inventione; De Optimo oratorum; Topica*. With an English translation by H. M. Hubbel. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann LTD, 1949, II, 2-3, p. 166-168.

vemos a essência da perfeita eloquência na alma, cuja cópia (*effigiem*) buscamos captar com os ouvidos⁵⁶⁸.

A adoção de noções contidas de modo fragmentário nos autores antigos, corroboradas por autores modernos, já se faz presente desde o século XIV, como a ideia de que a pintura deve se voltar à representação exata da natureza e sua analogia à poesia. Escrevendo no início do *Trecento*, Dante Alighieri (1265-1321), em sua *Divina Comédia* (escrita entre 1304 e 1321), destaca que Giotto teria suplantado a glória de seu mestre, Cimabue (ca. 1240-1302), considerado ultimo pintor italiano a seguir a tradição bizantina. Dante utiliza o exemplo destes dois artistas ao discutir a ideia de declínio e transitoriedade da glória humana:

Ó glória vã da humana faculdade!
Quão pouco a vicejar nas cimas dura,
Se não se segue uma sombria idade!
Cimabue teve a palma na pintura,
Mas Giotto o sobrepuja agora à via,
e fez tornar-se a sua fama obscura.
Assim um Guido ao outro a primazia
na língua arrebatou, e acaso é nado
quem os expulsará do ninho um dia.⁵⁶⁹

A fama de Cimabue é, para Dante, ultrapassada pela de Giotto, enquanto a de Guido (provavelmente Guido Guinizelli, considerado fundador do *dolce stil nuovo*⁵⁷⁰) é sobrepujada pela de “outro”, o poeta Guido Cavalcanti, uma comparação que revela, em adição, a presença da antiga crença no parentesco entre a pintura e a poesia, difundidas por Plutarco e Horácio, e resgatadas no Renascimento. No entanto, Dante não esclarece a razão da supremacia de Giotto sobre Cimabue, a qual seria descrita alguns anos mais tarde, por Giovanni Boccaccio (1313-1375).

Giotto é louvado por Boccaccio por pintar com tal grau de realismo, que suas obras são confundidas com as da própria natureza. Assim, ele teria trazido, novamente à luz, a arte que por

⁵⁶⁸ CICERO, M. Tulio. *Orator ad M. Brutum*. Recensuit Th. Stangl. Lipsiae: Sumptus fecit G. Freytag, 1885, II, p. 2-3: “nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixis ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur, eaque sub oculos ipsa non cadit, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus”.

⁵⁶⁹ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, Introdução e Notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, Purgatório, XI, 91-99, p. 425.

⁵⁷⁰ BORSA, Paolo. *La nuova poesia di Guido Guinizelli*. Firenze: Cadmo, 2007, p. 14.

muitos séculos permaneceu enterrada sob os erros daqueles que pintavam para agradar aos olhos dos ignorantes em detrimento de satisfazer a inteligência dos sábios, tornando-se digno de ser chamado “*una delle luci della Fiorentina gloria*” (uma das luzes da glória florentina). Giotto não é apenas um inovador que ofuscara seus predecessores, mas aquele responsável por ressuscitar a pintura de sua tumba após vários séculos, empreendimento alcançado, conforme observa Boccaccio, por meio da conformidade de suas obras com a natureza, capaz de impressionar tanto o público letrado quanto a população em geral⁵⁷¹. Elogios semelhantes são dirigidos por outros humanistas ao pintor no decorrer dos séculos seguintes⁵⁷².

Décadas mais tarde, o humanista Filippo Villani (1325-1407), escrevendo em torno de 1400, relata que o primeiro que, com sua “*arte et ingenio*”, trouxe a antiga arte da pintura de volta para a verissimilitude foi Cimabue que, “graças à ignorância dos pintores anteriores, tornou-se dissoluta e puerilmente discrepante da semelhança com a natureza” ([...] a Naturae similitudine, *pictorum inscitia pueriliter discrepantem*). Após ele, Giotto obteve a excelência nessa arte, não somente se comparando aos pintores antigos, mas superando-os em arte e genialidade, recuperando a dignidade e o reconhecimento da pintura⁵⁷³. A associação da pintura do século XIV com o retorno à semelhança com a natureza tornou-se um lugar comum na literatura da arte renascentista⁵⁷⁴.

Escrevendo por volta da mesma época que Villani, Cennino Cennini (ca. 1370-ca. 1440), autor do primeiro tratado inteiramente dedicado à produção artística, reflete esta mentalidade em seu *Il Libro dell'arte*. Apesar de seu conteúdo predominantemente técnico, refletindo a prática das oficinas, Cennini exhibe visões comuns sobre a arte do século XIV, como a relação entre a pintura e a poesia, a admiração por Giotto como aquele que modernizou a pintura e cuja arte superou a

⁵⁷¹ BOCCACCIO, Giovanni. *Il Decameron di messe Giovanni Boccacci cittadin Fiorentino*. Fiorenza: Stamperia de i Giunti, 1573, VI.5, p.330.

⁵⁷² É digno de nota, no entanto, que após Giotto, o naturalismo na pintura seria paralelizado pela circulação do chamado “gótico internacional”, que apesar de ter incorporado o naturalismo e o uso da perspectiva desenvolvidos por Giotto, combinou-os com uma riqueza ornamental e um elevado caráter simbólico, tornando-se influente entre o final do século XIV até meados do século XV, coexistindo, portanto, com artistas praticantes do naturalismo na primeira metade do *Quattrocento*. HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 34.

⁵⁷³ VILLANI, Filippo. *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*. Florentiae: Joannes Mazzoni Excudebat, 1847, De Cimabue, Giotto, Maso Sthephano et Thaddaeo Pictoribus, p. 35.

⁵⁷⁴ PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York; London: Routledge, 2018, p. 14; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 18;

todos os anteriores, e a posição da natureza como principal modelo para o pintor⁵⁷⁵. Entretanto, a obra contém preceitos contraditórios. Utilizando do argumento horaciano em defesa da licença criativa do poeta e do pintor, para Cennini, a pintura consiste no uso da fantasia e da operação manual para descobrir aquilo que é invisível e que se esconde sob a sombra da natureza, criando aquilo que não existe. Ressalta então a afinidade entre a poesia e a pintura, afirmando que os pintores devem se inspirar e tomar como modelo a liberdade dos poetas, de modo

que o poeta, com o auxílio da ciência, se torna digno, livre e capaz de compor e unir, conjuntamente ou não, conforme lhe apraz e segundo sua vontade. Semelhantemente, ao pintor é dada a liberdade de poder compor uma figura em pé ou sentada, meio homem ou meio cavalo, assim como lhe convier, de acordo com sua fantasia.⁵⁷⁶

Em outro trecho, o autor aconselha que o estudante de pintura deva, ao menos inicialmente, aprender imitando o mestre, todavia, mais do que o mestre, o aluno deve se esforçar por imitar a natureza: “E isso é mais importante que todos os outros exemplos; e com coração ousado você deve sempre se esforçar nisso, especialmente quando começar a ter alguma sensibilidade no desenho”⁵⁷⁷. Deste modo, ao passo que justifica a liberdade imaginativa do pintor ao compara-lo com o poeta, Cennini deixa claro que a verossimilhança com a natureza é o objetivo máximo a ser buscado pelo artista.

Assim, em um primeiro momento, no Renascimento florentino, o mundo natural seria o referencial ao qual o artista deveria se voltar. No curso do século XV, entretanto, diante da percepção de que esta adequação não garantia a beleza artística, teóricos de arte chegaram à conclusão de que esta deveria ser buscada (ainda levando em conta a natureza) com o auxílio de meios objetivos: a matemática, dentro da qual se situavam a geometria e a perspectiva⁵⁷⁸. Esta consciência foi resultante da gradual redescoberta, desde o século XIV, dos exemplos antigos. Como Panofsky informa, esta tendência se desenvolveu inicialmente na arquitetura devido ao

⁵⁷⁵ CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. Per cura di Caetano e Carlo Milanesi. Firenze: Felice le Monnier, 1859, I, p. 2-3.

⁵⁷⁶ CENNINI. *Il libro dell'arte*, I, p. 2: “chè il poeta con la scienza, per una che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì o no, come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore data è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo, mezzo cavalli, siccome gli piace, secondo sua fantasia”.

⁵⁷⁷ CENNINI. *Il libro dell'arte*, I, p. 2; XXVII-XXVIII, p. 16-17: “E questo avanza tutti gli altri esempi; e sotto questo con ardito cuore sempre ti fida, e specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare”.

⁵⁷⁸ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 34-35; BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.71.

impacto que os monumentos do passado clássico, transformados em ruínas, ainda exerciam na mentalidade dos artistas contemporâneos⁵⁷⁹, fenômeno reforçado pelo contato com obras como o *De architectura libri decem* de Vitruvius, “redescoberto” na biblioteca de Saint-Gall por Poggio Bracciolini em 1416, sendo avidamente estudado pelos renascentistas como único tratado de arquitetura sobrevivente da Antiguidade⁵⁸⁰. Esta percepção, vinculou-se à concepção astrológica de declínio e renascimento, o que levou os teóricos da arquitetura a absorverem a herança antiga antes daqueles dedicados à escultura e à pintura⁵⁸¹.

Na primeira metade do século XV, enquanto o mundo natural era o referencial para os pintores, a Antiguidade seria o dos arquitetos e escultores, e somente posteriormente o “retorno aos antigos” se tornaria uma realidade na pintura. Os artistas e teóricos modernos passaram a acreditar que seus antecessores antigos buscavam reproduzir o mundo à sua volta por meio da harmonia matemática⁵⁸². Entretanto, como Hutson pontua, mesmo com o crescente interesse pelo naturalismo, é um equívoco considera-lo como predominante na pintura da época. Após Giotto, gradualmente a linguagem artística gótica penetraria na Itália, tornando-se influente até meados do século XV, levando à coexistência de artistas inclinações paralelas: Donatello, Nanni di Banco (1384/90-1421) e Masaccio, representando aqueles que se voltavam à reprodução da realidade; Fra Angelico (1395-1455), Gentile da Fabriano (1370-1427) e Lorenzo Monaco (ca. 1370-1425), incluindo aqueles que recorriam à idealização e ao simbolismo. Essas teorias sobre arte, resultantes do contato com fontes antigas no início do Renascimento, assumiram a forma de dois valores opostos e coexistentes na teoria da arte: a mimese e a idealização⁵⁸³.

O naturalismo “científico” emergente na pintura e na escultura, inspirado pelos exemplos de Giotto no século XIV e pela concepção arquitetônica de proporção, orientou-se pelo olhar

⁵⁷⁹ PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.21.

⁵⁸⁰ KEMP, Martin. *The Science of Art: From Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press, 1990, p. 25. KRISNKY, Carol Herselle. Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 30, p. 36-70. No entanto, como Krinsky demonstra, o arquiteto romano permaneceu amplamente conhecido durante a Idade Média. Cópias do *De architectura* foram encontradas nas bibliotecas medievais de Reichenau, Murbach, Gorze, Bamberg, Regensburg, Fulda e Melk. No século XI, manuscritos do arquiteto também existiam em Toul, nos Países Baixos, e século seguinte, o texto era conhecido em Rouen, Cluny e Montecassino.

⁵⁸¹ PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.21; GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 35-36.

⁵⁸² PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.19-21; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 34.

⁵⁸³ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 34.

científico sobre o universo exterior, buscando compreender e representar com fidelidade seus elementos pelo emprego de conhecimentos de outras disciplinas, como a anatomia, a perspectiva e as leis de proporção. Esta corrente surge tanto em resposta ao naturalismo literal, de um lado, quanto à arte gótica e ao pensamento artístico medieval, de outro, que considerava a arte como ilustradora de ensinamentos teológicos e espirituais sem qualquer referencial externo, e o artista como mero ilustrador de obras cujo significado e aspectos formais eram previamente definidos por autoridades eclesiásticas e comitentes⁵⁸⁴.

Esta transformação na cultura visual renascentista, que levou à formulação de bases científicas para a pintura e repercutiu decisivamente em todas as artes visuais, seria impulsionada pelos estudos do arquiteto e ourives Filippo Brunelleschi, que inventa a perspectiva linear⁵⁸⁵, já desenvolvida por volta de 1513, quando o poeta Domenico da Prato se refere ao arquiteto como especialista no assunto⁵⁸⁶. O arquiteto recorre a uma variedade de fontes, de manuscritos medievais sobre a perspectiva enquanto ciência da visão (*perspectiva naturalis*) a análises e medidas de ruínas romanas. Enquanto técnica representativa, a perspectiva desenvolvida por Brunelleschi, representou uma mudança decisiva na história da pintura. Ela consistiu em um método de representação de objetos tridimensionais em recessão sobre uma superfície bidimensional, produzindo uma ilusão de profundidade formada pela reprodução pictórica da distorção, diminuição ou ampliação que os objetos reais sofrem ao serem percebidos pela visão humana à distância, em especial, a do pintor quando observa os elementos a serem retratados do natural⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ BLUNT. Teoria artística na Itália 1450-1600, p. 11; PANOFISKY. Renaissance and Renascences, p. 30; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 107.

⁵⁸⁵ KEMP. *The Science of Art*, 1990, p. 9.

⁵⁸⁶ KING, Ross. *Brunelleschi's dome: how a Renaissance genius reinvented architecture*. New York: Walker & Co., 2000, p. 34-35; EDGERTON, Samuel Y.. *The Mirror, the Window, the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2009, p. 40-41.

⁵⁸⁷ KING. *Brunelleschi's dome*, p. 33-34; ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 88. Ross King observa, no entanto, que embora Filippo seja considerado como inventor ou descobridor das leis matemáticas por trás do funcionamento da perspectiva, noções como o ponto de fuga já eram conhecidas pelos antigos gregos e romanos, como atestam vasos gregos e relevos em mármore, assim como algumas pinturas de tragédias gregas, como a de Ésquilo. Plínio acreditava que este método, chamado por ele de “imagens oblíquas” (*imagines obliquae*) havia sido inventado por um pintor do século VI a. C., chamado Kimon de Kleonai. Romanos utilizavam da técnica em suas pinturas murais e alguns de seus princípios são mencionados por Vitruvius. Com o declínio do Império Romano, no entanto, a técnica caiu em desuso. Isto se deve à uma gradual indiferença pelo mundo natural e seu estudo por parte dos teólogos cristãos ao adotarem perspectivas platonizantes, o que se refletiu nos interesses artísticos. A arte cristã passará a nutrir uma reticência perante a “desonestidade” provocada pela ilusão espacial, levando à renúncia da representação do espaço naturalístico na arte

A primeira aplicação da perspectiva como método constitutivo na pintura (*perspectiva artificialis*), desde os tempos antigos, seria levada a cabo pelo próprio Brunelleschi em um par de painéis (perdidos) confeccionados por volta de 1425, representando o Batistério de San Giovanni e o então Palazzo della Signoria, confeccionados na forma de construções pictóricas estruturadas por pontos de fuga vistos com o auxílio de espelhos - a primeira pintura, do Batistério, composta por ponto de fuga central; a segunda, do Palazzo, em perspectiva oblíqua formada por dois pontos de fuga⁵⁸⁸. A perspectiva, mais do que uma técnica, representava para o artista uma visão racionalizada sobre o mundo, direcionada à resolução de problemas construtivos, ao conhecimento da realidade e à investigação histórica. Brunelleschi, como Argan ressalta, concebe a ciência perspéctica como uma “estrutura revelada do espaço”, visando o estabelecimento de um sistema representativo absoluto⁵⁸⁹.

A partir de então, a perspectiva se tornou amplamente difundida entre os pintores, escultores e arquitetos, que assumiam que a técnica garantia uma representação racionalizada e correta do mundo natural, sendo também considerada como o segredo por trás da excelência da arte antiga. Na pintura e na escultura, este processo tem seu início com as produções artísticas de Masaccio e Donatello, que diretamente absorveram as inovações de Brunelleschi⁵⁹⁰. A perspectiva de Brunelleschi seria adaptada em uma teoria da pintura por Leon Battista Alberti, que forneceria a primeira sistematização técnica e epistemológica para a arte pictórica, lançando as bases conceituais da aplicação da perspectiva nas artes visuais⁵⁹¹.

De fato, Alberti dedica a ele seu tratado sobre a pintura, citando-o ao lado de outros artistas como Donatello, Luca della Robbia e Masaccio como representantes das transformações artísticas

medieval. Somente nas primeiras décadas do século XIV, na arte de Giotto, os antigos métodos perspéctico seriam resgatados por meio do tratamento de luz e sombra, produzindo efeitos tridimensionais. Cf. SECUNDUS. *Natural History*, v.9, XXXV. 34.56, p. 302-303.

⁵⁸⁸ EDGERTON. *The Mirror, the Window, the Telescope*, p. 40, 44-76; KING. *Brunelleschi's dome*, p. 35 s.. As pinturas são descritas detalhadamente por Antonio Manetti, a principal fonte sobre elas. Cf. MANETTI, Antonio. *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*. In: MILANESI, Gaetano (Ed.). *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti*. Firenze: Successori le Monnier, 1887, p. 83 s.

⁵⁸⁹ ARGAN. *Clássico anticlássico*, p. 85-88.

⁵⁹⁰ EDGERTON. *The Mirror, the Window, the Telescope*, p. 89-99.

⁵⁹¹ EDGERTON. *The Mirror, the Window, the Telescope*, p. 22; ARGAN. *Clássico anticlássico*, p. 85; KEMP, Martin. *The Science of Art*, p. 21.

em Florença⁵⁹². Escrito em 1435, inicialmente em latim (permanecendo não-publicado até 1450) e contando com uma tradução para o vernáculo, (concluída entre 1435 e 1436), seu *De Pictura* consiste em um verdadeiro manual direcionado aos pintores. O tratado busca fornecer um fundamento teórico para a prática artística, caracterizado pela união entre a aplicação de leis matemáticas (sobretudo a geometria e a perspectiva) e prescrições oriundas da teoria poética antiga⁵⁹³.

A pintura é definida, em termos técnico-científicos, como “[...] a intersecção da pirâmide [visual] representada com arte por linhas e cores numa dada superfície, de acordo com uma certa distância e posição do centro e o estabelecimento de luzes”⁵⁹⁴, e a função do pintor é representar o que se observa na natureza. A operação artística em três etapas, de acordo com as leis naturais: a primeira consiste na definição do espaço a ser representado, sua circunscrição; a segunda é a observação da disposição das superfícies neste espaço, sua composição; em terceiro, cabe ao pintor analisar as cores e as nuances das superfícies de acordo com a luminosidade, que seria o aspecto fundamental da representação⁵⁹⁵.

A exatidão da obra de arte em relação ao natural é obtida através do conhecimento das medidas do corpo humano, (baseadas nas proporções arquitetônicas fornecidas por Vitrúvio, reformuladas por Alberti) e com o auxílio da perspectiva. Ao passo que Vitrúvio sugeria o tamanho dos pés como medida para o corpo humano, Alberti propõe a utilização da cabeça, considerando que ambos têm a mesma medida, mas esta parece-lhe “[...] coisa mais digna que os outros membros[...]”⁵⁹⁶, ecoando a antiga dignificação da cabeça humana como análoga aos céus⁵⁹⁷. O autor destaca, ainda, a importância do conhecimento anatômico ao sugerir que ao desenhar uma figura, o artista primeiro faça os ossos, revestindo-os então com os músculos e as carnes, de modo que seja visível onde se encontra cada musculo⁵⁹⁸.

⁵⁹² ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014, Prologo, p. 67-68.

⁵⁹³ ALBERTI. *Da pintura*, I.1, p. 71.

⁵⁹⁴ ALBERTI. *Da Pintura*, I.13, p.83.

⁵⁹⁵ ALBERTI. *Da Pintura*, I.2, p. 72; II.30-31, p.101-102.

⁵⁹⁶ ALBERTI. *Da Pintura*, II.36, p.109; VITRUVIUS. *De architectura*, III.1.1-2, p. 63-64.

⁵⁹⁷ Cf. supra, cap. 1.4.

⁵⁹⁸ ALBERTI. *Da Pintura*, II.36, p.109.

Mais adiante, o autor desenvolve uma teoria da visão a partir da qual o pintor poderia construir composições verossimilhantes. O autor define a visão como uma pirâmide formada por três raios de diferentes naturezas: extremo (também chamado de extrínseco), médio e central, que se projetam do olho do observador, cuja base é a superfície capturada pela visão. “Os lados são os raios que chamei de extrínsecos [raios que estão no limite da forma do objeto e que formam seu contorno]. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho, onde está o ângulo das quantidades.”⁵⁹⁹

Além destes raios extrínsecos, existem os raios médios, que consistem em infinitos raios internos da pirâmide visual, responsáveis pelo reconhecimento dos detalhes da superfície do objeto, como sua textura e suas cores, os quais, segundo o autor, enfraquecem ao afastarem-se do observador. Finalmente, o último tipo de raio elaborado por Alberti é o raio central, que atinge a superfície perpendicularmente e permite ver o objeto em sua verdadeira grandeza, sendo o último a abandonar a vista quando o objeto é afastado (fato que enfraquece os outros raios externos a este) sendo, por isso, chamado de “príncipe dos raios”⁶⁰⁰. A correta representação pictórica implica no conhecimento apropriado das proporções das superfícies, formadas pela pirâmide visual⁶⁰¹.

Todavia, a natureza não fornecerá a beleza adequada por si mesma, visto que possui imperfeições. Cabe então ao pintor tornar a obra bela, “e errará ao não o fazer”, suplementando os defeitos inerentes à natureza - contudo, somente com outros exemplos mais belos, não com a imaginação. O humanista cita o caso de Demétrio, que teria se equivocado ao dar mais atenção à representação pura da natureza do que em expressar sua beleza. Para tal, o pintor deve capturar as mais belas partes distribuídas entre os corpos, visto que “[...] em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos”⁶⁰². É preciso utilizar os exemplos mais belos da natureza como filtros ao retratar o real, cuidando para que não deixe seu próprio engenho e sua imaginação, sem qualquer referência à natureza, interferirem na fidelidade da representação⁶⁰³.

⁵⁹⁹ ALBERTI. *Da Pintura*, I.7, p.77-78.

⁶⁰⁰ ALBERTI. *Da Pintura*, I.5-8, p.75-78.

⁶⁰¹ ALBERTI, *Da Pintura*, I.12, p.82

⁶⁰² ALBERTI. *Da Pintura*, III, 55-56, p.132

⁶⁰³ ALBERTI. *Da Pintura*, II.40, p.113-114.

Como exemplo, Alberti refere à história de Zêuxis relatada por Plínio⁶⁰⁴, que não encontrando em um só corpo a beleza que buscava, escolheu as cinco mulheres mais belas de sua terra e delas captou os elementos mais belos presentes em cada uma para construir uma pintura para o templo de Hera. “Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas”⁶⁰⁵. Apesar de conceber a pintura como imitação da natureza, essa mimese deve passar pelo crivo da razão, suprimindo os defeitos inerentes aos elementos naturais. Sua abordagem é essencialmente empírica, pois deixa claro que a imaginação não deve assumir o protagonismo nessa operação. Deste modo, a beleza albertiana se localiza no típico, nos exemplos mais representativos encontrados na natureza, ainda que sejam sobretudo seus exemplares mais belos aqueles dignos de atenção do pintor, distanciando-se do pensamento neoplatônico que floresceria na segunda metade do mesmo século⁶⁰⁶.

Subjacente a estas visões e um aspecto importante para a teoria da arte renascentista, o conceito de imitação assumia contornos diversos ainda na Antiguidade e, subsequentemente, no Renascimento, representando a mais profunda dualidade acerca da relação entre arte e natureza⁶⁰⁷. O valor atribuído a razão humana levou ao estudo e análise sistemáticos da natureza, visando descobrir leis ou princípios por trás de seu funcionamento. A partir desta realidade, formaram-se duas concepções sobre o mundo natural que repercutiriam nas artes: a primeira, como *natura naturata*, designa a qualidade passiva da natureza, o mundo fenomênico tal como é apresentado ao sujeito; a segunda, como *natura naturans*, de inspiração neoplatônica, entende a natureza como um ente ativo que imita as *ideias* na mente divina ao produzir o mundo natural, empregando uma série de princípios e leis⁶⁰⁸.

Como *naturata*, estabelece uma separação entre o sujeito e o objeto a ser representado, tal como ocorre na arte italiana do século XV, implicando uma posição de inferioridade da arte em relação à natureza, cabendo-lhe apenas imitar suas formas sensíveis. Como *naturans*, a natureza é vista como rival da arte, ambas empregando as mesmas leis em suas operações, entretanto, sendo

⁶⁰⁴ SECUNDUS. *Natural History*, v. 9, XXXV, 77, p. 318.

⁶⁰⁵ ALBERTI. *Da Pintura*, III, 56, p.132-33.

⁶⁰⁶ BLUNT. *Teoria Artística na Itália*, p.30.

⁶⁰⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p.198.

⁶⁰⁸ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 95-97.

possível ainda que a arte supere a natureza por meio da fantasia ou imaginação, corrigindo as imperfeições naturais e manifestando o ideal. Neste sentido, o objeto deixa de ser visto como exterior ao sujeito, que imita uma representação interior e individual e deixando de imitar as aparências materiais⁶⁰⁹.

Consequentemente, a imitação passou a aludir a duas coisas distintas: imitar as leis que governam a natureza ou imitar sua aparência. A primeira destas concepções teria sua origem na filosofia de Demócrito; a segunda, em Platão. A teoria da arte moderna iniciou-se com a segunda posição, concebendo a arte apenas em termos miméticos, mas gradualmente assumindo tons democriteanos ao empregar as leis da própria natureza para corrigir suas imperfeições⁶¹⁰.

Esta transição de *natura naturata* para *natura naturans* resultou em uma mudança na abordagem do artista perante o objeto artístico e seu referencial, deixando de ser um reproduutor passivo das aparências naturais, que passam a ser interpretadas tanto com o suporte das leis da proporção e da perspectiva quanto pelos exemplos antigos (considerados, de fato, como exemplos da aplicação destas leis). Surge assim o postulado de que a arte clássica, ao manifestar o que a *natura naturans* havia pretendido e a *natura naturata* havia falhado em realizar, representava a mais elevada e verdadeira forma de naturalismo⁶¹¹. Nesta direção, Lorenzo Ghiberti, em seu *Primeiro Comentário*⁶¹², escrito por volta de 1452, chega a interpretar uma passagem de Plínio, na qual o historiador romano relata uma competição entre Apeles e Protógenes, na oficina deste em Rodes, como uma competição de composições perspécticas, um detalhe ausente na *História Natural*⁶¹³.

A lacuna entre a teoria de “retorno à natureza” e a de “retorno à antiguidade” passou a se estreitar, de modo que os antigos passaram a ser louvados como os maiores mestres na reprodução

⁶⁰⁹ SALDANHA. Poéticas da Imagem, p. 95-97.

⁶¹⁰ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p.198.

⁶¹¹ PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p. 30.

⁶¹² No fim de sua carreira, Ghiberti escreve um tratado em três partes, conhecido como Os Comentários (*I Commentarii*). As primeiras duas partes unem uma história da pintura com uma autobiografia. A terceira parte, por sua vez, consiste na compilação de citações de vários textos sobre perspectiva. Cf. EDGERTON. *The Mirror, the Window, the Telescope*, p. 30-31; KEMP. *The Science of Art*, p. 26.

⁶¹³ Ghiberti, Lorenzo. *Primeiro Comentário*. Tradução, apresentação e notas de Luiz Armando Bagolin. São Paulo: Departamento de Filosofia - Universidade de São Paulo, 2000, 21, p. 43. (Cadernos de Tradução, nº 6); SECUNDUS. *Natural History*, v. 9, XXXV.36.81-82, p. 320-322.

racionalizada e correta do real⁶¹⁴. Em Alberti já se inicia o ponto de virada de uma orientação puramente platônica da teoria da mimese para a democriteana. A representação, para o humanista, consiste na aplicação plástica das leis matemáticas da geometria e da perspectiva, fato que, juntamente com a *electio*, a seleção dos modelos mais belos da natureza, asseguraria a obtenção de uma beleza não encontrada na natureza⁶¹⁵. Alberti concebe uma teoria do espaço baseada na geometria euclidiana, cuja aplicação à arte significou a elevação das formas irregulares ou acidentais da natureza à regularidade e proporção da geometria. Como Argan observa, “por essa via, a unidade das coisas é reduzida a valores, relações, proporções, espaço”. As linhas e contornos, enquanto expressões de uma abstração intelectual, convertem-se no limite entre o indivíduo e o espaço universal⁶¹⁶.

A aplicação destas leis visava a produção de uma composição bem proporcionada e harmoniosa, garantindo assim a obtenção do belo artístico. A crença de que a beleza seria resultante de uma organização harmoniosa é oriunda das antigas visões pitagóricas acerca da música e da arquitetura, nos quais o valor das composições poderia ser avaliado de acordo com certos relacionamentos matemáticos (*harmonia* ou *symmetria*). Os teóricos de arte, partindo desse fundamento, passaram a defender que a beleza reside na proporção e na organização entre as partes e o todo, com respeito à escala, igualdade e inter-relações entre as partes⁶¹⁷. Alberti deixa clara sua adoção a esta postura em seu *De re aedificatoria* (1443-1452).

A beleza é vista como o resultado da combinação de três elementos formais: a medida ou número, o contorno (*finitio*) e posição (*collutatio*). Da combinação destes três elementos na composição surge uma outra qualidade, na qual “toda a face da beleza brilha maravilhosamente”⁶¹⁸, chamada de *concinnitas*, uma harmonia nutrida por toda graça e esplendor. Pela *concinnitas*, partes separadas entre si por sua própria natureza são unidas de acordo com uma regra completa (*perfecta quadam ratione*) criando uma correspondência e conformidade mútuas entre suas aparências⁶¹⁹.

⁶¹⁴ PANOFKY. Renaissance and Renascences, p. 30.

⁶¹⁵ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 83-84; ALBERTI, *Da Pintura*, I.13, p.83; II.35, p.108.

⁶¹⁶ ARGAN. Clássico anticlássico, p.313.

⁶¹⁷ HUTSON. Early Modern Art Theory, p. 41.

⁶¹⁸ ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria*. Argentorati [Estrasburgo]: excudebat M. Iacobus Cammerlander Moguntinus, 1541, IX.5, fl. 136 r: “*quo tota pulchritudinis facies mirife collucescat*”.

⁶¹⁹ ALBERTI. *De re aedificatoria*, IX.5, fl. 136 r.

Esta noção já aparece em seu *Da pintura*, onde Alberti prescreve que o pintor tome providências para que sua composição seja bem proporcionada a fim de obter garantir a obtenção de uma beleza unificada:

Convém sobretudo empenhar-se para que todos os membros se convenham bem. Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza. Se numa pintura a cabeça fosse muito grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista. Por isso, convém manter certa razão sobre o tamanho dos membros⁶²⁰.

Esta harmonia, entretanto, não é algo exclusivo do gênio humano, mas uma qualidade que permeia toda a criação. Em nenhum corpo ou suas partes a *concinnitas* floresce tanto quanto na própria natureza, motivo pelo qual Alberti a chama de “esposa da alma e da razão”⁶²¹. Assim, a beleza é uma forma de simpatia e consonância entre as partes de um corpo, de acordo com um número, contorno e posição específicos, cuja configuração é ordenada pela *concinnitas*, a regra absoluta e fundamental na natureza⁶²².

Deste modo, a aplicação destes métodos técnico-matemáticos visando a obtenção da beleza artística consistia, em termos gerais, na replicação dos processos da própria natureza, aproximando-se da imitação enquanto *natura naturans*. É digno de nota, neste sentido, pontos de contato com a teoria das correspondências que fundamenta o funcionamento da magia, como a perspectiva comum de um universo formado por leis e correspondências sutis que permeiam todos os seus elementos em uma grande *harmonia universalis*, remontando a noções antigas neopitagóricas popularizadas pelo célebre *Somnium Scipionis* de Cícero e, no campo das artes, na obra de Vitrúvio⁶²³, referência importante de Alberti.

Por outro lado, buscando estabelecer a arte pictórica como uma espécie de ciência, Alberti reduz o papel da subjetividade e da imaginação do artista na confecção da obra de arte, de forma que todo o processo artístico se dê pela razão, pelo método, pela medição e pela imitação da

⁶²⁰ ALBERTI, *Da Pintura*, II.36, p.108.

⁶²¹ ALBERTI. *De re aedificatoria*, IX.5, fl. 136 v: “animi rationisque consortem”

⁶²² ALBERTI. *De re aedificatoria*, IX.5, fl. 136 v.

⁶²³ Já em Vitrúvio a beleza é tida como resultante da simetria e correlação harmônica entre as partes de um corpo. VITRUVIUS. *De architectura*, I.2.3-4, p. 11.

natureza. O método seletivo descrito pelo autor (*electio*), baseado na escolha dos mais belos exemplares encontrados na natureza como referência artística, pressupunha modelos externos e, portanto, a experiência sensorial, ainda que com a intenção de supera-la. A natureza, assim, seria superada com suas próprias ferramentas, não existindo espaço para criatividade na teoria albertiana⁶²⁴.

O humanista se serve deste método como intermediário entre a concepção de uma arte inferior à natureza, cabendo-lhe apenas uma função mimética ao reproduzir suas aparências, e a noção de que a arte poderia corrigir as imperfeições naturais por meio da criatividade, imaginação e a fantasia do artista, alcançando uma beleza que não poderia jamais ser obtida naturalmente, noções antagônicas e coexistentes na tratadística da arte renascentista. O método seletivo, também conhecido como “método da abelha”, evitaria os excessos criativos, de um lado, e a cópia das imperfeições naturais, de outro⁶²⁵. A partir de Alberti, as duas noções de imitação, a arte como representação exata da natureza e, simultaneamente, como síntese formada por seus melhores exemplares e mediada pela aplicação de suas leis, seria consolidada na tratadística da arte do Renascimento. Neste sentido, a *imitatio* literal e a *electio* racionalizada passaram a ser defendidas simultaneamente sem que os teóricos percebessem qualquer contradição entre as duas visões⁶²⁶.

A racionalização da pintura feita por Alberti se expressa na forma de duas prerrogativas que se tornariam um *topos* na teoria da arte subsequente. A arte é uma imitação da natureza, porém, ela: 1) deve seguir as leis matemáticas e naturais às quais a própria natureza obedece; 2) é seletiva. Assim, por um lado, tornou-se possível que a arte superasse a natureza graças à sua possibilidade de escolha e aprimoramento. Por outro, a imitação deixa de ser passiva, exigindo uma disposição ativa por parte do artista, sendo uma representação e não uma pura cópia das coisas naturais⁶²⁷. Portanto, o naturalismo que predominou na pintura e na escultura renascentistas foi uma tendência orientada pelo olhar científico sobre o universo, utilizando da anatomia e da perspectiva como principais ferramentas de compreensão da realidade e de sua subsequente reprodução no suporte

⁶²⁴ BLUNT. Teoria Artística na Itália, p.34; SALDANHA. Poéticas da Imagem, p. 100.

⁶²⁵ HUTSON. Early Modern Art Theory, p. 37; SALDANHA. Poéticas da Imagem, p. 100.

⁶²⁶ HUTSON. Early Modern Art Theory, p. 38;

⁶²⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 84-85.

artístico⁶²⁸. A cientificidade da arte se tornará um tema predominante nas discussões teóricas sobre as artes representativas no curso da segunda metade do século XV e no curso do século XVI.

O sistema albertiano será referência para as discussões sobre os paradigmas de representação de todos os teóricos de sua geração, especialmente Ghiberti em seu *Terceiro Comentário* e, mais tarde, Piero della Francesca⁶²⁹. Em seus *Commentari*, Ghiberti reúne uma série de trechos (traduzidos para o vernáculo) de fontes medievais sobre o tema da perspectiva, incluindo nomes como Alhazen (965 - 1040), autor da primeira obra sobre o tema a chegar no Ocidente latino⁶³⁰; Roger Bacon (ca. 1220- ca. 1294, cujo nome não é citado) e John Peckham (ca. 1230-1292); o contemporâneo polonês Witelo (ca. 1230 – pós 1280 / antes de 1314); além de autoridades sobre anatomia e medicina, como Averróis e Avicena (980-1037), buscando harmonizar a *perspectiva naturalis* ou *communis* medieval com sua adaptação sistemática nas artes visuais levada a cabo por Brunelleschi e Alberti⁶³¹. Neste sentido, Kemp argumenta que a obra de Ghiberti pode ser considerada como um suplemento à obra albertiana, dando continuidade às suas implicações ópticas⁶³². Além disso, partindo das considerações de Vitruvius e Alberti, Ghiberti estende utilização das regras de proporção para a obtenção da beleza, sendo categórico ao dizer que “apenas a proporcionalidade garante a beleza” (*ma la proporzionalità solamente fa pulchritudine*)⁶³³.

Anos mais tarde, escrevendo na década de 1570, Piero della Francesca (ca. 1412-1492), forneceria sua própria contribuição para a consolidação da pintura como ciência por meio de seu *De prospectiva pingendi* (ca. 1474-77)⁶³⁴, o mais antigo texto unicamente dedicado à *perspectiva artificialis*. Situando-se em uma posição intermediária entre a tradição das oficinas e a cultura

⁶²⁸ BLUNT. Teoria artística na Itália, p.11.

⁶²⁹ KEMP. *The Science of Art*, p. 26-27; BANKER, James R. *Piero della Francesca: Artist and Man*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 20. Banker no entanto, ressalta as diversas diferenças entre os tratados de Alberti e Piero, embora não negue que o pintor possa ter se inspirado pelo tratado do humanista de 1435.

⁶³⁰ Chamado *Kitab al-manazir* ou *Livro de Óptica* e conhecido em sua forma latinizada como *De aspectibus* ou *De perspectiva*, a obra de Alhazen (Abu ‘Ali Al-Hasan Ibn Al-Haytham) seria o texto original árabe mais influente sobre o tema no Ocidente latino. EDGERTON. *The Mirror, the Window, the Telescope*, p. 21-22.

⁶³¹ Ghiberti, Lorenzo. SCHLOSSER, Julius von (Ed.). *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii)*. Berlin: Julius Bard, 1912, III, p. 55 s.

⁶³² KEMP. *The Science of Art*, p. 26; EDGERTON. *The Mirror, the Window, the Telescope*, p. 40.

⁶³³ Ghiberti; SCHLOSSER (Ed.). *Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, III.17, p. 105.

⁶³⁴ KEMP. *The Science of Art*, p. 27; BANKER. *Piero della Francesca*, p. 171.

humanista à qual Alberti pertencia, a obra, que demonstra um conhecimento profundo da obra de Euclides, se divide em três livros: o livro I aborda a geometria plana e seus componentes básicos e a natureza da visão; o livro II trata da geometria espacial, demonstrando como reduzir proporcionalmente as várias formas cúbicas; o terceiro e último livro, além de uma defesa da perspectiva, introduz um novo método de construção das medidas necessárias para representar formas tridimensionais complexas, como uma cabeça humana ou estruturas multifacetadas, junto de instruções de como reduzir os corpos em perspectiva⁶³⁵.

Para Piero, a pintura, em termos próximos aos de Alberti, é constituída de três partes: desenho (*disegno*), as linhas dos objetos e superfícies; proporção (*commensuratio*), a disposição destas linhas entre si; e colorir (*colorare*) a deposição de pigmentos sobre objetos e suas variações de acordo com a luz, tendo como tema central a proporção, identificada com a perspectiva⁶³⁶. Assim, sua análise tem como foco as propriedades geométricas e consequências da pirâmide visual. Embora escrito por volta de 1474, o tratado de Piero exhibe concepções espaciais elaboradas na década de 1430, e seu tratado, para Kemp, pode ser considerado como uma extensão lógica da geometria da visão albertiana⁶³⁷. De fato, é possível que Piero della Francesca tenha mantido contato com Alberti durante sua permanência em Florença durante o Concílio de 1439 (do qual o humanista participou), junto de Domenico Veneziano, absorvendo os desenvolvimentos culturais e artísticos florentinos, especialmente a perspectiva, método representativo ao qual Piero se dedica a estudar e aplicar durante toda a sua carreira. Seus escritos, embora de difusão limitada, seriam uma fonte importante para Luca Pacioli (1445-1517) e teóricos de arte quinhentistas⁶³⁸.

Em um espaço de meio século, a partir dos experimentos de Brunelleschi e da *Trindade* (1425) de Masaccio, um número crescente de artistas nas cidades italianas passou a adotar a construção perspectiva do espaço em suas composições, de modos diversos e muitas vezes

⁶³⁵ BANKER. *Piero della Francesca*, p. 171; KEMP, Martin. *The Science of Art*, p. 26.

⁶³⁶ BANKER. *Piero della Francesca*, p. 171; ALBERTI, *Da Pintura*, II.30-31, p.101-102. Para Alberti, a pintura se subdivide em três etapas, de acordo com as leis naturais: a primeira consiste na definição do espaço a ser representado, em sua circunscrição; a segunda é a observação da disposição das superfícies neste espaço, sua composição; em terceiro, cabe ao pintor analisar as cores e as nuances das superfícies de acordo com a luminosidade, que seria o aspecto fundamental da representação.

⁶³⁷ KEMP, Martin. *The Science of Art*, p. 27.

⁶³⁸ BANKER. *Piero della Francesca*, p. 17-19, 179-180.

inovadores⁶³⁹. A cientificidade da arte compreendida em termos albertianos permaneceu influente até o final do século XV, sendo difundida na tradição dos ateliês, nos quais a pintura era ensinada de acordo com princípios práticos e técnicos, como a oficina de Andrea del Verrocchio (1435-1488), onde Leonardo da Vinci se formou como artista⁶⁴⁰. Leonardo, no início do século XVI, argumentaria veementemente pelo primado da imitação, evidenciando a permanência das práticas miméticas dos artistas dos séculos XIV e XV em busca da perfeita emulação do mundo natural⁶⁴¹.

Para Leonardo, assim como para Alberti, a arte é uma ciência, pois fundamenta-se por leis matemáticas e pela investigação empírica da natureza, e toda ciência que não é oriunda da experiência, mãe de toda certeza, ciências e artes, é “*piene di errori*”⁶⁴². No entanto, existem diferenças importantes entre os dois autores. Anthony Blunt pontua que, enquanto Alberti empreende processos dedutivos na observação dos fenômenos para identificar suas leis gerais, Leonardo recorre a uma observação direta sobre os fenômenos naturais sem qualquer interesse por deduzir leis gerais a partir de suas análises⁶⁴³. Leonardo, assim, concede uma importância adicional ao mundo natural como referencial para o artista.

A pintura tem seu valor ao fornecer a imitação mais fiel da natureza, amparada pelo estudo de suas leis, e é mais louvável quanto mais se aproxima deste objetivo⁶⁴⁴. Quando discute a superioridade dos pintores sobre os poetas, Leonardo argumenta que a pintura é superior à poesia por representar as obras da natureza com maior verdade que as palavras e as letras, tendo como objeto a obra de Deus, superior ao objeto dos poetas, as palavras e a linguagem inventados pelos seres humanos⁶⁴⁵. No caso da escultura, a pintura é superior por ser mais elaborada, representando as coisas visíveis com maior riqueza de elementos, como cores, luzes, o escorço, além de ser “mais mental”, demandando menor esforço físico para sua execução⁶⁴⁶. A pintura, verdadeiramente, é

⁶³⁹ KEMP, Martin. *The Science of Art*, p. 35.

⁶⁴⁰ BLUNT. *Teoria Artística na Itália*, p.46.

⁶⁴¹ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 109-110;

⁶⁴² VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924, I.29, p. 29; VINCI, Leonardo da. *The Notebooks of Leonardo VINCI*. Compiled and Edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter in two Volumes. New York: Dover Publications, 1970, v. 1, 18, p. 18.

⁶⁴³ BLUNT. *Teoria Artística na Itália*, p.42.

⁶⁴⁴ VINCI. *Trattato*, I.3, p. 3; 8, p. 6; II.46, p. 47; II.46, p. 47; III.405, p. 202.

⁶⁴⁵ VINCI. *Trattato*, I.3, p. 2-3

⁶⁴⁶ VINCI. *Trattato*, I.36, p. 39;

idêntica à filosofia natural, ambas se dedicando ao estudo das virtudes, características e funcionamento das coisas naturais⁶⁴⁷.

Para ser um bom pintor, é preciso tornar-se um “mestre universal”, de modo a imitar, com sua arte, as aparências naturais. Para fazê-lo, é preciso que o pintor as registre em sua mente, formando um “feixe de várias coisas eleitas e escolhidas” de onde copiará⁶⁴⁸. A capacidade imaginativa, para Leonardo, desempenha um papel passivo, um receptor das formas naturais a serem transmitidas ao suporte pictórico, não possuindo um papel ativo como em Alberti, cuja autonomia, ainda que limitada, permitiria escolher os mais belos exemplos e corrigir as eventuais imperfeições naturais.

O artista florentino chega a aconselhar que o pintor compare sempre sua obra com o reflexo de um espelho, para conferir se aquilo que fizera corresponde com aquilo que está refletido. Contudo, Leonardo dá pouca atenção ao processo de seleção proposto por Alberti e chega a criticar aqueles artistas que tentam corrigir os defeitos da natureza, cujo comportamento é errôneo e fruto de um juízo corrompido⁶⁴⁹. Apesar de, em alguns momentos, aconselhar que o artista recolha elementos belos da natureza⁶⁵⁰, Leonardo dedica menor importância que Alberti à beleza como objetivo da obra de arte, sugerindo até mesmo a utilização de uma variedade de diferentes figuras em proximidade para destacar o contraste nas composições, agrupando em uma mesma cena personagens feios e belos, baixos e altos, idosos e jovens, e assim por diante, de modo a produzir uma “grande comparação” (“*gran paragone*”) entre os personagens que povoam as *istorie*, enriquecendo-as⁶⁵¹.

Leonardo demonstra, assim, se interessar no individual em detrimento do característico, distanciando-se de Alberti. Ao passo que este defendia a seleção dos melhores exemplares naturais para atingir uma beleza “idealizada” (sem qualquer prerrogativa platonizante, no entanto), Leonardo não se preocupa com a conformidade de suas figuras com qualquer modelo absoluto de beleza. Deste modo, a crença de Leonardo na imitação exata da natureza é ainda maior que a de

⁶⁴⁷ VINCI. *Trattato*, I.5-6, p. 5.

⁶⁴⁸ VINCI. *Trattato*, II.53, p. 49.

⁶⁴⁹ VINCI. *Trattato*, III.404, p. 202.

⁶⁵⁰ VINCI. *Trattato*, VINCI. *Trattato*, II.134, p. 84.

⁶⁵¹ VINCI. *Trattato*, II.186, p. 106.

Alberti, refletindo as práticas e ideias vigentes nos séculos XIV e XV⁶⁵². No entanto, esta imitação deve ser norteada pela teoria matemática, da qual a perspectiva é guia e porta, sem a qual nada bom pode ser feito⁶⁵³. Neste sentido, a pintura é entendida como uma ciência legítima, neta da natureza, (pois é “filha” das coisas sensíveis produzidas pela natureza), estendendo-se sobre todas as cores das superfícies e formas dos corpos revestidos por elas, bem como em sua proximidade e afastamento com os devidos graus de diminuição aparente de acordo os graus das distâncias, “e esta ciência é mãe da perspectiva, que consiste nas linhas visuais”⁶⁵⁴. A perspectiva, deste modo, é um dos principais modos de compreensão e representação do mundo.

A perspectiva nos tempos de Leonardo já estava estabelecida nas oficinas, sendo parte da formação básica dos artistas, uma realidade da qual o artista se beneficiou durante sua instrução como aprendiz de Andrea del Verrocchio (1435-1488). Partindo das considerações de Leon Battista Alberti e Piero della Francesca, no entanto, o polímata florentino dedica-se a uma miríade de experimentos ópticos que progressivamente o afastariam do território epistemológico do pintor⁶⁵⁵. Baseando-se, em suas linhas gerais, no esquema da pirâmide visual albertiana, a perspectiva é tida como uma “razão demonstrativa” (*ragione dimostrativa*) que se aplica ao modo como os objetos transmitem sua imagem ao olho por meio de uma pirâmide formada por linhas ou raios visuais que, partindo da superfície e das extremidades de cada corpo, convergem, à distância, e se encontram em um único ponto⁶⁵⁶.

A perspectiva é o aspecto principal da pintura, sendo subdividida em três ramos: o primeiro lida com as razões da aparente diminuição dos objetos conforme eles se afastam do olho, conhecida como “perspectiva diminutiva”; o segundo contém o modo pelo qual as cores de um objeto variam conforme este se afasta do olho, chamado de “perspectiva das cores”; o terceiro é relativo ao modo pelo qual os objetos em uma pintura aparentam ser menos nítidos de acordo com este afastamento, chamado de “perspectiva do desaparecimento” (*prospettiva di speditione*)⁶⁵⁷.

⁶⁵² BLUNT. Teoria Artística na Itália, p.46; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 109-110.

⁶⁵³ VINCI. *Trattato*, II.77, p. 66.

⁶⁵⁴ VINCI. *Trattato*, I.8, p. 6; II.44, p. 46: “e questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali”.

⁶⁵⁵ KEMP. *The Science of Art*, p. 44.

⁶⁵⁶ VINCI. *The Notebooks*, 50, p. 30.

⁶⁵⁷ VINCI. *The Notebooks*, 14, p. 16.

Como Martin Kemp observa, Leonardo explora a ciência perspectica em sua totalidade, não deixando nenhum aspecto sem uma análise pormenorizada, incluindo a teoria e a prática das técnicas perspecticas dos artistas; a geometria dos raios visuais e suas intersecções, bem como suas implicações em termos de tamanho, distância e outras variáveis acerca das posições relativas entre o observador, o plano e o objeto; instrumentos e dispositivos pertinentes ao estudo da visão e da perspectiva; o estudo das propriedades do olho; a análise das curiosidades da visão e da representação, como a anamorfose; e os potenciais problemas e contradições entre vários destes fatores e abordagens⁶⁵⁸.

Para Leonardo, a perspectiva é guia e porta da teoria, sob a qual a prática artística deve sempre se basear⁶⁵⁹. Pela consideração das qualidades e quantidades das proporções da luz e da sombra, assim como a distância, elementos que compõem a perspectiva, a pintura é algo mental e racional⁶⁶⁰. Assim, Leonardo elimina a distinção entre arte, ciência e filosofia, considerando a pintura como um campo epistemológico imbuído de uma dignidade própria, voltado ao conhecimento do mundo natural e de suas leis⁶⁶¹.

Assim como Alberti, Leonardo também estende a abordagem científico-matemática à representação do corpo humano. A partir da emergente popularidade da obra de Vitruvius desde o início do século, a tentativa de encontrar um cânone universal de proporções tornou-se um lugar comum na literatura artística, e teóricos e artistas dos séculos XV e XVI esforçavam-se em descobrir as proporções ideais da figura humana, de cuja harmonia a beleza seria resultante⁶⁶². Nesta tendência reside os estudos anatômicos de Leonardo sobre mais de trinta cadáveres, investigando os movimentos possíveis do corpo humano por meio do sistema musculoesquelético, cujas descobertas foram compartilhadas com seu amigo, o matemático Luca Pacioli, que os inclui

⁶⁵⁸ KEMP. *The Science of Art*, p. 44.

⁶⁵⁹ VINCI. *Trattato*, II.77, p. 66.

⁶⁶⁰ VINCI. *Trattato*, I.27, p. 27.

⁶⁶¹ VINCI. *Trattato*, I.3, p. 3; 5, p. 4-5; 6, p. 5.

⁶⁶² HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 42; VITRUVIUS. *De architectura*, I.2.3-4, p. 11; ALBERTI, *Da Pintura*, II.36, p.108; GHIBERTI; SCHLOSSER (Ed.). *Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, III.17, p. 105.

em seu *De divina proportione* (1509)⁶⁶³, parte do qual consiste em textos não creditados de Piero della Francesca⁶⁶⁴.

O artista também forneceu sua própria contribuição ao sistema de proporções, fazendo uma longa discussão acerca das medidas, movimentos e constituição do corpo humano⁶⁶⁵. Dentre as diversas correspondências do corpo humano, Leonardo pontua que o côvado é equivalente à quarta parte da altura do homem, e é equivalente à maior medida dos ombros, complementando que a medida entre as articulações de cada ombro é igual à medida de duas faces, sendo igual à distância do topo do peito até o umbigo, e deste ponto até os genitais, é a medida de uma face⁶⁶⁶. Em outro lugar, partindo das medidas vitruvianas⁶⁶⁷, afirma que a altura de um homem adulto bem proporcionado equivale a dez vezes a altura de seu rosto⁶⁶⁸.

Seus estudos do cânone de proporções de Vitruvius são registrados por ilustrações como o *Homem Vitruviano* (1490), no qual aplica as descrições do arquiteto romano acerca da capacidade do corpo humano em formar tanto um círculo, cujo centro seria o umbigo, quanto um quadrado, formados pelas extremidades estendidas de seus membros⁶⁶⁹. Leonardo, entretanto, possuía uma postura ambivalente diante do cânone de proporções, deixando claro que diferentes corpos possuem diferentes proporções, possuindo belezas diferentes. Assim, corpos humanos podem ser baixos e amplos, ou mesmo altos e magros, mas igualmente bem proporcionados⁶⁷⁰. Esta atitude, conforme Tatarkiewicz pontua, se deve à abordagem empírica e pluralista do polímata, fazendo dele o mais reticente e cauteloso dos entusiastas da proporção perfeita⁶⁷¹.

No século XVI, o cânone artístico do século XV baseado na objetividade e na cientificidade da operação artística encontra em Albrecht Dürer (1471-1528) sua interpretação mais vigorosa e,

⁶⁶³ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 104-105;

⁶⁶⁴ A terceira parte do tratado de Pacioli, intitulada Livro dividido em três partes (*Libellus in tres partiales divisus*) é uma versão vernacular do tratado Sobre os cinco corpos regulares (*De quinque corporibus regularibus*) de Piero della Francesca, sem creditar a obra ao artista, plágio notado por Vasari e confirmado com a descoberta da obra de Piero no século XIX. VASARI. *Vite*, v. 2, II, *Vita di Piero della Francesca*, p. 488. Cf. ainda PETERSON, Mark A.. *The Geometry of Piero della Francesca*, Springer-Verlag, v. 19, n. 3, 1997, p. 33-40.

⁶⁶⁵ VINCI. *Trattato*, III.259-516, p. 140-263; *The Notebooks*, 308-167, p. 169-193.

⁶⁶⁶ VINCI. *The Notebooks*, 333, p. 179.

⁶⁶⁷ VITRUVIUS. *De architectura libri decem*, III.1.2, p. 64.

⁶⁶⁸ VINCI. *Trattato*, III.260, p. 140.

⁶⁶⁹ VITRUVIUS. *De architectura libri decem*, III.1.3, p. 64-65.

⁶⁷⁰ VINCI. *Trattato*, II.75, p. 62; 137-138, p. 85.

⁶⁷¹ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 132.

ao mesmo tempo, seu ponto de inflexão a uma nova concepção sobre a arte. Durante metade da sua vida, Dürer esforçou-se por sistematizar a criação artística em termos transubjetivos, fundamentando-a em leis matemáticas absolutas e universais de proporção e simetria como condicionantes para a obtenção de uma beleza plástica idealizada. O cânone de proporções, deste modo, manifestaria a *idea della bellezza*⁶⁷².

Não causa surpresa, como pontua James Hutson, que a segunda viagem de Dürer à Itália em 1505, retornando à Veneza (cidade que visita pela primeira vez onze anos antes), tenha coincidido com a permanência de Leonardo da Vinci e Luca Pacioli na mesma cidade, reforçando o contato do artista germânico com as ideias artísticas em circulação em solo italiano, fato que seria decisivo para suas concepções estéticas posteriores⁶⁷³. O contato com as teorias de arte italianas o inspiraria a escrever seus próprios textos sobre a perspectiva e a proporção humana⁶⁷⁴.

Sua primeira obra científica seria seu *Instrução sobre Medida* (*Underweysung der messung*, 1525, revisada e expandida em 1538), onde aborda a geometria euclidiana e a utilização da perspectiva nas artes visuais, fornecendo técnicas para seu emprego⁶⁷⁵. A seguir, foram publicados seus estudos sobre proporção humana, *Vier Bücher Von menschlicher Proportion* (*Quatro Livros sobre a Proporção Humana*) editados postumamente pela agência de sua esposa, Agnes Dürer, em 1528, seguidos de uma tradução latina de 1532 da lavra de Joachim Camerarius (1500-1574), sob o título *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*.

O primeiro dos quatro livros de Dürer, escritos entre 1512 e 1523, apresenta o sistema de proporções na forma de cinco tipos diferentes de figuras femininas e masculinas, cujos membros são medidos de acordo com uma escala fixa, a altura total do corpo, seguindo o cânone vitruviano temperado com as observações empíricas sobre centenas de corpos vivos. Dürer instrui ao artista que inicie o desenho de uma figura delimitando suas proporções maiores (como a altura e a largura), e menores (as dimensões de seus membros em relação à altura total), e então execute os contornos

⁶⁷² PANOFKY, *Idea*, p.118-119; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 43. Cf. infra, cap. 2.2.

⁶⁷³ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 43

⁶⁷⁴ HUTCHISON, Jane Campbell. *Albrecht Dürer: a biography*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, p. 81

⁶⁷⁵ DÜRER, Albrecht. *Underweysung der messung: mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen Corporen*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider, 1538.

e linhas do corpo⁶⁷⁶. O segundo livro apresenta oito tipos adicionais, apresentados de acordo com a subdivisão albertiana⁶⁷⁷. O terceiro livro aborda o tema aparência dos corpos, discutindo acerca da fisionomia e fornece os princípios pelos quais as proporções das figuras podem ser modificadas, como pela utilização de espelhos convexos e côncavos⁶⁷⁸. O quarto e último livro dedica-se à teoria do movimento⁶⁷⁹.

Assim como os teóricos do século XV, Dürer compartilhava da confiança na supremacia da natureza e das leis matemáticas na criação artística. Para Dürer, a beleza artística é garantida pela proporção correta, considerando como belo tudo aquilo que é harmônico e moderado, e o conhecimento destas leis seria o fundamento de toda a pintura⁶⁸⁰. Mais tarde, entretanto, como exposto no final de seu terceiro livro, Dürer questiona a crença de que a beleza ideal pode ser transmitida pictoricamente por meio da aplicação de um cânone representativo único universalmente válido capaz de garantir a beleza plástica, fundamentado pela busca das proporções “corretas” e pelo método empírico. Em primeiro lugar, o artista reconhece a existência de uma diversidade de tipos e constituições de diferentes corpos e suas respectivas belezas, elencando as características distintivas de várias etnias, todas possuindo características belas⁶⁸¹.

Embora os métodos científicos representação sejam, certamente, etapas necessárias para a liberdade criativa que, por um lado, baseia-se em princípios matemáticos e, por outro, no referencial natural, no entanto, são insuficientes para alcançar a beleza perfeita, acessível apenas a Deus, motivo pelo qual as obras da natureza sempre são superiores às obras feitas pelo artista, devendo este se basear sempre nos exemplos naturais. Assim, tudo aquilo que o artista possui de belo em sua alma deve ser povoado com referências belas selecionadas e retiradas da natureza. O estudo constante das medidas e a frequente reprodução de modelos naturais permite ao artista dominar sua própria sensibilidade artística, formando um “tesouro oculto em seu coração” com “imagens recebidas em seu interior” (*“hinc ille reconditus in mente thesaurus, et intus conceptae*

⁶⁷⁶ DURERUS, Albertus. *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*. Parisiis: In officina Caroli perier, 1557, I, fl. Fl. 1r-28v

⁶⁷⁷ DURERUS. *De symmetria*, II, fl. 29r-70v

⁶⁷⁸ DURERUS. *De symmetria*, III, fl. fl. 71 r-102v

⁶⁷⁹ DURERUS. *De symmetria*, IV, fl. 103r-122r.

⁶⁸⁰ DÜRER. *Underweysung der messing*, fl. A1v.

⁶⁸¹ DURERUS. *De symmetria*, III, fl. 101v

species”), um reservatório infinito de formas acumuladas que podem ser utilizadas na obra de arte, dispensando a cópia direta do natural na execução de sua obra⁶⁸².

Este trecho, como Panofsky observa em seu clássico *Idea*⁶⁸³, aproxima a teoria da arte do neoplatonismo ao ecoar uma expressão exposta por Ficino em seu amplamente influente *De amore*, no capítulo no qual argumenta que a beleza é “o esplendor do rosto divino” (*pulchritudo est splendor divini vultus*), chamando atenção para que a alma se volte ao “tesouro oculto em seu interior” e não ceda aos impulsos concupiscíveis, visando contemplar a beleza metafísica que emana de Deus⁶⁸⁴. Embora Dürer assumisse que a beleza fosse resultante da harmonia e que esta seria encontrada na natureza, sua definição escaparia a capacidade da mente humana, aceitando assim seu caráter imaterial⁶⁸⁵. Ela deve, portanto, ser selecionada e extraída do natural, cabendo ao artista decifrar a natureza, na qual a arte encontra-se imersa, e aquele que a libertar, evitará muitos erros em sua obra⁶⁸⁶. Ao observar a natureza, é possível entender suas leis e os princípios responsáveis por sua beleza. Como Tatarkiewicz pontua, entretanto, não basta simplesmente ler a natureza, é preciso perscruta-la⁶⁸⁷, uma noção familiar à filosofia da natureza em voga em território germânico, tendo os pensamentos mágicos de Paracelso, Agrippa e della Porta como importantes representantes. Neste sentido, o belo imanente na natureza deve ser extraído pelo estudo diligente de suas leis e formas, formando o repertório interno do pintor, ao qual ele recorre na execução de suas obras.

Estas concepções indicam uma transformação decisiva na teoria da arte. Além da visão da arte como ciência, a arte passa a assumir uma dimensão especulativa e metafísica, tornando-se análoga à magia em seus aspectos operativos. Assim como a magia natural, cuja operação consiste na manipulação das forças e leis naturais mediada pela imaginação de seu praticante, tendo como

⁶⁸² DURERUS. *De symmetria*, III, fl. 101v; PANOFSKY, *Idea*, p. 118-120.

⁶⁸³ PANOFSKY, *Idea*, p. 120, 252 n. 299.

⁶⁸⁴ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.4, p.68-69

⁶⁸⁵ DURERUS. *De symmetria*, III, fl. 102 r. Para Dürer, a beleza é tão profundamente escondida no homem e o julgamento humano é tão incerto sobre ela, que é possível encontrar duas pessoas belas e encantadoras sem qualquer característica em comum, nem em termos de medida nem de constituição, sem ser possível dizer qual das duas é mais bela, o que se deve às “trevas do nosso intelecto” (*vae sunt tenebrae intellectus nostri*), sendo, assim, impossível definir os elementos que constituem a beleza.

⁶⁸⁶ DURERUS. *De symmetria*, III, fl. 101v.

⁶⁸⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 246-255.

finalidade a produção de efeitos extraordinários objetivos ou subjetivos; do mesmo modo o artista, embora não consiga produzir por si mesmo a beleza ideal, consegue atraí-la pela seleção e combinação dos exemplares belos no mundo natural, nos quais ela se encontra imanente, conseguindo realiza-la na obra de arte pela agência de sua mente⁶⁸⁸. Neste sentido, em termos mágicos, a obra de arte se torna uma “isca” material do belo imaterial. Este processo, resultante da assimilação de noções neoplatônicas pela teoria artística no curso do século XVI, significou não somente uma mudança do referencial artístico em relação ao mundo visível, mas também sobre a natureza da arte e do próprio artista. Suas repercussões estéticas serão tratadas a seguir.

⁶⁸⁸ KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 150-151.

2.2 A CONCEPÇÃO NEOPLATÔNICA DE IMAGEM

Os desenvolvimentos no campo da teoria da arte foram paralelizados por especulações filosóficas que, a partir do final do século XV, gradualmente penetrariam nas concepções sobre arte, processo que teve em Dürer um de seus primeiros (mas não único) exemplos. Enquanto durante o século XV os escritos teóricos visavam fornecer à criação artística fundamentos práticos, por meio dos quais a teoria da arte objetivava consolidar sua legitimidade teórica; em meados do século XVI ela recorre à metafísica, a única capaz de garantir as pretensões do artista ao reivindicar para as suas representações interiores um valor transcendente à subjetividade no que tange ao rigor e à beleza⁶⁸⁹. Embora não lidasse diretamente com as problemáticas da teoria da arte, estas especulações abordavam temas pertinentes a ela, como a natureza da imagem, da beleza e do artífice, noções cuja repercussão no campo das artes representativas foi decisiva no curso do *Cinquecento*. A origem destas concepções, mais uma vez, remonta ao mundo antigo, do qual os filósofos renascentistas extraíam conceitos que eram adaptados a problemáticas contemporâneas.

Apesar de sua relativa reticência perante às artes visuais, os textos platônicos produziram implicações importantes para as artes visuais na posteridade. Particularmente relevante é o aspecto imagético de sua doutrina cosmogônica e metafísica, tal como exposto em obras como o *Timeu* e o *Parmênides*, nos quais o universo material e todas as coisas sensíveis que ele contém são concebidos como uma “imagem móvel da eternidade”, fabricada pelo artesão divino, o demiurgo, o mais semelhante possível ao mundo inteligível das *Ideias*, os arquétipos e essências que compõem a realidade absoluta do divino, dos quais o mundo material é apenas um reflexo imperfeito⁶⁹⁰.

A imagem sensível, por outro lado, tendo como base também trechos platônicos, seria mais do que uma representação imperfeita das *ideias* divinas, visto que sua semelhança com estas possibilita a ascensão da alma humana à suas origens suprassensíveis. Especialmente relevante neste sentido é a arguição da personagem de Diótima, no *Banquete*, sobre a natureza do belo. No

⁶⁸⁹ PANOFSKY, *Idea*, p.82.

⁶⁹⁰ PLATÃO. *Parmênides*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Edições Loyola, 2003, I.127b-137c, p. 22-53; PLATÃO. *Timeu*, 31a, p.99; 37c-d, p.109; 50c, p.134.

diálogo, a filósofa revela a seu discípulo, Sócrates, os mistérios do amor em uma série de etapas, das quais a última é a contemplação espiritual. Aquele que busca percorrer o verdadeiro caminho deve, desde a infância, a cultivar a imagem de belos corpos. Inicialmente haverá o amor por apenas um corpo, o qual inspirará belos discursos. Em seguida, compreenderá que a beleza de um corpo é semelhante à beleza de um outro corpo qualquer, levando a compreensão acerca da qualidade do belo, percebendo que a beleza de todos os corpos é uma só. Neste ponto, o amante se apaixonará por todos os corpos belos, deixando de atrair-se pela beleza de um único corpo, a qual passará a desprezar por ter se tornado consciente de sua insignificância perante a beleza em si⁶⁹¹.

Assim, reconhecerá que a beleza da alma é superior à do corpo, de modo que uma alma virtuosa atrai o amor mesmo quando presa em um corpo desprovido de beleza. Posteriormente, contemplará a beleza das leis e tradições, compreendendo que em todos estes casos a beleza é uma só, e que a beleza corpórea não possui valor nenhum em relação à beleza da alma. Da beleza dos costumes, passará o amante para estudo da ciência, contemplando também sua beleza, abrangendo então o vasto domínio da beleza, abandonando assim a atração pela beleza de um único objeto, de um jovem, de uma pessoa ou uma ocupação. Ao contemplar o “vasto oceano da beleza” e dominando-o com sua vista, emergirão pensamentos resultantes do amor pela sabedoria, até que alcance, finalmente, o conhecido do próprio belo⁶⁹².

Quem chegar a este ponto no caminho do Amor, afirma Diótima, após a contemplação gradativa e regular, a partir da multiplicidade terrena de coisas belas até a realização da meta final do conhecimento amatório, terá contato com uma beleza de caráter maravilhoso, a qual justifica os esforços anteriores, pois é sempiterna, não sujeita ao nascimento ou à morte, nem à multiplicidade ou divisão; ou mesmo a opiniões subjetivas ou diferentes pontos de vista⁶⁹³. Tal beleza não se apresenta sob nenhuma forma concreta, como um belo rosto ou belo corpo, nem sequer sob um discurso, conhecimento ou algo existente em um animal, na terra, no céu ou qualquer outro lugar. Ela existe em si e por si mesma, sendo eternamente uma consigo mesma, da qual todas as coisas belas emergem e participam, sem, contudo, afetarem-na de qualquer modo com suas limitações

⁶⁹¹ PLATO. *The Symposium*. Edited by M. C. Howatson and Frisbee C. C. Sheffield. Translated by M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 210a-210c, p. 48

⁶⁹² PLATO. *The Symposium*, 210a-210c, p. 48.

⁶⁹³ PLATO. *The Symposium*, 210e-211a, p. 49.

inerentes à condição material, como o nascimento, a morte, ou a multiplicidade. Assim, quem parte da multiplicidade do mundo material e, sob a orientação do amor, começa a perceber a beleza manifesta nestes corpos e, posteriormente, nas virtudes, alcança a beleza suprassensível⁶⁹⁴.

Somente neste estado, ao contemplar o Belo com o espírito, o amante torna-se capaz de gerar a verdadeira virtude, não seus simulacros, visto que os olhos de sua mente não pousam em simulacros, mas na própria realidade. Quem gera e alimenta a verdadeira virtude é merecedor de ser querido pelos deuses, “e se for dado ao homem ficar imortal, torna-se imortal ele também”⁶⁹⁵. Estas duas belezas, a material e a divina, são identificadas pela alegoria de Afrodite. A mais velha, conhecida como *Afrodite Urania*, originada pelos dos testículos de Urano e sem mãe, é a Celeste, a beleza divina e invisível. A outra, mais nova, filha de Zeus e Dione, é chamada de *Afrodite Pandemos* ou Comum, a beleza material, responsável por despertar os apetites terrenos e vulgares. Como a deusa sempre é acompanhada de um Amor, a existência de duas Afrodites implica a existência de dois Amores. Aquele que acompanha a Afrodite Comum é chamado de Amor Comum, o outro sendo Amor Celeste. O Amor que pertence à Afrodite vulgar se inclina aos prazeres corpóreos e sujeitos às oscilações da Fortuna. O Amor, contudo, companheiro da Afrodite Celeste, inclina-se à inteligência e às coisas sublimes⁶⁹⁶.

No entanto, mais do que uma separação radical entre os pares terrenos e celestes, estes seres são expressões em diferentes níveis de uma mesma essência. Assim, a beleza física (*Afrodite Pandemos*) é capaz de despertar a alma do espectador para a contemplação da beleza intelectual (*Afrodite Urania*), transformando, conseqüentemente, o amor carnal em amor divino. Assim, o belo sensível é mais do que uma forma imperfeita em relação ao arquétipo, mas um veículo ou caminho por meio do qual o contemplante, cuja alma é desperta pela atração resultante pelo que é fisicamente belo, cuja beleza, por sua vez, não passa de uma semelhança ao seu arquétipo inteligível direcionando a ele, por uma sucessão de etapas, a mente do observador atraído. Estas noções acerca do aspecto imagético da existência e o poder resultante da semelhança das formas materiais com seus arquétipos inteligíveis, seriam elementos importantes para a concepção

⁶⁹⁴ PLATO. *The Symposium*, 211a-211b, p. 49

⁶⁹⁵ PLATO. *The Symposium*, 212a-b, p. 50.

⁶⁹⁶ PLATO. *The Symposium*, 180c-181c, p. 11-12. Esta alegoria seria particularmente influente na obra de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, inspirando diversas obras literárias e artísticas sobre o tema do amor. Cf. infra.

neoplatônica sobre a imagem e sobre as obras de arte. Um passo nesta direção seria dado por Plotino.

Plotino considera o universo sensível como uma imagem do mundo inteligível composto pelas *ideias* divinas, e todos os elementos materiais guardam com elas uma conexão íntima, manifesta em suas qualidades sensíveis por suas semelhanças, vínculo este que é o fundamento das operações mágicas⁶⁹⁷. Deste modo, a concepção imagética do mundo encontra-se, desde os tempos antigos, entre as bases filosóficas das doutrinas que buscavam sistematizar o funcionamento da magia, uma realidade que se tornaria ainda mais evidente com os sucessores de Plotino, como Jâmblico e Proclo, na formulação da teurgia, que recorria a uma diversidade de aparatos materiais visando atrair, por meio delas, divindades de planos metafísicos remotos⁶⁹⁸.

Outro passo efetuado por Plotino, de grande importância do ponto de vista artístico, seria suas exposições sobre a natureza do belo. O filósofo egípcio inicia sua exposição refutando a noção neopitagórica (exposta por Vitruvius e compartilhada pelos teóricos de arte do século XV) de que a beleza é condicionada pelo arranjo harmônico e proporcional entre as partes constituintes de um corpo, argumentando em favor do caráter imaterial da beleza. Se a beleza fosse dependente da simetria, afirma Plotino, ela seria resultante de um corpo composto, sempre possuído de partes a serem combinadas (simetricamente), as quais sempre serão desprovidas de beleza, pois esta depende de harmonia entre diversos elementos e não somente de um todo. Contraditoriamente, a beleza não pode ser constituída de partes não belas, e a beleza em combinações exige que seus componentes sejam belos, o que, novamente, não podem ser por serem simples e não compostos, gerando, portanto, um paradoxo⁶⁹⁹.

Adicionalmente, coisas simples, como as cores e a luz do sol, não seriam belas de acordo com este raciocínio, pois são desprovidas de partes e, portanto, não podem ser simétricas. Questiona, em seguida, como se daria a beleza da expressão do pensamento, visto que não pode possuir simetria por ser imaterial, fazendo-se necessário, portanto, uma outra concepção sobre o belo⁷⁰⁰. Para o filósofo, a beleza é o fruto do deleite que a alma experimenta ao contemplar o plano

⁶⁹⁷ PLOTINUS, *The six Enneads*, II.4.1-5, p.50-51; II.9.8, p.70; IV. 3.11 p.148.

⁶⁹⁸ Cf. *supra*, cap. 1.5.

⁶⁹⁹ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.1 p.21.

⁷⁰⁰ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.1 p.21.

do Ser, o Intelecto ou *ideia*, captando estes influxos e transmitindo-os ao mundo material. A beleza deste mundo viria pela comunhão com as Formas divinas que projetam suas imagens sobre a matéria por intermédio da alma, formando os elementos do reino sensível⁷⁰¹.

A ausência de beleza seria, por outro lado, simplesmente o distanciamento ou dessemelhança das formas materiais perante suas respectivas *ideias*, que compõem o pensamento divino. Como estas são unidades que residem e compõem o Intelecto, não sujeito às transformações da matéria composta, assim, tudo o que é impregnado por ela é direcionado a esta unidade transcendental. A beleza, deste modo, tem contato tanto com a parte quanto com o todo, e quando ilumina uma unidade natural, como um objeto de partes semelhantes entre si, ela se doa a este todo, assim como a uma simples pedra que possui naturalmente a beleza de seu material. Assim, um objeto material se torna belo devido à sua comunicação com o pensamento que flui do divino, manifesta visualmente por sua unidade, através da qual participa da unidade de sua *ideia*⁷⁰².

A alma inclui uma faculdade particularmente dedicada à Beleza, com a qual avalia a concordância dos objetos em relação à sua essência, sendo mais belos quanto mais semelhantes eles são em relação à sua ideia. A alma age imediatamente, afirmando a Beleza a tudo aquilo que julga concordante com sua *ideia-forma* dentro de si mesma, utilizando este arquétipo como cânone de acurácia em seu juízo⁷⁰³. Quando percebe algum traço de semelhança com os paradigmas inteligíveis, inflama-se com grande deleite e volta-se sobre si mesma na contemplação de sua própria afinidade com o divino⁷⁰⁴. Assim, a beleza física, para Plotino, seria resultante da semelhança com sua respectiva *ideia* de Beleza no Intelecto divino. A beleza dos conceitos e pensamentos, por sua vez, é percebida apenas por aqueles que veem com os olhos da Alma⁷⁰⁵.

É possível, todavia, transitar do belo sensível ao inteligível, de modo que a matéria sirva de porta ou caminho para os planos mais elevados do Ser. A beleza percebida pelos olhos é capaz de despertar a alma para a contemplação da ideia, contanto que a mente não se detenha apenas à expressão visível e busque a fonte invisível, ascendendo na hierarquia do ser e contemplando

⁷⁰¹ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.2 p.22

⁷⁰² PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.2 p.22

⁷⁰³ PLOTINUS. *The six Enneads*, I, 6.3, p.23

⁷⁰⁴ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.2 p.22.

⁷⁰⁵ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6.3, p.23.

diretamente a Beleza que irradia da divindade, alcançando o esplendor absoluto⁷⁰⁶. Neste ponto as obras de arte cumprem um papel importante ao, por meio do encanto gerado pela beleza física, direcionar a alma até a contemplação de sua *ideia* correspondente, transformando a obra em um meio de desenvolvimento espiritual. Plotino toma como exemplo dois blocos de pedra, um intocado por qualquer arte e o outro esculpido segundo a figura de uma Musa, Graça ou qualquer outro ser antropomórfico. O bloco esculpido pelo artista torna-se belo não por sua natureza de pedra, mas pela forma com a qual foi esculpido, segundo a *Idea* ou *forma* proveniente da mente do artista e introduzida na rocha por meio de sua arte⁷⁰⁷.

A beleza, portanto, existe em um modo muito mais elevado na arte, pois a beleza original não se realiza plenamente na obra, mas apenas sua derivação ou reflexo menor, apresentando-se na estátua (parcialmente) contanto que sobreponha a resistência do material e mesmo que se apresente na estátua em sua forma limitada. A arte, trabalhando de acordo com a *Idea* ou Princípio Racional o objeto, precisa ser bela em um nível mais elevado e puro, visto que é a sede e fonte daquela beleza que, baseada no artifício, precisa ser naturalmente mais completa que qualquer beleza externa e material⁷⁰⁸. Portanto, a arte não meramente copia os elementos da natureza, mas manifesta as *ideias* das quais a própria Natureza é originada. Como portadores desta beleza, os artistas inserem-na onde a natureza falha em fazer.

Plotino cita o exemplo de Fídias, cuja estátua de Zeus foi feita sem qualquer referência a modelos do mundo sensível, mas sim segundo a *ideia* do artista de como a forma de Zeus seria caso se tornasse visível. O artista, assim, se torna um contemplante da sabedoria divina ao inserir sobre a matéria as formas e imagens que habitam o Intelecto divino. Nesta esfera, habitada pelos deuses e seres divinos, a ciência não existe, visto que este plano é formado por imagens, tal como são concebidas na alma do sábio, não como inscrições ou reflexos, mas como existências autênticas e reais. Logo, estes seres contemplam toda a existência simultaneamente (*totum simul*) em suas *ideias*, não necessitando da mediação da razão discursiva⁷⁰⁹. A arte, para o filósofo egípcio, é elevada como uma intérprete e reprodutora do processo de emanação divina. Enquanto era vista

⁷⁰⁶ PLOTINUS, *The six Enneads*, I.6.9, p.25.

⁷⁰⁷ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.1, p.239.

⁷⁰⁸ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.1, p.239.

⁷⁰⁹ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.1, p.240; 5, p.242. Cf., ainda, infra, cap 2.5.

com desconfiança por Platão⁷¹⁰, o filósofo egípcio a considera como um meio capaz de manifestar materialmente a beleza suprassensível, ainda que de modo imparcial.

Mais tarde, Pseudo-Dionísio, o Areopagita, partiria deste enquadramento ao fornecer um fundamento metafísico à utilização das imagens sagradas no contexto cristão. O autor concebe três vias de conhecimento de deus: a teologia afirmativa, a negativa e a simbólica. A primeira começa em Deus, do qual se pode especular os atributos ou nomes como a unidade, a trindade, a bondade entre outros, descendo aos seres, de forma que se pode captar pela razão discursiva, a linguagem alguns aspectos pertencentes ao divino. A segunda via parte dos entes em direção a Deus, rejeitando tudo o que poderia limitar a natureza divina, como a existência de um corpo, figura, lugar ou qualidades, almejando a transcendência absoluta além de todo discurso, a anagogia. O terceiro caminho é o mediador entre a via afirmativa e a negativa, revelando e obscurecendo. Sua linguagem não confirma e tampouco rejeita alguma qualidade sobre a essência de Deus, utilizando figuras ou imagens como expressões desta essência⁷¹¹.

Para o Pseudo-Areopagita, as inteligências celestes se revelam de modo simbólico e arrebatador⁷¹². Os santos iniciadores revestiram os mitos com figuras materiais e símbolos que, por meio de analogias, elevariam os adeptos destes símbolos santos até realidade espiritual simples e inefável, das quais estes símbolos são representações. “Pois é inteiramente impossível que nossos espíritos humanos possam chegar, de maneira imaterial, a imitar e a contemplar as hierarquias celestes, sem para isso usar meios materiais capazes de nos guiar de acordo com a nossa natureza”. Assim, a beleza visível é somente um sinal da beleza invisível, assim como as luzes materiais são uma imagem imperfeita da luz imaterial⁷¹³:

E depois de havermos contemplado com o olhar tranquilo e puro da nossa inteligência essas luzes originais inefáveis, pelas quais o Pai, abismo da Divindade, nos revela as bem-aventuradas hierarquias angélicas por meio de figuras simbólicas, elevemo-nos para o Princípio infinitamente simples de onde essas luzes provem.⁷¹⁴

⁷¹⁰ PLATÃO. *A República*, X, 598a-d, p. 454-56; 605a-c, p. 469.

⁷¹¹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, p.12.

⁷¹² AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, I.2.121a, p.18.

⁷¹³ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, I.3.121c-d, p.20.

⁷¹⁴ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, I.2.121a-b, p.19

Há duas razões para que o não figurável seja figurável: a primeira, pela impossibilidade que os seres humanos tem em contemplar diretamente o inteligível, o que exige a utilização de metáforas espirituais apropriadas à nossa capacidade, antes que seja possível contemplar diretamente o inteligível e tudo aquilo que não possua forma; a segunda, por ser coerente que os mistérios das escrituras sejam velados por enigmas inefáveis e santos para que sejam preservados dos olhos do vulgo⁷¹⁵. Estas imagens, por outro lado, incitam o adepto a ir além das aparências materiais e fazem com que ele se eleve da matéria até as realidades espirituais que transcendem este mundo⁷¹⁶. Assim, pensadores neoplatônicos concebiam um universo físico como símbolo de um universo essencial ou metafísico, cujos mistérios só poderiam ser conhecidos por meio de suas expressões ou imagens que constituem o plano sensível. Ao decifrar estes símbolos materiais e, conseqüentemente, as imagens enigmáticas utilizadas pelos antigos filósofos para representar forças invisíveis, seria possível acessar a realidade espiritual e transcendente.

A imagem como expressão e meio de contemplação do divino foi uma concepção presente no resgate do neoplatonismo no Renascimento⁷¹⁷. Em seu *De amore*, Ficino recorre a estas fontes para a formulação de suas concepções sobre a beleza e o amor, com repercussões decisivas para as discussões estéticas da *maniera* no século seguinte, unificando a arte e a magia sobre as mesmas bases metafísicas. Ficino comenta que os platônicos concebem a existência de três mundos ou caos: em primeiro lugar encontra-se Deus, o criador de todos os mundos, cuja simplicidade suprema não permite que seja considerado um mundo, ou seja, um aparato composto por diversas partes. Sua primeira criação é a mente angélica, o primeiro mundo. A seguir, cria a alma, o segundo mundo e, finalmente, o mundo visível⁷¹⁸.

Ao criar a mente, Deus cria primeiramente sua substância, chamada de essência, que no momento de sua criação é informe e obscura. Ao voltar-se na direção de seu criador, é iluminada pelo esplendor divino e se inflama de desejo por sua fonte. Ao aproximar-se dela, adquire suas formas. Assim, Deus onipotente criou as formas de todas as coisas na mente angélica, e “nela,

⁷¹⁵ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II.2.140a-b, p.26.

⁷¹⁶ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II.5.145a-b, p.34-35

⁷¹⁷ GOMBRICH. *Icones Symbolicae*, p. 167.

⁷¹⁸ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, I.3, p. 39. A exposição de Ficino é parte de uma interpretação alegórica mito cosmogônico órfico exposto nas *Argonauticas*, que descrevem o Amor como a primeira das divindades, nascido a partir do caos. Cf. FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, I.1-2, p. 37-38.

portanto, são pintadas, por assim dizer, de um modo espiritual, todas as coisas que percebemos nos corpos.”⁷¹⁹.

Na esfera da mente são geradas as *ideias* das esferas celestes, dos elementos, das estrelas, da natureza dos vapores, das formas das pedras, dos metais, das plantas e dos animais. Assim, as *formas* ou *ideias* de todas as coisas são criadas, concebidas pelos raios divinos que incidem na mente superior. Contudo, a concepção das *ideias* foi precedida pelo desejo de contemplar a Deus e, a este, a essência da mente informe. Esta essência sem forma é o caos e sua primeira conversão a Deus, o amor. A infusão do raio é, por sua vez, o alimento deste amor, e seu incêndio é seu desenvolvimento, dando origem à fábrica do mundo ou *ornamentum* angélico⁷²⁰. A atratividade ou graça (*gratia*) do mundo intelectual é a beleza, até a qual o amor, após nascido, atraiu a substância informe da mente, transformando-a de algo indefinido a algo belo: “Tal é, portanto, a natureza do amor: conduzir tudo até a beleza, transformando o que é deforme em belo”⁷²¹. O amor é, portanto, o desejo pela beleza⁷²². Em nível arquetípico, a atração e o desejo da mente angélica pelo criador originam-se do encanto provocado pela beleza divina⁷²³.

Para Ficino, a beleza é uma graça ou “splendor que emana do rosto de Deus” (“*splendor divini vultus*”). Assim que a esfera angélica e a alma do mundo nasceram de si, o poder divino beneficentemente incidiu sobre elas, como suas filhas, aquele raio no qual encontra-se o poder fecundo capaz de criar todas as coisas. Nestes mundos, por estarem mais próximos de si, Deus “pintou” (*pinxit*) o padrão e a ordem de todo o mundo de modo mais exato que no mundo da matéria,

Pois esta pintura do mundo que percebemos, brilha de modo mais completo e superior nos anjos e almas. Neles encontram-se as figuras de cada esfera, do sol, da lua e das demais estrelas e elementos, das pedras, das árvores, e de cada um dos animais. Pinturas estas, chamadas pelos platônicos entre os anjos de exemplares e ideias; nas almas, razões e noções; na matéria do mundo, formas e imagens. São brilhantes no mundo material, mais brilhantes na alma e brilhantíssimas na mente dos anjos⁷²⁴.

⁷¹⁹ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, I.3, p. 39: “In ea igitur spiritali quodammodo pinguntur, ut ita loquar, omnia quae in corporibus istis sentimus”.

⁷²⁰ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, I.3, p. 39.

⁷²¹ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, I.3, p. 39: “Ideo amoris conditio: ut ad pulchritudinem rapiat, ac deformem formoso coniungat”.

⁷²² FICINO. Commentary on Plato's Symposium, I.4, p.40.

⁷²³ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, V.4, p.68-69.

⁷²⁴ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, V.4, p.68: “Quamobrem haec mundi pictura quam cernimus, universa in angelis et animis lucet expressior. In illis enim sphaerae cuiusque figura, solis, lunae, et siderum reliquorum, elementorum quoque, lapidum, arborum, animalium· singulorum. Picturae huiusmodi in angelis, exemplaria et ideae;

Assim, o único rosto de Deus se reflete em três espelhos diferentes colocados em ordem, a mente angélica, a alma e o corpo do mundo. Naquele que está mais próximo se reflete claramente, no seguinte de maneira mais obscura e no último de modo ainda mais obscuro. Na mente angélica, desimpedida pela agência do corpo, reflete sobre si mesma, onde observa o rosto de Deus esculpido em seu próprio interior que, ao ser vislumbrado é imediatamente admirado, ao qual os anjos avidissimamente se unem por toda a eternidade. A beleza, portanto, é a graça do rosto divino, enquanto amor é o desejo do anjo que o faz se unir totalmente à face de Deus. Ficino anseia que também fosse possível à alma a contemplação do divino, no entanto, devido à sua associação ao corpo terreno, declina em direção à sua função gerativa na administração corpórea. Sobrecarregada por esta inclinação, negligencia o tesouro oculto em seu interior⁷²⁵.

A graça ou beleza divina é tríplice, expressando-se nos graus subsequentes da hierarquia do ser de três modos: a que nasce dos corpos, resultado da concordância entre linhas e cores, captada pelos olhos; a beleza dos sons, captada pelos ouvidos; e a do espírito, percebida pela mente. Assim, a beleza é acessível apenas a estes três sentidos e, sendo o amor o desejo de desfrutar da beleza, este também sempre se relaciona com a mente, os olhos ou os ouvidos⁷²⁶. Destas, a beleza corpórea, percebida pelos olhos, é de especial importância no âmbito artístico. Ficino a desenvolve mais adiante, descrevendo-a como “um certo gesto, vivacidade e graça” (*Actus, vivacitas, et gratia*) que resplandece no corpo pelo influxo de sua *ideia*⁷²⁷. Mesmo na matéria e percebida pelo sentido da visão, todavia, a beleza permanece como uma qualidade imaterial, cuja expressão sensível é uma projeção da *forma* “pintada” no espírito⁷²⁸.

A preparação do corpo para receber esta influência se dá por três meios: pela ordem, pela medida e pelo aspecto (*ordo, modus e species*). Por ordem se entende a disposição entre as partes; por medida, a quantidade; por aparência, as linhas e cores que compõem o corpo. Estas três ordens, ainda que estejam na matéria, não são partes de um corpo, visto que a ordem dos membros não é,

in animis, rationes et notiones; in orbis materia, formae atque imagines a Platonicis nominantur; claræ quidem in orbe, clariores in animo, in angeli mente clarissimæ”.

⁷²⁵ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.4, p.68. Sobre a possível influência deste trecho sobre a teoria da arte de Dürer, cf. supra.

⁷²⁶ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, I.4, p.40.

⁷²⁷ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.6, p.70-71.

⁷²⁸ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.5, p.69.

em si mesma, um membro, pois está em todos os membros e nenhum membro habita todos os membros simultaneamente. A medida, de modo semelhante, não é a quantidade em si, mas o limite da quantidade, pois os limites são superfícies, linhas e pontos que, carecendo de profundidade, não podem ser considerados corpos. A aparência também não está na matéria, mas na harmonia entre luzes, sombras e linhas. Assim, a beleza está tão distante da matéria corpórea que não participa desta a não ser que esteja preparada por estas três qualidades⁷²⁹.

O fundamento destas preparações encontra-se na combinação harmoniosa entre os quatro elementos, de modo que o corpo humano se torne semelhante ao céu, cuja substância é equilibrada. Assim, o esplendor celeste brilhará com maior facilidade em um corpo semelhante ao céu, e a forma perfeita (*ideia*) de homem será mais aparente e viva em uma matéria que está submissa e obediente, ou seja, mais condicionada a receber a forma divina⁷³⁰. Ficino assim conclui que

A beleza é uma certa graça, vivaz e espiritual, infundida pelo raio de Deus que ilumina, primeiro no anjo, depois nas almas dos homens, nas figuras, nos sons e nos corpos, que move e deleita nossos espíritos por meio da razão, da visão e da audição, e transportando-nos em seu deleite e, ao nos raptar, nos inflama com um amor ardente⁷³¹.

O filósofo fornece, portanto, um plano de fundo neoplatônico para o cânone das proporções advogado pelos teóricos de arte do século XV a partir da obra de Vitrúvio, considerando que um corpo harmonicamente composto é capaz de atrair, como um tipo de talismã, a beleza metafísica, fazendo-a se revelar materialmente. Da beleza em todos os seus níveis nasce o amor, que une todas as coisas até Deus em todas as esferas da criação, vinculando e integrando as cadeias de causas e efeitos que compõem o cosmo em sua totalidade. As causas cuidam de seus efeitos como se fossem suas partes e imagens. Estas, por outro lado, admiram suas causas como suas protetoras. Nesta ordem, todos os membros cuidam-se uns dos outros com “mútua caridade” (*mutua caritate*). Assim, Deus cuida dos anjos, ambos cuidam das almas, e todos estas governam os corpos com benevolência, de modo que se perceba claramente o amor dos superiores pelos inferiores. Do

⁷²⁹ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.6, p.71.

⁷³⁰ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.6, p.71-72.

⁷³¹ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.6, p.72: “Pulchritudinem esse gratiam quandam vivacem et spiritalem, dei radio illustrante angelo primum infusam; inde et animis hominum, corporumque figuris, et vocibus, quae per rationem, visum, auditum, animos nostros movet atque delectat, delectando rapit, rapiendo ardenti inflammat amore”.

mesmo modo os corpos são unidos intimamente com suas almas e sofrem terrivelmente quando se separam delas. As almas, todavia, desejam a beatitude celeste; os seres celestes, analogamente, veneram alegremente a majestade da luz superior, e assim é o amor, que une o inferior com o superior em todos os níveis do universo⁷³².

Baseando-se nas ideias de Pseudo-Dionísio (citando-o com frequência), Ficino defende que o amor é o autor e o conservador de todas as coisas. Por ele os espíritos sagrados movem os céus e concedem seus dons a todas as coisas que estão abaixo; as estrelas irradiam sua luz sobre os elementos: o fogo, pela comunhão de seu calor, agita o ar; o ar a água; a água a terra e esta move a água; esta agita o ar, e este o fogo. O amor também é responsável pelas plantas e árvores, desejosas de suas sementes, que germinarão outras semelhantes a elas. Também os animais brutos e os homens, pela atração do mesmo desejo, são levados a gerar sua prole. Tudo é preservado pela unidade entre suas partes e com a dispersão destas, morre. A unidade entre as partes é produzida pelo amor mútuo, isso pode ser visto nos humores dos corpos e nos elementos do mundo, pela harmonia dos quais tanto os corpos quanto o mundo se mantêm unidos, cuja desarmonia provocaria a desintegração. Assim, o amor natural produz a harmonia do universo. Citando um trecho atribuído a Orfeu, Ficino conclui: “Tu, sozinho, ó Amor, segura a rédea de todas as coisas”⁷³³

Ficino, deste modo, identifica o amor com a correspondência ou afinidade universal que permeia toda a criação e que fundamenta o funcionamento da magia. Neste sentido, tornar algo informe em belo, um dos fins da arte, produzindo e manifestando a beleza no mundo sensível, é uma operação análoga à magia, ambas dedicando-se à manipulação de virtudes e correspondências metafísicas visando a realização de efeitos físicos maravilhosos e um possível caminho para a elevação da alma humana até o divino. O filósofo confirma esta implicação ao afirmar que o amor é o governador de todas as artes, sendo ele aquilo que os artistas cultivam⁷³⁴. Logo, a beleza de uma obra de arte, como expressão material da *ideia* de beleza, é como um talismã, uma imagem material que expressa e atrai uma força planetária que, por sua vez, remonta a uma inteligência

⁷³² FICINO. Commentary on Plato's Symposium, III.1, p.53.

⁷³³ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, III.1, p. 53; 2, p.54: “Solus horum omnium tu regis habenas”.

⁷³⁴ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, III.3, p.54-55.

angélica na mente divina. Uma vez manifesta, a obra é capaz de incitar o amor ao observador, assim como o talismã é capaz de agir sobre um indivíduo.

O amor resultante da percepção visual da beleza sensível pode assumir três formas distintas: o amor do homem contemplativo, que se dirige da visão até a mente, até a contemplação do divino; o do homem voluptuoso, que desce da visão até o tato, sendo movido pelos instintos concupiscíveis; e o do ativo, que se mantém na visão. O amor do contemplativo é divino, o do ativo, humano e do voluptuoso, bestial⁷³⁵. Quando se ama os corpos, as almas e os anjos, não se ama especificamente eles, mas a Deus: nos espíritos, a semelhança de Deus; nos anjos, sua imagem e nos corpos sua sombra. Aquele que se dedica inteiramente a Deus se reencontrará com ele, retornando e se unindo com a *ideia* segundo a qual foi formado⁷³⁶.

Assim, a beleza sensível torna-se um veículo de ascensão divina, jornada que inclui o gradual conhecimento de Deus na criação e subsequente união com o criador. Nesta definição, Ficino retoma a divisão platônica das duas belezas, a Vênus celeste e a Vênus vulgar. A celeste é nascida do Céu (Urano), sem mãe; a vulgar, foi gerada por Jupiter e Dione. Os platônicos chamam a mente de vários nomes, como Saturno, Jupiter e Vênus, dependendo de sua atividade⁷³⁷. Considerando que a Mente é, vive e entende, costumam chamar sua essência de Saturno; sua vida de Jupiter; e sua inteligência de Vênus. Do mesmo modo, a alma do mundo é chamada de Saturno; Jupiter ou Vênus. Quando entende e tem contato com aquilo que é divino, Saturno; quando move os corpos celestes assume a aparência de Jupiter; e quando cria aquilo que é inferior, Vênus. Assim, a natureza, ou potencialidade gerativa da alma, é identificada como a Vênus Vulgar⁷³⁸.

A Vênus Celeste é considerada como nascida sem mãe, pois a mãe seria a matéria, da qual a mente é totalmente afastada. A segunda Vênus, por outro lado, situada na alma do mundo, nasceu de Júpiter e Dione, o primeiro sendo a virtude da alma que move os corpos celestes e cria a potência que gera os corpos inferiores, a segunda Vênus. Considera-se que esta Vênus tenha mãe por sua

⁷³⁵ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, VI.8, p.85-86.

⁷³⁶ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, VI.19, p.103.

⁷³⁷ Ficino, neste trecho, efetua uma alegorização das três atividades das hipóstases da doutrina Proclo, subdivididas em Ser, Vida e Inteligência, responsáveis por vincular cada emanção metafísica aos seus níveis superiores e inferiores. Cf. PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, prop. 101, p.91; prop. 115, p.101.

⁷³⁸ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, II.7, p.48.

relação direta com a matéria⁷³⁹. Assim, a Vênus assume uma função dupla: como inteligência situada na mente angélica e como capacidade criativa da alma do mundo. Cada uma é acompanhada por um amor semelhante a si. A Vênus celeste é companheira do Amor inato, que provoca a contemplação da beleza de Deus; a Vulgar ou terrena visa projetar a beleza divina sobre os corpos, visto que recebe da Celeste o primeiro brilho da divindade, que contempla diretamente. Assim, a segunda Vênus recebe da primeira os raios da beleza divina e os projeta sobre o mundo da matéria⁷⁴⁰.

Segundo esta perspectiva, o universo é visto em termos de uma metafísica do belo, de modo que toda a sua estrutura se apresenta como graus ou espelhos que refletem a beleza divina e a manifestam no mundo sensível: a obra de arte divina na qual a imagem de Deus pode ser vislumbrada. O artista, assim como o mago, manipula e transforma os objetos materiais a fim de manifestar o divino: o primeiro, sua beleza; o segundo, suas *virtutes occultae*, ambas as operações, entretanto, capazes de gerar encanto e *mirabilia*. A unificação entre a teoria do amor platônico e a magia é feita pelo próprio Ficino ao discutir a metafísica do encantamento.

O amor é um mago, pois nele se encontra todo o poder da magia (*tota vis magicae in amore consistit*). A força do encantamento é a atração de uma coisa por outra por meio de uma certa similaridade comum em ambas. As partes do mundo, assim como as partes de um único animal, todas dependentes de um único autor, são unidas entre si por uma natureza mútua. Assim, do mesmo modo que nos corpos o cérebro, os pulmões, o coração, o fígado e os demais órgãos necessitam da colaboração conjunta dos demais para o funcionamento adequado de cada um, cada um sofrendo daquilo que aflige o outro, do mesmo modo as partes deste “grande animal” (*ingentis huius animalis*), ou seja, todos os corpos do mundo, são unidas e trocam naturezas entre si mutuamente. Desta relação comum, nasce um amor e uma atração comuns, a verdadeira magia. Assim, da concavidade do orbe lunar, o fogo é atraído; pela concavidade do fogo, o ar; do centro do mundo, a terra é atraída em direção às suas profundezas, e de seu lugar, a água é atraída. Do mesmo modo a magnetita atrai o ferro, o âmbar atrai a palha, o enxofre o fogo, o sol as diversas

⁷³⁹ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, II.7, p.48.

⁷⁴⁰ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, II.7, p.49.

flores e folhas, a lua os oceanos, e Marte os ventos e vários tipos de plantas também atraem para si diversos tipos de animais. Nas coisas humanas, cada homem é atraído por seus próprios desejos⁷⁴¹.

Logo, as obras da magia são aquelas da natureza, tendo a arte como sua assistente (“*magicae igitur opera naturae opera sunt. Ars vero ministra*”), pois onde quer que haja falta de correspondência adequada entre quaisquer partes da natureza, a arte, por meio de vapores, números e figuras, supre as qualidades apropriadas em momentos apropriados onde a natureza carece, “assim como, na agricultura, a natureza fornece plantas, e a arte prepara o solo”⁷⁴². A própria natureza é uma maga, por unificar todas as coisas com um amor mútuo⁷⁴³. Tudo o que é belo é capaz de produzir encantamento por meio da vulnerabilidade dos olhos. Os magos conquistam e arrebatam seus amados com os poderes da retórica e das métricas da poesia, sobrepujando e se apossando dos enfeitiçados por meio de discursos e presentes da mesma forma que com poções mágicas. Logo, “ninguém duvida que o Amor seja um mago, visto que todo o poder da magia reside no amor, e a obra do amor é efetivada pela fascinação, encantamento e poções mágicas”⁷⁴⁴.

Ficino, assim, fundamenta a doutrina do amor nas bases de sua magia natural, concebendo todo o universo e suas forças constitutivas como um grande mecanismo criado e mantido pelo amor divino que tudo une e vivifica⁷⁴⁵. Embora não tenha sido um teórico da arte, as implicações estéticas das ideias de Ficino são inexoráveis, pois dissolvem os limites entre cosmologia, poesia e arte, ambas se baseando nas mesmas leis e postulados filosóficos. O mundo, como bem pontuou Eugenio Garin, surge como uma grande obra de arte⁷⁴⁶ povoado por símbolos e correspondências prontas a serem interpretadas e manipuladas pelo mago/artista. A imagem surge como um elo que une o microcosmo e o macrocosmo, realizando a harmonia universal ao permitir que o primeiro reconheça sua ligação íntima com o segundo: as fronteiras entre arte e magia desaparecem. Esta ligação se consolida também em nível operativo: o funcionamento da magia baseia-se nas mesmas leis e princípios que a natureza, e o mago, como um *alter deus*, emula o processo criativo divino.

⁷⁴¹ FICINO. Commentary on Plato’s Symposium, VI.10, p. 91.

⁷⁴² FICINO. Commentary on Plato’s Symposium, VI.10, p. 91: “Quemadmodum in agricultura natura segetes parit, ars praeparat”.

⁷⁴³ FICINO. Commentary on Plato’s Symposium, VI.10, p.92.

⁷⁴⁴ FICINO. Commentary on Plato’s Symposium, VI.10, p. 92: “Quapropter nemini dubium est quin amor sit magus. Cum et tota vis magicae in amore consistat et amoris opus fascinationibus incantationibus veneficiis expleatur.”

⁷⁴⁵ FICINO. Commentary on Plato’s Symposium, III.2, p. 54.

⁷⁴⁶ GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 95.

O artista, de modo análogo ao *deus artifex* demiúrgico, cria uma nova natureza na forma da obra de arte. A capacidade da arte de corrigir as falhas da natureza, abordada por Ficino, se tornaria um lugar comum na literatura artística do *Cinquecento*, tendo como base estas especulações.

O sistema cosmológico hierárquico explorado por Ficino e Pico significaria também uma hierarquia de expressões do divino que, gradualmente, pelos diversos graus do ser, se revelam ao homem com a finalidade de servir como uma *paideia* espiritual, visando sua preparação para a contemplação direta de Deus. Esta compreensão profundamente imagética da criação, atribuindo à imagem um caráter sagrado e misterioso, foi especialmente influente no século XVI, tornando-se atrativa para teóricos e artistas que desejavam angariar prestígio para as artes representativas⁷⁴⁷. Vendo nestas especulações um fundamento teórico consistente para a atividade artística, estas ideias foram encaradas como um elemento importante para a consolidação da liberalidade da prática artística e, conseqüentemente, para a mudança no estatuto social do artista na posteridade⁷⁴⁸.

Anos mais tarde, as mesmas noções seriam expostas por Giovanni Pico della Mirandola em seu *Comentário* sobre o poema de Girolamo Benivieni de 1486, recorrendo a uma série de alegorias mitológicas, vistas como velamentos de verdades filosóficas. Pico, no entanto, recorrendo aos argumentos de Plotino sobre o caráter metafísico da beleza, nega sua relação com as proporções corpóreas, ao passo que Ficino atribui às próprias proporções um caráter imaterial. Ambos concordam, entretanto, na existência de duas belezas ou Vênus, uma relacionada ao mundo sensível e outra ao inteligível, e na capacidade da beleza física em despertar a alma para a contemplação de Deus⁷⁴⁹. A difusão destas ideias neoplatônicas pela península na segunda metade do século XV foi rápida e efetiva, atingindo os círculos aristocráticos e, por meio de edições vernaculares, também penetrando a cultura comum italiana, especialmente os ateliês florentinos⁷⁵⁰. Dentre estas edições, são de especial importância a tradição inaugurada pelo *De amore* ficiniano e a circulação da *Comédia* de Dante.

⁷⁴⁷ Cf. a seguir, cap. 2.5 e 3.5, sobre a presença desta noção no programa pictórico do *Studiolo* de Francesco I.

⁷⁴⁸ GOMBRICH. *Icones Symbolicae*, p. 184; *Symbolic Images*, p.179.

⁷⁴⁹ MIRANDOLA. *Commento*, I.13, p. 480-481; II.8, p. 495; 9, p. 497; Sobre a teologia poética, cf. *infra*, cap. 2.3.

⁷⁵⁰ CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p.90; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.374; GARIN, Eugenio. O filósofo e o mago. In: *O homem renascentista*.: Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 138.

Em seus importantes estudos sobre a cultura florentina do *Quattrocento*, André Chastel demonstrou como a reabilitação de Dante no curso do século XV ocorreu entre os círculos eruditos florentinos. Dante, na primeira metade do século XV, era uma figura considerada com reservas pelos humanistas, que o criticavam por um suposto conhecimento insuficiente da Antiguidade, pela utilização do vernáculo em detrimento do latim, por seu excessivo apego ao partido gibelino, por sua afinidade com a cultura pagã e sua filiação ao escolasticismo tomista, alvo de ataques dos humanistas desde Petrarca. A reputação do poeta toscano seria revitalizada no curso do século XV, com produções como a *Vita dell'Alighieri* (1436) de Leonardo Bruni, processo que se consolida na Academia Platônica de Ficino. Pertencente a este círculo, Lorenzo de' Medici promoveria o vernáculo como meio poético digno, consagrando definitivamente Dante e Petrarca como representantes da cultura literária toscana. Neste contexto emergem a tradução toscana de Ficino do *De Monarchia* de Dante (1468) e o *Comentário* de Landino sobre a *Comédia* (1481)⁷⁵¹.

No proêmio de sua tradução, Ficino considera Dante como um homem divino de “estirpe angélica”, tendo o céu por pátria e o mundo terreno por morada. Embora não falasse grego como Platão, o sagrado pai dos filósofos, teria vislumbrado a verdade e ornamentado seus escritos com diversas ideias platônicas, “e por tal ornamento tanto ilustrou a cidade florentina que se pode dizer tanto Florença de Dante quanto Dante de Florença”⁷⁵². Ficino prossegue, elencando os três reinos descritos por Platão “nosso guia infalível”: o dos bem-aventurados, o dos infelizes e o dos viajantes. Os bem-aventurados são os que foram reintegrados à cidade da vida; os infelizes, os que dela estão privados para todo o sempre; os viajantes, os que estão fora dela sem estarem condenados a um exílio eterno, sendo é o domínio de todos os vivos e, dentre os mortos, daqueles que são convocados para se purificar por um tempo, os habitantes do Purgatório. Esta ordenação platônica foi inicialmente seguida por Virgílio e então por Dante, “bebendo das fontes platônicas pela taça de Virgílio”. Os reinos dos bem-aventurados, dos condenados e dos peregrinos mortos foram abordados em sua *Comedia*, tratando em sua *Monarchia* dos peregrinos vivos⁷⁵³.

⁷⁵¹ CHASTEL. Arte e Humanismo em Florença, p.169-71.

⁷⁵² FICINO, Marsilio. Proêmio. In: ALIGHIERI, Dante. *La Monarchia*. Tradotta in volgare da Marsilio Ficino. Torino: Società editrice della Biblioteca dei comuni italiani, 1853, p. 1: *e per tale ornamento massime illustrò tanto la città fiorentina che così bene Firenze di Dante come Dante di Firenze si può dire.*

⁷⁵³ FICINO. Proêmio. In: ALIGHIERI. *La Monarchia*., p. 1-5.

Assim, a reintegração de Dante, a partir de Ficino, significou sua platonização e reforço dos aspectos platônicos de seu pensamento. Escrevendo alguns anos mais tarde, Landino consolida esta visão sobre a obra dantesca em seu famoso proêmio para a *Comedia*, defendendo Dante dos “caluniadores” e incluindo-o em sua genealogia dos *prisci poetae* iniciada em Orfeu, contendo nomes como Anfião, Homero, Pitágoras, Xenófanos, Empédocles e Parmênides, entre os gregos, e Virgílio, Lucrécio e Varro, entre os latinos⁷⁵⁴. Assim, Dante é finalmente convertido em sábio platônico, um poeta inspirado e revelador dos mistérios divinos.

Estas ideias circulavam no mesmo momento que a visão científica das artes, defendida por autores como Alberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci, circulava entre artistas da segunda metade do século XV, orientando, em maior ou menor nível, a prática artística por meio de suas prescrições de caráter técnico e pragmático, de modo a atender às demandas e propósitos cotidianos das oficinas. Já se percebia, no entanto, a emergência de um fenômeno de emancipação cultural dos ateliês, visando um abandono das práticas artesanais em nome de novos objetivos. Aliado a isso, discussões acerca dos aspectos teóricos da arte se tornam um lugar comum⁷⁵⁵, como os “belíssimos discursos e importantes disputas” travadas por artistas como Michelangelo, Rafael, Andrea Sansovino (ca. 1467 – 1529), Antonio (1453 - 1534) e Giuliano da Sangallo (ca. 1443 - 1516), entre vários outros na oficina do arquiteto Baccio d’Agnolo (1462 - 1543), tal como relatado por Vasari⁷⁵⁶.

A possível influência do neoplatonismo nas artes visuais da segunda metade do século XV é um tema que ocupa historiadores da arte desde o início do século XX, concentrando-se, sobretudo, nos artistas vinculados ao patronato da família Medici, em especial, Michelangelo Buonarroti e Sandro Botticelli⁷⁵⁷. A obra dantesca, revestida pelos comentários platonizantes de

⁷⁵⁴ LANDINO, Cristoforo. *Commento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*. Venezia: Octaviano Scoto, 1484, fl 1v-10v. Sobre a teologia poética, cf. a seguir cap. 2.5.

⁷⁵⁵ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p. 40; WACKERNAGEL, Martin. *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and patrons, Workshop and Art Market*. Translated by Alison Luchs. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981, p. 318, 321-324; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.374-375.

⁷⁵⁶ VASARI. *Vite*, v. 5, III, Vita di Baccio d’Agnolo, p. 350.

⁷⁵⁷ A bibliografia sobre o tema é extensa, mas podem ser mencionados, no entanto os estudos de PANOFKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Boulder; Oxford: Routledge, 2018, p. 171 s.; ROBB. *Neoplatonism*, p. 239-269; WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968, p. 113-140; GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 31-81; SNOW-SMITH, Joanne. *The Primavera of Santo Botticelli: A*

Cristoforo Landino, serviu como um poderoso veículo de transmissão de conceitos filosóficos, sendo por meio dela que artistas como Buonarroti e Botticelli conheceriam a produção do poeta toscano⁷⁵⁸. De fato, estes artistas foram reconhecidos por suas inclinações literárias e pelo interesse pela *Comedia*⁷⁵⁹. Ascanio Condivi (1525-1574) chegou a afirmar que Michelangelo teria conhecido a obra inteira de memória, também se interessando pelas obras de Petrarca e Boccaccio⁷⁶⁰. Igualmente importante em Michelangelo, todavia, seriam as concepções platônicas sobre a beleza e o amor, perpassando suas visões sobre a arte⁷⁶¹.

Sua familiaridade com estas ideias seria facilitada desde o início de sua formação, enquanto aprendiz na Escola do Jardim de San Marco (atualmente situado entre a via Cavour e a via San Gallo)⁷⁶², centro de antiguidades e estudos artísticos promovido por Lorenzo, o Magnífico, em cerca de 1490. Apresentado ao local por seu amigo, Francesco Granacci (1469-1543), também aprendiz de Domenico Ghirlandaio (1448-1494), Michelangelo impressionaria o patriarca ao executar um rosto de um fauno sorridente *all'antica*, sendo então acolhido ao círculo mediciano. Neste centro, administrado pelo escultor Bertoldo di Giovanni (145/40-591) sob a égide de Lorenzo, jovens artistas eram estimulados a estudar e copiar exemplares da coleção escultórica do patrono, desfrutando do contato com literatos e concepções filosóficas em voga no período, tendo como cerne o culto à cultura antiga⁷⁶³. Historiadores da arte como André Chastel chegaram a questionar a natureza e a própria existência do Jardim, tomando-o como parte da construção do mito vasariano da Era de Ouro da família Medici⁷⁶⁴, no entanto, novas evidências atestando sua

Neoplatonic interpretation. New York: Peter lang, 1993; CHENEY, Liana de Girolami. *Botticelli's Neoplatonic Images*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1993.

⁷⁵⁸ CHASTEL. Arte e Humanismo em Florença, p.374; PANOFISKY, Studies in iconology, p.179.

⁷⁵⁹ WACKERNAGEL. The World of the Florentine Renaissance Artist, p. 357.

⁷⁶⁰ CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1823, XV, p. 15; LI, p. 60; LXIV, p. 79.

⁷⁶¹ Cf. a seguir, cap. 2.3.

⁷⁶² A propriedade, anteriormente pertencente aos frades dominicanos de San Marco, foi comprada por Clarice Orsini, esposa de Lorenzo, por volta de 1475, onde o patriarca mais tarde alocaria sua coleção de antiguidades, a maior parte da qual adquirida em Roma.

⁷⁶³ CONDIVI. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, VII, p. 7-8; VASARI. *Vite*, v. 7, III, Vita di Michelagnolo Buonarruoti, p. 141-142.

⁷⁶⁴ CHASTEL. Arte e Humanismo em Florença, p. 63-70.

existência foram fornecidas por estudos mais recentes, conduzidos por Ludovico Borgo e Anne H. Sievers, em 1989, e Caroline Elam em 1992, corroborando os relatos de Vasari e Condivi⁷⁶⁵.

Sobre Sandro Botticelli, por outro lado, Vasari comenta que ao retornar a Florença, após participar do projeto decorativo da Capela Sistina, o artista dedicou-se ao estudo de Dante, ilustrando sua obra⁷⁶⁶, referência que pode dizer respeito ao manuscrito da *Comedia* ilustrado por Botticelli com uma série de 92 imagens (das quais quatro ricamente coloridas). Desaparecido desde então, o manuscrito foi redescoberto no século XIX, parte do qual foi encontrado na coleção do duque de Hamilton pelo historiador da arte Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), e algumas páginas encontradas na Biblioteca Vaticana⁷⁶⁷.

O contato do artista com o pensamento neoplatônico também pode ter se refletido em suas obras artísticas, tema de diversas interpretações a partir do clássico e fundamental artigo de Ernst Gombrich. Publicado em 1945, o estudo aborda a possível influência de conceitos neoplatônicos em algumas obras de Botticelli (combinados com fontes literárias antigas e modernas, como os poemas de Poliziano), apontando como principais fontes filosóficas, além dos escritos de Ficino, uma carta do filósofo para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1563-1503), primo mais novo de Lorenzo, o Magnífico e patrono de Botticelli, além de fontes platônicas como o *Asno de Ouro* de Apuleio. Para Gombrich, que insere a *Primavera*, o *Nascimento de Vênus* e *Palas e o Centauro* em um mesmo enquadramento conceitual, as pinturas representam, respectivamente: a personificação da Humanidade (*Humanitas*) unido à alegoria moralizante contida no mito do Julgamento de Paris; seu nascimento, segundo a metafísica do belo, como um mistério cosmogônico, sendo a primeira emanção da unidade divina responsável pela criação do universo; e, finalmente, o domínio da razão (encarnada na figura de Palas) sobre os instintos concupiscíveis do ser humano, representado

⁷⁶⁵ ELAM, Caroline. Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36. Bd., H. 1-2, 1992, p. 41–84; BORGO, Ludovico Borgo; SIEVERS, and Ann H.. The Medici Gardens at San Marco. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33 Bd. H. 2-3, 1989, p. 237–256.

⁷⁶⁶ VASARI. *Vite*, v. 3, II, Vita di Sandro Botticelli, p. 317. Vasari chega a afirmar que Botticelli teria feito comentários sobre a obra de Dante, possibilidade desconsiderada pela historiografia da arte.

⁷⁶⁷ LIPPMANN, Friedrich. *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina commedia*: reduced facsimiles after the originals in the Royal Museum, Berlin, and in the Vatican Library. London: Lawrence and Bullen, 1896, p. 14-20. Estas ilustrações, entretanto, não seriam as primeiras composições do artista para a obra de Dante, tendo ele, alguns anos antes, fornecido desenhos que se tornariam dezenove gravuras (ilustrando respectivamente os primeiros dezenove *Inferno*) da edição de 1481 da *Comedia*, impressa por Niccolò di Lorenzo e comentada por Landino. As gravuras de Baccio Baldini, entretanto, embora sigam os desenhos do artista, não reproduzem com fidelidade seu estilo. Cf. ainda

na figura do centauro, cujos cabelos são segurados pela deusa, que estabelece seu domínio sobre a criatura⁷⁶⁸.

Interpretações na mesma direção foram fornecidas por Edgard Wind, que considera a *Primavera* como uma ilustração de uma iniciação aos mistérios de Vênus e do Amor. A pintura simbolizaria o ciclo do amor platônico, regido por Vênus e Cupido, que consiste no abandono da vida vulgar, dedicada aos instintos carnavais (representados, à direita, pela cena de Zéfiro e Clóris) e a busca pela revelação divina fornecida por Mercúrio, como mistagogo e psicopompo, revelador dos mistérios e guia das almas. A obra, assim, seria uma alegoria de Afrodite Pandemos ou Vênus vulgar, dotada da capacidade de direcionar o amante até a contemplação da beleza divina, simbolizada pelo Nascimento de Vênus, apresentando Afrodite Urania ou a Vênus celeste⁷⁶⁹.

Esta mesma interpretação é mantida por Panofsky que, embora considere a *Giostra*⁷⁷⁰ de Poliziano como principal fonte para as duas obras (as quais, segundo o autor, devem ser interpretadas em conjunto), vincula a interpretação neoplatônica das duas Vênus abordada no *De amore* de Ficino às obras, em consonância com a interpretação de Gombrich que toma a *Primavera* como a celebração da *humanitas*, concebendo a obra como uma expressão da beleza e do amor humanos. Neste sentido, Mercúrio, uma referência ausente em Poliziano, simbolizaria a razão humana e sua posição intermediária na cadeia do ser, com suas potencialidades e limitações, buscando o transcendente sem poder livrar-se totalmente do terreno⁷⁷¹. Outras leituras acerca das influências neoplatônicas da pintura foram fornecidas, mais recentemente, nos estudos de Joanne Snow-Smith (1993) e Liana de Girolami Cheney (publicado inicialmente em 1986, e reeditado em

⁷⁶⁸ GOMBRICH, Ernst H.. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 8, 1945, p. 7-60. O estudo seria atualizado e republicado anos mais tarde em GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 31-81.

⁷⁶⁹ WIND, Pagan Mysteries in the Renaissance, p.113-140.

⁷⁷⁰ Poema composto por Agnolo Poliziano em celebração ao famoso torneio organizado em 1475 por Giuliano de' Medici (1453-1478), irmão mais novo de Lorenzo, o Magnífico, deixado inacabado na ocasião da morte de Giuliano, vitimado pela Conspiração dos Pazzi em 1478. Cf. HIBBERT. *The House of Medici*, p. 144.

⁷⁷¹ PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.192-200.

1993)⁷⁷², sendo paralelizadas por outros estudos ressaltando as referências poéticas e literárias da pintura, com foco na figura de Poliziano⁷⁷³.

Artistas como Michelangelo e Botticelli são exemplos de uma transformação na posição social da atividade artística (um fenômeno, é digno de nota, que já se prenuncia no início do século XV), baseada na proximidade do artista com literatos e ideias por eles promovidas, contato complementado e intermediado pela circulação de obras vernaculares, que transmitiam e tornavam acessíveis conceitos filosóficos complexos. Neste sentido, obras que versavam sobre o conceito neoplatônico de amor, como o *De amore* de Ficino; os *Tre libri di amore* de Francesco Cattani da Diacceto, herdeiro intelectual de Ficino (cujo tratado é uma síntese mais acessível da teoria ficiniana sobre o amor); o *Commento* de Pico sobre o poema de Benivieni e, no século XVI, os *Dialoghi d'Amore* de Leão hebreu, exerceram uma profunda influência, direta ou indiretamente, em artistas, poetas e pensadores, de Michelangelo a Giordano Bruno⁷⁷⁴.

Com a vulgarização do pensamento neoplatônico florentino, seus princípios tornaram-se uma espécie de modismo entre os círculos sociais mais abastados. Neste sentido, Panofsky destaca que aquilo concebido pelos magos florentinos como uma filosofia esotérica, se torna um jogo social nas cortes europeias para fins diletantes. Pertencem a este cenário diálogos como o *Asolani* de Pietro Bembo e o *Cortegiano* de Baldassare Castiglione, ainda que ambos os autores não almejassem a construção de um sistema de pensamento, mas somente encantar seus leitores – Bembo em um tom poético e Castiglione com um objetivo educativo⁷⁷⁵. Presentes nos ambientes cortesãos, aos quais o artista passa cada vez mais a ter acesso, a concepção neoplatônica sobre o belo e suas implicações sobre a natureza da imagem, considerada como uma expressão e meio de conhecimento do divino, foram importantes elementos para a teoria da arte, fundamentando a formulação de novos princípios para sua atividade, o que também incluía a posição social do artista como profissional liberal. Um elemento importante neste processo foi a incipiente literatura simbólica, tratada a seguir, consolidando o enquadramento conceitual fornecido pelo

⁷⁷² SNOW-SMITH. The Primavera of Santo Botticelli, 1993; CHENEY. Botticelli's Neoplatonic Images, 1993.

⁷⁷³ DEMPSEY, Charles. The Portrayal of Love: Botticelli's 'Primavera' and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent. Princeton: Princeton University Press, 1992; Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici: Botticelli and Politian's Stanze per la Giostra, *Renaissance Quarterly*, v. 52, 1999, pp. 1-42.

⁷⁷⁴ PANOFSKY, *Studies in iconology*, p.145-6.

⁷⁷⁵ PANOFSKY, *Studies in iconology*, p.147-148.

neoplatonismo na cultura renascentista e servindo de importante repertório iconográfico-iconológico ao qual os artistas da *Maniera* se voltariam em seus programas decorativos.

2.3 O MUNDO COMO SÍMBOLO

Da Antiguidade até o século XVII, a história europeia foi marcada pelo encanto pela natureza simbólica do mundo, expresso em vários aspectos da vida religiosa, cívica e cotidiana, bem como na arte, arquitetura, literatura, medicina e lazer, persistindo e ganhando um novo impulso no Renascimento. Cada elemento do mundo sensível, como estrelas, animais, plantas, cores, números e nomes eram entendidos como alegorias morais, filosóficas ou teológicas, expressos na forma de bestiários, herbários, emblemas, divisas, obras mitológicas e hieróglifos. Por um lado, conforme ressalta Robin Raybould, estas interpretações contribuiriam com a finalidade instrucional e formativa do ser humano, e por outro, como tentativas de expressar o inexprimível, obtendo um entendimento mais profundo da natureza de Deus⁷⁷⁶.

O Renascimento herdou do mundo antigo e da Idade Média a ideia de que o universo seria uma expressão simbólica de uma realidade transcendente, cuja correta interpretação possibilitaria o conhecimento do divino, visão por trás do entusiasmo renascentista pelo aspecto simbólico da existência, fundamentando também o modo de fruição das artes visuais. Os teólogos cristãos absorveram da tradição platônica a postura dualista que concebia o mundo material como uma imagem imperfeita do mundo inteligível, portanto, como um reino de corrupção. Enquanto tal posicionamento seria levado ao extremo pelos gnósticos, que desprezavam o plano da matéria em sua totalidade, atribuindo sua criação à uma divindade maléfica, os cristãos buscaram harmonizar este dualismo com o relato da Criação contido no *Gênesis* bíblico. Esta iniciativa intendia preservar uma certa dignidade ao mundo terreno enquanto obra divina ao torna-lo um meio de conhecimento de Deus, baseando-se no repertório filosófico fornecido pelo próprio paganismo, a alegoria, desenvolvida pelos filósofos estoicos e neoplatônicos⁷⁷⁷.

Desde os tempos de Aristóteles e dos estoicos, a filosofia grega discutia o propósito do mundo natural, chegando ao consenso de que ele havia sido criado para atender as necessidades da humanidade, mas não desenvolvendo explicações adicionais. O mundo seria projetado não apenas

⁷⁷⁶ RAYBOULD, Robin. Translator's Preface. In: VOLKMANN, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*. Translated and edited by Robin Raybould. Leiden/Boston: Brill, 2018, p. vii.

⁷⁷⁷ HARRISON, Peter. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 15.

para nutrir o corpo, mas também para edificar a alma. A filosofia pagã, entretanto, não havia fornecido um método exegético pelo qual as coisas naturais poderiam ser veículos de significados ocultos, e a alegoria permanecia sendo aplicada apenas às fábulas pagãs⁷⁷⁸. No início da era cristã, Fílon de Alexandria adapta este método exegético ao Antigo Testamento. Partindo de um enquadramento platonizante, o filósofo buscava harmonizar a filosofia pagã e a religião semita, utilizando do platonismo como fundamento filosófico para as Escrituras. O método alegórico seria finalmente aplicado ao mundo natural com os neoplatônicos no curso do século III, quando também é inserido no âmbito cristão a partir dos escritos de Orígenes (ca. 185-253), aluno de Amônio Sacas ao lado de Plotino. Esta hermenêutica universal forneceu modos interpretativos para lidar tanto com textos sagrados quanto com objetos no mundo físico, situando-se no cerne da mentalidade simbólica da Idade Média e do Renascimento, uma condição *sine qua non* para a imagem medieval do “Livro da Natureza”⁷⁷⁹.

Orígenes, em seu *Comentário ao Cântico dos Cânticos*, aplica a concepção neoplatônica de imagem ao âmbito bíblico. Recorrendo à autoridade do apóstolo Paulo, defende que as coisas invisíveis são expressões das coisas visíveis, e por meio daquelas estas podem ser compreendidas. O mundo visível, assim, instrui os seres humanos acerca das realidades transcendentais, visto que Deus concedeu ao mundo terreno certas semelhanças e “padrões” de coisas celestes, sendo possível ascender das coisas terrenas às divinas, percebendo e compreendendo, a partir do plano da matéria, aquilo que pertence ao reino celeste⁷⁸⁰. Com base nesta perspectiva, o mundo se torna um símbolo capaz de fornecer verdades espirituais, do mesmo modo que as Escrituras. Assim como o homem é composto de corpo, alma e espírito, do mesmo modo a Escritura é composta por três sentidos, destinados à salvação humana. O primeiro é chamado de mediato ou literal, literal, a “carne” da Escritura; o sentido moral, representando sua alma; e, finalmente, o sentido alegórico, perfeito ou espiritual, que contém a sabedoria divina,

⁷⁷⁸ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 15; SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.84

⁷⁷⁹ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 15-19.

⁷⁸⁰ ORIGEN. *The Song of Songs: Commentary and Homilies*. Translated and Annotated by R. P. Lawson. Westminster, MD: The Newman Press; London: Longmans, Green and Co., 1957, III.12, p. 218.

oculta por símbolos e alegorias misteriosas⁷⁸¹. A influência platônica no pensamento de Orígenes fez com que sua obra fosse vista com suspeição na posteridade, tendo seu nome reabilitado apenas no Renascimento. Apesar desta suspeição, lançada sobre sua obra na Idade Média, entretanto, a influência de seus métodos de interpretação no pensamento medieval foi profunda, fundamentando a abordagem exegética dos pensadores medievais sobre o mundo e as escrituras⁷⁸².

Esta concepção também seria desenvolvida pelo neoplatonismo a partir de Plotino, baseando-se na identificação entre os princípios cósmicos e conceituais, ambos consistindo nas mesmas realidades metafísicas. Deste ponto de vista, os filósofos neoplatônicos tardios sustentavam que o universo seria um enorme mito, repleto de significados espirituais encerrados além dos elementos sensíveis, através dos quais os primeiros poderiam ser acessados e contemplados, visão que permeou obras como *De deis et mundo* de Salústio (ativo entre 355-67 d. C.), amigo do imperador Juliano (331-363 d. C.)⁷⁸³. Diferentemente dos estoicos, Sez nec observa que o objetivo destes autores não era o de racionalizar os mitos em nome de uma explicação das absurdidades míticas, mas converte-los em objetos de culto e de união mística com uma realidade transcendente, buscando os sentidos mais profundos inseridos dos textos sagrados, nos quais eram contidos os mistérios da Criação⁷⁸⁴.

Fundamentando-se nesta cosmovisão, os Padres da Igreja defendiam, analogamente, que Deus teria impregnado a natureza com símbolos capazes de direcionar o olhar do contemplante ao mundo superior das realidades espirituais. Pela compreensão do significado espiritual de objetos físicos, a alma poderia se familiarizar com as verdades eternas. Uma das bases filosóficas desta noção reside na identificação, feita pelos Padres, entre as Ideias platônicas e o Verbo cristão, tal

⁷⁸¹ ORÍGENES. *Tratado sobre os princípios*. Traduzido por João Eduardo Pinto Basto Lupi. São Paulo: Paulus, 2012, IV.2.4(11), p. 172; IV.2.6(13), p. 173.

⁷⁸² HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 15-16.

⁷⁸³ SALLUSTIUS. *Concerning the Gods and the Universe*. Edited with Prolegomena & Translation by Arthur Darby Nock. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, p. 3-5. Para Salústio, os antigos expressavam verdades por mitos, que inspiravam e eram empregados por poetas, filósofos, fundadores de ritos solenes e pelos próprios deuses em oráculos. As fábulas eram, assim, consideradas expressões dos aspectos sensíveis e transcendentais das divindades, aquilo que é manifesto e aquilo que permanece obscuro.

⁷⁸⁴ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 40 s., 84-85.

como expresso no primeiro verso do Evangelho de João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”⁷⁸⁵.

Enquanto criação divina ou emanção de um princípio supremo, o mundo seria uma teofania, um reflexo e revelação de Deus, ainda que na forma de uma manifestação inferior e limitada em relação à origem transcendente e infinita. Segundo este ponto de vista, o interesse pelo cosmo significava a busca por seus mistérios divinos, dispostos na hierarquia de planos ontológicos que estruturam o universo até a esfera divina. A perscrutação de seus vestígios simbólicos, visíveis no mundo natural, era assim imbuída de uma capacidade edificante da humanidade⁷⁸⁶. Esta visão se consolida entre os teólogos cristãos por volta do século IV d. C., os quais assumiam que o mundo era, de fato, projetado como uma escola para as almas, e que os elementos materiais, considerados como signos, apesar de sua natureza efêmera e imperfeita, poderiam servir para edificar a alma em sua busca por salvação. A investigação da natureza era tratada em termos de significação, e não de causalidade, como na filosofia natural aristotélica: o que se torna importante acerca das coisas terrenas não é mais como funcionam, tampouco como interagem na cadeia de causalidades, mas o que elas significam. Como um texto, o mundo possui um significado, o qual, para ser absorvido, deve ser corretamente lido e interpretado. Os princípios por trás desta interpretação do mundo são análogos àqueles utilizados na exegese das Escrituras, ambos criados pelas mãos de Deus⁷⁸⁷.

O mundo natural se torna um conglomerado de símbolos cujo verdadeiro significado é corroborado exclusivamente pelas Escrituras. A Bíblia, como obra divina, deveria abranger todas as coisas, conseqüentemente, a Bíblia deveria “falar” sobre todas as coisas, de modo que tudo se tornou um símbolo em potencial a ser elucidado⁷⁸⁸. Enquanto esta mentalidade simbólica perdurou, a observação do mundo físico seria sempre inferiorizada ou tida como idólatra. Este, embora admirável e belo, não seria o local no qual Deus seria encontrado, mas sim no interior do coração humano. A mente seria a passagem para o mundo invisível, e aqueles que desejassem conhecer

⁷⁸⁵ HARRISON, Peter. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 15; SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 85; RAYBOULD, Robin. Translator's Preface, p. ix.; DE JERUSALEM, Bíblia. Nova ed. revista e ampl. 17 impr. São Paulo: Paulus, 2002, João 1:1, p. 1842.

⁷⁸⁶ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 13-15; BRACH & HANEGRAAFF. *Correspondences*, p. 276.

⁷⁸⁷ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 17.

⁷⁸⁸ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 31; BRITTAN. *Poetry, Symbol and Allegory*, p. 2.

Deus, deveriam olhar dentro, e não fora. A investigação do mundo natural não amparada pela fé era não apenas idolatra, mas vã, pois, considerando que o sentido da natureza era determinado pelo da Escritura, os símbolos a serem encontrados no mundo físico não poderiam, por si mesmos, constituírem um padrão inteligível. Seus princípios ordenadores estariam além deles, junto das verdades eternas, cuja interpretação e revelação era monopólio das Escrituras⁷⁸⁹.

Consequentemente, a perscrutação do mundo natural deveria ser amparada pela Escritura, a única *clavis interpretandi* do universo. Esta condição seria ressaltada por Santo Agostinho, que garantiu ao método exegético de Orígenes uma grande longevidade (ainda que restringindo seu uso aos textos sagrados, descartando a aplicação deste método a textos profanos), sendo ampliado e assumindo a forma quadripartida de *história*, *alegoria*, *analogia* e *aetiologia*, com regras específicas. No esquema mais difundido na Idade Média, a *aetiologia* seria substituída pela *anagogia*, e juntos, estes quatro níveis formaram a quadriga medieval. A interpretação literal ou histórica informava os feitos; a alegoria aquilo no qual se deve crer; analogia moralizante, aquilo que se deve fazer; e a anagógica, aquilo que se deve buscar⁷⁹⁰.

O “Livro da Natureza”, expressão medieval desta concepção de mundo, é visto como um complemento do “Livro da Escritura”, ambos “escritos” por Deus para a instrução e salvação da humanidade. No século XII, Alain de Lille (ca. 1116 – ca. 1202), em uma célebre citação, sintetiza este enquadramento conceitual, afirmando que “toda criatura do mundo é como se fosse um livro ou pintura, e para nós um espelho: de nossa vida, de nossa morte, de nossa condição e de nossa sorte, fielmente simbolizado”⁷⁹¹. O mesmo tom é assumido por Hugo de São Vitor (1096-1141), que em seu *Didaskalicon*, descreve o mundo como um livro escrito pelas mãos de Deus (*quidam liber est scriptus digito Dei*), e cada criatura como uma figura que revela a sabedoria divina aos

⁷⁸⁹ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 31-32.

⁷⁹⁰ AGOSTINHO, Santo. *A Doutrina Cristã*. Tradução do original latino de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002, II.6.7, p. 89-90. Para Agostinho, as obscuridades e aparentes ambiguidades da Bíblia demandam a interpretação alegórica. A obscuridade dos livros sagrados teria sido estabelecida pela Providência visando combater a preguiça e o orgulho humanos por meio da dedicação e do esforço. HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 26-27; BRITTAN, Simon. *Poetry, Symbol and Allegory: Metaphorical language from Plato to the Present*. Charlottesville: Virginia University Press, 2003, p. 2, 20 s.

⁷⁹¹ INSULIS, Alanus de. *Opera Omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: apud J.-P. Migne editorem, 1855, v. 210, Magistri Alani Rhythmus alter, quo graphice natura hominis fluxa et caduca depingitur, col. 579: “*Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est et speculum: nostrae vitae, nostrae mortis, nostri status, nostrae sortis fidele signaculum*”.

seres humanos⁷⁹². A investigação da natureza era motivada a ir além dos objetos sensíveis em busca dos sentidos espirituais mais profundos escondidos por eles. O mundo não deveria ser lido literalmente e a crença de que verdades espirituais estavam escondidas sob o véu da realidade, em último nível, fez com que os elementos físicos fossem obscurecidos pelas verdades transcendentais que eles deveriam representar. Como Harrison sintetiza: “As coisas da natureza, em suas manifestações físicas, eram tão sobrecarregadas de significados espirituais, que elas próprias tendiam a se tornar totalmente transparentes.”⁷⁹³.

Para os exegetas do medievo, o universo era feito de símbolos que, ao serem codificados, expressavam conteúdos morais⁷⁹⁴. Nesta disposição conceitual os escritores medievais produziam um grande número de listas e enciclopédias (seguindo o modelo da obra de Plínio), *herbaria*, bestiários, lapidários entre outros, obras que tratavam das conotações simbólicas (segundo um repertório cristão) de todas as coisas do mundo físico. Assim, uma flor, por exemplo, ou um animal, poderia significar coisas diferentes, cujo significado era condicionado pelo contexto no qual determinado elemento aparece nos textos sagrados⁷⁹⁵. Desta literatura simbólica destaca-se o *Fisiólogo*, manuscrito grego de origem egípcia compilado anonimamente entre a segunda metade do século III d. C. e o início do século seguinte, sendo amplamente influente⁷⁹⁶.

Baseando-se no método exegético de Orígenes (cujo autor anônimo pode ter sido um dos discípulos de Orígenes), o texto ilustrado interpreta o mundo natural e seus elementos como alegorias de verdades e ensinamentos cristãos. A obra, que durante a Alta Idade Média eclipsaria a filosofia natural aristotélica, tendo como cerne o simbolismo cristão de suas ilustrações de animais, plantas e pedras, foi vastamente difundida por vários séculos, traduzida para o latim,

⁷⁹² VICTOR, Hugo de S.. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Garnier, editores et J.-P. Migne successores, excudebat Sirou, 1854, v. 177, Eruditionis Didascalicae, VII.2, col. 814.

⁷⁹³ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 31: “the things of nature, in their physical manifestations, were thus so burdened with spiritual meanings that they themselves tended to become completely transparent”.

⁷⁹⁴ BOAS, George. Introduction. In: NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. 4.

⁷⁹⁵ BRITTAN. *Poetry, Symbol and Allegory*, p. 2.

⁷⁹⁶ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 23-24; SCOTT, Alan. *The Date of the Physiologus*. *Vigiliae Christianae*, v. 52, n. 4, Nov., 1998, p. 441.

etíope, árabe, armênio, siríaco, anglo-saxão, espanhol, italiano e islandês, provençal e para todos os principais dialetos germânicos⁷⁹⁷.

Dentre os diversos significados da Serpente, por exemplo, sua troca de pele representaria o fiel que se despoja de sua antiga “pele” ao se sujeitar a privações e abstenções em sua busca pela verdade cristã, enquanto o pelicano é mencionado como símbolo do renascimento de Cristo. Suas ilustrações e os significados morais e religiosos atribuídos a elas foram fontes importantes para uma série de esculturas e pinturas murais que ornamentavam as catedrais medievais⁷⁹⁸. A alegorização do mundo era uma extensão da alegorização das Escrituras, e embora os exegetas cristãos não ignorassem a literatura secular, vetavam a aplicação, sobre ela, das regras exegéticas utilizadas para a leitura dos textos sagrados do cristianismo. A literatura profana clássica e medieval era discutida apenas como repertório de exemplos negativos, sobre os quais as regras não se aplicavam pelo fato destes textos serem entendidos como desprovidos de um sentido espiritual mais profundo⁷⁹⁹. George Boas lembra que “nesta Bíblia natural, cada ser, cada evento, significava algo. Ele significava a bondade de Deus, o propósito divino, um código moral.”⁸⁰⁰. A leitura de livros para obtenção de conhecimento tornou-se prescindível: bastava apenas ver e interpretar o mundo para extrair deste as mesmas lições⁸⁰¹.

A alteração deste panorama tem início com as transformações do conceito de natureza a partir do século XII, fruto, por um lado, de novas especulações como as da Escola de Chartres, inspiradas por obras platônicas como a *Consolação da Filosofia* de Boécio, o *Comentário* de Macróbio sobre o *Sonho de Cipião*, a versão latina *Timeu* platônico, traduzida e comentada por Calcídio no século IV d. C., e os escritos de Pseudo-Dionísio (em circulação na Europa ocidental desde o século IX); por outro, pelo influxo da filosofia natural aristotélica no Ocidente latino⁸⁰². A

⁷⁹⁷ GOTTHEIL, Richard. The Greek Physiologus and Its Oriental Translations. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, v. 15, 1899, p. 120; SCOTT. The Date of the Physiologus, p. 430–441; HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 24.

⁷⁹⁸ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 24-25; GOTTHEIL. The Greek Physiologus, p. 123-124.

⁷⁹⁹ BRITTAN. Poetry, Symbol and Allegory, p. 3.

⁸⁰⁰ “In this natural Bible, every being, every event, meant something. It meant the goodness of God, the divine purpose, a moral code”.

⁸⁰¹ BOAS. Introduction, p 4.

⁸⁰² WETHERBEE, Winthrop. Philosophy, Commentary, and Mythic Narrative in Twelfth-Century France. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p.

visão, promovida por Pseudo-Dionísio, de que o cosmos seria uma hierarquia ordenada de graus ontológicos tornou possível a criação de novas conexões entre todas as coisas vivas, mitigando o dualismo radical instaurado pela interpretação patrística da cosmologia platônica. Embora exista dois mundos, o homem, como participante de ambos, serve de intermediário entre eles, ocupando o lugar central da hierarquia do ser. A difusão do pensamento de Pseudo-Dionísio seria acompanhada daquela do *Timeu* de Platão, da qual os estudiosos da Escola de Chartres extrairiam importantes noções cosmológicas, como o conceito de Alma do Mundo, que levaram a um interesse renovado pela natureza⁸⁰³. A *Anima Mundi* seria interpretada como um princípio ordenador da natureza, sendo por vezes equalizada ao Espírito Santo, e a obra de Platão tida como divinamente inspirada⁸⁰⁴.

A noção de que o mundo seria organizado como uma criatura viva, espelhando a estrutura humana, seria prontamente aceita pelos escritores medievais, assim como a ideia platônica de que o mundo teria sido modelado a partir das ideias da mente de Deus, enquanto o mundo físico seria o Deus sensível, a imagem da realidade intelectual. Por extensão, pela compreensão dos padrões através dos quais o mundo físico foi criado, seria possível um certo entendimento do divino, um entendimento reforçado pelo *Comentário* de Macróbio sobre o *Sonho de Cipião* e por escritos herméticos, todos apresentando doutrinas análogas às do *Timeu*⁸⁰⁵.

O mundo se torna uma máquina, um instrumento musical harmônico, cujos elementos naturais são como os membros de um grande corpo. A natureza é a grande dama, a filha de Deus e Mãe de todas as coisas, deixando de ser apenas um catálogo de símbolos religiosos, cada um dos quais ensinando um aspecto da verdade religiosa. Ainda que as coisas materiais ainda signifiquem realidades transcendentais, elas passam a possuir um novo significado derivado de suas relações internas, e não de sua consonância com as Escrituras, baseada nas semelhanças entre o visível e a esfera espiritual cristã. Até o século XI, estas semelhanças serviam como uma conexão das entidades materiais até verdades eternas, movendo-se linearmente das coisas visíveis até o reino

211-229; BRACH & HANEGRAFF. *Correspondences*, p. 276; HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 39.

⁸⁰³ WETHERBEE. *Philosophy, Commentary, and Mythic Narrative in Twelfth-Century France*, p. 215-217; HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 39-40.

⁸⁰⁴ WETHERBEE. *Philosophy, Commentary, and Mythic Narrative in Twelfth-Century France*, p. 215-217.

⁸⁰⁵ HARRISON. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, p. 40

inteligível, e o mundo visível não passava de uma camada superficial de aparências, derivando todo o seu significado da glória refletida do mundo divino. A partir do século XII, o mundo, pela primeira vez na era cristã, torna-se investido de seus próprios padrões de ordem, baseados em semelhanças características das próprias coisas sensíveis⁸⁰⁶.

O universo é entendido como uma hierarquia de planos formados por causas secundárias que ligam o terreno ao divino. O funcionamento do universo seria assegurado e mantido pela ordem divina por meio destas causas intermediárias que incluíam entidades angélicas, influências astrais, números entre outros. Estas noções mediavam, historicamente, a noção platônico-cristã do mundo como teofania e a renascentista de natureza como uma expressão orgânica e viva do ser divino⁸⁰⁷. Enquanto para Agostinho a solução para a queda da humanidade seria a fuga da realidade física para o mundo ordenado do inteligível, do século XII em diante, ganha força a crença de que a dignidade perdida pelo ser humano com o Pecado Original poderia ser restabelecida a partir do conhecimento do mundo sensível, visto que este processo ainda culminaria no mundo transcendente. A natureza empírica seria reordenada pelo conhecimento humano⁸⁰⁸.

Esta revalorização da natureza foi acompanhada de uma reconsideração acerca da literatura profana. O passo decisivo nesta direção ocorre na extinção da ruptura categórica entre a teologia e a poesia, levada a cabo por Dante Alighieri. Sua postura pode ser testemunhada em uma famosa carta a seu amigo, Cangrande della Scala (1291-1329), ao qual dedica seu *Paradiso*, onde sustenta que sua obra pode ser interpretada alegoricamente, aplicando a ela o método polissêmico derivado de Orígenes (literal, alegórico ou místico, moral e anagógico), até então aplicado apenas às Escrituras, encerrando o monopólio bíblico sobre a alegoria espiritual, que passa a ser estendida também à poesia e toda literatura secular⁸⁰⁹.

Assim como o método interpretativo era restrito às Escrituras, de modo semelhante os símbolos eram limitados da mesma forma. Eles poderiam se referir a qualquer coisa do mundo

⁸⁰⁶ HARRISON. The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science, p. 41-42.

⁸⁰⁷ BRACH & HANEGRAAFF. Correspondences, p. 276.

⁸⁰⁸ HARRISON. The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science, p. 58.

⁸⁰⁹ ALIGHIERI, Dante. *Del metodo di commentare la Divina commedia*: Epistola di Dante a Cangrande della Scala. Savona: Luigi Sambolino, 1856, III, p. xx-xxi; VII, p. xxiv-xxv; BRITTAN. *Poetry, Symbol and Allegory*, p. 3; MAZZOTTA, Giuseppe F. Boccaccio: the Mythographer of the city. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 353.

físico, mas apenas na medida em que estas coisas se referiam a um contexto bíblico, tais símbolos poderiam ser considerados como expressões de um sentido universal ou mesmo literal. Como resultado da mudança promovida por Dante, tornou-se possível atribuir um significado espiritual a coisas simbolizadas em um contexto não bíblico, alterando dramaticamente não apenas as ideias sobre o símbolo, mas permitindo a abertura de um novo universo simbólico cujos elementos não possuíam um significado claramente definido. Este desenvolvimento, logo, permitiu um sentido do termo “espiritual” exterior à cultura cristã. Por extensão, a Comedia ou qualquer outro poema secular, ao possuir um sentido espiritual, faz com que seu autor seja reconhecido como divinamente inspirado⁸¹⁰.

Décadas mais tarde, em meados do século XIV, Boccaccio estenderia esta capacidade também aos mitos pagãos em sua *Genealogie deorum gentilium*, encomendada por Hugo IV de Chipre. Baseando-se na autoridade de Macróbio⁸¹¹, argumenta que os mitos são revestimentos criados pelos antigos sábios para preservar os mistérios divinos da profanação popular, seguindo o exemplo da natureza que se oculta dos sentidos vulgares dos homens. Partindo destas considerações, Boccaccio aplica o método polissêmico em sua interpretação alegórica das fábulas, ainda que tomando-as, também, como expressões de verdades cristãs⁸¹². Boccaccio, neste sentido, prefigura a teologia poética desenvolvida pelos neoplatônicos renascentistas no século seguinte, destacando o parentesco entre teologia e poesia. Embora ambas costumam diferenciar-se em seus objetos, a teologia se voltando às verdades sagradas, a poesia aos deuses gentios e aos homens, no entanto, ambas podem ser consideradas uma única coisa, pois a teologia não passa de uma certa “poesia de Deus”, e os poetas, assim são imbuídos do poder de impor nomes sobre a divindade, tornando-se fundadores do mundo e formadores das percepções comuns⁸¹³.

A poesia é igualada à teologia, desfrutando de uma dignidade equivalente, defesa à qual Boccaccio dedica o final de sua *Genealogie*. A poesia é uma forma enciclopédia que abrange todas as artes liberais junto da teologia em uma grande estrutura que contém e expressa a totalidade da

⁸¹⁰ BRITTAN. Poetry, Symbol and Allegory, p. 3-4.

⁸¹¹ MACROBIUS. Commentarii in Somnium Scipionis, I.2, p. 7.

⁸¹² BOCCACCIO. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1951, v. 1, I.3, p. 19.

⁸¹³ MAZZOTTA. Boccaccio, p. 354.

criação⁸¹⁴. Entre o final da Idade Média e o Renascimento, a concepção simbólica sobre o mundo adquire uma nova abordagem, resultante da proliferação da literatura esotérica no Ocidente latino, derivada dos mundos árabe e bizantino. Os leitores do “livro da natureza” adquirem uma postura mais ativa em relação ao mundo, buscando desvendar seus mistérios e rearticular seus princípios, reformulando seu “texto”. Como Jon Whitman lembra, “no final deste período, intérpretes buscavam não apenas delinear os signos da natureza, mas investigar seu ‘alfabeto’, sua ‘ortografia’ e ‘sintaxe’ de sua ‘gramática’”⁸¹⁵. Mais importante, a perda do monopólio cristão da interpretação alegórica da realidade teve como consequência a reconsideração dos mitos como símbolos de processos cósmicos.

O reconhecimento de que os mitos pagãos seriam velamentos de verdades universais seria uma das expressões desta visão simbólica do mundo, vastamente explorada pelos neoplatônicos florentinos, sendo integrada à doutrina da *prisca theologia*. Todas as obras religiosas pagãs e cristãs são partes de uma mesma tradição, que era responsável por preservar os mistérios da criação, transmitidos por sábios de incontável antiguidade, que por sua aproximação do ato da Criação, ainda conheciam os segredos do universo. Esta sabedoria teria sido ocultada por estes *prisci theologi*, na forma de histórias, personificações e imagens, para protegê-la da profanação dos incautos, demonstrando assim a continuidade, por intermédio de Boccaccio, do alegorismo mitológico tardo-antigo⁸¹⁶. Homens de todas as religiões e tradições, na medida em que pudessem descobrir os elementos universais contidos nestas fábulas, poderiam ser integrados à visão universal e cristã. As diversas tradições religiosas, assim, seriam camadas exteriores de uma mesma revelação interior⁸¹⁷.

A *theologia poetica* atinge seu apogeu com a produção de Cristoforo Landino que, baseando-se nas ideias de Ficino, reveste os antigos autores pagãos com o tecido platonizante, encarando-os como poetas inspirados inseridos na genealogia da sabedoria universal, a *prisca*

⁸¹⁴ MAZZOTTA. Boccaccio, p. 360.

⁸¹⁵ WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 262: “by the end of this period, interpreters are seeking not just to delineate the signs of nature, but to investigate its ‘alphabet,’ even the ‘orthography’ and ‘syntax’ of its ‘grammar’”.

⁸¹⁶ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.149;

⁸¹⁷ TRINKAUS, Charles Edward. *In our image and likeness: humanity and divinity in Italian humanist thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1970, p. 689.

theologia. Como Charles E. Trinkaus pontua, com Landino a teologia poética se converte na teologia platônica⁸¹⁸, consolidando a visão de que as antigas fábulas seriam revestimentos de verdades filosóficas e universais, perspectiva que seria uma extensão natural da concepção de um cosmo compreendido como um símbolo ou imagem do divino, perspectiva expressa nos dois últimos livros de suas *Disputationes Camaldulenses* (1472), em seu *Comentário sobre a Comedia dantesca* (1581) e em seu *Comentário à Eneida* (1488), uma ampliação dos últimos livros de seu diálogo anterior.

Os deuses e personagens mitológicos emergem como expressões de verdades e forças da mente humana e do universo, ambas possuindo em Deus, o *summum bonum*, sua origem e objetivo comuns. Neste sentido, em uma carta a Filippo Buonaccorsi (Callimachus Esperiens), Ficino relata que, segundo os platônicos, há tantos deuses no céu - as estrelas - quanto há legiões de demônios em volta da terra, e o número de demônios em cada legião é o mesmo que o de estrelas no céu, e os príncipes dos demônios são doze, assim como os signos do zodíaco⁸¹⁹. Logo, os deuses planetários não são considerados apenas alegorias, mas forças ativas e participantes da dinâmica cósmica, tema ao qual Ficino dedica seus três livros *De vita* (1489) e que persistirá no curso do século seguinte, especialmente na obra de Agrippa. Baseando-se em um mesmo corpus filosófico-teológico composto pelo neoplatonismo, a magia e a astrologia, Ficino concebe o universo como um grande sistema harmônico, integrado, vivo e simbólico. As figuras que povoam os céus tornam-se expressões de uma realidade transcendente. Como descreve Eugenio Garin: “demônios, deuses, astros, orações, tudo é música, beleza, harmonia: todas as dificuldades no fim parecem resolver-se sob o signo da arte”⁸²⁰.

Em Florença, a concepção mitológica do cosmo promovida pelo neoplatonismo estimularia novos processos de significação atribuídos às divindades pagãs e personificações, estimulando as expressões visuais de artistas como Sandro Botticelli⁸²¹. Hércules emerge como símbolo da vida ativa e da virtude heroica, vinculadas à *Fortitudo* cívica, enquanto Orfeu o paraleliza como personificação da vida contemplativa, simbolizando a entrega do homem ao caminho místico que

⁸¹⁸ TRINKAUS. In our image and likeness, p. 713.

⁸¹⁹ FICINO. *Opera omnia*, Epistolarum Liber VIII, Marsilius Ficinus Philippo Callimacho, v.1, p. 865-866.

⁸²⁰ GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 94. Cf. ainda supra, caps. 1.3 e 2.2.

⁸²¹ Cf. supra, cap. 2.2.

leva à união divina⁸²². Em suma, o impacto intelectual da filosofia neoplatônica contribuiu com uma adaptação psicológica dos motivos triunfais da arte antiga, em um caminho espiritualizante: uma imagem da Vitória indicaria uma grandeza moral em detrimento do prestígio militar; um escravo acorrentado simbolizaria a alma mantida em sua prisão corpórea pelo apego às paixões, e não a submissão ao vencedor. Do mesmo modo, ocorre uma profusão de figuras de duplo sentido, simultaneamente vinculados ao universo pagão e cristão. Como Chastel pontua: “a influência do neoplatonismo florentino estimula a utilização dos símbolos da glorificação terrestre no sentido de uma grandeza bem diferente”⁸²³, uma grandeza espiritual.

Neste sentido encontra-se alusões como a de Ficino, que em uma carta de 1477 para seu discípulo, Giovanni Nesi, expõe a figura de Hércules de acordo com a divisão tríplice das faculdades da alma descritas no *Timeu*. A alma se subdivide em três partes: a primeira, localizada na cabeça, a faculdade racional (*rationandi*); a segunda, no coração é a faculdade irascível (*irascendi*), responsável pelas emoções de ira, temor e audácia; a terceira, no “fígado”, a faculdade concupiscível (*concupiscendi*), regente do vigor natural, dos impulsos alimentares e libido. “A razão, em nós é chamada de Hércules. Ele matou Anteu, ou seja, alguns simulacros selvagens de nossa fantasia”. O leão e a hidra, por sua vez, representam a cólera e a força do desejo, respectivamente (“*leonem, iracundiam et hydram, concupiscendi vim*”), dominadas pela faculdade racional da mente humana⁸²⁴. Os monstros mitológicos derrotados pelo herói são, assim, associados às paixões que o homem deve superar na jornada de sua alma em direção ao Absoluto.

⁸²² CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.359-364. Sobre as diversas concepções acerca de Orfeu na prisca theologia, cf. supra, cap. 1.2.

⁸²³ CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.364-365.

⁸²⁴ FICINO. *Opera omnia, Epistolarum Liber III*, v. 1, p. 775.: “Ratio rursus in nobis Hercules nominator. Hic occidit Antaeum id est immania quaedam simulachra phantasiae”. O herói também é vinculado à razão no quarto livro das Quaestiones Camaldulenses de Landino, cujo fogo, utilizado para queimar as cabeças da Hidra (representando os argumentos falaciosos) simboliza o fervor do gênio (*ingenii fervore*). LANDINO. *Quaestiones camaldulenses*, IV, fl. 65v.

Na mesma direção, o tema das Três Graças (*Charites*), popularizado por autores antigos como Hesíodo⁸²⁵, Homero⁸²⁶, Sêneca⁸²⁷ e Sérvio (séc. IV d. C.)⁸²⁸, e retomado no Renascimento por Alberti como referência artística⁸²⁹, é interpretado por Marsilio Ficino e Pico della Mirandola como expressões do processo de emanção e contemplação da teoria neoplatônica do belo. Para estes autores, o grupo simboliza o processo neoplatônico de processão a partir da divindade e a reversão, a jornada de retorno à fonte divina. O tema desfrutaria de grande aceitação na Academia de Ficino, apelidaria sua *villa* em Careggi de "*Charitum Ager*" (fazenda das Graças)⁸³⁰, enquanto Pico as transformaria em emblema pessoal, gravando-as no verso de sua medalha (Fig. 4), contendo as palavras *pulchritudo*, *amor*, *voluptas*, atribuídas a cada uma das figuras⁸³¹. O sentido alegórico das personagens é desenvolvido em seu *Commento*. Seus nomes são Viridez (*viridita*), ao centro; Felicidade (*Letitia*) e Esplendor (*Splendore*), nos flancos, propriedades da beleza ideal (Vênus). A primeira representa a juventude, período de constituição e desenvolvimento, durante o qual o homem alcança sua completa integridade, formação e vigor. Considerando que este processo formativo, representado pela Viridez ou Jovialidade, relaciona-se diretamente com Vênus, vista

⁸²⁵ HESÍODO. *Teogonia*. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, 907-911, p. 62. Hesíodo descreve as Cárites, Aglaia, Eufrosina e Tália, como fruto da união entre Zeus e Eurínome.

⁸²⁶ HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015, XIV. 265, p. 308. Homero descreve as Graças como servas de Afrodite, relação explorada amplamente no Renascimento. Cf. ainda HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015, XIV, 265, p. 308

⁸²⁷ SENECA, Lucius Annaeus. *On Benefits*. Translated by Mirian Griffin and Brad Inwood. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011, 3.2-3.3, p. 20; 3.5, p. 21. Sêneca descreve as Graças como personificações de tipos de benefícios ou favores. O autor elenca interpretações sugerem que uma delas representa o concedimento de um benefício, outra por seu recebimento, e outra por seu retorno. Outras, prossegue, sustentam que elas representam os três tipos de benfeitores: aqueles que conferem benefícios, aqueles que os retornam e aqueles que aceitam benefícios e os retornam ao mesmo tempo. As Graças apresentam expressões felizes por ser esta a reação típica daqueles que recebem benefícios. São jovens pelo fato de os benefícios nunca envelhecerem, e são virginais por serem puras e reverenciadas por todos. Benefícios não devem ser limitados ou obrigatórios, motivo pelo qual as figuras usam roupas soltas e translúcidas, visto que os benefícios desejam ser vistos por todos.

⁸²⁸ SERVIUS. *In Vergilii carmina commentarii*. Lipsia: Teubner, 1881-1902, v. 1, I.720, p. 199-201. Para Sérvio, as Graças representam os benefícios, sendo representadas nuas pois os benefícios devem ser puros, e estão interligadas por serem inseparáveis. Uma é representada de costas e as outras duas de frente pelo fato de que quando um benefício é ofertado, dois outros são revertidos em troca.

⁸²⁹ ALBERTI, *Da Pintura*, III.54, p.129-130.

⁸³⁰ FICINO. *Opera omnia*, Epistolarum Liber I, v. 1, p. 608.

⁸³¹ WIND. *Pagan Mysteries*, p. 36-52.

como a proporção entre as partes e o todo, esta graça é uma propriedade da verdadeira Vênus no mundo ideal, onde também é encontrada a verdadeira Viridez⁸³².

Figura 4. Medalha de Pico della Mirandola, após 1495. Bronze, d. 82 mm. N° MI1 (Hill 1930) (262) (998) (A) (262). British Museum, Londres.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_BNK-ItM-8. Acesso em: março de 2023.

Por ser de natureza inteligível, imutável e imperecível, de sua ação derivam as coisas sensíveis, que participam desta Vênus, pois conservam a proporção de seus membros enquanto se mantêm jovens. As outras duas propriedades da beleza ideal, ou seja, as outras duas graças, ilustram o intelecto e a vontade, preenchendo aquela quando é inflamada pela alegria inefável. Visto que a durabilidade e permanência, representadas pela Viridez, não constituírem um ato reflexivo, esta é retratada sempre de costas, como procedente e não retornante. As outras duas, aludindo ao intelecto e a vontade, enquanto operações reflexivas, são representadas com os rostos voltados ao epectador, como se retornassem a ele, simbolizando os influxos divinos que retornam ao ser humano, e deste novamente a Deus em uma dialética mística⁸³³.

⁸³² MIRANDOLA. *Commento*, II.17, p. 508-509. Sobre as Três Graças no Renascimento e na obra de Pico, cf. WIND. *Pagan Mysteries*, p. 26-52;

⁸³³ MIRANDOLA. *Commento*, II.17, p. 508-509.

Analisadas em relação à medalha, é possível compreender seu sentido em consonância com a teoria do amor cultivada por Pico e pela Academia ficiniana. Como Wind pontua, o Amor, ao centro, ocupando o lugar de *Viridita*, surge como mediador entre a *Pulchritudo* e a *Voluptas*, correspondendo de modo preciso às definições do Amor expostas no *Banquete* de Platão, adotadas por toda a tradição platônica. O Amor é o Desejo pela Beleza⁸³⁴, no entanto, somente o Desejo, sem a Beleza como sua fonte, não seria Amor, apenas a paixão animal; enquanto apenas a Beleza, sem a paixão, seria apenas uma entidade abstrata sem a capacidade de produzir Amor. Apenas pelo intermédio do Amor os opostos *Pulchritudo* e *Voluptas* se unem harmonicamente. Para esta união se concretizar, no entanto, é preciso que o Amor se volte ao absoluto, pois enquanto ele permanecer vinculado ao mundo finito, a Paixão e a Beleza continuarão em desarmonia⁸³⁵.

Assim, apenas o Amor platônico, voltado ao divino, seria capaz de proporcionar um equilíbrio entre o Desejo e a Beleza, considerando que sua contraparte terrena, a atração pela beleza corpórea, leva à queda da alma na escuridão dos impulsos inferiores. Mais do que uma atração do ser humano pelo que é belo, o Amor é entendido como a força unificadora universal, um *vinculum*, que mantém todo o cosmo em união mútua e harmônica em todos os seus níveis com o Criador⁸³⁶. O grupo mitológico, interpretado por autores antigos como uma alegoria moral, se converte em um símbolo de processos mentais e cosmológicos, uma interpretação que será pervasiva a uma miríade de fábulas antigas.

Esta inclinação alegórica, carregada de elementos místico-filosóficos, permearia as literaturas mitográfica no curso do *Cinquecento*, gênero que foi uma fonte iconográfica e conceitual importante para os artistas maneiristas⁸³⁷. Graças ao advento da imprensa, as mitografias medievais permaneceram influentes até meados do século XVI, e mesmo com a publicação de algumas obras antigas sobre o tema, edições destes textos eram consideravelmente mais numerosas. Paralelamente à publicação de *De natura deorum* de Cícero, foram editadas: o *Comentário* de Sérvio (seis edições entre 1470 e 1475); as *Mythologiae* de Fulgêncio (sécs. V e VI d. C.); as Alegorias Homéricas de

⁸³⁴ O *motto* é repetido por Pico em uma série de passagens em seu *Commento*, por ex. MIRANDOLA. *Commento*, II.2 p. 487; 3 p. 489; 9, p. 497; 10, p. 498; 11, p. 499.

⁸³⁵ WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, p.46-47.

⁸³⁶ FICINO. *De Amore*, III.1, p.53.

⁸³⁷ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.225.

Palaeophatus; os tratados de Heráclito e Fornuto (Aldus 1505); a obra de Macróbio (Paris: 1515 e 1524; Basiléia: 1535; Lyon: cinco edições entre 1522 e 1544). A *Bibliotheca* de Pseudo-Apollodorus seria publicada somente em 1555. Os mitógrafos medievais, adicionalmente seriam constantemente reeditados. À parte da *Genealogia* de Boccaccio, cuja popularidade persistiu até a metade do século XVI, seriam publicadas as obras de Marciano Capella (ativo entre 410-420 d. C.), contando com oito edições entre 1499 e 1599; o *Liber Ymaginum deorum* de Albricus⁸³⁸ e o *Libellus de imaginibus deorum* (séc. XII), atribuído ao mesmo autor no decorrer do século XV: o primeiro, a partir do final do século XV (Roma: 1480, 1510; Florença: 1492, 1495-1500; Viena: 1510, 1523; Basiléia: 1549, 1570; Paris: 1578 etc...), o segundo, editado inicialmente em 1520⁸³⁹.

Em meados do século, entretanto, uma nova tradição mitográfica se desenvolve, parcialmente baseada na obra de Boccaccio e nos manuais medievais, à qual literatos e artistas do século XVI por vezes recorriam como repertórios de conhecimento mitológico, servindo como intermediários entre estes leitores e as fontes primárias antigas. Esses textos consistiam em manuais e dicionários, que continham informações sobre os nomes dos deuses, suas aparências e suas histórias, facilmente acessíveis a todos os tipos de leitores⁸⁴⁰. A este grupo pertencem obras como a *Theologia mythologica* (1532) do médico germânico Georg Pictorius (ca. 1500-1569), que interpreta os mitos pagãos como alegorias de forças e processos naturais, fornecendo também descrições sobre como devem ser representados⁸⁴¹, e, especialmente na Itália, *De deis gentium*

⁸³⁸ Escrevendo sob o pseudônimo de Albricus ou Albericus, Alexander Neckam (1157-1217) seria o autor do *Liber Ymaginum Deorum* (cod. Vat. 3413) baseando-se nas doutrinas de Macróbio, Marciano Capella, Sérvio e Donato (séc. IV), buscando interpretar os significados das imagens das divindades pagãs. No final do século XIV, a obra ganharia uma versão abreviada, o *Libellus de Imaginibus Deorum*, (ca. 1400), também colocada sob a autoria de Albricus/Neckam. A obra de Neckam seria o texto mitográfico mais conhecido até o advento das versões moralizadas de Ovídio - em especial, o *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* de Petrus Berchorius (cuja primeira edição data de 1340, seguida de uma segunda versão em 1342) - e da obra de Boccaccio no século XIV. A obra inspiraria algumas composições de Petrarca, a obra de Boccaccio e, no século XV, o poema *De gentiliis deorum imaginibus* de Lodovico Lazzarelli (1468-69). Para Jean Seznec, a obra de Albricus, mais do que precursora, foi um dos elementos fundamentais para os desenvolvimentos culturais do Renascimento. PANOFISKY. *Renaissance and Renascences*, p.75; KLIBANKSY, Raymond; PANOFISKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*. Nendeln: Kraus Reprint, 1979, p. 174; HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHOOORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzarelli (1447-1500)*, p. 14-16. SEZNEC. *The Survival of Pagan Gods*, p. 170-180.

⁸³⁹ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.225.

⁸⁴⁰ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.219.

⁸⁴¹ PICTORIUS, Georg. *Theologia mythologica*: videlicet de nominum Deorum gentilium ratione. De imaginibus, aut formis, insignibusque eorundem. Et omnium imaginum explanationes allegoricae. Friburgum Brisgoicum: Joannes Emmeus, 1532.

(1548) do ferrarense Giglio Gregório Giralaldi, a primeira edição (não ilustrada) das *Le imagini colla sposizione degli antichi* (1556) de Vincenzo Cartari e as *Mythologiae* (1567) de Natale Conti.

A monumental obra de Giralaldi, como a primeira a ser publicada, foi um modelo importante para as obras subsequentes⁸⁴², se debruçando sobre os nomes, epítetos e etimologias das divindades pagãs, incorporando ao seu aparato erudito interpretações esotéricas dos deuses pagãos de fontes antigas como Apuleio, Porfírio, Proclo e os *Hinos Órficos*, traduzidos por Ficino. Isto pode ser visto, por exemplo, no *Syntagma II*, onde, dentre os atributos de Júpiter, Giralaldi elenca as qualidades atribuídas ao deus por estas fontes: “O onipotente Júpiter é, ao mesmo tempo, o primeiro e o último; Júpiter é a cabeça e o meio: Todas as coisas são seu presente; Júpiter é o fundamento da terra e do Olimpo estrelado”⁸⁴³. A noção de que os deuses antigos eram repletos de mistérios é abordada em trechos como seu *Syntagma XII*, onde discute os atributos de Minerva. Citando Proclo e Ficino, Giralaldi revela a existência de um antigo templo de Minerva no Egito, sobre o qual havia uma inscrição dourada contendo o seguinte *motto*: “Eu sou todas as coisas que são, que virão a ser, e que foram: meu véu jamais foi desvelado, e o fruto que dei à luz é este, o Sol nasceu”⁸⁴⁴. O comentário, extraído do *Liber de Sole* de Ficino, descreve Minerva como personificação da inteligência divina e origem do Sol⁸⁴⁵. A implicação da obra para as artes representativas é vislumbrada em uma passagem notável, onde Giralaldi revela a expectativa de que seu manual fosse utilizado como referência a artistas e escritores, evidenciando os objetivos desta literatura⁸⁴⁶.

A mesma postura exegética, em linhas gerais, seria adotada pelos demais manuais mitográficos, porém, com focos diferentes. Cartari segue uma direção iconográfica, e sua preocupação era sobretudo descrever a aparência dos deuses e explicar seus atributos, sendo, das

⁸⁴² SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 233. Conti demonstra não conhecer a obra de Giralaldi, o que Sez nec acredita se tratar de vaidade, e não ignorância. Por outro lado, Cartari reconhece seu débito com a obra giralaldiana, o qual é tão extenso que alguns autores consideram a obra de Cartari como plágio da obra de Giglio.

⁸⁴³ GIRALDI, Giglio Gregorio. *De deis gentium varia et multiplex Historia*: in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignorata explicantur, et pleraque clarius tractantur. Basileae: Per Ioannem oporinum, 1548, Synt. I, p. 22; Synt. II, Iuppiter, p. 102-103: “Iuppiter omnipotens, est primus & ultimus idem, Iuppiter est caput, & medium: Iovis omnia munus, Iuppiter est fundamen humi, ac stellantis olympi.”. É notável que Giralaldi, seguindo Marsílio Ficino, considera Hermes Trismegistus como anterior a Platão, partindo da opinião do sábio egípcio sobre os deuses e o monoteísmo.

⁸⁴⁴ GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma XII, p. 465: “Ego sum quae sunt, quae erunt, & quae fuerunt: velum meum revelavit nemo: quem ego fructum peperit, Sol est natus”.

⁸⁴⁵ FICINO. *Opera Omnia*, Liber de Sole, VI, p. 968.

⁸⁴⁶ GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma VII, p. 344.

três, a obra mais popular entre os artistas por ter sido escrita inicialmente em vernáculo, contando com ilustrações a partir de sua edição de 1571. Neste sentido, são notáveis as menções ao manual de Cartari por teóricos de arte do final do século, como Giovanni Paolo Lomazzo (1584) e Giovanni Battista Armenini (1587), como importante repertório para artistas (junto da *Genealogia* de Boccaccio), ao lado de obras clássicas como as de Tito Livio e Plutarco, e tratados como os de Vitrúvio e Alberti, servindo como um indicativo importante da formação desejável para os artistas⁸⁴⁷.

Conti, por sua vez, como Seznec pontua, se considerava um filósofo, preocupando-se com o significado oculto dos mitos, vistos como manifestações dos mistérios da sabedoria divina dos antigos, nos termos da *prisca theologia*, acessíveis apenas a um pequeno grupo de iniciados⁸⁴⁸. A obra de Conti, segundo Gombrich e Seznec observam, embora seu sucesso tenha se dado tardiamente, desfrutou de particularmente boa recepção em território francês, tornando-se uma fonte de temas mitológicos importantes a artistas como Nicolas Poussin (1594-1665)⁸⁴⁹. Nenhum destes tratados, no entanto, representou um rompimento com a tratadística mitográfica tardo antiga e medieval. Apesar de uma maior proximidade com escritores gregos (Conti, por exemplo, recorre amplamente a tragédias gregas), os três autores dependem de compiladores e colecionadores da tardo-antigos e medievais como Higino, Sêrvio, Lactâncio, Macróbio, Marciano Capella e Fulgêncio; dos Padres da Igreja; de Albricus e Boccaccio e, finalmente, de seus próprios contemporâneos⁸⁵⁰.

A partir de meados de século, os deuses descritos nos manuais passam a ser vistos em obras de arte, como nos grandes ciclos decorativos em palácios italianos, dentre seus exemplares, a Sala Regia e a Cappella Paolina no Vaticano; o Palazzo Vecchio de Florença e o Palazzo Ducale em Veneza. Como Seznec ressalta, estes ciclos ilustram aspectos da cultura artística do período, cuja preocupação é edificar e instruir, e não (apenas) causar deleite estético. A elaboração destes

⁸⁴⁷ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, VII, p. 656; ARMENINI, Giovanni Battista. *Dei veri precetti della pittura*. Pisa: Niccolò Capurro, 1823, III, p. 234-235. Como Seznec observa, a maior parte do livro VII de Lomazzo, acerca dos deuses, foi retirada da obra de Cartari. Em vinte e um capítulos, Lomazzo parafraseia as *Imagini* de Cartari. SEZNEC, Jean. *The Survival of pagan gods*, p. 258.

⁸⁴⁸ CONTI, Natale. *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*: In quibus omnia prope Naturalis & Moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur. Venetiis: Comin da Trino, 1568.

⁸⁴⁹ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 304; GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 120-122.

⁸⁵⁰ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 233-234.

programas seria feita segundo a orientação de um humanista, tendo como principal objetivo a exaltação de um indivíduo, família, cidade ou instituição, fundamentada por princípios filosóficos ou religiosos⁸⁵¹. Responsáveis pelos temas das obras de arte, os humanistas extraíam sua inspiração de textos históricos, mitológicos ou cristãos. As fábulas facilitavam o propósito de traduzir conceitos em imagens, convertendo os deuses em emblemas portadores de diversos significados. Seznec, a este respeito, refere que

[...] o humanista, menos preocupado com as qualidades plásticas de uma imagem do que com suas possibilidades simbólicas, volta-se às mais complexas, sobrecarregadas e bizarras figuras mitológicas, assumindo que elas fossem mais adequadas para exibir todas as facetas de seu pensamento e a sutileza de suas invenções⁸⁵².

A execução das obras era estritamente controlada, de modo a transmitir apropriadamente o significado expresso pela imagem. Nenhum detalhe é negligenciado, a posição das mãos, a cor e o tecido são escolhidos minuciosamente, visto que cada elemento é um signo revestido de sentido. Qualquer alteração, embora não comprometesse o valor estético, poderia, contudo, impedir a transmissão do significado a ser expresso pela obra⁸⁵³. Vistos pelos neoplatônicos como expressões de verdades universais, os mitos, imbuídos desta carga simbólica, foram assim utilizados em programas decorativos visando a exaltação do patrono e a consolidação de sua autoridade em seu território, destinados à fruição de uma elite intelectual⁸⁵⁴.

Símbolos e alegorias eram utilizados para fins intelectuais e espirituais, dividindo espaço com ilustrações de histórias do Evangelho, coexistência fundamentada na doutrina da *prisca theologia* promovida por Ficino, Pico, Landino, Agrippa, entre outros, concebendo paganismo e cristianismo como roupagens diferentes de uma mesma revelação divina⁸⁵⁵. A complexidade conceitual inerente a estas obras, derivada do modo como os próprios mitos eram concebidos, também se estendeu ao modo de vê-las, revelando-se em uma polissemia somente apreendida por um grupo restrito de espectadores, literatos e eruditos cortesãos equipados com o repertório clássico

⁸⁵¹ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 286

⁸⁵² SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 287-288: “[...] the humanist, less concerned with the plastic qualities of an image than with its symbolic possibilities, turns by preference to the most complex, overcharged, and bizarre mythological figures, believing them best fitted to exhibit all the nuances of his thought and the subtlety of his intentions”.

⁸⁵³ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 287-288.

⁸⁵⁴ Cf. a seguir, cap. 3.

⁸⁵⁵ SHEAMAN. *Maneirismo*, p.68; CHENEY. *Giorgio Vasari*, p. 4.

e intelectual capaz de interpretar os complexos aparatos alegóricos que decoravam os edifícios italianos⁸⁵⁶.

O apreço pelo simbolismo também contou com o grande entusiasmo renascentista pelos hieróglifos, despertado com a redescoberta do manuscrito grego dos *Hieroglyphica* de Horapolo (séc. IV) pelo monge Cristoforo de Buondelmonti na ilha grega de Andros em 1419, trazendo-a consigo para Florença, despertando enorme interesse dos literatos florentinos⁸⁵⁷. Ciraco de Ancona (1391-1452), por exemplo, tomaria notas do Livro I de Horapolo ao preparar-se para sua viagem ao Egito. O texto reforçaria a informação acerca dos hieróglifos contida na obra do historiador romano Ammianus Marcellinus (ca. 330- 395 d. C.), descoberta por Poggio Bracciolini⁸⁵⁸. Os hieróglifos contavam ainda com o suporte exegetico fornecido pelo mundo antigo por meio dos escritos de Clemente de Alexandria (ca.150 d.C.- ca. 215/217 d.C.). Para ele, tanto os egípcios quanto os antigos hebreus utilizavam o método do ocultamento para a preservação e transmissão de seus mistérios, chamado entre os primeiros de *adyta*, e de *véu*, entre os segundos, cujo sentido seria acessível apenas para aqueles que se dedicassem às coisas divinas⁸⁵⁹.

Os hieróglifos surgem como uma das linguagens sagradas dos egípcios, acessível somente aos iniciados e detentora de diversos níveis de significado, que se subdivide em três tipos: literal, onde o símbolo imita a forma do objeto representado; figurativo, que opera com caracteres, transpondo e mudando a relação entre representante e representado; e o alegórico ou enigmático, onde há, respectivamente uma semelhança e uma diferença entre o representante e o representado,

⁸⁵⁶ BATTISTI. Renascimento e Maneirismo, p. 21-30; SHEAMAN. *Maneirismo*, p.183; KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 141; ACIDINI, Cristina. "Order and Proportion": Vasari's Final Years. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 180-181; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.123, 156; KROKE, Antonella Fenech; MOREL, Philippe. Allegory and Myth in Florentine Art during the Second Half of the 16th Century. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 255; CHENEY. Introduction. In: *Readings in Italian Mannerism*, p. 7; BROCK, Maurice. *Bronzino*. Translated from the French by David Poole Radzinowicz and Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002, p. 10.

⁸⁵⁷ PRAZ. *Studies in seventeenth-century imagery*, p. 23; GRAFTON, Anthony T.. Foreword. In: NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. xvi; DEMPSEY, Charles. Renaissance Hieroglyphic Studies: an overview. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 365.

⁸⁵⁸ GRAFTON. Foreword, p. xvi.

⁸⁵⁹ CLEMENT, of Alexandria. *The writings of Clement of Alexandria*. Edinburgh: T. & T. Clark, 1867, v. 2, IV, p. 232-233.

uma visão semelhante à elaborada por Orígenes com respeito às Escrituras. Para o autor, todos aqueles que falavam das coisas divinas, tanto as Escrituras quanto os poetas gregos, cobriram os primeiros princípios de todas as coisas, transmitindo a verdade na forma de enigmas, símbolos, alegorias, metáforas e artifícios semelhantes⁸⁶⁰. Esta visão acerca dos hieróglifos inspiraria humanistas como Leon Battista Alberti ao considera-los como uma linguagem simbólica universal para a expressão de temas sublimes, chegando a mencionar alguns de seus símbolos, como o olho, que simbolizaria um deus; a natureza significada por um abutre; um rei por uma abelha; o tempo por um círculo; e a paz, por um boi, além de reconhecer suas capacidades mágicas ao citar o costume dos egípcios de efetuar exorcismos de demônios por meio destes símbolos⁸⁶¹.

A explicação filosófica dos hieróglifos seria fornecida por Ficino décadas mais tarde em seu célebre Comentário às *Enéadas* de Plotino. Ao abordar o meio pelo qual os seres divinos que povoam a esfera do Intelecto apreendem a existência. Estas existências não necessitariam do aparato da ciência, pois o plano da Mente divina é composto por imagens arquetípicas autênticas e reais, e não como reflexos ou inscrições, como o mundo material. Os sábios antigos teriam reconhecido este fato ao sustentar que as Ideias seriam Seres, Essências, contemplando toda a totalidade da existência simultaneamente (“*totum simul*”) sem a mediação da razão discursiva, baseada na separação entre sujeito e objeto⁸⁶².

Os antigos sacerdotes egípcios teriam visto a verdade desta concepção ao abandonarem as formas escritas e as palavras pelas representações imagéticas, gravando separadamente cada imagem relacionada a cada item nas inscrições sagradas nos templos, replicando o método de criação do Absoluto, pois cada manifestação de conhecimento e sabedoria é uma imagem distinta, um objeto em si mesmo, uma unidade imediata, não sendo um compósito feito pela razão discursiva, como as palavras, formadas por diversas letras que são lidas sucessivamente, mas imediatamente compreendida em sua totalidade⁸⁶³. Ficino comenta o trecho, revelando que os

⁸⁶⁰ CLEMENT. *The writings of Clement of Alexandria*, v. 2, IV, p. 233-234. Clemente elenca ainda outras linguagens utilizadas pelos egípcios. Aqueles instruídos entre os egípcios aprendiam primeiro a escrita egípcia, chamada de Epistolográfica; e então a segunda linguagem, chamada de Hierática, praticada pelos santos escribas; e, finalmente, a terceira e última, chamada de Hieroglífica.

⁸⁶¹ ALBERTI. *De re aedificatoria*, VI.4, fl. 82v; VIII.4, fl. 118 v.

⁸⁶² PLOTINUS. *The six Enneads*, V.8.5, p.242.

⁸⁶³ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.6, p.242.

sacerdotes egípcios não utilizavam letras individuais para significar seus mistérios, mas imagens inteiras de plantas, árvores ou animais, pois Deus tem conhecimento de todas as coisas não pela multiplicidade de processos mentais, mas pela forma simples e consistente de um objeto⁸⁶⁴.

Como ilustração deste trecho, Ficino menciona o hieróglifo horapoliano do universo⁸⁶⁵, interpretando-o como um símbolo do tempo

O pensamento do tempo, por exemplo, é múltiplo e móvel, considerando que o tempo é rápido, e que por meio de uma certa revolução, une o princípio com o fim. Ele ensina a prudência, produz muitas coisas e as destrói. Assim, todo este discurso é compreendido pelos egípcios em uma única figura, retratando uma serpente alada que morde a própria cauda. Outras figuras são feitas de modo semelhante, tal como são descritas por Horus [Horapolo]⁸⁶⁶.

Em sua interpretação, Ficino unifica a descrição de Horapolo com seu significado na tradição alquímica: segundo o primeiro, a serpente que morde sua própria cauda representa o universo, cujas escamas são as estrelas, e sua troca de pele simboliza o ciclo de rejuvenescimento cósmico; na tradição alquímica, a serpente, geralmente alada (diferentemente da descrição de Horapolo) surge como ouroboros, representando o movimento cíclico do cosmo e uma alusão à operação alquímica de transmutação, o *magnum opus*, por vezes acompanhada do *motto* grego “ἐν τὸ πᾶν” (o Todo é Um)⁸⁶⁷. O símbolo, neste sentido, representa o processo de emanção e retorno ao Uno, e ao interpretar o símbolo como alusão ao tempo, como Cocking pertinentemente pontua, Ficino apenas enfatiza um de seus aspectos em detrimento de outro, ressaltado por Horapolo⁸⁶⁸.

⁸⁶⁴ FICINO. *Opera Omnia*, v. 2, p. 1768.

⁸⁶⁵ NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, I, p. 43.

⁸⁶⁶ FICINO, Marsilio. *Opera Omnia*. Baliseae: ex officina Henricpetrina, 1576, In Plotinum, V.8.6, p. 1768: “Excogitatio temporis apud te multiplex est et mobilis, dicens videlicet tempus quidem est velox, et revolutione quadam principium rursus cum fine coniungit: prudentiam docet, profert res, et aufert. Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, cauda ore prensantem: caeteraque figuris similibus quas describit Horus”.

⁸⁶⁷ COCKING, John M.. *Imagination: a study in the history of ideas*. Edited with an Introduction by Penelope Murray. London – New York: Routledge, 1991, p. 186; GRIMES. *Zozimos of Panopolis*, p. 24. Sobre Ficino e a alquimia, cf. FORSHAW, Peter J.. Marsilio Ficino and the Chemical Art. In: CLUCAS, Stephen; FORSHAW, Peter J.; REES, Valery (Eds.). *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and his influence*. Leiden/Boston: Brill, 2011, p. 249-271. Esta interpretação da serpente que devora sua própria cauda como alusão do processo cósmico de destruição e criação é também mencionada por Macróbio em sua *Saturnalia*, onde revela que o símbolo era utilizado entre os fenícios como símbolo de Jano, o deus do mundo. Cf. MACROBIUS, Ambrosius Theodosius. *Saturnalia*. Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1970, I.9.12, p. 38.

⁸⁶⁸ COCKING. *Imagination*, p. 187.

Assim, utilizando como exemplo o símbolo do Tempo como uma serpente alada que morde sua própria cauda, Ficino acredita que aqueles que contemplarem tal imagem poderiam aprender todos os mistérios divinos do Tempo, pois os egípcios teriam reunido a totalidade dos argumentos discursivos na forma de uma única imagem. De acordo com esta concepção, o símbolo se converte em uma expressão do irrepresentável, e por meio da contemplação, capaz de estabelecer o contato suprracional e intuitivo com esta realidade metafísica. Ao contemplar estes símbolos, seria possível alcançar uma ligação com as ideias paralela àquela obtida pela intuição mental destes arquétipos, fornecendo assim um caminho mais curto e arrebatador para o verdadeiro conhecimento, do que aquele oferecido pela lógica discursiva. Em outras palavras, as imagens, como manifestações dos próprios conceitos, se tornam um atalho para a contemplação destes, em comparação com a especulação intelectual, dependente das palavras. Consequentemente, as imagens teriam uma capacidade maior de expressar esta realidade suprassensível do que as palavras, visto que uma imagem seria capaz de comunicar este conteúdo espiritual de modo mais direto, imediato e integral, sendo o modo de apreensão do próprio Deus, tal como celebrenemente sintetizado na expressão de boeciana “*totum simul*” (tudo ao mesmo tempo) em sua definição da Eternidade⁸⁶⁹.

Como Gombrich pontua, para o neoplatônico cristão, que acreditava que a verdade era expressa tanto pelo Evangelho quanto pelas obras esotéricas, a ideia de que os hieróglifos egípcios também seriam expressões desta sabedoria certamente não seria estranha. Tal como presente em Pseudo-Dionísio, as formas incomuns, das quais os hieróglifos também seriam exemplos, serviriam como indicio de que essa escrita poderia carregar profundos mistérios divinos⁸⁷⁰. De fato, a própria doutrina mística pseudo-dionisíaca atribui um valor importante às imagens fantásticas, perspectiva que agiu como uma fundamentação teológica cristã para o reconhecimento da capacidade anagógica da imagética enigmática pagã. Para Pseudo-Dionísio, a revelação divina se apresenta por duas maneiras: a primeira procede pela semelhança entre as imagens ou adjetivos e os seres sagrados que elas representam; a segunda, ao contrário, consiste na inadequação entre ambos⁸⁷¹.

⁸⁶⁹ BOETHIUS. *De consolatione philosophiae opuscula theologica*. Edidit Claudio Moreschini. Monachii et Lipsiae: in aedibus K. G. Saur, 2005, V.4, p. 149; 6, p. 155.

⁸⁷⁰ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.158.

⁸⁷¹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II.3.140c, p.26

No primeiro caso, a divindade é descrita em termos afirmativos, ou seja, através dos atributos que possui, como os termos “Substância subsistente por si mesma”, “Inteligência”, “Verbo”. Embora tais representações pareçam mais nobres às representações materiais, permanecem incapazes de representar a realidade divina, superior a toda essência e vida, não sendo refletida por nenhuma luz nem alcançada pela razão ou inteligência. A busca pela compreensão de Deus por meio da semelhança, ainda, acaba por construir modelos mentais que podem obstruir a visão transcendente ocasionando a idolatria, impedindo a mente de ver além deles. É por este motivo que as Escrituras também classificam Deus de acordo com expressões negativas, como “invisível”, “infinito”, “incompreensível” entre outros, visando mostrar o que Ele não é. Para o autor, a segunda maneira é mais adequada pois, conforme a tradição secreta e sagrada “aprendemos que Deus não é nada daquilo que os seres são, embora não tenhamos conhecimento da sua incompreensível e inefável transcendência e indeterminação.” Assim, as negações são mais adequadas para se referir ao mistério divino do que as afirmações⁸⁷².

Por extensão, é mais apropriado à natureza misteriosa e indizível de Deus não revelar o invisível a não ser por imagens recuadas de qualquer semelhança. As Escrituras, ao empregar estas imagens não-semelhantes para representar as ordens celestes, não as depreciam, mas as honram, pois deste modo demonstram que estes seres superiores transcendem todos os seres materiais⁸⁷³. Com esta perspectiva devem ser encaradas as imagens fantásticas dos seres celestes e divinos da Bíblia. Não se deve, prossegue o autor, considerar que estes seres, de fato, possuem muitos pés, rostos, ou formas de animais. Os escritores sagrados representam as inteligências sem formas com este imaginário poético, porque levam em conta a limitação da compreensão humana, oferecendo, portanto, um meio de elevação espiritual adaptada à natureza terrena. Estes símbolos traduzem, de acordo com a capacidade humana, as revelações sagradas, que devem ser compreendidas de maneira anagógica⁸⁷⁴, visto que Deus e os anjos se revelam de modo simbólico e arrebatador aos seres humanos, por meio destas alegorias⁸⁷⁵.

⁸⁷² AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II.3.140c-141a, p.27.

⁸⁷³ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II.3.141a-141b, p.28-29.

⁸⁷⁴ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II.1, p.23-24

⁸⁷⁵ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, I.2.121a, p.18; II.1.137a-b, p.23-24; II.5.144c, p.33.

Esta perspectiva integrou os hieróglifos ao corpus sincrético do neoplatonismo renascentista, tomando estes símbolos, ao lado das fábulas e das imagens exóticas do Antigo Testamento explicadas por Pseudo-Dionísio, como *velamenti* da sabedoria divina utilizada pelos *prisci theologi* para ocultar seus mistérios⁸⁷⁶, as quais, entretanto, podem simultaneamente servir de caminho para a elevação da alma humana até Deus para aqueles capazes de decifrar seus enigmas. Sob esta perspectiva pode ser visto o hieróglifo adotado por Alberti como emblema pessoal no verso de sua medalha (Fig. 5), cunhada em meados do século XV por Matteo de' Pasti, atualmente no British Museum.

Figura 5. Matteo de' Pasti, *Medalha de Leon Battista Alberti*, ca. 1446-50. Bronze, 92,5 mm. British Museum, Londres.



Fonte: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_G3-IP-1 > Acesso em maio de 2023.

O hieróglifo pessoal do humanista apresenta um olho alado emoldurado por um ramo de louro contendo o motto: “*QVID TUM*” (o que então?). A complexidade da imagem, assim como o hieróglifo descrito por Ficino e as imagens fantásticas de Pseudo-Dionísio, impossibilita uma tradução coerente em termos discursivos, consistindo em um símbolo cuja apreensão é imediata e intuitiva. O olho, como símbolo de Deus, é unificado à um par de asas, uma alusão à velocidade, arrematado pelo ramo de louro, simbolizando a glória⁸⁷⁷. Entre seus sentidos possíveis, no entanto,

⁸⁷⁶ GOMBRICH. *Icones Symbolicae*, p. 169-170.

⁸⁷⁷ DEMPSEY. *Renaissance Hieroglyphic Studies*, p. 366.

o símbolo pode aludir à onipresença do intelecto divino e, por consequência, do humano, visto que a razão é considerada pela tradição humanista e filosófica do *Quattrocento*, celebrenemente abordada por obras como a de Manetti, como a parte divina do homem, por meio da qual ele se torna um *deus in terris*. Assim, a imagem se torna uma celebração da divindade do intelecto humano, ao qual nada é impossível, altivez baseada na ideia de universalidade do ser humano - característica do período e por vezes atribuída a Alberti⁸⁷⁸ - reforçada pela expressão latina, que sugere um desafio ao destino, questionando acerca de uma nova vicissitude a ser sobrepujada. Tal sentido, no entanto, seria depreendido de modo imediato e integral (*totum simul*), ultrapassando os caminhos discursivos, sendo um exemplo um exemplo da concepção neoplatônica de símbolo abordada por Ficino⁸⁷⁹.

Os hieróglifos desfrutaram de grande popularidade, inspirando a utilização de símbolos em projetos arquitetônicos, pictóricos e literários. Exemplos notáveis são encontrados na *loggia* Rucellai (1466) e no friso da fachada de Santa Maria Novella (1470), ambas de Alberti, inscritas com uma vela marítima, símbolo da Fortuna e também da família comitente; em pinturas como o *Triunfo de César* (1484-1492) de Andrea Mantegna (ca. 1431-1506); e em obras como a célebre *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), editada por Aldo Manúcio e atribuída ao veneziano Francesco Colonna, um romance alegórico que combina elementos cavaleirescos medievais baseados no tema do amor cortês, o antiquarismo humanista e o encanto pelo aspecto enigmático do mundo antigo e suas linguagens, incluindo os hieróglifos. A grande popularidade da obra desde sua *editio princeps*, repleta de gravuras apresentando templos e ruínas antigas ornamentadas com hieróglifos e expressões gregas, estimulou consideravelmente o interesse renascentista pelo simbolismo⁸⁸⁰.

Charles Dempsey pontua que os hieróglifos passaram a ser concebidos como constituintes de um fundamento de um simbolismo universal, abarcando todo tipo de instancia simbólica ou enigmática, expressa como pictograma, imagens, alegorias escritas, em textos como os *Aenigmata* atribuídos a Pitágoras ou nas parábolas do próprio Cristo. Segundo esta perspectiva, o *motto festina lente* é um tipo de hieróglifo, como uma versão condensada de um proverbio atribuído por Suetônio

⁸⁷⁸ BURCKHARDT. *The Civilization of Renaissance*, p. 85-87.

⁸⁷⁹

⁸⁸⁰ GRAFTON. Foreword, p. xvii-xviii; COLONNA. *Hypnerotomachia Poliphili*, 547 p. Sobre a obra, cf. a introdução de Pilar Pedraza na edição supracitada, p. 17-44.

(69 – ca. 122 d.C.) a Augusto (63 a.C. – 14 d.C.)⁸⁸¹, e a imagem de um golfinho e uma ancora⁸⁸², apenas uma alternativa visual de uma expressão hieroglífica, do mesmo conceito, igualmente condensada⁸⁸³.

Nos primeiros anos do século XVI, a obra de Horapolo ganharia sua primeira edição junto à mesma oficina aldina (1505), seguida de sua tradução latina (1517) da lavra de Filippo Fasanini (m. 1531). A obra, a partir de sua *editio princeps*, contaria com cerca de trinta edições, permanecendo a fonte mais acessível para símbolos e seus significados, se tornando uma fonte rica para uma miríade de obras filosóficas, literárias e artísticas⁸⁸⁴. Integrados aos sistemas simbólicos medievais e bíblicos, a linguagem egípcia daria origem a novos hieróglifos tipicamente renascentistas. Sua popularidade inspiraria autores como Pierio Valeriano, que publicaria a primeira obra renascentista sobre os símbolos egípcios em 1556. Dedicada a Cosimo I, seu *Hieroglyphica* consiste em um monumental dicionário hieroglífico composto como uma versão expandida da obra de Horapolo. Citando referências ligadas ao neoplatonismo renascentista como Hermes Trismegisto, Platão (328/7-428/27 a. C.), Apuleio (ca.125-ca.170), Plotino, Porfírio, Jâmblico, Macróbio (ca.370-430 d. C.), Pico della Mirandola (463-1494) entre outros, Valeriano unifica os hieróglifos à imagética medieval dos lapidários, bestiários e do Fisiólogo, construindo um sistema simbólico que visava atribuir um significado mais profundo a todos os elementos constituintes do cosmo⁸⁸⁵.

O débito com a tradição neoplatônica de Ficino é evidente em suas primeiras páginas, onde sustenta que o próprio Cristo, junto dos Apóstolos e Profetas, se expressava por hieróglifos.

⁸⁸¹ SÜETONIUS, *De vita Caesarum*: libri VIII. Stutgardiae : In aedibus B.G. Teubneri, 1978, Divus Augustus, 25, p. 60.

⁸⁸² A imagem, inspirada pelos hieróglifos, surge na *Hypnerotomachia Poliphili* acompanhada do motto latino: “*SEMPER FESTINALENTE*” (Sempre se apresse vagarosamente) sendo então adotada por Aldo Manúcio como marca tipográfica. PRAZ. *Studies*, p. 23-24; COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili* = a batalha de amor em sonho de Polifilo. Tradução da versão castelhana e da Introdução de Pilar Pedraza por Cláudio Giordano. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2013, VI, p. 120.

⁸⁸³ DEMPSEY. *Renaissance Hieroglyphic Studies*, p. 377:

⁸⁸⁴ GRAFTON. Foreword, p. xix.

⁸⁸⁵ VALERIANO, Pierio. *Hieroglyphica*: Sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii. Basilae: Michael Isengrin, 1556, V, fl. 41v; IX, fl. 66v; XII fl. 87v; XIII, fl. 103r; XVI, fl. 119r-120r; XVII, fl. 129r - 129v; XIX, fl. 140r; XXXIII, fl. 248r; XXVI, fl. 185v, 193r; XXXVII, fl. 275r-280r; XXXVIII, fl. 275v; XXXIX, fl. 286r; XLIII, fl. 323v; XLVIII, fl. 331r; XLV, fl. 335v; LVIII, fl. 422r. Cf. PRAZ. *Studies*, p. 24; SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 239; TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 225.

Pitágoras, Platão e outros sábios antigos baseavam suas doutrinas na sabedoria egípcia, de modo que “falar em hieróglifos é nada mais que revelar a natureza das coisas divinas e humanas”⁸⁸⁶. Portanto, estes símbolos são, para Valeriano, uma revelação de uma ciência sagrada de origem divina. Este sincretismo deixaria sua marca na literatura mitográfica, onde Giraldis e Cartari citam Horapolo e Valeriano como autoridades, além de diversas obras de arte⁸⁸⁷.

No campo artístico, a utilização dos hieróglifos é sugerida por Fasanini, que indica no texto introdutório para sua tradução a aplicação decorativa dos hieróglifos, reconhecendo o valor de sua tradução àqueles que desejassem decorar acessórios e objetos como anéis, espadas, sinos, camas, tetos e portas com estes símbolos⁸⁸⁸. O uso prático dos símbolos egípcios inspiraria o jurista Andrea Alciato (1492-1550) a produzir seus *Emblemata* em 1531, 1534 e 1550, a partir de seu contato com Fasini em Bolonha, onde obteve seu doutorado em direito em 1514 (período no qual Filippo era professor na mesma universidade), despertando seu interesse pelo mundo dos símbolos e inaugurando a literatura emblemática⁸⁸⁹. Influenciado por Horapolo, Alciato acreditava, assim como os neoplatônicos florentinos, que a sabedoria egípcia antecedia e superava a grega, considerada como uma versão enfraquecida daquela. É notório que nenhuma obra emblemática deixou de reconhecer sua origem entre os hieróglifos, considerados como a linguagem utilizada por Deus e os anjos⁸⁹⁰. Tendo como base esta inspiração, os emblemas foram uma das mais originais e influentes tentativas de cristalizar verdades profundas na forma de símbolos sincréticos, cujo sentido escapava aos iletrados, mas era acessível para os letrados⁸⁹¹. A obra de Alciato rearticula conteúdos e imagens derivadas de uma pluralidade vasta de contextos, reunindo entre

⁸⁸⁶ VALERIANO. *Hieroglyphica*, fl. 1v: “quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam divinarum humanarumque rerum naturam aperire”.

⁸⁸⁷ PRAZ. *Studies*, p. 24; DEMPSEY. *Renaissance Hieroglyphic Studies*, p. 365; SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 239.

⁸⁸⁸ NILIACUS, Orus Apollinis. *Hieroglyphica: hoc est de sacris Aegyptiorum literis Libelli duo de Graeco in Latinum sermonem a Philippo Phasanino Bononiensi nunc primum translati*. Venetiis: Aldus Manutius, 1517, i-viii; PRAZ. *Studies*, p. 23-24.

⁸⁸⁹ PRAZ. *Studies*, p. 23-24; SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 100; DEMPSEY. *Renaissance Hieroglyphic Studies*, p. 377; TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 223. Esta influência é abordada pelo próprio Alciato em seu *De verborum significatione* (1530), onde menciona Horapolo como fonte para seus emblemas e para o modo como devem ser lidos. Cf. ALCIATO, Andrea. *De verborum significatione libri quattuor: eiusdem In tractatum eius argumenti ueterum iureconsultor[um] commentaria*. Lugduni: Sebastianus Gryphius, 1530, p. 97.

⁸⁹⁰ PRAZ. *Studies*, p. 169-170.

⁸⁹¹ GRAFTON. Foreword, p. xviii.

suas fontes Aulo Gelio, Plínio, Ateneu, Estobeu, Pausânias, os hieróglifos e, principalmente, a Antologia Grega⁸⁹².

Os emblemas⁸⁹³ consistem em compostos textuais e imagéticos cuja estrutura subdivide-se em três principais elementos: um *motto* (*inscriptio*) que sintetiza seu significado, uma imagem (*pictura*) e um epigrama ou pequeno texto explicativo (*subscriptio*), cuja combinação, no entanto, não fornece um sentido unívoco ou definido. Seu conteúdo abrange uma variedade de materiais diversos que incluem o mundo natural empiricamente observável; a natureza segundo as autoridades tradicionais; a história clássica; a mitologia, lendas e alegorias; informações bíblicas do Novo e do Antigo Testamentos; e, finalmente, os hieróglifos e símbolos hieroglíficos com o status de sabedoria oculta.⁸⁹⁴ Jon Whitman destaca, a este respeito, que nos emblemas, a figura não apenas ilustrava o texto e vice e versa. Ao contrário, cada um elucidava e qualificava o outro, e uma imagem com um significado específico poderia ter seu sentido consideravelmente realinhada pelo texto. Ademais, o processo emblemático de elucidação envolvia mais do que uma relação interna entre a pintura e o escrito, mas também a questão acerca das perspectivas interpretativas diante do mundo, em outras palavras, o enquadramento conceitual que orientava a concepção do interpretante sobre a realidade⁸⁹⁵.

As estratégias de interpretação tornam a imagem simbólica uma fonte de sentidos inesgotáveis, cuja inexorabilidade trata-se menos de uma iconografia construtora de códigos fechados (como um dicionário de símbolos, *summa*, repertório etc...), e mais em uma iconologia sempre aberta a novas atribuições de sentido, para a qual simbolizar consiste em associar significados⁸⁹⁶. Fernando R. de la Flor complementa que a imagem emblemática possui uma dupla

⁸⁹² FLOR, Fernando R. de la. *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Forma, 1995, p. 80; PRAZ. *Studies*, p. 25.

⁸⁹³ A palavra “emblema”, como sinônimo de mosaico, já era utilizada por autores antigos, utilizada como um ícone portador de um valor simbólico, uma carga de significação, como o rosto da Górgona, desenhado sobre os escudos gregos (como o de Agamenon na *Iliada*) com a função de aterrorizar os combatentes inimigos com o medo da morte. Na Antiguidade, o emblema era toda forma plástica produzida por determinada técnica artística sobre um suporte, sendo este o único elemento distintivo entre os diversos tipos de emblemas. FLOR. *Emblemas*, p. 79-80; DALY, Peter M. Sixteenth-Century emblems and imprese as indicators of cultural change. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 385.

⁸⁹⁴ DALY. Sixteenth-Century emblems and imprese, p. 393-94.

⁸⁹⁵ WHITMAN (Ed.). *Interpretation and Allegory*, p. 276-278.

⁸⁹⁶ FLOR. *Emblemas*, p. 13.

natureza. Por um lado, é uma mensagem codificada pelos usos derivados de alguma tradição: a cruz, como símbolo de redenção; a lebre como símbolo da covardia etc. Por outro lado, no entanto, também possui uma mensagem icônica e conotativa não codificada, a qual suporta uma carga semântica que, não completamente aprisionada pelas redes analógicas denotativas, permanece livre ao olhar do leitor, sendo apenas sugerida e nunca completamente abarcada por um texto explicativo. O conteúdo permanece polissêmico e inexaurível. Ainda que seja opaca, todavia, a imagem emblemática mantém, simultaneamente, uma dimensão denotativa, possuindo uma via de leitura e um eixo de interpretação universal, ainda que não se restrinja a ele⁸⁹⁷.

Deste ponto de vista, a arte emblemática manifesta as duas principais maneiras de ver os símbolos. A primeira, de ordem linguística, seguindo uma perspectiva que pode ser chamada de “técnica”, é aquela por meio da qual o símbolo comporta-se como uma metáfora ilustrada, seguindo os preceitos aristotélicos. A segunda concepção, de ordem neoplatônica, considera o símbolo de um ponto de vista irracional, alógico, dotando-o de um papel ativo na interpretação de seu significado, assumindo a forma de uma revelação antiga de origem divina. Os hieróglifos e emblemas viriam unificar, sob esta segunda noção, paganismo e cristianismo, como mediadores entre Deus e a humanidade⁸⁹⁸. Neste sentido, a arte emblemática, como alegoria visual, seria um suporte intermediário através do qual conceitos filosóficos seriam transmitidos aos seus leitores⁸⁹⁹, sendo permeada por temas influentes nas primeiras décadas do século XVI, como o conceito de amor platônico, difundido em ambientes cortesãos⁹⁰⁰. Assim como os hieróglifos, a literatura emblemática seria um repertório imagético importante para as artes visuais, utilização intencionada pelo próprio autor, que aconselha em seu prefácio que seus emblemas sejam utilizados para diversas finalidades decorativas, incluindo a pintura⁹⁰¹, fornecendo motivos para artistas ativos em meados do século XVI⁹⁰².

⁸⁹⁷ FLOR. *Emblemas*, p. 285.

⁸⁹⁸ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.13; FLOR. *Emblemas*, p. 172-73.

⁸⁹⁹ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 272-273.

⁹⁰⁰ ANDRADE, Thainan Noronha de. *Omnia vincit amor: A teoria do amor platonius e os Emblemata de Andrea Alciato. Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 8, n. 1, p. 299-320.

⁹⁰¹ ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Lugduni: Apud Gvriel. Rovilivm; Mathiam Bonhomme, 1550, p. 4.

⁹⁰² SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.119-121; COX-REARICK, Janet. *Bronzino: Venus, Cupid and Jealousy (or Envy)*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the*

O caráter misterioso e enigmático dos emblemas os aproximaria do campo da filosofia oculta, tendência que caracterizou também o *Symbolicarum quaestionum de universo genere* (1555) do emblematista bolonhês Achille Bocchi (1488-1562), amigo de Pierio Valeriano (a quem este autor dedica o livro VII de sua *Hieroglyphica*). Disposta em cinco livros, a obra inspira-se pelo empreendimento de Valeriano combinando-o com o formato da obra de Alciato e alguns símbolos da *Hypnerotomachia* de Colonna, abordando o conhecimento universal misteriosamente contido nas fábulas, personificações e mitos, abordando temas diversos como a filosofia natural, metafísica, teologia, a filosofia moral, o amor, a vida e a morte, compreendendo o mundo como um grande mito repleto de significados ocultos⁹⁰³.

Neste caminho, a emblemática se mescla a textos alquímicos como a Tábua de Esmeralda, texto hermético de origem árabe em circulação na Europa desde o século XII que se tornou uma das obras fundamentais da alquimia ocidental⁹⁰⁴. Deste contato derivam obras como a célebre *Atalanta Fugiens* (1617) do germânico Michael Maier (1568-1622), médico e alquimista a serviço do imperador Rodolfo II. Sua obra, dedicada ao simbolismo alquímico, aborda, entre seus temas, aspectos espirituais de caráter protestante, a conjunção entre elementos espirituais e materiais, a confluência de sentimentos pagãos e cristãos, a ideia de uma tradição esotérica originada na Antiguidade, o misticismo e o rosacrucianismo⁹⁰⁵. A representação alquímica, como lembrado por

Medici. Firenze: Mandragora, 2010, p. 210-211; CHENEY, Liana De Girolami. Giorgio Vasari's Mercury: God of Magic and Wisdom. *Cultural and Religious Studies*, October 2019, v. 7, nº 10, p. 4. Cf. a seguir, cap. 3.

⁹⁰³ BOCCHI, Achille. *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*: quas serio ludebat, libri quinque. Boninae: in aedib. Novae academiae Bocchianae, 1555; MANNING, John. *The Emblem*. London: Reaktion Books, 2002, p. 65, 99, 114.

⁹⁰⁴ A Tábua de Esmeralda foi considerada como uma síntese do pensamento alquímico, existente nas versões árabe e latina. Embora ela não possa ser associada a nenhuma obra mais antiga atribuída a Hermes, ela tem suas raízes na alquimia greco-egípcia. É mencionada pela primeira vez em uma obra árabe do século IX intitulada *Livro dos Segredos da Criação* (*Liber de secretis naturae*, em sua tradução latina do século XII), mas tornou-se conhecida no Ocidente sobretudo por sua presença n *Liber Hermetis de alchimia* (Séc. XII), sendo a versão mais difundida. Em sua versão latina, o tradutor afirma que o texto foi encontrado por um certo Galieno Alfachim em uma placa de esmeralda em uma caverna, guardada pelo corpo de Hermes Trismegisto. A influência do texto na alquimia ocidental medieval foi profunda, sendo-lhe por vezes atribuídos poderes talismânicos e gravado em paredes de laboratórios. STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 47; FAIVRE. *Wester Esotericism*, p.27; *The Eternal Hermes*, p. 19; LINDSAY. *The origins of alchemy*, p. 185; COUDERT, Alisson P.. *Alchemy IV: 16th-18th Century*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 42-50; HOLMYARD, Eric John. *Alchemy*. Harmondsworth: Penguin Books, 1957, p. 95 s.; KAHN, Dider. *La table d'émeraude et sa tradition alchimique*. Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. xix.

⁹⁰⁵ TILTON, Hereward. *The Quest for the Phoenix: Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the work of the Count Michael Maier (1569-1622)*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2003, p. 16.

Alison Adams e Stanton J. Linden, assim como o emblema, consiste em uma fusão entre elementos verbais e visuais, palavra e imagem. Mesmo quando a estrutura tradicional emblemática, composta por *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* não estão sempre presentes (como estão, de fato, em obras como a de Michael Maier), de todo modo, autores alquímicos e ilustradores frequentemente extraem das artes irmãs inspirações para vivificar, enriquecer, clarificar, alegorizar, mistificar ou mesmo ocultar seus discursos. De fato, ambas as artes possuem em comum o objetivo paradoxal de revelar e esconder seu conteúdo⁹⁰⁶.

O contato da tradição simbólica com a filosofia oculta daria origem a outras expressões imagéticas importantes para as artes figurativas. De sua união com a mnemotécnica cultivada pela retórica antiga, nasceria o gênero dos Teatros da memória⁹⁰⁷, inaugurado pelo famoso aparato de Giulio Camillo Delminio (ca. 1480–1544), cujos elementos foram descritos pelo autor em seus últimos meses de vida e publicados postumamente em 1550 pela oficina torrentina em Florença como *L'idea del teatro*. Concebido como uma grande estrutura de madeira, o Teatro de Camillo incorporava elementos da filosofia oculta renascentista, como o neoplatonismo, o hermetismo, o pitagorismo, a magia e a Kabbalah cristã de Pico della Mirandola à arte clássica da memória artificial. O dispositivo visava servir como um símbolo do mundo, através do qual o espectador poderia reativar, de acordo com o princípio platônico da reminiscência, os poderes e faculdades ocultas de sua alma permitindo a obtenção do conhecimento universal e a união com o divino⁹⁰⁸.

Contendo 49 *loci* ou posições, o Teatro seria formado pela intersecção entre sete fileiras, cada uma ordenada verticalmente por sete degraus, ao redor do palco seguindo a estrutura de um anfiteatro greco-romano. Cada uma destas sete sessões, ao centro, é iniciada por colunas ou “portais” correspondentes aos sete planetas e seus desdobramentos, e cada degrau ou nível

⁹⁰⁶ ADAMS, Alison; LINDEN, Stanton J. (Eds.) *Emblems and Alchemy*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 1998, p. v. Sobre os desdobramentos desta proximidade na cultura florentina do durante o ducado de Florença, cf. a seguir. Cap. 3.1.

⁹⁰⁷ YATES, Frances A.. *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007, p. 17-18.

⁹⁰⁸ YATES, *A Arte da Memória*, p. 177 s.; BOLZONI, Lina. The Memory Theatre of Giulio Camillo: Alchemy, Rhetoric, and Deification in the Renaissance. In: FORSHAW, Peter J. (ed.). *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*. Leiden/Boston: Brill, 2017, p. 68. (Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism, vol. 23); CAMILO, Giulio; ALMEIDA, Milton José de (Ed.). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Editora UNICAMP; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 217-315.

corresponde superior correspondendo aos diversos níveis de manifestação destas influências septenárias, emanando da unidade absoluta à multiplicidade do mundo natural. Cada *locus*, assim, contém uma representação imagética de um conceito, Ideia ou aspecto universal e primordial expresso de modo organizado, dos temas mais abstratos e superiores, nos degraus inferiores e mais próximos ao palco, até os temas mais terrenos, nos degraus mais afastados do centro, relativos às artes, simbolizados pela figura de Prometeu⁹⁰⁹. Ao reconstruir a dimensão unificada e universal do mundo, percebida pela mente humana de modo fragmentário e individual, o Teatro fornece um meio de ascensão da mente em direção ao mundo divino pelo processo de recollecção ativado pela contemplação de seus símbolos, sendo uma síntese entre microcosmo e macrocosmo. A alma humana, assim, se tornaria um reflexo perfeito do macrocosmo, despertando seus poderes adormecidos e realizando sua verdadeira vocação como *alter deus*⁹¹⁰. O funcionamento deste processo é descrito pelo próprio Camillo na alegoria de um bosque:

Se estivéssemos num grande bosque e tivéssemos o desejo de vê-lo todo bem, não poderíamos satisfazer nosso desejo, porque, mesmo olhando para todos os lados, não poderíamos ver senão uma pequena parte, impedindo-nos, a vegetação ao redor, de vermos mais ao longe. Mas, se perto dali houvesse uma elevação que nos conduzisse sobre uma colina alta, ao sairmos do bosque, da elevação começaríamos a ver grande parte da sua forma; depois, tendo subido a colina, poderíamos perceber-lo todo por inteiro. O bosque é este nosso mundo inferior, a elevação são os céus, e a colina o mundo sobreceleste. E, para bem entender essas coisas inferiores, é necessário ascender às superiores e, olhando lá de cima, delas poderemos ter mais entendimento⁹¹¹

O Teatro de Camillo, deste modo, emerge como um grande hieróglifo, cujo funcionamento é descrito em termos consonantes com a descrição ficiniana em seu *Comentário* de Plotino, possibilitando a apreensão *totum simul* da totalidade do cosmo. A obra de Camillo, deste modo, surge como uma síntese das diversas expressões simbólicas do Renascimento, unificando o repertório fornecido pela filosofia oculta acerca da natureza do símbolo e das fábulas pagãs como expressões de verdades cosmológicas e revelações divinas acessíveis aos sábios⁹¹², promovido pela literatura hieroglífica, emblemática e mitográfica, à mnemotécnica, estabelecendo uma dimensão

⁹⁰⁹ A associação de Prometeu às artes será particularmente presente nos projetos decorativos encomendados pelo ducado de Florença, inspirando-se em grande parte pela obra de Camillo, cf. a seguir, cap. 3.5.

⁹¹⁰ CAMILO; ALMEIDA (Ed.). *O teatro da memória*. p. 217-315; BOLZONI. The Memory Theatre of Giulio Camillo, p.69; YATES, *A Arte da Memória*, p. 178 s.

⁹¹¹ CAMILO; ALMEIDA (Ed.). *O teatro da memória*. p. 226-227. (tradução de Milton José de Almeida).

⁹¹² CAMILLO; ALMEIDA (Ed.). *O Teatro da Memória*, I, p.221, 226.

mística ao processo de obtenção de conhecimento e cultivo da memória, entendido como uma reminiscência, um retorno da alma humana até sua origem junto à divindade.

Nestes termos Camillo aconselha ao espectador de seu Teatro não se contentar em ascender aos céus, mas, com o pensamento, alçar-se até àquela altura de onde as almas desceram e para onde devem retornar, “pois esta é a verdadeira via do conhecer e do entender”⁹¹³. A influência imediata de sua obra foi extensa, e seu nome seria elencado ao lado de autores como Mercúrio Trismegisto, Pitágoras, Platão e Pico della Mirandola. Em 1478, Camillo é mencionado no *Peplus Italiae* de Giovanni Matteo Toscano (1500-1576), reconhecido como “*peritissimum*” no conhecimento do hebraico e em todas as línguas orientais, e grande conhecedor das tradições místicas dos hebreus, a Kabbalah, bem como dos egípcios, pitagóricos e platônicos, e seu Teatro é descrito como um grande empreendimento ao qual as sete maravilhas do mundo devem prestar reverências⁹¹⁴. Especialmente importante, no entanto, no que tange às artes visuais, o Teatro se tornou um modelo importante para uma série de edifícios alegóricos na tratadística de arte, como a *Domus Picturae* de Francisco de Holanda⁹¹⁵ ou o templo da pintura de Giovanni Paolo Lomazzo (que reconhece sua fonte de inspiração e aplica este enquadramento metafísico à pintura, baseando-se também em Agrippa⁹¹⁶), além de uma série de programas decorativos, elaborados na forma de representações alegóricas do mundo, como os programas dos *Quartiere degli Elementi* e o *Studiolo* de Francesco I (1541-1587) no Palazzo Vecchio de Florença⁹¹⁷.

Assim, a literatura simbólica foi um meio importante de circulação de concepções filosóficas e místicas, através do qual artistas e humanistas passaram a associar conceitos a suas respectivas expressões imagéticas, bem como a cultivar uma metodologia do olhar baseada no reconhecimento da existência de diversos níveis de significado, correspondentes ao repertório cultural do espectador, uma característica importante da arte maneirista em meados do século XVI. A circulação desta concepção na arte quinhentista foi ampla. Lodovico Dolce, em seu *Dialogo*

⁹¹³ CAMILLO; ALMEIDA (Ed.). *O Teatro da Memória*, I, p.227.

⁹¹⁴ TOSCANUS, Johannes Matheus. *Peplus Italiae*. Parisiis: ex officina Federici Morelli, 1578, III, p. 85; YATES, A *Arte da Memória*, p. 178.

⁹¹⁵ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p.160 s.

⁹¹⁶ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo*: nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. In Milano: Paolo Gottardo Ponto, 1590, IX, p.39-40.

⁹¹⁷ Cf. a seguir, cap. 3.4 e 3.5.

della pittura (1557) ao analisar o *Juízo Final* (1536-41) de Michelangelo, reconhece o afresco como portador de “alcuni sensi allegorici profondissimi”, compreendidos somente por poucos, imitando os grandes filósofos que escondiam os maiores mistérios da filosofia humana e divina sob o véu da poesia, para que não fossem profanados pelos vulgos⁹¹⁸.

Dolce abordaria a questão em outra de suas obras, uma tradução das *Metamorfoses* de Ovídio sob o título *Le transformationi* (1553). Em sua dedicatória ao Monsignor Perrenot, bispo de Arras, o autor defende que aqueles que olharem além das aparências das fabulas, nos motivos que nortearam suas invenções e os objetivos aos quais os antigos mestres os direcionaram, verão que por trás do véu da ficção está “[...] a seiva da filosofia moral e divina”⁹¹⁹. O autor incluiria nas edições seguintes (a partir de 1568), uma alegoria ao final de cada canto, na qual seu significado moralizante é destacado⁹²⁰.

A utilização de alegorias mitológicas e de símbolos marcou comemorações como as núpcias de Francesco I e Joana da Áustria (1566)⁹²¹ e abordada por teóricos como o contra-reformista Gabriele Paleotti (1592-1597) em seu *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), Giorgio Vasari em seus *Ragionamenti* (publicados postumamente em 1588, mas escritos após a conclusão de seus afrescos no Palazzo Vecchio em 1558⁹²²) e Gregorio Comanini (1550-1608) em seu *Il Figino* (1591). Para Paleotti, as imagens simbólicas, mais do que a satisfação estética, são capazes de produzir uma “admirável alegria para a alma” (*mirabile giovamento all'animo*) pela semelhança misteriosa que guardam com os conceitos superiores que representam, ou seja, pela virtude central contida nelas. Desde os tempos antigos estas imagens eram chamadas de símbolos,

⁹¹⁸ DOLCE, Lodovico. *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*: Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del Divin. Titiano. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, fl. 45r.

⁹¹⁹ DOLCE, Lodovico. *Le transformationi*. In Venetia: Gabriel Giolito de Ferrari e Fratel., 1553: “il sugo della morale e divina filosofia”.

⁹²⁰ SEZNEC. The survival of pagan gods, p. 270

⁹²¹ A complexidade do programa conceitual da comemoração, elaborado por Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, levou à sua descrição pelo cenógrafo Giambattista Cini (1525-ca.1586). Cf. CINI, Giambattista. Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima e Giovanna d' Austria. In: VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*. A cura di Gaetano Milanesi. Firenze: Sansoni Editore, 1846, v. 13, p. 211 - 344.

⁹²² Cf. a seguir, cap. 3.

dentre outras razões, por terem a função de servir como um sinal de algo superior, um “*concetto piu alto e sensato*”, que contribui para o cultivo de uma vida virtuosa⁹²³.

No mesmo sentido, para Comanini, os pintores não devem escolher temas vazios de significado, sem nada a ensinar⁹²⁴. Em outro trecho, de acordo com os propósitos tridentinos, Comanini reconhece a dupla função das pinturas, que devem atender às expectativas eruditas dos letrados, mas também às necessidades dos iletrados pela instrução religiosa, visto que estes são incapazes de interpretar e absorver os sentidos místicos contidos nas complexas alegorias e metáforas visuais⁹²⁵. Embora o autor exiba uma preferência pela clareza semântica das pinturas, considerando a função persuasiva da imagem como catequese visual estabelecida pelo Concílio de Trento, a menção aos aspectos místicos envolvidos na representação alegórica mostra a força desta tradição no final do século XVI.

Além das discussões acerca da natureza da imagem, entretanto, a tradição simbólica também possuía uma repercussão importante acerca dos criadores das imagens, destacando o caráter artificial da composição enquanto fruto do intelecto humano. Assim como Deus, ao criar o universo, escondeu seus verdadeiros propósitos em sua criação, com a difusão da magia e do antropocentrismo neoplatônico na tradição simbólica, passou-se a acreditar que o homem, como *deus in terris*, deveria fazer o mesmo em suas criações⁹²⁶. A valorização da autonomia humana no processo criativo artístico, promovida pelo neoplatonismo florentino e por teóricos e artistas inspirados por estas ideias, traria consequências decisivas para a teoria da arte de meados de século, manifesta em um maior prestígio social para os artistas, bem como na crítica e eventual abandono dos cânones matemáticos de proporção e composição, que dariam lugar a uma abordagem subjetiva inspirada por uma nova teoria do belo, compondo um aspecto da mesma concepção neoplatônica de imagem que serviu de fundamento para a teoria renascentista dos símbolos.

⁹²³ PALEOTTI, Gabriele. Discorso intorno alle immagini sacre e profane. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*. A cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza & Figli, 1961, v. 2, XXXV, p. 462.

⁹²⁴ COMANINI, D. Gregorio. *Il Figino overo del fine della pittura*. Mantova: Francesco Osanna, 1591, p. 162; VASARI, Giorgio. *Ragionamenti: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze*. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011.

⁹²⁵ COMANINI. *Il Figino*, p. 183-186.

⁹²⁶ BOAS. Introduction, p. 6.

2.4 “LA GRAZIA CHE ECCEDE LA MISURA”: A MANIERA

No início do século XVI, uma série de fenômenos sociais impactaram de modo decisivo as artes visuais, levando a uma transformação profunda em seus pressupostos teóricos e expressões visuais. Nos anos 1520, centros artísticos europeus experienciam diversas mudanças. Na Itália, as mortes de Leonardo (1519) e Rafael (1520) deixaram uma lacuna na produção artística que propiciou a difusão de novos estilos, ao passo que a Reforma (1517) se instala nos reinos germânicos, iniciando uma crise social e religiosa sem precedentes. Os ex-alunos de Rafael se dispersam por vários territórios, processo emigratório que se intensifica com o Saque de Roma pelas tropas rebeldes de Carlos V em 1527, o qual alguns autores consideram como o fim do Renascimento, representando a quase extinção do poder papal e um duro golpe ao ambiente artístico e cultural romano⁹²⁷.

Mântua se tornaria o centro artístico de maior envergadura na península, onde Giulio Romano (1499-1546) trabalharia o restante de sua vida; Perino del Vaga parte para Gênova, retornando a Roma definitivamente doze anos mais tarde, em 1539; Fontainebleau, sob a égide de Francisco I (r. 1515-1547) receberia diversos artistas italianos, como o bolonhês Francesco Primaticcio (1504-1570) e Rosso Fiorentino (1494-1540), que trabalhariam em solo francês até seus últimos dias. Nesta mesma época falecem também os grandes patronos da arte do início do século, como Leão X (1521) e o imperador Maximiliano (1519)⁹²⁸.

A década de 1520 foi também tumultuada na política florentina. Após a expulsão de 1494 e seu retorno ao governo florentino em 1512, a família Medici novamente é expulsa da cidade com enfraquecimento da autoridade papal após o Saque romano de 1527, quando forças republicanas tiraram proveito da fragilidade política de Clemente VII para lançar uma ofensiva à influência mediciana ao incitar uma revolta que levou à queima da efígie papal e culminou na eleição de Niccolò Capponi como novo *Gonfaloniere* anti-Medici, cargo ocupou até seu falecimento em 1529. A revolta seria suprimida em 10 de agosto de 1530 pelo Cerco de Florença pelas tropas imperiais

⁹²⁷ CHASTEL. *Italian Art*, p. 216; HARTT, Frederick. *History of Italian Renaissance art*. New York: Abrams, 1987, 1541. Sobre o Saque de Roma, cf. HOOK, Judith. *The Sack of Rome 1527*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

⁹²⁸ BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p.217.

de Carlos V, que se reconcilia com Clemente VII no anterior com a Paz de Barcelona. O fim do cerco levou ao estabelecimento do ducado em Florença, representado pelo jovem Alessandro de' Medici (1510-1537), sobrinho de Clemente, que chega na cidade em julho de 1531, sendo nomeado duque por Carlos V no ano seguinte⁹²⁹.

A situação florentina foi sintomática de uma tendência absolutista generalizada no continente europeu, levando a uma centralização da vida cultural e a uma posição de destaque dos artistas cortesãos. A consolidação do poder político teve como resultado a formação de um ambiente palaciano, dotado de um impulso centralizador que reuniu uma variedade de interesses e empreendimentos, como a construção de fortalezas, performances teatrais, o cultivo do requinte cortesão e o gosto por alegorias em grandes projetos decorativos que contavam com a colaboração entre literatos, poetas e teólogos⁹³⁰. No campo da teoria da arte, seus desenvolvimentos foram de encontro às novas especulações estéticas promovidas pelos textos neoplatônicos, provocando uma transformação decisiva para as artes, a qual já se prenunciava nos escritos de Albrecht Dürer na década de 1520. Este processo seria sintetizado pela arte e pelo pensamento de Michelangelo, figura central para a compreensão do advento da linguagem artística da *Maniera moderna*.

Nascido em 1475 e vivendo durante mais da metade do século XVI, Michelangelo situa-se em momento histórico caracterizado pela autoconsciência dos artistas de sua dignidade intelectual, aspirando adquirir o renome de filósofos e literatos ao expressar suas próprias visões sobre a arte. O artista florentino, para Giulio Carlo Argan, representou o ápice deste anseio intelectual no Renascimento, mesmo que tenha deixado poucos testemunhos de suas visões sobre arte⁹³¹. Embora o artista não tenha deixado um registro sistemático de suas ideias artísticas, algumas de suas visões estéticas podem ser encontradas em suas *Rime*, bem como, de modo mais fragmentário, em suas biografias, escritas por Giorgio Vasari, Ascanio Condivi e Francisco de Holanda (1517-1584), e em parte de seu epistolário⁹³².

⁹²⁹ HIBBERT. *The House of Medici*, p. 247-54.

⁹³⁰ BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p. 218.

⁹³¹ ARGAN, *Clássico anticlássico*, p.311.

⁹³² BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.83; ARGAN, *Clássico anticlássico*, p.311. Embora considerado por muito tempo pela historiografia da arte como ausente de elementos relevantes do ponto de vista das ideias estéticas, estudos recentes têm lançado novas luzes sobre o epistolário buonarrotiano, identificando nele traços do pensamento do artista. Cf. BERBARA, Maria. A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotiano. *Concinnitas*, v. 2, n. 8, 2005, p. 103-109.

A atividade intelectual e artística de Michelangelo permeou contextos artísticos diversos, os quais ela própria ajudou a formar. Como resultado de sua longa carreira, suas visões também assumiriam contornos distintos. Anthony Blunt subdivide as ideias estéticas do artista em três momentos distintos, enquanto David Summers e Wladyslaw Tatarkiewicz identificam em dois momentos distintos⁹³³. Em linhas gerais (e, de certo modo arbitrárias), possível identificar uma orientação inicial, de sua juventude até por volta de meados da década de 1530, transcorrendo o chamado Alto Renascimento, durante o qual parte de suas obras mais célebres seriam executadas, como o Davi (1501-4), Moisés (1513), as estátuas alegóricas da Capela Medici em Florença (1524-1534) e o afresco do teto da Capela Sistina (1508-1512). Ao segundo momento, da década de 1530 até seus últimos anos, marcado por uma crescente melancolia e pessimismo que buscaram conforto em um pietismo religioso de traço savonaroliano, pertencem suas obras tardias, como seu Juízo Final para a Sistina, os afrescos da Capela Paulina (1542-50) e os projetos da basílica de São Pedro (1546-1564)⁹³⁴.

Seus poemas, as principais fontes para a compreensão das visões estéticas do artista, foram compostos entre cerca de 1530 e 1554, pertencendo em grande parte à sua “fase tardia”, junto de sua “opinião” em resposta à problemática instaurada por Benedetto Varchi em 1546 acerca da supremacia entre a pintura e a escultura. Portanto, no que tange à história do pensamento estético, os registros das visões de Michelangelo pertencem ao Renascimento tardio, enquanto sua obra artística permeia ambas fases⁹³⁵. Por outro lado, é um equívoco assumir, a partir disso, uma quebra radical na arte e no pensamento do artista, considerando que alguns temas e ideias permearam sua produção durante a maior parte de sua vida, como seu apreço pela tradição clássica e o neoplatonismo⁹³⁶.

Seu contato com o neoplatonismo é um tema amplamente abordado pela historiografia da arte, sendo já reconhecido por seus contemporâneos⁹³⁷, remontando à sua juventude junto à corte

⁹³³ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.84; SUMMERS, David. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981, p. 8; TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 141.

⁹³⁴ SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 8-9; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.84 s.; TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 141. Blunt, entretanto, considera um período intermediário entre ambos, quando o artista passa a demonstrar uma postura mais severa e melancólica perante o mundo.

⁹³⁵ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 141.

⁹³⁶ SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 8-9, 15.

⁹³⁷ CONDIVI. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, LXIV, p. 80.

de Lorenzo, o Magnífico. Em um segundo momento, com seu retorno à Florença em 1516, o escultor se aproxima do círculo intelectual de Francesco Cattani da Diacceto, renovando suas inclinações platonizantes e consolidando suas concepções sobre o amor e a beleza⁹³⁸. Neste período, o artista também se torna amigo do político e literato Donato Giannotti (1512-1573), discípulo de Diacceto e, junto deste, frequentador dos Jardins Rucellai, homenageando o artista ao inseri-lo entre os interlocutores de seu *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio* (1546), considerando Michelangelo como um *gran dantista*⁹³⁹.

De fato, a familiaridade de Michelangelo com a obra de Dante é bem estabelecida⁹⁴⁰. Costumeiramente, lia-se a *Comedia* seguida de um comentário, e entre dez ou onze edições da obra impressa antes de 1500, nove eram acompanhadas dos comentários de Cristoforo Landino, que revestiam a obra pelo platonismo ficiniano que permeava suas demais produções literárias, sendo a edição obrigatória da obra dantesca até meados do século XVI. Além, da obra de Dante e da prosa landiniana, Michelangelo conhecia as obras de Petrarca, Lorenzo de' Medici, Savonarola, Luigi Pulci e alguns poetas burlescos, textos de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, e, sobretudo, o poema de Girolamo Benivieni comentado por Pico⁹⁴¹. Francesco Priscianese (1494-1575), um dos participantes dos *Dialogi* de Donato Giannotti, publicou uma edição⁹⁴² do *Banquete* platônico junto do comentário de Ficino em 1544, e Hercole Barbarasa, que tradutor desta edição para o vernáculo, foi convencido por Claudio Tolomei (1492-1556), amigo de Michelangelo, a dedicar a obra a Giovanni Battista Grimaldi, outro amigo próximo do artista. Assim, durante grande parte de sua

⁹³⁸ KRISTELLER, Paul Oskar. *Studies in Renaissance Thought and Letters*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969, v. 1, p. 324-326; SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 11, 15.

⁹³⁹ SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 15; RIKLIN, Alois. Division of Power "Avant la Lettre": Donato Giannotti (1534). *History of Political Thought*, vol. 29, no. 2, Summer 2008, p. 258; GIANNOTTI, Donato. *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio*. Firenze: Nella Tipografia Galileiana, 1859, I, p. 4.

⁹⁴⁰ CONDIVI. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, XV, p. 15; LI, p. 60; LXIV, p. 79.

⁹⁴¹ PANOFKY, *Studies in iconology*, p.179; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.172-173; MOZZATI, Tommaso. "Therefore, Artist is not a Latin Word but a Tuscan One" Michelangelo the Poet in the Florentine Letters from Francesco Berni to Benedetto Varchi. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 41-42.

⁹⁴² FICINO, Marsilio; PLATONE. *Il commento di Marsilio Ficino sopra il Convito di Platone, & esso convito*. Tradotti in lingua Toscana per Hercole Barbarasa da Terni. Roma: Francesco Priscianese, 1544.

vida, Michelangelo frequentou ambientes nos quais o pensamento neoplatônico circulava e era discutido academicamente⁹⁴³.

A existência deste enquadramento conceitual, no entanto, não significa que Michelangelo era um filósofo ou teórico neoplatônico em termos sistemáticos. Como Summers pertinentemente pontua, no Renascimento, ideias não eram separadas em estilos de pensamento mutuamente exclusivos. Em especial, em nível teológico e literário, grandes tradições eram concêntricas em detrimento de exclusivas, e o artista pode ter se familiarizado com tais ideias de uma diversidade de fontes próximas, conforme as reunia, combinava e dava uma expressão visível unificada em suas invenções, como a do teto da Capela Sistina. Ecos claros do *Comentário* de Ficino ao *Banquete* são vistos nos escritos buonarrotianos, e a formulação da *figura serpentinata* é inexplicável sem o enquadramento fornecido pela especulação neoplatônica. No entanto, esta influência não se limita a ecos pontuais, mas na própria estrutura de pensamento de Michelangelo⁹⁴⁴.

Algumas noções de inspiração neoplatônica em seu pensamento se tornaram componentes importantes nas discussões e expressões estéticas da segunda metade do século XVI, motivo pelo qual Michelangelo foi considerado como um dos inspiradores da *Maniera*⁹⁴⁵. Três aspectos se destacam neste sentido, os quais, por sua vez, possuem diversos pontos de contato entre si: suas concepções sobre o amor e a beleza, sua visão sobre a relação entre arte e natureza (e, por extensão, sobre a dignidade do artista) e, finalmente, sua expressividade plástica, promovendo, por um lado, uma nova forma de ver as artes e reconhecer o belo artístico, por outro, uma nova linguagem estética. Inspirado pela tradição do amor platônico que permeou as cortes florentinas do início do século XVI, Michelangelo explora em diversos de seus poemas a natureza metafísica do belo e sua manifestação sensível como meio de arrebatamento espiritual. A beleza verdadeira não é aquela percebida pelos olhos sensíveis, mas aquela percebida pela alma. Em um famoso poema, escrito na forma de um diálogo com o Amor, o artista questiona:

Dize-me sim, Amor, se os olhos meus
veem de verdade a beleza a que aspiro
ou se a carrego dentro, pois onde mire,
vejo esculpido o rosto dela.
Deves saber, pois vens com ela

⁹⁴³ SUMMERS. Michelangelo and the Language of Art, p. 15.

⁹⁴⁴ SUMMERS. Michelangelo and the Language of Art, p. 16.

⁹⁴⁵ BLUNT, Teoria artística na Itália, p.109-110.

para me tolher toda paz, e me enfureço;
 não gostaria de perder um mínimo suspiro,
 nem menos ardente fogo pediria.

O amor responde:

A beleza que vês é mesmo dela,
 mas cresce quando sobe a melhor lugar,
 se por olhos mortais à alma corre.
 Aqui se faz divina, honesta e bela,
 pois a ela assemelhar quer coisa imortal:
 esta e não aquela aos olhos teus acorre⁹⁴⁶.

Em outro soneto, Michelangelo compara a beleza exterior dos sentidos e a que reside no interior de sua alma, afirmando a superioridade desta, quando a mente eleva as imagens captadas pelo olho sensível em direção às *Ideias* que residem no Criador:

Enquanto que da beleza que eu vi pela primeira vez
 Aproximo a alma, que pelos olhos vê,
 a imagem interior cresce, enquanto aquela diminui,
 como que covardemente e sem qualquer estima
 Amor que opera todo seu engenho e preocupação árdua,
 por eu não ter rompido o fio, retorna e reentra.⁹⁴⁷

Michelangelo descreve o processo de reconhecimento da beleza inteligível pela beleza sensível, processo que vincula a imagem externa à sua ideia e, por meio do amor, permite restaurar sua ligação com as esferas espirituais. Este processo de elevação espiritual por meio da beleza é retomado em outro poema, composto por dois quartetos isolados, redigidos entre 1547 e 1550, que podem ter sido destinados a fazer parte de um soneto inconcluso. O termo “*concetti*” relaciona-se às *ideias* neoplatônicas⁹⁴⁸, consistindo em uma inspiração mental que é origem e guia da realização física, a obra de arte.

A força de um belo rosto a que me conduz?

⁹⁴⁶ BUONARROTI, Michelangelo. *Poemas*. Apresentação, Comentários e Notas: Andrea Lombardini; Tradução: Nilson Moulin; Posfácio: Giulio Carlo Argan. Rio de Janeiro: Imago, 1994, 8, p. 43: “Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei / veggono ‘l ver della beltà c’aspiro / o s’io l’ho dentro allor che, dov’io miro / veggio scolpito el viso di costei. / Tu ‘l de’ saper, po’ che tu vien com lei / a torm’ ogni mie pace, ond’io m’adiro; / né vorre’ manco um mínimo sospiro, / né men ardente foco chiederai. / La beltà che tu vedi è bem da quella, / ma cresce poi c’a miglior loco sale, / se per gli occhi mortali all’alma corre. / Quivi si fa divina, onesta e bella, / com’a sé simil vuol cosa immortale: / questa e non quella agli occhi tuo precorre” (tradução de Nilson Moulin).

⁹⁴⁷ BUONARROTI, Michelangelo. Rime. A cura di Enzo Noe Girardi. Bari: Laterza, 1967, 44, p. 45: “Mentre c’alla beltà ch’i’ vidi in prima / appresso l’alma, che per gli occhi vede, / l’immagin dentro cresce, e quella cede / quasi vilmente e senza alcuna stima. / Amor, c’adopra ogni suo ingegno e lima, / perch’io non tronchi ‘l fil ritorna e riede”.

⁹⁴⁸ Sobre o conceito na teoria da arte do século XVI, cf. a seguir, cap. 2.4.

Pois nenhuma outra coisa neste mundo me seduz:
 Ascender vivo entre os espíritos eleitos
 Com tamanha graça, que qualquer outra frágil se faz
 Se bem que ao seu autor sua obra se parece
 Que culpa quer a justiça que eu sinta, se o amo,
 Ou melhor, ardo de amor, e por divinos conceitos
 Honro e estimo toda pessoa gentil?⁹⁴⁹

Para o artista-poeta, em linhas ficinianas, a beleza física é um reflexo do próprio Deus, através da qual sua graça se mostra ao homem:

nem Deus, sua graça, mostra a mim de outro lugar
 mais do que em algum gracioso e mortal véu;
 e somente amo este por ser nele que aquele se espelha⁹⁵⁰

O amor, por sua vez, despertado pela beleza sensível, é o desejo de contemplar a beleza das esferas superiores:

Meus olhos, desejosos das coisas belas
 e a alma no momento de sua salvação,
 não possuem outra virtude
 que ascender ao céu e mirar todas aquelas.
 Das mais elevadas estrelas
 desce um esplendor
 que o desejo atrai aquelas,
 e que se chama amor.⁹⁵¹

Sua visão acerca da relação entre arte e natureza vincula-se à esta concepção metafísica do belo, segundo a qual a própria arte tem como referencial a beleza divina e sua manifestação na matéria. A beleza física, neste sentido, não se daria mais em termos da configuração harmônica entre as partes, mas da *grazia* divina que brilha através da obra de arte, cuja contemplação leva à ascensão do observador até as *ideias* divinas:

Para fiel exemplo à minha vocação
 no parto me foi dada a beleza,
 que de ambas as artes me é lanterna e espelho.
 Se outra coisa se pensa, é falsa opinião.

⁹⁴⁹ BUONARROTI. Poemas, 41, p. 108-9: “La forza d’un bel viso a che mi sprona? / C’altro non è c’al mondo mi diletta: / ascender vivo fra gli spiriti eletti/ per grazia tal, c’ogni altra par men buona. / Se ben col fattor l’opra suo consuona, / che colpa vuol giustizia ch’io n’aspetti, / s’i’amo, anz’ardo, e per divin concetti / onoro e stimo ogni gentil persona? (tradução de Nilson Moulin)

⁹⁵⁰ BUONARROTI. Rime, 106, p. 116: “né Dio, suo grazia, mi si mostra altrove / più che ’n alcun leggiadro e mortal velo; / e quel sol amo perch’in lui si specchia”

⁹⁵¹ BUONARROTI. Rime, 107, p. 117: “Gli occhi mie vaghi delle cose belle / e l’anima insieme della suo salute / non hanno altra virtute / c’ascenda al ciel, che mirar tutte quelle. / Dalle più alte stelle / discende uno splendore / che ’l desir tira a quelle, / e qui si chiama amore”

Somente isto leva o olho àquela alteza
 que aqui para pintar e esculpir me aparelho.
 Se os juízos temerários e tolos
 do sentido derivam a beleza, que move
 e transporta ao céu todo intelecto sadio,
 do mortal ao divino não vão os olhos
 enfermos, e firmes sempre permanecem lá de onde
 pensam em vão ser possível ascender sem graça.⁹⁵²

Para o artista, a arte, enquanto uma atividade derivada dos céus, vencida a natureza⁹⁵³. Michelangelo opera, assim, uma mudança decisiva nas visões estéticas do século XVI. Enquanto desde a Antiguidade o objetivo da pintura e da escultura foi atrelado à reprodução da natureza, com a beleza sendo um resultado desta posição subalterna em relação ao real, com o Renascimento, esta tese seria questionada e invertida: a beleza, anteriormente apenas uma consequência da imitação da natureza, passou a ser o verdadeiro objetivo da arte, e a imitação da natureza tornou-se apenas um recurso do qual a criação artística pode se valer. Michelangelo emerge como um dos maiores (e primeiros) defensores dessa nova concepção⁹⁵⁴.

No entanto, esta atitude não implicava uma desconsideração perante a natureza nem um antagonismo dela em relação à beleza. De fato, Michelangelo estudaria diligentemente a natureza, tendo pretendido escrever, no final da década de 1540, um tratado artístico baseado em seus estudos anatômicos⁹⁵⁵. Condivi relata que o artista teria se debruçado com tanto afincamento ao estudo da anatomia humana ao ponto de destemperar seu estômago e comprometer seu apetite⁹⁵⁶. Para o artista, o mundo sensível é uma expressão e revelação do divino, e estudar a natureza, enquanto obra de Deus, significa também alcançar o belo⁹⁵⁷:

Aquele que tudo fez, fez cada parte
 E, depois, do todo escolheu aquilo de mais belo
 Para mostrar aqui suas coisas excelsas,

⁹⁵² BUONARROTI. *Rime*, 164, p. 174: “Per fido esempio alla mia vocazione / nel parto mi fu data la bellezza, / che d’ambo l’arti m’è lucerna e specchio. / S’altro si pensa, è falsa opinione. / Questo sol l’occhio porta a quella altezza / c’a pingere e scolpir qui m’apparecchio. / S’e’ giudizi temerari e sciocchi / al senso tiran la beltà, che muove / e porta al cielo ogni intelletto sano, / dal mortale al divin non vanno gli occhi / infermi, e fermi sempre pur là d’ove / ascender senza grazia è pensier vano.”

⁹⁵³ BUONARROTI. *Rime*, 97, p. 107.

⁹⁵⁴ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 142.

⁹⁵⁵ SUMMERS. Michelangelo and the Language of Art, p. 20-22.

⁹⁵⁶ CONDIVI. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, LX, p. 72.

⁹⁵⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 142.

como fez agora com sua divina arte⁹⁵⁸

A própria natureza, assim, contém a beleza, que deve ser extraída pelo artista. Condivi descreve o método criativo de Michelangelo nos termos de uma versão platonizada da *electio*. O artista não somente amava a beleza humanas, mas universalmente, toda coisa bela, como um belo cavalo, um belo cão, uma bela vila, planta, montanha ou mata, admirando-a "*con maraviglioso affetto*". Assim, escolhia o belo na natureza, como as abelhas que recolhem o mel das flores, servindo-se delas, posteriormente, em suas obras. Isto sempre foi feito por aqueles que desejassem lograr qualquer grau na pintura, como Zêuxis, aquele "*antico maestro*" que, para fazer uma Vênus, não se contentou em ver apenas uma virgem, mas várias, extraído de cada uma delas a parte mais bela para servir a sua Vênus⁹⁵⁹. Assim, Condivi expõe o método buonarrotiano como uma versão idealizada (tendo em mente as visões de Michelangelo sobre a beleza) da *electio*, conhecida pela tradicional metáfora da abelha, popularizada pela anedota de Zêuxis feita por Plínio e explicada Sêneca como prescrição para a imitação, a qual deve ser feita a partir da seleção das partes mais importantes de várias fontes, que serão convertidas e unificadas pelo "*ingenium*" em um único composto perfeito, do mesmo modo que os néctares das flores são coletados pelas abelhas para a produção do mel⁹⁶⁰.

Por essa perspectiva, cabe ao artista, como um alquimista ou mago, perscrutar a natureza, extraindo dela suas partes mais belas que deverão ser convertidas na obra de arte. Assim, apesar de reconhecer o belo natural, a arte não deve sempre imita-lo, sendo também capaz de criar uma outra beleza, superior à fornecida pela natureza. Em um famoso soneto composto para Giorgio Vasari na ocasião da publicação da edição torrentina de suas Vite, Michelangelo ilustra esta visão:

Se com o lápis e com as cores tens feito
Uma rival à natureza em sua arte

⁹⁵⁸ "colui, che 'l tutto fe', fece ogni parte / E poi del tutto la più bela scelse / Per mostrar quivi le sue cose eccelse, / Com' ha fatto or, con la sua divin' arte"

⁹⁵⁹ CONDIVI. Vita di Michelangelo Buonarroti, LXIV, p. 80.

⁹⁶⁰ SENECA. *Epistulae Morales*, v. 2, LXXXIV.3-5, p. 276-8. Esta noção foi relevante na polêmica instaurada entre ciceronianos e anticiceronianos no início do século XVI. O primeiro grupo, liderado por Pietro Bembo e a academia romana (da qual era o nome mais proeminente), o principal centro desta corrente, incluindo nomes como Massimi, Pazzi, Casali, Marino, Cortesi, Flaminio, Castellani, entre outros. No lado oposto, emergiram G. Francesco Pico della Mirandola (sobrinho do "príncipe da concordia"), Poliziano, Erasmo e Justo Lúpsio, junto dos remanescentes da Academia neoplatônica florentina. Ao passo que os ciceronianos advogavam a imitação de um único modelo de excelência, seus opositores defendiam uma atitude crítica e ativa por parte do artista ao selecionar diversos modelos a serem unificados na forma da *invenzione*. Cf. SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 100-101.

Fazendo aquela perder parte de seu valor,
 Ao tornar mais belo a nós aquilo que ela já fez belo,
 Agora, com sua doura mão, devotada
 A mais digno trabalho, tens dedicado a escrever,
 E roubar o valor restante daquela,
 Que ainda lhe carecia, ao dar vida aos outros⁹⁶¹

Além de poder superar a natureza, melhorando seus elementos, a arte também pode produzir aquilo inexistente. Esta ideia seria atribuída ao artista por Francisco de Holanda pintor e teórico português, que manteve contato com o círculo de Michelangelo em Roma durante sua permanência na cidade entre 1538-1540. Em seus *Diálogos em Roma*, composto em 1548, o interlocutor de Michelangelo comenta o célebre *motto* horaciano em nome da liberdade comum entre poetas e pintores, defendendo a representação daquilo que não existe na natureza, como a produção de grotescos e invenções fantásticas, afirmando que por vezes os olhos mortais desejam ver coisas que não existem como meio de “variação e relaxamento dos sentidos”⁹⁶². Embora seja incerto que tais palavras tenham sido realmente proferidas pelo artista florentino, elas mostram uma afinidade com algumas noções contidas em seus poemas, como a valorização da livre iniciativa e imaginação do artífice.

De fato, Michelangelo destacou-se por advogar a importância da criatividade e autonomia individual, rompendo assim com a tradição científica da arte inaugurada por Alberti e continuada por diversos artistas e teóricos até Dürer. Buonarroti descartava a existência de princípios normativos para a arte, defendendo a formação de um *giudizio* pessoal baseado em sua própria percepção e intuição. Este posicionamento se tornaria conhecido por intermédio de sua biografia vasariana, e de suas críticas a Dürer registradas por Condivi. Vasari relata que o artista teria defendido a necessidade de se “[...] ter o compasso nos olhos, e não na mão, pois as mãos executam, e o olho julga”, prescrição conhecida como *giudizio dell’occhio*⁹⁶³. Analogamente, conforme

⁹⁶¹ BUONARROTI. Rime, 277, p. 288: “Se con lo stile o coi colori avete / alla natura pareggiato l’arte, / anzi a quella scemato il pregio in parte, / che ’l bel di lei più bello a noi rendete, / poi che con dotta man posto vi sete / a più degno lavoro, a vergar carte, / quel che vi manca, a lei di pregio in parte, / nel dar vita ad altrui, tutta togliete.”

⁹⁶² HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, II.3, p. 294-295. Sobre Francisco de Holanda e sua relação com Michelangelo, cf. DESWARTE, Sylvie. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa: Difel, 1992.

⁹⁶³ VASARI. Vite, v. 7, III, Vita di Michelagnolo Buonarruoti, p. 270: “havere le seste negli occhi, e non in mano, perchè le mani operano, et l’occhio giudica”.

Condivi, Buonarroti teria criticado os estudos das proporções humanas de Dürer (cuja versão latina o artista conhecia⁹⁶⁴), alegando que o excesso de preocupação com as medidas fez com que as obras do artista germânico se assemelhassem a bastões: “Formando as figuras rígidas como postes, e aquilo que mais importava, acerca das ações e gestos humanos, não se diz uma palavra”⁹⁶⁵.

Logo, segundo Buonarroti, o *giudizio* do artista não reside nas mãos, mas nos olhos, as obras devem obedecer a princípios empíricos e não regras abstratas. O verdadeiro pintor ou escultor tem a proporção adequada em seu olho, assim como o músico a tem em seus ouvidos. A ideia do *giudizio dell’occhio*, segundo a qual a arte e a beleza que produz dependem de uma visão direta, gradualmente substituiria a concepção tradicional, defendida por Alberti, Piero della Francesca e Leonardo, de que a beleza era produto de uma série de princípios gerais bem definidos, portanto, que a arte seria uma ciência, perspectiva que teve grande influência na teoria da arte renascentista⁹⁶⁶.

Esta tradição, que remonta a Vitrúvio e foi popularizada por Alberti, no curso do século XV receberia uma justificativa filosófica no pensamento de Ficino. Enquanto Alberti buscava formular um meio sistemático composto por regras matemáticas de composição para a obtenção da beleza artística, Ficino via esta beleza como um caminho para a beleza divina, considerando a proporção harmônica dos corpos como uma condição para sua manifestação sobre a matéria. Michelangelo abandonaria o elemento matemático-material desta teoria, defendido por Alberti, mantendo seu enquadramento metafísico, fornecido por Ficino, descartando a existência de princípios matemáticos universalmente válidos, substituindo-os por normas empíricas, mas mantendo a crença na natureza metafísica do belo⁹⁶⁷.

O fato de não haver princípios gerais não implicava que a arte era ausente de algumas exigências, somente que estas dependiam do olhar, ao qual o escultor concedia maior confiança do que qualquer regra. Portanto, se a arte possui regras, elas jamais serão absolutas, a não ser aquelas que deixam espaço para a diversidade e a liberdade criativa do artista⁹⁶⁸. Assim, o ser humano,

⁹⁶⁴ SUMMERS. Michelangelo and the Language of Art, p. 9.

⁹⁶⁵ CONDIVI. Vita di Michelangelo Buonarroti, LX, p. 73: “formando le figure rite come pali: e quelche più importava, degli atti e gesti umani non ne dice parola”.

⁹⁶⁶ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 144-145.

⁹⁶⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 146.

⁹⁶⁸ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 144-145.

como principal tema de representação, também surge como agente ativo no processo criativo, cujo *giudizio* pessoal se sobrepõe às qualquer cânone matemático. Neste sentido encontra outro posicionamento famoso do artista, exposto em uma carta de 1542, na qual afirma que “se pinta com o cérebro, não com a mão”⁹⁶⁹.

A interiorização do processo criativo significou a valorização do intelecto artístico como detentor de um poder criativo herdado do próprio Deus. David Summers chama atenção, nesta direção, para uma possível influência do *Timeu* platônico e da antropologia ficiniana. O artista é identificado com o Criador que, como artesão divino, capaz de inserir vida em suas obras, fornecendo um plano de fundo metafísico para a divinização da operação artística, cuja inspiração deriva de um *furor divino*, assumindo a forma interior do *concetto*, especulações que podem ter sido desenvolvidas enquanto o artista executava sua decoração da abóbada da Capela Sistina⁹⁷⁰. Por outro lado, a inclinação poética de Michelangelo, orientada ao culto da poesia florentina de Dante, Boccaccio e Petrarca, seria formatada nos moldes da teologia poética promovida por Ficino, Pico e Landino, através da qual os poetas eram vistos no período formativo do artista. Vinculadas a estas questões, emergem suas concepções sobre a universalidade do *disegno* e da *fantasia*, bem como definições de caráter mais prático, pertencentes à sua experiência como artista e à tratadística de arte, como a *difficoltà*, o *decorum*, o *giutizio dell’occhio* e a *varietà*⁹⁷¹.

Em suas duas últimas décadas de vida, o artista gradualmente viria a adotar uma postura melancólica e piedosa de traço savonaroliano, desiludido com a possibilidade de uma renovação espiritual do catolicismo com o enrijecimento tridentino após a Dieta de Ratisbona, quando o Cisma com o protestantismo se intensifica e o partido reformista católico que Michelangelo integrava se enfraquece. Devido à rigidez doutrinária com que as autoridades eclesiásticas, após a Contra-Reforma, passaram a considerar as artes, bem como outras formas de pensamento, – entre eles a doutrina neoplatônica – Michelangelo, entre outros defensores de visões diferentes com respeito à doutrina cristã, perdeu todas as esperanças em uma reforma religiosa com moldes

⁹⁶⁹ BUONARROTI, *Michelangelo. Il Carteggio di Michelangelo*. A cura di Giovanni Poggi, Paola Brocchi e Renzo Ristori. Firenze: G.C. Sansoni e S.P.E.S. Editore, 1965-1983, v. 4, p. 150-155: “[...] *si dipinge con ciervello et non con le mani*”.

⁹⁷⁰ SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 16-17. Sobre a divinização do artista, o conceito de furor divino e o *concetto*, cf. a seguir, cap. 2.4.

⁹⁷¹ SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 17.

humanistas, tornando-se cada vez mais introspectivo em suas concepções místicas. Como consequência, sua espiritualidade assume um caráter ascético, desejando se desfazer da matéria e devotar sua mente completamente a Deus, rejeitando até mesmo a beleza mortal como expressão do visível⁹⁷².

No entanto, as ideias cultivadas no curso de sua vida foram importantes propulsores para uma transformação decisiva nas ideias e expressões estéticas, preparando o caminho para a arte da *Maniera*⁹⁷³. O acesso de Michelangelo aos círculos sociais mais abastados foi um sintoma importante de uma mudança social que teria repercussões definitivas, levando, por um lado, a uma formação intelectual mais prolífica por parte dos artistas e, por outro, à absorção de ideias e conceitos filosóficos que se popularizavam nos ambientes cortesãos, os quais foram adaptados à luz das discussões estéticas da época. Neste contexto reside a inspiração platonizante do artista florentino, que não se limitou apenas à sua figura, permeando toda a sociedade florentina da primeira metade do século XVI. Neste sentido, o *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, publicado em 1528 pela oficina tipográfica aldina em Veneza, contribuiu para a difusão destes conceitos entre os artistas, que gradualmente se concentravam em cortes europeias a serviço de príncipes e patrícios como seus principais comitentes⁹⁷⁴. Assim como os escritos de Michelangelo, o neoplatonismo também serviu de plano de fundo da obra do humanista, que conhecia o latim e o grego o suficiente para ser familiarizado com os textos clássicos e neoplatônicos⁹⁷⁵. O autor extrairia destas fontes temas como a valorização da individualidade e a concepção metafísica do belo, ideias importantes nas discussões estéticas da segunda metade do *Cinquecento*.

⁹⁷² BLUNT, Teoria artística na Itália, p.106-109.

⁹⁷³ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.109-110; SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 19; SHEARMAN. *Maniera as an aesthetic ideal*, p. p.44. Autores como Eugenio Battisti chegam a argumentar que traços maneiristas já poderiam ser percebidos no afresco do teto da Capela Sistina. BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p.213.

⁹⁷⁴ BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p.217; SHEARMAN. *Maneirismo*, p. 183; HARTT. *History of Italian Renaissance art*, p. 639; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.123.

⁹⁷⁵ RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p.98. Como Raffini revela, Castiglione era sobrinho de Giovanni Stefano Castiglione, renomado jurista e diplomata da corte de Ludovico Sforza, além de genro do estudioso grego Bartolomeo Calco. Assim, Baldassare teve a oportunidade de examinar manuscritos da biblioteca Medicea, obtendo acesso às obras da Academia florentina, portanto, ao neoplatonismo, que mais tarde ocuparia um lugar de destaque no quarto livro de seu tratado.

A obra, escrita na forma de um diálogo seguindo a tradição do *Simpósio* platônico, teve como objetivo o de institucionalizar um sistema racionalizado de comportamento (ou “maneiras”), orientado sob a ótica do decoro, que previa a aplicação adequada destas modalidades de comportamento e educação segundo as exigências dos ambientes cortesões. Logo, o diálogo emerge em um contexto social marcado pela consolidação dos estados monárquicos, cuja crescente sofisticação levou à formação de códigos rígidos e idealizados de conduta, segundo o qual o cortesão – e, por extensão, o artista que passava a compor este ambiente – representava-se a si mesmo no teatro social. Neste sentido, Peter Burke observa como a figura do cortesão se torna uma síntese do ideal renascentista do *homo universalis* que cultivando uma formação enciclopédica, age como um artista, interpretando a si mesmo como uma obra de arte⁹⁷⁶, um reflexo da visão neoplatônica sobre o próprio cosmos, entendido como uma pintura executada pelo artesão divino⁹⁷⁷.

Com respeito às artes, a obra de Castiglione foi uma fonte importante para a formação de paradigmas estéticos, amplamente adotados por artistas e humanistas que, em constante cooperação, produziam diversos programas decorativos em celebração de príncipes, expressando conceitos filosóficos através de complexas *invenzioni* de cunho alegórico e mitológico. Com sua ampla popularidade, o *Cortegiano* contribuiu de modo significativo para a circulação de noções estéticas neoplatônicas não apenas na Itália, mas em todo o continente europeu, sendo um sintoma da influência do neoplatonismo na cultura cortesã⁹⁷⁸. O ponto chave deste plano de fundo filosófico ocorre no final do quarto e último livro da obra, que aborda a relação entre o cortesão e o príncipe. Castiglione, após explorar a analogia entre o príncipe e Deus⁹⁷⁹, empreende um longo discurso em

⁹⁷⁶ BURKE, Peter. O cortesão. In: GARIN, Eugenio (Org.). *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 109.

⁹⁷⁷ GARIN. *O Zodíaco da Vida*, p. 95.

⁹⁷⁸ CELENZA. The Revival of Platonic philosophy, p. 91-92; RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p. 2; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p. 368. A obra de Castiglione desfrutou de enorme popularidade no século XVI, recebendo, nos noventa e dois anos seguintes à sua publicação, mais de uma edição por ano em alguma língua europeia. Após 1615, entretanto, seu declínio começa a ser sentido, sendo contrastado por interesses renovados pontualmente. Cf. BURKE, Peter. *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1996, p. 117.

⁹⁷⁹ Cf. infra, cap. 2.4.

exaltação do amor e da beleza divina em termos ficinianos, descrevendo como todas as coisas as coisas são revestidas por eles.

O amor consiste no desejo de contemplar a beleza, que tanto se manifesta no nível sensível quanto no nível intelectual. A alma humana, contudo, cuja natureza é racional, é colocada entre esses dois extremos e pode, por escolha própria, inclinar-se para o sentido ou elevar-se rumo ao intelecto. Assim, é possível desejar a beleza, que abarca sob sua universalidade todas as coisas naturais e artificiais compostas harmonicamente⁹⁸⁰. A beleza que aparece nos corpos e que provoca o ardente desejo que é chamado de amor, é um influxo da bondade divina, a qual recai sobre tudo o que é criado assim como a luz do sol e infunde e exhibe toda sua beleza quando se insere num rosto bem proporcionado de cores e traços harmônicos⁹⁸¹:

E aquele sujeito, quando reluz, adorna e ilumina com graça e um esplendor admiráveis, à guisa de raio de sol que bate num belo vaso de ouro polido e salpicado de gemas preciosas; donde atrai agradavelmente para si os olhos humanos e penetrando por eles imprime-se na alma e com uma nova suavidade comove-a e alegra-a inteiramente e, excitando-a, por ela se faz desejar⁹⁸².

Tomada pelo desejo de atingir esta beleza, a alma se deixa dominar pelo sentido, incorrendo em graves erros, pois considera o corpo como a origem da beleza que vê, acreditando ser necessário unir-se intimamente a ele para desfrutá-la. Assim, quem pensa tanger a beleza ao possuir o corpo se engana ao ser movido pelo instinto do sentido, e não pelo verdadeiro conhecimento, que é fruto da escolha racional, tendo como resultado o prazer falso e imperfeito⁹⁸³. Castiglione, assim como os neoplatônicos, não distingue o elemento estético do ético, considerando a beleza como um atributo exclusivo do Bem. A verdadeira beleza é uma expressão da Bondade suprema, da qual emana, produzindo um amor “muitíssimo bom e santo”, que gera sempre efeitos excelentes nos espíritos daqueles que, com o auxílio da razão, depuram as imperfeições dos sentidos⁹⁸⁴. A beleza emana de Deus e é como um círculo, do qual a bondade constitui o centro e, assim como não pode existir círculo sem centro, não pode haver beleza sem bondade. Por isso, raras são as vezes que

⁹⁸⁰ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.51, p.316-7.

⁹⁸¹ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.52, p.317.

⁹⁸² CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.52, p.317.

⁹⁸³ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.52, p.317-18.

⁹⁸⁴ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.53, p.319.

uma alma ruim habita um corpo belo, o que, por consequência, significa que a beleza extrínseca é um sinal da bondade intrínseca⁹⁸⁵.

A graça, como a qualidade imaterial do belo, é impressa nos corpos como uma característica da alma, pela qual ela é conhecida externamente⁹⁸⁶. Castiglione cita como exemplo da divindade da beleza a “grande máquina do mundo”, composta pelas estrelas e seus movimentos, cuja harmonia “tem ainda tanta beleza e graça que as inteligências humanas não podem imaginar coisa mais linda.” Similarmente, a figura do homem, que pode ser chamada de pequeno mundo, tem cada parte composta com arte, o que resulta em um conjunto belíssimo. O mesmo ocorre com os animais, vegetais, bem como os produtos da arte humana, como navios, cujos componentes existem tanto por prazer quanto por utilidade⁹⁸⁷. O autor defende que esta “graciosa e sacra beleza” proporciona supremo ornamento a todas as coisas. O bom e o belo, essencialmente idênticos, se revelam de modo mais pleno nos corpos humanos, de cuja beleza deriva aquela da alma que, como participante da verdadeira beleza divina, ilumina e embeleza tudo aquilo que toca, sobretudo se o corpo que ela habita não possui uma matéria grosseira, impedindo assim que ela imprima sua qualidade. “Por isso a beleza é o verdadeiro troféu da vitória da alma, quando ela, com a virtude divina, domina a natureza material e com seu lume vence as trevas do corpo”⁹⁸⁸.

O cortesão deve, portanto, evitar o amor vulgar e almejar o amor divino, guiado pela razão, e reconhecer que o corpo onde essa beleza brilha não é sua fonte, que é incorpórea e um raio divino. Quanto menos a busca pela beleza participa da matéria, mais efetiva e perfeita é sua obtenção. Assim, é preciso evitar satisfazer o desejo provocado pela beleza pelo tato, optando ao invés disso pela audição e, especialmente, pela visão, o sentido do qual a beleza é o verdadeiro objeto, pois estes sentidos são mais distantes da realidade material⁹⁸⁹. Para desfrutar a beleza sem paixão, é preciso que o cortesão se guie pela razão, substituindo totalmente o desejo do corpo pelo da beleza, contemplando-a puramente em si mesma e construindo-a em sua imaginação sem qualquer vínculo com a matéria⁹⁹⁰. A valorização do sentido da visão como meio de conhecimento da beleza

⁹⁸⁵ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.57, p.322.

⁹⁸⁶ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.57, p.322

⁹⁸⁷ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.58, p.323.

⁹⁸⁸ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.59, p.324.

⁹⁸⁹ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.62, p.327.

⁹⁹⁰ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.66, p.331.

inteligível teria um apelo particular aos fabricantes de imagem, cuja potencialidade no caminho de ascensão ao divino é um *topos* na tradição neoplatônica⁹⁹¹.

Esta conotação é desenvolvida logo a seguir. O amor material é um degrau para um outro mais sublime, que o amante, se desejar, pode atingir. O amor superior é alcançado pela contemplação de figuras belas, fazendo que um conceito universal seja formado, reduzindo a variedade das diversas belezas a uma única que se expande sobre a natureza humana: “E assim, há de contemplar não a beleza particular de uma mulher, mas a beleza universal que embeleza todos os corpos; daí, ofuscado por essa luz maior, não se ocupara da menor e, ardendo numa chama ainda mais forte, terá pouca consideração pelo que antes tanto apreciara”⁹⁹². Este grau de amor, cuja nobreza o torna acessível apenas a poucos, nem por isso é perfeito, visto que é engendrado pela imaginação, uma potência orgânica cujos conhecimentos são condicionados pelos sentidos, não sendo, portanto, totalmente livre das trevas da matéria. Por esse motivo, apesar de vislumbrar a beleza universal abstrata, não a enxerga claramente. Contudo, aqueles que, vendo mais além, atingem o amor por toda a humanidade, se tornam como os anjos⁹⁹³. A “angelificação” do ser humano é um tema importante da mística neoplatônica renascentista. Ficino, a este respeito, pontua:

de modo que entendamos ser possível que a alma do homem, pela concentração de toda sua razão, se volte em direção à mente, sua cabeça, assim como volta-se tanto à fantasia, como já dissemos, quanto à razão. Qual alma faz isso? Aquela que ordena que a fantasia se cale, e inflamada pelo desejo pelo lume divino, não confia nos costumeiros discursos da razão natural, mas vive apenas na mente, se projeta como anjo e recebe Deus em todo seu coração⁹⁹⁴.

A alma então purgada dos vícios pela verdadeira filosofia, imbuída da vida espiritual e familiarizada com os princípios intelectuais, se desperta e dirige à contemplação de sua própria substância com sua visão mental, “e vê em si mesma um raio daquela luz que é a verdadeira imagem da beleza angélica que lhe é comunicada, da qual ela depois comunica ao corpo uma pálida

⁹⁹¹ Cf. *supra*, cap. 2.2.

⁹⁹² CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.67, p.331-32.

⁹⁹³ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.67, p.331-32.

⁹⁹⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.4.12, p.200: “Ut intellegamus fieri posse quandoque ut hominis anima tota rationis intentione in mentem caputque suum vertatur, sicut quandoque vertitur in phantasiam, ut diximus iam, et rationem. Quisnam animus haec agit? Qui phantasiam iubet silere, ac etiam superni numinis desiderio flagrans, consuetis rationis naturalis discursibus non confidit, sola vivit mente, evadit angelus, et toto capit pectore deum”.

sombra”⁹⁹⁵. Virando suas costas àquilo que é terrestre, a alma se torna apta a receber os influxos celestes, pois durante o ato contemplativo, as funções motoras do corpo são adormecidas, tornando possível a percepção de um “certo odor oculto da verdadeira beleza angélica”. Atraída pelo brilho desta luz, a alma se inflama e, embriagada de si mesma pelo desejo de unir-se a estes “vestígios de Deus”, se eleva ao Intelecto, deixando de ser ofuscada pelas trevas das coisas terrenas, passando assim a enxergar a beleza divina, ainda que de modo individualizado, considerando que a percebe por meio de seu intelecto pessoal, sendo incapaz de abranger a totalidade da beleza universal⁹⁹⁶.

Assim, o amor, além desta graça, conduz a alma da contemplação da beleza corpórea até a beleza universal de todos os corpos e, no último nível da perfeição, a transporta do intelecto particular ao universal. A alma assim inflamada pelo amor divino, une-se à mente angélica abandonando o reino dos sentidos e a razão discursiva. Transformada em anjo, compreende diretamente tudo o que é inteligível e, “sem nenhum véu ou nuvem, distingue o amplo mar da pura beleza divina, recebe-o em si e desfruta daquela suprema felicidade que é incompreensível de parte dos sentidos”⁹⁹⁷. Todas as coisas são belas por participar da beleza essencial e todos os corpos belos, assim, são sombras e sonhos da beleza divina. Todavia, a beleza que reside no mundo dos sentidos pode acender dentro da alma uma chama que, se guiada corretamente pela razão, pode eleva-la ao reino inteligível dos anjos e contemplar diretamente a verdadeira beleza⁹⁹⁸.

Esta é a beleza indistinta da suma bondade, que com a sua luz, atrai e puxa para si todas as coisas; e não somente aos intelectuais oferece intelecto, aos racionais a razão, aos sensuais o sentido e o apetite de viver, mas também às plantas e às pedras comunica, como um vestígio de si mesma, o movimento e aquele instinto natural de suas propriedades⁹⁹⁹.

O amor, enquanto fogo purificador da alma, destrói tudo o que existe de mortal, vivificando e adornando a parte celeste da alma que antes se encontrava adormecida e mortificada pelos sentidos¹⁰⁰⁰. Recorrendo à teologia poética de Ficino, Pico e Landino, Castiglione revela que esta

⁹⁹⁵ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.68, p.333.

⁹⁹⁶ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.68, p.333. cf. ainda FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.4.12, p.200.

⁹⁹⁷ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.68, p.333

⁹⁹⁸ A conversão da alma em uma natureza ígnea é também abordada por Ficino, com base na metafísica de luz de Pseudo-Dionísio, que considera o fogo como o elemento representativo das mais elevadas ordens angélicas. FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.4.12, p.200; AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV.2.329a, p.110-111; 329c, p.112.

⁹⁹⁹ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.69, p.334. Cf. FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, II.5, p.47;

¹⁰⁰⁰ Esta concepção alinha-se à afirmação de Ficino de que o amor seria uma chama que se eleva das trevas. FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, VI.7, p. 84.

era a fogueira descrita pelos antigos poetas, na qual Hercules ardeu no topo do monte Eta e que, graças a ele, tornou-se divino; a qual Moisés dirigiu a palavra; o carro de Elias, que duplica a graça e a felicidade nas almas de quem é digno de vê-lo, abandonando as trevas terrestres e avançando rumo ao reino celeste¹⁰⁰¹. O autor ilustra esta jornada de ascensão espiritual pela alusão à Escada de Jacó, cujo degrau inferior reside na beleza sensual, levando, por sucessíveis graus, até a morada sublime da beleza celeste, “que está oculta nas profundezas secretas de Deus, a fim de que olhos profanos não a possam ver”¹⁰⁰².

Deste modo, Castiglione explora e unifica uma série de temas tradicionais do neoplatonismo, como o apreço pelo segredo, a interpretação alegórica dos mitos pagãos e a analogia entre macrocosmo e microcosmo, possuindo como eixo comum a teoria da beleza e do amor divinos que permeiam todo o cosmo. As implicações para as artes são evidentes: considerando a capacidade da beleza material – que passa, nesta época, a ser a finalidade última da obra de arte – de alçar a alma ao divino, o artista, desejoso de obter uma posição social mais elevada ao destacar o caráter intelectual de sua prática, se converte, sob a égide de Hermes, em um verdadeiro psicopompo e mistagogo, cuja arte possibilita a revelação do divino por meio da ascensão da alma por meio dos mistérios da beleza. Esta capacidade seria reconhecida no período por meio de ferramentas fornecidas pelo próprio autor.

Castiglione elenca uma série de virtudes que o cortesão deve cultivar, incluindo a beleza de rosto, elegância de corpo e graça¹⁰⁰³, a ousadia, a honra, a fidelidade ao príncipe e o exímio manejo das armas¹⁰⁰⁴. Nas batalhas, deve ser severo e habilidoso, demonstrando agilidade, boa compleição, membros bem formados, força, leveza e desenvoltura, sabendo todos os exercícios corporais pertinentes ao homem de combate¹⁰⁰⁵. Em seu cotidiano, por outro lado, deve manter-se humilde, modesto, humano e contido, fugindo da ostentação e da exaltação de si mesmo¹⁰⁰⁶. O cortesão deve esforçar-se por imitar seu mentor, com tal diligência a ponto de se tornar como ele, sendo também aconselhável que o aluno encontre diferentes homens da mesma profissão e, guiado pelo bom

¹⁰⁰¹ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.69, p.334.

¹⁰⁰² CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV.69, p.335.

¹⁰⁰³ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.15, p.30.

¹⁰⁰⁴ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.17, p.32.

¹⁰⁰⁵ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.17, p.33; 20, p. 36.

¹⁰⁰⁶ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.17, p.33.

giudizio, recolha algo excelente de cada um, “como a abelha nos verdes prados sempre no meio do capim vai sugando as flores”, desse modo o cortesão deve adquirir a graça de quem possui-la e tudo o que é louvável de cada pessoa¹⁰⁰⁷. Baldassare, assim, aplica a teoria da *electio*, celebrenemente registrada no texto pliniano no exemplo de Zêuxis, à formação do cortesão, transformando-o em uma obra de arte de si mesmo, a qual deve ser composta pelas melhores qualidades de cada mentor.

A seguir, no entanto, encontra-se o trecho mais importante no que tange à dimensão prática da teoria do amor platônico, a saber, a obtenção da *grazia*. O cortesão deve evitar ao máximo a afetação, utilizando em tudo que fizer uma certa *sprezzatura* (displícência) que oculte a arte ou esforço e demonstre que o que diz e faz é feito sem esforço, como se fosse algo natural e espontâneo. É deste atributo que deriva a graça, “pois nas coisas raras e bem feitas cada um sabe as dificuldades, por isso nelas a facilidade provoca grande maravilha”. Assim, a demonstração de esforço exaure qualquer graça e prejudica a apreciação das coisas. A verdadeira arte é aquela que não demonstre seu artifício, e o único esforço aceitável é o de ocultar a si mesmo, pois quando descoberto, faz com que o homem seja pouco estimado¹⁰⁰⁸, tal como teria ocorrido com Protógenes, que seria criticado por Apeles pelo excesso de dedicação em suas obras¹⁰⁰⁹.

A *sprezzatura*, contrária a afetação, é a fonte da graça, causando a impressão a todos ao redor de que aquele que faz com facilidade e pericia determinada obra de modo despretensioso, saberia fazê-lo ainda melhor quando aplicasse esforço e estudo diligente. “Muitas vezes também na pintura, uma única linha não forçada, uma única pincelada feita facilmente, de modo que pareça que a mão, sem ser guiada por qualquer estudo ou arte, atinja por si mesma seu objetivo segundo a intenção do pintor, revela claramente a excelência do artífice”. Deste modo o cortesão será excelente e tudo que fizer será repleto de graça¹⁰¹⁰. Nestes termos, o autor estabelece o processo de obtenção da graça, o aspecto imaterial da beleza, o qual trará implicações importantes para a teoria da arte em meados do século. Difundidas pela obra de Castiglione por toda a Europa, estas ideias sobre a graça e suas reverberações conceituais se tornariam um lugar comum a todas as cortes no final do século XVI. Neste plano de fundo formado pela estética neoplatônica e por livros de

¹⁰⁰⁷ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.26, p.41.

¹⁰⁰⁸ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.26, p.42.

¹⁰⁰⁹ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.28, p.44; SECUNDUS. *Natural History*, v. 9, XXXV.36.80, p. 318-320.

¹⁰¹⁰ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I.28, p.45-46.

comportamento cortesão, dos quais o *Cortegiano* foi o mais célebre exemplar, a graça seria aplicada à pintura¹⁰¹¹.

Alguns anos mais tarde, estas especulações seriam permearam obras dedicadas ao problema da beleza, como o célebre e influente *Dialogo delle bellezze delle donne* (1541), na qual Agnolo Firenzuola (1493-1543) retoma parte da argumentação de Pico em seu *Commento*¹⁰¹² sobre a independência da graça em relação à beleza, de modo que corpos belos podem ser desprovidos de graça, enquanto corpos com proporções irregulares podem ser graciosos, concluindo que a *grazia* é um esplendor proveniente de uma proporção misteriosa e de uma medida “que não está nos livros”, a qual é desconhecida e inimaginada, permanecendo um “não sei o que” (*non so che*). É chamada de *gratia*, pois torna agraciada aquela coisa sobre a qual brilha este raio de proporções ocultas, assim como fazem as três graças de benefícios recebidos que acompanham Vênus¹⁰¹³.

Um outro meio importante de transmissão destas noções entre os artistas cortesãos florentinos seria a Accademia Fiorentina, por meio da atividade de Benedetto Varchi¹⁰¹⁴. Em 1543, baseando-se em larga medida nas ideias contidas no *Commento* de Pico, nas obras de Castiglione e Firenzuola e, por intermédio deles, nas discussões plotinianas, Varchi escreve um libreto dedicado ao tema, diferenciando a beleza e a graça em termos filosóficos. A beleza seria um atributo sensível, uma “*certa grazia*”, um encanto que deleita a mente daquele que a vê e conhece, incitando-o a desejar-la, unir-se a ela e ama-la. A graça, por outro lado, é uma “*certa qualità*” que aparece e brilha nas coisas que são encantadoras¹⁰¹⁵. Assim, onde há beleza, há graça, o que não

¹⁰¹¹ MONK, Samuel Holt. A Grace Beyond the Reach of Art. *Journal of the History of Ideas*, v. 5, nº 2, 1944, p. 140; RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p.95.

¹⁰¹² MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Commento, Commento particolare*, 6, p. 564.

¹⁰¹³ FIRENZUOLA, Agnolo. *Dialogo delle bellezze delle donne*. per Giouan. Griffio, 1552, I, fl. 26r-27r.

¹⁰¹⁴ Nativo de Florença, Varchi tornou-se um humanista peregrino após o retorno dos Medici ao governo de Florença, viajando por Roma, Veneza, Pádua e Bolonha a serviço da família Strozzi, estabelecendo-se em Pádua, onde participou das atividades da Accademia degli Inflammati entre 1540 e 1541, assistindo leituras sobre poetas italianos e sobre a ética aristotélica, dedicando-se a traduzir obras do estagirita ao vernáculo. Após um breve período em Bolonha em 1542, retorna a Florença no ano seguinte a convite de Cosimo I para escrever a *Storia fiorentina*, iniciando no mesmo ano suas leituras sobre Dante na Accademia Fiorentina. Dentre suas atividades, é significativo que Varchi publicaria na editora de Lorenzo Torrentino em 1551 a *Consolação da Filosofia* de Boécio, servindo de registro de sua afinidade com a tradição platônica. Sobre Varchi, cf. VATTERONI, Selene Maria (Hg.): *La cultura poetica di Benedetto Varchi*. Berlin: Freie Universität Berlin, 2019; LO RE, Salvatore. *Politica e cultura nella Firenze cosimiana: studi su Benedetto Varchi*. Roma: Vecchiarelli, 2008.

¹⁰¹⁵ VARCHI, Benedetto. Libro della beltà e grazia. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza & Figli, 1960, v. 1, p. 85. Como Paola Barocchi pontua, parte das ideias do libreto de Varchi são desenvolvimentos de suas *Lezioni sopra alcuni quistioni d'amore* proferidas na Accademia

implica que onde exista graça, exista necessariamente a beleza, pois a graça pode existir sem a beleza, enquanto a verdadeira beleza não pode existir sem a graça. Varchi prossegue, afirmando que preferiria ser gracioso que belo. Muitos dizem que a beleza é resultado da proporção e correspondência entre o corpo e seus membros e, deste modo, defendem que a beleza é o resultado da quantidade e das qualidades apropriadas das partes, junto da doçura e da suavidade das cores. Seguindo o argumento de Pico della Mirandola, no entanto, Benedetto argumenta que frequentemente se vê mulheres bem proporcionadas que não são belas, e caso assim fossem consideradas, não são graciosas. A graça, portanto, é “aquilo que nos deleita e comove acima de todas as coisas.”¹⁰¹⁶.

Por outro lado, muitas vezes é possível se sentir mais atraído por uma mulher graciosa que não seja tão bem proporcionada, do que por outra que, sendo bem proporcionada, carece de graça, a qualidade que os latinos chamam *venustà* ou Vênus¹⁰¹⁷. O autor a seguir recorre ao argumento plotiniano em nome do caráter metafísico da verdadeira beleza, sustentando que se a beleza consiste na proporção e medida entre as partes (como defendem os aristotélicos), um mesmo rosto não pareceria belo algumas vezes e não belo e outras, visto que se trata de um mesmo rosto, com as mesmas proporções e cores. Adicionalmente, tudo aquilo que é simples e espiritual seria desprovido de beleza, pois, não havendo corpo, não teria proporção entre suas partes, “e assim as ciências, as virtudes, os versos, a prosa, as almas, as inteligências e o próprio Deus, não poderiam ser chamados de bonitos, como fazemos o dia todo”¹⁰¹⁸. Varchi faz um acréscimo importante do ponto de vista estético, aplicando esta lógica às obras de arte.

Para Varchi, um corpo que não possui graça, embora seja grande, bem disposto e incrivelmente corado, não pode ser verdadeiramente chamado de belo. Sua verdadeira beleza depende da graça, que não nasce da medida e da proporção, como pode ser visto na beleza dos

Fiorentina, também sendo apresentadas em obras contemporâneas como os *Dialoghi d'amore* de Leão hebreu. Cf. BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del cinquecento*: Fra Manierismo e Controriforma. Bari: G. Laterza & Figli, 1960, v. 1, p. 386 s..

¹⁰¹⁶ VARCHI. *Libro della beltà e grazia*, p. 86: “*che ci diletta e muova sopra ogni cosa*”; MIRANDOLA. *Commento*, *Commento particolare*, 6, p. 564-565.

¹⁰¹⁷ VARCHI. *Libro della beltà e grazia*, p. 86.

¹⁰¹⁸ VARCHI. *Libro della beltà e grazia*, p. 87: “e così le scienze, le virtù, i versi, le prose, l'anime, l'intelligenze, e Dio stesso, non si potrebbero chiamar belle, come noi facciamo tutto el giorno”. Cf. PLOTINUS, *The Six Enneads*, I.6.1, p.21; MIRANDOLA. *Commento*, II.8, p. 495.

corpos artificiais, pois nestes a beleza não procede da matéria, mas principalmente da arte. Do contrário, continua, todo mestre medíocre, tendo o mesmo mármore, saberia construir uma figura igual a de Tribolo ao tomar suas medidas e proporções e, por consequência, todas as figuras feitas com o mesmo material e no mesmo tamanho seriam belas de uma só maneira. Segundo o autor, aquela beleza que chama de graça não vem da matéria, cuja natureza é "*brutissima*", mas sim da forma, enquanto reflexo de uma *ideia*, origem de toda a perfeição que recai sobre a matéria, “onde a beleza nestes corpos inferiores, tanto naturais como artificiais, não é outra coisa que aquela graça ou prazer”¹⁰¹⁹.

A diferença entre a beleza e a graça pode ser sintetizada em dois modos de conceber o belo. O primeiro, de acordo com autores como Aristóteles, sustenta que a beleza consiste na proporção entre os membros materiais, conhecida como beleza corporal, a qual só os vulgos e plebeus percebem e, conseqüentemente, amam por intermédio dos cinco sentidos. Aqueles que admiram principalmente este tipo de beleza não são muito diferentes de animais brutos. Em contraste, o outro modo de conceber a beleza estabelece que a verdadeira beleza se orienta para a virtude e a moral da alma, onde a graça tem sua gênese e é chamada de "*belezza spirituale*", a qual é conhecida e amada pelos homens bons e virtuosos. Esta beleza é acessível apenas por intermédio da mente, dos olhos e dos ouvidos, em outras palavras, pelo pensamento, pela visão e pela audição, como demonstrou Diaceto junto de "outros toscanos antigos e modernos" e, mais do que qualquer outro, Pietro Bembo em suas prosas e sonetos¹⁰²⁰.

Varchi esclarece que ao afirmar que a beleza não pode existir sem a *grazia*, ele entende a "*bellezza spirituale e platonica*", e quando afirma que a graça pode existir sem a beleza, por esta ele se refere à beleza aristotélica e material, e tendo em vista que a verdadeira beleza é a própria *grazia*, é preferível obter a graça que a beleza corpórea, fazendo da beleza espiritual e platônica superior à material defendida pelo estagirita¹⁰²¹. A graça é a verdadeira beleza da alma, e embora possa estar em um corpo que não seja bem proporcionado ou, como se diz vulgarmente, belo, também não pode, contudo, residir em um corpo desproporcionado e impuro, o que muitas vezes leva a

¹⁰¹⁹ VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 88: “onde la bellezza in questi corpi inferiori, così naturali come artificiali, non è altro che quella grazia e piacenza”.

¹⁰²⁰ VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 89-90.

¹⁰²¹ VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 90.

coexistência da graça, a beleza espiritual, com a beleza corporal resultante das proporções equilibradas entre os membros. Assim, na realidade, a beleza verdadeira (platônica) e a graça compõem uma mesma coisa e são inseparáveis, de forma que, onde se deseja uma, deseja-se automaticamente a outra¹⁰²². Varchi, desde modo, a partir de especulações neoplatônicas, estende a *grazia*, abordada por Castiglione como resultante da proporção entre as partes, também a corpos relativamente desproporcionados, ressaltando o caráter imaterial do belo e efetuando um deslocamento entre a harmonia material e a qualidade espiritual, uma separação que também marcou as artes visuais do período.

Por meio da afinidade entre a literatura de costumes e as artes, conceitos como a *grazia* e a *maniera* se tornariam qualidades desejadas também nas obras de arte. Aliado às visões estéticas de Michelangelo que ressaltavam a importância do *giudizio* do artista, o livro de Castiglione estabelece de modo definitivo a noção de estilo enquanto uma “maneira” ou comportamento pessoal, traço que Giorgio Vasari já em sua edição torrentina das *Vidas* aplica à sua classificação dos três estilos ou maneiras modernas da arte de sua época¹⁰²³. Não obstante, como Shearman observa, Vasari também toma de empréstimo do *Cortegiano* o uso do termo *grazia*, associando o conceito de *facilità* à *sprezzatura* de Castiglione, como solução sem esforço de todas as dificuldades, da qual dependeria a manifestação da graça¹⁰²⁴.

A exposição fundamental desta associação entre *maniera* e *grazia* ocorre no célebre proêmio vasariano para a terceira parte de suas *Vidas*. O autor revela como as artes ressurgiram nos tempos de Giotto, atingindo o apogeu em sua própria época na sucessão das três “maneiras”. Ainda que os artistas dos séculos XIII e XIV, os praticantes da *primeira maniera*, tivessem descoberto os “princípios de todas estas dificuldades”, direcionando sua atenção à representação da natureza, seu conhecimento destas leis seria apenas superficial. A arte seria desenvolvida na geração seguinte, a “segunda maniera”, representada pelos artistas do *Quattrocento*, os quais aprofundaram o estudo da natureza e suas leis, contribuindo de modo decisivo nos cinco aspectos das artes: regra, ordem, proporção, desenho e estilo (*regola, ordine, misura, disegno e maniera*),

¹⁰²² VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 90-91.

¹⁰²³ VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011, III, Proêmio para a Terceira Parte, p. 439.

¹⁰²⁴ SHEARMAN. Maniera as an aesthetic ideal, p.38.

aproximando-se da verdade e quase atingindo a perfeição, a qual seria alcançada pelos artistas da terceira fase¹⁰²⁵.

Estes artistas, praticantes da segunda *maniera*, embora tenham contribuído decisivamente para o advento do terceiro e último estilo, a *bella maniera*, não atingiram a perfeição na arte, porque “em suas proporções faltava o reto juízo, de tal modo que, sem que fossem medidas, as figuras tivessem nos diversos tamanhos em que eram feitas uma graça que excedesse a medida”¹⁰²⁶. Neste trecho, famoso e importante para a teoria da arte do século XVI, Vasari associa o conceito neoplatônico da *grazia* à sua classificação estilística, considerando a arte de sua época como aquela que alcançou a perfeição, representada pela habilidade de manifestar a qualidade imaterial da graça nas obras de arte. A *grazia* que supera a medida é precisamente a beleza divina e platônica tratada por Pico e Varchi, a qual não depende da proporção harmônica entre os membros corpóreos para ser manifesta, mas da *sprezzatura* ou *facilità* do artista, transportando assim para o talento ou disposição individual, e não para as leis matemáticas, a capacidade de realizar o belo metafísico na obra de arte. Esta posição é esclarecida pelo historiador a seguir, ao desenvolver as limitações dos artistas do *Quattrocento*.

O desenho destes artistas ainda não havia atingido sua finalidade última, pois, ainda que seus membros fossem bem formados, suas musculaturas ainda não tinham a “facilidade graciosa e suave” situada entre o que se vê e o que não se vê: ao contrário, eram rudes e crus, o que provocava estranheza e endurecia as composições, carecendo assim da “leveza das figuras esbeltas e graciosas”, especialmente nas figuras de mulheres e crianças¹⁰²⁷. Também era ausente nestes artistas a reprodução adequada das vestes, a variedade da fantasia, a beleza das cores, o conhecimento dos edifícios e da perspectiva, além da variedade das paisagens. Artistas como Verrocchio, Pollaiuolo entre outros, embora imitassem com exatidão e diligência as coisas naturais, não foram capazes de rivalizar os antigos por carecerem de elegância, refinamento e graça, descobertas com o desterro de obras antigas citadas por Plínio, entre elas o Laoconte, Hércules, o Torso do Belvedere, Vênus, Cleópatra e Apolo, todas dotadas de uma “graciosíssima graça”. Com

¹⁰²⁵ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proêmio, p. 7-8.

¹⁰²⁶ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proêmio, p. 9: “Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate, avessero in quelle grandezze ch’elle eran fatte una grazia che eccedesse la misura.”

¹⁰²⁷ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proêmio, p. 9.

isso, a maneira seca, crua e áspera seria abolida, caracterizada pelo excessivo zelo e esforço dos artistas quatrocentistas que, buscando realizar o impossível na arte, fizeram suas obras visualmente desagradáveis por deixar transparecer nelas a dificuldade por trás de sua confecção¹⁰²⁸.

Logo, para Vasari, apesar do domínio completo dos princípios de representação, arte do século XV permaneceu limitada por não ter alcançado a *grazia*, a beleza e suavidade que ultrapassa qualquer regra. Esta posição evidencia o arcabouço conceitual do artista, inspirado por conceitos neoplatônicos popularizados na cultura cortesã florentina. De Castiglione o artista/historiador adaptaria os conceitos de *maniera*, *sprezzatura* e *grazia*, aos quais também adicionaria noções simpáticas derivadas de Michelangelo, como a importância do *giudizio* do artista em detrimento da sujeição à normas universalizantes de representação (uma noção perfeitamente conciliável com *maniera* enquanto estilo pessoal), a interiorização do processo criativo¹⁰²⁹, a capacidade da arte em superar a natureza, além do tributo à beleza inteligível e a capacidade do belo terreno em direcionar o espectador à contemplação divina.

A familiaridade com esta concepção é demonstrada em um trecho da *Vida* de Fra Angélico, onde Vasari defende que aquele que executa obras religiosas e santas deve se esforçar para tornar-se a si mesmo religioso e santo, pois do contrário, sua corruptibilidade pode ser transferida para as obras, fazendo-as capazes de incitar apetites perversos e indecorosos. Vasari critica aqueles que veem como lascivas as figuras de mulheres e jovens pintados com demasiada beleza e amabilidade, questionando o julgamento daqueles que as condenam, pois erram ao desconsiderar que os santos, homens e mulheres, como seres celestiais, são muito mais belos que os seres humanos mortais, assim como o Paraíso é superior à beleza terrena e às obras das mãos humanas. O aretino conclui assim que aqueles que criticam a excessiva beleza das figuras revelam a corrupção e a malícia de suas próprias mentes, pois, do contrário, sentir-se-iam estimulados a atingir o reino celeste e tornar-se aceitáveis diante do Criador de todas as coisas, o mais perfeito e belo e, portanto, fonte de toda beleza e perfeição¹⁰³⁰.

¹⁰²⁸ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proemio, p. 9-11.

¹⁰²⁹ Cf. a seguir, cap. 2.5.

¹⁰³⁰ VASARI. *Vite*, v. 2, II, Frate Giovanni da Fiesole, p. 518-19.

Como qualidade imaterial, a *grazia* seria intimamente associada à *maniera*¹⁰³¹ e realizada pela *facilità/sprezzatura*, habilidade característica da terceira geração de artistas (da qual Vasari participa), iniciada por Leonardo da Vinci, aperfeiçoada por Rafael de Urbino, que se equiparou aos antigos Apeles e Zêuxis e elevada a um novo patamar com Michelangelo, que superou todos os antigos e modernos¹⁰³². O autor atribui a artistas da terceira *maniera* a capacidade de superar a natureza, feito realizado por Rafael na manipulação de suas cores, por Correggio, que representou minuciosamente e superou grande dificuldade, especialmente nos cabelos de suas figuras, “[...] que parecem de ouro, mais belos que os naturais, vencidos por seus coloridos”¹⁰³³ e consumado na obra de Michelangelo. Para Vasari, o artista florentino foi aquele que, entre os mortos e os vivos, sobrepujou, transcendeu e encobriu todos os outros, não detendo a supremacia em apenas uma das artes, mas em todas simultaneamente. Ele supera e vence não só todos os outros, que quase venceram a natureza, mas até mesmo os famosíssimos antigos, que com tanto louvor, sem dúvida alguma, a superaram. Consequentemente, Michelangelo ultrapassa também em todos os aspectos da arte, como na dificuldade, no desenho, na indústria, no *giudizio* e na *grazia*, em todas as artes¹⁰³⁴.

Não causa surpresa, portanto, que Michelangelo, uma das principais referências teóricas para a concepção artística de Vasari, seja também a epítome da terceira *maniera*, caracterizada pela supremacia do *giudizio* pessoal sobre as regras e, por extensão, da *grazia che eccede la misura*, noções que Buonarroti ajudou a consolidar na teoria da arte de meados do século. Vasari volta-se ao conceito buonarrotiano do *giudizio dell’occhio* como uma faculdade mais apropriada para a obtenção da *grazia* do que as regras matemáticas recomendadas por Alberti, consciente, a partir das discussões estéticas de meados de século como a obra de Varchi, de quem era próximo, de que a precisão é incapaz de produzir graça por si mesma. Como pontua Samuel H. Monk, o aretino efetuará uma clara distinção entre a beleza, uma qualidade racional dependente das regras, e a graça, uma qualidade indefinível dependente do juízo e da facilidade, ou seja, das percepções e disposições do artista, um traço admirado pelos artistas maneiristas. Assim, embora fosse algo

¹⁰³¹ SHEARMAN. *Maniera as an aesthetic ideal*, p.40.

¹⁰³² VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proêmio, p. 11-13.

¹⁰³³ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proêmio, p. 12: “che parevano d’oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti dai suoi coloriti”.

¹⁰³⁴ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proêmio, p. 13-14.

dependente da natureza para se manifestar, a *grazia* não poderia ser ensinada, consistindo em uma qualidade oculta e elusiva da razão¹⁰³⁵, noção que remonta às obras de Pico, Castiglione, Firenzuola e Varchi.

Portanto, a difusão de concepções neoplatônicas - seja na literatura de corte, como nas obras de Castiglione, Firenzuola e Varchi, seja em exposições poéticas com conotações estéticas como os versos michelangescos - exerceu um papel decisivo nas transformações que a teoria da arte experimentaria em meados do século XVI. Em especial, ocorre o advento de uma nova ideia de beleza, que passaria a ser desvinculada de regras rígidas de representação e vista como uma qualidade oculta e misteriosa, cuja manifestação seria condicionada pela virtuosidade do artista. Desta mudança de paradigma estético resultou, no âmbito das expressões artísticas, o caráter antinaturalista, fantástico e artificial da arte de meados de século. Estas características revelam-se na forma de uma plasticidade mais expressiva e intensa de figuras alongadas em movimentos complexos, no abandono do rigor anatômico vigente na arte do século XV, e de uma ausência de preocupação com a aplicação correta da perspectiva no plano pictórico, ressaltando o aspecto simbólico das composições¹⁰³⁶.

O belo artístico gradualmente deixa de ser visto como dependente da adequação da obra de arte aos cânones matemáticos de proporção que garantiriam a reprodução exata do real. Tendo como referencial um modelo abstrato de beleza, esta seria alcançada pela aplicação das virtudes cortesãs da graça e do refinamento, originados do artifício e talento do artista, que graças ao seu *giudizio* e *ingegno*, se torna capaz de produzir uma beleza que supere a da natureza, a *grazia*. Este posicionamento pode ser visto na resposta de Jacopo Pontormo ao debate promovido por Benedetto Varchi em 1546 acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura. O artista argumenta que a pintura pode não apenas imitar, mas superar a natureza (*superare la natura*), dando-lhe graça ao pintar seus elementos, sendo capaz de “infundir espírito nas figuras” (*dare spirito*), fazendo-as parecer vivas no plano bidimensional¹⁰³⁷.

¹⁰³⁵ MONK. A Grace Beyond the Reach of Art, p. 142.

¹⁰³⁶ SHEAMAN. *Maneirismo*, p.16; FREEDBERG. Observations on the painting of the Maniera, p.114; BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p.18; HOCKE. *Maneirismo*, 2005, p.35; FRIEDLAENDER. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, p. 6, 19; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 104.

¹⁰³⁷ PONTORMO, Jacopo. Al molto Mag. e Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezzioni*: nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda

Alguns anos mais tarde, estas noções seriam parcialmente adotadas por Lodovico Dolce em seu *Dialogo della Pittura* (1557), no qual, embora o autor ainda mostre aderir à teoria da arte do século XV, baseada no naturalismo e na importância da proporção para a obtenção da beleza artística¹⁰³⁸, incorpora parte das discussões estéticas contemporâneas. A prescrição tradicional da arte enquanto imitação da natureza permanece como condição inicial, entretanto, o autor destaca que o pintor deve se esforçar não apenas para imitar, mas para superar a natureza. Esta superação se dá, contudo, em apenas uma parte: no que diz respeito à representação da figura humana, juntando em um corpo toda a perfeição que a natureza distribuiu em vários corpos. Cita, como exemplo, o método eletivo ilustrado pela anedota de Zêuxis, que para pintar a figura de Helena de Troia no Templo de Crotonianos, escolheu cinco belas mulheres, utilizando como modelo as partes mais belas de cada uma e, em seguida, as reuniu na figura de Helena¹⁰³⁹.

Dolce prossegue, descrevendo dois modos possíveis de representar como a natureza deveria ser, ou seja, de supera-la: a seleção das partes mais belas distribuídas em diversos corpos (como no exemplo citado acima), produzindo uma figura compósita de uma perfeição idealizada; ou extraindo inspiração a partir de um único modelo, como fizeram Praxíteles e Apelles ao retratarem Afrodite tomando como referência Friné, considerada a mais bela das cortesãs, escolhendo assim a forma mais perfeita encontrada na natureza e, imitando-a parcialmente, a aperfeiçoaria com sua própria imaginação balizada com referências da escultura antiga¹⁰⁴⁰. Desta maneira, a grande perfeição das obras antigas pode corrigir as possíveis imperfeições que a natureza pode vir a apresentar, “pois as coisas antigas contêm toda a perfeição da arte e podem ser exemplares de todo o belo”¹⁰⁴¹. Além disso, o teórico veneziano recomenda que o artista não exagere no acabamento e na exatidão representativa, devendo empregar uma certa displicência, criticando alguns pintores

si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esse Michelagnolo & piu altri eccellentiss. Pittori et scultori sopra la quistione sopradetta. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549, Lettere di piu eccellentiss. pittori, e scultori cauate da'propii originali intorno la sopradetta materia, 3, p. 132-34.

¹⁰³⁸ DOLCE. *Dialogo della pittura*, f. 14r. Mais adiante (f. 30v.), entretanto, o autor reconhece que a proporção é diversa, pois a Natureza varia não menos na estatura dos homens do que em suas efígies e corpos.

¹⁰³⁹ DOLCE. *Dialogo della pittura*, f. 29r.

¹⁰⁴⁰ DOLCE. *Dialogo della pittura*, f. 32r.

¹⁰⁴¹ DOLCE. *Dialogo della pittura*, f. 32v: “percioche le cose antiche contengono tutta la perfettion dell'arte, e possono essere esemplari di tutto il bello”

que fazem os elementos pictóricos demasiadamente exatos e polidos, tornando a obra artificial e desprovida de graça¹⁰⁴².

Em 1567, em seu *Trattato delle perfette proporzioni*, Vincenzo Danti (1530-1576), defende que a finalidade da arte não é apenas imitar a natureza, mas também descobrir suas leis, sendo capaz de alcançar uma ordem mais perfeita que a da natureza. Embora a beleza seja uma manifestação da ordem e da medida, possui uma parte oculta e misteriosa (*parte oculta de bellezza corporale*) chamada *grazia*, que pode aparecer mesmo na ausência de ordem, ou seja, em corpos mal proporcionados. Isso ocorre pois, embora perceptível sensivelmente, a graça tem sua origem interior, no “*splendore della bellezza dell’animo*”, sendo assim exclusiva ao corpo humano e suas representações¹⁰⁴³.

No âmbito da prática artística, tais especulações encontram na formulação da *figura serpentinata* sua principal expressão, linguagem formal que se tornaria um dos principais fundamentos da arte da Maniera. Em seu *Trattato dell’arte de la Pittura* (1584) Giovanni Paolo Lomazzo a descreve como um “*precetto di Michelangelo*”, consistindo em movimentos figurais que evoquem a forma de uma pirâmide, chama, serpente ou S. Neste preceito, segundo o autor, consiste “todo o segredo da pintura” (*tutto il secreto de la pittura*), visto que a maior *grazia* e suavidade (*leggiadria*) que uma figura pode ter é quando ela aparenta mover-se a si mesma, os pintores a definem como sua *furia*. Para representar tal movimento, não existe forma mais apropriada que a de uma chama, a qual, segundo Aristóteles e outros filósofos, é o elemento mais ativo, cuja forma é, portanto, a mais apropriada para representar movimento, pois possui um cone e uma ponta aguda, com a qual aparenta romper o ar e ascender até sua esfera. “Assim, quando a figura possuir esta forma, será belíssima”¹⁰⁴⁴.

O pintor deve, portanto, combinar a forma piramidal à de uma chama, chamada por Michelangelo de *serpentinata*, representando a tortuosidade de uma serpente vívida ao mover-se, a

¹⁰⁴² DOLCE. Dialogo della pittura, f. 40v.

¹⁰⁴³ DANTI, Vincenzo. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*: di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l’arte del disegno. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d’arte del Cinquecento*: fra manierismo e controriforma. A cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza & Figli, 1961, v. 1, I.7, p. 229-230.

¹⁰⁴⁴ LOMAZZO. *Trattato dell’arte de la pittura*, I.1, p. 22-23: “*Si che quando la figura haverà questa forma farà bellissima*”.

forma própria do fogo, movimento que garantirá a beleza¹⁰⁴⁵. Derivada da fórmula antiga do *contrapposto*, resgatada pelos artistas do *Quattrocento*, a *figura serpentinata* seria inicialmente desenvolvida por Leonardo da Vinci e Michelangelo, assumindo para este uma importância central em sua linguagem artística. Buonarroti adiciona ao estilo o elemento da *furia*, a energia mental manifesta pela forma corpórea, aos significados possíveis que a figura poderia expressar, transformando o movimento artificial em movimento ideal, unificando *grazia* e *maneira*. Tal intensidade manifesta em diversas obras do artista, incluindo seus *Ignudi* no *Tondo Doni* e no teto Capela Sistina, bem como as personificações da Capela Medici¹⁰⁴⁶.

Como David Summers completa, as figuras de Michelangelo superam o movimento natural, tocando o limite da perfeição da forma ideal de movimento, atingido pela arte. Suas posturas possuem um tipo de valor emblemático, demonstrando que elas habitam e se movem em uma esfera de perfeita graça. Para o artista, a vida não necessita de movimento, mas este significa o movimento ideal da vida enquanto essência eterna¹⁰⁴⁷. O uso da *figura serpentinata*, impulsionado pela redescoberta do grupo de *Laoconte* (1506), foi assim integrado às concepções estéticas em voga no curso do *Cinquecento*, sobretudo as de Michelangelo, principal promotor do modelo, responsável por transforma-lo em uma expressão idealizada do belo enquanto qualidade arquetípica e suprassensível, manifesto pela artificialidade. Não causa surpresa, portanto, que esta linguagem de movimento tenha se tornado, a partir de meados do século XVI, universalmente difundida entre artistas e teóricos de arte italianos e europeus orientados a uma visão do belo enquanto atributo imaterial e transcendente, sendo incorporada à arte acadêmica de artistas como Giorgio Vasari e Vincenzo de' Rossi¹⁰⁴⁸.

Com efeito, a forma da *figura serpentinata* pode ser compreendida como uma manifestação visual de concepções artísticas combinadas com noções derivadas do repertório filosófico neoplatônico. Esta relação pode ser vislumbrada na própria definição de Lomazzo, ao associar a forma piramidal ao fogo, retomando as definições feitas por Platão no *Timeu*, onde a forma mais

¹⁰⁴⁵ LOMAZZO. *Trattato dell'arte de la pittura*, p. 23.

¹⁰⁴⁶ SUMMERS, David. *Maniera and movement: The figura serpentinata*. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 273-291.

¹⁰⁴⁷ SUMMERS. *Maniera and movement*, p. 292.

¹⁰⁴⁸ SUMMERS. *Maniera and movement*, p. 293-299.

pungente, leve e aguda, a da pirâmide, é atribuída ao fogo¹⁰⁴⁹. Esta correspondência, como apontado por Summers, seria retomada no *Didaskalikos*, um sumário da doutrina platônica atribuído no Renascimento a Alcinous (atualmente conhecido como Albino, filósofo médio platônico do século II d. C.), traduzido para o latim por Pietro Balbi em 1469 e publicado em Roma, obra que vincula a pirâmide ao elemento fogo em termos semelhantes ao de Lomazzo¹⁰⁵⁰.

Mais importante, no entanto, é o condicionamento da *grazia*, a beleza perfeita, à forma ígnea, piramidal ou *serpentinata*, ecoando visão neoplatônica da beleza como expressão do divino, cuja esfera é imagetivamente simbolizada como ígnea. O fogo, como o mais elevado dos elementos, é também aquele que mais se aproxima da natureza de Deus, conseqüentemente, sendo o mais apropriado a traduzir visualmente a *grazia*, a beleza essencial ou ideal, o esplendor que emana da face de Deus. Ficino, neste sentido, sustenta que o esplendor celeste brilhará com maior facilidade nos corpos semelhantes aos céus, e quanto mais maleável e receptiva for a matéria, mais a *Ideia* que a moldar será aparente e viva¹⁰⁵¹. A *figura serpentinata* surge como um dos meios pelos quais a matéria torna-se apta a expressar a perfeição da beleza divina, transcendendo assim, por meio de sua *fúria*, produzida pelo “fogo” do espírito, as limitações impostas pela natureza. Esta dinâmica, que teve na arte de Michelangelo sua principal ocorrência, torna-se clara ao se considerar as discussões de Lomazzo sobre a natureza do belo.

Em seu *Idea del Tempio della Pittura* (1590), o teórico lombardo unifica as especulações neoplatônicas sobre artes visuais desenvolvidas no *Cinquecento*. Para Lomazzo, parafraseando as exposições ficinianas no *De amore*, a beleza é uma “certa vivacidade e graça que brilha no corpo a partir da influência de sua *Ideia*, descendo somente sobre a matéria extremamente bem preparada¹⁰⁵². O artista, por sua vez, deve agir de modo a refinar e aperfeiçoar tudo aquilo que a natureza foi

¹⁰⁴⁹ PLATÃO. Timeu, 55a-56b, p. 143-146.

¹⁰⁵⁰ ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002, 13.1, p. 22; SUMMERS. *Michelangelo and the Language of Art*, p. 15.

¹⁰⁵¹ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, I.3, p.38-39; II.3, p.44-45; V.4, p.68-69; V.6, p.71-72; *Platonic Theology*, v. 1, I.2.3, p.20; v. 3, X.2.1, p. 114; X.5.7, p.160. O fogo como símbolo do divino é abordado em profundidade por Pseudo-Dionísio em sua *Hierarquia Celeste*, fonte importante para as visões estéticas ficinianas Cf. AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV.2.328d, p.110- XV.4.333a, p.115.

¹⁰⁵² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.84-85: “[...] la bellezza del corpo non è altro, che un certo atto, vivacità, & gratia che in lui risplende per lo influo della sua Idea, il quale non fischende nella materia se ella non è attissimamente preparata”. Cf. FICINO. *De Amore*, V, 6, p.70-71. Sobre o neoplatonismo na obra de Lomazzo, cf.

incapaz de fazer com excelência e beleza, visto que ela não proporciona prazer nem é capaz de “[...] nos trazer mais perto da contemplação da maravilhosa primeira criação feita por Deus, como pode ser visto no homem”¹⁰⁵³.

A beleza deixa de vista como resultante das configurações externas e passa a ser vista como atributo imaterial e espiritual, proveniente da alma do artista. A *grazia* é tomada como um meio de contemplação espiritual, e o artista converte-se em um tipo de mago, possibilitando esta ascensão intermediada pela imagem. Neste sentido encontra-se a adaptação feita por Lomazzo em seu *Trattato* da teoria mágica da fascinação de Agrippa, aplicando-a às obras de arte. Ao discutir sobre os movimentos, o autor menciona o curioso fenômeno por trás da capacidade do ser humano em imitar aquilo que vê, como ao sentir-se entristecido e movido ao ver o sofrimento de outra pessoa. Esta imitação empática é atribuída por Lomazzo a um “poder e uma força quasi-oculta da expressão humana” (*quase occolta forza*) que, pela semelhança, induz o observador a se reconhecer de uma determinada forma e se comportarem de acordo com ela. Para o teórico, os “filósofos” (Agrippa, sobretudo) alegam que a mente de uma pessoa pode afetar o corpo e a mente de outra, pois a mente é mais poderosa e forte que o corpo, portanto, seus vapores são mais eficazes que aqueles emitidos pelo corpo. A obra de arte, por sua vez, como expressão da mente do artista e impregnada por seus “vapores” ou “raios” mentais, seria um veículo por meio do qual as influências da mente do artista poderiam influenciar a mente do observador¹⁰⁵⁴. Neste sentido, a obra de Lomazzo representa a síntese do sincretismo esotérico-artístico desenvolvido no curso do século XVI, sobretudo a partir de sua metade.

Estas especulações estéticas marcaram decisivamente a arte florentina de meados de século, impulsionadas pela arte e pelas ideias de Michelangelo. Com a publicação de suas *Vidas* em 1550, como pontua Carlo Falciani, Vasari buscou normatizar a arte florentina em torno do conceito de *disegno*, tendo em Michelangelo, especialmente seu Juízo Final, sua máxima e inexorável

ANDRADE, Thainan Noronha. Uma teurgia artística: a *Idea del tempio della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1590). *Perspectiva Pictorum*, v. 1, n. 1, jan-jul. 2022, p. 37-72.

¹⁰⁵³ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, II, p.6-7: “[...] e ci conduca più vicino alla consideratione della mirabile fabrica prima instituita da Dio, facendoci veder in lui, per le parti armonicamente composte insieme, l'eccellenza sua, in quella guisa che si vede nell'huomo”.

¹⁰⁵⁴ LOMAZZO. *Trattato*, II.6, p. 118-119; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, L, p. 180-181.

expressão¹⁰⁵⁵. Esta iniciativa orientou a fundação da *Accademia delle Arti del Disegno*, em 13 de janeiro de 1563, sob a égide de Cosimo I com a assistência de Vasari, colocando um fim à influência das guildas sobre os artistas, cujas diretrizes seriam, a partir de então, definidas pelo ducado e por Vasari¹⁰⁵⁶. A arte florentina e italiana era entendida hierarquicamente: os artistas do *Cinquecento* em Florença seriam agrupados como satélites, em diferentes proximidades, da estrela absoluta de Michelangelo, cuja linguagem artística adquire um prestígio equivalente ao da poesia dantesca¹⁰⁵⁷, tornando-se a visão oficial da *Accademia* vasariana. A qualidade das obras de arte, por sua vez, passaria a ser condicionada à sua proximidade com o exemplo buonarrotiano, baseado na idealização plástica monumental, manifestando a superioridade da arte sobre a natureza, e no elevado arcabouço conceitual imagetivamente expresso por alegorias¹⁰⁵⁸.

Neste sentido, como Liana de Girolami Cheney pontua, os “artistas maneiristas buscavam criar uma imagem da beleza ao superar a natureza, despertando uma emoção espiritual, criando assim um ideal estético”¹⁰⁵⁹. Na estética maneirista, que atribuía cada vez mais importância à *invenzione*, a beleza ideal passa a residir na mente do artista, e não nos objetos naturais percebidos pelos sentidos. Um novo paradigma do belo demandou, portanto, uma nova visão acerca da concepção artística, a qual foi intimamente vinculada à mudança do estatuto do artista, tendo como um de seus principais propulsores o antropocentrismo metafísico promovido na filosofia

¹⁰⁵⁵ FALCIANI, Carlo. Giorgio Vasari and the Arts in Mid-16th Century Florence. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: “Modern Manner” and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 65.

¹⁰⁵⁶ CHENEY. *Giorgio Vasari*, p. 367-368; PEVSNER. *Academias de Arte*, p. 104 s.; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.7.

¹⁰⁵⁷ É notável que o nome de Michelangelo seja utilizado por humanistas como Giambattista Gelli como modelo para explicar a aspereza anticlássica do vocabulário de Dante, invertendo a dinâmica utilizada pelos teóricos de arte do século XV ao se basearem nas realizações poéticas para a exaltação das artes visuais, suas “irmãs”. Com base na sequência desorganizada dos poemas daquele, os escritos de ambos são tomados como exemplos de comparação (e superação) entre modernos e antigos. Assim, em 1562, após exaltar as realizações da era contemporânea, Gelli conclui que Michelangelo, em suas obras, criara muitos elementos em desacordo com as ordens antigas, assim, não é de se surpreender que Dante também não tenha escrito como os antigos, e mesmo assim, as obras de ambos não careceriam de arte e beleza. Cf. MOZZATI. Michelangelo the Poet, p. 46.

¹⁰⁵⁸ FALCIANI, Carlo. On religious painting, but also on “sides, stomachs, etc.”. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 292; Giorgio Vasari and the Arts in Mid-16th Century Florence, p.66; CHENEY. *Giorgio Vasari*, p. 34-35; ARGAN, *Clássico anticlássico*, p.317.

¹⁰⁵⁹ CHENEY. Bronzino’s *Triumph of Felicity*, p.499. “Mannerist painters strove to create an image of beauty by surpassing nature, arousing spiritual emotion, thus creating an aesthetic ideal”

renascentista pelos neoplatônicos florentinos. Este aspecto fundamental da arte maneirista será tratado a seguir.

2.5 O ARTISTA COMO CRIADOR: GÊNIO E FUROR

Nas primeiras décadas do século XVI, a mudança de referencial no âmbito da teoria artística em direção a um modelo idealizado de beleza foi acompanhada por uma transformação decisiva nos modos pelos quais a produção da obra de arte se dava, processo no qual o artista assume uma posição fundamental, sendo um desdobramento de seu novo lugar social. Esta mudança social e teórica, analogamente às concepções sobre a natureza da imagem e do belo artístico, foi permeada e estimulada por noções filosóficas difundidas pela cultura renascentista com a difusão do pensamento neoplatônico e da filosofia oculta, possuindo como motivação central a consolidação do artista como profissional liberal. Tal dinâmica, entretanto, inicia-se no século XV, quando a prática artística experiencia uma ascensão social inédita. Neste período, esta iniciativa se faz presente nos escritos de teóricos de arte, que ressaltavam as afinidades entre a pintura e a poesia, de um lado, buscando angariar para as artes visuais o mesmo prestígio obtido no século anterior pela arte irmã, bem como, de outro, ressaltar os aspectos científicos da arte, concedendo-lhe uma validade epistemológica, recorrendo, em ambos os casos, aos depoimentos da Antiguidade como fundamentação para esta ambição¹⁰⁶⁰.

Esta postura surge como reação ao modelo de produção artística medieval das oficinas, nas quais o artista ocupava uma posição social equivalente à classe dos artesãos, sistema vigente por boa parte do século XV¹⁰⁶¹. No curso do século, o modelo de produção corporativo das guildas gradualmente se enfraquece, surgindo assim os primeiros artistas celebrados como indivíduos responsáveis pela transformação da sociedade. Como resultado deste fato, o artista não se limitaria a reproduzir modelos pré-estabelecidos, sentindo-se impelido a inserir sua própria criatividade na obra de modo a torna-la única e superar os exemplos do passado, ainda que tomando-os como ponto de partida.¹⁰⁶² Na prática, isso representou uma ascensão drástica na posição social do artista. Ghiberti e Brunelleschi exerciam cargos administrativos em Florença, com o segundo chegando a fazer parte da Signoria. O respeito público pelos artistas aumentou de modo expressivo,

¹⁰⁶⁰ LEE. *Ut pictura poesis*, p. 197; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.70-71; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 39; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 95.

¹⁰⁶¹ WACKERNAGEL. *The World of the Florentine Renaissance Artist*, p. 357.

¹⁰⁶² GOMBRICH. *Norma e Forma*, p. 4-5.

tornando-se ainda maior no século seguinte, mesmo que a inclusão da pintura e da escultura entre o grupo das artes liberais ainda fosse visto com reticência¹⁰⁶³.

A defesa da liberalidade das artes visuais ocorreu em duas frentes: no campo teórico, ao estabelecer a ligação com outras artes liberais; na prática, ao se oporem contra o antigo modelo de organização das oficinas, onde os artistas tinham pouca autonomia criativa, ocupando em diversos momentos uma posição de anonimato¹⁰⁶⁴. Uma prática já estabelecida pelos humanistas, a reivindicação dos artistas por uma melhor posição social baseou-se no resgate do passado, ressaltando, em fontes antigas, anedotas e relatos que revelavam que em épocas anteriores a pintura era vista com grande respeito. Como Blunt ressalta, “os teóricos da pintura no século XV vasculhavam todos os exemplos, na Antiguidade e em épocas mais próximas a eles, de privilégios concedidos a pintores por reis, príncipes ou papas”¹⁰⁶⁵. Esta iniciativa foi também auxiliada pelos próprios humanistas que, tomando precedente os depoimentos de autores como Horácio e Plínio, o Velho, acreditavam que o elogio a obras e artistas era uma prática comum na Antiguidade, rompendo assim com a tradição medieval que considerava a pintura e a escultura como afazeres mecânicos próximos da carpintaria¹⁰⁶⁶.

Estes registros antigos forneciam substratos conceituais que seriam utilizados pelos teóricos renascentistas para a formulação de princípios as artes visuais. Um meio importante encontrado pelos teóricos e artistas do período rejeitar o caráter mecânico de suas atividades foi associa-las a disciplinas intelectuais, tomando como precedente os depoimentos vitruvianos acerca da formação do arquiteto, que deve ser ampla e universal¹⁰⁶⁷. Esta prescrição seria inicialmente adaptada por Leon Battista Alberti ao pintor em seu *De Pictura*, onde, além de recorrer aos relatos sobre os pintores antigos em sua defesa da dignidade da pintura, condicionando-a também à amplitude dos domínios intelectuais necessários ao pintor, que deve ser instruído o máximo possível nas artes liberais, sobretudo a geometria, além de desfrutar da proximidade com poetas e literatos, os quais poderão fornecer invenções e histórias por meio das quais o pintor poderá angariar fama e

¹⁰⁶³ BLUNT, Teoria artística na Itália, p.70.

¹⁰⁶⁴ BLUNT, Teoria artística na Itália, p.77.

¹⁰⁶⁵ BLUNT, Teoria artística na Itália, p.71.

¹⁰⁶⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: Passado e presente*. Companhia das Letras, 2005, p. 94.

¹⁰⁶⁷ VITRUVIUS. *De architectura*, I.1.1-3, p. 2-3.

louvor¹⁰⁶⁸. A pintura, por fim, é a arte universal, e “quem pode duvidar então que a pintura seja mestra ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo? [...] todos os fundidores, escultores, todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor”¹⁰⁶⁹.

Em outro trecho, remontando ao conceito medieval do deus artífice, o *faber mundi*¹⁰⁷⁰, Alberti considera a pintura como uma obra divina, e o pintor como um “*alter deus*” ao mencionar a anedota pliniana de Zêuxis: “O pintor Zêuxis pôs-se a doar suas obras porque, como dizia, não podiam ser compradas. Pensava ele que era impossível achar um preço justo que satisfizesse a quem, figurando, pintando animais, se assemelhava quase a um deus”¹⁰⁷¹.

A mesma postura em nome da universalidade do artista é assumida por Ghiberti, que praticamente parafraseia Vitrúvio ao recomendar, em seu *Primeiro Comentário*, que pintores e escultores conheçam todas as artes liberais da gramática, geometria, filosofia, medicina, astrologia, perspectiva, história, anatomia, teoria/desenho e aritmética. Sem o domínio literário, os artistas ficam limitados, tornando-se meros operários; aqueles, por outro lado, que desenvolvem apenas o domínio das letras e conceitos, possuem “a sombra, mas não a coisa”¹⁰⁷²; finalmente, os que dominam as letras e as técnicas, possuem todas as armas, sendo conveniente, portanto, que o artista seja simultaneamente letrado e proficiente nas técnicas de seu ofício, sobretudo o desenho, no qual deve ser perfeitíssimo, visto que para o pintor e o escultor, o desenho é o fundamento e teoria destas artes, sem o qual jamais poderá ser obtida a excelência¹⁰⁷³.

Embora esta universalidade do artista permanecesse como um objetivo ideal, diversos artistas buscavam manifesta-lo, como Donatello e o próprio Ghiberti. Em especial, os problemas da perspectiva, tão importantes para a nova representação realista da pintura, eram estudados com profundidade por Brunelleschi, Masaccio e Uccello, e o estudo intelectual dos artistas passou a

¹⁰⁶⁸ ALBERTI, *Da Pintura*, III.53, p.128; 54, p. 129-130;

¹⁰⁶⁹ ALBERTI, *Da Pintura*, II.25, p.96.

¹⁰⁷⁰ WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1969, p. 98. Cf. supra, cap. 2.3.

¹⁰⁷¹ ALBERTI, *Da Pintura*, II.25, p.96. Cf. ALBERTI. *De pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi*. Basileae: Bartholomaeus Westheimer, 1540, II, p. 46. “Zeusis pictor suas res donare coeperat: quodnam, ut idem aiebat, precio emi non possent. Nullum enim precium existimabat inveniri, quod satis faceret huic qui pingendis aut fingendis animantibus, quae alterum sese inter mortales deum praestaret”.

¹⁰⁷² Cf. VITRUVIUS. *De architectura*, I.1.2, p. 2-3.

¹⁰⁷³ Ghiberti. *Primeiro Comentário*, p. 20-21.

incluir o campo literário, como a obra de Dante, celebrenemente estudada por homens como Botticelli e Michelangelo. Por outro lado, ainda havia artistas com pouca educação formal, como Filippo Lippi, evidenciando que esta transformação na formação do artista, embora difundida, não se refletiu de modo generalizado na sociedade¹⁰⁷⁴. Este ideal de universalidade, por meio do qual o artista poderia se afirmar como um profissional liberal, se manifestou no *Quattrocento* em duas principais associações: a afirmação de sua cientificidade pela aplicação da perspectiva e do estudo da matemática; e a proximidade entre a pintura e a poesia - com a qual, segundo autores antigos como Horácio, compartilhava as mesmas leis, direitos e, portanto, deveriam ter o mesmo valor social, uma tendência que ganharia força no século seguinte¹⁰⁷⁵.

A atribuição do caráter matemático da prática artística foi um dos principais meios de legitimação das artes visuais no século XV, norteando os referenciais estéticos contemporâneos. Na forma da perspectiva linear, esta disciplina forneceu uma das principais ferramentas no estudo e na representação da natureza¹⁰⁷⁶. Aceita como arte liberal, a matemática se tornou um elo de ligação rumo à liberalidade da arte. Ao demonstrarem a aplicação de fundamentos matemáticos em seu ofício, os pintores poderiam igualmente argumentar em favor do caráter liberal de sua prática¹⁰⁷⁷. Embora Alberti e Ghiberti abordem a importância da matemática para a pintura como parte da formação do artista, a argumentação acerca da liberalidade da pintura seria tratado com maior profundidade por Leonardo da Vinci, que coloca a perspectiva como principal fundamento teórico para arte pictórica e o principal sistema e discurso do conhecimento humano¹⁰⁷⁸.

A mesma postura seria adotada pelos pintores ao ressaltarem o parentesco de sua atividade com as artes liberais da retórica e da poesia, reivindicando uma posição de igualdade aos poetas, uma identificação natural, visto que já era feita por autores antigos, especialmente Horácio e Aristóteles¹⁰⁷⁹. O que inicialmente era apenas uma analogia entre a poesia e a pintura, transformou-se em uma sólida identificação, assentada na ideia de imitação, objetivo tanto da poesia quanto da

¹⁰⁷⁴ WACKERNAGEL. *The World of the Florentine Renaissance Artist*, p. 357.

¹⁰⁷⁵ LEE. *Ut pictura poesis*, p. 197.

¹⁰⁷⁶ Cf. *supra*, cap. 2.1.

¹⁰⁷⁷ BLUNT. *Teoria artística na Itália*, p.71.

¹⁰⁷⁸ VINCI. *Trattato della Pittura*, II.77, p. 66; III, 497, p. 254; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.71-72.

¹⁰⁷⁹ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.73; LEE. *Ut pictura poesis*, p. 198-199.

pintura¹⁰⁸⁰. Blunt aponta, no entanto, que tal identificação não foi livre de desafios, pois para autores como Mario Equicola (ca. 1470-1525), a pintura e a escultura pareciam mais manuais do que a literatura, sendo tarefas mais corpóreas do que da mente¹⁰⁸¹. Leonardo também seria o primeiro teórico de arte a abordar com profundidade a relação entre pintura e poesia, e ao responder a tais críticas, não apenas as coloca sobre as mesmas bases, mas defende categoricamente a superioridade da primeira sobre a segunda. Embora ambas sejam artes irmãs, sendo possível dizer que ambas sejam poesia ou pintura, elas chegam ao intelecto por sentidos diferentes: uma pela visão, e outra pela audição. Considerando que a pintura se dirige à visão, sentido mais nobre, esta é superior¹⁰⁸².

Adicionalmente, a superioridade da pintura é atestada por sua universalidade, tendo como objeto toda a criação do universo. Ao se orientar pelo sentido da visão, é mais comunicável que a poesia por não depender da interpretação de diversas línguas, como a literatura, satisfazendo igualmente toda a espécie humana, ao fazer os produtos da natureza¹⁰⁸³. Em um argumento que remete às especulações neoplatônicas sobre a imagem, Leonardo sustenta que a pintura também se sobressai por seu caráter imediato, transmitindo seu conteúdo de modo mais rápido à percepção humana do que a poesia, cuja transmissão depende de longas descrições¹⁰⁸⁴. Originam-se, assim, duas tendências no que diz respeito às relações entre palavras e imagens: a do *Ut pictura poesis*, cuja preocupação era a proximidade entre ambas; e do *Paragone*, que salientava, de maneira oposta, a diferença (e conseqüente superioridade) entre ambas¹⁰⁸⁵.

No campo prático, estas discussões são acompanhadas de uma ascensão decisiva do artista como profissional liberal, e gradualmente surgem exemplos que se desvencilharam das normas regidas pelas guildas, fenômeno impulsionado pelo crescente favorecimento que os príncipes devotavam aos artistas, que passaram a ser tratados da mesma maneira que os poetas e estudiosos em suas cortes. Leonardo da Vinci, ao se transferir para a corte de Francisco I a partir de 1516, desfrutaria de enorme respeito e admiração do monarca. Rafael ocuparia, igualmente, uma posição

¹⁰⁸⁰ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p.35.

¹⁰⁸¹ BLUNT, Teoria artística na Itália, p.73-74.

¹⁰⁸² VINCI. *Trattato*, I, 16, p. 14.

¹⁰⁸³ VINCI. *Trattato*, I, 3, p. 2.

¹⁰⁸⁴ VINCI. *Trattato*, I, 18, p. 16.

¹⁰⁸⁵ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p.37.

de destaque na corte de Leão X. Vasari comenta que Rafael vivia mais como um príncipe do que como pintor, chegando a afirmar que o pintor, na data de sua morte, estava próximo de receber o barrete vermelho¹⁰⁸⁶. Tiziano, analogamente, receberia de Carlos V o título de conde. Foi Michelangelo, contudo, que se tornou símbolo da ascensão social do artista renascentista. Após enfrentar resistência familiar devido à sua escolha de seguir a carreira artística, Buonarroti ingressou como aprendiz na oficina de Domenico Ghirlandaio, chamando atenção de Lorenzo de' Medici, que lhe abriu as portas de seu palácio e patrocinou sua formação intelectual e artística, afastando-se desde seus primeiros anos do modelo corporativo medieval¹⁰⁸⁷.

No entanto, em seu processo de legitimação social, por meio desta afinidade mútua, as artes absorveriam conceitos inicialmente aplicados à poesia, desenvolvidos na segunda metade do século XV pelos neoplatônicos florentinos, pertinentes ao processo criativo, reforçando os argumentos em favor de sua liberalidade. O conceito platônico de *Ideia* encontra-se no cerne deste processo. Apesar das reticências de Platão com respeito às artes visuais, como abordado anteriormente¹⁰⁸⁸, as visões de Plotino, intermediadas pelas especulações da Academia platônica de Florença, eram receptivas ao processo criativo.

Em uma passagem importante, Plotino ilustra o processo criativo idealizado pelo exemplo da estátua de Zeus confeccionada por Fídias, uma expressão da *Ideia* interior do artista acerca da forma de Zeus em sua manifestação visível sem qualquer referencial sensível. Existe, assim, no Princípio da Natureza (ou Natureza ideal), um arquétipo ideal de beleza que, embora molde o mundo físico de acordo com sua imagem por intermédio da alma, não é projetado de modo integral nas formas materiais. O artista, em seu processo contemplativo, acessa as mesmas razões da alma, reflexos das *Ideias* na mente divina, que a natureza utiliza em seu processo criativo, imitando a natureza em sua função como *naturans* ao manifestar a luz da beleza ideal no mundo da matéria¹⁰⁸⁹.

Em outro trecho, Plotino ressalta que o ofício do artista, além da própria arte, é guiado pela sabedoria que reside dentro de si mesmo. Esta sabedoria não é aquela dos teoremas, mas da totalidade, e não parte dos detalhes para ver a unidade, mas da totalidade para os detalhes. Em

¹⁰⁸⁶ VASARI. *Vite*, v. 5, III, Vita di Raffaello da Urbino, p. 381-85.

¹⁰⁸⁷ PEVSNER. *Academias de Arte*, p. 94.

¹⁰⁸⁸ Cf. supra, cap. 2.1

¹⁰⁸⁹ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.1-2, p.240.

síntese, o artista, além de ser capaz de acessar as ideias metafísicas em seu intelecto e alma, é também apto a apreender os inteligíveis transcendendo os métodos da razão discursiva, por meio da inspiração e do arrebatamento divinos¹⁰⁹⁰. Esta noção é retomada por Ficino em seu *De amore*, onde aplica uma noção análoga com respeito ao arquiteto em sua descrição da beleza corpórea como reflexo da *Ideia* divina. O filósofo sustenta que a graça do rosto divino, a beleza universal, é incorpórea tanto no mundo angélico, na alma ou na matéria, neste último caso, sendo percebida pelo sentido da visão. Assim, a forma exterior, percebida pela visão por meio da luz, é uma projeção ou reflexo daquilo que é “pintado” no espírito¹⁰⁹¹.

Se alguém perguntar como a forma do corpo pode ser semelhante à forma do espírito e da mente, lhe peço que considere o edifício de um arquiteto. No princípio, o arquiteto concebe em seu espírito a razão e, por assim dizer, a ideia do edifício. Depois, na medida de suas forças, constrói a casa tal como a concebeu. Quem negará que a casa se mostra como um corpo e que esta é muito semelhante à *Ideia* incorpórea do artífice, à semelhança da qual foi feita?¹⁰⁹²

A circulação destas noções resultou em uma mudança acerca das ideias platônicas no Renascimento. As *Formas* inteligíveis, enquanto realidades metafísicas imanentes ao intelecto divino, das quais o universo físico é apenas uma imagem, se tornam arquétipos e impressões também presentes e acessíveis ao espírito humano, e não apenas entidades metafísicas existentes fora do mundo fenomênico e apartadas do intelecto humano no mundo supraceleste. Tornou-se natural, assim, exemplos nos quais o artista também adquire a capacidade de contemplar e imprimir estes arquétipos em suas obras de arte¹⁰⁹³. Ficino aborda esta questão em sua *Theologia Platonica*. Em uma passagem esclarecedora, o florentino retoma a analogia entre macrocosmo e microcosmo ao descrever o processo de formação do mundo sensível. Todas as obras da natureza são trazidas à perfeição pelo processo intelectualivo divino que, utilizando as esferas celestes como instrumentos, formam a matéria inferior dos elementos¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁹⁰ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.5, p.242.

¹⁰⁹¹ FICINO. Commentary on Plato's Symposium, V.5, p.69-70.

¹⁰⁹² FICINO. De Amore, V, 5, p.70: “Quod si quis quaesierit, quonam pacto corporis forma, animae, mentisque formae, et rationi similis esse queat, is, oro, consideret aedificium architecti. Principio architectus aedificii rationem, et quasi ideam animo concipit. Deinde qualem excogitavit domum, talem pro viribus fabricat. Quis neget domum corpus existere, eamque ideae artificis incorporeae, ad cuius similitudinem effecta est, esse persimilem?” (itálico do autor)

¹⁰⁹³ PANOFSKY. *Idea*, p.12.

¹⁰⁹⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.1, p.144.

Assim como na arte, onde a forma de um objeto vem a existir em três níveis: primeiro na mente do artífice; em segundo, nos instrumentos movimentados por ele; em terceiro, na matéria formada por estas ferramentas, movidas pelo artesão. De modo semelhante, as formas do mundo sensível são concebidas e criadas por Deus, utilizando os movimentos das esferas celestes como veículos de transmissão. Existem, portanto, primeiro em Deus; em segundo nos céus, seus canais ou fundações; e finalmente, na matéria inferior, o mundo terreno¹⁰⁹⁵. Do mesmo modo, o pintor, quando utiliza seu pincel para traçar uma forma em uma parede, a forma não se assemelha ao seu pincel, mas à sua alma, que primeiro a concebeu dentro de si e, posteriormente, a externalizou na matéria¹⁰⁹⁶.

Portanto, “tanto na natureza quanto na arte, a forma da obra se refere à forma do agente” todavia, há ainda três níveis de semelhança com o agente: “nós vemos uma forma mais próxima da matéria que do agente, outra mais próxima do agente que da matéria e outra entre as duas”¹⁰⁹⁷. Nas artes, os instrumentos utilizados pelo artista ou artesão, possuem meramente suas próprias formas, sendo desprovidos da beleza presente na mente do artista. Sua alma racional utiliza estes veículos para fazer três tipos de produtos: uns mais próximos das formas que contidas em seu intelecto, outros mais distantes e outros entre estes. Destes, Ficino considera que todas as obras de arte pertencentes à audição e à visão, revelam o gênio (*ingenium*) do artista mais plenamente, o que não é o mesmo quanto aos outros sentidos¹⁰⁹⁸. A pintura e a música, exaltadas por Ficino, são potencialmente mágicas por seu paralelismo com a criação divina. O pintor e o músico (re)produzem, por meio da visão e da audição, sentidos mais elevados e próximos da alma, uma imagem psíquica semelhante à que Deus produziu ao criar a alma imortal¹⁰⁹⁹.

Nas pinturas e edifícios o bom julgamento e o planejamento do artista brilham. Adicionalmente, a disposição e a forma são contempladas como se fossem de sua própria

¹⁰⁹⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.1, p.144.

¹⁰⁹⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.1, p.144-6.

¹⁰⁹⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.1 p.144-146: “Igitur tam secundum naturam quam secundum artem operis forma formam refert gentis. [...] aliam formam videmus propinquiorem materiae quam agenti, aliam agenti propinquiorem quam materiae, mediam vero nonnullam”.

¹⁰⁹⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.3, p.146-8.

¹⁰⁹⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.3, p.146.

alma. Pois nestas obras, a alma racional se expressa e se figura, assim como o semblante de um homem que se olha no espelho forma a si mesmo neste espelho¹¹⁰⁰.

Assim, Ficino não apenas atribuiu à pintura a capacidade de conceber uma *Ideia* interior a ser projetada sobre a matéria na forma da obra de arte, mas a elenca, ao lado da música, entre as artes cujas obras possuem maior conformidade com o arquétipo. De fato, a arte é entendida em termos consonantes com a própria ação divina sobre o mundo. A arte imita a natureza não em suas aparências, mas em suas funções, imprimindo formas na matéria, nenhuma das quais ela possui por si própria. A argila não possui naturalmente a forma de um vaso, mas assume diferentes formas de acordo com a vontade do oleiro, e quando o vaso se quebra, a argila permanece apta a produzir outros vasos. “Portanto, a própria natureza, a artífice do mundo, tem diante de si uma matéria que é ausente de todas as formas, mas igualmente pronta pra receber todo tipo de forma.”¹¹⁰¹

Na matéria encontram-se as sombras das *Ideias*, enquanto acima do mundo sensível todas as *Ideias* brilham como emanções de Deus. Pois, assim como a mente e a natureza são repletas de formas e agem através delas, torna-se necessário que Deus, como criador da natureza e da mente, contenha em si todas as *Formas* ou *Ideias*, agindo por meio delas. Deus cria o mundo e o conforma de acordo com seu próprio ser, pois toda causa que opera por si mesma, produz um efeito semelhante a si mesma em um nível abaixo. Portanto, desde que o mundo é uma combinação de todas as espécies, o Criador também é uma combinação de todas estas espécies em um nível superior, possuindo em si mesmo os arquétipos de tudo o que existe¹¹⁰².

Como totalidade de todas as *Ideias*, Deus molda e adorna a matéria com as imagens destes arquétipos, cada um deles permanecendo na eternidade, mede e orienta todas as coisas temporais enquanto participantes desta mesma Forma inteligível. Deste modo, a beleza é a medida de todas as coisas belas, visto que as coisas subsequentes são consideradas mais ou menos belas dependendo de quão próximas estão da beleza essencial ou quão longe estão desta¹¹⁰³. Assim como Deus, no

¹¹⁰⁰ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X.4.3, p.146-8: “In picturae autem aedificiisque consilium et prudentia lucet artificis. Dispositio praeterea et quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animus in operibus istis exprimit et figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo.”

¹¹⁰¹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V.4.2, p. 18: “Ergo et ipsa natura, rerum artifex, subiectam quandam sibi materiam habet omnium expertem formarum, ad omnes suscipiendas partier praeparatam.”

¹¹⁰² FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, XI.4.7, p. 252-4.

¹¹⁰³ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, XI.4.15-16, p. 266.

lugar mais elevado de todas as coisas como criador de todas as formas é puro ato e independente de coisa alguma, contrariamente algo no nível mais baixo, como pura potencialidade, necessita de tudo que ocupa uma posição superior para lhe dar forma. A matéria universal, o receptáculo passivo de todas as formas, está sujeita ao artífice universal e à natureza, que a formam de acordo com o princípio racional (ou seminal) do qual sua forma deriva, o qual permanece oculto na matéria, por meio do qual todo movimento e geração tornam-se possíveis. Logo os múltiplos princípios racionais correspondentes aos múltiplos seres vivos existem no poder seminal, a própria natureza.¹¹⁰⁴.

A imitação que a arte opera em relação à natureza, desta forma, não se dá em copiar sua aparência, mas em imitar o próprio ato criativo que a segunda, como artesã das formas naturais, executa ao produzi-las¹¹⁰⁵. Emulando a natureza, a arte utiliza os princípios racionais das obras para forma-las, então a natureza também possui os princípios racionais destas obras. Todavia, como a natureza é irracional e controlada pela agência de Deus, recebe os princípios racionais diretamente das *Ideias* que habitam a mente divina. Tanto a alma humana quanto a do universo, logo, são capazes de possuir e criar estas formas verdadeiras, embora em níveis distintos¹¹⁰⁶. O artifício humano surge como uma expressão de sua natureza divina como *deus in terris*.

Ao equalizar o processo criativo do artista com o da própria divindade, Ficino forneceu argumentos e fundamentos metafísicos poderosos para os artistas em nome da dignidade de sua prática. Assim como Deus, o artista, ao executar sua obra, projeta os princípios racionais concebidos em sua própria alma, derivados de seu intelecto em contato com o próprio intelecto divino, reproduzindo em uma escala menor o processo cosmogônico. O artista seria, portanto, semelhante à própria natureza e, conseqüentemente, ao próprio Deus, o Criador por excelência, do qual provem toda a existência¹¹⁰⁷. Assim como Deus, o supremo artífice, criou o universo a partir das *Ideias* imanentes à sua mente, o artista prossegue do mesmo modo, considerando que o homem é um espelho do Criador, noção que se sustenta na posição privilegiada atribuída por Ficino à alma

¹¹⁰⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V.4.2, p.18; v. 3, XI.4.10, p.256.

¹¹⁰⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V.4.2, p.18.

¹¹⁰⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, XI.4.7-8, p.254

¹¹⁰⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V.4.2, p.18.

(em especial a alma humana) como intermediária ou *vinculum* universal, contendo em si mesma as razões seminais de todas as coisas¹¹⁰⁸.

A universalidade das potências da alma humana, como pontua, como pontua Michael J. B. Allen, foi elaborada a partir das leituras de Ficino do mito do demiurgo descrito no *Timeu* platônico, no qual, em diferentes passagens, a analogia entre microcosmo e macrocosmo assume a forma da identificação do criador divino como oleiro, construtor e pintor, de modo que as capacidades do intelecto humano sejam reflexos dos poderes criadores do intelecto divino¹¹⁰⁹. A analogia do *deus artifex*, aliada à posição central da alma humana na cadeia do ser¹¹¹⁰ foi um desenvolvimento místico da antropologia promovida pelos humanistas da primeira metade do século XV, reforçando as prescrições albertianas em nome da universalidade do conhecimento do artista, que se torna um exemplo típico da manifestação das diversas potencialidades do ser humano. Para Ficino e Pico, o artifício humano, enquanto manifestação de seu intelecto, a imagem da Mente divina, é a expressão de sua dignidade e divindade.

Pico sintetiza esta analogia entre microcosmo e macrocosmo na forma do artífice em sua *Oratio*. Citando o Asclépio hermético, o jovem filósofo exalta o homem como “*magnum miraculum*”, habitante da região intermediária da existência, entre a eternidade e o fluxo do tempo, e mensageiro de todas as criaturas, ocupando a posição central no universo como “*mundi copulam*”, interligando o superior e o inferior e, graças ao poder de seu intelecto, é o intérprete de toda¹¹¹¹. Deus, o “*pater architectus*” criou o homem como último elo de sua criação, após criar o mundo visível como um templo soleníssimo do divino, composto pelas “leis da sabedoria secreta” (*archanae legibus sapientiae*). Ele adornou a região supraceleste com mentes, animou os globos celestiais etéreos com almas eternas e preencheu o mundo inferior com grande diversidade de animais, criando o homem por último para que ele fosse o espectador de toda a beleza e grandeza da criação, sendo composto pelas essências de todas as partes da criação, um microcosmo dotado

¹¹⁰⁸ FICINO, *Platonic Theology*, v. 1, III.2.1, p.230-232; III.2.6, p.242.

¹¹⁰⁹ ALLEN, Michael J. B. Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Timaeus and its myth of the Demiurge. In: *Plato's Third Eye: Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources*. Aldershot: Variorum, 1995, XI, p. 399-439; PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 35a-40d, p.105-115; 55c, p. 144-45; 74c, p 204-205. Sobre a analogia entre microcosmo e macrocosmo na obra platônica, cf. CONGER, George Perrigo. *Theories of Macrocosm and microcosm in the History of philosophy*. New York: Columbia University Press, 1922, p. 8-9.

¹¹¹⁰ Cf. supra, cap. 1.4.

¹¹¹¹ MIRANDOLA. *Oratio de hominis dignitate*, p. 103.

de livre arbítrio, cujo intelecto o permite ascender na cadeia do ser e criar sua própria realidade, sendo como Prometeu, que nos ritos de mistério era capaz de transformar sua própria natureza¹¹¹². Pico, deste modo, considera o ser humano não apenas como uma imagem do universo, mas também como um herdeiro divino, cujo intelecto lhe permite ser um artífice de si mesmo e do mundo. Em seu processo de salvação e poder sobre a realidade, o ser humano reproduz a ação criativa do artífice divino.

Analogamente, para Ficino, os animais vivem sem nenhuma habilidade ou com apenas uma, as quais não são obtidas por vontade própria, mas pelas leis do destino. Um exemplo disto é que os animais nunca aperfeiçoam o que fazem no decorrer do tempo. Os homens, ao contrário, são inventores de inúmeras artes, aprendidas por seu próprio arbítrio. Deste fato se depreende que os homens, sozinhos, exercitam muitas artes, desenvolvendo e, com a prática constante, tornam-se mais habilidosos, a tal ponto, que “as artes humanas produzem, por si mesmas, tudo aquilo que a própria natureza fabrica. Por meio das artes humanas, é como se o homem não fosse servo, mas rival da natureza”¹¹¹³, pois imita todos os trabalhos executados pela natureza divina, enquanto corrige aqueles da natureza inferior. O homem imita todos os trabalhos da natureza divina e corrige aqueles da natureza inferior¹¹¹⁴.

O filósofo prossegue, mencionando anedotas tradicionais antigas acerca dos artistas como demonstrações de seu argumento. Zêuxis teria pintado uvas tão realistas que atraíram os pássaros; Apeles representou uma égua e um cachorro que teriam confundido cavalos e cães que se aproximavam da pintura; Praxíteles esculpiu uma estátua de Vênus em um templo tão bela que mal pôde ser mantida a salvo dos olhares luxuriosos dos transeuntes; Arquitas de Tarento teria feito uma pomba de madeira e a insuflado com espírito, tornando-a capaz de voar; Mercúrio Trismegisto relata que os egípcios fizeram estatuas de deuses capazes de falar e andar; Arquimedes teria feito um modelo de bronze dos céus, no qual os movimentos dos sete planetas e de todo o conjunto foram reproduzidos com exatidão¹¹¹⁵. Ficino unifica relatos de fontes textuais diferentes como

¹¹¹² MIRANDOLA. *Oratio de hominis dignitate*, p. 104-106.

¹¹¹³ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.3.1, p.168-170: “Humanæ artes fabricant per se ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quæ non servi simus naturæ, sed æmuli”.

¹¹¹⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.3.1, p.168-170.

¹¹¹⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.3.1, p.168-170.

referências de seu argumento, unificando passagens polêmicas como o relato dos animadores de imagens do Asclépio hermético¹¹¹⁶ com anedotas contidas em Plínio, equalizadas como frutos dos poderes divinos da alma humana em aperfeiçoar a natureza terrena. “Portanto, o poder do homem é inteiramente similar ao da natureza divina, visto que o homem governa a si mesmo através de si mesmo, ou seja, por meio de sua própria intenção e arte: não circunscrito pelos limites da natureza corpórea, ele emula as obras específicas da natureza mais elevada”¹¹¹⁷.

De passivamente imitativa, a arte se torna inventiva à medida que o pensamento ficiniano identifica a linguagem como "mensageiro infinito" (*nuntius infinitus*) de "invenções infinitas" (*infinitorum inventorum*). O fato de que é próprio ao homem ser capaz de escrever e falar, habilidade carente nos animais, indica que o ser humano é dotado de uma mente divina. A linguagem e o discurso, portanto, são feitos para um propósito mais elevado¹¹¹⁸.

Não somente em criar e moldar a matéria por meio do princípio racional da arte [...] a mente humana apropria-se para si mesma do direito divino; ela o faz também por meio de sua soberania ao transmutar as espécies das coisas. A obra resultante é chamada de milagre, não por ser a obra sobrenatural da nossa alma quando se torna instrumento de Deus, mas por induzir maravilha, sendo um poderoso evento que ocorre raramente¹¹¹⁹.

Assim ocorre o assombro quando as almas humanas dedicadas a Deus comandam os elementos, incitam os ventos, compelem as nuvens para chover, dispersam névoas, curam doenças nos corpos humanos entre outras coisas. Nestes termos, arte e magia se unem sobre a égide do intelecto humano, sendo manifestações da capacidade criativa concedida ao homem por Deus, criando, do mesmo que o *artifex* divino, pela contemplação das *Ideias* de todas as coisas contidas ao seu intelecto. A obra de arte, por sua vez, é uma expressão exterior de um arquétipo interior, guardando com ele uma semelhança essencial. Embora Ficino não possa ser considerado um teórico de arte, como observado por autores como André Chastel, o caráter naturalista de seu

¹¹¹⁶ COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, Asclepius, 24, p. 81.

¹¹¹⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.3.2, p.170: “Similis ergo ferme vis hominis est naturae divinae, quandoquidem homo per se ipsum, id est per suum consilium atque artem regit se ipsum a corporalis naturae limitibus minime circumscriptum, et singula naturae altioris opera aemulatur”.

¹¹¹⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.3.11, p.180.

¹¹¹⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.4.1, p.182: “Non solum vero in formanda et figuranda per rationem artis materia [...] mens humana ius sibi divinum vendicat, verumetiam in speciebus rerum per imperium transmutandis. Quod quidem opus miraculum appellatur, non quia praeter naturam sit nostrae animae, quando dei fit instrumentum, sed quia, cum Magnum quiddam sit et fiat raro, parit admirationem”.

pensamento, fruto de sua formação médica¹¹²⁰, facilitou sua absorção por parte de artistas e teóricos inclinados à especulação estética¹¹²¹.

Nas primeiras décadas do século XVI, o conceito de *Ideia* seria difundido nas artes visuais, sendo uma consequência natural da crença em um modelo idealizado de beleza em detrimento dos cânones matemáticos desenvolvidos no século anterior. Este direcionamento já pode ser visto na famosa carta de cerca de 1514 de Rafael a Baldassare Castiglione na qual o artista revela o método de composição da figura de Galateia do afresco executado para a *villa* Farnesina em Roma, fornecendo um dos primeiros registros do idealismo nas artes visuais. Após mencionar a intenção de utilizar o método seletivo para a personagem mitológica, que seria composta das partes mais belas de uma seleção de belas mulheres a serem escolhidas pelo artista com o auxílio do escritor, Rafael reconhece a impossibilidade de aplicar este método pela carência de mulheres belas e pela ausência de árbitros disponíveis para escolhe-las, recorrendo assim “à uma certa ideia que vem à sua mente”¹¹²².

Rafael é, portanto, um dos primeiros artistas a reconhecer a limitação dos modelos naturais em fornecer uma beleza mais elevada, recorrendo assim a um referencial interior. Como Panofsky observa, não se pode atribuir à afirmação rafaelita o peso metafísico das especulações de Ficino¹¹²³, no entanto, ela mostra um claro ponto de inflexão nas concepções estéticas, impulsionado pela popularização de conceitos estéticos neoplatônicos na cultura artística italiana do início do século XVI, momento marcado pela ampla circulação desta literatura filosófica florentina, que deixaria marcas profundas nos círculos cortesãos peninsulares, como em Roma e na própria obra de Castiglione¹¹²⁴, destinatário da carta de Rafael.

As relações entre a *Ideia* platônica e as artes visuais, no entanto, seriam aplicadas de modo mais completo além dos alpes por Albrecht Dürer. Como Panofsky pontua, já em 1512 o artista germânico adapta o conceito à criação artística, relacionando-o à dignidade do artista, ajudando a

¹¹²⁰ WALKER, Spiritual and Demonic Magic, p.4;

¹¹²¹ CHASTEL. Arte e Humanismo em Florença, p.371.

¹¹²² SANZIO, Rafael. Letter to Count Baldassare Castiglione. In: KLEIN, Robert; ZERNER, Henri (Eds.). *Italian Art 1500-1600: Sources and Documents*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989, p. 32-33. Cf. PANOFKY, *Idea*, p.59.

¹¹²³ PANOFKY, *Idea*, p.59.

¹¹²⁴ Cf. supra, cap. 2.4.

consolidar uma tendência que se tornaria proeminente na teoria da arte maneirista da metade do século XVI, defendendo que:

Há muitos séculos [...] a grande arte da pintura tem suscitado muita consideração por parte dos reis soberanos, os quais fizeram a fortuna dos pintores excelentes e lhes prestaram homenagem, considerando seu talento como uma espécie de criação divina. Um bom pintor, com efeito, está interiormente repleto de figuras e, se pudesse viver eternamente, teria sempre algo de novo a extrair das Ideias interiores, de que fala Platão, para colocar em suas obras¹¹²⁵.

Panofsky aponta duas possíveis fontes para a afirmação neoplatonizante de Dürer. A primeira, representada pelas discussões de Sêneca (ca. 4 a. C.-65 d. C.) em suas *Epistulae*, a segunda, por um trecho de Marsilio Ficino em seu *De amore*¹¹²⁶. Sêneca afirma que o artista contempla as *Ideias* platônicas ao executar sua obra, não fazendo diferença se ele as contempla fora ou dentro de si mesmo. A seguir, completa que “Deus possui dentro de si mesmo estes exemplares de todas as coisas, e em sua mente compreende as harmonias e medidas da totalidade de coisas a serem criadas; ele é repleto destas imagens que Platão chama de 'ideias', sendo imortais, imutáveis e incorruptíveis”¹¹²⁷. As discussões do filósofo romano são particularmente interessantes do ponto de vista artístico, pela vinculação do conceito platônico ao processo de criação artístico, sendo uma das principais fontes antigas a conceber a arte em termos idealizados, o que pode ter servido como inspiração adicional a Dürer, junto do contato com o neoplatonismo florentino, em difusão nos círculos intelectuais italianos desde o final do *Quattrocento*, com o qual o artista pode ter se familiarizado em suas viagens à península.

Neste sentido, é relevante a passagem de Ficino em seu *De vita* (obra que o artista conhecia), a qual embora não tenha se dirigido diretamente ao artista, possui implicações potencialmente estéticas ao argumentar que o filósofo, ao entrar em uma espécie de transe contemplativo, se torna um agente divino, tendo sua alma preenchida por influxos divinos que lhe concedem uma grande capacidade criativa e oracular, tornando-o apto a sempre inventar coisas novas e até mesmo prever o futuro. É notável que a passagem em questão se situa em um dos trechos nos quais o mago

¹¹²⁵ Citado em PANOFSKY. *Idea*, p. 119-120.

¹¹²⁶ PANOFSKY. *Idea*, p. 121.

¹¹²⁷ SENECA, Lucius Annaeus. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. With an English translation by Richard M. Gummere. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1967, v. 1, LXV.7, p. 448-449. “Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos mente complexus est; plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat, immortales, inmutabiles, infatigabiles”.

florentino aborda as influências planetárias de Mercúrio e Saturno sobre o temperamento melancólico, tema da famosa gravura de Dürer¹¹²⁸.

Enquanto Sêneca refere-se sobretudo a Deus, Dürer estende ao artista a propriedade de um reservatório de formas em seu intelecto, tendo como base o próprio depoimento do filósofo estoico acerca do artista contemplar as *ideias* platônicas, sendo considerado como um criador análogo ao próprio Deus¹¹²⁹. Por outro lado, enquanto Ficino tem em vista, em seu texto sobre as influências divinas, o filósofo, Dürer estende a concepção ao pintor, vinculando o conceito de *Ideia* ao de inspiração artística, fundamentando a produção artística em princípios metafísicos platonizantes. Como Panofsky conclui, a fusão dessas duas formulações produziu um sentido totalmente novo¹¹³⁰.

A *Ideia* neste sentido, não é uma imagem de uma experiência exterior, tal como pregada pela tradição da *electio* promovida por Alberti mas, como na concepção medieval e neoplatônica, uma representação interior de potencialidade criativa inesgotável, possibilitando ao artista sempre extrair algo de novo de seu espírito¹¹³¹. Assim, o verdadeiro gênio artístico reside não na verdade da natureza nem na beleza das obras, mas na capacidade infinita da criatividade, sempre pronta para produzir algo novo, uma noção fundamental para a concepção renascentista do gênio artístico, uma outra elaboração dos neoplatônicos florentinos. A inspiração artista passa a ser relacionada ao conceito platônico do furor divino, um estado de exaltação criativa por meio do qual a *Ideia* da obra de arte seria contemplada para então ser expressa visualmente na obra de arte.

A fonte deste conceito é encontrada no *Fedro*, onde Platão defende que o delírio é uma dádiva dos deuses, sendo de quatro tipos: o divinatório ou religioso dos sacerdotes divinamente inspirados; o profético dos augúrios; o poético, provocado pelas Musas; e o amoroso, resultante da contemplação da beleza, para o autor, o superior, por ser capaz de despertar a alma para a

¹¹²⁸ FICINO. *Three Books on Life*, I.6, p. 120-122. Sobre Dürer e o tema da melancolia, cf. o clássico e incontornável estudo de Panofsky em KLIBANKSY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*. Nendeln: Kraus Reprint, 1979, p. 277-399.

¹¹²⁹ SENECA. *Epistulae Morales*, v. 1, LXV.8-10, p.448-451. Exemplificando a teoria das “cinco causas de Platão” (as quatro causas aristotélicas junto da ideia platônica), Sêneca toma como exemplo uma estátua. Seu material é o bronze, o agente é o artista, sua constituição é a forma adaptada ao material, o arquétipo é o modelo imitado pelo agente, cuja finalidade se encontra na mente do artífice, sendo a estátua a soma de todas estas causas. O universo também seria formado de acordo com estas causas. Deus é seu agente; a fonte, a matéria; sua forma, a constituição e ordem do mundo visível; o arquétipo, o mundo inteligível; seu propósito, a Bondade.

¹¹³⁰ PANOFSKY, *Idea*, p. 121-122.

¹¹³¹ PANOFSKY. *Idea*, p. 120-121.

contemplanção da beleza inteligível¹¹³². Antes de sua queda, “no séquito de Zeus” entre os bem-aventurados, a alma desfrutava de uma condição privilegiada, vivendo em contemplanção do esplendor da beleza divina. Iniciados neste “mistério sacratíssimo”, as almas regozijavam na luz da perfeição das *Ideias* e livres dos males futuros, libertos do cárcere corpóreo no qual se encontram aprisionadas “como a ostra em sua casca”¹¹³³.

Após ver o brilho da beleza essencial, ao voltar ao corpo a alma a percebe por meio de seu sentido mais importante, a visão, “o mais sutil dos órgãos do corpo”. Contudo a visão não é capaz de captar a plenitude da sabedoria, que caso tangida pelos sentidos, despertaria uma violenta paixão ao apresentar aos olhos uma imagem tão perfeita quanto a da Beleza essencial. Ainda assim, quando observa um corpo belo, a alma pode se lembrar de sua origem divina, reconhecendo os traços da beleza inteligível na matéria. Contudo, como as imagens terrenas são privadas de brilho, são poucas as pessoas que conseguem reconhecer nelas as aparências dos modelos originais, visto que apenas estas conservam lembranças do que viram no reino supraceleste. Ao perceberem alguma imagem das coisas do alto, são tomadas pelo furor e perdem o domínio sobre si¹¹³⁴.

Quem não foi iniciado ou foi corrompido, não conseguirá alçar-se até a beleza absoluta quando contemplar uma imagem sua no mundo dos sentidos e, ao invés de venera-la, procurará maculá-la e domina-la pelo prazer¹¹³⁵. O iniciado, por outro lado, que já contemplou a beleza essencial no céu, quando percebe algo com feições divinas, “feliz imitação da Beleza, ou nalgum corpo a sua forma ideal”, abala-se por ter seu íntimo atingido por antigas experiências. Então, fixando a visão sobre o objeto, venera-o como a uma divindade, desejando fazer sacrifícios ao seu amado, como se fosse uma imagem sagrada ou de algum deus¹¹³⁶. A beleza é recebida por intermédio dos olhos, fazendo com que as asas se desenvolvam e a alma se inflame em direção as regiões superiores¹¹³⁷.

¹¹³² PLATÃO. Fedro, In: *Fedro; Cartas; O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, XXII.244a-245a, p.53-55; XXX.249d, p. 60.

¹¹³³ PLATÃO. Fedro, XXX.250b-c, p.61.

¹¹³⁴ PLATÃO. Fedro, XXXI.250a-d, p.61

¹¹³⁵ PLATÃO. Fedro, XXXI.250e, p.62

¹¹³⁶ PLATÃO. Fedro, XXXI.251a, p.62.

¹¹³⁷ PLATÃO. Fedro, XXXI.251b, p.62.

Assim, a contemplação da beleza sensível, resgatando as memórias da alma de sua origem divina pelo processo de reminiscência, é capaz de produzir um arrebatamento estético capaz de estimular sua ascensão à sua antiga morada. No Renascimento, as implicações desta noção para as artes visuais são evidentes: a beleza artística passaria a ser dotada desta capacidade transformadora, e o artista, considerado como divinamente inspirado¹¹³⁸. No *Quattrocento*, a doutrina platônica dos furores seria difundida por Marsilio Ficino em sua famosa carta a seu amigo Pellegrino Agli de 1457. O filósofo florentino retoma o tema da origem divina da alma em contemplação da mente divina, onde mantinha tinha contato com as *Ideias*, essências ou arquétipos puros de todas as coisas, e sua subsequente queda no mundo terreno ao inclinar-se ao que é inferior, sendo aprisionada no cárcere corpóreo e esquecendo de sua natureza divina¹¹³⁹.

O caminho de retorno da alma para seu lugar de origem pode ocorrer por meio de duas virtudes: a justiça e a sabedoria, representadas pelas duas partes da sabedoria, a ativa e a contemplativa, servindo como asas para o voo de retorno da alma. Este processo ocorre por meio da agitação destas “asas”, fazendo com que elas libertem a alma do corpo, transportando-o em direção ao divino. Platão, prossegue Ficino, chama esta abstração de furor divino (*divinum furem*), dividindo-o em quatro tipos ou partes: o furor amoroso, gerado pela percepção da beleza dos elementos corpóreos apresentados à visão, regido por Vênus; o furor poético, provocado pela percepção das harmonias musicais pelos ouvidos, concedido pelas Musas aos poetas na forma de inspiração; o furor dos mistérios religiosos, resultante do culto aos deuses e das cerimônias sagradas, regido por Dioniso; e o vaticínio, provocado pela inspiração divina que concede o dom da profecia, concedido por Apolo¹¹⁴⁰. Destes furores, o furor poético seria o meio pelo qual o conceito platônico seria adotado pelas artes visuais.

A aplicação do furor divino às artes visuais teve como catalizador sua antiga associação com a poesia como artes inspiradas e fantasiosas, como defendida por escritores como Filóstrato Horácio¹¹⁴¹. No âmbito poético, o delírio das Musas seria abordado na célebre edição comentada

¹¹³⁸ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 162; ARGAN, *Clássico anticlássico*, p.315; PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.187; GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 157.

¹¹³⁹ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, Epistolarum Liber I, Marsilius Ficinus Peregrino Alio, v. 1, p. 612.

¹¹⁴⁰ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, Epistolarum Liber I, Marsilius Ficinus Peregrino Alio, v. 1, p. 613-615.

¹¹⁴¹ PHILOSTRATUS, The Younger. *Imagines*, 391K.5-6, p. 284-5; 391K.6, p. 286-7. HORACE. *Ars Poetica*, 1-13, p. 450. Cf. WITTKOWER; WITTKOWER. *Born Under Saturn*, p. 5, 98; GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 157.

da Comédia de Dante por Cristoforo Landino, onde o letrado descreve sua linhagem de *prisci poetae* como indivíduos que, em seu processo criativo, foram divinamente arrebatados, transcendendo o mundo físico dos sentidos e extraindo inspiração diretamente da contemplação do Criador. Assim, o furor poético, como origem da poesia, é um dom divino, graças ao qual a poesia é mais divina que as artes liberais, e sem o qual qualquer empreendimento poético é fútil¹¹⁴². Dante é elevado como um destes poetas inspirados pelas Musas, ao lado de nomes como Homero e Orfeu¹¹⁴³.

Importante, no entanto, é identificação entre o furor poético e os demais furores, incluindo o estético, enquanto processos inspiracionais análogos. Landino ressalta que é impossível relembrar das coisas divinas sem as imagens das coisas terrenas, como se estas fossem suas sombras (*quasi ombre*), por meio das quais as primeiras podem ser compreendidas pelos sentidos corpóreos, recorrendo à autoridade de Pseudo-Dionísio, que reconhece a possibilidade das coisas divinas e invisíveis serem conhecidas pelas coisas visíveis e materiais. Portanto, a sabedoria humana é imagem da sabedoria divina e, semelhantemente, a beleza dos corpos bem proporcionados é uma representação da beleza divina¹¹⁴⁴.

Tendo como fundamento a analogia tradicional entre as artes irmãs e a proximidade abordada por Landino, foi natural que artistas e teóricos de arte do século XVI passassem a defender para si próprios o caráter divino de sua inspiração. Este parentesco, de um lado, junto da analogia do *deus artifex* fornecido pelo *Timeu* de Platão e difundido pelos neoplatônicos renascentistas, de outro, consolidaram a noção de que o artista, em seu processo criativo, deveria voltar-se à contemplação de uma *Ideia* interior cuja beleza seria superior à da natureza, visão que seria corroborada pelos próprios poetas a partir de meados de século¹¹⁴⁵. A partir de então, a ideia de que o verdadeiro artista criaria por meio de um estado de loucura inspirada seria difundida e amplamente aceita. Junto a essa tradição uniu-se a teoria, retomada por Marsilio Ficino a partir dos

¹¹⁴² LANDINO. *Commento*, Proemio, Che cosa sia poesia & poeta & de la origine sua divina & antichissima, fl 6v.

¹¹⁴³ LANDINO. *Commento*, Proemio, Che lorigine da poeti sia anticha , fl 8r; FICINO, Marsílio. Epistola. In: LANDINO, Cristoforo. *Commento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*. Venezia: Octaviano Scoto, 1484, 8r-8v.

¹¹⁴⁴ LANDINO. *Commento*, Proemio, Furore divino, fl 7r.

¹¹⁴⁵ GOMBRICH. *Symbolic Images*, 1972, p.157; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 110; WITTKOWER; WITTKOWER. *Born under Saturn*, p. 98.

Problemata pseudo-aristotélicos, de que a genialidade se aproximava da loucura, estado característico do humor melancólico, comum a todos os seres humanos extraordinários, entre os quais os artistas também seriam inseridos¹¹⁴⁶.

Os gregos foram os primeiros a classificar a totalidade da personalidade humana como proveniente dos quatro humores. O *Corpus Hippocraticum* seria o primeiro conjunto de escritos a estabelecer a teoria segundo a qual o corpo humano consiste em quatro humores ou substâncias: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. A partir de cerca de 400 a. C., com o tratado *Sobre a natureza do homem* (*Περί φύσιος ἀνθρώπου*), atribuído a Hipócrates ou a seu genro, Pólibo, baseando-se na já estabelecida analogia entre macrocosmo e microcosmo, os humores são correlacionados aos quatro elementos cósmicos de Empédocles. A saúde é resultante do equilíbrio adequado entre estas substâncias, enquanto o excesso de cada uma provoca enfermidades. Com o tempo, entretanto, passou-se a considerar que seus excessos, mais do que sintomas de alguma enfermidade, indicariam uma disposição, características não necessariamente patológicas, mas individuais, os temperamentos. A predominância de cada humor passaria a significar não um sintoma, mas apenas a predisposição a determinadas doenças às quais determinado humor seria suscetível¹¹⁴⁷.

No século IV a. C., no processo de interpretação alegórica das fábulas, o humor melancólico passaria a ser associado a personagens mitológicos descritos em estado de fúria ou loucura, bem como ao furor divino descrito por Platão, alterando de maneira importante como o temperamento seria visto. Assim, traços de melancolia seriam identificados em heróis gregos como Hércules, Ajax e Belerofonte, descritos por autores como Eurípedes como arquétipos da grandiosidade sobre-humana. Associada aos mitos, a melancolia passaria a ser caracterizada por uma certa superioridade sinistra, um frenesi heroico idealizado ao ser vinculado também ao frenesi platônico. Assim como o furor divino foi elevado pelo platonismo a um estado de exaltação espiritual da mais alta ordem, o mesmo ocorreria com o “*humor melancholicus*”, cujo potencial divino também é abordado nas interpretações dos heróis mitológicos. Tal associação, entretanto, entre a melancolia e o furor

¹¹⁴⁶ KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 249-250; WITTKOWER; WITTKOWER. *Born Under Saturn*, p. 99.

¹¹⁴⁷ KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 1-12.

divino, ausente nos escritos platônicos, seria feita nos *Problemas* (*Problemata*) antigamente atribuídos a Aristóteles¹¹⁴⁸.

Estabelecendo de modo categórico a associação entre a melancolia e capacidades extraordinárias, o autor do Problema XXX dos *Problemata* (compilados entre o séc. III a. C. e VI d. C.) considera a melancolia como temperamento comum a todos os homens extraordinários na filosofia, política, poesia e artes, incluindo heróis mitológicos como Hércules, Ajax, Belerofonte, Lisandro, e pensadores como Platão, Sócrates, Empédocles entre tantos outros homens célebres, além da maioria dos poetas, todos compartilhando do mesmo caráter, que indicaria uma qualidade sobrenatural, não devido à uma enfermidade, mas à sua natureza, afetando também todas as pessoas inspiradas, como as Sibilas e profetas¹¹⁴⁹. A partir de então, a melancolia adquire um teor positivo, graças ao qual foi possível explicar o fenômeno da genialidade. Isso contou com precedentes encontrados na própria obra platônica, como a explicação de como uma condição extraordinária, vista por outros, pode aparentar loucura, fazendo com que um filósofo fosse tido como um tolo aos olhos das pessoas. Esta condição, para o filósofo, poderia ser a fonte de todas as realizações intelectuais¹¹⁵⁰.

A noção de “excepcional” passa a ser entendida como uma característica além do campo emocional e prático, sendo atrelado ao comportamento racional e às realizações humanas mais elevadas, especialmente ao pensamento contemplativo dos filósofos e a capacidade de transcender a matéria. A “grandiosidade da alma” (μεγαλοψυχία) dos homens extraordinários residiria além do equilíbrio das forças de naturezas inferiores. O mesmo apetite pela grandeza como valor absoluto encontra-se por trás da contemplação dos Primeiro Princípios (o objeto do filósofo), a qual passou a ser caracterizada como uma anormalidade. A contemplação filosófica não apenas transcenderia qualquer valor funcional, moral ou político, mas, sendo uma qualidade superior à natureza humana, foi considerada como algo divino¹¹⁵¹. A consideração da melancolia como uma disposição mental, abriu caminho para que o mesmo ocorresse com os demais humores, que se tornaram definidores

¹¹⁴⁸ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 15-18;

¹¹⁴⁹ PSEUDO-ARISTOTLE. *Problems II: Books XXII – XXXVIII*. With an English translation by W. S. Hett. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1957, XXX.1, p. 154-169.

¹¹⁵⁰ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 40.

¹¹⁵¹ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 38.

dos temperamentos humanos: a predominância de sangue leva ao comportamento sanguíneo; do fleuma, ao fleumático; da bile amarela, ao colérico; da bile negra, ao melancólico. Nos primeiros séculos da Era Cristã, os humores passam a indicar não apenas os comportamentos, mas as disposições intelectuais, profissionais e psicológicas das pessoas, sendo também vinculados a influências planetárias entre os astrólogos árabes medievais¹¹⁵².

A doutrina humoral hipocrática seria transmitida para a Idade Média por meio de Galeno (sec. II), cuja produção contém a primeira exposição completa do pensamento médico grego. Finalmente, o sistema de correspondências entre os quatro humores, os quatro elementos e as quatro idades do homem se consolida no final da Antiguidade, aparecendo no anônimo *De mundi celestis terrestrisque constitutione*, publicado junto dos escritos de Beda (673 -735). O sangue corresponderia ao elemento ar, crescendo na primavera e regendo a juventude; a cólera vincula-se o fogo, cresce no verão e rege a adolescência; a melancolia se relaciona com a terra, cresce no outono e rege a maturidade; o fleuma corresponde à água, cresce no inverno, e reina sobre a velhice, e o equilíbrio entre ambos garante a saúde ao homem. Este sistema dominaria toda a fisiologia e psicologia por séculos até o século XIX, ofuscando ou incluindo todas as visões alternativas¹¹⁵³.

A interpretação positiva da melancolia, entretanto, seria esquecida até o final da Idade Média (quando a obra pseudo-aristotélica volta a circular no Ocidente latino), dando lugar à antiga visão negativa sobre o temperamento como enfermidade, associado à feiura, avareza, astúcia, timidez e depressão, reforçada pela associação entre o temperamento e o planeta Saturno¹¹⁵⁴. A reabilitação da melancolia seria feita por Marsilio Ficino no século XV, resgatando a interpretação

¹¹⁵² KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 56, 127; WITTKOWER; WITTKOWER. *Born Under Saturn*, p. 102.

¹¹⁵³ BEDA. *De mundi coelestis terrestrisque constitutione liber*. In: *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Apud Editorem in via dicta D'Amboise, prope portam vulgo d'Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, 1850, v. 90, col 881 D: "Sunt enim quattuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa; crescunt in diversis temporibus, regnant in diversis aetatibus. Sanguis imitatur aerem, crescit in vere, regnat in pueritia. Cholera imitator ignem. crescit in aestate, regnat in adolescentia. Melancholia imitatur terram, crescit in autumnno, regnat in maturitate. Phlegma imitatur aquam, crescit in hieme. regnat in senectute. Hi cum nec plus nec minus justo exuberant, viget homo" (Existem, portanto, quatro humores no homem, que imitam os diversos elementos, crescem em diversos tempos, regem diversas estações. O sangue imita o ar, cresce na primavera, e reina na juventude; a cólera imita o fogo, cresce no verão, e rege a adolescência; a melancolia imita a terra, cresce no outono, reina sobre a maturidade; o fleuma imita a água, cresce no inverno, e reina na velhice. Quando estes não se exaltam nem mais, nem menos, do que na justa medida, a saúde vigora no homem. Cf. KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 3-4; WITTKOWER; WITTKOWER. *Born Under Saturn*, p. 102.

¹¹⁵⁴ KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 60-67, 127.

do Problema XXX.1, junto da antiga exegese neoplatônica de Saturno como regente da atividade contemplativa, ambos relacionados à genialidade. Ficino assim estabelece o conceito de gênio melancólico, difundindo-o por todo o continente europeu por meio de sua obra, especialmente seu *De vita*, obra que consiste em uma verdadeira celebração de Saturno e do humor melancólico como aptidão natural para a contemplação espiritual¹¹⁵⁵. Saturno é convertido no patrono da Academia ficiniana, cuja influência afetaria, além do próprio Marsilio, diversos afiliados, como Lorenzo, o Magnífico, seu médico, Pierleoni e Pico della Mirandola¹¹⁵⁶.

No curso do século XVI, a melancolia saturnina, o temperamento da genialidade, se torna um traço de personalidade também difundido entre os artistas, que clamavam para si a mesma natureza considerando-se como iguais ou até mesmo superiores aos letrados, afirmando-se como criadores exaltados. A partir de então, todos os homens talentosos passaram a ser classificados como saturninos, e nenhuma realização extraordinária, artística ou intelectual, seria possível sem que seu autor fosse melancólico. Os sintomas de melancolia, como a sensibilidade, o mau humor, a solidão, a excentricidade, eram exibidas e adquiriram um certo valor social¹¹⁵⁷. Dürer executaria em 1514 sua famosa *Melencolia I*¹¹⁵⁸; o embaixador ferrarense Alfonso Paolucci, em uma carta ao duque Alfonso d'Este, de 1519, se refere à melancolia de Rafael, comum a “homens de tal excelência”¹¹⁵⁹; Michelangelo, retratado como um melancólico na famosa escola de Atena de Rafael, reconhece o temperamento em si mesmo em uma carta a seu amigo, Sebastiano del Piombo de 1525¹¹⁶⁰; igualmente, Pontormo, Francesco Salviati entre outros artistas eram vistos por seus contemporâneos como melancólicos¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.2.2, p.122; XIV.10.5, p.306-308; XIII.2.5, p.126; *Three Books on Life*, I.4, p. 112-114; I.6, p. 120-122. Para Ficino, os melancólicos são regidos por Saturno e Mercúrio, cujas influências tornam os indivíduos mais perspicazes, inclinados à contemplação e aptos ao furor divino. KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 255-273.

¹¹⁵⁶ FICINO. *Opera Omnia*, I, Epistolarum libri VIII, Ioanni Pico Mirandulano comphilosopho suo, p. 888; p. 290.

¹¹⁵⁷ WITTKOWER. *Born Under Saturn*, p. 104.

¹¹⁵⁸ Sobre a gravura, cf. o clássico estudo de KLIBANKSY; PANOFISKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 284-373.

¹¹⁵⁹ SHEARMAN, John. *Raphael in early modern sources (1463-1602)*. New Haven and London: Yale University Press, 2003, p. 481-2.

¹¹⁶⁰ BUONARROTI. *Carteggio*, v. 3, p. 156.

¹¹⁶¹ VASARI. *Vite*, v. 5, III, Vita di Giovanni Antonio Sogliani, p. 123; Francesco Mazzuoli (Parmigianino), p. 233; v. 6, III, Vita di Jacopo da Pontormo, p. 247; v. 7, III, Vita di Francesco detto de' Salviati, p. 25, 34, 42; Vita di Daniello Ricciarelli (Da Volterra), p. 50, 68, 70.

As divergências características do Maneirismo em relação à arte do século XV e início do XVI, se desenvolveram em convergência com a integração destes conceitos neoplatônicos na teoria artística¹¹⁶². Nas discussões teóricas sobre as artes visuais, a circulação destas ideias é avistada até mesmo em tratados fiéis à tradição artística do século anterior, como o *Diálogo di Pittura* (1548) do veneziano Paolo Pino, onde, embora o autor defenda a função mimética da arte e a crença nos cânones naturalistas de proporção, desvela convicções como a crença na beleza exterior como expressão de uma beleza interior¹¹⁶³; na influência das configurações estelares sobre os corpos humanos (especialmente sobre a beleza feminina, condicionada por influxos celestes favoráveis)¹¹⁶⁴; no temperamento melancólico como típico dos artistas (o interlocutor Fábio é mencionado como melancólico, condição comum entre os pintores)¹¹⁶⁵; na pintura como uma arte liberal quase inteiramente intelectual¹¹⁶⁶; em Deus como o primeiro pintor, os pintores como deuses mortais (especialmente Michelangelo e Tiziano, superiores a todos os demais)¹¹⁶⁷; e o reconhecimento da imperfeição inerente à matéria, a prisão do intelecto, sobre a qual a natureza imprime suas formas¹¹⁶⁸.

A idealização da experiência estética seria um ponto chave das ideias de Michelangelo, encarada como um arrebatamento ou furor provocado pela contemplação da beleza física, enquanto expressão do belo suprassensível, direcionando sua mente até a contemplação das ideias ou conceitos divinos¹¹⁶⁹. Estas noções seriam vinculadas às suas visões sobre a criação artística e sua descrença nos cânones matemáticos de proporção em detrimento do *giudizio* pessoal do artista. A obra de arte é vista como um reflexo do intelecto do artista. Buonarroti, em uma famosa carta de

¹¹⁶² HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 100.

¹¹⁶³ PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002, p. 39.

¹¹⁶⁴ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 38-39. Esta ideia, como observada por Reja Bernal Ventura, é uma referência direta à obra de Firenzuola. Cf. PINO. *Diálogo sobre a Pintura*, p. 108, n. 27.

¹¹⁶⁵ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 31, p. 82

¹¹⁶⁶ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 82. Pino considera a pintura como uma atividade contemplativa, dispensando laboriosidade corporal, mantendo o homem “[...] quieto e melancólico com as virtudes naturais fixadas na ideia”.

¹¹⁶⁷ PINO. *Diálogo sobre a Pintura*, p. 65, 70

¹¹⁶⁸ PINO. *Diálogo sobre a Pintura*, p. 34, 68.

¹¹⁶⁹ BUONARROTI. *Poemas*, 41, p. 108-9; 44, p. 45; 164, p. 174. Cf. supra, cap. 2.4.

1542, deixa claro que “se pinta com o cérebro, não com as mãos”¹¹⁷⁰. Neste sentido segue o célebre poema buonarroiano *non ha l’ottimo artista alcun concetto*:

Não tem o artista excelente algum conceito
Que um mármore sozinho não circunscreva
Com seu excesso, e somente chega àquele
A mão que obedece ao intelecto¹¹⁷¹

No poema, Michelangelo destaca a coexistência, no bloco de pedra do conceito derivado da mente do artista, ecoando o exemplo do escultor descrito por Plotino. Ao discorrer sobre a Beleza Intelectual, Plotino inicia com um exemplo de dois blocos de pedra, um intocado por qualquer arte e o outro esculpido segundo a figura de uma Musa, Graça ou qualquer outra figura. O bloco esculpido pelo artista torna-se belo não por sua natureza de pedra, mas pela forma com a qual foi esculpido, segundo a *Idea* ou forma na mente do artista introduzida na rocha por meio de sua arte. Esta forma, para Plotino, não se encontra no material, preexistindo na mente do artista antes deste desbastar o bloco. Esta forma interior não é derivada de seu equipamento ou de suas habilidades manuais, mas por sua participação em sua arte. A arte, trabalhando segundo a *Ideia* ou Principio Racional o objeto, precisa ser bela em um nível mais elevado e puro, visto que é a sede daquela beleza que, realizada na obra de arte, ultrapassa qualquer beleza externa e material. Assim, a arte não apenas copia os elementos da natureza, mas expressa as *Ideias* das quais a própria natureza é originada. Portadores desta beleza superior, os artistas a inserem onde a natureza falha em fazer¹¹⁷².

Acerca do soneto michelangesco, Panofsky argumenta que o termo *concetto* assume o mesmo sentido de *Idea* por duas razões: primeiro, pela equivalência entre as duas expressões ser comum no período; segundo, pela conotação que o próprio Michelangelo utiliza, diferenciando o *concetto* de seu termo adjunto, imagem, que designaria (desde Agostinho e Tomás de Aquino) uma representação que procede de outro elemento. O conceito, em contrapartida, designa uma representação que cria seu próprio objeto livremente, sendo um modelo a partir do qual as formas

¹¹⁷⁰ BUONARROTI. *Carteggio*, v. 4, p. 150-155.

¹¹⁷¹ Non ha l’ottimo artista alcun concetto/ C’un marmo solo in se no circonscriva/ Col suo superchio, e solo a quello arriva/ La man che ubbidisce all’intelletto.

¹¹⁷² PLOTINUS, *The six Enneads*, V, 8, 1, p.239.

exteriores são criadas, sendo, em termos escolásticos uma forma “ativa”, em detrimento da “passiva”¹¹⁷³, aproximando assim o soneto do artista do exemplo plotiniano.

Embora o artista não tenha se preocupado em desenvolver todas as minúcias especulativas do raciocínio, considerando suas visões estéticas reveladas em outros poemas, como a crença na superioridade do belo metafísico em relação ao sensível e na da arte sobre a natureza, é possível assumir que seu poema se alinhe ao exemplo plotiniano, especialmente considerando a afirmação de que somente por meio do intelecto se possa chegar até a forma contida no bloco de mármore, demonstrando assim uma posição ativa da mente do escultor na criação artística. Ademais, a existência simultânea das *Ideias* no mundo sensível e no interior da alma humana foi um tema difundido na literatura neoplatônica por meio do conceito de razões seminais e da universalidade da alma humana, temas que certamente não eram estranhos ao artista¹¹⁷⁴.

No entanto, ausência de uma exposição valorativa entre a *Ideia* na mente do artista e sua manifestação na obra de arte, tornou possível a interpretação do poema sob a luz do ecletismo platônico-aristotelismo de Benedetto Varchi, que ministraria uma aula sobre o texto em 6 de março de 1547 na Accademia Fiorentina¹¹⁷⁵. Em sua *lezione* sobre o soneto, Varchi reúne uma série de temas filosóficos em voga no período, incluindo a dignidade do homem, a celebração da beleza divina e do amor platônico, com a possibilidade de contemplar o divino “*coll’occhio dell’intelletto*”¹¹⁷⁶. Paralelamente, efetua uma interpretação do poema buonarrotiano de acordo com o conceito aristotélico do Ser atual e potencial, equalizando, ao mesmo tempo, o termo

¹¹⁷³ PANOFISKY, *Idea*, p.115-116.

¹¹⁷⁴ Ficino, neste sentido, partindo das noções de neoplatônicos tardo antigos como Jâmblico, defende que as razões seminais estão em toda parte, sendo inseridas na matéria pela hipóstase da alma, da qual a alma humana também participa. FICINO, *Platonic Theology*, v. 1, III.2.6, p.242; IV.1.7, p.256; v. 3, XI.4.10, p.256; XI.4.8, p.254.

¹¹⁷⁵ Como Tommaso Mozzati informa, a aula foi ministrada por Varchi visando melhorar sua posição junto à Accademia, enfraquecida devido ao seu mal sucedido consulado (de 12 de abril a 23 de agosto de 1545) e à reforma sofrida pela instituição, promovida por Cosimo I. Mozzati observa que a natureza excepcional do evento é demonstrada pelo fato de que esta é a única aula inaugural publicada por Varchi enquanto era vivo, a qual seria acompanhada da transcrição da aula seguinte, sobre o *paragone* (ministrada em 13 de março do mesmo ano), na mesma edição torrentina. Tendo em vista que a aula fora ministrada diante de um público florentino, o nome de Michelangelo pode ter representado um importante reforço para a reputação fragilizada do poeta (nunca plenamente estabelecida no cenário erudito florentino) entre os literatos da Accademia. MOZZATI. Michelangelo the Poet, p. 47-48.

¹¹⁷⁶ VARCHI, Benedetto. *Due Lezioni di di M. Benedetto Varchi: nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti : nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*. In Fioranza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549, I, p. 10.

concetto à *Ideia* grega, aos termos latinos, *forma*, *specie*, *exemplum*, e, no vernáculo, *ideia*, *esemplare*, *esempio* ou *modello*¹¹⁷⁷.

Assim, Varchi adota uma postura eclética, combinando, de um lado, a teoria neoplatônica do amor e a contemplação do divino; de outro, a metafísica aristotélica, aplicada à criação artística. Tal justaposição entre as duas tradições filosóficas não era uma novidade no período, tampouco específica à obra de Varchi, consistindo em um posicionamento geral adotado pela Accademia Fiorentina. Partindo de uma abordagem aristotélica com respeito às artes visuais, a qual equalizava os artistas a profissionais mecânicos como carpinteiros e ferreiros - ambos responsáveis imprimir formas sobre a matéria - Varchi escreve em oposição à tendência dos tratadistas de arte da época, que rejeitavam as associações entre a pintura e as artes mecânicas ressaltando sua liberalidade e proximidade aos campos especulativos¹¹⁷⁸. Varchi destaca o aspecto mecânico da operação artística ao chamar atenção para a necessidade da prática para que as mãos se tornem capazes de transmitir ao suporte com maior exatidão a *Ideia* que o artista concebe em sua imaginação, não bastando apenas o talento (*ingegno*), mencionando como exemplo a atividade de um ferreiro¹¹⁷⁹.

Embora o literato reconheça o mérito de Michelangelo como artista, nega à sua produção visual qualquer caráter intelectual e nem busca compreendê-la à luz de suas concepções sobre o belo, sendo apenas objeto de admiração estética¹¹⁸⁰. Neste sentido encontra-se a diferenciação feita pelo humanista entre a poesia e a pintura, segundo a qual a primeira se aproxima das ciências relativas ao intelecto especulativo e aos universais, enquanto a pintura apenas é executada pela atividade do intelecto prático, cuja atividade é restrita ao que é particular, não sendo diferente de qualquer outra atividade mecânica¹¹⁸¹. Não causa surpresa que Varchi celebre Michelangelo sobretudo como poeta. Ressaltando a vocação poética em detrimento de sua atividade artística, o humanista descreve Buonarroti não apenas como estudioso de Dante, mas como imitador do mesmo, para quem basta mencionar apenas um soneto para constatar que o artista é não apenas o novo Apeles, mas também o novo Apolo. Como parte de sua tentativa de aproximar o pensamento

¹¹⁷⁷ VARCHI. *Due Lezzioni*, I, p. 18.

¹¹⁷⁸ QUIVIGER, François. Benedetto Varchi and the Visual Arts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 50, 1987, p. 219-220.

¹¹⁷⁹ VARCHI. *Due Lezzioni*, I, p. 18.

¹¹⁸⁰ QUIVIGER. Benedetto Varchi and the Visual Arts, p. 221-223.

¹¹⁸¹ QUIVIGER. Benedetto Varchi and the Visual Arts, p. 223.

do artista-poeta de aristotelismo, Varchi inclui o estagirita entre as fontes michelangescas ao lado de Platão¹¹⁸².

O universo das *Ideias* platônicas é excluído do campo da criação artística, que consiste apenas na reprodução dos particulares por meio da parte inferior da alma, a fantasia ou imaginação, distanciada de qualquer participação da parte superior da alma humana¹¹⁸³. Uma abordagem diversa marca os escritos do humanista Niccolò Martelli (1498-1555), tendo também como objetivo uma obra michelangesca, nomeadamente, o Juízo Final. Martelli considera o afresco como uma criação antinaturalista produzida por Deus na “*Idea della fantasia*” do artista. A divindade e grandeza da obra, para o humanista, permitem dizer que existem dois mensageiros de Deus: Miguel Arcanjo no céu e Michelangelo na terra, o único filho e imitador da natureza¹¹⁸⁴.

A inserção da *Ideia* enquanto arquétipo interior ao qual o artista se volta no processo criativo da obra de arte, entretanto, ocorre a partir da formulação do conceito de disegno em meados do século. Em sua resposta a Benedetto Varchi sobre a polêmica acerca da superioridade entre a pintura e a escultura, Michelangelo defende que a pintura e a escultura consistem em uma mesma operação, sendo ambas provenientes de uma mesma inteligência¹¹⁸⁵. Esta “inteligência”, para o artista florentino, segundo o relato de Francisco de Holanda, seria o desenho ou debuxo, “nelle consiste e ele é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo outro gênero de pintar e a raiz de todas as ciências”¹¹⁸⁶.

O *disegno* seria desenvolvido em direção às especulações neoplatônicas pelo florentino Anton Francesco Doni (1513-1574) em seu *Disegno* (1549), onde desenvolve a posição michelangesca acerca do conceito enquanto fundamento comum às artes enquanto o identifica à *Ideia* platônica, concebendo-o como uma “*speculatione divina*”: o primeiro *disegno* teria sido a

¹¹⁸² VARCHI. *Due Lezioni*, I, p. 42, 51-2.

¹¹⁸³ QUIVIGER. Benedetto Varchi and the Visual Arts, p. 223-224.

¹¹⁸⁴ MARTELLI, Niccolò. *Il primo libro delle lettere*. Florença: Niccolò Martelli, 1546, A Michel'Angel Buonar., fl. 9v.

¹¹⁸⁵ BUONARROTI, Michelangelo. Al molto Mag. & Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezioni di di M. Benedetto Varchi*: nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti: nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta. In Fioranza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549, p. 155.

¹¹⁸⁶ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II.3, p. 300.

Ideia ou *inventione* de toda a criação na mente de Deus¹¹⁸⁷. Uma posição semelhante seria adotada por Giorgio Vasari na edição torrentina de suas *Vidas*, sendo desenvolvida em um caminho especulativo em sua edição giuntina, tendo o *disegno* como cerne de sua exposição acerca da criação artística. Analogamente, o conceito ressurge como princípio fundamental a todas as artes, cuja constituição consiste em uma síntese entre noções neoplatônicas e aristotélicas, combinando teoria e prática, mão e intelecto¹¹⁸⁸.

No proêmio da primeira edição de suas *Vidas*, assim como Doni, Vasari associa o *disegno* à Criação, definindo-o como a essência de todas as artes, a alma que concebe e nutre dentro de si mesma todas as partes do intelecto humano, um arquétipo perfeito na origem de todas as coisas. Quando Deus, o primeiro artista, criou o mundo e “[...] ornou o céu com brilhantíssimos luminares [...]”¹¹⁸⁹, desceu com o intelecto através do firmamento e da solidez da terra, formando o homem como exemplar e primeiro modelo para a escultura e a pintura, a partir do qual estas artes extraíram as formas, contornos, movimentos e a “discordante concórdia” formada pela luz e pela sombra. Assim, em termos consonantes com a tradição medieval do *deus artifex* estabelecida pelo *Timeu*, Vasari revela que o divino arquiteto, ao criar o homem, estabeleceu ao mesmo tempo as artes enquanto reproduções da obra divina. O *disegno*, surge como um princípio originário análogo à *Ideia* platônica, uma hipóstase da qual as artes derivam sua existência, unificando assim macrocosmo e microcosmo, Deus e o artista, enquanto praticantes da mesma atividade criativa¹¹⁹⁰.

Em outra passagem, acrescentada na edição giuntina de suas *Vidas*, o historiador completa que o *disegno*, originado do intelecto, é o pai das artes da arquitetura, da escultura e da pintura,

A caverna de muitas coisas, um juízo universal; similar a uma forma ou *idea* de todas as coisas da natureza, a qual é singularíssima em sua medida, que não só nos corpos humanos ou nos animais, mas também nas plantas, nos edifícios, na escultura e na pintura, o desenho reconhece a proporção que há entre o todo e as partes, das partes entre si e com o todo.¹¹⁹¹

¹¹⁸⁷ DONI, Anton Francesco. *Disegno del Doni*: partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione con historie, essemi, et sentenze & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia, In Vinetia : aperesso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549, fl. 7 v-8r.

¹¹⁸⁸ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 56-58.

¹¹⁸⁹ VASARI. *Vidas*, Proêmio para as *Vidas*, p.67.

¹¹⁹⁰ VASARI. *Vidas*, Proêmio para as *Vidas*, p.67; VASARI. *Vite*, v. 1, Proemio delle vite, p. 215-216.

¹¹⁹¹ VASARI. *Vite*, v. 1, della pittura, I, p.168-169: “cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sua misure; di que è che non solo nei corpi

O desenho, entretanto, possui uma dimensão prática. Quando, uma imagem mental é produzida por um juízo, a mão, através do estudo e prática de muitos anos, torna-se livre e apta a desenhar e expressar corretamente com a pena, com o estilete, com o carbono, com o giz ou qualquer outra coisa, tudo o que a natureza criou. Pois, quando o intelecto projeta os conceitos refinados (da imperfeição da matéria) e ajuizados, a mão que praticara o desenho por muitos anos exhibe a perfeição e a excelência das artes, e o conhecimento do artista. Vasari então conclui que o *disegno* feito pelas mãos não é nada mais que a expressão visível e manifestação da concepção interior, imaginada e formada na *ideia*¹¹⁹². Desta noção, talvez, os antigos teriam cunhado a expressão "*ex ungue leonem*" (da garra, o leão), quando uma pessoa astuta, vendo apenas uma garra de leão escupida em pedra, conseguia apreender com sua mente, a partir da forma e do tamanho da parte, a totalidade do animal, como se o mesmo estivesse diante dos olhos¹¹⁹³.

Vasari, desta maneira, unifica o *disegno* ao *giudizio*, como um conceito universal formulado em combinação com a prática, em consonância com as ideias de Varchi, tornando possível que as mãos sejam capazes de servir como ferramentas eficazes para viabilizar a expressão visível da forma concebida no interior da mente do artista sobre o suporte físico. Esta imagem interior, por sua vez, é composta de diferentes modos. O estudo das formas naturais, temperado pelo das obras dos grandes mestres antigos e modernos, é fundamental para a formação artística. Pelo estudo diligente destes modelos, o artista compõe seu repertório imagético interior e, com o tempo, poderá dispensar a presença de um modelo visível para suas *invenzioni*, utilizando as formas que recolheu previamente do mundo sensível e armazenou em sua imaginação¹¹⁹⁴.

Assim, a imitação da natureza consiste em um estágio inicial que com o tempo pode ser abandonado e substituído pelo *giudizio*, que norteará suas composições, formadas pela interferência da ação imaginativa do artista sobre os elementos formais belos recolhidos do mundo exterior, uma concepção que ecoa as considerações de Leonardo da Vinci e Dürer acerca da mente do artista como um reservatório de formas naturais, no entanto, sendo guiado pelo juízo pessoal do

umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme”.

¹¹⁹² VASARI. *Vite*, v. 1, della pittura, I, p.168-169.

¹¹⁹³ VASARI. *Vite*, v. 1, della pittura, I, p.168-169.

¹¹⁹⁴ VASARI. *Vidas*, p.43-44; VASARI. *Vite*, v. 1, della pittura, I, p. 172.

artista¹¹⁹⁵. A visão vasariana acerca da operação artística possui uma raiz sincrética platônica-aristotélica. O juízo mental do artista, como guia, exige que a proporção correta deve ser obtida para que a beleza seja realizada na matéria (tendo como referência a beleza idealizada, o *disegno* em sua posição arquetípica e essencial), por meio da observação cuidadosa da natureza e da prática diligente até que o artista corrija os acidentes naturais. Como perscrutador da natureza, o artista compõe seu repertório interior com as formas extraídas naturais e de outras obras de arte, as quais, por meio do *giudizio*, são purgadas de suas imperfeições e, comparadas com a *Ideia* de beleza que contempla em si mesmo, a *grazia*, são realizadas na obra de arte, dotada de uma beleza superior à natural.

Deste modo, como James Hutson ressalta, o *disegno* surge, simultaneamente, como a habilidade intelectual de perceber e a habilidade manual de transcrever as mais belas partes da natureza. Apesar do conceito de Vasari ser relacionado a concepções neoplatônicas como a *Ideia* originada no intelecto em emulação ao ato criativo do Artesão divino, o conceito também se situa no enquadramento aristotélico que trata da interdependência entre o sentido e o intelecto, a saber, a exigência de que as mãos do artista sejam suficientemente treinadas para transmitir seu modelo interior sobre o suporte, e sua formação como um juízo feito a partir das formas derivadas de modelos externos¹¹⁹⁶. Assim como outros escritores renascentistas familiarizados com o neoplatonismo, Vasari defende que as artes provem da mente: a mente é a primeira causa (*causa efficiens*), e a natureza é a segunda (*causa materialis*). A mão executa o que o artista tem em sua mente, aquilo que os platônicos chamam de *idea* e o aristotélicos chamam de forma, utilizando o *disegno* sem distinção entre os dois sistemas¹¹⁹⁷.

No entanto, o teor neoplatônico na formulação de Vasari se torna predominante ao reconhecer a possibilidade da arte em produzir uma beleza superior à natural, o que se reflete na sua visão sobre a imitação, abordada pelo historiador no âmbito da visão evolucionista dos estilos artísticos – particularmente em sua crítica da arte da segunda *maneira*, a arte do século XV, sobre os artistas que negligenciaram a *grazia* e se se devotaram de modo diligente à reprodução fiel da

¹¹⁹⁵ VINCI. *Trattato*, II, 53, p. 49; DURERUS. *De symmetria*, III, fl. 101v.

¹¹⁹⁶ BLUNT, Teoria artística na Itália, p.136; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 59.

¹¹⁹⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 205.

natureza¹¹⁹⁸. A mesma postura é celebrenemente mantida na consideração de Michelangelo como o supremo artista, cuja arte superou modernos e antigos, que haviam superado a natureza¹¹⁹⁹ e em sua crítica à arte veneziana, exposta na *Vida* de Tiziano.

Vasari conta que em um dia, ao caminhar junto de Michelangelo pelo palácio do Belvedere, teriam encontrado Tiziano com uma pintura de Danae banhada por Jupiter transformado em chuva de ouro, recém executada pelo artista veneziano. Analisando a obra, Buonarroti teria reconhecido que, embora muito lhe agradasse as cores e a *maniera* de Tiziano, lamentou que em Veneza não se aprendia o princípio do “bom desenho” (*disegnare bene*), e que os pintores não tivessem um melhor método de estudo, a saber, que não fossem auxiliados pela arte e pelo *disegno* como são pela natureza, sobretudo na representação dos modelos vivos, e por isso, não podem fazer nada melhor, ainda que possuam um belíssimo espírito e um estilo encantador¹²⁰⁰, pois

[...] aquele que não desenha muito nem estuda as obras antigas e modernas cuidadosamente selecionadas, não pode trabalhar bem por si mesmo ou melhorar as coisas retratadas do natural, dando-lhes a graça e perfeição próprias da arte, além da ordem da natureza, a qual geralmente faz algumas partes que não são belas¹²⁰¹.

Vasari une, deste modo, como Liana de Girolami Cheney complementa, a concepção clássica de beleza física e a neoplatônica de beleza espiritual, a *grazia* que ultrapassa a medida¹²⁰². As formas naturais fornecem modelos que, recolhidos pela mente do artista, são depurados das imperfeições da matéria e elevados, com o auxílio de seu *giudizio* pessoal, a uma beleza que supera aquela da natureza, cuja transmissão ao suporte artístico, entretanto, depende da prática diligente. Neste sentido, o historiador unifica as diversas tradições renascentistas acerca da operação criativa nas artes. Embora a natureza continue como referencial inicial, ela é insuficiente para produzir uma obra repleta de graça, devendo ser acompanhada das obras antigas e modernas que possibilitam a

¹¹⁹⁸ VASARI. Vidas, III, proêmio para a terceira parte, p.439-440; *Vite*, v. 4, proemio ala parte terza, p. 7-10.

¹¹⁹⁹ VASARI. *Vite*, v. 4, III, Proemio, p. 13.

¹²⁰⁰ VASARI. *Vite*, v. 7, III, Delle opere di Tiziano, p. 447.

¹²⁰¹ VASARI. *Vite*, v. 7, III, Delle opere di Tiziano, p. 447-448: “[...] chi non ha disegnato assai, e studiato cose scelte antiche, o moderne, non puo fare bene di pratica da se, ne aiutare le cose, che si retranno dal vivo, dando loro quella grazia, e perfezzione, che da l'arte, fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle”.

¹²⁰² CHENEY, Liana de Girolami. Giorgio Vasari's Fine Arts: Neoplatonic Visualization of Invention, Imitation and Beauty. *Figura - Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 1, 2013, p. 65.

formação de um repertório completo ao artista, que com o tempo passa a se amparar apenas no próprio *giudizio*.

Vasari contribui, assim, para uma mudança decisiva na teoria da arte da segunda metade do século XVI, de modo que a artificialidade e a subjetividade do artista, sintetizada na posição central do juízo pessoal na elaboração do *disegno*, assumem o primeiro plano no processo de criação artística, baseando-se na convicção na superioridade da arte sobre a natureza em produzir beleza, noção difundida em meados de século¹²⁰³. Esta posição da arte se tornará predominante nas concepções estéticas da segunda metade do século XVI. Embora, como bem observado por James Hutson, não se possa definir uma “teoria da arte maneirista”, é possível identificar dois principais campos teóricos e filosóficos influentes no curso do *Cinquecento*: a primeira, anunciando sua chegada em meados do século, desenvolvendo-se na segunda metade do século XVI, de uma inspiração neoplatônica; a segunda, de inclinação peripatética, influente na virada para o século XVII¹²⁰⁴.

Os conceitos de *ideia* e do *disegno* se inserem neste primeiro momento, fazendo-se presentes nas discussões artísticas da segunda metade do século, encarada como uma representação interior à qual o artista recorre durante seu processo operativo. Enquanto Vasari assume uma posição intermediária e eclética, concebendo o “desenho” simultaneamente como expressão visível de um conceito formado no espírito, semelhante à *Ideia* platônica; e ao mesmo tempo como forma interna derivada de dados concretos, seus sucessores transformariam esta interpretação do conceito em uma direção mais abstrata, semelhante, como Panofsky observa, à representação que se fazia na Idade Média da própria essência da criação artística. O *disegno* se torna uma luz ou olhar interior do espírito, e as artes recebem a missão de exteriorizar, por meio de suas técnicas, o pensamento ou o “desenho” interior do artista, proveniente de seu espírito¹²⁰⁵.

Vincenzo Danti, assim como Vasari, em seu *Trattato delle perfette proporzioni* (1567), concebe o *disegno* como princípio intelectual que permeia as artes da pintura, escultura e

¹²⁰³ Cf. supra, cap. 2.4.

¹²⁰⁴ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, v. 3, p. 102; BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, 1984, p. 24, 216; PANOFSKY. *Idea*, p. 92 s.

¹²⁰⁵ PANOFSKY, *Idea*, p.80.

arquitetura¹²⁰⁶, definindo o processo criativo artístico como uma expressão exterior de uma forma interior idealizada pela mente do artista. A forma intencional engendrada pelo artista é, como ressaltado por Tatarkiewicz, o eixo fundamental da teoria artística de Danti¹²⁰⁷. Neste ponto, o autor efetua uma diferenciação importante entre representação e imitação. Enquanto a primeira busca mostrar os objetos tal como eles são vistos, a segunda apresenta os objetos tal como eles deveriam ser vistos em sua perfeição, ou seja, em sua forma ideal. Assim, a representação visa a exatidão com o objeto retratado, enquanto a imitação ambiciona a correção e o melhoramento de seus modelos¹²⁰⁸.

A imitação, assim, é o método criativo próprio da arte, baseada na transposição da imagem interna sobre o suporte externo: “Por estes meios, examinando, especulando e discorrendo, se realiza a operação de imitar, e se cria em nossa mente a perfeita forma intencional da Natureza”, em outros termos, como a natureza *deveria* ser¹²⁰⁹. As artes do *disegno*, como a pintura, a escultura e da arquitetura, podem imitar ou retratar todas as coisas, não apenas as coisas celestes ou naturais, mas também as artificiais de qualquer maneira que se queira. Elas podem, inclusive, fazer novos compostos e coisas que, aparentemente, são inventadas pela própria arte, “como as quimeras, nas quais se veem todas as coisas, de tal modo feitas que, por mais que não sejam imitadas da natureza, se bem compostas por uma ou outra coisa natural, fazem um todo novo por si mesma”¹²¹⁰. O processo de transmissão da forma interior ao suporte artístico, entretanto, possui seus desafios. A perfeição de um composto ordenado pode ser comprometida se a matéria não estiver adequadamente preparada para receber a forma interior a ser projetada ou se o artista carecer de habilidades para transmiti-la ao material¹²¹¹.

¹²⁰⁶ DANTI. *Trattato delle perfette proporzioni*, I.11, p. 236.

¹²⁰⁷ TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 199.

¹²⁰⁸ DANTI. *Trattato delle perfette proporzioni*, I.12, p. 241: “Dico primieramente che ritrarre intendo io che sia fare una cosa appunto come si vede essere un'altra. E lo imitare medesimamente intendo, al proposito nostro, che sia fare una cosa non solo in quel modo che altri vede essere la cosa che imita, quando fosse imperfetta, ma farla come ella arebbe da essere in tutta perfezzione.”

¹²⁰⁹ DANTI. *Trattato delle perfette proporzioni*, I.16, p. 265; 16, p. 267.: “Per queste vie adunque, esaminando, specolando e discorrendo, si camina all'operazioni dell'imitare e si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale della natura”.

¹²¹⁰ DANTI. *Trattato delle perfette proporzioni*, I.11, p. 235-236: “come sono le chimere, sotto le qua li si veggiano tutte le cose in modo fatte che, quanto al tutto di loro, non sono imitate dalla natura, ma sì bene com poste parte di questa e parte di quella cosa naturale, facendo un tutto nuovo per sé stesso”.

¹²¹¹ DANTI. *Trattato delle perfette proporzioni*, I.2, p. 220-221; 15, p. 263.

Anos mais tarde, em seu *Il Riposo* (1584), Raffaello Borghini (1537-1588), retomando estas definições, sintetiza o *disegno* como a demonstração, com linhas, daquilo que é concebido no intelecto humano e imaginado em sua mente (ideia). Desejando fazê-lo surgir de modo apropriado, é necessário que, com grande pratica, a mão se torne habilidosa com o uso do lápis, carvão entre outros materiais para que obedeça ao intelecto¹²¹². Giovanni Battista Armenini, alguns anos mais tarde, Armenini afirma rir daqueles que acham que tudo aquilo que é natural é bom, como se a natureza não tivesse imperfeições. Mesmo a escolha de seus melhores modelos, ilustrada na anedota de Zêuxis, depende da *buona maniera* do artista, sem a qual as partes belas não podem ser unificadas de modo coerente na obra de arte¹²¹³.

Armenini entende a produção da obra como expressão de uma *Ideia* mental. Em primeiro lugar, o pintor deve conceber em sua mente uma "belíssima ideia" (*una bellissima idea*) daquilo que ele pretende criar. Esta não é outra coisa "que a forma aparente das coisas criadas, concebidas na mente do pintor", como a *ideia* de homem, um arquétipo universal à semelhança do qual todos os homens são feitos¹²¹⁴. As *ideias*, prossegue, são as semelhanças das coisas criadas por Deus, concebidas em sua mente antes da criação do mundo, o qual é como se fosse uma pintura destas formas. Assim a *Ideia* do pintor é "*quella imagine*", primeiro formada e "esculpida" em sua mente, daquilo que ele pretende desenhar ou pintar¹²¹⁵. A manifestação desta *ideia* sobre o suporte, entretanto, devido à inerente limitação da mente humana que inicialmente a concebe como uma sombra, só pode ser feita gradualmente¹²¹⁶. O *disegno*, a "luz viva de um engenho", emerge como um intermediário entre a *Ideia* e a obra de arte, sendo definido como uma pré-ordenação daquilo que é necessário para a representação artística, engendrada pelo intelecto e pelo *ingegno*, manifestando-se por linhas, sombras e cores¹²¹⁷. Este processo, todavia, possui uma dimensão

¹²¹² BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Translated and edited by Lloyd Harris Ellis. Toronto: University of Toronto Press, 2007, II, p. 107.

¹²¹³ ARMENINI. *De'veri precetti*, II.2, p. 98-99.

¹²¹⁴ ARMENINI. *De'veri precetti*, II.11, p. 153: "che la forma apparente delle cose create, concette nell'animo del pittore, onde l'idea dell'uomo è esse uomo universale, al cui sembante sono fatti poi gli uomini".

¹²¹⁵ ARMENINI. *De'veri precetti*, II.11, p. 153.

¹²¹⁶ ARMENINI. *De'veri precetti*, I, p. 80-1

¹²¹⁷ ARMENINI. *De'veri precetti*, I.5, p. 48. Embora Armenini sustente o ponto comum à tratadística quinhentista do *disegno* como fundamento de todas as artes e mencione algumas definições sobre o conceito, o autor não efetua uma discussão aprofundada do termo, considerando-o apenas como uma especulação mental derivada da *Ideia* e necessária ao artista. Cf. ARMENINI. *De'veri precetti*, I.4, p. 41-42.

prática, e Armenini aconselha que o artista efetue rascunhos e aja sobre eles, corrigindo e refazendo as partes defeituosas até que o *ingegno*, fortalecido e refinado por este processo, torna-se apto a traduzir fielmente a perfeição da forma interior no suporte. O processo artístico é, assim inteiramente independente do referencial natural, se baseando inteiramente na artificialidade e na força criativa do artista¹²¹⁸.

A interiorização da criação artística é um tema que também se fará presente na teoria poética de meados do século. Em seus *Ragionamenti della lingua toscana* (1545), o médico e humanista paduano Bernardino Tomitano (1517-1576) afirma que o pintor, assim como o orador e o poeta, quando deseja representar uma figura atraente, engendra em sua alma uma "simples e pura semelhança" (*semplice et pura simiglianza*), um conceito perfeito ou *Idea* daquilo que deseja retratar sensivelmente. As *Ideas* platônicas são, para Tomitano, “[...] aquelas formas simples e espirituais [...] exemplos e normas das coisas que nascem naturalmente ou são artificialmente feitas, que são absolutamente eternas e duráveis, enquanto as outras são perecíveis e mortais e podem ser consideradas como sujeitas à constante mutação”¹²¹⁹.

Em termos consonantes, o humanista Francesco Robortello (1516-1567), em seu *Librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548, reeditada em 1555), o primeiro comentário moderno à *Poética*, comenta que Platão, em seu *Sofista*, teria afirmado que o pintor deveria sempre buscar a *Idea* e pintar as coisas mais belas do que são¹²²⁰. A mesma postura é adotada, na mesma época, pelo polímata veronense Girolamo Fracastoro (ca. 1478-1553), que inicia seu diálogo sobre os objetivos da poesia discutindo a tradicional definição oferecida por Aristóteles acerca do universal, do particular e sobre a imitação dos objetos. Contudo, se aproxima do neoplatonismo ao colocar o universal como uma *Idea* de beleza absoluta ou perfeição expressiva. Aconselha que o poeta não seja como o pintor realista, que retrata somente a natureza como ela é, mas como aquele pintor que

¹²¹⁸ ARMENINI. *De veri precetti*, I, p.; II, p. 154.

¹²¹⁹ TOMITANO, Bernardino. *Ragionamenti della lingua toscana*: dove si parla del perfetto Oratore, & Poeta volgari, dell'eccellente Medico & philosopho Bernardin Tomitano, divisi in tre libri. In Vinetia: Giovanni Farri & fratelli, 1545, I, p. 7-8: “[...] quelle semplici & spiritali forme [...] essempli & norme di quelle cose, che nascono naturalmente, ò artificiosamente si fanno: lequali sempiterno del tutto & durevoli sono, si come tutte l'altre cose nascente manchevoli & mortali, & a mutatione di continuo vo foggianti si possono addomandare”

¹²²⁰ ROBERTELLO, Francesco. *Francisci Robortelli Utinensis, in librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*. Basileae: Per Joannem Hervagium Iuniorum, 1555: “Hinc Plato in Sophista de pictoribus ait, oportere illos semper ad ideam respicere, et pulchriora omnia pingere, quam sint”.

se volta à *Idea* mais perfeita e universal proveniente do criador, representando-a como deveria ser em sua forma manifesta:

O poeta, por outro lado, se volta àquilo que é universal, de modo semelhante ao pintor, não aquele que imita a aparência e os outros membros, tal como são vistos em um objeto, e sim àquele pintor que não deseja imitar isso ou aquilo, cujas formas são acidentais e carregam muitos defeitos, mas a mais bela ideia universal do criador que, tendo-a contemplado, produz as coisas tal como deveriam ser.¹²²¹

O objeto de imitação deixa de ser um objeto sensível, mas uma expressão ou *maniera* idealizada. Neste processo, estimulado pela teoria poética, o próprio conceito de imitação passa a ser platonizado. O humanista florentino Bernardo Segni (1504-1558), em uma série de *lezioni* ministradas na Accademia Fiorentina, publicadas postumamente em 1581, recorre a definições platônicas na defesa da poesia como gênero literário, e de Petrarca como seu campeão. Segni elenca o *summo bono* como o objetivo fundamental a todo campo de conhecimento, o qual, na maior parte das disciplinas é encontrado no intelecto, e na poesia, encontra-se no furor divino, postulando que a poesia se baseia na imitação das coisas humanas e divinas, aprofundando acerca do conceito de imitação. Esta é entendida essencialmente como tornar uma coisa semelhante a outra, fabricar um ídolo, imagem ou fantasma à semelhança de um exemplo ou exemplar. Como arte discursiva, a poesia imita conceitos assim como conceitos imitam as coisas. Deus imita a si mesmo ao fazer o homem, e a natureza imita o mundo das *Ideias*, a arte imita a natureza, os homens imitam-se uns aos outros. Em suma: todas as relações que formam a cadeia neoplatônica do ser, das *Ideias* inteligíveis, passando pelos conceitos até as representações materiais destes e objetos, todo o universo é constituído por uma sucessão ontológica de imitações¹²²².

Todo o conceito de imitação foi platonizado, de forma que o referencial para a obra se torna uma *Ideia* e não uma coisa material, como o comportamento humano, que o poeta e o artista buscavam representar em sua forma mais perfeita. Ao citarem as ideias de Platão, teóricos e críticos pretendiam deslegitimar o processo mimético e reforçar a necessidade do poeta e do artista de

¹²²¹ Fracastoro, Girolamo. *Opera omnia*, in unum proxime post illius mortem collecta, quorum nomina sequens pagina plenius indicat. Veneza apud Iuntas, 1555, f. 158r. “poeta vero universale, quasi alii similes sint illi pictori, qui et vultus et reliqua membra imitatur, qualia prorsus in re sunt, poeta vero illi assimiletur qui non hunc, non illum, vult imitari, non uti forte sunt, et defectus multos sustinent, sed universalem, et pulcherrimam ideam artificis sui contemplatus res facit, quales esse deceret”.

¹²²² WEINBERG, Bernard. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 300.

representar o universal em detrimento do particular como uma verdade mais elevada: Como James Hutson complementa, “O objetivo e o dever de poetas e artistas era se abster de representar as falhas particulares inerentes em seus temas e penetrar no puro conceito ou beleza universal existentes”¹²²³.

Na teoria da arte do *Cinquecento*, este entendimento do processo criativo encontra sua expressão máxima nas ideias de Giovanni Paolo Lomazzo, que em seu *Idea del tempio della pittura* (1590), inspirado pelo Teatro de Camillo, elabora um sistema baseado na adaptação da filosofia oculta renascentista aos princípios tradicionais da literatura artística renascentista. A criação artística é entendida segundo as definições metafísicas de Ficino acerca da posição e função das *Ideias*. De fato, o autor recorre a citações inteiras do *De amore* de Ficino como fundamento teórico para as artes visuais. Deus, o primeiro pintor, por meio da arte criou o mundo, colorindo-o com variação e graça, expressando sua imagem no próprio homem¹²²⁴. Segundo a autoridade de Hermes Trismegisto, Lomazzo afirma que a própria religião nascera da pintura¹²²⁵.

A pintura é o principal modo de embelezamento de todas as coisas, despertando e elevando a mente na contemplação das coisas representadas, sem a qual “nunca seria possível conhecer, de acordo com os princípios que acima de tudo nutrem e deleitam nosso intelecto, a verdadeira beleza de uma mulher ou homem – retratada a partir da beleza do próprio Deus – contendo em si, como um compendio, toda a proporção e harmonia do mundo”¹²²⁶. Portanto, a pintura tem uma função hierática como método de revelação da beleza e do mistério divino, tendo sua origem na própria atividade criativa de Deus. A produção artística consiste na exteriorização da Forma interior do artista, sua *Ideia*, formada em sua imaginação assim como o mundo, a obra divina, é uma expressão das Ideias da mente de Deus¹²²⁷.

¹²²³ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 110-111: “The aim, as well as the duty, of poets and artists was to abstain from representing the particular flaws inherent in their subjects and penetrate to the pure concept or universal beauty that exists”.

¹²²⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, I, p.1-2; VI, p.22.

¹²²⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, VI, p.23.

¹²²⁶ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, VII, p.30-31: “Non conoscerà mai per le sue cause, quale sia la vera bellezza in una donna, & in un huomo, ch'è ritratta da quella dell'istesso Iddio, & contiene in sè, come compendio, tutta la proportion, & l'armonia del mondo.”

¹²²⁷ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXXI, p.112; XXXII, p.116-117.

A arte visa sobretudo a viabilizar a manifestação visível da *Ideia* de beleza, entendida segundo a metafísica da luz de Ficino e Pseudo-Dionísio. A beleza não é outra coisa senão uma vívida graça espiritual que emana da face de Deus, cujo raio primeiro incide sobre os anjos, onde podem ser vistas as figuras de cada esfera, chamadas exemplares ou *Ideias*. Estas são impressas nas almas, onde passam a ser chamadas de razões ou noções, e, finalmente na matéria, são chamadas de imagens ou formas. Este esplendor divino, portanto, reflete-se sobre três espelhos, arranjados em ordem: anjo, alma e corpo. A luz brilha mais intensamente no primeiro estágio, visto que é o mais próximo de si, e gradualmente perde seu brilho conforme é refletida pelos outros graus, sendo pouco brilhante na matéria¹²²⁸.

Ao discutir a função do discernimento (*discrezione*), vinculado ao *giudizio*, Lomazzo defende que o artista seja capaz de captar a beleza essencial ou a *Ideia* da mente de Deus e transmiti-la para a obra de arte. O discernimento consiste na preparação e ordenamento do todo, através dele, somente, é possível conhecer profundamente aquilo que se executa, e de seu conhecimento se chega à pureza da inteligência, à estabilidade de juízo e ao modo de operar racional. A prática do discernimento leva à compreensão da importância de conhecer a si mesmo e a dimensão da autoridade e grandeza na perfeição da pintura¹²²⁹.

Este entendimento possibilita atrair, nas partes da mente mais próximas de Deus, a beleza e a profundidade das *Ideias* que lá chegaram por uma via direta até a *Ideia* suprema, a qual mais claramente é representada quanto mais puro o artista se faz, penetrando em seus recintos e abandonando as sombras escuras da ignorância¹²³⁰. Assim, para Lomazzo, a arte, guiada pelo discernimento pessoal do artista, é capaz de atrair as faculdades divinas da mente, acessando as *Ideias* da mente divina, que se mantem unida à mente humana por um vínculo essencial.

A manifestação desta *Ideia* na matéria é condicionada pelo arranjo adequado dos corpos, dependente de ordem, medida e aspecto. A ordem consiste nas diferenças entre as partes, a medida na quantidade e o aspecto nas linhas e nas cores. Cada parte do corpo precisa estar em seu lugar correto. Citando o *Comentário* de Ficino, Lomazzo afirma que estas três coisas, embora na matéria,

¹²²⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.83-84. Este trecho deriva diretamente de FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.4, p.68-69.

¹²²⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, III, p.12.

¹²³⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, III, p.12.

não fazem parte do corpo. A ordem entre as partes não é ela mesma uma parte, pois encontra-se espalhada em todas as partes, sendo portanto uma distância que estas mantem entre si. As linhas, da mesma maneira, não podem ser corpóreas, pois faltam largura e profundidade, assim a medida não é uma quantidade, mas o limite da quantidade. O aspecto também compartilha da imaterialidade, visto que se encontra na harmonia entre as luzes, sombras e linhas. Assim, a beleza essencial é tão afastada da matéria que, se não fosse pelo intermédio destes três elementos também imateriais, como preparadores para sua descida, jamais seria possível ao corpo material recebê-la¹²³¹.

Embora Lomazzo retome a justificativa neoplatônica da teoria das proporções de Ficino, reconhece que esta proporção depende de elementos interiores e imateriais, e não da mera articulação apropriada entre os membros corpóreos. O artista lombardo a define como “aquela coisa incorpórea” (*quella cosa incorporale*) que, nos corpos, unifica todos os membros e nasce de suas partes. “esta proporção, embora potencialmente uma e a mesma, pode ser reconhecida e constituída de muitas maneiras, dependendo da natureza da beleza que ela serve na pintura para representar a verdade que se considera nos corpos”¹²³². Esta pode ser adquirida de diferentes modos, sendo resultante tanto da beleza da alma quanto do temperamento do corpo, tal como os “platônicos” haviam discutido¹²³³.

A variedade nas proporções corresponde aos diferentes temperamentos e influências estelares, representados por Lomazzo nos estilos dos grandes artistas que adornam seu templo alegórico da pintura, os “sete governadores”, que incluem Michelangelo, o lombardo Gaudenzo Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo da Vinci, Rafael, Mantegna e Tiziano¹²³⁴. Cada artista rege uma determinada linguagem plástica, dotada de suas próprias proporções, as quais se referem a influências planetárias, segundo a tradicional associação astrológica entre os planetas e as qualidades elementais dos corpos terrenos¹²³⁵. Michelangelo, por exemplo, o primeiro dos sete

¹²³¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.84-85; FICINO. *De Amore*, V, 6, p.70-71.

¹²³² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.83-84: “Questa se ben in potenza è una medesima in molti modi si può conoscere, & instituire disguardando la natura della bellezza à ch'ella serve nelle pitture, per rappresentare il vero che si considera ne i corpi”

¹²³³ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.83-84

¹²³⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43.

¹²³⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.85-86.

“governadores” do templo da pintura, representa a influência saturnina, os que se reflete nas proporções, movimentos, cores, luzes, perspectiva, composição e forma de suas obras¹²³⁶. Todo artista deve conhecer a si mesmo a fim de descobrir a qual destes estilos planetários pertence, desenvolvendo sua arte neste sentido¹²³⁷. Assim, para o autor, a personalidade do artista se reflete em suas obras, uma noção que seria criticada por Leonardo¹²³⁸ e no curso do *Cinquecento* se torna desejável e, para Lomazzo, desejável para a arte¹²³⁹. A obra de arte é o último elo de uma longa cadeia que conecta o artifício humano (a obra de arte); seu criador; um dos governadores ao qual é ligado por uma afinidade essencial; e, subsequentemente, o deus planetário representado por este governador.

O teórico, assim, fornece um fundamento mágico-astrológico para os diferentes estilos artísticos, recorrendo ao *De vita* de Ficino e ao *De occulta philosophia* de Agrippa (que jamais é citado por Lomazzo, dada sua posição subversiva no crepúsculo do século, compondo o *index* da Igreja) como principais fontes conceituais, adaptando à arte as exposições destes autores acerca da magia¹²⁴⁰. Como Jean Julia Chai pontua, entretanto, o texto de Lomazzo representa um desvio da teoria artística de sua época. Embora seu tratado tenha sido escrito nos últimos anos do século XVI, suas ideias artísticas pertencem ao contexto intelectual dos anos 1550 e 1560, assim como seus interlocutores, dos quais extrai suas visões artísticas, fazendo com que sua obra encontrasse pouco impacto em sua época¹²⁴¹. No entanto, a obra de Lomazzo é um registro importante de um desenvolvimento teórico fundamental para as artes visuais no curso do século: a aproximação das

¹²³⁶ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.44-45.

¹²³⁷ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, II, p.10-11.

¹²³⁸ VINCI. *Trattato*, II,278, p. 150.

¹²³⁹ CHAI, Jean Julia. Introduction. In: LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, p. 22-23.

¹²⁴⁰ Cf. KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 152 s.; ANDRADE. Uma teurgia artística, p. 37-72.

¹²⁴¹ CHAI. Introduction, p. 6, 36. Para Chai, o espaço de tempo entre a composição e a publicação dos tratados de Lomazzo fez com que seus escritos soassem como antiquados na época em que foram publicados. Seu *Idea* contém alusões a obras de arte produzidas ao menos vinte anos antes, antes da perda de sua visão em 1572. Por este motivo, a nova geração de artista milaneses se distanciava de Lomazzo. Sua visão sobre arte era demasiadamente clássica, e as questões debatidas remontavam a meados de século, nomeadamente, ao *Il disegno* de Doni, ao *Dialogo* de Dolce, *La Pittura* de Biondo, à obra de Paolo Pino, e às disputas entre a pintura e a escultura de Benedetto Varchi, além das *Vite* de Vasari. Lomazzo defendia a superioridade da pintura sobre a escultura, da arte sobre a natureza, dos modernos sobre os antigos, do *disegno* sobre a cor e, indiretamente, de que Michelangelo era superior a Rafael. Por volta de 1590, tais temas e disputas haviam dado lugar a novas discussões, fazendo com que a obra de Lomazzo encontrasse pouca receptividade em sua época.

artes da filosofia especulativa e de princípios derivados da *occulta philosophia*, influência que se deu em diversas frentes, das concepções sobre a beleza artística, a natureza da imagem até as diferentes visões sobre a criação artística.

Assim, enquanto durante o século XV os teóricos dedicaram-se principalmente a elevar o estatuto social das artes visuais ao ressaltar seus fundamentos científicos, sua proximidade com a poesia é cada vez mais destacada no curso do século XVI absorvendo, consequentemente, também as conotações filosóficas atribuídas ao fazer poético pelos neoplatônicos florentinos, aliadas às próprias implicações estéticas e visuais contidas nas obras destes autores, facilitando a identificação dos artistas como criadores divinamente inspirados, cuja produção é imbuída de validade intelectual. Incorporando o enquadramento metafísico antropológico e cosmológico fornecido pelo neoplatonismo, nas obras de arte, esta inspiração traduziu-se na artificialidade plástica enquanto expressão do gênio criativo, considerado pelos magos renascentistas como uma das maiores expressões da natureza divina do ser humano, o *deus in terris*, expressando-se em composições deliberadamente desvinculadas dos preceitos representativos do século anterior.

Neste sentido se encontra o posicionamento de Vasari, que defenderia que somente o *disegno*, enquanto método interiorizado de concepção artística, seria capaz de produzir obras de arte de beleza superior a natural, dotadas de uma “*grazia che eccede la misura*”. Tal abordagem também se manifesta no caráter enigmático e simbólico das composições da época, construídas por níveis de significado cuja interpretação era acessível somente a um público restrito de cortesãos ilustrados, refletindo as visões acerca da própria realidade, concebida como um enorme sistema simbólico a ser desvendado, composto por forças divinas. As fronteiras entre arte e magia se tornam tênues, ambas sendo campos de ação do intelecto humano sobre a natureza. Esta inclinação aos campos especulativos do saber foi acompanhada, no campo prático, pelo maior prestígio dos artistas junto aos círculos principescos, libertando-se dos rígidos regimentos das oficinas e favorecendo o contato com poetas e literatos, dos quais extrairiam noções importantes para suas formulações acerca da natureza, dos princípios e dos objetivos das artes. Esta realidade é especialmente vislumbrada em cortes principescas como o ducado de Florença, estabelecido no início da década de 1530, reverberando visualmente em importantes obras de arte executadas sob a égide da família Medici, as quais serão tratadas a seguir.

3 ARTE E ESOTERISMO NO DUCADO DE FLORENÇA (1537-1587)

3.1 A CULTURA CORTESÃ E AS CIÊNCIAS OCULTAS

Alessandro de' Medici morre em 1537, encerrando seu curto e impopular governo (1530-1537). Em seu lugar, com apenas 17 anos, Cosimo I de' Medici (1519-1574) foi eleito duque de Florença pelo *Senato dei Quarantotto* em 9 de janeiro de 1537, apenas três dias após a morte de seu primo distante¹²⁴². Cosimo foi fruto da união dos dois ramos da família Medici a partir do patriarca Giovanni di Bicci (1360-1429): sua mãe, Maria Salviati (1499-1543), neta de Lorenzo, o Magnífico e irmã de Leão X (padrinho de Cosimo e responsável por seu nome, em homenagem ao famoso bisavô); seu pai, o famoso *condottiere* a serviço do papa, Giovanni dalle Bande Nere (1498-1526)¹²⁴³, filho de Giovanni di Pierfrancesco de' Medici (*il Popolano*, 1467-1498).

Seus pais, entretanto, não desempenhariam um papel importante nos assuntos políticos florentinos. Seu pai adquiriria fama em batalhas fora de Florença, falecendo lutando contra os exércitos que tragicamente saquearam Roma em 1527 e, em seguida, cercaram Florença, sendo o único Medici a ser visto favoravelmente pelo povo florentino, consideração da qual Cosimo se beneficia mais tarde. Ao assumir o ducado, o jovem era desconhecido pelos florentinos, apesar de sua mãe ter se esforçado por inseri-lo na vida política da cidade, costurando sua aproximação ao então duque Alessandro de' Medici, com quem se reunia em algumas ocasiões. No entanto, Cosimo era visto como um jovem inexperiente, apto a ser controlado pelos influentes Francesco Guicciardini (1483-1540), Francesco Vettori (1474-1539), Alessandro Vitelli (1500-1554) e Innocenzo Cybo (1491-1550), oficiais de governo que tinham como objetivo elegê-lo como um

¹²⁴² HIBBERT, Christopher. *The House of Medici: Its rise and fall*. New York: Perennial HarperCollins, 2003, p. 257 s.; VAN VEEN, Henk Th. *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and Culture*. Translated by Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 1. Alessandro seria assassinado por um membro da própria família, Lorenzino de' Medici (apelidado de Lorenzaccio), filho de Pierfrancesco e primo de Giovanni delle Bande Nere, pai de Cosimo I. Após o assassinato, Lorenzaccio permaneceria foragido até ser morto a facadas por assassinos contratados por Carlos V, sogro do falecido duque. Cf. DALL'AGLIO, Stefano. *The Duke's Assassin: Exile and Death of Lorenzino de' Medici*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.

¹²⁴³ Apelido adotado devido às faixas negras que Giovanni passou a utilizar em sinal de luto após a morte de Leão X, estendendo-se a seu batalhão de mercenários.

governante sem poder efetivo, por trás do qual exerceriam o poder *de facto*, expectativas que logo seriam frustradas ¹²⁴⁴.

Nascido em Florença, Cosimo passou boa parte de sua juventude viajando por Veneza, Bolonha, Genova, Florença e Nápoles, cultivando interesse pela vida campestre e militar, pretendendo tornar-se soldado até Clemente VII frustrar suas expectativas ao direcioná-lo para a vida política. Devido à sua criação na vila mediceia de *Il Trebbio* em Mugello, nos arredores de Florença, Cosimo cresceu alienado das tramas e conspirações da corte florentina, o que influenciou seu modo de ver a relação entre Florença e seus arredores, não compartilhando da ideologia dos patrícios florentinos que viam o interior apenas como uma existência a ser explorada em benefício da capital. Sua ascensão ocorre em um momento de grandes conturbações políticas dentro e fora da Toscana, não detendo confiança interna nem apoio externo, sendo-lhe inicialmente permitido apenas utilizar o título de “*capo e primario del governo della città e del domínio*”¹²⁴⁵.

Externamente, Cosimo era visto pelos franceses como um subordinado de seu inimigo, o Imperador Carlos V, enquanto o papa Paulo III desejava conquistar o poder sobre a cidade para sua própria família. Eram ausentes até mesmo o apoio e a confiança de Carlos V, antigo apoiador e sogro de seu primo, cuja viúva, Margarida de Parma, Cosimo cogitara unir-se em matrimônio. Em Florença, parte da nobreza florentina, exilada após a subida de Alessandro ao poder, considerava Cosimo um continuador da tirania da família Medici, consequentemente apoiando o rei francês e o papa em suas demandas. Paralelamente, os *piagnoni*, grupo de dominicanos inspirados pelas ideias de Savonarola, defendiam que Deus era desfavorável ao governo Medici (atribuindo a morte de Alessandro à vontade divina) profetizando uma série de tragédias decorrentes da ascensão de Cosimo. Como Rousseau pontua, estes pregadores representavam um perigo real, levando vários comerciantes a deixar a cidade, enquanto outros recusavam-se a pagar impostos para um governo que supostamente não contava com o suporte divino¹²⁴⁶.

¹²⁴⁴ HALE. *Florence and the Medici*, p. 127.

¹²⁴⁵ HALE. *Florence and the Medici*, p. 128; VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 261-262.

¹²⁴⁶ HALE. *Florence and the Medici*, p. 128; VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264; ROUSSEAU, Claudia. Astrological Imagery in the Rulership Propaganda of Duke Cosimo I de' Medici: The Villa Castello. In: CAMPION, Nicolas; ZAHRT, Jennifer (Eds.). *Astrology as Art: Representation and Practice*. University of Wales Trinity-St. David, Wales: Sophia Centre Press, 2018, p. 67, 71.

À estas dificuldades, juntam-se questões de ordem financeira. O novo duque encontrara as finanças do estado depletadas pelos excessos de seu antecessor, sem, por outro lado, contar com reservas de sua própria família, visto que Cosimo já vivia em dificuldades financeiras junto de sua mãe, Maria Salviati, desde a morte de seu pai em 1526. O senado florentino, visando controlar o novo duque, lhe dedicaria um salário modesto de 12.000 *scudi* por ano, suficiente apenas para atender suas necessidades mais básicas¹²⁴⁷. A situação atingiu seu ponto de inflexão quando, no verão de 1537, um exército formado por exilados florentinos republicanos (*fuorisciti*) e tropas papais marcharam em direção a Florença, sendo interceptados em Montemurlo, alguns quilômetros ao norte da cidade, pelas forças florentinas auxiliadas por tropas espanholas lideradas por Alessandro Vitelli sob o comando de Cosimo. Inesperadamente, o exército do duque florentino saiu vitorioso do confronto em 1 de agosto de 1537¹²⁴⁸.

Intensamente celebrado pelos florentinos, o resultado da batalha culminou na captura e decapitação dos líderes opositores na Piazza della Signoria, garantindo o respeito e o reconhecimento da parte de Carlos V do novo duque como sucessor legítimo de Alessandro, o que possibilitou a Cosimo levar a cabo seus principais objetivos: livrar-se da influência estrangeira na Toscana, fortalecer seu domínio sobre a região, por meio do desmantelamento e incorporação de qualquer traço do governo republicano, e a glorificação dinástica da família. Por meio de uma série de manobras políticas, o duque dedica-se a expandir e consolidar o seu poder sobre a cidade e a Toscana, buscando integrá-las sob um mesmo governo, buscando simultaneamente pacificar qualquer oposição interna e eliminar qualquer influência estrangeira sobre a Toscana¹²⁴⁹.

Para este fim, visando sua soberania interna, Cosimo I subjugou qualquer oposição possível, afastando de suas funções os oficiais de governo responsáveis por sua ascensão. Ligados ao Império espanhol, Cybo parte para Massa em 1540; Vitelli deixa a cidade para servir Paulo III. Guicciardini, dispensado por Cosimo, passa seus últimos anos em sua *villa* em Arcetri. A *Signoria* e o cargo de Gonfaloniere foram abolidos por decreto, e os conselhos restantes foram todos presididos pelo duque, garantindo que não houvesse nenhuma decisão que fosse contra seus planos.

¹²⁴⁷ ROUSSEAU. *Astrological Imagery*, p. 71.

¹²⁴⁸ HALE. *Florence and the Medici*, p. 128; VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264.

¹²⁴⁹ HALE. *Florence and the Medici*, p. 128; VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264

Com o tempo, Cosimo I gradualmente deixou de consulta-los. Cosimo finalmente torna-se senhor do próprio governo, cercado-se por assessores não-florentinos, que por não serem parte da aristocracia florentina, eram carentes de quaisquer pretensões sociais e políticas sobre o governo da cidade¹²⁵⁰.

A consolidação de sua supremacia interna foi acompanhada de articulações orientadas em expandir seu domínio com a conquista de territórios vizinhos, constituindo o estado toscano. Esta iniciativa exigia livrar o território toscano da influência militar espanhola, presente em fortalezas da região desde o fim do cerco florentino. A medida encontrou resistência por parte de Carlos V, que se recusou (ao menos inicialmente) a desocupar as fortalezas de Florença e Livorno, assim como sabotaria as pretensões do duque de casar-se com sua filha, viúva de Alessandro. No entanto, o imperador demonstrou disposição em melhorar suas relações com o ducado florentino, sugerindo a união com Eleonora de Toledo (1522-1562), filha do rico e poderoso vice-rei de Nápoles, Don Pedro de Toledo (1484-1553), como representante desta amistosidade¹²⁵¹.

Com o casamento, ocorrido em 29 de julho de 1539, Cosimo I conseguiu fortalecer sua posição geopolítica. Nos anos subsequentes, após reduzir sistematicamente a influência política da nobreza florentina, enquanto aumentava aquela do seu recém estabelecido aparato burocrático, o duque encerrou conflitos entre facções, obteve o comando sobre milícias locais, construiu uma rede de fortificações e promoveu uma série de iniciativas visando a industrialização e a integração econômica de seus domínios, iniciativas que provocaram um considerável enriquecimento do ducado florentino, possibilitando ao duque um maior poder de barganha internacional. Assim, o duque fazia empréstimos a Carlos V, que enfrentava dificuldades militares, como a derrota na batalha de Algiers em 1541 contra o Império Otomano, e a renovação de sua guerra contra os franceses. Necessitando de fundos, Carlos V concordou em vender para Cosimo I as fortalezas ocupadas de Florença e Livorno, entregando-as em 1543, um passo fundamental para o projeto expansionista de formação de um território toscano unificado e soberano, eliminando qualquer

¹²⁵⁰ HALE. *Florence and the Medici*, p. 129; VEEN. *Cosimo I*, p. 1; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264.

¹²⁵¹ HALE. *Florence and the Medici*, p. 138-9; VEEN. *Cosimo I*, p. 2; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 263-264.

fagulha de intervenção imperial, cujo poder de influência sobre o ducado passa a se limitar à esfera diplomática¹²⁵².

Dando continuidade ao seu projeto expansionista, nos anos seguintes, Cosimo I adicionaria ao seu domínio a ilha de Elba (1548) e a cidade republicana de Siena (1557), então ocupada pelas tropas imperiais espanholas. Internamente, o duque fortaleceria seu controle, construindo fortalezas em Pisa, Pistoia, Arezzo e outras regiões, além de um porto naval em Portoferraio em Elba. No campo político, instaurou a *Pratica Segreta* em 1547, um grupo de dirigentes de poder incontestável formado pelo próprio soberano e seus ministros. No ano seguinte, promulgaria a *Legge Polverina*, que prescrevia severas punições àqueles que desafiassem sua autoridade. Seu controle era também mantido por uma rede de espiões e uma força armada, enquanto buscava harmonizar e integrar a administração, a legislação e a jurisprudência de Florença e com o restante de seus territórios, diminuindo os contrastes administrativos entre a capital e o interior¹²⁵³.

Após a morte de seus filhos Maria (1540-1557) – morte que abalaria profundamente o duque, Lucrezia (1545-1561), Giovanni (1543-1562), Garzia (1547-1562) e Eleonora (os três últimos em um intervalo de poucos dias), Cosimo I abdicaria em favor de seu primogênito, Francesco (1541-1587), em 1564, o que na prática apenas representou a transferência de suas responsabilidades cotidianas ao filho, ficando livre para concentrar suas forças na consolidação e ampliação de seu território, empreendendo várias obras como estradas e fortificações. Seus esforços em garantir um casamento vantajoso para Francesco finalmente renderam frutos e, em 1565, o futuro duque se casa com Joana da Áustria (1547-1578), uma das filhas do imperador Ferdinando I (1503-1564) do Sacro Império Romano Germânico. Ainda em 1564, Cosimo I viu um cenário favorável para sua elevação como grão-duque com a morte de Ferdinando I, cujo sucessor, Maximiliano II (1527-1576) não compartilhava a oposição de seu pai à coroação do duque florentino¹²⁵⁴.

Além disso, a morte de Pio IV (1499-1565) deu lugar ao papado o dogmático de Pio V (1504-1572), que se dispôs a cooperar com a coroação de Cosimo I em troca de seu apoio e

¹²⁵² HALE. *Florence and the Medici*, p. 129; VEEN. *Cosimo I*, p. 2; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 264.

¹²⁵³ HALE. *Florence and the Medici*, p. 130; VEEN. *Cosimo I*, p. 2; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 265-266.

¹²⁵⁴ HALE. *Florence and the Medici*, p. 138-9; VEEN. *Cosimo I*, p. 4; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 269, 272-73.

aderência aos ditames da Contra-Reforma. Rapidamente o duque implementou as reformas do Concílio de Trento, concluído em 1564 e em uma tentativa adicional em obter o favor de Roma, concordou com a extradição de Pietro Carnesecchi (1508-1567), condenado por heresia e que até então não havia sido entregue à Inquisição. Em dezembro de 1569, seus esforços geraram fruto e lhe renderam a coroação de grão-duque pelas mãos de Pio V, ocorrida no ano seguinte, levando à criação do grão-ducado da Toscana¹²⁵⁵. Paralelamente, entretanto, desde sua abdicação, Cosimo I viu sua saúde declinar. Abalado por várias perdas familiares e por um estilo de vida ativo, o grão-duque seria assolado por dois acidentes vasculares cerebrais, com o segundo comprometendo o movimento de seus braços, pernas e voz. Sendo cuidado por sua antiga amante e última esposa, Camilla Martelli (1545-1590), com quem se casa em 1570. Finalmente, após permanecer a maior parte do tempo semiconsciente, com suas capacidades mentais comprometidas, o grão-duque falece em 1574 aos cinquenta e cinco anos¹²⁵⁶.

Dando continuidade à tradição de seus antepassados, o governo de Cosimo I foi marcado pelo patronato das artes e da cultura. Além da aquisição de diversas vilas e antiguidades, numerosas obras decorativas, monumentos e edifícios, dentro e fora de Florença, seriam encomendados pelo duque, tendo como eixo central a celebração de sua pessoa, sua família e seu governo, traço que seria compartilhado por seus sucessores. Cosimo possuía uma vasta gama de interesses intelectuais, incluindo a literatura, botânica, zoologia, engenharia militar, hidrografia e hidráulica, agronomia, a metalurgia, mineralogia, porcelanato, cartografia, cosmografia, astronomia, astrologia e a alquimia, dedicando-se a ampliar a coleção de manuscritos da Biblioteca Medicea ao enviar emissários a territórios estrangeiros em busca de novos exemplares e artefatos para sua coleção, incluindo manuscritos gregos, moedas, medalhas e outros artefatos antigos¹²⁵⁷. Em 1541, Cosimo teria obtido uma Palas de bronze, encontrada em Arezzo nas ruínas de um templo. No mesmo ano

¹²⁵⁵ VEEN. *Cosimo I*, p. 4;

¹²⁵⁶ HALE. *Florence and the Medici*, p. 138; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 272-73.

¹²⁵⁷ BARKER, Sheila. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences: "To Measure and to See". In: ASSONITIS, Alessio; VEEN, Henk Th. van. *A Companion to Cosimo I de' Medici*. Leiden: Brill, 2021, p. 520-580; TOZZETTI, Giovanni Targioni. *Notizie sulla storia delle scienze fisiche in Toscana cavate da un manoscritto inedito di Giovanni Targioni-Tozzetti*. Firenze: dalla Biblioteca Palatina, 1852, p. 206-208; CANTINI, Lorenzo. *Vita di Cosimo de' Medici primo Gran Duca di Toscana*. Firenze: Albizziniana in S. Maria in Campo, 1805, p. 149-150; HALE. *Florence and the Medici*, p. 139-140; VEEN. *Cosimo I*, p. 4; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 279-281. Sobre a relação da família Medici com as ciências, cf. CAMEROTA, Filippo; MINIATI, Mara. *The Medici and the Sciences: Instruments and Machines in the Grand-Ducal Collections*. Firenze: Giunti, 2009.

teria também obtido um Baco, igualmente de bronze, descoberto em Monsummano, em Valdinievole, no sudoeste da província de Pistoia. O gosto de Cosimo por antiguidades teria sido tanto, que em 1538, daria indícios a Carlos V de que comprava suas antiguidades com seu próprio dinheiro, e não com aquele do Estado, como denunciavam os *fuorusciti*¹²⁵⁸.

Com efeito, as inclinações intelectuais de Cosimo I, especialmente no campo de ciências ocultas como a alquimia e a astrologia, fundamentadas pela visão vitalista da natureza fornecida pelo neoplatonismo, são particularmente importantes para a compreensão de diversas obras artísticas executadas sob a égide ducal desde os primeiros anos de seu ducado. A corte florentina, assim como as demais cortes renascentistas, foi um terreno fértil no qual cultivava-se o gosto pelo caráter esotérico da realidade, seja em seus aspectos técnico-científicos, como a magia, a alquimia e a astrologia; seja em termos filosóficos e especulativos, como a visão sobre o universo e a natureza humana¹²⁵⁹; ou mesmo em suas inclinações poéticas e literárias, na forma do alegorismo mitológico, da dimensão simbólica do mundo e de uma metafísica do belo¹²⁶⁰.

De fato, este interesse acompanhou o próprio florescimento das cortes europeias. Desde o século XII, com a ascensão dos grandes centros cortesãos, seus governantes rivalizavam-se entre si para estabelecer cortes luxuosas e impressionantes como reflexo de seu esplendor. A partir do século XIII, com o grande influxo da literatura filosófica e científica do mundo árabe, as cortes se tornaram ambientes propícios para o florescimento da magia. Em uma época na qual o mundo era visto como um composto de forças mágicas, magos e astrólogos eram empregados como conselheiros e auxiliares prontos a atender as demandas de cortesãos curiosos e ambiciosos que viam na prática um meio de obter ascensão social, favores dos príncipes e o declínio de seus inimigos. A magia prometia um certo controle sobre a complexa atmosfera cortesã acometida por inveja, intrigas e conspirações¹²⁶¹.

Neste contexto, desde o final da Idade Média, cortesãos ambiciosos crescentemente recorriam à feitiçaria para obter poder e influência. O mago profissional oferecia técnicas para a previsão do futuro, garantir a vitória contra os adversários, ler a mente de outrem ou adquirir honras

¹²⁵⁸ CANTINI. Vita di Cosimo de' Medici primo Gran Duca di Toscana, p. 149-150.

¹²⁵⁹ Cf. infra, cap. 3.

¹²⁶⁰ Cf. supra, cap. 2.

¹²⁶¹ KIECKHEFER. *Magic in the Middle Ages*, p. 95-96; EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 67 s.

e favores. O caráter erudito de sua magia o diferenciaria da prática das curandeiras, e apesar de perigosa e suspeita, carregava o peso da autoridade filosófica para torna-la aceitável para os literatos cortesões¹²⁶².

O mesmo fenômeno caracterizou a astrologia, cujo uso, cada vez mais frequente a partir do século XII, se daria na forma da confecção de horóscopos, nos quais são indicadas as influências das estrelas e planetas sobre a pessoa no momento de seu nascimento. Seu conhecimento, como no caso de Cosimo I, seria útil para saber como os corpos celestes afetavam a personalidade e o destino geral do indivíduo, os melhores momentos e resultados mais favoráveis para casamentos, batalhas, decisões profissionais, viagens ou qualquer ação importante, bem como implicações para a medicina, considerando a crença de que os signos se relacionavam por correspondências metafísicas a partes determinadas do corpo do indivíduo. Médicos deveriam conhecer estas correspondências, motivo pelo qual a astrologia era estudada em escolas de medicina mais do que em outros campos universitários medievais. Por tais motivos, a astrologia também se tornaria particularmente atrativa aos governantes, sendo a previsão do futuro sua dimensão mais popular nos ambientes cortesãos¹²⁶³.

A proximidade entre os magos e astrólogos das cortes era sinal de uma separação social entre estes letrados dos demais adeptos da magia popular que passavam a ser combatidos no século XV. É ilustrativo, a este respeito, que Marsilio Ficino e Pico della Mirandola promoveriam suas ideias sobre magia natural nos mesmos anos em que os monges dominicanos Jacob Sprenger (1436/8-1495) e Heinrich Kraemer publicaram o *Malleus maleficarum* (1487), famoso manual anti-bruxaria. Embora os filósofos italianos sofressem censura, sendo levados a redigir suas *Apologiae* acerca das afirmações sobre magia presentes no *De vita* (1489) e nas *Conclusiones* (1486), respectivamente, suas posições sociais como eruditos ligados aos círculos de poder os livraram de penas mais duras¹²⁶⁴.

¹²⁶² EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 68.

¹²⁶³ KIECKHEFER. *Magic in the Middle Ages*, p. 120.

¹²⁶⁴ ZAMBELLI. *White Magic, Black Magic*, p. 21. De fato, Inocêncio VIII, logo antes de condenar Pico, foi induzido por Kraemer a publicar uma bula contra as bruxas, intitulada *Summis desiderantes affectibus*, incluída como prefácio do manual que, direcionado contra praticantes de magia que não possuíam meios políticos, dialéticos e especulativos com os quais se defenderem, definiria o critério de repressão da magia pelos dois séculos seguintes.

Pico seria salvo das acusações graças ao apoio e intercessão de amigos poderosos, como o rei francês Carlos VIII (1470-1498), que o admirava como um gênio, e Lorenzo, o Magnífico, que acolhe Pico em exílio em Florença. Mesmo sua obra sendo inicialmente proibida por Inocêncio VIII (restando pouquíssimos exemplares de sua primeira edição) a proibição seria revista pelo papa sucessor, Alexandre VI¹²⁶⁵. Ficino, por sua vez, contaria com o amplo apoio da aristocracia florentina (entre os quais, Filippo Valori, embaixador florentino e principal patrono de Ficino, responsável pelo financiamento do *De vita*¹²⁶⁶), a qual não apenas convenceria o papa de sua inocência, como também estimularia o pontífice a desejar conhece-lo, proferindo até palavras de admiração pelo filósofo¹²⁶⁷.

No século XVI, com a consolidação das monarquias europeias e a frequente utilização por parte dos príncipes da exibição de riqueza e luxo como demonstrações de poder, o interesse pelo oculto seria cultivado como parte de um programa cultural. Eamon reitera, a este respeito, que a principal engrenagem que movimentava o sistema de patronato era a competição entre príncipes e cortes por “honra”, manifesta em demonstrações exuberantes de poder, riqueza, luxo e magnanimidade. O poder político na Itália do século XVI se assentava, não no poderio militar, mas na performance de rituais de poder, na teatralidade e no espetáculo. A ostentação na cultura cortesã era mais do que apenas uma exibição, era uma demonstração do poder do príncipe. A arte e a literatura foram ferramentas importantes neste processo, através das quais os príncipes, em eventos importantes como casamentos, batismos, funerais, coroações e procissões religiosas, se auto glorificavam e reforçavam seu poder. Como resultado, a arte e todas as formas de cultura cortesã se tornaram meios de propaganda, voltados à elevação da imagem do príncipe¹²⁶⁸.

¹²⁶⁵ BUSI; EBGI. *Pico della Mirandola*, p. xlii-xliv.

¹²⁶⁶ Nos anos seguintes ao atentado fracassado, perpetrado pela família Pazzi em 1478, contra a vida de Lorenzo de' Medici, Filippo Valori substituiria Lorenzo como principal patrono das publicações de Ficino, o que indica uma relação conturbada entre Ficino e os Medici após a morte de Cosimo, em grande medida, por conta das associações do filósofo com alguns dos envolvidos na conspiração, como o Cardeal Riario e outros conspiradores. O apoio de Valori era tanto político quanto financeiro, estando entre os amigos próximos que se juntaram a Ficino durante a investigação promovida por Inocêncio VIII acerca das acusações de magia e necromancia resultantes de seu *De vita*. Quando os inimigos de Ficino, os “*lupi rapaci*”, novamente acusaram o mago florentino, desta vez, relativamente à publicação de seu *De Sole et Lumine* (1493), Ficino novamente recorreria a Filippo para proteção. Sobre a relação entre Valori e Ficino, cf. JURDJEVIC, Mark. Prophets and Politicians: Marsilio Ficino, Savonarola and the Valori Family. *Past & Present*, 183, 2004, p. 41-77; TORRE. *Storia dell'Accademia Platonica*, p. 623-625.

¹²⁶⁷ TORRE. *Storia dell'Accademia Platonica*, p. 623-625.

¹²⁶⁸ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 222.

Neste universo dominado por cortes, o patronato principesco não apenas fornecia um suporte financeiro, mas também ambiente que possibilitava a transformação de identidades sociais, de modo que habitar uma corte significava desfrutar do prestígio resultante de servir um governante. Embora astrólogos, engenheiros, matemáticos, entre outros profissionais executassem serviços de ordem prática ao príncipe, é um erro considerar que artistas e letrados, entre outros profissionais liberais tinham uma importância inferior. Ao contrário, a grande importância destes no campo ideológico era reconhecida, pois deles dependia a imagem do príncipe, a qual era determinante para o modo como ele se apresentava ao mundo¹²⁶⁹.

De fato, tal como pregado por Castiglione em seu *Cortegiano*, o cortesão ideal, o príncipe, deveria ser um artista de si mesmo, cuidadosamente construindo a imagem que deveria possuir socialmente¹²⁷⁰. Por meio do rígido controle de si mesmo, suprimindo seus instintos vulgares, o perfeito cortesão torna-se capaz de contemplar as verdades sublimes do mundo inteligível, tal como o autor celebrenemente reconhece no final de sua obra com a longa exaltação do amor platônico. Encarado como uma obra de arte de si mesmo e uma imagem individual do universo, segundo os ideais promovidos pelo antropocentrismo neoplatônico no Renascimento, a formação do cortesão deveria ser igualmente universal, cujo domínio deveria incluir desde a dança, até a música e as artes visuais¹²⁷¹.

O ideal de *homo universalis* foi consonante com a busca pela “*virtù*” principesca, a qual se generalizou na literatura de corte, dando origem a um ideal cultural de “príncipe literato”, inspirado pela imagem platônica do rei-filósofo que reúne em si o poder e a sabedoria. Esta construção seria especialmente importante na legitimidade dos duques da família Medici e nos recém-estabelecidos governantes *condottieri* em Milão, Mântua, Ferrara e Urbino. A união entre sabedoria e poder se tornaria um *topos* na retórica política humanista. Dentre as qualidades idealizadas do “príncipe erudito” e, portanto, do cortesão ideal, estão a curiosidade e a virtuosidade, características vinculadas à busca pela universalidade. A visão pejorativa da curiosidade, presente nas cortes medievais, declinaria no Renascimento. A curiosidade era não apenas tida como uma qualidade

¹²⁶⁹ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 222-223.

¹²⁷⁰ BURKE. *O cortesão*, p. 109.

¹²⁷¹ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, I-IV, p. 1-353; BURKE. *O cortesão*, p.110.

digna de um príncipe, mas também um importante símbolo de seu poder. Sua estima expressou-se pela profusão de gabinetes de curiosidades ou maravilhas (*wunderkammern*) nas cortes renascentistas¹²⁷², locais que expressavam, simultaneamente, o desejo pelo conhecimento universal e por tudo que é extraordinário, sendo reflexo de uma concepção mágica sobre o mundo.

A curiosidade, que reforçava o domínio sobre a natureza, deu origem à virtuosidade, consistindo na fusão de duas tradições: a do nobre e a do estudioso, cuja síntese seria o “cavalheiro douto” de Castiglione. A *virtù* seria expressa pela *grazia*, derivada da *sprezzatura*, uma qualidade resultante do rígido controle do cortesão sobre a natureza, em uma dinâmica que reverberou na teoria artística e nas obras de arte florentinas de meados do século¹²⁷³. Neste sentido, a magia natural se converte na ciência cortesã por excelência. As características essenciais do mago, como sua busca incessante pelos segredos, seu interesse por raridades, o cultivo da maravilha e do extraordinário, e sua tendência a ver a ciência como uma performance teatral projetada para gerar deleite e espanto nos espectadores, foram consonantes com a etiqueta cortesã¹²⁷⁴.

Na teoria da arte, em um momento no qual os artistas gradualmente são integrados ao ambiente cortesão¹²⁷⁵, este processo de sincretismo cultural assume a forma de um paradigma artístico não orientado pelas aparências do mundo visível, mas por uma forma interior que o artista contempla em sua mente, da qual a obra de arte emerge como uma expressão, cuja beleza ou *grazia* supera a beleza natural, graças ao estudo diligente da realidade. Nestes termos pode ser entendida a dupla definição de *disegno* feita por Vasari, enquanto recollecção das formas naturais na mente do artista e simultaneamente como conceito identificado com a *Ideia* de toda a criação preexistente na mente divina, enquanto arquétipo universal¹²⁷⁶.

O mago, o artista e o cortesão produzem encanto e maravilhamento, efeito realizado de modos e para finalidades diversas. Assim como os complexos programas alegóricos restritos a uma elite literata, Eamon ressalta que o próprio caráter seletivo da magia natural coincide com a postura cortesã, de forma que os segredos e qualidades ocultas da natureza deveriam ser preservados das

¹²⁷² EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 223. Cf. infra, cap. 3.5.

¹²⁷³ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 224; Cf. supra, cap. 2.4.

¹²⁷⁴ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 224-225.

¹²⁷⁵ BURKE. O cortesão, p.113-115.

¹²⁷⁶ VASARI. *Vite*, v. 1, I, p.168-173; Proemio delle vite, p. 215-216;

mentes vulgares e revelados apenas aos intelectos nobres, com o perigo de seu eventual declínio caso contrário, um tema que remonta aos textos esotéricos helenísticos. Analogamente, ao cortesão, assim como ao mago e ao artista, era indicado o domínio enciclopédico de inúmeras disciplinas, como a filosofia, a medicina, a botânica, o artesanato, a ourivesaria, a alquimia, a matemática, a astrologia, entre outras, através das quais o ser humano investiga e exerce seu domínio sobre a natureza¹²⁷⁷.

Esta mentalidade foi reforçada pela circulação dos “livros de segredos” ou *libri secretorum*, compilações de receitas, fórmulas e experimentos de diversos tipos, incluindo prescrições médicas, prescrições técnicas para procedimentos mágicos, receitas culinárias, truques e piadas práticas, tendo como elemento em comum a promessa de conceder o acesso aos segredos da natureza e da arte. Os livros de segredos podem também ser compreendidos como coletâneas de conhecimentos tradicionais acerca das propriedades ocultas de plantas, pedras, animais, receitas medicinais, fórmulas alquímicas e experimentos visando produzir efeitos maravilhosos por meio da magia¹²⁷⁸.

Muitas destas obras derivam de textos antigos, mas também apresentam materiais baseados em conhecimentos tradicionais e nativos, além de outros resultantes da prática e descobertas medievais. Na Idade Média, estes livros eram sobretudo de autoria anônima ou pseudépigráfica, tornando-se amplamente influentes na cultura medieval. Mesmo após o resgate do saber no século XII, a popularidade destas obras não declinaria, mas, ao contrário, teria sua difusão estimulada, dando origem a centenas de *secreta*, *mirabilia* ou *experimenta*. Estas obras representariam a popularização, entre os intelectuais, da tradição esotérica do período helenístico, tornando-se extremamente populares na classe emergente de universitários durante o final do período medieval, tendo como principal apelo a promessa de poder ilimitado sobre a natureza, sobre os inimigos e sobre as contingências do destino, tendo dentre seus principais exemplares medievais e o *Picatrix* latino, que defendia que o estudante seria capaz de controlar as inteligências e forças do mundo¹²⁷⁹.

No século XVI, esta literatura foi integrada às doutrinas de Ficino sobre a natureza da realidade, especialmente tal como interpretado por Agrippa e della Porta. Embora os autores de

¹²⁷⁷ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 225-226. Sobre a universalidade do artista, cf. supra, cap. 2.1 e 2.5.

¹²⁷⁸ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 16.

¹²⁷⁹ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 16, 43-44.

livros de segredos fossem reticentes com qualquer especulação teórica e raramente questionavam-se os motivos pelos quais tais experimentos funcionavam, eles herdaram certas concepções sobre o mundo natural e suas investigações situam-se dentro de um enquadramento intelectual compartilhado pela maior parte de seus leitores: a magia natural, a ciência que tentava explicar racionalmente a ação das forças ocultas da natureza. O postulado fundamental da magia natural de que a natureza é impregnada de forças e qualidades ocultas que podiam ser imitadas, melhoradas e exploradas em benefício humano, seria adotada por obras como os *Secreti* da alquimista Isabella Cortese (m. 1561), tornando-se um lugar comum na literatura dos segredos do *Cinquecento*¹²⁸⁰.

Assim, as exposições de Ficino em seu *De vita*, dedicado aos tópicos da medicina e farmacêutica, vistos sob a ótica da maravilha e da magia, serviu como fundamento filosófico para o estudo dos segredos da natureza e do colecionismo dos *naturalia*. Este repertório despertava no colecionista, experimentador ou entusiasta, um sentimento de maravilha por objetos raros, considerando-os como dotados de virtudes ocultas e secretas. Graças ao caráter restrito de tal conhecimento, acessível apenas a um grupo reservado de aristocratas, sua circulação foi propiciada em ambientes cortesãos. Portanto, o príncipe, colecionador e experimentador destes artefatos, se afirmava como depositário dos segredos sobrenaturais e herdeiro da tradição do saber esotérico¹²⁸¹.

Esta dinâmica cultural orientou as disposições intelectuais de Cosimo I e seus sucessores. Com efeito, tal afinidade não era uma novidade em sua família. Seu ancestral, Cosimo, o Velho, além de seu famoso interesse pelo saber esotérico, exemplificado na tradução latina do *Corpus Hermeticum* que encomendara a Ficino, ocupava-se como alquimista amador, notável por seus esforços por obter um manuscrito do século XIII da *Historia Natural* de Plínio, sendo-lhe atribuídas quatro receitas alquímicas; Lorenzo, o Magnífico, colecionava tratados gregos sobre cirurgia e também teria impulsionado a primeira farmacopeia florentina. Os aspectos especulativos das ciências também teriam atraído o filho de Lorenzo, Giovanni, futuro papa Leão X e padrinho de Cosimo I, que patrocinou a reforma do calendário astronômico e se interessou pela alquimia

¹²⁸⁰ EAMON. *Science and the Secrets of Nature*, p. 194 s.; CORTESE, Isabella. *Secreti de la signora Isabella Cortese ne' quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose, et alchimiche, et molte de l'arte profumatoria, appartenenti a ogni gran signora*. In Venetia: Barileto, 1561.

¹²⁸¹ CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 2;

hermética¹²⁸². De fato, o interesse do pontífice pela arte alquímica é notório, sendo-lhe dedicado o poema alquímico *Chrysopoeiae* (1515) escrito por Giovanni Aurelio Augurello (1441-1524)¹²⁸³, alquimista e humanista amigo de Ficino¹²⁸⁴.

Uma prática relativamente marginal na Idade Média, a alquimia foi uma atividade cada vez mais popular até o século XVIII, tornando-se uma ocupação tradicional e influenciando cientistas, filósofos, artistas, poetas, místicos, maçons, teósofos e espiritualistas. No curso dos séculos, os termos “alquimia” e “química” eram intercambiáveis para descrever atividades diversas que variavam da experimentos laboratoriais até especulações místicas e psicológicas¹²⁸⁵. O princípio de transmutação metálica, uma parte importante da atividade, desde a Antiguidade teve como uma de suas principais bases a filosofia natural aristotélica em combinação com cosmovisões vitalistas.

Para Aristóteles, a base do mundo material seria a matéria primitiva ou primordial, cuja existência é apenas potencial, até que seja impressa pela forma, a qual não significava a forma física apenas, mas tudo aquilo que conferia a um corpo suas propriedades específicas. Em sua manifestação mais simples, a forma daria origem aos quatro elementos: fogo, água, terra e ar, distintos entre si por suas qualidades. O fogo seria quente e seco; o ar, quente e úmido; a água, fria e úmida; a terra, fria e seca. Nenhum dos elementos, entretanto, é imutável, podendo transformar-se em outro por meio do aumento da proporção da qualidade que possuem em comum¹²⁸⁶.

¹²⁸² BARKER, Sheila. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences: “To Measure and to See”. In: ASSONITIS, Alessio; VEEN, Henk Th. van. *A Companion to Cosimo I de' Medici*. Leiden: Brill, 2021, p. 520-521; FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, p. 1. O interesse de Leão X pela alquimia também é mencionado por VASARI. *Vite*, v. 4, III, p. 46.

¹²⁸³ AUGURELLO, Giovanni Aurelio. *Chrysopoeiae libri III et Geronticon liber primus*. Venetiis: Simon Luerensis, 1515.

¹²⁸⁴ Sobre Augurello, cf. SORANZO, Matteo. Introduction. In: AUGURELLO, Giovanni Aurelio; SORANZO, Matteo. *Giovanni Aurelio Augurello (1441-1524) and Renaissance Alchemy. A Critical Edition of Chrysopoeia and Other Alchemical Poems, with an Introduction, English Translation and Commentary*. Leiden; Boston: Brill, 2020, p. 1-77.

¹²⁸⁵ COUDERT, Alisson P.. Alchemy IV: 16th-18th Century. In: HANEGRRAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 42. No século XVIII, as duas palavras passaram a denotar empreendimentos diferentes, assumindo a diferenciação moderna. “Alquimia” passou a nomear a prática de transmutação metálica do ouro (*chrysopoeia*), considerada como fraudulenta; enquanto a “química” tornou-se um campo de conhecimento preocupado com a análise e a sintetização de substâncias. Paralelamente, os aspectos místicos e espirituais da alquimia também passaram a ser apartados da prática laboratorial, emergindo uma diferenciação entre a prática da produção aurífera e a alquimia teosófica, por um lado, e a ciência da química, por outro

¹²⁸⁶ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 19-20.

Assim, o fogo pode se tornar ar por ambos terem o calor em comum; o ar pode se tornar água por ambos serem úmidos; a água pode se tornar terra pela frieza, e assim por diante. Além disso, dois elementos podem combinar-se e formar um terceiro, removendo uma qualidade de cada. Assim, retirando a secura e frieza do fogo e da água, forma-se o ar. Nestas operações, entretanto, é apenas a forma que se altera, a matéria prima, da qual os elementos se originam, permanecendo a mesma. Deste princípio originam-se as teorias de transmutação metálica e a justificação filosófica para as práticas alquímicas¹²⁸⁷.

Além da física aristotélica, um outro fundamento importante era a ideia de um universo unificado e harmônico, sintetizada no *motto* “o Uno é o Todo, e o Todo é Uno”, levando à crença de que um espírito universal poderia ser colocado a serviço das estrelas ou concentrado em um objeto material, a pedra filosofal. Essa noção teve como implicação o pressuposto de que todos os elementos do universo possuíam uma forma de vida. Os metais eram tidos como seres vivos, assim como os minerais, chegando mesmo a receber gêneros. Uma semente de ouro poderia desenvolver-se em uma pepita; a fumaça seria masculina, enquanto os vapores seriam femininos; mercúrio seria um útero, dentro do qual metais poderiam ser criados, ideias que se relacionariam com o neoplatonismo tardo-antigo, adquirindo também uma dimensão espiritual¹²⁸⁸.

Mais do que uma operação material, a alquimia, desde sua origem na Antiguidade greco-egípcia, representava também uma operação interior. A realização do “ouro”, em termos espirituais, significa uma conciliação interna encarada como modo harmonioso através do qual o ser humano pode livrar-se de suas próprias misérias. Este processo de liberação consiste em um “fazer”, uma ação de transformação criativa que se projeta, de acordo com o princípio de correspondência metafísica instaurado pelo platonismo, no próprio corpo do mundo. Assim, transforma-se a si mesmo ao “redimir” ou purificar o mundo. Portanto, a alquimia, quando se propõe a operar uma transformação externa sobre a matéria, efetua, simultaneamente, uma transformação interna e ativa sobre o próprio operador, aquele que realiza o opus, o trabalho ou processo alquímico¹²⁸⁹.

¹²⁸⁷ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 20-21.

¹²⁸⁸ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 21-22.

¹²⁸⁹ CALVESI, Maurizio. Premessa, p. 6; COUDERT. *Alchemy IV*, p. 46; LINDSAY. *The origins of alchemy*, p. 328; HOLMYARD. *Alchemy*, p. 13-14.

Assim como seus precursores antigos e medievais, os alquimistas do início da Idade Moderna aceitavam a transmutação como fato objetivo, e diversas escolas de alquimia surgiram com teorias derivadas de fontes gregas, árabes e medievais visando explicar como ela ocorre e como o processo poderia ser reproduzido em laboratório. Entre os séculos XVI e XVIII, as teorias que norteavam a prática alquímica variavam, especialmente com respeito à natureza da matéria: de composta por corpúsculos inanimados movidos por forças externas a teorias vitalísticas segundo as quais o mundo seria impregnado por forças não materiais. A filosofia natural aristotélica permaneceu como paradigma aos alquimistas, que acreditavam que a variação das proporções dos elementos constituintes seria capaz de transmutar um metal base de modo a replicar as proporções constituintes do ouro, processo viabilizado pela pedra filosofal¹²⁹⁰.

Os alquimistas modernos também aceitavam a teoria exposta por seus colegas árabes, como Jabir ibn Hayyan (721-815), de que os metais e minerais são formados por um enxofre e mercúrio “ideais”: o primeiro, correspondendo à inflamabilidade e o segundo à volatilidade ou fusibilidade das substâncias, uma noção derivada da afirmação de Aristóteles¹²⁹¹ de que os constituintes imediatos de minerais e metais seriam duas “exalações” formadas abaixo da superfície da terra, uma espécie de “fumaça terrosa”, identificada mais tarde com o enxofre, e o “vapor aquoso”, identificado com o mercúrio. Partindo desta identificação, no século XIII, um autor escrevendo sob o nome de Geber (erroneamente identificado com Jabir) via o enxofre e o mercúrio como corpúsculos complexos e inanimados, cuja combinação produziria diferentes minerais e metais¹²⁹².

Tal corpus teórico seria alterado com a atividade de Theophrastus Bombastus von Hohenheim, conhecido como Paracelso. Embora não negasse a possibilidade de transmutação, o médico e alquimista germânico considerava este aspecto da alquimia como secundário. Para ele, o objetivo principal da alquimia seria a medicina, utilizando processos alquímicos para a preparação de substâncias terapêuticas, principalmente de fontes inorgânicas, inaugurando a arte ou ciência da iatroquímica ou *chemoterapia*. O plano de fundo teórico ou filosófico de sua doutrina remonta à

¹²⁹⁰ COUDERT. *Alchemy* IV, p. 42.

¹²⁹¹ ARISTOTLE. *Meteorologica*. With an English translation by H. D. P. Lee. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952, III.6.378a, p. 284-287.

¹²⁹² COUDERT. *Alchemy* IV, p. 42.

magia natural de Ficino, Pico e Agrippa¹²⁹³, tendo como princípio fundamental a unidade entre todas as coisas, a integração entre o céu e a terra, formada parcialmente pela influência dos astros e estrelas sobre a vida dos seres vivos terrenos, a partir da qual os remédios deveriam ser compostos; e parcialmente pela replicação de um padrão baseado na analogia entre macrocosmo e microcosmo¹²⁹⁴.

Sua concepção de cosmo segue a metafísica neoplatônica, concebendo-o em três níveis de realidade e constituído por correspondências entre o microcosmo e o macrocosmo. Adicionando o Sal ao modelo tradicional alquímico da dualidade entre Enxofre e Mercúrio, Paracelso defende que a matéria informe (*iliaster*) é organizada de acordo com estes três princípios, correspondendo às hipóstases espírito (Mercúrio), alma (Enxofre) e corpo (Sal). Aquilo que Agrippa define como *quinta essentia*, o alquimista germânico chama de *Archeus* ou *semina* (derivado das *rationes seminales* de Ficino) uma energia ordenante e formativa que age sobre todos os três reinos da natureza, sendo vestígios ou “digitais” para a construção de corpos específicos a partir da matéria elemental. O corpo humano sideral ou astral (um tipo de aura) se situa em uma relação recíproca com os planetas, podendo, como uma espécie de imã, atrair energias astrais correspondentes que podem influenciar o corpo (adotando, portanto, o conceito de *okhema*, o veículo astral da alma dos neoplatônicos tardios)¹²⁹⁵.

A doença e a saúde seriam controladas por influências astrais, as quais também eram responsáveis por marcas características. A enfermidade poderia ser contornada e a saúde restabelecida por “*arcana*” ou remédios secretos, cujas funções envolviam a restauração da harmonia celestial entre o “astro” (*astrum*) interior ao homem e o respectivo astro celeste, sendo necessário acessar os céus, ou seja, serem voláteis e incorpóreos. Enquanto o remédio deveria ser material, o *arcanum* que ele vier a conter é espiritual. O corpo humano e o cosmos devem ser abordados como uma unidade, refletindo-se mutuamente. Logo, o Sol, a Lua e todos os demais planetas estão também no homem, assim como as estrelas e todo o caos, sendo necessário o

¹²⁹³ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p. 85, 119; STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 68.

¹²⁹⁴ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 166-167.

¹²⁹⁵ STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 68-69; HOLMYARD. *Alchemy*, p. 167; COUDERT. *Alchemy IV*, p. 43. Sobre o conceito neoplatônico de veículo da alma, cf. ZAMBON, Marco. Il significato filosofico della dottrina dell’*okhema* dell’anima. In: CHIARADONA, Riccardo (A cura). *Studi sull’anima in Plotino*. Napoli: Bibliopolis, 2005, p. 307-335.

conhecimento astrológico para diagnosticar e tratar doenças. Não é suficiente, todavia, conhecer as correspondências entre os planos corpóreo e astral. O médico deve ser proficiente em astrologia para saber as causas da doença, e em alquimia para preparar os *arcana*, atendendo-se para descobrir a hora apropriada para a administração de determinado medicamento e como o andamento da doença deve ser interpretado em relação com os movimentos planetários¹²⁹⁶.

Paracelso acredita na visão panteística de que Deus está em todas as coisas e que todas as coisas estão Nele. A Natureza é entendida como um ser vivo em todos os seus níveis. Com seu processo de produção de vida, morte, doença e saúde, ela emerge como um “grande alquimista”, repleta de poderes mágicos. Com base na tradicional correspondência entre macrocosmo e microcosmo e na antropologia dos neoplatônicos renascentista, Paracelso acreditava que o homem é portador de um universo interno que reflete o externo. Emulando a natureza, como preparador de remédios, o ser humano se torna um alquimista da natureza¹²⁹⁷. Com efeito, a alquimia surge como um processo cosmogônico e cosmológico, no qual a Criação ocorre a partir de uma divindade original, o *Mysterium Magnum*, em direção a uma matéria primordial, da qual vem os três princípios básicos e os quatro elementos que dão origem ao mundo material. Toda a vida seria uma forma de alquimia, um processo universal de redenção e purificação no qual Cristo age como uma Pedra Filosofal, levando à restauração da harmonia primordial¹²⁹⁸. A influência deste sincretismo alquímico cristão foi ampla, podendo ser vista até mesmo em Martinho Lutero (1483-1546), que reconhece a validade da alquimia por sua “alegoria e significados secretos”, relacionando-se com a ideia de Ressurreição dos mortos e do Juízo Final¹²⁹⁹.

Em termos operativos, Paracelso entende a alquimia como qualquer processo de transformação de uma matéria prima em um produto acabado. Deus fez todas as coisas, as quais possuem uma finalidade natural à qual eles se destinam por uma força natural inerente, mas Deus também assinalou ao homem o poder de transformar as coisas de seu estado natural para seu

¹²⁹⁶ STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 69; HOLMYARD. *Alchemy*, p. 167.

¹²⁹⁷ STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 69; HOLMYARD. *Alchemy*, p. 167.

¹²⁹⁸ STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 70.

¹²⁹⁹ LUTHER, Martin. *Table-Talk*. Trans. William Hazlitt. London: George Bell and Sons, 1878, DCCCV, of the Resurrection, p. 326. Segundo Lutero, assim como, em uma fornalha, o fogo extrai e desconstrói uma substância, separando seus elementos e elevando o espírito, a vida, o fluido e sua força, deixando a matéria impura precipitada sobre o chão como uma carcaça morta. Do mesmo modo Deus, no dia do Julgamento, separará todas as coisas por meio do fogo, os justos dos ímpios, elevando os primeiros ao paraíso, e os condenando os segundos ao inferno.

usufruto. Logo, Deus deu o minério de ferro, que deve, no entanto, ser trabalhado pelo fundidor e pelo ferreiro, que são alquimistas¹³⁰⁰. No século XVI, portanto, a alquimia, tornando-se comum em diversas cortes italianas, passa a abranger um conjunto de atividades, tendo em comum a transformação da matéria. A arte podia conjugar-se, em seus aspectos técnicos, com a prática artesanal e artística de diversos gêneros, como a ourivesaria, a metalurgia, a cerâmica, o trabalho em vidro, porcelana, a escultura em pórfiro e o campo médico-farmacêutico, este, cada vez mais influente graças à obra paracelsiana, cuja popularidade cresce em Florença no final do século XVI¹³⁰¹.

Na capital toscana, Cosimo I ordenaria a construção de *fonderie*, locais que serviam como laboratórios e oficinas para experimentos e produção de artefatos diversos produzidos pelas artes ígneas, que englobavam a metalurgia, ourivesaria, alquimia, química e farmácia (remédios geralmente feitos pela destilação e extração de óleos essenciais), sem uma distinção precisa entre tais disciplinas¹³⁰². Como Giovanni Piccardi revela, o estabelecimento do recinto foi parte de uma série de reformas ordenadas pelo duque que, em 1540, muda-se para o Palazzo Vecchio, transformando-o em residência ducal oficial. O cômodo seria então construído pelo arquiteto responsável pela ampliação do edifício, Giambattista del Tasso (1500-1555), adicionando à estrutura do palácio outros edifícios nas proximidades, colocando no segundo andar a primeira *fonderia*. Com sua morte, as obras seriam continuadas por Giorio Vasari. A *fonderia* existente foi transferida, realocada no primeiro pavimento, logo abaixo dos cômodos que estavam ao mesmo tempo sendo afrescados por Giorgio Vasari¹³⁰³.

O primeiro registro da *fonderia* ducal no Palazzo Vecchio data de 1556, sendo mencionada por Vasari em uma carta a Cosimo I datada de 26 de dezembro deste ano, na qual o aretino queixa-

¹³⁰⁰ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 168.

¹³⁰¹ CONTICELLI, Valentina. Una storia di storie: La fonderia del granduca: Laboratorio, wunderkammer e museo farmaceutico. In: CONTICELLI, Valentina (Ed.). *L'alchimia e le arti: La fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*. Firenze: Sillabe, 2012, p. 13-14.

¹³⁰² KIEFFER, Fanny. The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence: Some Material Aspects. In: DUPRÉ, Sven (Ed.) *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*. New York: Springer, 2014, p. 111; PICCARDI, Giovanni. La Fonderia Medicea di Firenze. In: CERRUTI, Luigi; TURCO, Francesca (Ed.). *Atti del XI Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*. Roma: Accademia delle Scienze detta dei XL, 2005, p. 197-210.

¹³⁰³ PICCARDI. La Fonderia Medicea di Firenze, p. 198.

se de que que o calor e a fumaça da *fonderia*, localizada no plano térreo, na Torre de Ninrode, logo abaixo da Sala dedicada a Clemente VII, danificou sua pintura recém realizada¹³⁰⁴. Os danos provocados pela fumaça da *fonderia* sensibilizariam o duque Cosimo, que em 1557 escreve a Ser Jacopo, supervisor da oficina, requisitando providências para garantir que o fogo do local não danificasse as pinturas de Vasari, fazendo uma câmara de ventilação revestida de azulejos para que a água do vapor escorresse e mantenha as paredes superiores intactas¹³⁰⁵. Vasari novamente escreve ao duque em 1558, sugerindo que a oficina fosse transferida ou desativada, para que não trouxesse mais danos adicionais às pinturas, no entanto, sem sucesso¹³⁰⁶. Uma terceira *fonderia* seria construída no complexo de prédios que deram lugar à antiga Sapienza, mais ampla e melhor ventilada que as demais, em operação por volta de 1563¹³⁰⁷.

O embaixador veneziano Vincenzo Fedeli, ao retornar à sua terra natal em 1561, relata que o duque cultivava ervas e jardins, reunindo plantas exóticas da Índia, além de dedicar-se a experimentos com água e alambiques, estudando acerca das diversas enfermidades e desenvolvendo com grande habilidade e experiência remédios diversos para diversos males, como o “*sempervite*” e o “*mitridate*”. Tais coisas eram feitas, ainda segundo Fedeli, em um grande local chamado de “*Fonderia del duca di Fiorenza*”, onde continuamente se opera com infinitas variedades de fornos, chamas, forjas e alambiques, e o próprio duque trabalha pessoalmente e desenvolve com suas próprias mãos “*con grandissima dilettaçione*” uma quantidade surpreendente de remédios destinados à saúde humana¹³⁰⁸.

As habilidades farmacêuticas de Cosimo I também são testemunhadas por Baccio Baldini, médico do duque, destacando o conhecimento de Cosimo de uma grande variedade de plantas, sabendo os locais onde floresciam e frutificavam, seus sabores e suas virtudes no tratamento de

¹³⁰⁴ FREY, Karl (Ed.). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. Mit kritische Apparate versehen von K. Frey und zu Ende gefurht von H. W. Frey. München: Georg Müller, 1923-1930, v. 1, CCXX, Carta de Giorgio Vasari a Cosimo de' Medici (1556), p. 462-463.

¹³⁰⁵ PICCARDI. La Fonderia Medicea di Firenze, p. 198.

¹³⁰⁶ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCLXVI, Carta de Giorgio Vasari a Cosimo de' Medici (1558), p. 500-501; PICCARDI. La Fonderia Medicea di Firenze, p. 199; CONTICELLI. La fonderia del granduca, p. 14.

¹³⁰⁷ BARKER. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences, p. 556-557.

¹³⁰⁸ FEDELI, Vincenzo. Relazione di Messer Vincenzo Fedeli segretario dell'illustrissima Signoria di Venezia, tornato dal duca di Fiorenza nel 1561. In: SEGARIZZI, A (Ed.). *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916, v. III, 1, iii, p. 152.

várias doenças. Baldini lembra como o duque utilizou este conhecimento a serviço do bem comum e benefício dos homens, fazendo todo ano, em sua *fonderia*, destilações de vários tipos de ervas, folhas e flores, extraindo delas óleos e essências preciosíssimos, fazendo medicamentos simples e compostos, “os quais ele não apenas distribuía aos seus vassalos, aos quais fazia-se necessário, mas também enviando de boa vontade por toda a Europa”¹³⁰⁹.

Outros registros dos interesses alquímicos do duque são contidos em alguns manuscritos, endereçados ao Grão-Duque ou redigidos por literatos a seu serviço, entre os quais o *De la trasmutatione de' metalli*, um pequeno poema em vernáculo, de teor mitológico e alquímico, dedicado por Antonio Allegretti (n. ca. 1512) em 1570 a Cosimo I, logo após sua coroação como grão-duque da Toscana¹³¹⁰. Allegretti foi uma figura ativa na corte mediciana, cultivando amizade com humanistas e artistas relevantes como Benvenuto Cellini, Benedetto Varchi e Annibale Caro. Seu poema alegórico, fortemente inspirado pela *Chrysopoeia* de Augurello, é repleto de elementos tradicionais da alquimia hermética¹³¹¹. Sua importância, para Conticelli, reside em ser o primeiro poema alquímico vernacular a combinar o repertório mitológico à um simbolismo alquímico¹³¹².

Cosimo I também tinha em sua posse outras obras de caráter alquímico, como o *Libro nel quale si scrivevanno esperimenti e cose certe per mano del duca di Fiorenza o vero in sua presentia, né ci sarà su cosa che non sia certissima utile o comune* (1556, BNCF, Palatino, 1139); Si l'alchemia è vera o no questione, escrito por Benedetto Varchi em 1544 (BNCF, Magliabecchiano, XVI, 126); o *Libro de' minerali et distillatione* de Basilio Lapi (BNCF, Magliabecchiano, XVI, 36); o *Ricettario* de Bartolomeo Concino (BNCF, Magliabecchiano, XVI, 36); um manuscrito de Sisto da Norcia, abordando alguns temas alchimico (BNCF, Palatino, 901)¹³¹³; a *Opera d'alchimia*, dedicado por Orazio Rosselli a Cosimo em 1573 e a Francesco em

¹³⁰⁹ BALDINI, Baccio. Vita di Cosimo Medici, primo gran duca di Toscana. Firenze: Stamperia di B. Sermartelli, 1578, p. 86: “de i quali egli ne dava non solamente à i suoi vassalli à cui ne faceva bisogno, ma ne mandava ancora molto volentieri per tutta Europa”.

¹³¹⁰ ALLEGRETTI, Antonio. *De la trasmutatione dei metalli*: poema d'alchimia del XVI secolo. A cura di Mino Gabriele. Roma: Edizioni Mediterranee, 1998, I, p. 45.

¹³¹¹ GABRIELE, Mino. Introduzione. In: ALLEGRETTI, Antonio. *De la trasmutatione dei metalli*: poema d'alchimia del XVI secolo. A cura di Mino Gabriele. Roma: Edizioni Mediterranee, 1998, p. 9-42.

¹³¹² CONTICELLI. “Guardaroba di cose rare e preziose” p. 163-164.

¹³¹³ Cf. PERIFANO, Alfredo. *L'alchimie à la cour de Côme Ier de Médicis: savoirs, culture et politique*. Paris: Honoré Champion, 1997, p. 50-59, 91-100, 101-112, 55-57, 113-125; CONTICELLI. “Guardaroba di cose rare e preziose” p. 151.

1579 (BNCF, *Palatino*, 1043). Conticelli destaca que, entre os códices palatinos, encontra-se um poema de conteúdo alquímico atribuído ao escultor Vincenzo Danti (1530-1576), que participaria da decoração do *Studiolo* na década de 1570¹³¹⁴.

Destas obras, destaca-se a obra de Basilio Lapi (ca. 1480 - ca. 1460), por sua natureza especulativa vinculada à tradição neoplatônica florentina de Ficino tal como interpretada por Paracelso no âmbito alquímico-terapêutico. Na dedicatória da obra (escrita entre 1537 e 1557) a Cosimo I, Lapi argumenta contra a separação da filosofia, enquanto ciência dos princípios, dos processos naturais, defendendo as artes mecânicas como instrumentos de conhecimento das leis intrínsecas da natureza. A concepção de alquimia presente na dedicatória não é apenas a de uma arte que visa transmutar os metais, mas também, como uma prática médica baseada na correspondência entre macrocosmo e microcosmo. Para o autor, os poderes presenciados nas operações dos minerais originam-se nas estrelas das esferas superiores do universo, cujos poderes podem ser manipulados em benefício do homem por meio de imagens cravadas em pedras e remédios compostos com metais, como o “*oro potabile*”, adotando, portanto, o fundamento metafísico da magia natural para as operações espagíricas¹³¹⁵.

Cosimo I transmitiria ao seu filho, Francesco, o entusiasmo pelas ciências ocultas e pelas disciplinas técnico-científicas. O interesse do príncipe pelos aspectos materiais e teóricos envolvidos na transformação da matéria remonta ao início da década de 1560¹³¹⁶, quando passa a frequentar assiduamente as *fonderie* do Palazzo Vecchio e se interessar pela metalurgia, ourivesaria, olaria e alquimia, preparando destilações e fazendo pigmentos¹³¹⁷. Com a morte de Cosimo em 1574, Francesco ascende como grão-duque da Toscana, destacando-se como patrono exemplar da arte maneirista da segunda metade do século XVI. herdando os interesses de seu pai pela ciência e pelo esoterismo, o novo governante dedicar-se-ia assiduamente à alquimia, pesquisa,

¹³¹⁴ CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*”, p. 151. Sobre o *Studiolo*, cf. a seguir, cap. 3.5.

¹³¹⁵ FAVINO, Federica. *LAPI, Basilio*. 2004. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-lapi_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 17 nov. 2022; PERIFANO. *L'alchimia à la Cour de Côme Ier de Médicis*, p. 110-119; BARKER. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences, p. 555-556.

¹³¹⁶ Luciano Berti em sua importante monografia, conta que Francesco, com então 19 anos, havia sido questionado por seu irmão mais novo, Giovanni, por passar longas jornadas na fonderia de seu pai no Palazzo Vecchio. Cf. BERTI, Luciano. *Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Firenze: Edam, 1967, p. 28, 51.

¹³¹⁷ HALE. *Florence and the Medici*, p. 145; BARKER. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences, pp. 557

experimentação e estudo dos *mirabilia naturae*, dos fenômenos ocultos, surpreendentes ou bizarros da natureza, gama de interesses fundamentada pela repercussão das especulações de Marsilio Ficino sobre a concepção de natureza no *Cinquecento*, as quais penetrariam no tecido intelectual e cortesão da Itália renascentista, consolidando crenças em entidades desencarnadas, no poder da imaginação, das influências celestes, entre outras¹³¹⁸.

Francesco I foi um adepto desta tradição, debruçando-se também sobre a literatura dos “livros de segredos”, os quais continham receitas e procedimentos de vários gêneros, apartados, no entanto, de especulações de caráter teórico e acadêmico, e que abordavam diversos fenômenos excepcionais em diversos campos do conhecimento humano, da farmacêutica, metalurgia, à cosméticos e fabricação de artilharia. Assim como seu pai, o novo grão-duque envolveu-se ativamente no estudo de tais assuntos em suas *fonderie*, oferecendo continuamente ofertas de segredos de todo tipo, provenientes de diferentes partes da Itália e da Europa¹³¹⁹.

Embora a alquimia já estivesse entre os interesses de Cosimo, a prática seria elevada ao centro dos interesses de Francesco I. Logo após assumir o governo florentino, Francesco decide mover a *fonderia* do Palazzo Vecchio para o Casino di San Marco. Construído nas proximidades do convento de San Marco segundo o plano do arquiteto Michelozzo Michelozzi (1396-1472) com patrocínio de Cosimo *il Vecchio*, o Casino abrangia os famosos *Orti medicei*, local da suposta escola artística fomentada por Lorenzo *il Magnifico* nas proximidades do convento de San Marco. Entre 1567 e 1574, Francesco encarrega Bernardo Buontalenti (1531-1608), escultor, engenheiro e arquiteto da corte, e um de seus professores desde 1550, de supervisionar uma série de reformas no complexo, transformando-o em um palácio à moda dos “*casini*” (vilas urbanas enquadradas por amplos jardins com o *piano nobile* na altura do terreno), apto a sediar seus interesses filosóficos e científicos. O edifício é decorado com fantasiosos *mascheroni*, grotescos e elementos zoomórficos incorporados à arquitetura, elementos típicos da arquitetura do último quarto do século XVI. herdando de seu pai o local, o grão-duque utiliza o palácio recém erigido em oficina de

¹³¹⁸ CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 1. Cf. ainda supra, cap. 1.

¹³¹⁹ CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 2.

experimentos alquímicos e transformativos, bem como um local para exibição de seu patronado artístico e inclinações intelectuais¹³²⁰.

No edifício havia uma oficina de vidro, um laboratório alquímico e um forno para a produção de porcelana. Embora o foco central fosse as artes transformativas, o palácio contava com centros artísticos que reuniam pintores, ourives e escultores de pedras preciosas. O local também receberia as coleções de pinturas, esculturas, moedas, pedras preciosas, *naturalia* e *mirabilia* em vários de seus aposentos, além de uma fonte com uma escultura de Giambologna em seu jardim, sendo constituído por uma configuração exótica, segundo a qual as oficinas e laboratórios eram agrupados na forma de um labirinto, ecoando princípios herméticos de modo semelhante ao do *Studiolo* do Palazzo Vecchio, encomendado pelo próprio Francesco alguns anos antes¹³²¹. Lá o grão-duque passaria boa parte de seu tempo fazendo experimentos e produtos diversos relacionados à alquimia, trabalhos em vidro, porcelana e ourivesaria, exibindo suas descobertas e produções para visitantes ilustres¹³²². As instalações do novo local já estavam em funcionamento em 1576, quando o embaixador veneziano Andrea Gussoni testemunha as atividades desempenhadas pelo grão-duque em sua *fonderia* no Casino, demonstrando grandes habilidades manuais no entalhe de pedras e confecção de joias, fazendo com que pedras não preciosas fossem tidas por preciosas, chegando a enganar peritos em ourivesaria¹³²³.

Gussoni descreve a infraestrutura local, que contava com alambiques, nos quais se fazia compostos com finalidades terapêuticas e curativas diversas, além de um “*picciol arsenale*” em vários cômodos, onde vários mestres desempenham uma diversidade de atividades e toda sorte de artifício. Francesco I visitaria o local toda manhã, lá permanecendo até a hora do almoço, retornando à noite e posteriormente caminhando a pé pela cidade. No Casino, Francesco assumia

¹³²⁰ BERETTA, Marco. Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574–1621). In: DUPRÉ, Sven (Ed.) *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*. New York: Springer, 2014, p. 139-140; PICCARDI. *La fonderia Medicea di Firenze*, p. 200; KIEFFER. *The Laboratories of Art and Alchemy*, p. 112.

¹³²¹ KIEFFER. *The Laboratories of Art and Alchemy*, p. 112; BERETTA. *Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco*, p. 143.

¹³²² CONTICELLI. *La fonderia del granduca*, p. 15.

¹³²³ GUSSONI, Andrea. *Relazioni del clarissimo messe Andrea Gussoni ambasciator ritornato da Fiorenza l'anno 1576*. In: SEGARIZZI, A (Ed.). *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916, v. III, 2, v, p. 225.

o papel de *maestro* chefe dos artífices, supervisionando suas operações e executando muitas coisas pessoalmente. Enquanto se entretinha com tais experimentos, o grão-duque discutia assuntos de estado com seus secretários e desempenhava suas atribuições, atendendo a diversas solicitações de favores e justiça, sem perder tempo entre os prazeres e os negócios¹³²⁴. Outro registro é feito pelos embaixadores Giovanni Michiel e Antonio Tiepolo em 1579, elencando dentre os artefatos produzidos no Casino, vasos de porcelana, coloridos e transparentes; recipientes em cristal; joias em rubi, safira, topázio e outras pedras preciosas; fornos e alambiques nos quais são feitos remédios contra dor, venenos e similares, objetos que todos os dias são transportados até o grão-duque, com os quais ele se adorna¹³²⁵.

Em 1580, um dos alquimistas empregados por Francesco no Casino relata que 12 grandes fornos estavam ativos no palácio, incluindo um destilador de vinagre. Ulisse Aldrovandi (1522-1605), em seu diário de viagem de 1577, revela as práticas experimentais de Francesco. Aldrovandi, se tornaria um dos mais renomados antiquários e naturalistas italianos do final do Renascimento e, de 1560 em diante, desfrutaria do patronado e da amizade do grão-duque, com o qual compartilhava, entre outros, seu interesse pela ilustração científica. Em uma carta de 1577 dirigida a Francesco I, Aldrovandi chama o Casino de “casa di natura”, onde experimentos miraculosos eram performados, mencionando os vasos de porcelana executados pelo governante, a técnica de fundir o quartzo, levando à produção de belos artefatos, e o segredo por trás do fortalecimento de ferramentas de aço, tornando-as capazes de desbastar o pórfiro e o lápis lazúli, além de outros “*prestantissimi secreti*”¹³²⁶.

Outros registros importantes do envolvimento de Francesco I na alquimia e nas artes espagíricas são contidos nas cartas do embaixador ferrarense Ercole Cortile, e em inúmeras obras possuídas por Francesco dedicadas aos aspectos teóricos e práticos da alquimia. Estas incluem o manuscrito de *Opera d'alchimia* de Orazio Rosseli; o *Breve discorso intorno all'arte dell'alchimia* (1579-80, BNCF, Magl. XVI,78 e BML, *Acquisti e doni* 29) de Francesco Verino Secondo,

¹³²⁴ GUSSONI. Relazioni, p. 226-227.

¹³²⁵ MICHIEL, Giovanni; TIEPOLO, Antonio. *Relazioni delli clarissimo signori Giovanni Michiel ed Antonio Tiepolo cavalieri ritornati ambasciatori dal granduca di Toscana allu 9 novembre 1579*. In: SEGARIZZI, A (Ed.). *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916, v. III, 1, vi, p. 150.

¹³²⁶ BERETTA. Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco, p. 144-145.

dedicado a Francesco I; o *Artis sacrae compendium* (1579, BNCF, Magl. XVI,64) de Nicolino Merula, também dedicado a Francesco I; um códice ilustrado contendo várias obras atribuídas a Raimundo Lúlio (1232-1315), copiado por alguns alquimistas a serviço de Francesco I entre 1579 e 1580 (BNCF, II.III, 28); as *Osservazioni e annotazioni chirurgiche e segreti medici vari*, escritas entre o fim do século XVI e início do XVII (BNCF, Magl. XV,142) de G. B. Nardi, contendo receitas medicas e alquímicas extraídas de um certo “*libro del Granduca Francesco I*”; o *Apparato della fonderia dell’illustrissimo et eccellentissimo signor don Antonio Medici. Nel quale si contiene tutta l’arte spagirica di Teofrasto Paracelso e sue medicine. E altri segreti bellissimi*¹³²⁷ (1604, BNCF, Magl. XVI, 63, 4 vols.), atribuída a um certo “Giovanni alchemista”¹³²⁸ onde são descritas várias atividades desempenhadas no Casino di San Marco e cerca de 6000 receitas atribuídas ao Grão-Duque e ao seu filho único, D. Antonio de’ Medici (1576-1521), resultante de sua união com Bianca Cappello (1548-1587), herdeiro do Casino¹³²⁹.

Além destas, na biblioteca privada do grão-duque, havia um número considerável de obras de caráter mágico e alquímico, as quais, entretanto, são apenas elencadas em um inventário de 1610. Porém, é improvável que tenham sido adquiridos somente durante o ducado de Ferdinando I (1549-1609), que compartilhava apenas parcialmente da paixão de seu irmão por estas disciplinas. Neste inventário constam: *Psello Filosofo del modo di far l’oro*; o *Libro intutolato segreto de segreti*; o célebre *Liber eccellentissimi viri Picatrix Picatrici*; *Raziel, de virtutibus et secretis*,

¹³²⁷ Embora datada de 1604, entretanto, a obra foi escrita por volta de 1588, cerca de um ano após a morte de Francesco e a sucessão de Ferdinando I, listando, sob a organização de Don Antonio de’ Medici, único filho de Francesco, todos os projetos e receitas executadas nas *fonderie* do Casino desde os tempos de seu pai. Cf. KIEFFER. *The Laboratories of Art and Alchemy*, p. 113-114; BERETTA. *Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco*, p. 148. O manuscrito relaciona-se com uma outra publicação, também datada de 1604, intitulada *La Fonderia dell’Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de’ Medici Principe di Capistrano, etc. Nella quale si contiene tutta l’arte spagirica di Teofrasto Paracelso & sue medicine. E altre segreti bellissimi*, atualmente conservada no British Museum. Subdividida em três livros, a obra possui diversas correspondências teóricas com o pensamento de Paracelso. Sua autoria é incerta, sendo publicado anonimamente, mas Georgiana D. Hedesan indica o próprio Giovanni alchemista, suposto autor do *Apparato*, ou mesmo Antonio Neri (alquimista encarregado das operações do Casino nos tempos de D. Antonio, no início do século XVII) como possíveis autores. Cf. S. A. *La Fonderia dell’Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de’ Medici Principe di Capistrano, etc. Nella quale si contiene tutta l’arte spagirica di Teofrasto Paracelso & sue medicine. E altre segreti bellissimi*. Fiorenza: stampata nel Palazzo del Casino di S. E. Illustrissima, 1604; HEDESAN, Georgiana D. *Alchemy and Paracelsianism at the Casino di San Marco in Florence: An Examination of La fonderia dell’Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de’ Medici* (1604). *Nuncius*, v. 37, n. 1, 2022, p. 119-143.

¹³²⁸ KIEFFER. *The Laboratories of Art and Alchemy*, p. 114.

¹³²⁹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 151; BERTI. *Il principe dello studiolo*, p. 51-59; BERETTA. *Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco*, p. 145-6; CONTICELLI. *La fonderia del granduca*, p. 19.

Hyconomicom Ludovici Rigii opus de alchimia; De consideratione quintae essentiae; Alchimia di frate Alberto dell'Ordine de predicatori; De Alchimia opus cuiusdem fratris carmelitani; Liber de Secretis; Fratis Heliae ordinis minorum de Alchimia; De alchimia et secretis; Alchimia calistensis philosophi. Entre as obras impressas, figuram o *Miracoli della natura* (latino 1558) e italiano (1560); *Geberi de Alchimia* (1542), diversas obras de Giorgio Agricola, latinas e em vernáculo, o *Coelum philosophorum* de Ulstadius (1528), *Della tramutatione metallica* de G. B. Nazari (1572) e a *Pirotechnia* de Vannoccio Biringuccio (1540, p. 635)¹³³⁰.

O Casino, equipado com uma rica biblioteca de conhecimento oculto, era utilizado pelo grão-duque tanto como local de promoção de inovações técnicas e artísticas, quanto como demonstração de poder político, onde recebia embaixadores, aristocratas e intelectuais, como o Cardeal Luigi d'Este (em 13 de Junho de 1581); o arquiduque Maximiliano (18 de Novembro de 1581); o Nuncio da Espanha, Monsignor Taverna (16 de outubro de 1586) entre outros convidados ilustres, que seriam maravilhados pelo palácio, cuja natureza eclética o transformou em um centro de confluência política, científica e artística. Como Marco Beretta aponta, esta iniciativa representa uma diferença importante entre Francesco e seu pai. Enquanto Cosimo I mantinha a política e seus interesses alquímicos separados, Francesco os unificou no Casino. Tal combinação fez com que a posteridade retratasse o grão-duque como um governante ineficaz e com tendências melancólicas¹³³¹.

Por volta de 1580, visando reformar o palácio e torna-lo adequado para acomodar D. Antonio, seu único filho e herdeiro¹³³², Francesco decide transferir as instalações do Casino para a recém concluída Galleria degli Uffizi, edifício idealizado por Cosimo junto a Vasari em 1560 para sediar os escritórios das antigas magistraturas florentinas, cujo projeto, após a morte de ambos em 1574, foi continuado por Alfonso Parigi e então finalizado por Buontalenti¹³³³. Francesco I

¹³³⁰ PERINI, Leandro. Contributo alla ricostruzione della biblioteca privata dei Granduchi di Toscana nel XVI secolo. In: *Studi di storia medievale e moderna per Ernesto Sestan*. Firenze: L. S. Olschki, 1980, p. 571-667; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 325, n. 38.

¹³³¹ BERETTA. Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco, p. 145; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 275-276; HALE. *Florence and the Medici*, p. 147.

¹³³² Mais tarde, após atingir sua maioridade em 1597, D. Antonio faria do palácio sua residência, retomando as atividades alquímicas no local.

¹³³³ PICCARDI. La Fonderia Medicea di Firenze, p. 200; FOSSI, Gloria. *Uffizi: Art, History, Collections*. Florence: Giunti, 2004.

objetivava reunir, dentro de um mesmo local, oficinas e coleções, uma escolha que se justifica por sua formação filosófica e cultural baseada na busca pelo domínio do saber universal. O príncipe alquimista buscava, ao reunir em um mesmo centro, uma pletora de *naturalia*, *artificialia* e disciplinas diversas, criar um microcosmo, uma *machina mundi* que contivesse simbolicamente condensado todo o conhecimento universal¹³³⁴. Esta vocação, como Valentina Conticelli pontua, se explica na escolha do núcleo originário do empreendimento, a Tribuna da Uffizi, “*favolosa caverna di tesori*” iniciada em 1582 e herdeira direta do Studiolo do Palazzo Vecchio¹³³⁵, ao redor da qual todo o complexo se organizou no curso dos anos seguintes. De fato, seria do próprio canteiro de obras da Tribuna que as primeiras oficinas se instalariam na Galleria¹³³⁶.

Na Tribuna seriam alocados objetos preciosos, naturais ou artificiais, tais como joias, pedras preciosas e mirabilia, a maior parte originária das oficinas de ourivesaria e ourivesaria do próprio edifício. De centro político, a Galleria foi convertida por Francesco em um complexo científico e artístico no qual laboratórios e oficinas de arte e alquimia seriam instalados lado a lado, visando ampliar a colaboração entre artistas e filósofos naturais. Ourives, joalheiros, marceneiros, escultores, pintores, entre outros profissionais trocavam não apenas equipamentos, mas também conhecimento teórico e técnico com alquimistas que trabalhavam no complexo. Todas as oficinas trabalhavam em sincronia, e desta associação entre técnica e estética, resultaram objetos artísticos e compostos medicinais de caráter único na Europa, desfrutando de grande sucesso em outras cortes do continente¹³³⁷.

Com a morte de Francesco em 1587, as operações alquímicas da Galleria seriam abruptamente interrompidas e proibidas sob as ordens do novo grão-duque, seu irmão mais novo Ferdinando I, proibindo qualquer atividade relacionada à transmutação metálica, considerada como danosa, falsa e empobrecedora¹³³⁸. Conticelli, no entanto, aponta para a postura ambivalente de

¹³³⁴ KIEFFER. The Laboratories of Art and Alchemy, p. 107; CONTICELLI. La fonderia del granduca, p. 13.

¹³³⁵ Cf. infra, cap. 3.5.

¹³³⁶ CONTICELLI. La fonderia del granduca, p. 13.

¹³³⁷ KIEFFER. The Laboratories of Art and Alchemy, p. 105-107, 111 s.

¹³³⁸ TEBALDI, Giovanni Battista. Canzone del S. Gio. Battista Elicono nelle sponsalitie della sereniss. madama Maria Medici, & del christianissimo Henrico quarto [...] con l'annotationi del S. Filippo Pigafetta. In Roma: Appresso Nicolò Mutii, 1600, p. 43. Como testemunha o matemático Filippo Pigafetta (1533-1604), Ferdinando I “vieta nondimeno à quei Ministri che per niuna maniera diano opera all'alchimia, & alle prove di trasmutar i metalli in oro, ò vero aumentarlo, stimando ciò arte danosa e del tutto falsa, & um dolce impoverire” (proíbe, no entanto, os ministros que

Ferdinando, que alguns anos antes, quando ainda era cardeal, teria testemunhado um experimento alquímico em Roma, no qual o médico paracelsiano Leonhard Thurneysser (1531-1596) teria executado a transmutação da metade inferior de uma ferradura de ferro de cavalo em ouro. O objeto teria sido armazenado pelo grão-duque na Tribuna da Uffizi com grande zelo, acompanhado de um bilhete autografado atestando a participação de Ferdinando no experimento, lá permanecendo até o século XVIII. Adicionalmente, no jardim botânico de Pisa dirigido por Giovanni Casabona, já ativo desde os tempos de Francesco I, Ferdinando continuaria a permitir o funcionamento de uma *fonderia* na qual, ativa em 1596, se efetuava experimentos minerais¹³³⁹.

O novo governante prossegue, de todo modo, com a transferência dos equipamentos do Casino para o novo edifício, que cada vez mais adquire o formato de uma indústria de artefatos medicinais e artesanais de larga escala, visando a exportação para outras regiões europeias. Destes produtos, foram de especial sucesso pequenas caixas ornamentadas destinadas ao armazenamento de compostos medicinais, servindo como presentes a príncipes e pessoas ilustres¹³⁴⁰. Sob Ferdinando I, a *fonderia* da Uffizi seria utilizada como um mecanismo de promoção do poder do grão-ducado, organizando as atividades artísticas e científicas voltadas à produção de objetos destinados à ampliação de seu domínio científico e cultural por toda a Europa. Em especial, a botânica e a medicina foram campos particularmente caros a este projeto, reforçando a imagem do “príncipe-médico” que zela pela saúde de seu povo. Neste sentido, Ferdinando comercializaria em larga escala, além dos remédios produzidos pela Galleria, imagens sagradas com supostos poderes curativos, como a da Virgem Milagrosa da Santissima Annunziata ou a Madonna do Loreto¹³⁴¹.

A difusão de artefatos florentinos influenciaria outras cortes europeias, como as de Rodolfo II (1583-1612), Francesco Maria II della Rovere (1549-1631) e Maria de Medici (1575-1642) também reproduziriam uma Galleria dei lavori em seus palácios em Praga, Pesaro e Paris¹³⁴². A *fonderia* continuaria em funcionamento no curso do século XVII, adquirindo novas obras

de algum modo praticam a alquimia e as tentativas de transmutar os metais em ouro, ou ainda, de aumentá-lo, considerando esta arte danosa, completamente falsa e um "doce" empobrecimento).

¹³³⁹ CONTICELLI. La fonderia del granduca, p. 18.

¹³⁴⁰ PICCARDI. La Fonderia Medicea di Firenze, p. 201-202; BERETTA. Temporal and Material Power at the Casino di San Marco, p. 147.

¹³⁴¹ KIEFFER. The Laboratories of Art and Alchemy, p. 124.

¹³⁴² KIEFFER. The Laboratories of Art and Alchemy, p. 125.

alquímicas, livros de segredos medicinais e naturais, além de textos de campos correlatos, como a *Pirotechnia* (1540) de Vannuccio Biringuccio (ca. 1480-1539), dedicada à metalurgia. O local permaneceria produzindo medicamentos, abastecendo o território toscano e também outras regiões europeias¹³⁴³.

Especialmente relevante, no entanto, no que tange ao interesse pelas artes transformativas por parte da família Medici, foram os governos de Cosimo e Francesco, cujos interesses intelectuais e científicos se uniram às suas posturas como patronos das artes, tendo como ponto comum o mesmo *corpus* conceitual constituído por um novo paradigma acerca do belo, noções gerais sobre a natureza da realidade e sua relação com o ser humano. Tal disposição perpassa as primeiras encomendas artísticas encomendadas pelo ducado, como a da Capela de Eleonora (1541-43), os *Quartiere degli Elementi* (em especial, a *Sala* homônima que compõe seu eixo conceitual, decorada entre 1555 e 1557) e, finalmente, sua forma mais elaborada na decoração do *Studiolo* de Francesco I entre 1570 e 1573, todos estas ocorridas no mesmo Palazzo Vecchio, sede do ducado a partir de 1540. Estes complexos projetos decorativos em celebração do ducado podem ser considerados como expressões visuais do sincrético repertório artístico-filosófico que foi gradualmente sendo formado no curso do século XVI, resultante do contato entre perspectivas teológicas, antropológicas e cosmológicas fornecidas pela metafísica neoplatônica, com as diversas visões sobre a natureza da arte e da imagem entre teóricos de arte e artistas, produzindo importantes repercussões nas artes visuais florentinas, as quais serão abordadas a seguir.

¹³⁴³ PICCARDI. La Fonderia Medicea di Firenze, p. 202-203.

3.2 POR TRÁS DO VÉU DA NATUREZA: A ELEVAÇÃO DA BELEZA

Em 1540, com apenas 21 anos, como parte de sua iniciativa de se consolidar no poder, Cosimo I decide transformar o antigo palácio da *Signoria* florentina em residência oficial e corte, ordenando uma série de reformas e ampliações no edifício¹³⁴⁴. A mudança de residência do duque teve como principal motivação a concentração do governo na antiga sede do governo republicano, eliminando qualquer separação (física ou simbólica) entre o governo e a família Medici. Com a transferência da corte para o local e as reformas ordenadas pelo duque, intencionando transformar o palácio em uma sede adequada para sua corte, o edifício tem seu tamanho praticamente duplicado, sofrendo uma série de intervenções artísticas. O projeto, inicialmente a cargo do arquiteto Giambattista Tasso e, após sua morte, continuado por Giorgio Vasari¹³⁴⁵, incluiu diversos ciclos decorativos voltados à exaltação da família Medici por meio do uso extenso de ilustrações religiosas, alegorias mitológicas e pinturas de temática histórica.

Todavia, as obras de arte encomendadas por Cosimo I durante a primeira década de seu principato diferenciam-se consideravelmente daquelas de seus últimos anos. A partir da década de 1550, após a consolidação de seu domínio e sua linhagem, as mensagens políticas do ducado se tornam melhor articuladas e definidas, assumindo a forma de um complexo e intrincado repertório temático de caráter mitológico e simbólico. Estes programas artísticos, voltados a dar forma visual à mitologia mediciana, seriam elaborados por literatos a serviço do ducado, como Cosimo Bartoli (1503-1572) e Vincenzo Borghini (1515-1580), colaborando com os artistas a serviço de Cosimo na correta veiculação de sua propaganda. A arte de seus primeiros anos, marcada por uma inventividade experimental, se torna difícil de ser interpretada quando comparada com o grande aparato imagético propagandístico dos anos posteriores, especialmente tendo em vista que a autoria de seus programas conceituais permanece desconhecida¹³⁴⁶.

¹³⁴⁴ MUCCINI, Ugo; CECCHI, Alessandro. *Palazzo Vecchio: guide to the Building, the Apartments and the Collections*. Boston: Sandak, 1992, p. 22; GÁLDY, Andrea. "Che sopra queste ossa con nuovo ordines si vadiano accommodando in più luoghi appartamenti": Thoughts on the Organisation of the Florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3, 2002, p. 490; VAN VEEN. *Cosimo I*, p. 2; HIBBERT. *The House of Medici*, p. 269.

¹³⁴⁵ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 18.

¹³⁴⁶ COX-REARICK, Janet. *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 251-253.

Os artistas empregados nos primeiros projetos, eram encarregados de criar imagens que reforçassem a propaganda política do *principato* nascente, ressaltando determinados temas do governo de Cosimo, alguns dos quais seriam mais tarde abandonados, enquanto, paralelamente, algumas ideias mais tarde influentes na arte ducal ainda não seriam desenvolvidas na década de 1540. Enquanto sua arte inicial é caracterizada por uma agressiva promoção da legitimidade e inevitabilidade de seu governo, havia uma certa cautela com respeito a determinadas formas de glorificação pessoal que mais tarde seriam utilizadas, como a figura da apoteose no centro da *Salone del Cinquecento*, a identificação com os deuses como Apolo e Júpiter, além do paralelo entre Cosimo e Augusto, imagética que na década de 1540 denunciaria de modo inconveniente as pretensões reais do duque¹³⁴⁷. Com efeito, os principais temas da propaganda e da arte da primeira década de Cosimo como duque tiveram sua pessoa e seu governo como eixo central, tendo como foco sua legitimação, destino, poder e promessa¹³⁴⁸.

A primeira destas encomendas seria feita em nome de sua amada esposa, Eleonora de Toledo, cujos aposentos no segundo pavimento (ocupando o antigo espaço dedicado à habitação dos priores e do Gonfaloniere) seriam configurados e decorados por Tasso e Vasari a partir de 1540. Entre estes cômodos, de especial importância artística seria o pequeno espaço criado a partir da *Camera Verde* (recinto destinado às audiências públicas da duquesa¹³⁴⁹), convertido em capela e afrescada por Agnolo Bronzino entre 1541 e 1543¹³⁵⁰. Aprendiz de Pontormo¹³⁵¹, Bronzino inicia sua carreira como artista cortesão em 1539, executando obras para a decoração cenográfica das

¹³⁴⁷ Cf. infra, caps. 3.3 e 3.4.

¹³⁴⁸ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 255.

¹³⁴⁹ EDELSTEIN, Bruce. The Camera Verde. A public center for the duchess of Florence in the Palazzo Vecchio. *Mélanges de l'école française de Rome*, v. 115, n. 1, 2003, p. 51-87.

¹³⁵⁰ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 57-60; BOSCH, Lynette M. "A Room With Many Views": Eleonora de Toledo's Chapel by Agnolo Bronzino in The Palazzo Vecchio. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*. Washington DC: New Academia Publishing, 2014, p. 175-177. Segundo Bosch, a capela foi construída como um espaço litúrgico, e não como um cômodo no qual Eleonora faria suas preces privadamente. Sua função litúrgica reflete-se no programa da obra, que se baseia em uma leitura quaresmal da liturgia romana, tal como era celebrada antes do advento do Concílio de Trento, e missas eram proferidas no local mesmo antes da conclusão do ciclo pictórico de Bronzino.

¹³⁵¹ VASARI. *Vite*, v. 7, III, Degl'Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino, p. 593.

festividades do casamento de Cosimo I e Eleonora e, a seguir, executando uma série de retratos para o ducado, os quais exibem sua plasticidade idealizada pela qual se tornaria conhecido¹³⁵².

Impressionando o casal ducal com seu talento, Bronzino se torna um pintor cortesão a serviço da família Medici, compondo, além da Capela de Eleonora no Palazzo Vecchio, pinturas, tapeçarias, arranjos para carnaval e peças de teatro. Consequentemente, o artista, que também se dedicava à poesia, aproximou-se dos círculos eruditos da corte, ingressando, no mesmo ano em que inicia os afrescos da Capela da duquesa, na recém reformada *Accademia Fiorentina*, junto de outros artistas da corte (cuja participação, no entanto, é interrompida em 1547, quando os artistas vinculados à academia são repentinamente desligados por motivos incertos). Durante sua filiação, o artista pôde desenvolver suas competências poéticas, desenvolvendo seus conhecimentos da literatura antiga e moderna por meio de discussões e aulas de literatos famosos, aprofundando especialmente o conhecimento das obras de Dante e Petrarca, influências importantes para sua linguagem poética¹³⁵³.

A inserção do artista nos círculos intelectuais florentinos produziria repercussões importantes em suas produções pictórica e poética, caracterizadas pela adoção dos preceitos teóricos que norteavam a produção artística e a etiqueta cortesã do período, como as virtudes da *sprezzatura* e da *grazia*. No campo literário, o artista vincula-se à tradição toscana na composição de sonetos e *canzone* segundo o modelo petrarquiano, adotando um estilo refinado, também deleitando-se com a escrita de versos satíricos de caráter ríspido e obsceno, com tons subversivos. Sua habilidade em compor versos à moda petrarquiana demonstra um profundo conhecimento dos poemas de amor do poeta florentino. Além disso, seus versos também revelam um importante

¹³⁵² PILLIOD, Elizabeth. The Life of Bronzino. In: BAMBACH, Carmen C.; COX-REARICK, Janet; GOLDNER, George. *The Drawings of Bronzino*. With contributions by Philippe Costamagna, Marzia Faietti, and Elizabeth Pilliod. New Haven/ London: Yale University Press, 2010, 7-8; CHENEY, Liana De Girolami. Il Bronzino (1530-72): A Short Biography. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2014, p. 5; VASARI. *Vite*, v. 7, III, Degl' Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino, p. 596.

¹³⁵³ Este interesse pelos clássicos toscanos desde sua juventude o aproximou do banqueiro Bartolomeo Bettini, para quem, em 1532, pintara retratos destes célebres poetas em um cômodo dedicado à ideia da poesia e do amor. Cf. CHENEY. Il Bronzino, p. 6; PILLIOD. The Life of Bronzino, p. 5-6; GIORGI, Raffaele de. Bronzino: *Allegorical Portrait of Dante Alighieri*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 206-207.

débito com a Comedia dantesca, influência que seria fortalecida com as aulas ministradas em 1545 na *Accademia Fiorentina* por Benedetto Varchi sobre o “divino” poeta¹³⁵⁴.

De fato, os dois poetas cultivaram uma grande amizade. O historiador apoiou Bronzino em suas inclinações poéticas, não apenas na tradição burlesca, mas também no classicismo baseado nas *Rime* de Bembo. O pintor, por sua vez, considerava Varchi como mestre da “verdadeira doutrina e da verdadeira língua toscana”, que, tanto na poesia quanto na prosa atingiu os frutos e flores da língua¹³⁵⁵. Inspirado pela *fiorentinità* cultivada pela *Accademia*, o artista-poeta voltou-se também ao paradigmático exemplo buonarrotiano como artista e poeta, o qual perpassa suas composições poéticas e, sobretudo, as pictóricas¹³⁵⁶.

No âmbito artístico, assim como seus contemporâneos florentinos, interpreta à sua maneira o exemplo michelangesco, seguindo, no entanto, as linhas gerais da arte de seu mestre, Pontormo. Os movimentos enérgicos e distorcidos da *figura serpentinata* são explorados e combinados à uma paleta de cores frias, uma articulação irrealista do espaço perspectico, o rico tratamento dos pormenores e à impassividade expressiva, refletindo o gosto cortesão pela idealização, o refinamento, o controle das paixões e a virtuosidade técnica. Refletindo as concepções estéticas do período, estes elementos produziram um encanto sobrenatural, a *grazia*, libertando a arte da sujeição à natureza¹³⁵⁷. Este plano de fundo estético, característico da corte florentina, permeia a produção pictórica do artista, como visto em seus afrescos na Capela de Eleonora (Fig. 6), a primeira capela pintada (pública ou privada) encomendada pelos Medici no século XVI¹³⁵⁸.

O pequeno local tem suas paredes revestidas com afrescos apresentando episódios da vida de Moisés provenientes do livro bíblico do Êxodo. Poucas informações, no entanto, restam acerca da elaboração de seu programa pictórico. Apesar da participação pontual de Cosimo I e Eleonora,

¹³⁵⁴ BROCK. *Bronzino*, p. 9-10; COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 127; CHENEY. *Bronzino's Triumph of Felicity*, p. 499.

¹³⁵⁵ FIRPO, Massimo. *Bronzino and the Medici*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 94.

¹³⁵⁶ BROCK. *Bronzino*, p.8; COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 105; LUCA, Francesca de. *Bronzino in Florentine dynastic collections: diligenza and prestezza*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 341; SHEARMAN. *Maniera as an aesthetic ideal*, p.49; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 99.

¹³⁵⁷ Cf. supra, cap. 2.4.

¹³⁵⁸ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 14.

Janet Cox-Rearick sugere que o programa tenha sido resultante da participação dos eruditos integrantes da corte de Cosimo na década de 1540, como Pier Francesco Riccio (1501-1564) o influente *majordomo* de Cosimo I, responsável pelos empreendimentos culturais do ducado e intermediário entre o duque e os artistas a seu serviço; o humanista Giambattista Gelli (1498-1563) e Pier Francesco Giambullari (1495-1555), membros importantes da *Accademia Fiorentina*¹³⁵⁹.

Figura 6. Agnolo Bronzino, *Capela de Eleonora de Toledo*, 1541-1543. Fresco e óleo sobre painel, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹³⁶⁰

Os dois últimos, em especial, por suas atividades como estudiosos do Antigo Testamento e entusiastas da figura de Moisés, poderiam ter contribuído conjuntamente para o programa da

¹³⁵⁹ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 321-3.

¹³⁶⁰ Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/b/bronzino/3a/00eleono.jpg> > Acesso em maio, 2023.

Capela, fornecendo as diretrizes gerais a Bronzino, dos quais era amigo próximo no âmbito da Accademia Fiorentina, chegando a retratar os literatos como Moisés e Abraão em seu *Cristo no Limbo* (1552) para a Capela Zanchini em Santa Croce. Gelli, particularmente, surge como candidato mais provável por abordar, em seus escritos, Moisés como uma prefiguração de Cosimo, associação que seria explorada por Bronzino no cômodo de Eleonora. O humanista também teria participado da elaboração do *apparato* festivo das núpcias de Cosimo, indicando sua atividade como planejador conceitual de encomendas artísticas¹³⁶¹.

Assim como outras obras do período, a decoração da capela é intrincada, possuindo diversos níveis de sentidos. No teto abobadado, Bronzino compõe um grupo de figuras em suspensão, incluindo São Francisco, São João Evangelista, São Jerônimo e o Arcanjo Miguel. A decoração da Capela é arrematada com um retábulo, protagonizando a *Lamentação* flanqueada pelo anjo Gabriel e a Virgem da Anunciação. A *pala*, o painel central, é uma réplica de 1553 da cena original, composta por volta de 1545, pelo mesmo artista a pedido de Cosimo I, após o duque utilizar o primeiro painel como presente diplomático para o conselheiro próximo e guardião dos selos de Carlos V, Nicolas Perrenot de Granvelle (1486-1550), por sua intercessão a favor da nomeação do duque para a Ordem do Tosão de Ouro. Os painéis laterais originais, mostrando São João Evangelista e São Cosme, também seriam substituídos, dando lugar aos atuais da Anunciação. A parede do altar é concluída com afrescos da *Sibila de Eritreia* e o *Rei Davi*¹³⁶².

No ciclo, a temática religiosa é expressa segundo os preceitos da Maniera, integrando elementos figurativos voltados à celebração e justificação do ducado à luz das Escrituras. Na parede sul (Fig 7), é representado o episódio da *Travessia do Mar Vermelho*, durante o qual Moisés, imbuído do poder de Iahweh, divide miraculosamente as águas do mar para viabilizar a passagem do povo escolhido, em fuga das tropas egípcias do faraó, que são finalmente engolidas pelas águas retrocedentes após a travessia dos judeus, libertados de seu exílio no Egito¹³⁶³.

¹³⁶¹ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 322-324; BROCK. *Bronzino*, p. 285-294.

¹³⁶² Entregue em 1553 e, uma vez instalado, Eleonora retiraria os dois painéis laterais: São João Batista, atualmente no Museu da fundação Getty, enquanto São Cosme, anteriormente dado como desaparecido, foi recentemente encontrado. BOSCH. "A Room With Many Views", p. 175-176; BROCK. *Bronzino*, p.184; COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 14; VASARI. *Vite*, v. 7, III, Degl' Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino, p. 597; FALCIANI. On religious painting, p. 278.

¹³⁶³ BÍBLIA de Jerusalém. 12ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2017, Êxodo 14:15-30, p. 121-122.

Figura 7. Agnolo Bronzino, *Travessia do Mar Vermelho e o Chamado de Josué*, ca. 1542. Afresco, Capela de Eleonora, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹³⁶⁴

No afresco, parcialmente danificado, Bronzino apresenta o momento imediatamente posterior à travessia, quando o povo de Iahweh se encontra em segurança às margens do Mar Vermelho enquanto o exército egípcio agoniza nas águas do mar, que se estendem até a linha do horizonte. O artista insere na composição um outro episódio, no qual o patriarca, nas margens do rio Jordão, seguindo a ordem divina, investe Josué, seu auxiliar, como seu sucessor para liderar o povo judeu¹³⁶⁵. Moisés é representado segundo sua iconografia tradicional medieval, portando chifres que aludem aos raios divinos que emanavam de sua face após permanecer quarenta dias junto de Iahweh no Monte Sinai¹³⁶⁶.

¹³⁶⁴ Disponível em: < <https://www.wga.hu/detail/b/bronzino/3a/07eleono.jpg> > Acesso em junho, 2023.

¹³⁶⁵ Números 27: 12, p. 244.

¹³⁶⁶ Êxodo 34: 10-35, p. 152-153. A representação, originada em território britânico durante o século XI, é reflexo da confusão entre a palavra *qaran* ("radiando" ou "emitindo raios"), e sua raiz etimológica, *qeren*, "chifre", na Vulgata de São Jerônimo. Segundo Ruth Mellinkoff, esta substituição teria sido deliberada da parte do tradutor, desejando manter

Em sua dimensão religiosa, o programa decorativo da Capela possui como tema central a Eucaristia, a encarnação e transubstanciação de Cristo¹³⁶⁷. De fato, desde a Idade Média, os eventos do Antigo Testamento eram interpretados como uma prefiguração do Novo e, no contexto teológico, a Travessia do Mar Vermelho anuncia o Batismo. Moisés, responsável por salvar o povo escolhido do exílio Egípcio ao cruzar as águas do Mar Vermelho, prefigura Cristo, o “Moisés Maior”, aquele que salva a humanidade da prisão do pecado, purificação manifesta pelo rito do Batismo, limpando os pecados da alma humana assim como o Mar eliminou os inimigos do povo de Iahweh¹³⁶⁸.

Adicionalmente, a cena religiosa possui uma série de conotações relacionadas ao ducado. Moisés é retratado à semelhança de Pier Francesco Riccio, uma forma de homenagem ao *majordomo* por intermediar a relação entre Bronzino e Cosimo I¹³⁶⁹. A cena bíblica é apropriada pelos conselheiros de Cosimo, tornando-se um símbolo do *principato mediceo*. A *Travessia* apresenta-se como uma referência ao retorno dos Medici ao poder e o estabelecimento do ducado, identificado com a liderança de Moisés sobre o povo escolhido de Deus. Tal identificação é reforçada pela figura feminina atrás do patriarca, uma alusão a Eleonora de Toledo (ainda que não se trate de um retrato da duquesa), que se encontrava grávida na época em que Bronzino executava o afresco. A figura encontra-se no extremo de uma linha diagonal que a vincula a Moisés e Josué, indicando que sua prole – Francesco, o primogênito e futuro grão-duque da Toscana – está destinada a suceder o patriarca (Cosimo I) como guia do povo escolhido, os cidadãos florentinos.

o contexto e o sentido do chifre no mundo antigo como símbolo de força, honra, vitória, poder, divindade, realeza e salvação. Enquanto a tradução de Jerônimo teria sido feita no final do século IV d. C., nenhuma representação artística de Moisés com chifres é encontrada antes do século XI, lacuna parcialmente explicada pela existência de uma iconografia anterior do patriarca sem chifres, ainda em continuidade no período carolíngio, e influente na igreja Ortodoxa, adepta da Septuaginta, junto à qual o profeta jamais seria representado com chifres. MELLINKOFF, Ruth. *The Horned Moses in medieval art and thought*. Berkeley, University of California Press, 1970, p. 138.

¹³⁶⁷ NATALI, Antonio. The dukes and the Eucharist: The Chapel of Eleonora of Toledo. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 100-113.

¹³⁶⁸ DANIELOU, Jean. *Sacramentum futuri*: études sur les origines de la typologie biblique. Paris, Beauchesne, 1950, p. 152-176. A prefiguração de Cristo em Moisés é um tema abordado pela arte renascentista desde os tempos de Sisto IV (Francesco della Rovere) que, entre 1481-82, almejando reforçar o poder temporal e espiritual da Igreja, encomendou um ciclo de episódios da vida de Moisés em sua capela. No entanto, o papa respeitaria o equilíbrio convencional entre a prefiguração e a realização, dedicando metade do espaço da Capela para a representação do profeta e a outra metade destinada ao Messias. Esta divisão não ocorre na Capela de Eleonora, cujo ciclo pictórico é quase integralmente ocupado por histórias de Moisés. Esta desproporção, para Maurice Brock, é explicada pela apropriação de Moisés como prefiguração de Cosimo. BROCK. *Bronzino*, p.188.

¹³⁶⁹ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 321.

Assim, o programa da Capela também exalta Cosimo I como o novo Moisés, responsável por livrar os florentinos de seus inimigos (entre os quais a família Strozzi, cujo brasão é visto afundando no Mar Vermelho) e estabelecer o ducado. Eleonora, por sua vez, dá à luz ao herdeiro que renovará a dinastia, que governará eternamente a Terra Prometida de Florença¹³⁷⁰.

A mesma dinâmica se mantém nas demais paredes da Capela. Na parede Norte, são ilustrados outros episódios mosaicos, *A coleta de Maná* e *Moisés atingindo a rocha* (Figs. 8 e 9) ocupando os dois lados da parede, que inicialmente era perfurada por uma pequena janela, a qual, entre 1581 e 1582 daria lugar a uma porta que destruiria boa parte do afresco. A área ao redor da porta foi, a seguir, decorada por Alessandro Allori, que insere dois anjos segurando um cálice acompanhado de uma hóstia sobre um globo terrestre, reforçando a temática da Eucaristia¹³⁷¹. *A coleta de Maná* é o primeiro milagre operado por Moisés após a caminhada dos judeus no deserto de Sin. Diante das queixas pela falta de alimento durante o trajeto, Iahweh criou milagrosamente a partir do orvalho ao redor do acampamento o maná, um tipo de semente de pequena de textura granulosa e branca, preparada como o trigo na produção de pães e bolos, com a qual o povo judeu teria sido alimentado por cerca de quarenta anos até chegarem em Canaã¹³⁷².

À esquerda, do outro lado da porta, Bronzino registra o momento bíblico no qual Moisés golpeia uma rocha, fazendo brotar dela uma fonte de água potável, a fim de matar a sede de seu povo, acampado em Rafidim, região ausente de água¹³⁷³. Os dois episódios relacionam-se com a Eucaristia ao simbolizar o corpo e o sangue de Cristo, o pão e o vinho¹³⁷⁴. Do ponto de vista político, o afresco da parede Norte representa Cosimo I como provedor de abundância e saúde ao seu povo, papel reforçado pelo afresco da parede Oeste, que serve de entrada ao cômodo, na qual é representado o milagre da *Serpente de Bronze* (Fig. 10). Após o povo se queixar da falta de alimentos e falar contra Deus e Moisés, Iahweh envia serpentes venenosas, cujas picadas levaram

¹³⁷⁰ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 305, 318; BROCK. *Bronzino*, p.188; FALCIANI. On religious painting, 2010, p. 278.

¹³⁷¹ BROCK. *Bronzino*, p. 184.

¹³⁷² Êxodo 16: 1-35, p. 124-126.

¹³⁷³ Êxodo 17: 1-7, p. 16.

¹³⁷⁴ DANIELLOU. *Sacramentum futuri*, p. 116, 139-140, 169-170; COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 222-229. Como Daniélou informa, no âmbito cristão, a distribuição do maná é interpretada em relação ao milagre de Cristo de distribuição do pão para a multidão. O milagre também seria objeto de interpretações alegóricas neoplatônicas. Para Filon de Alexandria, maná representa o divino Logos, a razão, o alimento da alma contemplativa.

diversas pessoas ao óbito, até que finalmente, arrependidos, os judeus pediram perdão pelas ofensas e salvação dos animais venenosos. Para tal, o Senhor aconselha Moisés a confeccionar uma serpente em bronze e colocá-la sobre uma haste, curando da picada peçonhenta todo aquele que contemplar a imagem¹³⁷⁵.

Figura 8. Agnolo Bronzino, *A coleta de Maná*, ca. 1543. Afresco. Capela de Eleonora, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹³⁷⁶.

¹³⁷⁵ Números 21: 4-9, p. 233-234.

¹³⁷⁶ Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/b/bronzino/3a/06eleono.jpg> > Acesso em junho, 2023.

Figura 9. Agnolo Bronzino, *Moisés atingindo a rocha*, ca. 1543. Afresco, Capela de Eleonora, Palazzo Vecchio, Florença.



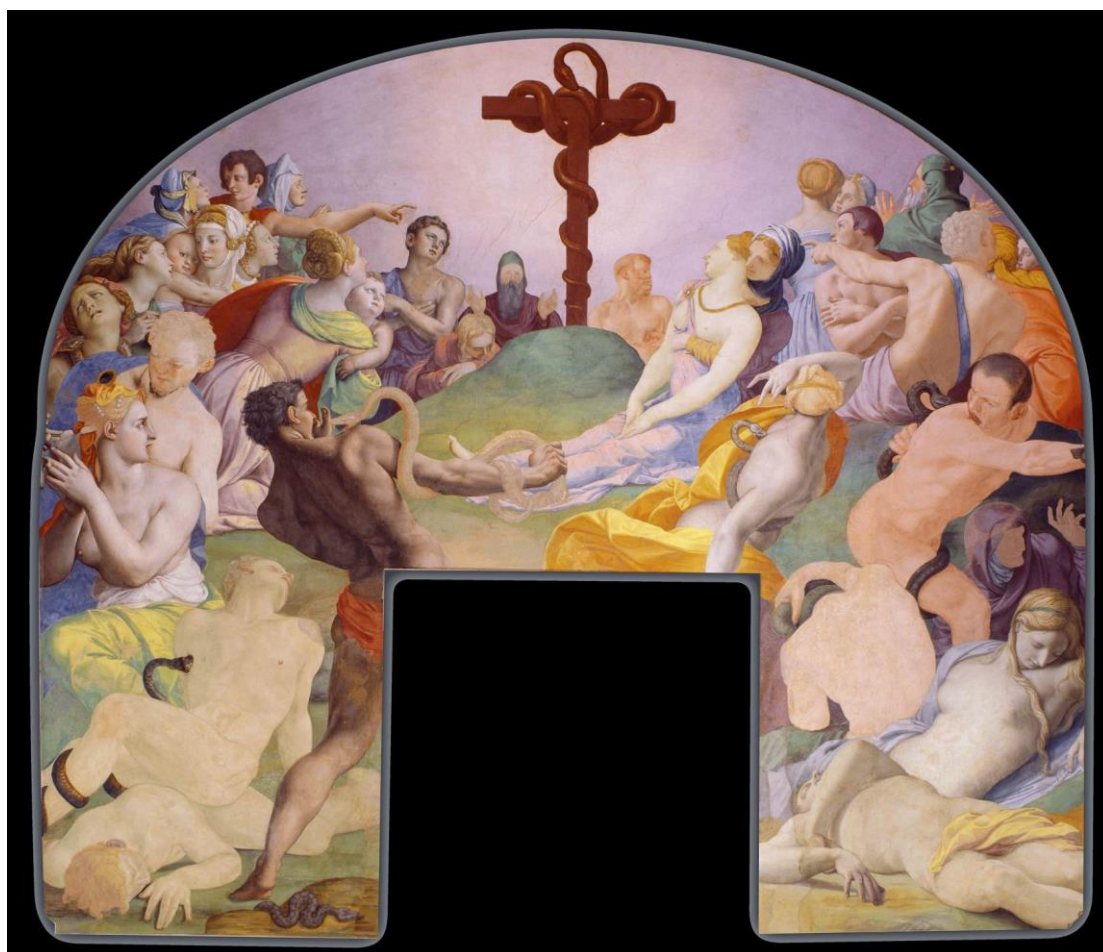
Fonte: Web Gallery of Art¹³⁷⁷

Assim como as demais obras, em relação ao programa geral, a *Serpente de Bronze* (Fig. 10) evoca a *Crucificação de Cristo*, salvando dos ataques das víboras mortais aqueles que a olharem, do mesmo modo que aqueles que creem na verdade da cruz serão salvos dos ataques das “víboras

¹³⁷⁷ Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/b/bronzino/3a/05eleono.jpg> > Acesso em junho, 2023.

espirituais” do demônio, tipologia que remonta ao Evangelho de João¹³⁷⁸. Como Cox-Rearick pontua, a referência ao Novo Testamento é ressaltada pelo artista, posicionando a serpente em uma cruz no alto de uma colina (uma alusão à Crucificação no Gólgota) e inserindo uma mulher desmaiada junto ao bronze, remetendo à iconografia da Virgem junto à cruz. Em termos políticos, a obra exalta Cosimo como pacificador e curandeiro da discórdia, atribuição derivada do conceito de *Cosimo medico*, jogo de palavras com o sobrenome Medici (médicos)¹³⁷⁹.

Figura 10. Agnolo Bronzino, *A Serpente de Bronze*, ca. 1573. Afresco, Capela de Eleonora, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹³⁸⁰.

¹³⁷⁸ DANÍELOU. *Sacramentum futuri*, p. 145-146; João 3:14-15, p. 1848: “Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim é necessário que seja levantado o Filho do Homem, a fim de que todo aquele que crer tenha nele vida eterna”.

¹³⁷⁹ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 229, 259.

¹³⁸⁰ Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/b/bronzino/3a/04eleono.jpg> > Acesso em junho, 2023.

Figura 11. Agnolo Bronzino, *Deposição de Cristo*, 1540-45. Óleo sobre painel, 268 x 173 cm. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon.



Fonte: Web Gallery of Art¹³⁸¹.

Os afrescos sobre as paredes culminam, finalmente, na parede Leste, contendo o retábulo da *Pietà* flanqueada pelos painéis da *Anunciação*, apresentando o tema da Eucaristia e servindo de

¹³⁸¹ Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/b/bronzo/3a/03eleon.jpg> > Acesso em junho, 2023.

chave conceitual para o programa decorativo da Capela. Assim como nos afrescos, no painel central original, elogiado por Vasari como “coisa raríssima”¹³⁸², Bronzino faz amplo uso do formulário estilístico que herdara de seu mestre, manifestando as qualidades artísticas da Maniera.

Apesar do conteúdo predominantemente religioso e político do ciclo pictórico, este é expresso pela linguagem imagética da Maniera, formada a partir de ideias que a teoria e a prática artísticas extrairiam da filosofia especulativa¹³⁸³. Com efeito, a arte religiosa e cortesã de Bronzino, assim como suas obras seculares, marcada pelo emprego extenso da nudez e da sensualidade, fundamenta-se em uma cultura imbuída pelo neoplatonismo, segundo o qual a beleza física é um degrau capaz de alçar a alma até a divindade. Compartilhado e difundido, ainda que de modo vulgarizado, entre o público ao qual o artista direcionava sua produção pictórica, este plano de fundo conceitual garantiria que a beleza erótica dos corpos nus não fosse interpretada como vulgaridade ou incitasse desejos impuros, mas uma manifestação da beleza divina, estimulando a mente do devoto a contemplar o esplendor de Deus por meio da atração estética¹³⁸⁴.

Como Bette Tavacchia pontua, as idealizações e representações de corpos impossivelmente belos, características das pinturas do artista, podem assim ser melhor compreendidos sob a perspectiva do neoplatonismo, difundido em Florença na segunda metade do século XV e intimamente vinculado ao patronato, propaganda e mitologia dinástica da família Medici, tendências culturais que o duque Cosimo I se esforçou por preservar e que permearia grande parte de suas encomendas dinásticas¹³⁸⁵. Um testemunho evidente da familiaridade de Bronzino com os aspectos estéticos desta tradição pode ser constatado em um de seus sonetos. Nestes versos, o artista

¹³⁸² COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 185-188; BROCK. *Bronzino*, p. 184; VASARI. *Vite*, v. 7, III, Degl' Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino, p. 597. O painel central atual, de 1553, como Cox-Rearick observa, distancia-se consideravelmente do original, apresentando uma outra configuração cromática, denunciando uma mudança na arte florentina de meados do século. Para a autora, esta mudança estilística ocorre em resposta ao ambiente conturbado na corte florentina, marcado pelo avanço da tuberculose de Eleonora e pelas transformações da pintura com o andamento da Contra-Reforma, representando um movimento de afastamento da Maniera que se torna inteiramente evidente nos retábulos de Bronzino da década de 1560. Esta mudança em direção a um estilo mais sóbrio e menos sensual também se estende aos painéis da Anunciação, recorrendo a uma iconografia devocional, pintados em um estilo que se tornaria predominante a pintura florentina do final do século.

¹³⁸³ Cf. supra, cap. 2.4.

¹³⁸⁴ BROCK. *Bronzino*, p. 240-241; DELUMEAU. *A civilização do Renascimento*, p.381.

¹³⁸⁵ TAVACCHIA, Bette. *Bronzino's corpus between Ancient Models and Modern Masters*. In: GÁLDY, Andrea M. (Ed.). *Agnolo Bronzino: Medici Court Artist in Context*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 51.

descreve seu desejo intenso em criar a mais bela face possível para representar Cristo, desejoso “de imitar o mais belo entre todos os belos rostos para adornar o Rei do Paraíso”¹³⁸⁶, destacando como a contemplação deste rosto transcenderá o plano terreno:

O quanto o que é celeste é separado do terreno,
Que rapidamente torna-se inválido e conquistado diante da grande luz
Vieram o olho, o ingegno e meu estudo
A alma perdida em tão graciosa aparência
Admirando a graça ou a beleza
Abandonava o corpo e subia até as ideias elevadas;
De onde, não sei o que vejo, talvez o conceito
Em parte, unia-se a tão divina altura,
mas nem a arte, nem a mão o obedecia¹³⁸⁷.

Embora o poema seja um lamento pela falha em reproduzir a perfeição celeste do conceito na matéria, os versos ecoam angustias também expressas por Michelangelo. Inspirado pela poesia de Dante, Petrarca e Michelangelo, as quais contém alusões a estas ideias, bem como pelas visões estéticas em circulação na *Accademia Fiorentina*, tais ideias se apresentariam naturalmente ao pintor-poeta¹³⁸⁸. A teoria da beleza desenvolvida pelos neoplatônicos florentinos e difundida pela cultura cortesã da qual Bronzino fez parte, é assim prontamente integrada à temática religiosa, cuja *grazia che eccede la misura* funciona como um artifício estético direcionado à produção de encantamento no espectador. A crença no poder da beleza, uma característica central da arte da Maniera, será pervasiva a toda a carreira de Bronzino como artista, jamais abandonando o jogo neoplatônico de induzir a contemplação espiritual pela beleza corpórea, processo que também se faz presente na Capela de Eleonora¹³⁸⁹.

Neste ciclo decorativo, o artista sistematicamente evita a imitação fiel da natureza, recorrendo à artificialidade da *grazia*¹³⁹⁰. Em sua *Deposição* (Fig. 11), o corpo de Cristo é segurado pela Virgem com o auxílio de São João Evangelista (cuja inspiração na *Pietà* michelangesca é

¹³⁸⁶ BRONZINO, Agnolo. *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di piu insigni poeti*. Firenze: Nella Stamperia Magheri, 1823, p. 108: “D’imitar fra i più belli il più bel viso / Per adornarne il Re del Paradiso”.

¹³⁸⁷ BRONZINO. *Sonetti* p. 108: “Quanto il celeste è dal terren diviso / Che tosto inferno al gran lume, e conquiso / Venne l’occhio, e l’ingegno, e l’studio mio. / L’alma smarrita in sì leggiadro aspetto / Ammirando or la grazia, or la bellezza / Lasciava il corpo, e all’alte idee saliva;/ Onde, che l’ver non so, forse il concetto / In parte aggiunse a sì divina altezza,/ Ma l’arte nè la man non l’obbediva”.

¹³⁸⁸ Cf. supra, cap. 1.1 e 2.3.

¹³⁸⁹ TAVACCHIA. Bronzino’s corpus, p. 51.

¹³⁹⁰ BROCK. *Bronzino*, p. 200.

evidente) em volta dos quais encontra-se um grupo composto majoritariamente de mulheres, com a exceção de três homens no canto superior direito, separados do grupo principal no primeiro plano, entre os quais figuram Nicodemos e José de Arimateia, que contribuem para o sepultamento de Cristo¹³⁹¹. A composição é invadida por dois anjos ao lado de Cristo, segurando respectivamente um cálice e um véu, assinalando o caráter simbólico eucarístico do painel, celebrando o corpo de Jesus como “pão do céu”, “pão dos anjos” e “pão do altar”, aspecto também ressaltado pelo grupo de cinco anjos em suspensão na região superior do painel, portando as *arma Christi*, os instrumentos da Paixão¹³⁹².

O aspecto transcendente da cena se estende ao tratamento dispensado às figuras. Apesar do drama envolvido na cena, este não se reflete nas expressões faciais das personagens, que permanecem imperturbáveis e serenos, o que é evidente sobretudo na figura de São João Evangelista, sustentando a parte superior do torso de Cristo, cujo semblante idealizado e tranquilo contrastam com o movimento tortuoso feito por seu corpo e sua cabeça. De fato, tal serenidade reflete o gosto cortesão pelo autocontrole e pela supressão das paixões, difundidos na cultura europeia pela obra de Castiglione como elementos indicativos da boa *maniera*, atributos que logo foram absorvidos pela cultura artística¹³⁹³. Esta expressividade, combinada ao tratamento marmóreo e polido das figuras, ausentes de traços individualizantes e imperfeições, contribuem para a produção de um efeito de imaterialidade e transcendência à composição, corroborado pela despreocupação em introduzir a cena em uma paisagem tridimensional perspetivamente composta, indicando assim que o episódio se passa em uma esfera suprassensível e simbólica.

Qualquer atributo mundano é cuidadosamente evitado em nome do refinamento e da *grazia*. Como Cox-Rearick pontua, sua sintaxe é um *páthos* congelado, de acordo com o qual as emoções são controladas pelas atitudes estilizadas e pelo comportamento frio dos personagens¹³⁹⁴. A plasticidade idealizada e simbólica é também formada pelo tratamento artificial da luz, onde o artista utiliza uma luminosidade pervasiva, neutralizando a formação de sombras intensas e

¹³⁹¹ João 19:38–42, p. 1891-1892.

¹³⁹² NATALI. The dukes and the Eucharist, p. 101; COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 180; BROCK. *Bronzino*, p.185

¹³⁹³ Cf. supra, cap. 2.4.

¹³⁹⁴ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 179.

dispensando o *chiaroscuro*, ampliando a percepção de irrealidade. Embora a luminosidade característica da arte de Bronzino seja por vezes interpretada como uma reação à problemática do *paragone* entre a pintura e a escultura, esta articulação plástica também possui uma dimensão teológica, como lembra Carlo Falciani, baseada na concepção de que a luz visível, irradiada sobre o mundo, seria uma manifestação visível da luz divina, visão de origem neoplatônica difundida na teologia cristã a partir da metafísica de luz de Pseudo-Dionísio¹³⁹⁵.

A mesma plasticidade se estende aos seus afrescos da *Vida de Moisés*. O episódio da *Travessia do Mar Vermelho* e o *Chamado de Josué* (Fig. 7) se passa em um cenário igualmente estático e predominantemente artificial. O mar, no qual se precipitam as tropas egípcias, não tem suas águas agitadas mesmo com os movimentos desesperados dos soldados precipitantes. De modo semelhante, as expressões do povo escolhido de Iahweh, cuidadosamente modelado de maneira idealizada e perolada, demonstram serenidade, contrastando com a emoção e intensidade do relato bíblico, eliminando o *sfumato*, por meio do qual o brilho natural da pele humana seria simulado. Toda a composição é banhada por uma luz pálida e frontal antinatural, desvinculada da luz solar que incide sobre o horizonte. Brock chama atenção para a utilização arbitrária da pigmentação, de modo que o cume rochoso muda deliberadamente de tons, transitando entre o laranja, o esverdeado e um tom enegrecido¹³⁹⁶. A combinação destes fatores, como observado por Cox-Rearick, contribui para o esvaziamento dramático do afresco¹³⁹⁷.

Qualquer emoção e materialidade são, assim, depuradas pela *grazia*, a qual se expressa na beleza e sensualidade marmórea das personagens, como na jovem, auxiliada por um homem de costas no canto inferior esquerdo, com um de seus seios exposto; no par de jovens andróginos, no centro da composição acima de Josué (cujos cabelos são modelados como uma escultura), que assistem seus inimigos serem engolidos pelas águas do mar; e no jovem, no canto inferior direito, reclinante em *contrapposto* como um rio deus, cuja pose é uma lembrança do *ignudo* localizado no canto superior esquerdo da cena da Separação da Terra, executada por Michelangelo no teto da Capela Sistina. A mesma sensualidade andrógina, ressaltada pela luminosidade antinatural, pode

¹³⁹⁵ FALCIANI. On religious painting, p. 279. Cf. supra, cap. 2.2, 2.3 e 2.4.

¹³⁹⁶ BROCK. *Bronzino*, p. 201.

¹³⁹⁷ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 120.

ser vista nos afrescos que cobrem as demais paredes. Na *Coleta de Maná* (Fig. 8), apresenta-se no jovem representado na pose de uma canéfora¹³⁹⁸ em figura serpentinata segurando uma ânfora com o alimento divino, ocupando o lado esquerdo do episódio¹³⁹⁹.

À direita, Moisés é novamente mostrado em esplendor, golpeando a pedra da qual surge uma nascente de água potável, cuja figura é desprovida de qualquer traço de sombra, uma alusão à sua iluminação divina (Fig. 9). Abaixo de si, um grupo de pessoas se debruça sobre a fonte milagrosamente criada, dentre os quais as mulheres são representadas de modo idealizado com tons perolados, referenciando os modelos escultóricos antigos. Esta imagética é especialmente presente no afresco Oeste, mostrando a *Serpente de Bronze* (Fig. 10), na qual as figuras femininas são idealizações *all'antica*, cuja sensualidade age de modo a incitar a atenção do espectador ao espetáculo divino, como pode ser constatado na personagem à esquerda, de seios à mostra em perfil, voltando-se em direção à Serpente de Bronze, cujo movimento serve como expressão imagética do processo neoplatônico de contemplação do divino: a beleza e o erotismo cumprem o propósito de direcionar o olhar do observador para a realidade sagrada, assim como a sensualidade da figura direciona o fruidor para a salvação divina, como demonstra a atenção da mulher, voltada à Serpente mosaica, prefiguração da salvação da humanidade operada pelo Filho do Homem. Tal dinâmica é recorrente na produção artística de Bronzino, como observado por Maurice Brock em sua interpretação do painel executado pelo artista de Cristo no Limbo (1552) para a Capela Zanchini de Santa Croce¹⁴⁰⁰.

Este corpus sincrético constituído por conotações religiosas, políticas e estéticas encontra sua síntese no afresco que cobre o teto (Fig. 12). A composição subdivide-se em quatro regiões, cada uma ocupada por uma figura sacra. Acima da parede do altar encontra-se São Miguel Arcanjo em movimento *serpentino* combatendo um demônio, sendo a figura mais idealizada do conjunto, cujo rosto e torso finamente executados são dotados da mesma sensualidade andrógina de outras figuras masculinas nos afrescos das paredes abaixo, expressando a qualidade da *grazia*, por meio

¹³⁹⁸ Mulheres que em certas festividades gregas carregavam em uma corbelha (pequena cesta de vime, madeira ou ferro) oferendas destinadas a sacrifícios. A figura seria adotada como ornamento arquitetônico, como uma variação de cariátide acompanhada de uma cesta sobre a cabeça. Cf. ROCCOS, Linda Jones. The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art. *American Journal of Archaeology*, v. 99, n. 4, Oct. 1995, p. 641-666.

¹³⁹⁹ BROCK. *Bronzino*, p. 200.

¹⁴⁰⁰ BROCK. *Bronzino*, p. 272.

da qual sua proveniência divina é simbolizada. Ao seu lado, em sentido anti-horário, encontra-se São Francisco junto de seu companheiro, o irmão Leão, em contemplação, recebendo os estigmas de Cristo.

Figura 12. Agnolo Bronzino, *Teto da Capela de Eleonora de Toledo*, ca. 1541. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁴⁰¹

Na época do afresco, o santo foi objeto de devoção especial de Cosimo e Eleonora, em homenagem ao qual nomearam seu primogênito, Francesco, nome incomum na família Medici,

¹⁴⁰¹ Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/b/bronzo/3a/10eleono.jpg> > Acesso em julho, 2023.

cujo nascimento é referido na parede logo abaixo ao santo, servindo assim como uma alusão adicional ao príncipe toscano¹⁴⁰². A seguir, São Jerônimo em exaltação, acompanhado do leão que, curado pelo santo, tornou-se seu companheiro¹⁴⁰³; e, finalmente, São João Evangelista, ressurgindo no teto como o escritor inspirado segurando seu Evangelho junto de seu atributo, a águia¹⁴⁰⁴.

O detalhe oval no centro da abóbada, exibindo uma representação tricéfala da Trindade conectada a guirlandas de flores e frutos acompanhadas por *putti* emoldurando a composição, é uma repintura também posterior, substituindo o brasão de armas de Cosimo e Eleonora, que se tornara ultrapassado diante da nova união matrimonial de Francesco e Joana em 1565¹⁴⁰⁵. O teto complementa os níveis de sentido expressos nos afrescos sobre as paredes, embora não se relacione diretamente com o tema da Eucaristia. Com relação ao ducado, especialmente à pessoa de Eleonora, as guirlandas acompanhadas com os *putti* assinalaram o papel da duquesa como *genetrix*, cuja fertilidade é referida também nos afrescos da Capela por uma série de elementos diversos como a mulher grávida atrás de Moisés na cena da Travessia do Mar Vermelho (Fig. 7) e, indiretamente, nas cenas dos milagres de Moisés nos quais ele alimenta seu povo, contando com a presença de diversas figuras femininas acompanhadas de suas crianças (Figs. 8 a 10)¹⁴⁰⁶.

Adicionalmente, o afresco do teto dialoga com as conotações platonizantes da estética maneirista de Bronzino. É notável que a composição, com a exceção de Miguel Arcanjo, é formada inteiramente por santos que transcenderam sua condição terrena e assumiram um caráter divino ao atingir a santidade, em consonância com o processo de ascensão produzido pela beleza física enquanto reflexo da beleza divina. Este processo de elevação espiritual do terreno ao celeste é confirmado pelas guirlandas junto dos *spiritelli* ou *genii*, que segundo uma tradição antiga e

¹⁴⁰² COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 318.

¹⁴⁰³ VORAGINE, Jacobus A. *Legenda Aurea*. Lipsiae: Impensis Librariae arnoldianae, 1801, CXLVI, p. 655-656.

¹⁴⁰⁴ A atribuição do animal ao santo se deve a alguns fatores. na Antiguidade, a ave era considerada como aquela que voa mais alto, sendo associada a João por este iniciar seu Evangelho “a partir do Céu” - o relato da Criação do universo pelo Verbo, descrito em João 1: 1, p. 1842: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”. Em segundo lugar, a visão profunda do animal torna-se uma alusão ao seu papel como Revelador, cuja visão o permitiu ver os acontecimentos futuros. Cf. FERGUSON, George. *Signs and symbols in Christian art*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 5.

¹⁴⁰⁵ BROCK. *Bronzino*, p. 184.

¹⁴⁰⁶ COX-REARICK. *Bronzino's Chapel of Eleonora*, p. 316.

medieval, representam o impulso criativo da natureza, vinculado ao conceito de *natura genetrix*¹⁴⁰⁷. Na Capela de Eleonora, estes seres servem como intermediários entre a condição terrena e a espiritual, conectados pela abundância promovida pelos céus sobre o mundo da matéria. Assim, habitando os domínios da doutrina neoplatônica sobre o belo, o programa indica um processo no qual o terreno, imbuído da *grazia che eccede la misura*, representa um impulso inicial em direção à transcendência. Como Tavacchia a este respeito completa, “o ponto inicial do caminho que leva a um reino superior”¹⁴⁰⁸.

Este sentido também se reflete no tratamento diverso dado pelo artista no *disegno* dos santos e o de São Miguel Arcanjo. Como Brock aponta, São Jerônimo, São Francisco e São João não apresentam características maneiristas, ao contrário, são representados de acordo com suas características convencionais. São Miguel, por outro lado, em figura serpentinata, cujos traços são marcados por uma sensualidade andrógina evidente em seu rosto e em seu torso (coberto por uma armadura que sugere uma transparência), é totalmente maneirista, exibindo a artificialidade de Bronzino. Esta disparidade, para o autor, pode ter sido deliberada, servindo como uma referência a Michelangelo, cuja influência como inspiração artística de Bronzino é significativa na Capela. Pela artificialidade de sua pose, o anjo anunciaria que a artificialidade prevaleceria sobre a verossimilitude, demonstrando a conquista da arte sobre a natureza, e da *grazia*, vista como uma qualidade imaterial e divina, sobre a matéria¹⁴⁰⁹.

Com efeito, a imagética desta jornada espiritual encontra na própria figura de São Miguel como uma síntese importante¹⁴¹⁰. O misticismo cristão, a partir de Pseudo-Dionísio, passou a conceber os seres angélicos segundo uma hierarquia metafísica que liga Deus à humanidade. Os anjos orbitam Deus, voltando-se à contemplação de seu rosto, também possuindo o papel de refletir e distribuir a luz divina sobre os graus subsequentes, filtrando-a de modo a torna-la suportável aos seres ontologicamente inferiores¹⁴¹¹. Essa ideia é retomada por Marsílio Ficino, inserindo a

¹⁴⁰⁷ ECONOMOU, George D.. *The Goddess Natura in Medieval Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972, p. 29-57. Cf. infra, cap. 3.5.

¹⁴⁰⁸ TAVACCHIA. Bronzino's corpus, p. 56: “the initial point of the path that leads to a higher realm”.

¹⁴⁰⁹ BROCK. *Bronzino*, p. 204-7.

¹⁴¹⁰ Sobre o simbolismo de São Miguel Arcanjo no contexto do neoplatonismo, cf. CHENEY, Liana De Girolami. Giorgio Vasari's Saint Michael: A Symbol of Neoplatonic Light. *Cultural and Religious Studies*, Mai.-Jun. 2015, vol. 3, n. 3, p. 152-166.

¹⁴¹¹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, VI.2.201a, p.55-VII.4.212b, p.67; XV.5.336a, p.116

hierarquia dos seres angélicos no modelo metafísico de Plotino, identificando-os com a Mente divina, da qual a luz divina irradia sobre os planos inferiores e o ser humano. Este processo emanativo também é compreendido como uma escada, por meio da qual se é possível chegar até Deus pelo amor divino. Neste sentido, os anjos são intermediários e transmissores entre Deus e a humanidade, garantindo que ela possa cumprir sua missão de retornar à sua origem, unindo-se a Deus¹⁴¹². Neste sentido, o demônio prestes a ser golpeado pelo arcanjo no teto da Capela de Eleonora pode ser compreendido como uma representação dos impulsos terrenos que impedem o ser humano de contemplar as esferas espirituais superiores, servindo como uma admonição ao espectador do local, para que o mesmo não se contente com a apreciação estética da beleza das figuras que estampam as paredes do local, devendo utilizar do impulso desta atração para buscar a beleza da verdade de Cristo.

Dotada de vários níveis de sentido, a arte de Bronzino é endereçada a um observador idealizado que, familiar com este repertório conceitual neoplatônico, é capaz de compreender e decifrar as alusões contidas nestas pinturas, expressas por artifícios estéticos como a nudez e o erotismo, entendidos como uma ferramenta estética capaz de estimular a mente do observador a alcançar a verdade divina¹⁴¹³. Tal enquadramento permeou a cultura artística na corte de Cosimo I, e temas ligados à doutrina neoplatônica e à filosofia oculta serão difundidos em diversas encomendas ducais, especialmente a partir de meados do século, quando o aparato propagandístico da família Medici assume uma forma definitiva. Baseadas em uma concepção simbólica do mundo, estas ideias encontrarão uma expressão mitológica, através da qual o ducado promoverá sua imagem, justificando seu *dominio* como manifestação da ordem cósmica, na qual a figura do duque surge como um *alter deus*, um representante divino com a missão trazer prosperidade ao povo toscano. Como parte desta iniciativa propagandística, desde seus primeiros anos, Cosimo enxerga na astrologia uma ferramenta importante para a consolidação de sua autoridade e legitimidade, explorando-a em diversas encomendas no curso de sua vida, as quais serão analisadas a seguir.

¹⁴¹² Cf. *supra*, cap. 1.3.

¹⁴¹³ BROCK. *Bronzino*, p. 240-241; DELUMEAU. *A civilização do Renascimento*, p.381.

O prognóstico de Ristori destaca um futuro brilhante, ainda que após uma série de desafios, mas com um inegável sucesso, o que renovou a confiança de Cosimo no poder do destino, sobretudo após sua vitória, em 1 de Agosto, sobre os *fuorusciti* em Montemurlo. Por este motivo, Cosimo, seguindo o exemplo de Augusto, tornaria pública sua natividade por meio de encomendas artísticas. Uma das primeiras foi a decoração do teto da *loggia* da *villa* Medici em Castello, encomendada ao artista Jacopo Pontormo no outono de 1537, comissão em resposta às suas dificuldades políticas e econômicas. Com a ameaça militar espanhola, as consequências dos ataques dos *piagnoni* e a situação financeira herdada pelo duque, é surpreendente que Cosimo decida encomendar um grande ciclo pictórico à fresco diante deste cenário, demonstrando uma firme crença no poder da arte e dos astros¹⁴¹⁶.

Segundo Rousseau, a encomenda, atualmente perdida (da qual restam alguns estudos, no entanto), visava representar imgeticamente, por meio de alegorias mitológicas, o mapa natal de Cosimo na vila onde ele e sua mãe viviam com dificuldades financeiras desde a morte de seu pai, em 1526. A *loggia*, como lugar mais público da *villa*, seria um local ideal para a promoção do destino manifesto de Cosimo. O afresco, entretanto, seria finalizado apenas cinco anos mais tarde, comprometendo parcialmente o efeito esperado do ciclo sobre os potenciais espectadores. Além disso, é possível que a imagem servisse a um propósito mágico, funcionando como um talismã, através do qual influências estelares benéficas seriam atraídas¹⁴¹⁷.

O poder das imagens astrológicas não era uma novidade no Renascimento¹⁴¹⁸, cuja eficácia era também estendida por Marsilio Ficino à pintura. Ao descrever a confecção de uma pintura arquetípica do universo, dotada da capacidade de atrair influxos celestes, Ficino elenca uma lista de cores com associações planetárias a serem utilizadas na composição, que deve ser executada de acordo com configurações celestes favoráveis, de modo a potencializar a afinidade entre a imagem e os céus. O mago florentino conclui que tal obra não deve ser apenas olhada, mas também contemplada com a mente (*neque spectare solum, sed etiam animo refutare*), sugerindo que a

20genitura%20dello%20illustrissimo%20Cosimo%20de%27%20Medici%20duca%20della%20Repubblica%20Fiorentina,%20auctore%20Iuliano%20Ristorio%20pratense%20carmelita#/oro/281.

¹⁴¹⁶ ROUSSEAU. Astrological Imagery, p. 70.

¹⁴¹⁷ ROUSSEAU. Astrological Imagery, p. 71.

¹⁴¹⁸ Cf. supra, cap. 1.5.

pintura fosse inserida no teto de uma câmara abobadada, onde o contemplante deveria passar boa parte de seu tempo e até dormir, recebendo assim as influências benéficas dos astros¹⁴¹⁹.

A execução de pinturas astrológicas baseadas na relação entre o macrocosmo e microcosmo seria difundida no Renascimento, tendo como exemplos célebres, além da encomenda de Cosimo, o mapa natal do banqueiro Agostino Chigi na *Sala di Galatea* (1511-12) executado por Baldassare Peruzzi na *villa Farnesina* ou a *Sala dei Pontefici*, abóbada pintada por Perino del Vaga e Giovanni da Udine para o papa Leão X (1520-21) no Palácio Apostólico¹⁴²⁰. O duque veria a astrologia como uma arma poderosa capaz de reverter as adversidades encontradas no início de seu governo. O mapa natal de Cosimo I, tal como discutido por Ristori, forneceria o elemento decisivo nesta iniciativa, por meio de uma configuração astrológica que indicaria o sucesso vindouro sobre as adversidades e o favor da Providência divina: o ascendente (cúspide da Primeira Casa zodiacal) na constelação de Capricórnio, signo astrológico que desde o período imperial romano era associado ao imperador Augusto¹⁴²¹.

Particularmente efetiva dentro do contexto florentino, Claudia Rousseau pontua que a iniciativa de Cosimo também foi uma resposta às profecias dos *piagnoni*, facção dominicana seguidora de Savonarola, que fazia previsões trágicas direcionadas aos Medici, como a ideia de que seu governo não obtinha o suporte divino. Ao contrário, o duque construiria uma imagem messiânica de sua figura, como o escolhido pela Providência para pôr um fim à guerra civil e trazer paz e prosperidade ao povo florentino, missão confirmada por seu posicionamento astrológico, e pelas subseqüentes comparações com as trajetórias de Augusto e, em menor nível, de Carlos V¹⁴²². A crença de Cosimo I no poder dos astros perduraria por toda a sua vida¹⁴²³, traduzindo-se assim em uma confiança inabalável de que seu destino havia sido divinamente designado e que sua ascensão ao governo significaria o estabelecimento de uma nova Era de Ouro em Florença.

¹⁴¹⁹ FICINO, *Three Books on Life*, III.19, p.344-6.

¹⁴²⁰ TURNER, James Grantham. *The Villa Farnesina: Palace of Venus in Renaissance Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023; QUINLAN-MCGRATH, Mary. The Sala dei Pontefici Vault: Raphael's School and Napoleon's Troops. *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 49, 2004, p. 171-194. Cf. ainda VASARI. *Vite*, v. 5, III, p. 595-596.

¹⁴²¹ SUETONIUS. *De vita caesarum*, Divus Augustus, 94, p. 103-104.

¹⁴²² ROUSSEAU. *Astrological Imagery*, p. 67.

¹⁴²³ ROUSSEAU. *Astrological Imagery*, p. 82.

Esta orientação esteve por trás da adoção do signo capricorniano como insígnia pessoal (Fig. 14) em uma série de encomendas públicas e privadas, servindo como vínculo simbólico ao duque. Sua utilização é explicada no famoso *Dialogo dell'impresa militari et amorose* (1555) do médico e humanista Paolo Giovio. O autor revela que o duque escolhera o Capricórnio como um de seus símbolos pessoais visando construir uma analogia com o imperador romano Augusto, cujo ascendente encontrava-se no mesmo signo¹⁴²⁴. Giovio reforça esta associação, chegando a comparar a Batalha do Áccio de 2 de setembro de 31 a. C., concluída com a vitória de Otaviano sobre as forças de Marco Antônio e Cleópatra, com a vitória de Cosimo I sobre a oposição ao seu ducado em Montemurlo, no início de agosto de 1537. Acima do signo zodiacal há uma faixa com a inscrição FIDEM FATI VIRTUTE SEQUEMUR (“Com virtude, buscarei concretizar os desígnios do destino”), indicando a crença de Cosimo I de que seu destino como duque havia sido revelado pelo seu horóscopo: o posicionamento de Capricórnio como seu signo ascendente, visão reforçada pela localização da constelação sobre a cidade de Florença¹⁴²⁵.

Figura 14. Paolo Giovio, *Impresa de Cosimo I de' Medici*.



Fonte: GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, 1559, p. 51.

¹⁴²⁴ GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*. In Lione: Appresso Guglielmo Roviglio, 1559, p. 51.

¹⁴²⁵ GIOVIO. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, p. 51-52.

Como Giovio observa, a fonte desta noção remonta à *Vida de Augusto* descrita por Suetônio. Segundo o historiador romano, durante sua permanência na Apúlia, os jovens Otaviano, acompanhado de Marco Vipsânio Agrippa, consultou-se com o astrólogo Teógenes. Após Agrippa ter sua bem afortunada sorte revelada pelo astrólogo, após fornecer os dados de seu nascimento, temendo ter uma sorte menos afortunada, Otaviano inicialmente relutou em fornecer sua hora de nascimento, finalmente cedendo à insistência de Teógenes. Após a revelação de seu destino, o astrólogo teria se lançado aos pés do jovem em reverência, e desde então, Augusto teria demonstrado tamanha fé em seu destino, que tornaria seu horóscopo publicamente conhecido, mandando cunhar uma moeda de prata com o signo da constelação de Capricórnio, sob a qual havia nascido¹⁴²⁶. A partir de Augusto, a conexão do signo com o poder seria continuada pelos imperadores subsequentes, tornando-se um símbolo imperial¹⁴²⁷.

Considerando-se herdeiro político e emulo de Augusto, Cosimo I adota esta imagética e passa a utilizá-la como símbolo pessoal desde os primeiros anos de seu ducado em suas encomendas artísticas, como parte de um esforço de consolidar e justificar, no campo simbólico, seu governo perante a sociedade florentina e europeia. Um dos primeiros usos do signo como uma das primeiras encomendas feitas pelo duque, na qual o signo é utilizado como parte de um programa propagandístico, é o conjunto estatutário de duas fontes para o jardim de sua *villa* de Castello, encarregando Niccolò Tribolo (1500-1550) de ampliá-lo e decorá-lo em 1537.

A primeira delas (Quadro 1), feita a partir de um desenho de Tribolo em 1545, consiste em um pedestal dedicado a *Vênus-Florença* decorado com sátiros, plantas e frutos, elementos alusivos da fertilidade inerente ao elemento água, símbolos de cidades sobre o domínio florentino, além de um Capricórnio, aludindo ao domínio de Cosimo I sobre a cidade. A base seria finalizada com um bronze alegórico de *Vênus-Florença*, seguindo o modelo de *Vênus Anadyomene*, executado por Giambologna entre 1570 e 1571, movido em 1788 para a vila vizinha de Petraia, onde compõe parte do acervo do museu. A segunda fonte (Quadro 2), cuja base também apresenta o signo astrológico, mostra *Hércules e Anteu*, situada na extremidade do eixo central, mais próxima à *villa*,

¹⁴²⁶ SUETONIUS, *De vita Caesarum: libri VIII*. Stutgardiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1978, Divus Augustus, 94, p. 103-104; GIOVIO, *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, p. 51.

¹⁴²⁷ BARTON, Tamsyn. Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalency and Imperial Rhetoric. *The Journal of Roman Studies*, v. 85, 1995, p. 47.

executada por Bartolomeo Ammanati em 1559¹⁴²⁸. A fonte de *Vênus-Fiorenza*, incorpora o aspecto benigno e provedor do duque, direcionado aos povos sob seu domínio, enquanto a fonte de *Hércules e Anteu*, sua característica combativa, destinada aos seus inimigos e àqueles que porventura ofereçam risco à paz e à prosperidade de seu governo.

Quadro 1. Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, *Fonte de Vênus-Fiorenza e detalhe do pedestal*, 1545-1570/71. Villa Medicea della Petraia, Florença.



Fonte: Web Art Gallery e Jstor¹⁴²⁹

¹⁴²⁸ VEEN. *Cosimo I*, p. 8-9.

¹⁴²⁹

Disponível

em:

<https://www.jstor.org/stable/community.20314066?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Adacdba57bfcd31590a078447979fa3d9> e <<https://www.wga.hu/art/t/tribolo/petraia.jpg>> Acesso em 10 de novembro de 2022.

Quadro 2. Niccolò Tribolo e Pierino da Vinci, Fonte de Hércules e Anteu (detalhe), 1546-1556. Villa Medicea di Castello, Florença.



Fonte: Jstor e Web Art Gallery¹⁴³⁰.

Assim, desde os primeiros anos de seu ducado, Cosimo I recorre ao repertório mitológico, alegórico e astrológico antigo como ferramenta de promoção de seu ducado e de sua linhagem, estabelecendo a ideia de que seu poder está em conformidade com a ordem natural da natureza e do universo. O Capricórnio será utilizado para estabelecer um vínculo direto do duque com o significado expresso nas obras por ele encomendadas, de modo que o conteúdo destes programas represente aspectos da sua personalidade. O programa decorativo da *villa* Medici em Castello situa-se neste projeto mais amplo de promoção do regime, pautado na consolidação do poder ducal.

¹⁴³⁰ Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/community.20306772?searchText=&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dfountain%2Bof%2Bhercules%2Band%2Bantaeus&ab_segments=0%2FSYC6646_basic_search%2Filtr&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A78d91da0e93a8b8dcfd83cc4f9bcc > e <<https://www.wga.hu/art/t/tribolo/hercule.jpg>> Acesso em 10 de novembro de 2022.> Acesso em 10 de novembro de 2022.

Neste contexto, proliferaram encomendas artísticas que explorariam simbolicamente a sujeição de Florença à sua autoridade, em um tom semelhante ao adotado na *Fonte de Vênus-Fiorenza*¹⁴³¹.

No mesmo período, em 1540, com a mudança do duque e sua família para o antigo Palazzo della Signoria, como parte do processo de ampliação e reforma do edifício, Cosimo I encomendara a execução de diversos ciclos pictóricos para adequar a nova residência ao seu gosto¹⁴³². Esta iniciativa também incluiu a Piazza della Signoria, que contou com um bronze encomendado a Benvenuto Cellini em 1545, desvelado na Loggia dei Lanzi em 1554 (Figs. 15 e 16). A obra é interpretada como alegoria de Cosimo I de' Medici esmagando seus inimigos e opositores, assim como, após exterminar Medusa, Perseu libertaria Andrômeda¹⁴³³, uma alusão à cidade de Florença. Entretanto, além do sentido político explorado pelo duque, o mito pode ser interpretado em outros níveis. Em sua influente *Genealogie deorum gentilium*, uma das principais fontes de repertório mitológico na corte de Cosimo I¹⁴³⁴, Giovanni Boccaccio fornece uma série de interpretações sobre o mito.

Boccaccio menciona o mito como exemplo da polissemia inerente aos mitos antigos. Literalmente, após decapitar a górgona, o herói deixa o local voando com as sandalhas de Hermes; em termos morais, a vitória sobre o monstro representa a vitória do sábio sobre o vício e a ascensão

¹⁴³¹ Em 1539, as festividades de seu casamento com Eleonora de Toledo ecoariam parcialmente o programa escultórico de Castello, nas quais Tribolo também desempenharia um papel principal. A entrada da noiva foi marcada pela apresentação teatral, acompanhada de um banquete no *cortile* do Palazzo Medici, apresentando Apolo e as musas, seguidos por Fiorenza, os rios Arno e Mugnone, e cinco ninfas representando seu *contado*. Fiorenza segurava um bastão (símbolo de sua dominação territorial), enquanto era vestida com um manto ilustrado com as *palle* medicinas e coroada com o *mazzocchio* ducal, elementos demonstrativos de sua submissão ao ducado. Cf. VEEN. *Cosimo I*, p. 9.

¹⁴³² Cf. a seguir, cap. 3.3.

¹⁴³³ PSEUDO-APOLLODORUS. *The Library*, v. 1, II.4.1-3, p. 151-161. Perseu teria sido fruto da união entre Dânae e Zeus, que a engravidaria na forma de uma chuva dourada, sendo assim um semideus. Sob a orientação de Hermes e Atena, o herói teria ganhado das ninfas uma bolsa (*kibisis*), o Elmo de Hades (fazendo-lhe invisível), as Sandálias aladas e uma foice de Hermes, além do Escudo de Atena, que funcionaria como um espelho, com o auxílio dos quais decapitaria Medusa, a única mortal das górgonas. Em seu retorno, Perseu teria visto Andrômeda, filha de Cefeu, rei da Etiópia, colocada como sacrifício para um monstro marinho. Cassiopéia, esposa de Cefeu, ao vangloriar-se como mais bela que as Nereidas, atraíu para si a fúria de Poseidon, enviando enchentes e um monstro para destruir o reino, o que poderia ser evitado mediante o sacrifício de Andrômeda ao monstro, levando Cefeu a oferecer sua filha acorrentada sobre uma rocha para aplacar a ira do deus marinha sobre seu reino. Ao avistar e apaixonar-se pela princesa, Perseu promete a Cefeu que mataria o monstro se consentisse com o casamento com Andrômeda. O herói finalmente mataria o monstro, libertaria a jovem e a faria sua esposa, levando-a consigo para casa.

¹⁴³⁴ A obra de Boccaccio é uma das principais fontes utilizadas em ciclos decorativos como o dos Quartieri degli Elementi no Palazzo Vecchio (1555-1557), como afirma o próprio Vasari em seus *Ragionamenti*. VASARI. *Ragionamenti*, I, 2, p. 36; SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p. 225.

até a virtude; alegoricamente, mostra o desprezo pelas delícias terrenas e a elevação mística até o divino; finalmente, anagógicamente, representa a vitória de Cristo sobre o príncipe do mundo e seu retorno ao Pai¹⁴³⁵.

Figura 15. Benvenuto Cellini, *Perseu com a cabeça de Medusa*, 1545-1554. Bronze, Piazza della Signoria, Florença.



Fonte: Domínio público¹⁴³⁶.

No século XVI, esta interpretação platonizante do mito seria retomada pela literatura da época. Em seu *Dialoghi d'Amore*, descendente da obra de Ficino (escrito entre 1501 e 1502, mas

¹⁴³⁵ BOCCACCIO. *Genealogie deorum*, 1951, v. 1, I.3, p. 19.

¹⁴³⁶

Disponível

em:

<

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/03_2015_Perseo_con_la_testa_di_Medusa-Benvenuto_Cellini-Piazza_della_Signoria-Loggia_dei_Lanzi-volta_a_crociera-ordine_corinzio_%28Firenze%29_Photo_Paolo_Villa_FOTO9260.JPG> Acesso em 12 de novembro de 2022.

publicado postumamente em 1535) Judá Leon Abravanel (conhecido como “Leão Hebreu”, ca.1460 - ca.1530) considera o mito de Perseu e a Górgona como uma alegoria do triunfo da virtude sobre o vício; da mente humana sobre o caráter monstruoso da condição terrena, ascendendo à contemplação das coisas divinas, atingindo a perfeição humana; ou mesmo, teologicamente, como o afastamento da essência angélica da matéria¹⁴³⁷. O mesmo tom perpassaria a tradição mitográfica de autores como Natale Conti, que em suas *Mythologiae* considera Perseu como uma alegoria da razão da alma humana e da prudência, eliminando Medusa, que, como uma meretriz, representa o desejo e a luxúria que faz os homens se tornarem pedra. Ao ser morta por Perseu e ter sua cabeça dada pelo herói à Palas, a fábula reforça a associação do herói com a sabedoria¹⁴³⁸, relação que remonta à Fulgêncio¹⁴³⁹. Esta tradição exegética teria inspirado o significado pretendido por Cellini e seus contemporâneos sobre a escultura¹⁴⁴⁰.

Neste sentido, a associação a Cosimo I, atestada pelas faces do Capricórnio sobre o pedestal do bronze de Cellini (Fig. 16) apresenta um novo nível de sentido, unificando a interpretação moralizante à política: Perseu não apenas representa a vitória do duque sobre seus inimigos (em um sentido histórico ou literal), mas também Cosimo I como o homem prudente, cuja virtude, reconhecida pelos deuses, lhe permitiu não apenas sobrepujar os males terrenos, mas também ascender ao divino. Aplicada ao programa propagandístico impulsionado pelo duque, a estátua pode ser concebida como a vitória da ordem divina, provida e instaurada por Cosimo I, sobre o caos terreno, representado pela górgona e pelo antigo governo republicano, cujos últimos defensores, os *fuorusciti*, haviam sido decapitados no local poucos anos antes, mensagem que teria sido plenamente compreendida pela população¹⁴⁴¹. O signo de Capricórnio serve, portanto, como elo de ligação entre o mito e o poder ducal, validando-o simbolicamente.

¹⁴³⁷ EBREO, Leone. *Dialoghi d'Amore*. A cura di Santino Caramella. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1929, II, p. 99.

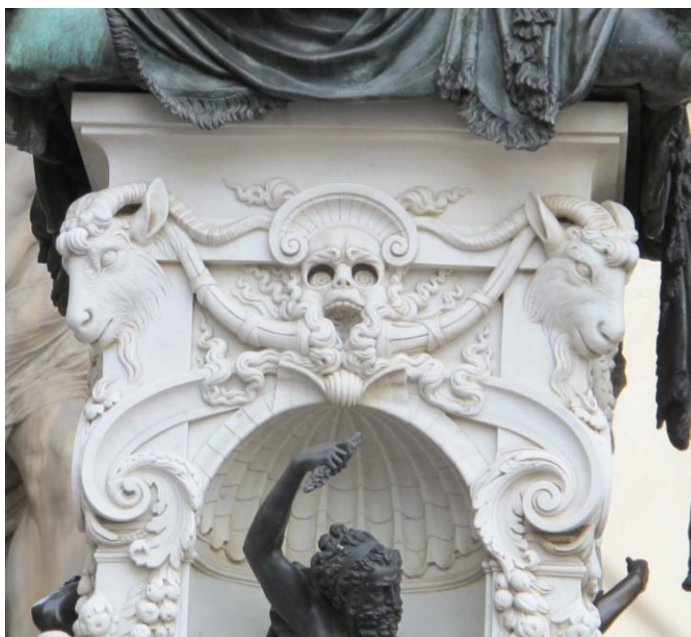
¹⁴³⁸ CONTI. *Mythologiae*, VII.18, fl. 234 v.

¹⁴³⁹ FULGENTIUS, Fabius Planciades. *Opera*. Recensuit Rudolfus Helm. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1898, I.21, 657-658, p. 33.

¹⁴⁴⁰ CORRETTI, Christine. *Cellini's Perseus and Medusa: configurations of the body of state*. 2010. 326 f. Tese (Doutorado) - Department of Art History, Case Western Reserve University, Cleveland, 2011, p. 59 s..

¹⁴⁴¹ VEEN. *Cosimo I*, p. 11, 16.

Figura 16. Benvenuto Cellini, *Perseu com a cabeça de Medusa* (pedestal), 1545-1554. Mármore e bronze, Piazza della Signoria, Florença.



Fonte: domínio público¹⁴⁴²

Como instaurador e representante da ordem divina, Cosimo I emerge como o promotor de uma nova Era de Ouro em Florença, mito que desde o início de seu governo o duque intencionou consolidar. No campo ideológico, este projeto foi levado a cabo pela *Accademia Fiorentina* (anteriormente, *Accademia degli Umidi*, fundada em 1540) trazida sob o jugo do poder ducal em 1541, sendo então renomeada¹⁴⁴³; no campo artístico, pelos ciclos decorativos de artistas a serviço de Cosimo, sobretudo os afrescos executados por Giorgio Vasari (1511-1574) e seus assistentes no Palazzo Vecchio. Na construção desta Era de Ouro, recorreu-se à identificação do duque e seus ancestrais com o mito antigo de Saturno, regente de seu signo ascendente¹⁴⁴⁴.

¹⁴⁴² Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Cellini%2C_perseo_06.JPG > Acesso em 12 de novembro de 2022.

¹⁴⁴³ GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, nº 1, 1968, p. 29 s.; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p. 73.

¹⁴⁴⁴ GOMBRICH, E. H.. Renaissance and Golden Age. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [S.L.], v. 24, n. 3-4, 1 jul. 1961, p. 306; NESLE, Solange de Mailly. *Astrology: History, Symbols and Signs*. New York: Inner Traditions International Ltd., 1985, p. 176.

Em *Trabalhos e Dias*, Hesíodo descreve como, durante seu governo, Kronos teria criado uma raça de seres humanos mortais. Estes seres viviam como deuses, sem preocupações, longe dos infortúnios, sofrimentos, envelhecimento, livres de todos os males, regozijando em festins. Ao morrer, era como se fossem tomados pelo sono, desfrutando da totalidade dos bens. Eram ricos em rebanhos e amados pelos deuses bem-aventurados. A terra, fecunda, produzia generosamente frutos em abundância, dos quais estes homens de ouro se nutriam¹⁴⁴⁵. Após ser expulso do Olimpo, Saturno teria buscado refúgio no Lácio, onde, junto com Jano (a divindade local), instituiria uma Era de Ouro (*Aurea Saecula*) na região, civilizando e pacificando os povos nativos ao instituir leis, ensinando-lhes a agricultura e abolindo as divisões sociais por meio de um governo justo e igualitário¹⁴⁴⁶.

Nas decorações do Palazzo Vecchio, Vasari exploraria esta tradição mitológica em uma série de pinturas. Entre 1555 e 1557, o artista, junto de seus assistentes Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, de acordo com o programa conceitual fornecido pelo humanista Cosimo Bartoli, decoraria a *Sala degli Elementi* no segundo pavimento do palácio ducal. O projeto pictórico do cômodo consiste em uma série de representações alegóricas através das quais a criação do universo e seus elementos são expressos¹⁴⁴⁷. De particular importância, entretanto, no que diz respeito à relação do duque com Saturno e o signo de Capricórnio, é o afresco sobre a parede dedicada ao elemento Terra (Fig. 17).

A cena principal mostra Saturno como o benéfico rei do Lácio descrito pelos autores antigos, provedor da cultura e da abundância, e instaurador da Era de Ouro. O deus surge na costa da Sicília, em uma paisagem que conta com o vulcão Etna e a costa de Trapani, sendo o local onde sua foice teria caído após a mutilação do Céu, Urano. Ele é acompanhado de sua consorte, Ops, a Mãe Terra, à esquerda da composição, portando a cornucópia, um de seus atributos, sinalizando sua abundância. Ao centro, um grupo de pessoas dedica oferendas provenientes da terra a Saturno,

¹⁴⁴⁵ HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, 109-126, p. 106-107.

¹⁴⁴⁶ MARO, P. Vergilius. *Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2019, VIII, 318-324, p. 216; MACROBIUS. *Saturnalia*, I.7.21-23, p. 30.

¹⁴⁴⁷ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 12 s.; GABRIELE, Mino. Cabbala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, p. 325-340. Cf. a seguir, cap. 3.3.

incluindo flores, frutos, óleos, méis e leite, de acordo com as estações, também lhe oferecendo instrumentos com os quais trabalham o campo¹⁴⁴⁸.

Figura 17. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Elemento Terra*, 1555-1557. Fresco. Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Wikimedia¹⁴⁴⁹.

Saturno segura em sua mão direita um hieróglifo egípcio da serpente que morde sua própria cauda, tal como interpretado por Marsilio Ficino a partir dos hieróglifos descritos por Horapollon em seus *Hieroglyphica*¹⁴⁵⁰. Em seus *Ragionamenti*, Vasari descreve o símbolo no contexto do afresco como uma expressão da forma do céu e do ciclo do tempo, retomando a interpretação ficiniana também aludindo ao ciclo generativo da agricultura, no qual o respeito ao trabalhar a terra produz um ciclo virtuoso que é recompensado pela abundância. Assim, Vasari vincula duas das funções de Saturno: com o provedor da abundância e o senhor do tempo¹⁴⁵¹.

A associação de Cosimo I com a divindade ocorre por meio da presença das duas *imprese* ducais, o Capricórnio, um dos signos regidos por Saturno, ao lado do qual repousa segurando um orbe; e a tartaruga com uma vela, segurada pela personificação da Fortuna, símbolo também adotado por Cosimo I como expressão visual do *motto* *FESTINA LENTE* (apressa-te

¹⁴⁴⁸ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 30.

¹⁴⁴⁹ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Giorgio_Vasari_-_The_first_fruits_from_earth_offered_to_Saturn_-_Google_Art_Project.jpg > Acesso em 10 de outubro de 2022.

¹⁴⁵⁰ FICINO, Marsilio. *Opera Omnia*, v.2, In Plotinum, V.8.6, p. 1768. Cf. supra, cap. 2.3.

¹⁴⁵¹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 30-31

vagarosamente), também derivado das descrições de Suetônio como síntese das ideias do imperador Augusto, o qual teria defendido a necessidade de ser executar um trabalho com paciência e cautela¹⁴⁵². A presença dos símbolos pessoais do duque na composição reforça que o sentido expresso pelo afresco deve ser lido em relação à sua figura, especialmente considerando o vínculo astrológico entre e Saturno.

Primeiramente, abordando a Fortuna, que mostra a *impresa* da tartaruga com a vela a Saturno, planeta ao qual é vinculada, Vasari explica que o ato demonstra que Cosimo I, graças à sua sabedoria e bem sucedida trajetória, “chegou em terra firme”, conseguindo concluir sua jornada em direção ao poder, em suma, consolidar seu destino apontado pelos céus. Sua apresentação a Saturno, por sua vez, representa a elevação de sua fama até a eternidade do tempo. A seguir, o artista compara o duque ao deus, observando que assim como os povos concedem a Saturno os primeiros frutos da Terra, assim todos os súditos de Cosimo I, “*col cuore e coll’opere d’ogni tempo*” (com coração e com ações em todos os tempos) lhe rendem tributo, e o duque, em retribuição, garante a abundância e prosperidade em seus territórios¹⁴⁵³. Esta relação entre o duque e Saturno é reforçada pelo Capricórnio junto ao deus, simultaneamente signo sob domínio saturnino e emblema pessoal de Cosimo I.

Ilustrado na parede do elemento Terra, o afresco protagonizando Saturno surge como símbolo do governo de Cosimo I como manifestação terrena da sabedoria divina, provendo abundância e felicidade aos povos sob seu domínio, noção que também perpassa suas encomendas artísticas oficiais, tendo o signo capricorniano como atributo identificativo, através do qual o significado da obra é aplicado à pessoa do duque e, em última instância, a Augusto, ao qual Cosimo busca ligar-se por uma espécie de linhagem. Esta associação é reforçada alguns anos mais tarde, quando o simbolismo de Cosimo como instaurador de uma nova Era de Ouro ressurgiu nas comemorações durante a entrada triunfal do duque com sua esposa em Siena em 28 de Novembro de 1560, após adquirir controle definitivo sobre a cidade. Descritas pelo cronista Anton Francesco Cirni (ca. 1520 - após 1583), as decorações incluíam uma reprodução de falso bronze de Augusto com o Capricórnio sob seus pés e um globo de ouro em sua mão, contendo a inscrição “*Aurea*

¹⁴⁵² SUETONIUS, *De vita Caesarum*, Divus Augustus, 25, p. 60.

¹⁴⁵³ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 31.

condet secula”, anunciando o advento de uma nova era sob a égide do duque, adicionada do *motto* grego “ΚΟΣΜΟΣ ΚΟΣΜΟΥ ΚΟΣΜΟΣ” (Cosmos, O Mundo de Cosimo) sobre o globo, reforçando a associação com o duque. Cirni interpreta a descrição em tons encomiásticos, nos termos de uma honraria recíproca entre o duque e o mundo, concluindo que “o mundo é de Cosimo, e ele é do mundo” (*‘l mondo è di Cosimo e egli è di lui*)¹⁴⁵⁴.

O tema da Era de Ouro ordenada pelos céus seria continuado por Francesco, que também transformaria seu signo ascendente, Áries, em emblema pessoal. Em 1567, o erudito Vincenzo Borghini, influente prior do Spedale degli Innocenti e supervisor intelectual de uma série de projetos decorativos sob o ducado florentino, envia a Vasari um extenso programa para uma pintura (Fig. 18) do respectivo tema, cuja composição deveria apresentar todos os ingredientes típicos de um *locus amoenus*: um belo jardim com rios, árvores, colinas e fontes ao fundo, povoados por jovens homens, mulheres e crianças, além de animais diversos. O céu seria coroado pelo signo de Áries, simbolizando Francesco I (já como governante de Florença, embora apenas adotasse o título de grão-duque após a morte de seu pai, sete anos mais tarde), flanqueado por alegorias das quatro estações, junto do *motto* “*o belli anni d’oro*”, segurado por um *putti*. A obra, atualmente conservada na National Gallery of Scotland, em Edimburgo, seria finalmente executada por um dos assistentes favoritos de Vasari, Francesco Morandini (1544-1597), conhecido como *Il Poppi*¹⁴⁵⁵. O príncipe, representado por seu signo zodiacal ascendente, é celebrado como provedor de uma era de abundância, paz e serenidade, modo de vida em conformidade com a Providência divina,

¹⁴⁵⁴ CIRNI, Anton Francesco. La reale entrata dell'Ecc^{mo} signor duca et duchessa di Fiorenza, in Siena, con la significatione delle Latine inscrittioni, e con alcuni Sonetti. In Roma: per Antonio Blado Stampator Camerale, 1560, fl. 4r, 5v. Cf. ainda CRUM. “Cosmos, the World of Cosimo”, p. 249-250; COX-REARICK. Dynasty and Destiny in Medici Art, p. 279. Anos mais tarde, em 1569, Egnazio Danti, cosmógrafo da corte de Cosimo, inclui no frontispício de seu tratado sobre o uso do astrolábio uma impresa em honra ao duque com o mesmo *motto* grego, formado a partir da sobreposição das palle Medici sobre um globo terrestre. Egnazio, junto de seu irmão, o artista Vincenzo, seriam os responsáveis pela decoração e configuração da Sala delle Carte Geographiche no Palazzo Vecchio em 1562, local no qual o duque se debruçava em seus estudos cosmológicos e cosmográficos. Cf. DANTI, Egnazio. Trattato dell'uso et della fabbrica dell'astrolabio. In Fiorenza: Giunti, 1569; VASARI. Vite, v. 7, III, Degl'Accademici del disegno, p. 633-36; CRUM. “Cosmos, the World of Cosimo”, p. 250-251; BARKER. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences, p. 539 s.

¹⁴⁵⁵ PUTTFARKEN, Thomas. Golden Age and Justice in Sixteenth-Century Florentine Political Thought and Imagery: Observations on Three Pictures by Jacopo Zucchi. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 43, 1980, p. 132-133.

demonstrado pelo apoio das quatro estações, atestando assim que seu governo está de acordo com as leis cósmicas.

Figura 18. Francesco Morandini (il Poppi), *A Era de Ouro*, ca. 1567. Óleo sobre painel, 43 x 32,6 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.



Fonte: Domínio Público¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁵⁶ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Francesco_%28Il_Poppi%29_Morandini_%281544-1597%29_-_The_Golden_Age_-_NG_2268_-_National_Galleries_of_Scotland.jpg > Acesso em maio, 2023.

Nestas obras, voltadas à celebração do governo dinástico florentino, o simbolismo astrológico integra-se ao repertório mitológico pagão em um complexo sistema imagético de significação, baseado em uma firme confiança de que a ascensão da família Medici ao poder é a realização de um plano divino. A elaboração de projetos decorativos sincréticos durante os governos de Cosimo e Francesco, imbuídos de conotações filosóficas em confluência com tradições figurativas do século XVI, não se limitou, todavia, à utilização da doutrina astrológica, incluindo também outros campos da filosofia oculta renascentista, perpassando a metafísica neoplatônica, a magia natural, a Kabbalah e a natureza divina do belo, expressa na forma de representações idealizadas, refletindo as exigências estéticas da elite cortesã florentina. Dentre estes programas, enquanto expressões visuais importantes desta união entre arte, ciência e religião, destaca-se a *Sala degli Elementi* no Palazzo Vecchio, cujo projeto decorativo e conceitual será tratado a seguir.

3.4 LE POTENTIE DI DIO ED I SEGRETI DELLA NATURA: ARTE E FILOSOFIA OCULTA NA SALA DEGLI ELEMENTI DO PALAZZO VECCHIO

Como parte das reformas, iniciadas por volta de 1539¹⁴⁵⁷, motivadas pela instalação da corte florentina no Palazzo Vecchio entre 1555 e 1558 são executados por Giorgio Vasari e seus assistentes os *Quartiere degli Elementi*, no segundo pavimento do edifício¹⁴⁵⁸. O projeto pictórico e conceitual destes aposentos é explicado pelo próprio artista em seus *Ragionamenti*, editados e publicados postumamente, em 1588. A obra, escrita enquanto executava os afrescos, consiste em um diálogo em três partes ou “jornadas” (*giornate*), entre Vasari e o príncipe Francesco. A primeira *giornata*, ocupa-se da decoração do *Quartiere degli Elementi*; a segunda, do *Quartiere di Leone X*; finalmente, a terceira e última parte ocupa-se da decoração do grande *Salone dei Cinquecento*.¹⁴⁵⁹

Descrito por Vasari, o projeto conceitual foi elaborado pelo humanista e polímata Cosimo Bartoli em cartas endereçadas ao artista, explorando significados filosóficos atribuídos a divindades pagãs em obras como a *Genealogia* de Boccaccio, o *De deis gentium* de Giraldi, as *Mythologiae* Natale Conti, os *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano e as especialmente populares *Imagini* de Vincenzo Cartari, entre outras fontes clássicas, as quais compunham um repertório conceitual para uma série de programas artísticos de temática mitológica no século XVI¹⁴⁶⁰. Vinculado a este repertório mitológico, o programa decorativo destes aposentos destaca-se pelo emprego extensivo de personificações e conceitos derivados da *occulta philosophia*, a qual serviu como plano de fundo teórico do programa de Bartoli, compondo um sincretismo entre conceitos metafísicos, cabalísticos, míticos, astrológicos e alquímicos, formando um complexo aparato simbólico. Neste sentido, o programa decorativo, sobretudo a *Sala degli Elementi*, pode ser situado dentro de um contexto mais amplo de difusão do neoplatonismo na cultura florentina do século XVI, especialmente no âmbito das artes visuais. Utilizadas por eruditos e artistas a serviço do

¹⁴⁵⁷ GÁLDY. Thoughts on the Organisation of the Florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553, p. 490.

¹⁴⁵⁸ A decoração deste cômodo guarda uma relação com a do *Quartiere di Leone X*, no primeiro pavimento (ao lado do *Salone dei Cinquecento*), situado logo abaixo da *Sala degli Elementi*.

¹⁴⁵⁹ VASARI, Giorgio. *Ragionamenti*: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011.

¹⁴⁶⁰ SEZNEC. The Survival of the Pagan Gods, p. 288-290.

ducado como meio de promoção e exaltação da linhagem e do governo de Cosimo I, noções metafísicas são apropriadas e convertidas em ferramentas de glorificação e consolidação políticas, ganhando vigor expressivo ao assumir uma manifestação imagética.

Este enquadramento pode ser visto no sistema de correspondências entre os ciclos decorativos, segundo o qual os cômodos do segundo pavimento, os *Quartiere degli Elementi*, são vinculados conceitualmente aos cômodos imediatamente abaixo, no primeiro pavimento: a *Sala degli elementi* correspondendo à *Sala di Leone X*; o *Terrazzo di Saturno* e a *Sala di Clemente VII*; a *Sala di Ercole* e a de *Giovanni dalle Bande Nere*; a *Sala di Giove* e a *Sala di Cosimo I*; a *Sala di Opi* e a correspondente *Sala di Lorenzo il Magnifico*; a de *Cerere* e a de *Cosimo il Vecchio*. Segundo Vasari, o projeto decorativo forma um todo integrado, unificando o superior e o inferior, os deuses celestes e os “deuses terrestres”, os membros ilustres da família Medici¹⁴⁶¹. De acordo com este sistema, as ações e eventos nos quais a família se envolvia refletem as fábulas da respectiva divindade olímpica à qual determinado personagem é vinculado. Leão X, como primeiro papa da família, destaca-se como o restaurador da influência da família sobre Florença após o banimento de 1495, sendo assim relacionado à *Sala degli Elementi*, cujo tema central é a criação do universo. Clemente VII, que após o Saque romano de 1527 teria sido capaz de instaurar uma era de ouro em Florença com o restabelecimento dos Medici no poder da cidade com a aliança com Carlos V, seria como Saturno, que estabeleceu uma era de ouro no Lácio¹⁴⁶². Hércules e Giovanni dalle Bande Nere, pai de Cosimo, são surgem ligados como figuras heroicas por seus atos de bravura, e assim por diante¹⁴⁶³.

Neste conjunto, a *Sala degli Elementi* emerge como núcleo conceitual do programa geral, no qual arte e filosofia se interpenetram. Vasari, a este respeito, defende que é permitido ao pintor representar princípios filosóficos ao representar elementos mitológicos com seu pincel, considerando o parentesco entre a pintura, a poesia e a filosofia¹⁴⁶⁴. Neste trecho, o artista funde duas diferentes tradições: em primeiro lugar, a teologia poética, promovida pelos neoplatônicos

¹⁴⁶¹ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 17.

¹⁴⁶² VASARI. *Ragionamenti*, I.2, p. 40.

¹⁴⁶³ VASARI. *Ragionamenti*, II.4, p. 185-189.

¹⁴⁶⁴ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 19: [...] è lecito al pennello trattare le cose della Filosofia favoleggiando, atteso che la Poesia e la Pittura usano come sorelle i medesimi termini".

florentinos, segundo a qual os antigos poetas escondiam mistérios filosóficos por meio das fábulas e mitos¹⁴⁶⁵; em segundo lugar, ao *motto* horaciano “*ut pictura poesis*”, que orientava, teoricamente, a arte pictórica em termos similares à arte poética, servindo de fundamento para os primeiros escritos teóricos sobre arte no decorrer do século XV¹⁴⁶⁶. Vasari conclui que suas pinturas de deuses mitológicos tinham como objetivo seguir o exemplo dos antigos, “os quais, sob estes nomes, ocultavam alegoricamente os conceitos da filosofia”¹⁴⁶⁷.

Figura 19. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Sala degli Elementi*, 1555-1557. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁴⁶⁸.

Este arcabouço conceitual é especialmente presente na *Sala degli Elementi*, cujo ciclo decorativo foi executado por Vasari entre 1555 e 1557 com a colaboração de seus assistentes,

¹⁴⁶⁵ Cf. supra, caps. 1.2 e 2.3.

¹⁴⁶⁶ LEE. *Ut pictura poesis*, p. 197-269. Cf. supra, cap. 2.1.

¹⁴⁶⁷ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 19: “i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia”.

¹⁴⁶⁸ Disponível em: < <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vasari/2/07vecchi.html> > Acesso em 7 de outubro de 2022.

Cristoforo Gherardi (*Il Doceno*, 1508-1556) e Marco Marchetti (ca. 1528-1588)¹⁴⁶⁹. O cômodo conta com suas paredes pintadas em afresco, e seu teto, formado por pinturas sobre painéis retangulares subdivididos por molduras ornamentadas (Fig. 19). A *Sala* apresenta-se como um microcosmo, uma representação do universo, subdividida de acordo com a temática dos quatro elementos físicos, distribuídos pelas paredes do recinto e o teto, com exceção da parede aberta por janelas, a qual embora não componha a temática elemental, dialoga com a mesma. O artista inicia a explicação da *Sala* pelo teto, ao qual ele atribui a regência do elemento Ar. A colocação do elemento Ar no teto não é acidental, possuindo uma importância metafísica.

Na filosofia oculta renascentista, o elemento é tido como apartado dos demais. Heinrich Cornelius Agrippa afirma que o Ar é um espírito vital que passa por todos os seres, dando vida e substância a todas as coisas, unindo, movendo e preenchendo-as. É uma espécie de intermediário através do qual tudo é unido, agindo como “espírito ressonante do instrumento do mundo” não sendo enumerado entre os elementos. O ar recebe em si, diretamente, as influências de todos os corpos celestiais e as comunica aos outros elementos, assim como aos corpos compósitos (talvez, razão de ter sido colocado, na *Sala degli Elementi*, em uma posição diferente dos demais). Recebe e retém em si, “como um espelho divino” (*velut deificum quoddam speculum*), as espécies de todas as coisas, naturais, artificiais ou verbais, levando-as consigo, e infundindo-as sobre as almas e corpos dos homens, projetando imagens ou semelhanças das Ideias divinas, derivadas de coisas ou discursos, sobre a fantasia (ou imaginação) e os sentidos corpóreos, penetrando nos corpos dos homens e outros animais pelos poros. Finalmente, o Ar é a sede de emanções espirituais e naturais¹⁴⁷⁰.

É possível que tais concepções tenham sido familiares para Cosimo Bartoli ao planejar a inclusão da cena cosmogônica no teto, vinculando a capacidade transmissiva do elemento à criação de todas as coisas, dialogando diretamente com os sentidos e a mente do espectador com uma função mística de incitar sua alma à contemplação. O conjunto pictórico é composto por quatro

¹⁴⁶⁹ GIANI, Eugenio. Introduzione. In: VASARI, Giorgio. *Ragionamenti*: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011, p. 6-7.

¹⁴⁷⁰ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, I.6, p. 96-97.

painéis octogonais, sobre os cantos, ilustrados por quatro virtudes: Verdade, Justiça, Paz e a Virtude Mercurial; quatro painéis retangulares, contendo alegorias do Carro do Sol, Carro da Lua, Dia e Noite, flanqueando o grande painel central, consistindo no cerne simbólico da decoração do cômodo, a cena da *Mutilação de Urano* (ou “*Padre Cielo*”) ¹⁴⁷¹ (Fig. 20).

Figura 20. Giorgio Vasari, *Mutilação do Céu*, 1555-1557. Óleo sobre painel, Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Google Ars and Culture¹⁴⁷².

Hesíodo descreve como Cronos, filho de Urano e Gaia, seguindo o plano e portando a foice produzida por sua mãe, corta os genitais de seu pai, privando-o da capacidade criativa e tomando-lhe a posição de governante cósmico¹⁴⁷³. Uma versão latinizada do mito é contada por Boccaccio, uma das principais fontes mitológicas do programa, considerando Saturno (Cronos) como filho do Céu e da Terra que, finalmente, destronou seu pai¹⁴⁷⁴. Vasari, baseando-se nas descrições antigas, revela que o caos reinava antes da criação do mundo, a partir do qual surgiria a ordem, formada com a dispersão das “sementes” de todas as coisas. A partir destas, o Céu e os elementos foram

¹⁴⁷¹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 26.

¹⁴⁷² Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/saturno-mutila-urano-dio-del-cielo/hAG3yufz1RJuVA>> Acesso em 9 de novembro de 2022.

¹⁴⁷³ HESÍODO. Teogonia. In: *Teogonia; Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, 154-181, p. 32-33.

¹⁴⁷⁴ BOCCACCIO. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1951, v. 1, VIII, 1, p. 386 s..

criados e ordenados, produzindo o universo e sua perfeição. A seguir, Saturno, o Tempo, foi gerado pelo Céu, sendo compreendido pelo movimento celeste¹⁴⁷⁵.

No painel, o senhor caído sobre o chão, de aspecto sereno, é o Céu, diante do qual encontra-se Saturno, de pé e com as costas voltadas ao espectador, portando uma foice com a qual está prestes a mutilar seu pai, cuja genitália cai sobre o mar. O artista conclui atribuindo ao mito um sentido metafísico: a fábula simboliza o processo de união entre forma e matéria, e a subsequente criação do mundo terreno. A forma é significada pela remoção dos genitais de Urano, e a matéria, pela queda de seus genitais sobre o mar, dando origem às coisas terrenas, inferiores, corruptíveis e mortais¹⁴⁷⁶.

A explicação fornecida pelo interlocutor de Vasari deriva diretamente de uma carta enviada ao artista por Cosimo Bartoli em 1555, na qual o erudito descreve o conteúdo metafísico da pintura. Bartoli revela que a mutilação de Urano anulou a capacidade criativa da divindade, a qual, misturada ao mar, criou Vênus. Esta faculdade generativa foi então transferida às coisas terrenas, criadas pelo evento, as quais são criadas e se reproduzem mediante a união entre o calor e a umidade, respectivamente, a união entre os aspectos masculino e feminino. Logo, o ato reprodutivo dos seres vivos emula o ato criativo do próprio universo material, baseado na conjunção entre o calor, simbolizado pela genitália de Urano, e os fluidos, aludidos pelo mar, cuja união (manifesta, nos seres vivos, na forma de estímulos luxuriosos e do contato corporal) resulta na espuma marítima, da qual nasce Vênus, tendo o sêmen como equivalente no reino dos seres materiais¹⁴⁷⁷.

A exegese metafísica deste mito é antiga, remontando aos escritos de Plotino. Em suas *Enéadas*, a partir de sua leitura do *Crátilo*¹⁴⁷⁸ de Platão, o filósofo egípcio interpreta Urano como o Absoluto, o Uno (ἕν) ou divindade suprema; Kronos representa o Princípio Intelectual ou Mente divina (νοῦς); finalmente, Zeus representa a Alma do Mundo (ψυχή τοῦ παντός). Após ser criado por Urano, Kronos encarrega Zeus de ordenar o universo, pois não corresponde à sua natureza, encerrada à esfera divina e ao esplendor da Beleza essencial, exercer domínio sobre uma esfera

¹⁴⁷⁵ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 20.

¹⁴⁷⁶ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 20.

¹⁴⁷⁷ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 1, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), CCXX, p. 410.

¹⁴⁷⁸ Cf. PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto - Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988, 396b, p. 119.

inferior e menos bela, inadequada à sua potência. Ignorando a esfera da Alma, Kronos (Intelecto) volta-se à contemplação de seu pai, Urano (Uno). Assim, Kronos ocupa uma posição intermediária entre o reino anímico da diferenciação e multiplicidade (Zeus) e o Supremo (Urano)¹⁴⁷⁹. Marsílio Ficino, em seu *De amore*, desenvolve a alegoria de Plotino. Saturno é a mente que “castra” o céu, Deus, pois a fecundidade ou potência divina é diminuída após criar a hipóstase do reino angélico (identificada por Ficino com o Princípio Intelectual plotiniano), como se tivesse sido mutilada. Assim Saturno, o reino angélico, parece castrar o Céu (Deus), tolhendo-lhe a capacidade criativa. Também Júpiter, a Alma do Mundo, parece mutilar Saturno, pois restringe a força recebida dos anjos em si próprio, limitando-a, por defeito de sua própria natureza, incapaz de suportar todo o influxo angélico. Assim, as processões de um plano metafísico a outro são comparadas com as mutilações perpetradas por Saturno e Jupiter, respectivamente¹⁴⁸⁰. Marsílio retoma o tema em sua tradução comentada da obra plotiniana, adicionando que a faculdade gerativa da Alma do Mundo (Júpiter), é Vênus, sendo uma imagem ou sombra da beleza supraceleste de Saturno, a Mente de Deus¹⁴⁸¹.

A mesma noção é partilhada por Pico della Mirandola em seu *Commento* em termos consonantes com os de Marsílio, sustentando que as três primeiras naturezas, ou seja, Deus, a Mente e a Alma do mundo, descritas pelos antigos teólogos pagãos, cujos mistérios foram ocultados por “*velamenti poetici*”, são conhecidos pelos três nomes: Céu (*Celio*), Saturno e Jupiter. Céu é o deus que produziu a primeira mente, Saturno, e desta foi gerado Jupiter, a Alma do Mundo. *Celio* é significativo de toda coisa primeira e excelente acima das outras, como o “primeiro céu” que é o firmamento e primeiro supereminente à todas as coisas corpóreas. Saturno significa a natureza intelectual, a qual tem a função de voltar-se à sua origem no ato de compreender e contemplar. Jupiter é significativo da vida ativa, a qual consiste na regência, administração e movimento, com seu império, das coisas que lhe são inferiores.¹⁴⁸²

¹⁴⁷⁹ PLOTINUS, *The six Enneads*, V.8.13, p.246;

¹⁴⁸⁰ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V.12, p.76-77.

¹⁴⁸¹ PLOTINUS; FICINO, Marsilio. *Plotini Divini illius e platonica familia philosophi de rebus philosophicis libri LIII in Enneades sex distributi a Marsilio Ficino Florentino e Graeca Lingua in Latinam versi, & ab eodem doctissimus commentariis illustrati, omnibus cum Graeco exemplari collatis & diligenter castigatis*. Basileae: per Thomam Guarinum, 1562, V.8.13, fl. 272 v..

¹⁴⁸² MIRANDOLA, Giovanni Pico. *Commento*, I.8, p. 470-471. No final deste trecho, Pico associa a natureza de cada uma destas esferas a um comportamento humano. Saturno, cuja influência seria responsável pela contemplação

Pico aborda a Mutilação de Urano mais adiante, partindo das descrições contidas no *De amore* de Ficino. Segundo os poetas, escreve Pico, pela alegoria da mutilação do Céu por Saturno, entende-se que este seria a primeira e única criação do Céu, indicando que Deus teria criado diretamente apenas a Mente ou mundo angélico, o qual seria responsável por criar o mundo e os seres subsequentes. Considerando que ele se tornara infértil e incapaz de gerar, por esse motivo, seria chamado de castrado, pois após ter criado a primeira mente angélica, mantendo-se em contato constante com sua criação, não se dedica a criar novamente. Assim, os poetas referem-se a esse processo como Saturno (a Mente angélica) castrando seu pai, o Céu (Deus). Saturno, a mente divina, por outro lado, produz a alma do mundo, Jupiter, que não castra seu pai, apenas toma-lhe o reino, preservando a capacidade criativa de Saturno. A mente seria responsável pela produção de todos os céus, elementos e almas racionais, cuja administração é transferida para a Alma do Mundo, Jupiter. Estas criações são assim regidas pela *Anima Mundi*, o princípio de todo movimento, cuja ação, por sua vez, depende da Mente angélica (Saturno), que permanece imóvel e sem contato com o mundo terreno¹⁴⁸³. Neste sentido, a pintura vasariana revela-se como uma expressão visual de uma alegoria mitológica neoplatônica sobre a criação do cosmos.

Esta tradição alegórica também se estende ao nível psicológico. No final da Antiguidade, a doutrina física dos estoicos, que considerava os deuses planetários como símbolos de poderes e forças cósmicas (vinculada, por sua vez, à uma tradição oriental babilônica anterior que concebia os astros celestes como divindades)¹⁴⁸⁴, seria unificada pelos astrólogos à teoria hipocrática dos humores, tendo como elemento aglutinante a fisionomia, florescida no período helenístico. Assim, no caso de Saturno, considerado frio e seco, sua qualidade se refletiria sobre o mundo terreno e, segundo o sistema de correspondências entre o macrocosmo e o microcosmo, em aspectos da personalidade e da fisionomia humana, manifestando-se como o temperamento melancólico, que no Renascimento surge como atributo característico da genialidade e do arrebatamento

espiritual, seria vinculado à vida contemplativa e superior, enquanto Júpiter, regente dos reis, príncipes e governos, voltando-se ao que é terreno, seria ligado à vida ativa. O tema sobre a oposição entre vida ativa e vida contemplativa é um *topos* no Renascimento, sendo alvo de debate desde os tempos de Coluccio Salutati, e ao qual Cristoforo Landino dedicaria alguns de seus mais importantes escritos. Cf. MCNAIR, Bruce G.. Cristoforo Landino and Coluccio Salutati on the Best Life. *Renaissance Quarterly*, v. 47, nº 4, 1994, p. 747-769.

¹⁴⁸³ DELLA MIRANDOLA, Giovanni Pico. *Commento*, II.20, p. 511-512.

¹⁴⁸⁴ SEZNEC. *The Survival of the Pagan Gods*, p.40.

espiritual¹⁴⁸⁵. Saturno, interpretado por filósofos neoplatônicos como uma alegoria da mente divina, é então entendido também como uma faculdade da alma humana.

Macróbio, ao descrever a jornada de queda da alma em direção ao reino terrestre, a concebe como um contínuo revestimento de virtudes derivadas das esferas planetárias, nas quais a alma se banha em sua jornada, adquirindo de Saturno o raciocínio e a inteligência (*rationationem et intellegentiam*, λογιστικόν e θεωρητικόν)¹⁴⁸⁶. Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, cujas ideias permeavam a cultura florentina do século XVI, com base nestes desenvolvimentos da Antiguidade Tardia, atribuem à Saturno a virtude contemplativa e a capacidade intelectual do ser humano, sendo a fonte da inclinação que faz com que o indivíduo se volte ao divino¹⁴⁸⁷.

Logo, Saturno, além de simbolizar o intelecto divino e o reino inteligível em sentido macrocósmico, também é o provedor da virtude contemplativa e intelectual do ser humano, simbolizando a região superior da hipóstase da alma, em nível macrocósmico, surgindo com esta ambivalência no programa decorativo da *Sala degli Elementi*. O sincretismo entre as diversas interpretações acerca de Saturno se faz presente em Vincenzo Cartari, uma das principais referências iconológicas para os artistas do *Cinquecento*. Descrevendo as imagens da divindade, o mitógrafo conta que Saturno representa a mente pura que se dedica à contemplação das coisas divinas. Seu tempo, chamado de Era de Ouro, foi caracterizado por um modo de vida tranquilo e feliz, “pois tal é a vida de todo aquele que busque reduzir o efeito das afeições terrenas e eleva-se o máximo possível à percepção das coisas do Céu”¹⁴⁸⁸.

Este sentido metafísico é, por sua vez, aplicado ao próprio duque, exaltado como um deus *in terris*, herdeiro e representante da divindade, dotado da missão de governar e estabelecer uma nova Era de Ouro em Florença e a Toscana, assim como Deus governa o universo, uma noção que seria difundida entre os humanistas florentinos, como na dedicatória de Bernardo Segni ao duque em sua tradução da *Política* aristotélica de 1548¹⁴⁸⁹. Ademais, ainda segundo a tradição

¹⁴⁸⁵ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, *Saturn and Melancholy*, p. 136 s. Cf. supra, cap. 2.5.

¹⁴⁸⁶ MACROBIUS. In *Somnium Scipionis*, I.12, p. 50.

¹⁴⁸⁷ FICINO, *Three Books on Life*, III.22, p. 364; MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Commento*. I, 7, fl. 10r-10v.

¹⁴⁸⁸ CARTARI. *Le immagini*, p. 44: “per che tale è la vita di qualunque cerca di porre giù il peso de gli affetti terreni, e di alzarsi quanto più po alla consideratione del le cose del Cielo”

¹⁴⁸⁹ SEGNI, Bernardo. *Allo Ill.mo ed Eccell.mo Padron mio Il Signor Cosimo de Medici Duca di Firenze*; In: ARISTÓTELES. *Trattato de' governi*. Tradotto da Bernardo Segni. Milano: G. Daelli e C. Editori, 1864, p. 5.

neoplatônica, o temperamento melancólico, associado a Saturno, tem como um de seus principais afeitos a inclinação à contemplação e à busca pelo conhecimento oculto do universo, interesses compartilhados por Cosimo¹⁴⁹⁰.

A inclinação do duque por estas disciplinas esotéricas é registrada pelo próprio Vasari que, em seus *Ragionamenti*, reconhece o patrono como um grande conhecedor da mineralogia, de remédios eficazes contra as doenças que afetam o corpo humano (fabricados na *fonderia* do Palazzo), da alquimia e dos segredos da natureza, fazendo dele “*mercurialíssimo*”¹⁴⁹¹. Conforme Ficino observa, acerca das causas celestiais por trás do temperamento melancólico, este é originado pela influência conjunta de Mercúrio e Saturno¹⁴⁹², planetas que representam os temas intelectuais de Cosimo I, e sua própria personalidade. De fato, Cosimo era conhecido por seus contemporâneos por sua introversão, isolamento, semblante sério e fechado, frugalidade e austeridade, costumando vestir-se de preto com um simples *lucco* florentino, evitando excessivas demonstrações de afeto e emoção, características atribuídas à personalidade melancólica ou saturnina¹⁴⁹³. Ficino, a este respeito, atribui a tendência ao isolamento do temperamento melancólico à tendência da alma de voltar-se sobre si mesma e à realidade inteligível¹⁴⁹⁴. Assim, na pintura do teto da *Sala degli Elementi*, o alinhamento entre Saturno, enquanto alegoria da Mente divina, e Capricórnio (ao mesmo tempo símbolo pessoal do duque e signo saturnino) celebra as inclinações intelectuais do governante Medici, sua busca pela compreensão dos mistérios do universo e pela contemplação espiritual, motivação subjacente ao programa pictórico do painel da *Mutilação do Céu* que se confirma pelo restante da composição¹⁴⁹⁵.

Os arredores da cena central são povoados por uma série de figuras, cuja explicação também é fornecida por Bartoli e Vasari. O aretino explica que estas figuras ao redor de Urano e Saturno são as “*dieci potenze o gli attributi*” (dez potências ou atributos) que alguns autores atribuem à Primeira Inteligência, que participaram diretamente da criação do universo, cada uma das quais

¹⁴⁹⁰ Cf. supra, cap. 3.1.

¹⁴⁹¹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 32.

¹⁴⁹² FICINO. *Three Books on Life*, I, 4, p. 112.

¹⁴⁹³ HIBBERT. *The House of Medici*, p. 270.

¹⁴⁹⁴ HIBBERT. *The House of Medici*, p. 270; AGRIPPA. *De occulta philosophia*, I.25, p. 137-138; FICINO. *Three Books on Life*, I.4, p. 112-114.

¹⁴⁹⁵ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 26.

possui vários nomes e classificações, alguns mais obscuros que outros¹⁴⁹⁶. Novamente, as descrições de Vasari derivam diretamente da carta supracitada de Cosimo Bartoli. A inclusão destas potências divinas na cena, segundo o erudito, justifica-se por não ser encontrado, entre os antigos latinos ou gregos, a presença de qualquer outra divindade no ato de mutilação do Céu, decidindo por incluir aquilo que realmente fez-se presente no momento de formação do universo durante o evento, as potências ou atributos que os teólogos atribuem a Deus, os quais são dez: “Coroa, Sabedoria, Prudência, Clemência ou Bondade, Graça ou Severidade, Ornamento, Triunfo, Confissão de fé, Fundamento e Reino”¹⁴⁹⁷.

Estas emanções ou potências divinas utilizadas por Vasari e Bartoli correspondem às *sefiroth* cabalísticas tal como interpretadas pelos adeptos da filosofia oculta renascentista. Segundo a doutrina da Kabbalah, o universo foi criado e formado por dez emanções ou potências (*sefiroth*) metafísicas de Deus (*Ein Soph*, o Ilimitado ou Infinito, análogo ao Uno dos neoplatônicos, a divindade em seu estado transcendente ao ser), que constituem a Árvore da Vida (*Otz Chiim*), estrutura primordial, formada pelas expressões, forças ou aspectos da divindade, que constituem o universo e o homem¹⁴⁹⁸. Bartoli extrai seu entendimento das *sefiroth* diretamente do *De arte cabalística* de Johannes Reuchlin (1455-1522), autor germânico inspirado por Pico.

Consequentemente, Vasari inicia sua descrição pela primeira emanção ou potência, a grande coroa flutuante no segundo plano (Fig. 20), pairando sobre a cena principal, é a Coroa (“corona”), *Keter*, tida como a primeira das potências divinas de Deus, sendo a fonte “sem fundo, abundantíssima em todos os séculos”, motivo pelo qual Vasari a representa grande e protuberante, ricamente decorada de pedras e pérolas. O escultor ao lado da Coroa é a personificação da Sabedoria (“*sapienza*”), *Hokhmah*, dotada da capacidade de criar todas as coisas, chamada por Reuchlin de primeiro filho de deus, *Yesh* (“ser”) e “*principium*” de toda a Criação¹⁴⁹⁹.

¹⁴⁹⁶ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 20.

¹⁴⁹⁷ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 410-411: “Corona Sapientia Prudentia Clementia over bontà Gratia over severità Hornamento Triumpho Confessione di lode Fondamento et Regno”.

¹⁴⁹⁸ Cf. supra, cap. 1.3.

¹⁴⁹⁹ REUCHLIN. *De arte cabalística libri tres*, fl 62r; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 20-21; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 411: “senza fondo abbondantissimo in tutti i secoli”

Sua representação na forma de um escultor, indicada por Bartoli, é uma provável alusão ao demiurgo platônico, o criador do universo descrito no *Timeu* que age como um artesão ou escultor, noção difundida na teoria artística do século XVI¹⁵⁰⁰ que também seria correlacionada com o mito de Prometeu enquanto o criador do ser humano e o primeiro dos escultores, a personificação mítica do *homo artifex*¹⁵⁰¹. A atribuição de Prometeu como criador do ser humano, embora conhecida pelos gregos na Antiguidade, se tornaria especialmente popular entre autores romanos, aparecendo em selos e sarcófagos (Figs. 21 e 22), nos quais o escultor divino é por vezes inserido no contexto da jornada da alma humana¹⁵⁰².

Figura 21. Selo ou amuleto romano no formato de escaravelho representando Prometeu criando um esqueleto humano, sécs. III - II a. C. Gravação sobre sárdio, núm. 1814,0704.1312. British Museum, Londres.



. Fonte: British Museum¹⁵⁰³.

¹⁵⁰⁰ PLATÃO. *Timeu*, 28b s.. Cf. supra, cap. 2.5.

¹⁵⁰¹ GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani*, p. 329. Sobre os outros aspectos de Prometeu no Renascimento, cf. a seguir, cap. 3.4.

¹⁵⁰² RAGGIO, Olga. The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 21, n. ½, jan-jun. 1958, p. 44-47.

¹⁵⁰³ Disponível em: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1814-0704-1312 > Acesso em 20 de agosto de 2022.

Figura 22. Sarcófago em mármore com o mito de Prometeu, fim do século III e início do século IV d. C. Museus Capitolinos, Roma.



Fonte: Domínio Público¹⁵⁰⁴

Um célebre exemplo imagético do mito pode ser visto no famoso sarcófago de um menino romano, preservado nos Museus Capitolinos, no qual Prometeu surge como criador do ser humano, acompanhado de Minerva, que insere a alma, na forma de uma borboleta, no pequeno corpo inanimado recém esculpido. Ao lado desta tradição iconográfica, o tema de Prometeu como o criador e provedor de vida ao ser humano por meio do fogo divino seria popularizado por poetas e mitógrafos latinos como Ovidio¹⁵⁰⁵, Higino¹⁵⁰⁶, Sérvio¹⁵⁰⁷ e Fulgêncio¹⁵⁰⁸, ressurgindo no século XIV nas versões moralizadas de suas *Metamorfoses* ovidianas¹⁵⁰⁹. No mesmo período, na obra de Giovanni Boccaccio, referência importante para o painel da *Sala degli Elementi*¹⁵¹⁰, o mito prometeico é interpretado como uma alegoria da concessão de vida e sabedoria aos seres humanos, identificando Prometeu com o próprio Deus cristão¹⁵¹¹.

No painel executado por Vasari, junto do divino escultor está a Providência, também chamada por Reuchlin de Prudência ou Inteligência a terceira potência, *Binah*, mostrada como o

¹⁵⁰⁴ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Sarcofago_con_mito_di_prometeo%2C_III_sec%2C_da_porta_aurelia%2C_coll._albani.JPG> Acesso em setembro de 2022.

¹⁵⁰⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*, I, 78 s., p. 34-35.

¹⁵⁰⁶ HYGINUS. *De Astronomia*. Edidit Ghislaine Viré. Stuttgartiae et Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1992, II.42, p. 91.

¹⁵⁰⁷ SERVIUS. *In Vergilii carmina commentarii*, v. 3, VI.42, p. 72-73.

¹⁵⁰⁸ FULGENTIUS. *Opera*, Mythologiae, II.6, p. 45.

¹⁵⁰⁹ RAGGIO. *The Myth of Prometheus*, p. 49

¹⁵¹⁰ GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani*, p. 329.

¹⁵¹¹ BOCCACCIO. *Genealogie deorum*, IV.44, p. 197-201.

mesmo escultor voando e insuflando vida a uma escultura humana, representando a capacidade divina de vivificar todas as coisas, como visto nas estátuas confeccionadas pela Sabedoria, as quais diferenciam-se pela tonalidade: uma feita de barro (mais clara e rígida) e a outra recém vivificada pela Providencia, de tonalidade mais quente e viva, demonstrando a agência da Inteligência de Deus¹⁵¹². A repetição da figura utilizada para a Sabedoria pode ser uma referência direta à dupla atribuição de Prometeu feita por Boccaccio, simultaneamente identificado com o Deus criador cristão, como criador do corpo humano a partir do limo da terra, e como o provedor de sabedoria e razão à sua criação¹⁵¹³.

A quarta potência é a Clemência ou Bondade (*Gedullah* ou *Hesed*), que nutre toda a criação, sendo representada, à direita da composição, na forma de uma bela mulher nua, de cujos seios jorra leite, o alimento de todas as coisas animadas¹⁵¹⁴, a qual é uma referência direta, como observado por Mino Gabriele, à tradição da *natura lactans* ou *natura genetrix*, a ideia de que a natureza seria mãe e nutridora do mundo a serviço de Deus (*vicaria Dei*), difundida no curso da Idade Média e do Renascimento¹⁵¹⁵, baseada em uma diversidade de fontes antigas, incluindo Platão¹⁵¹⁶, Aristóteles¹⁵¹⁷, Apuleio¹⁵¹⁸ e o Asclépio hermético¹⁵¹⁹. A personificação desfrutaria de grande fortuna na corte florentina, reaparecendo anos mais tarde como protagonista na decoração do *Studiolo* de Francesco de' Medici¹⁵²⁰.

A próxima emanção elencada por Vasari é a Graça (“*Gratia*”) ou Severidade (*Gevurah*) - esta última classificação, apenas mencionada por Bartoli e Reuchlin - infundida em todas as coisas. É mostrada na forma de uma senhora que segura um grande vaso repleto de joias, moedas, recipientes de ouro e prata, colares, e objetos de grandeza temporal como coroas de governantes,

¹⁵¹² REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, fl. 62v; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 411; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 21.

¹⁵¹³ BOCCACCIO. *Genealogie deorum*, IV.44, p. 197-198.

¹⁵¹⁴ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, fl. 62v; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 411; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 21.

¹⁵¹⁵ GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani*, p. 332; ECONOMOU, George D.. *The Goddess Natura in Medieval Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

¹⁵¹⁶ PLATÃO. *Timeu*, 29e-31a, p. 97-99.

¹⁵¹⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*. 1014b-1015a, p. 196-201.

¹⁵¹⁸ APULEIO. *O Asno de Ouro*. Edição bilingue. Tradução, prefácio e notas de Ruth Guimarães. Apresentação e notas adicionais de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2019, 11.4, P. 430-31.

¹⁵¹⁹ COPENHAVER (Ed.). *Hermetica*, Asclepius, 2, p. 67-68.

¹⁵²⁰ Cf. *infra*, cap. 3.4.

cetros e outros atributos de dignidade, indicando que todas as dignidades adquiridas, tanto pelos Medici quanto por outros governantes, sejam oriundas da Graça divina. No entanto, não consta na obra de Reuchlin a associação da qualidade da Graça com esta *Sefirah*, sendo possível que Bartoli tenha deliberadamente substituído ou mesmo confundido a *Gravitas* (gravidade), mencionada pelo autor germânico junto da Severidade, pela *Gratia*¹⁵²¹. A este respeito, Gabriele acredita que o erro possa ter sido accidental, visto que Bartoli aparentemente recorre às suas referências de memória. O erro, por consequência, influencia o programa iconográfico, que embora exprima a severidade ou *gravitas* divina, também celebra a “*grazia*”, expressa através de honrarias, títulos e riquezas. Nesta personificação, Vasari recorre ao repertório figurativo e conceitual da “*Liberalitas*” ou “*Abundantia*”, amplamente difundido no Renascimento, tipicamente representada com uma cornucópia repleta de riquezas¹⁵²².

A sexta força divina é chamada de Ornamento do céu (“*ornamento del Cielo*”), *Tiferet*, representada como uma mulher cujo rosto é coberto por um véu (à esquerda da Clemência), com raios solares irradiando de seu rosto, seguindo a iconografia astrológica medieval¹⁵²³. O artista segue as indicações de Bartoli (que comete um outro engano ao referir-se à quinta *Sefirah* ao invés da sexta), sugerindo que esta potência seja representada na forma de um ou uma jovem irradiante com raios solares, de acordo com a descrição de Reuchlin, que concebe a emanção como uma “especulação iluminante” (“*speculatio iluminans*”), elencando o nascer do sol entre seus símbolos¹⁵²⁴. A mulher, de seios expostos, pairante acima do Ornamento e portando uma coroa de louros e palmas, segundo a tradicional iconografia da vitória alada, é a sétima potência, o Triunfo, *Nezah*. Inicialmente, Vasari confessa que pretendia representá-la acompanhada de carros triunfais, mas a falta de espaço o fez substituir por esta figura. Esta representação é uma adaptação mais livre, de Bartoli, do texto de Reuchlin, que menciona a *Sefirah* como Senhor dos Exércitos (“*Adonai Sabaoth*”), permanecendo, no entanto, dentro do tema da Vitória¹⁵²⁵.

¹⁵²¹ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, fl. 62r-62v; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 411; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 21.

¹⁵²² GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani*, p. 333.

¹⁵²³ GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani*, p. 333.

¹⁵²⁴ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, III, fl. 62r, 63r; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 412; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 21.

¹⁵²⁵ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, III, fl. 62r, 63r; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 412; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 22.

A oitava emanção é chamada por Vasari de “*confessione della lode*” (confissão da fé), reproduzindo o erro de Bartoli em sua leitura da obra de Reuchlin, na qual um dos adjetivos da oitava *Sefirah*, *Hod*, é “*consessio laudis*” (sessão de louvor) e não “*confessio*” (confissão). A potência é representada como um grupo de pessoas ajoelhadas que oram elevando as mãos em direção à Coroa, mostrando sua devoção¹⁵²⁶. A seguir, Vasari descreve a nona potência, *Yesod Olam* (fundação do mundo), na forma do monólito sobre o qual todas as demais alegorias cabalísticas se situam, ainda segundo as indicações de Bartoli¹⁵²⁷. O Fundamento é uma referência direta à tradição iconográfica da “*sedes sapientiae*” ou “*sedes virtutis*” popular em meados do séculos XVI, aparecendo em obras como a gravura “*Sapientiae species inenarrabilis*” (a beleza da sabedoria é inexprimível) feita por Giulio Bonasone para o *Symbolicarum Quaestionum* do emblematista Achille Bocchi (Fig. 23), na qual a Prudência, ao olhar-se a si mesma em um espelho em busca do autoconhecimento, senta sobre a base retangular inscrita com o *motto* “*SEMPER EADEM*” (Sempre a mesma), reforçando a analogia entre a Sabedoria e o monólito por ambos serem imutáveis e eternos. Como também observado por Gabriele, é relevante que a gravura tenha sido dedicada a Cosimo I, o que pode ter motivado a recomendação de Bartoli de representar o mesmo tema no painel da Sala¹⁵²⁸.

¹⁵²⁶ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, III, fl. 62r; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 412; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 22.

¹⁵²⁷ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, III, fl. 62r; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 412; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 22.

¹⁵²⁸ BOCCHI. *Symbolicarum Quaestionum*, I, p. 27; GABRIELE. *Cabbala cristiana e miti pagani*, p. 336.

Figura 23. Giulio Bonasone, *Sapientiae Species Inenarrabilis*, symb. XI. Xilogravura.



Fonte: BOCCHI. *Symbolicarum Quaestionum*, I, XI, p. 26.

A décima e última emanção, o Reino (*Malkhut*), é representada pela esfera armilar, representando o zodíaco, e o cetro, que simboliza o controle e autoridade sobre os seres vivos. A posição desta potência alinhada à cena da Mutilação do Céu também foi apontada por Bartoli. O Céu encontra-se prostrado em repouso após ter criado todas as coisas, tendo sua capacidade criativa tolhida por Saturno¹⁵²⁹. As emanções da Kabbalah cristã, deste modo, são inseridas e integradas ao emanacionismo mítico neoplatônico, resultando em uma expressão imagética da *prisca theologia* promovida pelos magos renascentistas. Esta cosmogonia neoplatônica e cabalística é vinculada diretamente à figura de Cosimo I, construída na relação astrológica entre o duque e a

¹⁵²⁹ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, III, fl. 62r; FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 1, CCXX, Carta de Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari (1555), p. 412; VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 22.

representação do mundo. O cosmos, do qual deriva, etimologicamente, o nome do duque¹⁵³⁰, alinha-se com o signo de Capricórnio, seu ascendente, regido por Saturno, que aponta sua foíce em direção ao signo sob seu domínio na esfera celeste. Estes aspectos combinados, prossegue Vasari, produzem uma luz benigna sobre a terra e, especialmente, sobre Florença e a Toscana, levando a um governo justo e sólido¹⁵³¹.

A já explorada identificação entre Cosimo/Saturno/Capricórnio adquire no painel central uma dimensão metafísica. Cosimo I é, simultaneamente, um microcosmo do mundo e um filho de Saturno, situando-se sobre a influência do planeta por meio de seu signo ascendente, Capricórnio, mesmo ascendente de Augusto, ao qual o governante busca estabelecer uma relação de ascendência. De fato, como já visto, o duque exploraria esta simbologia em diversas outras obras do palácio e também na mesma sala, adotando o signo como uma de suas insígnias pessoais¹⁵³². Favorecido pelo planeta, Cosimo I seria o equivalente terreno de Saturno, o provedor da abundância e instaurador de uma nova *Aurea Saecula* sobre a Toscana. De fato, como Gombrich pontua, foi durante o reinado de Cosimo I que o mito de uma *Aurea Aetas Medicea* seria construído, tendo Vasari como um de seus mais ardentes defensores¹⁵³³.

Por trás desta ideia, está a concepção neoplatônica de um universo formado por correspondências sutis entre todos os níveis ou graus ontológicos que o compõem, entre o Uno transcendente, o Intelecto divino, a Alma do Mundo e o mundo material. O cosmo seria um organismo vivo, no qual todo o mundo terreno e seus habitantes seriam constituídos, animados e influenciados por reflexos, imagens e raios provenientes do Intelecto divino intermediados pelos corpos estelares, doutrina popularizada pela obra de Ficino, importante referência para a magia e a astrologia renascentistas¹⁵³⁴.

¹⁵³⁰ Embora tal jogo de palavras não fosse novo, sua utilização era até então restrita a Cosimo, il Vecchio, *Pater Patriae*. Cf. CRUM, Roger J. "Cosmos, the World of Cosimo": The iconography of the Uffizi Façade. *The Art Bulletin*, v. 71, n. 2, jun. 1989, p. 237-253, especialmente p. 250; CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p. 364; COX-REARICK, Janet. *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, 1984, p. 277.

¹⁵³¹ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 22.

¹⁵³² Cf. supra, cap. 3.3.

¹⁵³³ GOMBRICH, E. H.. *Renaissance and Golden Age*, 306-307.

¹⁵³⁴ FICINO. *Three Books on Life*, III, p. 236 s. Sobre a importância da obra na astrologia do Renascimento, cf. supra, cap. 1.5 e a seguir, cap. 3.3.

De acordo com este enquadramento metafísico, de um cosmo composto por graus interconectados da realidade, da esfera do Intelecto divino, o plano das *sefirot*, até o mundo terreno, o conjunto do teto desdobra-se imagetivamente nas outras obras da *Sala*. Os painéis do Dia, Noite, os carros do Sol e da Lua, junto dos octógonos contendo as personificações das virtudes, ao redor da composição da Criação, são expressões visuais deste processo emanacionista, representando o funcionamento e a dinâmica do universo recém criado (Figs. 24 a 27). No eixo vertical do painel central, encontram-se as representações *Carros do Sol e da Lua* (Figs. 24 e 25), respectivamente apresentando Apolo e Selene.

Figura 24. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Carro do Sol*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Óleo sobre painel, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine¹⁵³⁵.

Apolo surge de costas, em escorço, cuja posição é uma variação da pintura do mesmo tema executada em fresco em 1526 por Giulio Romano na Stanza del Sole do Palazzo del Tè em Mântua. O deus conduz sua quadriga dourada, de acordo com a antiga tradição iconográfica do sol¹⁵³⁶,

¹⁵³⁵ Disponível em: < <https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi6.jpg> > Acesso em 22 de novembro de 2022.

¹⁵³⁶ A primeira fonte antiga conhecida a mencionar a carruagem dourada do Sol é o *Hino Homérico* a Hélios, cf. RIBEIRO JR., Wilson A. (Ed.) *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, h.Hom. 31: a Hélios, p. 370-371.

puxada por cavalos de cores variadas, de acordo com a iconografia medieval¹⁵³⁷, sendo acompanhado das Horas¹⁵³⁸, representadas em número reduzido na composição, segundo Vasari, devido à limitação de espaço¹⁵³⁹. Na posição oposta, Selene comanda o Carro da Lua (Fig. 25), guiado por um par de cavalos representando o dia e a noite¹⁵⁴⁰.

Figura 25. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Carro da Lua*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Óleo sobre painel, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine¹⁵⁴¹.

¹⁵³⁷ Higino os nomeia os cavalos solares como Eous, Aethiops, Bronte e Sterope. Estes cavalos, como Hall observa, surgem em representações renascentistas como sendo brancos, ao passo que exemplares medievais, como o manuscrito confeccionado no século XI da tradução ciceroniana dos *Phenomena* de Aratus (poeta grego do século ativo entre os séculos IV e III a. C.) conservado na British Library (Cotton MS Tiberius B V/1, fl 47r) mostram cavalos coloridos tanto na carruagem do Sol, quanto na da Lua. Cf. HYGINUS. *Fabulae*. Edidit Peter K. Marshall. Monachi et Lipsiae: in aedibus K. G. Saur MMII, 2002, CLXXXIII, p. 153; HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York and London: Routledge, 2018, p. 65-66; Londres, British Library, MS. Cotton Tiberius B. V, Parte 1, segundo quarto do século XI - terceiro quarto do século XII, fl. 47 r. Disponível em: < https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_tiberius_b_v!1_f002r > Acesso em outubro de 2022.

¹⁵³⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*, II.106-121, p. 80-81. Cf. ainda BOCCACCIO. *Genealogie deorum*, IV.3, p. 157-158; IV.4, p. 162; VII.41, p. 369-372.

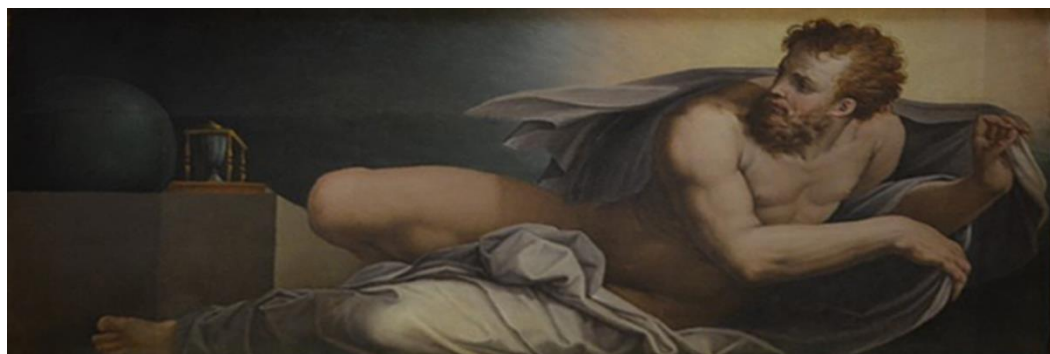
¹⁵³⁹ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 23.

¹⁵⁴⁰ Assim como o carro solar, o carro lunar não é mencionado por Homero ou Hesíodo, surgindo a partir do *Hino Homérico* a Selene. RIBEIRO JR. (Ed.) *Hinos homéricos*, h.Hom. 32: A Selene, p. 514-515. Cf. ainda OVÍDIO. *Metamorfoses*, II.208-209, p. 84-85. Os cavalos lunares, assim como os solares, são representados por Vasari de acordo com a tradição medieval, não seguindo a caracterização feita por Ovídio em seus *Fasti*, descrevendo-os como “brancos como a neve” (*niveos levarit Luna equos*) Cf. OVID. *Fasti*. With an English Translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann LTD; New York: G. P. Putnam's Sons, 1931, IV.374-375, p. 216-217.

¹⁵⁴¹ Disponível em: < <https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi5.jpg> > Acesso em novembro de 2022

Vasari explica que o ar ao seu redor é frio, indicando que por onde a Lua passa, ela deixa o orvalho, representado pela mulher que paira ao lado da Lua, que segura com uma mão seu corpo celeste e com a outra a rédea de seus cavalos. O belo jovem que dorme à esquerda da composição é Endimião, amante da Lua, o qual, segundo autores antigos como Apolônio Rodes, quando Zeus lhe oferece um desejo após ter despertado o amor de Selene, o jovem teria escolhido dormir para sempre, permanecendo assim eternamente jovem¹⁵⁴². As duas imagens definem o curso do tempo, confirmado pelos dois painéis do *Dia* e da *Noite* (Figs. 26 e 27) que flanqueiam o painel central da *Castração do Céu*.

Figura 26. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Dia*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Óleo sobre painel, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Elaborada pelo autor;

O *Dia*, cuja iluminação, segundo Vasari, provém do *Carro Solar*, é representado como um homem seminu em *contrapposto*, despertando ao lado de uma ampulheta junto de um globo celeste, alusões da passagem do tempo e do alvorecer, cuja luz é trazida pelo esplendor que envolve a figura. Em oposição encontra-se a *Noite*, claramente inspirada na escultura homônima executada por Michelangelo para a Nova Sacristia da Basílica de San Lorenzo (1526-31), vestida e dormindo reclinada ao lado de seus atributos tradicionais, como a coroa da lua crescente, uma lucerna, a coruja e o par de máscaras em escorço, sendo regida pelo *Carro da Lua*¹⁵⁴³.

¹⁵⁴² VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 23; PSEUDO-APOLLONIOS. *The Library*, v. 1, I.7.5, p. 60-61; RHODIUS. *Argonautica*, IV.55 s., p. 298-299; PAUSANIAS. *Description of Greece*, v. 2, V.1.4, p. 382-383.

¹⁵⁴³ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 24.

Figura 27. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Noite*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Óleo sobre painel, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Catalogo generale dei Beni Culturali¹⁵⁴⁴.

O ciclo temporal subsequente à criação do universo exposta no painel central é orientado, segundo Vasari, por um quarteto de virtudes nos octógonos (Quadro 3), produzidas pelo Céu, “*come causa della provvidenza della prima Intelligenza*”, através da ordem de sua criação e de acordo com as emanações divinas. Tais virtudes são também percebidas pelos mortais, sendo particularmente presentes na personalidade do duque Cosimo I, evocando novamente a analogia entre macrocosmo e microcosmo. A primeira é a Verdade, graças à qual o príncipe é capaz de ver e conceber tudo com clareza, representada em escorço voando “*ignuda e pura*” sobre a terra¹⁵⁴⁵.

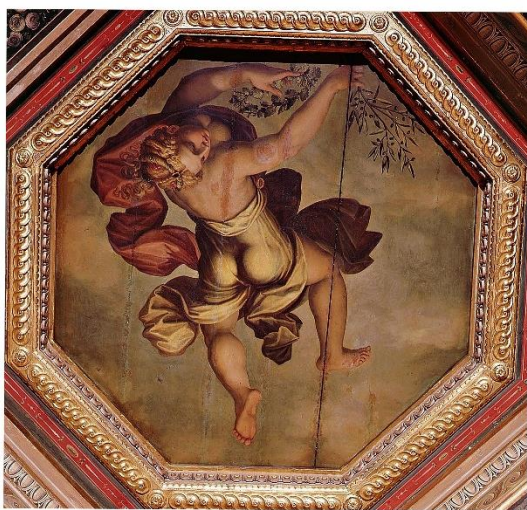
A Justiça, por sua vez, reprime os ímpios e recompensa os bons, apresentando-se armada e vestida com seu elmo de ouro e ferro, um metal incorruptível e outro corruptível, chamando atenção para a necessidade de se julgar com a parte incorruptível do cérebro, enquanto seu coração deve permanecer desprovido de paixões e animosidades, tal como mostrado pelos seios à mostra da alegoria. As três penas que decoram seu elmo, uma branca, uma vermelha e outra verde, representam respectivamente a Fé, a Caridade e a Esperança, as quais devem nascer na mente do Juiz justo. Tal impresa é uma referência adicional à família Medici, atribuída por Paolo Giovio a

¹⁵⁴⁴ Disponível em: < <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281611-4#lg=1&slide=0> > Acesso em novembro de 2022

¹⁵⁴⁵ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 24.

Lorenzo, o Magnífico, sendo acompanhada do *motto* SEMPER, indicando que tal virtude seja eterna¹⁵⁴⁶.

Quadro 3. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Alegorias da Verdade, Justiça, Paz e Virtude Mercurial*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Óleo sobre painel, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Catalogo generale dei Beni Culturali¹⁵⁴⁷.

A justiça possui um escudo com o rosto de Medusa para “tornar imóveis e pétreas todas as coisas que olham em sua direção”. O cetro possui em uma extremidade um hipopótamo, “*animale*

¹⁵⁴⁶ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 24-25; GIOVIO. *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, p. 41.

¹⁵⁴⁷ Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/search/period/1555-1557>> Acesso em novembro de 2022.

del Nilo”, que segundo os egípcios mata seus pais, e na outra ponta uma esfera vermelha, simbolizando as armas dos Medici, com uma cegonha, “*animale pietosissimo*”, que cuida de seus pais até a morte, uma alusão à Piedade. Com este cetro a justiça governa o mundo com equilíbrio¹⁵⁴⁸.

A Paz voa em direção a terra, segurando uma coroa de mirto, de carvalho e de louro com uma mão, e um ramo de oliveira na outra, os quais representam os prêmios após a vitória conquistada, seja sobre os outros ou sobre si mesmo. Finalmente, a figura do último octógono é a Virtude Mercurial, que porta o caduceu típico do deus e tem suas asas derivadas da alegoria da Fama, indicando sua capacidade de assegurar longa fama àqueles que cultivarem tal virtude. Esta é cultivada na apreciação e o favorecimento de todas as artes e “*belli ingegni*”, o que previne o envelhecimento, além de enriquecer e engrandecer o mundo com tantas obras engenhosas, ”, seguindo o exemplo do duque, que tanto exalta e honra as artes e saberes¹⁵⁴⁹.

As pinturas que representam o elemento Ar desdobram-se simbolicamente nos afrescos sobre as paredes da Sala, compostos segundo a temática dos quatro elementos que constituem o mundo sublunar (Figs. 17, 28, 29 e 30) representados por suas divindades respectivas. Dando sequência ao mito, a emasculação do Céu dá origem ao Nascimento de Vênus, tema da parede do elemento Água (Fig. 28). Vênus emerge de uma concha marinha, segurando em suas mãos um véu que circunda sua cabeça com o poder do vento, sendo objeto de *velificatio*, artifício estilístico utilizado na arte romana antiga como enquadramento de uma divindade por meio de um tecido ondulante, representando um movimento vigoroso, epifania ou mesmo a abóbada celeste, acompanhando divindades celestes, meteorológicas ou marítimas. A *velificatio*, podendo fazer-se presente em figuras em movimento ou, ao contrário, em estado de suspensão, pode indicar a separação ontológica da figura representada com o plano terreno e seus fenômenos, indicando seu pertencimento a outra esfera de realidade¹⁵⁵⁰, noções pertinentes ao evento ilustrado, consistindo em uma alegoria de um dos elementos que constituem o universo sensível.

¹⁵⁴⁸ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 25.

¹⁵⁴⁹ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 25-26.

¹⁵⁵⁰ A *velificatio* é típica da iconografia das Auras, Brisas e da Luna, servindo como referência de seu percurso celeste. Deusas *velificantes* incluem a Iris do frontão do Partenon, Tarpeia no friso da Basilica Aemilia em Roma, e a mulher do Grande Friso na Villa dos Mistérios em Pompeia. Figuras masculinas incluem Caelus no altar do Belvedere, Marte na couraça de uma estátua em Cherchel e uma figura masculina flutuante na Tazza Farnese. Embora nem toda

Figura 28. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Elemento Água, Sala degli Elementi, 1555-1557. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine¹⁵⁵¹

O nascimento da deusa é testemunhado por uma miríade de divindades e personagens mitológicos, como Netuno e Tétis, no primeiro plano, respectivamente à direita e à esquerda, entremeados pela personificação do Mar, em espanto, além de Proteu, Palemon (Melicertes), Galateia, algumas ninfas de Anfitrite, as Três Graças, entre outras. Sobre as duas portas, na forma de ovais (cada um dos quais é coroado com uma cabeça de Capricórnio, uma alusão a Cosimo), surgem duas cenas: na primeira, à direita, mostra a união de Vênus, acompanhada de Cupido, e seu

divindade seja "velificada", o dispositivo era de uso comum na arte romana. Um de seus mais célebres exemplos é a cena de Tellus na *Ara Pacis* de Augusto, inaugurada em 30 de janeiro do ano 9 a. C., na qual a deusa é flanqueada por duas ninfas velificantes representando o ar e o mar. Cf. VELOSO, Jaqueline Souza. Iconografia e dinâmica de movimento em imagens romanas que figuram a velificatio. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 9, n. 1, Jan-Jun. 2021, p. 1-15; TURCAN, Robert. *Les religions de l'Asie dans la vallée du Rhône*. Leiden: Brill, 1972, p. 21; REHAK, Paul. *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006, p. 111; SORRENTI, Stefania. Les représentations figurées de Jupiter Dolichénien à Rome. In: TELLA, Caterina Rossetti. *La terra sigillata tardo-italica decorata del Museo nazionale romano*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 370;

¹⁵⁵¹ Disponível em: <<https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi2.jpg>> Acesso em 10 de outubro de 2022.

amante, Adônis, contemplando-o e instruindo-o na caça dos animais (uma referência à relação entre o duque e sua esposa, Eleonora de Toledo)¹⁵⁵².

No outro oval, à esquerda, Vênus surge na forma de matrona, cuja estátua é consagrada e recebe oferendas como deusa do amor. Todas estas cenas são incluídas sob a alegoria do elemento água. Em seu *De occulta philosophia libri tres*, Cornelius Agrippa descreve o elemento como fundamental para toda a vida, e, sem ela, nenhuma vida poderia possível, visto que nenhum animal, vegetal ou planta poderia se desenvolver sem sua umidade. Nela se encontra a virtude seminal de todas as coisas (*seminaria omnium rerum virtus*), especialmente dos animais, cuja semente é aquosa. Igualmente, as sementes das árvores e plantas, embora presas na terra, necessitam ser enraizadas na água para tornarem-se frutíferas. A força deste elemento é tão grande que a regeneração espiritual seria impossível sem a água, como teria tido o próprio Cristo a Nicodemos. Sua virtude também é grande na adoração religiosa, tanto na expiação quanto na purificação. Graças ao seu poder todas as coisas são geradas, desenvolvidas e nutridas¹⁵⁵³.

Tal simbolismo vincula-se, segundo Vasari, aos acontecimentos ocorridos com duque. Em especial, simbolizam a capacidade do governante de pacificar crises. Em sua subida ao poder, o duque encontrou-se em um “mar de ondas agitadas e perigosas” - a instabilidade política encontrada por Cosimo após a morte de seu antecessor, Alessandro de’ Medici – sendo capaz de contornar a situação, instaurando ordem e tranquilidade, assim como controlado os ânimos exaltados do povo por conta das paixões descontroladas que ofuscavam a razão. Vasari conclui sua explicação reconhecendo a existência de outros sentidos, “sobre os quais, por brevidade, deve-se calar”¹⁵⁵⁴.

Em termos alegóricos, a parede celebra Cosimo I como agente da concórdia e da harmonia, e a pacificação e purificação das paixões mundanas, conceitos que seriam objeto de discussão dos neoplatônicos florentinos. No mesmo *Commento* de Pico, do qual a alegoria da Mutilação do Céu é extraída, o autor empreende uma breve discussão sobre a relação entre a concórdia e a discórdia em sentido metafísico, partindo, em seu argumento, das considerações de Empédocles sobre a

¹⁵⁵² VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 27-29.

¹⁵⁵³ AGRIPPA. *De occulta philosophia libri tres*, I, 6, p. 94.

¹⁵⁵⁴ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 28-29: “che per brevità ci tacciono”.

questão. Pico conta que a discórdia e a concórdia são princípios de todas as coisas, a *virtutes occultae*, entendendo como discórdia a variedade de naturezas pelas quais as coisas são feitas, e pela concórdia, a união destas. Apenas em Deus, afirmava, não haveria discórdia, “porque nele não há união entre diversas naturezas, mas aquela unidade simples sem qualquer composição”¹⁵⁵⁵.

Na matéria, é preciso que a concórdia, ou seja, a união, supere a discórdia, do contrário, nenhum corpo se manteria formado, fragmentando-se e perdendo sua constituição. Por este motivo é dito pelos poetas que Vênus ama Marte, pois a beleza (Vênus), não existe sem a contrariedade (Marte), a qual é dominada e mitigada pela primeira. Assim, é dito que é por este temperamento que o confronto e o ódio, inerentes às naturezas contrárias, são mitigados e refreados. Semelhantemente, entre os antigos astrólogos e sábios, Vênus foi posta no meio do céu junto de Marte, para domar o ímpeto deste, cuja natureza é corruptiva e destrutiva, assim como Jupiter controla a influência maléfica de Saturno¹⁵⁵⁶. Neste sentido, a atividade pacificadora de Cosimo I ecoa o funcionamento do próprio universo, por meio da alegoria de Vênus e sua ligação com as virtudes e ações do duque, identificação reforçada pela presença de seu signo astrológico, o Capricórnio, sobre os ovais pintados nos flancos da parede.

Concomitante ao nascimento da deusa, Saturno, mostrado no painel central do teto como a Mente divina responsável pela criação do mundo, ressurge como a divindade representante do elemento Terra (Fig. 17). No afresco, o deus é mostrado como o benevolente criador da agricultura¹⁵⁵⁷, sendo o governante da Era de Ouro, tempo mítico no qual a humanidade vivia em abundância e desfrutava de um estado de felicidade e inocência, também governando sobre os heróis e semideuses¹⁵⁵⁸. Esta dupla atribuição de Saturno, inspirada pela filosofia neoplatônica, seria incorporada ao manual das *Imagini de i Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari. O deus é descrito como expressão visual da mente pura que se dedica à contemplação das coisas divinas e, adicionalmente, seu tempo, chamado de era de ouro, foi caracterizado por um modo de vida

¹⁵⁵⁵ MIRANDOLA, Giovanni Pico dela. *Commento*. II, 6, fl. 21v-22r: “perche in lui non è unione di diverse nature, anzi e essa unità símplice senza compositione alcuna”.

¹⁵⁵⁶ MIRANDOLA, Giovanni Pico dela. *Commento*. II, 6, fl. 21v-22v.

¹⁵⁵⁷ BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 1991, p. 231-232.

¹⁵⁵⁸ HESÍODO. *Trabalhos e Dias*, 109-126, p. 76-77; 156-173, p. 78-9. Sobre os diversos atributos de Saturno, cf. KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturn and Melancholy*, p. 134-135.

tranquilo e feliz, reflexo do modo de vida contemplativo voltado às coisas celestes¹⁵⁵⁹. Cartari une as duas atribuições de Saturno, considerando sua abundância como uma consequência natural de capacidade contemplativa.

À esquerda, no primeiro plano, encontra-se sentada a Mãe Terra, Reia, esposa e irmã de Saturno, junto de uma cornucópia, simbolizando sua abundância e fertilidade. A cena se passa na Sicília, onde supostamente a foice de Saturno teria caído após emascular o Céu (cena mostrada no canto superior esquerdo). Ao redor de Saturno, acompanhado do Capricórnio, signo que rege e emblema de Cosimo I, um grupo de pessoas lhe presta homenagem e oferendas produzidas a partir da terra, como flores, frutos, entre outros, de acordo com as estações, por isso também lhe presenteiam com instrumentos com os quais trabalham o campo. Saturno segura com sua mão direita um hieroglífico egípcio de uma serpente que morde sua própria cauda (*ouroboros*), interpretado por Ficino¹⁵⁶⁰ como um símbolo do Tempo e do Céu, também aludindo ao ciclo das estações que orientam a agricultura¹⁵⁶¹.

À direita, prossegue Vasari, duas criaturas marinhas sequestram as ninfas dos bosques, levando-as até Saturno, para que as terras se tornem férteis. Abaixo, a Fortuna, de costas, surge do mar, segurando a tartaruga com a vela (outra *impresa* de Cosimo I), apresentando-os a Saturno, demonstrando que Cosimo I, graças à sua sabedoria e bem sucedida trajetória, chegou em terra firme, conseguindo concluir sua jornada ao poder. Sua apresentação a Saturno, por sua vez, representa a elevação de sua fama até a eternidade do Tempo. Concluindo com a identificação entre o duque e Saturno como provedores de abundância¹⁵⁶².

A Terra como elemento provedor da abundância encontra-se em consonância com as concepções platonizantes contemporâneas sobre o elemento. Agrippa comenta que a terra é a fundação de todos os elementos, “o objeto, o sujeito e o receptáculo de todos os raios e influências celestiais”¹⁵⁶³. Nela estão contidas todas “as sementes e as virtudes seminais de todas as coisas”¹⁵⁶⁴,

¹⁵⁵⁹ CARTARI. *Le Imagini*, p. 44. Cf supra, cap. 3.3

¹⁵⁶⁰ Sobre o ouroboros como atributo de Saturno, cf. supra, caps. 2.3 e 3.2.

¹⁵⁶¹ VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 30-31.

¹⁵⁶² VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 31: “col cuore e coll’opere d’ogni tempo a darli tributo”.

¹⁵⁶³ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.5, p. 93: “ipsa enim est obiectum, subiectum et receptaculum omnium radiorum influxuumque coelestium”.

¹⁵⁶⁴ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.5, p. 93: “Ipsa in se continet omnium rerum semina seminalesque virtutes”

motivo pelo qual é dito que é animal, vegetal e mineral. Ela, fecundada por todos os elementos e pelos céus, gera de dentro de si todas as coisas; recebe a abundância de todas as coisas e, como primeira progenitora, produz tudo. É centro, fundamento e mãe de todos os elementos da criação¹⁵⁶⁵. Pictoricamente, portanto, Saturno surge como expressão da abundância fornecida pela Terra, cujo aspecto materno, enquanto “mãe de todas as coisas” é encerrado na figura de Ops, esposa de Saturno e mãe dos deuses olímpicos.

O sentido da cena principal é reforçado pelos dois ovais pintados em seus flancos, respectivamente: à esquerda, Triptólemo, o primeiro agricultor¹⁵⁶⁶, ara os campos; à direita, é figurado um sacrifício à deusa Cibele, a Terra, representada repleta de seios, com os quais nutre todas as criaturas. A cena de Triptólemo representa o semear de obras virtuosas de Cosimo I, cujos frutos produzem uma “*vera e santa fama*”. Além disso, Cosimo, com o arado do bom governo, retira e erradica todas as plantas malignas - os homens malignos e criminosos. Cibele, por sua vez, representa os suprimientos e benfeitorias que o duque concede a todos os seus servos, os quais são mantidos e nutridos sob seu governo¹⁵⁶⁷. A parede exalta Cosimo I como provedor de riqueza e abundância em seus territórios e, assim como ocorre nos outros afrescos elementais, a figura do duque incorpora os atributos atribuídos ao elemento Terra e suas divindades.

À direita da parede dedicada ao elemento Terra, encontra-se aquela atribuída ao elemento Fogo (Fig. 29). O afresco apresenta a forja de Vulcano, divindade romana do poder destrutivo do fogo, associada desde a Antiguidade¹⁵⁶⁸ com Hefesto (*Hephaistos*), o deus grego do fogo, das

¹⁵⁶⁵ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.5, p. 93.

¹⁵⁶⁶ PAUSANIAS. *Description of Greece*, v. 1, I.14.2-3, p. 70-71. O mito de Triptólemo e Deméter é celebrenemente narreado por Pseudo-Apolodoro. Após ter sua filha, Perséfone, raptada por Hades, o deus do submundo, Deméter enfureceu-se com os deuses e abandonou o céu, disfarçando-se como uma mulher e partindo para Elêusis. Finalmente, a deusa depressiva chegou na casa de Celeu, rei de Elêusis, onde um grupo de mulheres se reunia, até que uma senhora, Iambe, fez uma piada, extraindo uma risada da deusa, que foi bem recebida na residência. Metanira, esposa de Celeu, tinha uma criança, Demophon, a qual foi nutrida por Deméter, que, desejando faze-lo imortal, o banhava sobre o expurgar sua parte mortal. Enquanto a criança crescia mais forte a cada dia, Praxithea, uma serva, observou o que ocorria e, descobrindo-o sobre o fogo, fez com que a criança fosse consumida pelo fogo e a deusa se revelasse. Para Triptólemo, filho mais velho de Metanira, deu uma carruagem com dragões alados, junto do trigo, com o qual ele semearia a terra inteira a partir do céu. PSEUDO-APOLLODORUS. *The Library*, v. 1, I.5.1-3, p. 37-40.

¹⁵⁶⁷ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 31-32.

¹⁵⁶⁸ DUMÉZIL, Georges. *Archaic Roman Religion*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996, v. 1, p. 320-321.

atividades metalúrgicas e do artesanato¹⁵⁶⁹. Ao centro, Vulcano forja as flechas de Cupido, acompanhado de sua mãe, Vênus, mostrada segurando um fascas de flechas, algumas de chumbo e outras de ouro. Ao redor da cena principal surgem os Amores, que auxiliam a produção das flechas¹⁵⁷⁰.

Figura 29. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Parede do Elemento Fogo*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine¹⁵⁷¹.

No lado direito, trabalham os ciclopes Brontes, Estérope e Piragmon, confeccionando os raios de Zeus, os quais são transportados a Júpiter no céu por alguns *putti*¹⁵⁷². Sobre as duas portas desta parede, surgem duas pinturas ovais: Dédalo fabricando o escudo, a armadura e o elmo de Aquiles; e Vulcano que, ao flagrar o adultério de Vênus com Marte, prende o casal em uma rede

¹⁵⁶⁹ BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 1991, p. 167-168.

¹⁵⁷⁰ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 29.

¹⁵⁷¹ Disponível em: < <https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi1.jpg> > Acesso em 10 de outubro de 2022.

¹⁵⁷² VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 29; MARO, Aeneis, VIII, 413-430, p. 219-220; BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 2, X.16, p. 503.

para que todos os deuses testemunhassem o ato. Para Vasari, assim como na forja de Vulcano são produzidos os raios de Jupiter e as flechas de Cupido, o duque Cosimo I, encarregado pelo “*Padre Cielo*” a fazer, junto de Vênus, as flechas do Amor, fabrica na “forja de seu coração” as flechas da virtude que fazem com que todos se atraíam por suas virtudes. A forja dos ciclopes representa, por outro lado, sua atitude punitiva em direção aos ímpios, enquanto beneficia os justos.

A produção da armadura de Aquiles representa o estímulo dado pelo duque às artes, fomentando obras engenhosas e favorecendo as belas artes e *ingegni*, honrando sua glória e de sua época. A pintura do flagrante de Vênus e Marte, por outro lado, representa a perseguição silenciosa do duque aos bandidos, descobertos de modo inesperado¹⁵⁷³. A parede apresenta a virtude criativa e transformativa operada pelo Fogo, tal como desempenhada em suas *fonderie*. Ativo, poderoso, afirma Agrippa, ao mesmo tempo invisivelmente presente em todas as coisas, é impossível de ser rejeitado, forçando tudo a obedecer a si mesmo. É incompreensível, impalpável, não diminuído e riquíssimo em todas as manifestações de si mesmo, sendo ainda a parte ilimitada e maléfica da natureza das coisas, podendo tanto destruir quanto criar a maioria delas. Enquanto em si mesmo é uno, torna-se múltiplo, distribuído de modos diferentes em sujeitos diferentes. O fogo está nas pedras (gerado com o golpe do aço), na terra (gerando fumaça com a escavação), na água (nas termas e poços); no fundo do mar, espalha-se pelos ventos, deixando-os quentes. Também se faz presente em todos os seres vivos, que são preservados pelo calor: “e tudo que vive, o faz por ter o fogo em seu interior” (*et omne quod vivit, propter inclusum ignem vivit*). As propriedades do fogo superior são o calor que fecunda todas as coisas e a luz que distribui vida a elas. O fogo material possui o mesmo efeito, pois é uma espécie de simulacro e veículo daquela luz superior. O elemento em seu estado superior é identificado ao próprio Verbo criador, que afirma ser a luz do mundo (*ego sum lux mundi*), o pai das luzes, do qual provem todas as coisas boas¹⁵⁷⁴.

A circulação desta noção na imagética de meados do século mostra-se nas *Imagini* de Vincenzo Cartari, que segue a mesma ideia ao considerar Vulcano como símbolo do calor que nutre o universo¹⁵⁷⁵. A apresentação da virtude criativa do elemento, expressa na figura de Hefesto, o

¹⁵⁷³ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 29.

¹⁵⁷⁴ AGRIPPA. *De occulta philosophia*, I.5, p.91-92.

¹⁵⁷⁵ CARTARI. *Le imagini*, p. 145-146.

artesão divino, vincula-se a Cosimo como a celebração de seu papel como fomentador da virtude e das artes; por outro lado, assim como o elemento protagonizado na parede, o afresco aborda sua capacidade destrutiva do duque, direcionada aos seus opositores.

O programa da *Sala degli Elementi*, portanto, possui uma simbologia em diversos níveis de sentido. As paredes elementais, enquanto emanções da *invenzione* do painel central do teto, por um lado, são alegorias de princípios cósmicos, pela ação dos quais o universo é feito. Por outro, como resultado da analogia macrocosmo-microcosmo envolvida na relação etimológica do nome de Cosimo I com o universo, o *cosmos* (“ΚΟΣΜΟΣ ΚΟΣΜΟΥ ΚΟΣΜΟΣ”), reforçada pela ascendência astrológica saturnina¹⁵⁷⁶, os afrescos representam as virtudes atribuídas a Cosimo I, as quais, por sua vez, são desdobramentos das qualidades atribuídas a cada elemento em nível macrocósmico¹⁵⁷⁷. Neste sentido, o duque se torna a síntese, em nível microcósmico, de leis macrocósmicas, agindo, em seus domínios, como um *deus in terris*, uma associação recorrente entre humanistas de sua corte, como o literato Giambattista Gelli. Na dedicatória ao duque de seu diálogo *La Circe* (1550), após uma breve exaltação do homem como um ser divino em linhas neoplatônicas, ressalta a necessidade do ser humano buscar as coisas sublimes e abandonar os vícios terrenos, concluindo que os príncipes (tendo certamente Cosimo I como epítome) são “os verdadeiros simulacros e as verdadeiras imagens de Deus”, ocupando o mesmo lugar, em seus estados, que Deus ocupa no universo, um paralelo também feito por Bernardo Segni¹⁵⁷⁸.

Cosimo I, por extensão, é celebrado como representante de Deus sobre a terra, um intermediário entre o divino e o terreno. Esta posição é ressaltada por Vasari na decoração da parede das janelas na mesma *Sala* (Fig. 30), contendo os deuses Mercúrio (Hermes) e Plutão (Hades), deuses associados à alquimia, um dos campos de interesse de Cosimo I. O artista descreve o primeiro deus, como o regente da eloquência e mensageiro dos deuses celestes, assim como Cosimo, “o qual é mercurialíssimo”, seja em sua capacidade de negociar, seja por sua eloquência,

¹⁵⁷⁶ Cf. supra, cap. 3.3.

¹⁵⁷⁷ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 22.

¹⁵⁷⁸ GELLI, Giovanni Battista. *La Circe*. Milano: E. Sonzogno, 1878, p. 19-20: “i veri simulacri e le vere immagini d’Iddio”. SEGNI. *Allo Ill.^{mo} ed Eccell.^{mo} Padron mio Il Signor Cosimo de Medici Duca di Firenze*, p. 5; Cf. supra, 3.3.

por seu conhecimento da mineralogia, da alquimia e dos segredos da natureza, e de remédios eficazes contra as doenças que afetam o corpo humano, todas essas coisas atribuídas a Mercúrio¹⁵⁷⁹.

De fato, como já tratado, Cosimo I era um grande entusiasta das artes espagíricas, interesse refletido em suas *fonderie* no Palazzo Vecchio e na dedicatória de obras como a de Allegretti¹⁵⁸⁰. Do outro lado está Plutão com seu bidente, junto de seu cão, Cérbero, o príncipe das minas subterrâneas, da riqueza e dos tesouros, sem os quais não se poderia produzir qualquer coisa bela. Em sua descrição, Vasari opera um sincretismo resultante da identificação de Plutão (*Hades/Plouton*), o deus dos mortos¹⁵⁸¹ com Pluto (*Ploutos*) o deus grego das riquezas¹⁵⁸².

A associação, que remonta aos tempos de Platão, se deve ao aspecto ctônico comum a ambos,. Em seu *Crátilo*, o filósofo ateniense empreende uma relação etimológica de Hades, o deus do submundo, com Plutão, derivado da palavra “*ploutos*” (riqueza), cujas riquezas brotam do fundo da terra, ou seja, do submundo. Neste sentido, Plutão seria um nome menos temível que Hades (proveniente de “*aidés*”, invisível), motivo pelo qual as pessoas prefeririam se referir ao deus por meio do primeiro nome. Com o tempo, Plutão passou a incluir Pluto, a personificação da riqueza, reconhecido nos Mistérios de Elêusis como filho de Deméter, com a função de distribuir bênçãos aos seus iniciados e favorecidos. Entre os romanos, Pluto seria definitivamente identificado com Plutão por autores como Quinto Ênio (239 - 169 a. C.) e Cícero, graças aos aspectos ctônicos com o deus do submundo Dis, contraparte romana de Plutão/Hades. Tendo como base noção de que a riqueza mineral é encontrada debaixo da terra, logo, a riqueza de Pluto seria identificada com os domínio de Plutão/Dis, tratando-se assim de um mesmo deus, identificação reforçada pela mesma fonte etimológica, consolidando assim o sincretismo¹⁵⁸³. Na *Sala degli Elementi*, a figura

¹⁵⁷⁹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 32: “il quale è Mercurialissimo”.

¹⁵⁸⁰ PICCARDI. *La Fonderia Medicea di Firenze*, p. 197–210; ALLEGRETTI. *De la transmutatione dei metalli*, I, p. 45. Cf. *supra*, cap. 3.1.

¹⁵⁸¹ HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, v. 1, Hades, p. 640-641; HESÍODO, *Teogonia*, 767-774, p. 57; 907-911 p. 62.

¹⁵⁸² HESÍODO, *Teogonia*, 767-774, p. 57; 969-974, p. 65; HOMERO. *Iliada*, XV, 187-193, p. 322; CARTARI. *Le imagini*, p. 283; HORNBLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, v. 2, Plutus, p. 1166;

¹⁵⁸³ PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto - Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988, 403a, p. 128; ENNIUS. *Fragmente*. Ausgewählt, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönherger. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2009, Euhemerus, Fr. 78, p. 94; CICERO. *De natura deorum*, II.66.26, p. 186; FULGENTIUS. *Opera*, *Mythologiae*, I.5, p. 20; BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 1, VIII.6, p. 401. A personificação

personifica o aspecto de Cosimo enquanto provedor de bens materiais, patrono cultural, além de referenciar, em um nível mais profundo, seus interesses intelectuais¹⁵⁸⁴.

Figura 30. Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Mercúrio e Plutão*, Sala degli Elementi, 1555-1557. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Comune di Firenze¹⁵⁸⁵

No afresco vasariano, Plutão representa também as riquezas e “qualidades ocultas” contidas na terra, enquanto Mercúrio representa a habilidade de manipular estes elementos e forças. A inserção de duas divindades associadas à arte alquímica, em sentido mais amplo, evidencia os interesses esotéricos de Cosimo I; em sentido mais estrito, dialoga com o restante do programa decorativo da *Sala*, enquanto uma referência à manipulação das leis da natureza, cujo fim é a

Pluto, individuada de sua relação com o deus do submundo, seria representada individualmente na forma de uma escultura no *Studiolo* de Francesco de' Medici anos mais tarde, cf. infra, cap. 3.5

¹⁵⁸⁴ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 32: “príncipe della ricchezza, delle miniere dei tesori”. Mais tarde, na descrição da *Sala degli Elementi* feita por Marcantônio Vasari, sobrinho de Giorgio, em sua *Vita di Messer Giorgio Vasari*, Mercúrio e Plutão são ligados por um aspecto pecuniário comum: o mensageiro dos deuses é o deus dos ganhos, enquanto o rei do submundo é o senhor das riquezas. Cf. BAXTER, Paola Tinagli. *Vasari's Ragionamenti: The Text as a key to the decorations of Palazzo Vecchio*. 1988. 423 f. Tese (Doutorado) - University of Edinburgh, Edimburgo, 1988, Appendix II, p. 310.

¹⁵⁸⁵ Disponível em: < <http://www.saladegliementi.it/wp-content/uploads/2017/02/slide04.jpg> > Acesso em 10 de outubro de 2022

transmutação material e espiritual, de uma natureza inferior e grosseira, a uma superior e divina, um tema central da alquimia desde a Antiguidade que se manteve no Renascimento¹⁵⁸⁶.

Na doutrina alquímica, o mercúrio é considerado o mais nobre dos metais, e quanto maior a liga de mercúrio junto aos demais, mais nobre estes seriam – por extensão, a nobreza do ouro se deveria à quantidade de mercúrio em sua composição¹⁵⁸⁷. Além disso, como referido na obra de Allegretti, o elemento era utilizado como purificador de outros elementos, como pérolas e na redução do ouro¹⁵⁸⁸, também simbolizando a purificação da alma humana. A ideia de uma transmutação ou ascensão de uma natureza inferior a uma superior também se relaciona com a antiga associação entre Plutão/Hades e Mercúrio/Hermes. Dentre suas funções, Hermes seria o antigo guia das almas no submundo e, com o tempo, as crenças populares também passaram a lhe atribuir o papel de transportar as almas do reino subterrâneo para as esferas do mundo celeste, agindo como psicopompo¹⁵⁸⁹. Ficino, em seu *De vita* (1489), descreve como Mercúrio, com seu caduceu, é capaz de despertar a alma, sendo também responsável, enquanto corpo celeste, por direcionar a mente até a contemplação das coisas divinas, agindo em conjunto com Saturno¹⁵⁹⁰. Esta atribuição seria retomada por Agrippa, que destaca a função mercurial de elucidar qualquer obscuridade e revelar o que se esconde nas coisas mais ocultas¹⁵⁹¹. Assim, Mercúrio é um intermediário entre o plano divino e o terreno, tendo a função de guiar a alma até o conhecimento de Deus, função que paraleliza a posição de Cosimo I como governante e como estudioso dos segredos da natureza.

Arte, Kabbalah, astrologia e alquimia são então integradas à metafísica e soteriologia neoplatônicas, tendo como cerne a união do homem com o divino por meio do conhecimento da criação. Esta ascensão é manifesta pictoricamente no programa decorativo da *Sala*, o qual consiste,

¹⁵⁸⁶ Esta crença, que remonta ao contato entre a alquimia antiga e o neoplatonismo, seria mantida na alquimia renascentista, como na obra de Paracelso. Cf.: LINDSAY. *The origins of alchemy*, p. 328; GRIMES, Shannon L.. *Zozimos of Panopolis: Alchemy, Nature, and Religion in Late Antiquity*, 2006, 196 p. Dissertation (PhD in Religion) – Graduate School, Syracuse University, Syracuse, 2006; STUCKRAD. *Western Esotericism*, p. 68 s.; HOLMYARD. *Alchemy*, p. 161 s.

¹⁵⁸⁷ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 136-138.

¹⁵⁸⁸ ALLEGRETTI. *De la transmutatione dei metalli*, IV, 337-379, p. 89-90.

¹⁵⁸⁹ Cf. LINDSAY, Jack. *The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt*. London: Frederick Muller Ltd., 1970, p. 37.

¹⁵⁹⁰ FICINO. *Three Books on Life*, I, 4, p. 112-114; III.11, p.292.

¹⁵⁹¹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, II, LIX, p. 392-393.

de acordo com o próprio artista aretino, na contemplação de Deus¹⁵⁹², tal como indicado pelo gesto de Mercúrio, com seu braço apontando para a cosmogonia do teto, direcionando para o alto o olhar do espectador (uma provável alusão à sua função de psicopompo e mistagogo).

Por um lado, o espectador (Cosimo I, em especial) pode compreender os mistérios do universo e sua criação, tal como revelados pela sabedoria cabalística; por outro, por meio de alusões à alquimia e às “*qualitates occultae*” da matéria, ele pode percorrer o caminho reverso, elevando em direção ao divino, processos fundamentados na metafísica e no misticismo neoplatônicos. A imagem passa a deter poderes talismânicos ao possibilitar a apreensão de verdades e forças transcendentais, uma noção que se popularizaria no *Cinquecento* por meio da obra de Ficino¹⁵⁹³. Segundo esta perspectiva, a decoração serve como um veículo de *henosis*, de elevação espiritual e união com o divino, por meio do conhecimento e manipulação das forças e virtudes ocultas da natureza. Esta função atribuída à arte também seria explorada por Francesco, herdando as inclinações de seu pai, as quais se manifestam pictoricamente na decoração de seu Studiolo, tema do próximo capítulo.

¹⁵⁹² VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 26.

¹⁵⁹³ Ver, por exemplo, as prescrições de Ficino na composição de uma “*universi figura*”, FICINO, *Three Books on Life*, III.18, p.342.

3.5 *DEUS IN TERRIS*: A APOTEOSE DA ARTE NO *STUDIOLO* DE FRANCESCO I

No verão de 1569, Francesco de' Medici encomenda a realização de um novo *Studiolo* no interior do apartamento ducal no Palazzo Vecchio (conjunto de cômodos ao lado da *Sala Grande* que passa a ocupar desde seu casamento com Joana da Áustria em 1565), motivada pela necessidade de dar uma localização adequada para a coleção de objetos preciosos, naturais e artificiais, do futuro grão-duque, resultantes de seus múltiplos interesses científicos e culturais, projeto que seria executado entre os anos de 1570 e 1573¹⁵⁹⁴. O desenvolvimento dos ambientes anexos ao *Studiolo*, todavia, iniciara dez anos antes, com a preparação do *Tesoretto*, construído por Cosimo I em 1559, de seu vestiário (*camerino*) e da *camara verso la dogana*, cômodos adjacentes ao futuro escritório de Francesco, formando um pequeno núcleo interno ao apartamento ducal dedicado especificamente à conservação de objetos de arte e *naturalia*, seguindo uma articulação característica de palácios principescos, nos quais o dormitório do soberano, o *studiolo* e a câmara do tesouro eram flanqueados¹⁵⁹⁵.

O *Tesoretto*, no qual o duque armazenava sua própria coleção de *naturalia* e *artificialia*, destaca-se como precursor direto do cômodo do príncipe, o qual, assim como a *Sala degli Elementi*, reflete os interesses esotéricos de Cosimo I. Executada por Vasari, auxiliado por seu subordinado, o artista neerlandês Giovanni Stradano (Jan van der Straet, 1523-1605, também participante das decorações do *Studiolo*) de acordo com o programa conceitual de Borghini, a decoração do pequeno cômodo combina o tema bíblico da Visão de Ezequiel (*Ezequiel* 1:1-28) ao tema das artes liberais, tendo como objetivo, segundo os estudos de Liana de Girolami Cheney, o de servir de guia e inspiração a Cosimo I no cultivo de suas virtudes filosóficas, poéticas, artísticas e científicas, através das quais o duque poderia ascender até a contemplação das esferas superiores da existência, o mundo divino, e a união mística com Deus¹⁵⁹⁶.

¹⁵⁹⁴ BERTI. *Il Principe dello Studiolo*, p. 61 s.; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 7, 165-166. Como Conticelli pontua, entretanto, a maior parte da decoração do cômodo já havia sido concluída em 1572, com a exceção de algumas esculturas, as quais seriam instaladas no local no ano seguinte.

¹⁵⁹⁵ BERTI. *Il Principe dello Studiolo*, p. 65-66, 276; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 17 s.

¹⁵⁹⁶ CHENEY, Liana De Girolami. *Il Tesoretto of Cosimo I de' Medici: An Esoteric Heaven*. In: ZIRPOLO, Lilian (Ed.). *Esoteric Traditions and Their Impact on Art*. Ramsey, NJ: Zephyrus Scholarly Publications LLC, 2019, p. 21-52.

A mesma função perpassa o projeto decorativo envolvido no *Studiolo* (Fig. 31) de Francesco. O projeto, elaborado por Vincenzo Borghini, seria levado a cabo sob a supervisão de Vasari, contando com a participação de cerca de trinta e um artistas, entre pintores e escultores, número que demonstra a intenção de Francesco I de fornecer um panorama consistente da arte florentina, além de estimular a competição entre os participantes, dos quais vinte e um são mencionados pelo autor das *Vite* como integrados à sua *Accademia del disegno*¹⁵⁹⁷.

Figura 31. Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, *Studiolo de Francesco I*, 1570-1573. Fresco, óleo sobre painel e óleo sobre ardósia. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁵⁹⁸.

¹⁵⁹⁷ CHENEY. *Giorgio Vasari*, p. 367-368; PEVSNER. *Academias de Arte*, p. 104 s.; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.7; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 137-138

¹⁵⁹⁸ Disponível em: <<https://www.wga.hu/detail/v/vasari/1/19studi1.jpg>> Acesso em abril, 2023.

O complexo *corpus* conceitual é descrito por Borghini em uma correspondência a Vasari de agosto de 1570, tendo como cerne a relação entre Arte e Natureza. O ciclo, como o prior informa, foi concebido visando demonstrar a relação harmônica entre ambas, de modo que uma contribua com a outra, “a natureza dá seu diamante, ou rubi, ou cristal, e outras pedras brutas e informes, e a arte as desbasta, acerta, entalha, etc.”¹⁵⁹⁹. O tema se reflete na decoração e na função do *stanzino* enquanto “*guardaroba di cose rare e preziose*”, no qual objetos naturais exóticos e raros dividiam espaço com artefatos valiosos como joias, medalhas, pedras, cristais entalhados, vasos, e outros frutos do engenho humano, armazenados em seus respectivos armários em correspondência com sua espécie¹⁶⁰⁰.

Baseando-se no Teatro de Camillo e na tradição simbólica de meados do século, o prior concebe a *invenzione* como *locus memoriae* e uma reprodução microcós mica do universo formada por um sistema de correspondências no qual as pinturas surgem como signos, expressões e registros simbólicos dos objetos a serem acomodados nos armários. Assim como a *Sala degli Elementi*, executada alguns anos antes sob a supervisão do próprio Vasari, cada parede do *stanzino* representa um elemento do mundo natural, com o qual os objetos armazenados em seus respectivos armários teriam uma correlação. As figuras e cenas pintadas sobre as portas guardam, assim, uma afinidade intrínseca com a coleção de *naturalia* e *artificialia* do príncipe, emulando a estrutura e as relações do próprio universo, seguindo o sistema cosmológico dos quatro elementos naturais¹⁶⁰¹.

O escritório de Francesco, enquanto reflexo das inclinações intelectuais do príncipe, pode ser entendido como uma tentativa de reapropriar e reconfigurar toda a realidade um modelo microcós mico, de constituir um lugar no centro do qual o príncipe poderia clamar para si o domínio sobre todo o mundo natural e artificial. Este repertório teórico, para Giuseppe Olmi, diferencia o escritório de Francesco dos gabinetes de curiosidades que se difundiriam a partir da segunda metade do século XVI. Enquanto estes voltavam-se ao colecionismo de objetos naturais para propósitos didáticos e profissionais, o cômodo principesco, ao contrário, era imbuído de um forte

¹⁵⁹⁹ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 886-887: *la natura, dà il suo diamante, o carbonchio, o cristallo, e simile altra materia rozza et informe, e l'arte gli pulisce, riquadra, intaglia etc.*

¹⁶⁰⁰ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 886-887.

¹⁶⁰¹ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 886-887. Cf. CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 137-138; BOLZONI, Lina. *L'invenzioni dello Studiolo di Francesco I.* In: ADELSON, C. (Ed.). *Le arti del principato mediceo*. Firenze: S.P.E.S., 1980, p. 255-299 (Coll.Specimen,6)

caráter simbólico e conceitual, incluindo em seu acervo também objetos artificiais sem uma motivação predominantemente científica¹⁶⁰².

O caráter simbólico da decoração era tão preponderante, que Borghini chega a ressaltar que as cenas pintadas deveriam se adequar aos lugares definidos pelo plano conceitual, e não o contrário, considerando que aquelas poderiam ser alteradas, ao contrário destes¹⁶⁰³. Sua decoração subdivide-se em duas principais regiões: as paredes e o teto. As paredes são compostas por duas sequências de pinturas: a primeira fileira, formada pelas portas dos armários em painéis de madeira, decoradas com pinturas ovais; a segunda, composta por pinturas retangulares sobre ardósia, intercaladas com esculturas em bronze instaladas em nichos. O teto abobadado (Fig. 32), por sua vez, decorado à fresco por Francesco Morandini e Jacopo Zucchi (ca.1541-ca.1590), é subdividido em diversos compartimentos, agindo como núcleo conceitual da decoração do cômodo. Embora dividido, Borghini pontua que o teto deve ser compreendido como um todo integrado, conectado pictoricamente pela “corrente dourada da natureza” na forma de ornamentos dourados nas regiões inferiores das pinturas do teto, sinalizando as correspondências e ligações entre toda a criação, adotando assim o enquadramento metafísico do neoplatonismo renascentista¹⁶⁰⁴.

¹⁶⁰² OLMI, Giuseppe. Science – Honour – Metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries. In: IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur (Eds.). *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*. Cornwall: House of Stratus, 2001, 1-3.

¹⁶⁰³ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, DCCCXLVII, Carta de Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari (03/10/1570), p. 532-533.

¹⁶⁰⁴ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 889; DELLA PORTA. *Magiae naturalis*, I.6, p. 6. Cf. supra, cap. 1.5.

Figura 32. Francesco Morandini e Jacopo Zucchi, *Studiolo de Francesco I, Teto*, 1570-1572. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Scala Archives¹⁶⁰⁵.

¹⁶⁰⁵ Disponível em: <https://jstor.org/stable/community.14493663> Acesso em 22 de agosto, 2022.

A relação entre arte e natureza é ilustrada na pintura central (Fig. 33), na qual a Natureza entrega um “*diamante, o carbonchio, o cristallo, e simile altra materia rozza et informe*” para a Arte, simbolizada pela figura de Prometeu, que transformará a matéria bruta com seu engenho, baseando-se no depoimento de Plínio acerca do mito de que o titã teria sido o inventor dos anéis e joias enquanto encontrava-se aprisionado no monte Cáucaso¹⁶⁰⁶.

Figura 33. Francesco Morandini, Prometeu, *Natureza e o Gênio*, Studiolo de Francesco I, 1570-1572. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Wikimedia Commons¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰⁶ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 886-887; SECUNDUS. *Natural History*, v. 10, XXXVII.1.2, p. 164-165.

¹⁶⁰⁷ Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_I_Palazzo_Vecchio_07.JPG > Acesso em 23 de agosto de 2022.

Com efeito, o erudito recorre a uma antiga tradição, consolidada no Renascimento, que tinha Prometeu como arquétipo do criador divino e prisco civilizador. Hesíodo descreve o titã, filho de Jápeto e Clímene, como um personagem ardiloso e trapaceiro. Contrariando as ordens de Zeus, que proibia o acesso do fogo divino aos mortais, Prometeu teria secretamente furtado a chama celeste e distribuído entre os humanos, provocando a ira do deus olímpico que, como uma de suas punições, acorrentou o titã a um rochedo, tendo suas entranhas diariamente devoradas por uma águia¹⁶⁰⁸. O relato de Hesíodo é contrastado pelo caráter mais otimista de Ésquilo (525/524 a.C.–456/455 a.C.) e Platão. Para o primeiro, o titã é o provedor da razão, sabedoria, de todas as artes e todo o conhecimento humano, incluindo a divinação, a astrologia, a medicina, matemática, o alfabeto e a agricultura¹⁶⁰⁹, visão complementada pela menção platônica contida no *Protágoras* de que Prometeu teria roubado de Hefesto e Minerva a sabedoria artística e o fogo do poder criativo divino, concedendo-os ao ser humano recém criado¹⁶¹⁰.

No final da Antiguidade, o artifício de Prometeu seria enfatizado por mitógrafos como Sérvio, para quem Prometeu, “*vir prudentissimus*”, é uma alegoria da Providência divina¹⁶¹¹, interpretação retomada por Fulgêncio¹⁶¹² que se tornaria influente no período medieval¹⁶¹³. No Renascimento, seriam particularmente importantes (sobretudo para as artes visuais) as interpretações de Giovanni Boccaccio e Marsilio Ficino¹⁶¹⁴. Baseando-se nos autores tardo-antigos, Boccaccio interpreta alegoricamente a fábula do titã. Prometeu possui uma dupla natureza: *artifex* divino, responsável pela criação do corpo humano do limo da terra, sendo equivalente ao Deus bíblico; e um civilizador mistagogo, provedor do fogo da sabedoria divina ao homem. Este, analogamente, possui uma dupla natureza: uma bruta e selvagem; a outra divina e contemplativa,

¹⁶⁰⁸ HESÍODO. Teogonia, 521-616, p. 49-52; Trabalhos e Dias, 42-99, p. 73-76.

¹⁶⁰⁹ AESCHYLUS. Prometheus Bound. In: AESCHYLUS. *Suppliant Maidens; Persians; Prometheus; Seven against Thebes*. With an English Translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD: 1963, p. 211-315. (Loeb Classical Library)

¹⁶¹⁰ PLATÃO. Protágoras, 320C-322D, p. 413-421. As interpretações de Platão e Ésquilo contrastam com a visão pessimista de Hesíodo, para quem o titã foi um criminoso e enganador astucioso, responsável pelo fim da Era de Ouro ao roubar o fogo dos céus e doa-lo à humanidade, a qual receberia em troca a maldição representada por Pandora.

¹⁶¹¹ SERVIUS. In Vergilii carmina commentarii, VI.42, p. 72-73.

¹⁶¹² FULGENTIUS. *Opera*, Mythologiae, II.6, p. 45-46.

¹⁶¹³ RAGGIO. The Myth of Prometheus, p. 53. Raggio pontua que as obras de Fulgêncio e Sérvio seriam as principais fontes de textos como os anônimos *Mythographus Primus* e *Mythographus Secundus*, datados do século IX d. C.

¹⁶¹⁴ RAGGIO. The Myth of Prometheus, p. 56.

a qual é concedida por Prometeu ao furtar o fogo da sabedoria e, com ele, animar o ser humano, despertando-o de seu estado terreno e natural: “A doutrina da sabedoria, portanto, derivada de Deus, anima o ser humano, ou seja, desperta a alma adormecida na argila, assim o homem ignorante passa a viver e, de bruto, se torna ou é feito racional”¹⁶¹⁵. A punição de Prometeu, acorrentado e torturado continuamente no monte Cáucaso, é interpretada de modo otimista, como um processo contemplativo, no qual o sábio é atormentado por pensamentos sublimes e profundos em isolamento e afastado da vida social, sendo finalmente libertado de seus grilhões ao atingir a verdade, ou seja, ao ser salvo por Hércules¹⁶¹⁶.

Como Raggio pontua, para Boccaccio, Prometeu se torna a imagem do homem contemplativo (*homo doctus*), em contraste ao homem em estado bruto ou natural (*homo naturalis*) e ao homem civilizado (*homo civilis*). Ao identificar a imperfeição do homem em estado natural e desejando instruí-lo a fim de que atinja sua plena realização, a vida do homem civilizado, apto à ciência, à virtude e à vida em sociedade, o homem contemplativo necessita do fogo da sabedoria superior, a qual pode apenas ser obtida pelo isolamento meditativo, que lhe traz perturbações e ansiedade espirituais. Uma vez nos céus, no reino da verdade, Prometeu deve roubar o raio da sabedoria divina do próprio Deus, inserindo-a no homem. Neste sentido, a ênfase dada por Boccaccio na profunda experiência espiritual do *homo doctus* o aproxima das especulações dos neoplatônicos renascentistas¹⁶¹⁷.

Marsilio Ficino desenvolveria a interpretação de Boccaccio, no entanto, adotando uma postura ambivalente. Em suas *Cinco questões sobre a mente* (*Quaestiones quinque de mente*, 1476-77), Ficino descarta a dualidade entre o homem bruto e o homem contemplativo, interpretando o mito nos termos da busca da alma humana pela iluminação divina. Prometeu, o homem contemplativo, é considerado como “misérrimo”, e sua tortura no Cáucaso é vista como um tormento característico da própria especulação filosófica, responsável pela infelicidade do sábio em comparação com os homens brutos. Estimulado pela Sabedoria divina (Palas) a roubar a

¹⁶¹⁵ BOCCACCIO. *Genealogie*, IV.44, p. 197-200: “Doctrina igitur sapientie a Deo suscepta prudens homo animat, id est sopitam animam excitat lutei, id est ignari hominis, qui tunc vivere dicitur, dum ex bruto rationalis efficitur, seu effectus est”

¹⁶¹⁶ BOCCACCIO. *Genealogie*, IV.44, p. 201..

¹⁶¹⁷ RAGGIO. *The Myth of Prometheus*, p. 54.

centelha da luz celeste da razão, o sábio se retira em isolamento no monte Cáucaso, “na fortaleza de sua contemplação” (*in ipsa contemplationis arce*), onde, preso e torturado pelas profundas e sublimes reflexões, é constantemente atormentado até que seja libertado pela morte, retornando à fonte da luz que roubara e sendo por ela preenchido e saciado¹⁶¹⁸.

Em outros trechos de sua obra, entretanto, como em seu *Comentário ao Filebo*, Ficino desenvolve a interpretação platônica do Protágoras em um sentido metafísico, tomando o titã como personificação a “engenhosa Providência da inteligência divina” (*artificiosa mentis divinae providentia*) e o artífice deste mundo (*mundi huius artifex*), representando a região inferior da esfera do Intelecto, recebendo da região intermediária, composta por Júpiter, Palas e Vulcano, o conhecimento de como criar e o desejo de criar, respectivamente, virtudes pertencentes a Júpiter mas obtidas pelo intermédio dos demais. Assim, o filósofo divide a esfera do Intelecto em três regiões correspondentes diferenciadas por suas diferentes atividades relacionadas a divindade: a primeira, superior, a Sabedoria, também chamada de “cabeça”, dedicada à contemplação de Deus, Saturno; a segunda, a Soberania, dedicada à manutenção e estabilidade, o “peito”, Júpiter; finalmente, a terceira, a virtude criativa, a “coxa” do intelecto, ocupando-se das ciências e artes como a geometria, a arquitetura e as habilidades artesanais, personificada por Prometeu, que dirige sua ação ao que é inferior, a esfera da alma¹⁶¹⁹.

Todas estas virtudes são assim transmitidas à humanidade nesta ordem, respectivamente refletindo sobre a alma humana: a filosofia para a inteligência; a prudência ao governar as coisas para a razão; e a habilidade de executar as artes para a fantasia. Portanto, todos os dons humanos são invenções e presentes de Deus, mistérios (*arcana*) obtidos de Saturno e Júpiter por intermédio de Prometeu, a região inferior do Intelecto, portanto, mais próxima da humanidade. O titã emerge como distribuidor, concedendo uma “engenhosa agilidade mental” (*artificiosam praebet solertiam*). Como intermediário e preparador, direciona a inteligência e a razão humanas em direção à sabedoria, assim como às virtudes cívicas, agindo como o sol que cuida do espírito racional, através do qual todas as virtudes divinas são canalizadas e transmitidas aos humanos¹⁶²⁰.

¹⁶¹⁸ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, Epistolarum libri II, Quaestiones quinque de mente, p. 680.

¹⁶¹⁹ FICINO. *The Philebus Commentary*, XXVI, p. 243-245.

¹⁶²⁰ FICINO. *The Philebus Commentary*, XXVI, p. 245.

A partir destas exposições de Boccaccio e Ficino, a figura de Prometeu passou a ser relacionada aos empreendimentos contemplativos e científicos em busca do conhecimento do universo, sentido presente no *Symbolicarum Quaestiones* de Achille Bocchi, onde o furto de Prometeu, auxiliado por Minerva, a sabedoria divina, se torna o exemplo do conhecimento obtido por meio da iluminação resultante da ascensão mística por meio da fé¹⁶²¹. A associação do titã com o *Deus artifex*, feita por Boccaccio e Ficino em seu *Comentário ao Filebo*, encontra uma expressão peculiar em um desenho de Prometeu executado por Parmigianino entre 1524-27, conservado na Morgan Library em Nova York (Fig. 34).

Figura 34. Francesco Mazzola (Parmigianino), *Prometeu animando o homem*, ca. 1524-27. Lápis, tinta marrom e giz preto sobre papel. Morgan Library, Nova York.



Fonte: Morgan Library¹⁶²².

Uma referência clara ao afresco michelangesco da Criação do sol e da lua pelas mãos de Deus no teto da Capela Sistina, o desenho de Parmigianino explora o sincretismo entre o *deus*

¹⁶²¹ BOCCHI. *Symbolicarum Quaestionum*, Summum bonum praestat fides, p. 287; RAGGIO. The Myth of Prometheus, p. 55.

¹⁶²² Disponível em: < https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/drawings/download/108847_v_0001.jpg > Acesso em outubro de 2022.

artifex cristão e o filho de Jápeto, representado extraíndo a chama divina de uma espécie de portal e simultaneamente inserindo-a no corpo humano recém criado a partir do limo da terra. O desenho, analisado em conjunto com sua fonte imediata, reforça a atribuição de Prometeu à criatividade enquanto atributo divino, já abordada anos antes no painel vasariano do teto da *Sala degli Elementi* na personificação da Sabedoria e da Providência (Fig. 20). Na *Mascherata degli Dei de' Gentili*, desfile alegórico elaborado por Borghini inspirado pela obra de Boccaccio, ocorrido em 21 de fevereiro de 1566 como parte das comemorações nupciais do casamento de Francesco e Joana da Áustria em 1565, Prometeu desfilava junto do carro do Céu como criador do homem, sendo acompanhado de uma figura feita de terra, aludindo ao seu papel como criador da humanidade, junto da inscrição ovidiana:

A terra, há pouco separada do supremo
Éter retinha sementes do céu nascido com ela,
Misturada com as águas das chuvas, a prole de Jápeto
A moldou à imagem dos deuses que todas as coisas administram¹⁶²³.

Considerando a importância da *Genealogie* de Boccaccio para Borghini¹⁶²⁴, é possível analisar a figura do *Studiolo* de Francesco I como extensão da tradição alegórica representada por Boccaccio e desenvolvida por Ficino. No *stanzino*, o titã ressurgue como o patrono de todas as artes e personificação do divino potencial criativo humano, expresso pela tocha acesa que segura em sua mão esquerda, por meio do qual o homem se torna um *alter deus*, capaz de transformar e aperfeiçoar as obras da natureza. Ao contrário de Prometeu, a Natureza não é descrita por Borghini, ainda que divindades femininas ligadas ao mundo natural sejam representadas em outras decorações no mesmo Palazzo Vecchio. No próprio *Studiolo*, além da personificação do elemento terra ao lado do painel central, encontra-se o bronze de Ops, deusa também mostrada junto de Saturno na parede do elemento Terra na *Sala degli Elementi* (Fig. 17) e protagonista da pintura oval central na *Sala di Opi* no mesmo *Quartiere degli Elementi*. Na pintura de *Poppi*, entretanto,

¹⁶²³ BALDINI, Baccio. Discorso sopra la mascherata della genealogia degl'iddei de' Gentili. In Firenze: Appresso i Giunti, 1565, p. 22: “sive recens tellus seductaque nuper ab alto / Aethere cognati retinebat semina Caeli / Quam satus Iapeto mixtam fluvialibus undis / Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum”. Cf. OVIDIO. *Metamorfoses*, I.80-83, p. 34.

¹⁶²⁴ Conticelli, a este respeito, observa que a importância do poeta florentino para Borghini se estendeu a outras obras, como o *Decameron*, editado e corrigido pelo prior a pedido da Cúria papal, adequando-a às novas exigências impetradas pela Contra-Reforma. Cf. CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 135.

Conticelli pontua que sua complexa representação central foi feita com a intenção de diferencia-la de suas variantes¹⁶²⁵.

O Renascimento herdou da Antiguidade, uma série de concepções sobre a natureza, elaboradas em textos neoplatônicos tardo-antigos e desenvolvidas no curso da Idade Média. De um lado, textos filosóficos como os de Plotino e seus sucessores latinos como Calcídio, Macróbio e Boécio entendiam a natureza como a ordem geral da criação e ponto de contato entre a alma do mundo e a matéria, a natureza era a regente do mundo sublunar e o poder que preside a continuidade e preservação do mundo material, principio criativo e subordinado à mente divina¹⁶²⁶. Por outro lado, este enquadramento filosófico mesclou-se com uma outra corrente, de origem mitológica e religiosa (cuja diferenciação da tradição filosófica nem sempre é nítida), simbolizada na personificação da Grande Mãe, popular nos últimos séculos da Antiguidade e importante para a formação da deusa Natureza durante o século XII entre os estudiosos da Escola de Chartres¹⁶²⁷. Um dos primeiros registros desta tendência pode ser visto no *Hino Órfico a Physis*, no qual são ressaltadas diversas características atribuídas à natureza pelos filósofos antigos, como mãe, regente, formadora e nutridora de todas as coisas e fonte de todo nascimento, crescimento e abundância¹⁶²⁸.

A Grande Mãe, como sua própria interlocutora declara em sua aparição ao personagem Lúcio no *Asno de Ouro* de Apuleio, é senhora de toda a natureza e preside sobre todas as coisas criadas e seus elementos, manifestando-se em uma infinidade de diferentes nomes e cultos:

Os frígios primogênitos dos homens, me chamam deusa-mater, e deusa de Pessinunte; os atenienses autóctones, Minerva Cecropiana; os cipriotas banhas pelas ondas, Vênus Pafiana; os cretenses portadores de flechas, Diana Ditina; os sicilianos trilingues, Prosérpina Estígia; os habitantes da antiga Elêusis, Ceres Ática; uns Juno, outros Belona; estes Hécate, aqueles Ramnúsia. Mas os que o sol ilumina com seus raios nascentes, quando se levanta, e com seus últimos raios, quando se inclina para o horizonte, os povos das ditas Etiópias e os egípcios poderosos por seu antigo saber, honram-me com o culto que me é próprio, chamando-me pelo meu verdadeiro nome: rainha Isis.”¹⁶²⁹

¹⁶²⁵ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 139.

¹⁶²⁶ ECONOMOU. *The Goddess Natura*, p. 1-27; CLOSE, A. Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, n. 30, v. 4, 1969, p. 467-486. Sobre a ideia de natureza na metafísica neoplatônica, cf supra, cap. 1.3.

¹⁶²⁷ ECONOMOU. *The Goddess Natura*, p. 37-42.

¹⁶²⁸ ATHANASSAKIS; WOLKOW (Eds.). *Orphic Hymns*, 10. To Physis, p. 16-18.

¹⁶²⁹ APULEIO. *O Asno de Ouro*, XI.5, p. 430-433: “Inde primigenii Phryges Pessinuntiam deum matrem, hinc autochthones Attici Cecropeiam Minervam, illinc fluctuantes Cyprii Paphiam Venerem, Cretes sagittiferi Dictynnam Dianam, Siculi trilingues Stygiam Proserpinam, Eleusinii vetusti Acteam Cererem, Iunonem alii, Bellonam alii, Hecatam isti, Rhamnusiam illi, et qui nascentis dei Solis <et occidentis inclinantibus> inlustrantur radiis Aethiopes

A confluência entre a figura sincrética da Grande Mãe e as concepções filosóficas dariam origem à alegoria medieval da Natureza, desenvolvida por autores medievais como Bernardo Silvestre (1085-1160) em seu *De mundi universitate*, Alain de Lille em seu *Anticlaudianus* e *De plancto naturae*, Jean de Meung (ca. 1240-ca. 1305) em *Roman de la Rose* e Geoffrey Chaucer (ca. 1343-1400) em *Parlement de Foules*. A deusa *Natura* seria então entendida como *vicaria Dei* e *Mater generationis*, responsável por criar, administrar e nutrir a ordem cósmica de acordo com os propósitos da Providência divina¹⁶³⁰. Este longo sincretismo, construído no curso do final da Antiguidade e da Idade Média, permearia o projeto conceitual de Borghini, que conhecia bem obras como as de Macróbio e Boécio¹⁶³¹, sendo finalmente ilustrado na pintura de Morandini. A Natureza é representada na forma de uma figura sincrética, portando de atributos de diferentes divindades femininas. Segundo a tradicional iconografia da deusa Tellus¹⁶³², a figura reclinase sobre o chão, sendo rodeada por uma diversidade de diferentes animais, combinando dois motivos recorrentes em representações antigas da deusa em relevos de mármore romanos, como pode ser visto no sarcófago do final do século II d. C. conservado no Metropolitan Museum e na famosa *Ara Pacis*¹⁶³³, nos quais a deusa aparece como símbolo do ciclo da vida e da morte, portando elementos tradicionais como a cornucópia e um grupo de animais (Figs. 35 e 36).

utrique priscaque doctrina pollentes Aegyptii caerimoniis me propriis percolentes appellant vero nomine reginam Isidem”. (tradução de Ruth Guimarães)

¹⁶³⁰ ECONOMOU. *The Goddess Natura*, p. 2, 53-150.

¹⁶³¹ Dentre as obras de sua grande biblioteca, Borghini possuía edições de pensadores neoplatônicos como Porfírio, Macróbio e Boécio, além de exemplares como o *De religione Christiana* de Marsilio Ficino, na qual o filósofo florentino defende o sincretismo baseado na *prisca theologia* como a sabedoria comum entre o paganismo e a fé cristã. Cf. MATTEINI, Anna Maria Testaverde. La biblioteca erudita di don Vincenzo Borghini. In: GARFAGNINI, Gian Carlo. *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del ‘500*. Firenze: L.S. Olschki, 1983, v. 2, p. 627, 630, 635, 637, 639.

¹⁶³² Deusa romana cultuada conjuntamente a Ceres durante os “Festivais de Plantio” (*Feriae Sementivae*). Enquanto Tellus regia o local de cultivo, Ceres presidia sobre as origens da plantação. Equivalente a Gaia na mitologia grega, posteriormente, a partir do século II a. C., especialmente nos tempos de Augusto, seria conhecida como “*Terra Mater*” (Mãe Terra) e mais tarde identificada com Cibele. Representava o solo fértil e o fundamento do qual todos os elementos dependem, tendo como atributos a cornucópia, ramos de flores ou frutos. Cf. DIXON-KENNEDY, Mike. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. Santa Barbara, CA: ABC-Clio, 1998, Tellus, p. 292; FORSYTHE, Gary. *Time in Roman Religion: One Thousand Years of Religious History*. New York: Routledge, 2012, p. 73; HORNBLLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, v. 2, Tellus, p. 1437; DUMÉZIL. *Archaic Roman Religion*, p. 106.

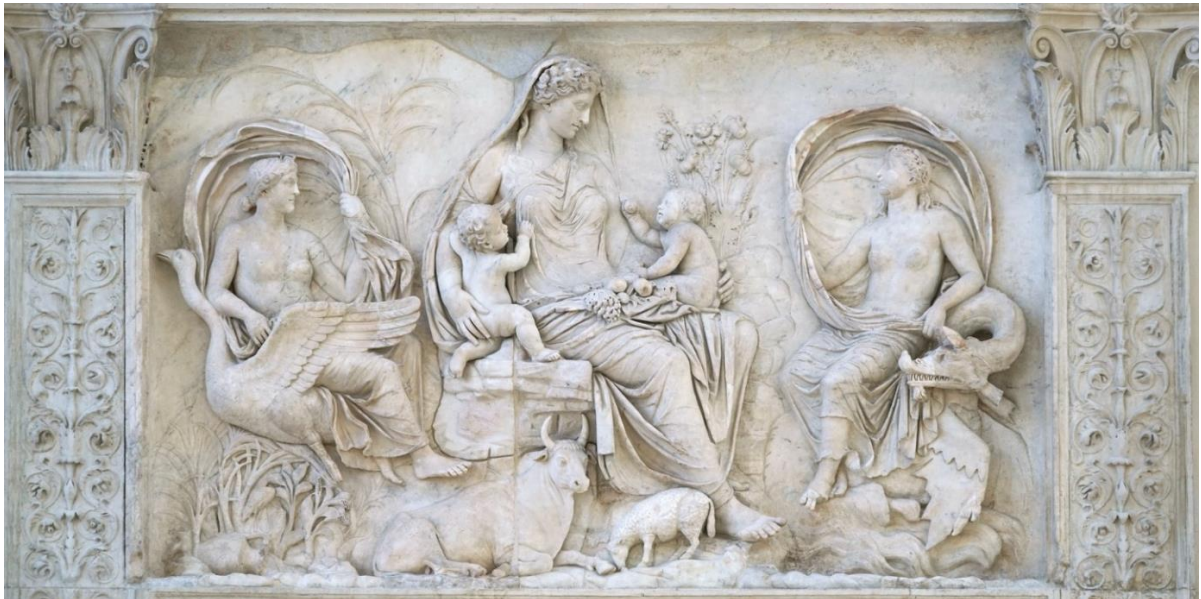
¹⁶³³ Famoso altar dedicado por Augusto em 30 de janeiro de 9 a. C. à deusa Pax, visando celebrar o período da Pax Romana. Cf. ROSSINI, Orietta. *Ara Pacis*. Milano: Electa, 2006.

Figura 35. Sarcófago romano em mármore com eros voadores (detalhe), ca. 190-200 d. C. Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fonte: Metropolitan Museum of Art¹⁶³⁴

Figura 36. Ara Pacis (detalhe), Estela de Tellus, 9 a. C. Mármore. Museo dell'Ara Pacis, Roma.



Fonte: Domínio Público¹⁶³⁵.

¹⁶³⁴ Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254855> > Acesso em janeiro, 2023.

¹⁶³⁵ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Tellus_%28musée_de_

Com efeito, o famoso relevo de Tellus, acompanhada por animais e crianças (cuja atribuição à deusa, todavia, permanece inconclusa¹⁶³⁶), parte do monumento encomendado por Augusto, seria redescoberto por volta de 1536 e comprado em 1566 pelo cardeal Giovanni Ricci da Montepulciano (1497-1574) junto de outras peças do altar, sendo três anos mais tarde adquiridos em nome de Cosimo I. A estela chegaria em Florença pouco tempo mais tarde, o que torna possível que o mármore possa ter sido uma importante referência iconográfica para o afresco de Morandini¹⁶³⁷. Assim como no relevo romano, a deusa surge acompanhada de alguns de seus atributos - um grupo de diferentes animais, reforçando sua posição como fonte de vida e *genitrix* dos seres vivos, tal como abordada na Idade Média por autores como Bernardo Silvestre, que em seu *De mundi universitate* desenvolve o emanacionismo neoplatônico e estabelece a personificação de Natura como *vicaria Dei*, um instrumento divino responsável por fornecer formas materiais às *Ideias* da mente divina, posição também compartilhada por Guilherme de Conches (1080/90-1154)¹⁶³⁸.

O mesmo sincretismo é explorado pelo antiquário francês Guillaume du Choul em seu *Discurso sobre a religião romana*, traduzido para o toscano em 1559 pelo florentino Gabriele Simeoni. Para o humanista francês, citando Fornuto, a “*madre degli Dei*” é mostrada na forma de uma mãe que nutre todos os homens e animais do mundo como seus filhos, assumindo diversos nomes entre os gregos e romanos, como Cibele, Ceres, Terra, Proserpina e, segundo Lucrécio, Vesta e Diana, mãe dos animais¹⁶³⁹. Este trecho, segundo Conticelli, também pode ter inspirado o programa conceitual de Borghini para a personificação da Natureza¹⁶⁴⁰.

l9%27AraPacis%2CRome%29_%2833950310621%29.jpg> Acesso em janeiro, 2023.

¹⁶³⁶ Até meados do século XX, a interpretação de Tellus seria dominante, no entanto, na segunda metade do século, uma série de estudos reconheceriam a personificação como *Venus genitrix*, *Pax Augusta* ou Ceres. Para Rossini, no entanto, o painel consiste em um programa polissêmico, combinando os atributos de Tellus aos de Vênus, e os elementos iconográficos de Ceres, como os ramos de trigo, mesclados a outros característicos da Itália, além de potenciais alusões às duas mulheres próximas a Augusto, sua esposa Lúvia e sua filha, Júlia. Assim, para a autora, a estela pode ser considerada uma síntese visual, uma *summa* figurativa com fins propagandísticos e religiosos sob a égide de Augusto. ROSSINI. *Ara Pacis*, p. 36 s.

¹⁶³⁷ ROSSINI. *Ara Pacis*, p. 14.

¹⁶³⁸ ECONOMOU. *The Goddess Natura*, p. 35-36, 152.

¹⁶³⁹ DU CHOUL, Guillaume. *Discorso della religione antica de Romani*: insieme con un'altro simile discorso della Castrametatione & bagni antichi de Romani. Tradotti in Toscano da M. Gabriel Simeoni Fiorentino. In Lione: Appresso Gugl. Rovillio, 1559, p. 82.

¹⁶⁴⁰ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 144. Anna Maria Testaverde Matteini argumenta que o mesmo trecho de Du Choul teria inspirado o *apparato* comemorativo do casamento de Francesco e Joana da Áustria em 1565. Cf. MATTEINI, Anna Maria Testaverde. Una fonte iconografica francese di Don Vincenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565, *Quaderni di Teatro*, n. 7, 1980, p. 135-144.

Um elemento notável, entretanto, na pintura de Morandini é a presença de um unicórnio entre estes animais, cuja natureza mítica, reconhecida desde a Antiguidade, representa uma alusão aos aspectos fantásticos e extraordinários da natureza, cujo chifre, utilizado como copo, seria dotado de capacidades medicinais, prevenindo tonturas, epilepsia e até mesmo neutralizando a ação de venenos¹⁶⁴¹. A noção de que a Natureza seria dotada de virtudes ocultas seria ressaltada pelo próprio relato do mito prometeico descrito por Ovídio, no qual o autor afirma que o limo do qual o homem foi formado pelo filho de Jápeto era “repleto de sementes celestes”, remanescentes de quando a Terra e o Céu encontravam-se unidos, trecho bem conhecido por Borghini que, como visto acima, o utiliza no desfile da *Mascherata* de 1566¹⁶⁴² e se encontra em acordo com as concepções mágicas direcionadas ao mundo natural enquanto reservatório de forças mágicas por obras como as de Ficino, Agrippa e Giambattista della Porta na segunda metade do século XVI¹⁶⁴³. De fato, o poder gerativo natural é reforçado pela presença da figura do Gênio alado, pairando acima da personificação, desde a Antiguidade vinculado à função reprodutora da Natureza.

Na antiga cultura romana, o gênio era o espírito ou divindade tutelar de uma pessoa, família (gens) ou lugar. Relacionado etimologicamente ao verbo "*gignere*" e "*generare*" (gerar, dar origem), era a deificação do poder da geração, representando uma essência divina presente em cada ser humano, aproximando-se do conceito de indivíduo. Assim como o anjo da guarda cristão e o

¹⁶⁴¹ Desde a Antiguidade, os unicórnios foram considerados como animais exóticos e fabulosos nativos do território indiano, crença que remonta aos escritos do historiador grego Ctesias de Cnido (séc. V a. C.), o qual afirma que o chifre do animal, utilizado como recipiente para beber, previne tontura, a "doença sagrada" (termo pelo qual a epilepsia era conhecida, terminologia que seria questionada pelo *Sobre a Doença Sagrada*, tratado do *corpus hippocraticum*) e qualquer tipo de envenenamento, seja bebendo vinho, água ou qualquer outro líquido do chifre antes ou após a ingestão da droga. Plínio descreve o unicórnio como o mais feroz dos animais indianos, contendo corpo de cavalo, cabeça de cervo, pés de elefante, cauda de javali, com grave mugido e um único chifre negro no meio de sua testa de dois cúbitos, animal que seria impossível de ser capturado vivo. Durante a Idade Média e o Renascimento, a figura do unicórnio desfrutou de grande popularidade. Obras como o *Fisiólogo* interpretariam o animal, acompanhado da Virgem (representando Maria) como alegoria da encarnação de Cristo. Cf. CTESIAS. *On India*. Introduction, Translation and Commentary by Andrew Nichols. London; New York: Bloomsbury Academic, 2011, 45, p. 56; LLOYD, G. E. R. *The revolutions of wisdom: studies in the claims and practice of ancient Greek science*. Berkeley: University of California Press, 1987, p. 26-27; SECUNDUS. *Natural History*, VIII.31.76, p. 56-57; HALL, James. *A history of ideas and images in Italian art*. London: J. Murray, 1983, p. 160-161.

¹⁶⁴² OVÍDIO. *Metamorfoses*, I, 78 s., p. 34-35; BALDINI. *Discorso sopra la mascherata*, p. 22.

¹⁶⁴³ Cf. supra, cap. 1.5.

daimon grego¹⁶⁴⁴, o gênio acompanharia a pessoa por toda a sua vida, compartilhando com ela seus traços gerais.

Nos tempos de Augusto, as realizações excepcionais dos indivíduos passaram a ser atribuídas a um gênio poderoso, associando a personificação à inspiração ou talento, tendo como base o próprio gênio do imperador, o *genius Augusti*, que passa a ser objeto de culto, estabelecendo assim a relação entre o talento extraordinário e o espírito¹⁶⁴⁵. Em sua *Cidade de Deus*, Agostinho define o deus como aquele que dá força e rege tudo o que é criado, a alma racional do mundo que se desdobra em cada ser humano, “porque, se todo o Gênio é deus e se a alma de cada um é Gênio, segue-se que a alma de todo e qualquer homem é deus”¹⁶⁴⁶. Na Idade Média, Guilherme de Conches seguirá esta identificação, considerando a personificação como espírito tutelar do indivíduo e como um impulso natural de reprodução (“*naturalis concupiscentia*”)¹⁶⁴⁷. Bernardo Silvestre o integra à sua metafísica, nomeando-o também como *Pantomorphos* ou *oyarses* residente no limite exterior do universo criado, possui a função de assinalar formas ao mundo físico de acordo com os padrões celestes, garantindo a diferenciação das formas do mundo inferior¹⁶⁴⁸.

Na pintura de *Poppi*, a presença do Gênio entre a Natureza e a Arte alude aos vários aspectos que o Renascimento herdaria dos mundos antigo e medieval, refletindo o enquadramento cosmológico por trás da decoração do *stanzino*. De uma perspectiva macrocósmica, o Gênio simboliza a força reprodutiva da natureza, a Alma do Mundo, o intermediário que povoa o mundo natural com as Formas provenientes da mente divina, seguindo as concepções presentes em Agostinho e Bernardo Silvestre. Por outro lado, é possível também interpretar a divindade sob a ótica microcósmica, relacionando-a à arte, representando o talento responsável pelas realizações artísticas extraordinárias, de acordo com o sentido promovido pela propaganda imperial de

¹⁶⁴⁴ No Renascimento, a equivalência entre o *daimon* grego e o Gênio é celebrenemente feita por Ficino em uma carta a Filippo Buonaccorsi, na qual o filósofo revela que cada Gênio é atribuído a uma alma humana no momento de sua encarnação, pelos quais diariamente as almas humanas são guiadas com “certa facilidade e uma oculta persuasão, como os navios são guiados pelo marinheiro” (“*quotidie facili quadam occultaque persuasione ita ferme ducuntur, ut naves gubernatore ducuntur*”). FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, Epistolarum Liber VIII, Marsilius Ficinus Philippo Callimacho, v.1, p. 865-866.

¹⁶⁴⁵ HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, Genius, p. 608-609.

¹⁶⁴⁶ AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, v. 1, VII.13, p. 639-640.

¹⁶⁴⁷ ECONOMOU. *The Goddess Natura*, p. 37, 95.

¹⁶⁴⁸ ECONOMOU. *The Goddess Natura*, p. 152.

Augusto. No Renascimento, este aspecto foi reforçado pela valorização talento artístico, difundida no curso do *Cinquecento*, adquirindo por meio dos neoplatônicos uma dimensão espiritual e metafísica representada pelo conceito do gênio exaltado pelo furor divino, atribuído aos artistas, que passam a ser reconhecidos como capazes de contemplar as *Ideias* divinas e manifestá-las materialmente na forma de uma beleza sobrenatural¹⁶⁴⁹.

Logo, a força criativa da natureza, responsável por impregná-la com as imagens das *Ideias* da mente divina, também se reflete na capacidade criativa da alma humana (Prometeu), dotada do talento de aprimorar a matéria, emulando assim o processo criativo de Deus e da Natureza. Neste sentido, a Natureza emerge como a provedora da matéria prima e das virtudes extraordinárias a serem trabalhadas e aprimoradas pelo poder criativo divino da Arte. Esta dinâmica entre microcosmo e macrocosmo, entre Arte e Natureza, reverbera por todo o ciclo decorativo, baseando-se, como já observado por Heikamp e Conticelli, parcialmente no antigo sistema de correspondências entre elementos e humores¹⁶⁵⁰ tal como sintetizado no diagrama de Isidoro de Sevilha em seu *De responsione mundi* (Fig. 37), com poucas diferenças, como a substituição dos humores pelos temperamentos e a adição dos signos zodiacais, ausentes na estrutura de Isidoro, os quais exercem, conforme pontuado por Conticelli uma função astrológica precisa no pequeno *studio* de Francesco¹⁶⁵¹, enfatizando a relação entre macrocosmo e microcosmo ao vincular os elementos cósmicos ao sistema de classificação da personalidade humana.

A decoração de cada parede obedece a uma sequência de correspondências a partir da regência da personificação de cada elemento, representada ao redor da cena central de Prometeu e a deusa Natureza no teto, desdobrando-se, de cima para baixo, em pinturas e esculturas que representam os diferentes modos de intervenção humana sobre o mundo natural envolvidas relacionadas ao respectivo elemento. As personificações elementais são elaboradas com seus respectivos atributos divinos, estabelecidos pela tradição antiga como ilustrações de determinados

¹⁶⁴⁹ SHEAMAN. *Maneirismo*, p.46; HOCKE. *Maneirismo*, p.22; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 108; GOMBRICH. *Icones Symbolicae*, p. 171; Cf. supra, cap. 2.5.

¹⁶⁵⁰ KLIBANKSY; PANOFKY; SAXL. *Saturn and Melancholy*, p. 1-68. Cf. supra, cap. 1.4, 2.5 e 3.1.

¹⁶⁵¹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 101; HEIKAMP, Detlef. Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1693, p. 197-198.

elementos. Ops/Cibele como a Terra¹⁶⁵²; Netuno e as Anfitrite como a água¹⁶⁵³; os raios de Júpiter como fogo¹⁶⁵⁴ (fabricados por Vulcano, típica divindade ígnea) e Juno como ar¹⁶⁵⁵, correspondências presentes em diversos autores antigos, medievais e renascentistas¹⁶⁵⁶.

Figura 37. Isidoro de Sevilha, *Diagrama cosmológico dos elementos*.



Fonte: HISPALENSIS, Isidorus. *De responsione mundi & astrorum ordinatione*. Augusta Vindelicorum [Augsburgo]: Günther Zainer, 1472, XIV, fl. 7 v.

¹⁶⁵² MACROBIUS. *Saturnalia*, I.10.20, p. 42-43

¹⁶⁵³ BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 2, X.1, p.486-488.

¹⁶⁵⁴ Na Antiguidade, o raio era considerado como forma condensada do fogo divino, motivo pelo qual o fenômeno surge em forma ígnea em representações artísticas, crença compartilhada por autores como Sêneca, para quem “o raio é um fogo condensado e arremessado violentamente” (*fulmen est coactus ignis et in impetum iactus*), contendo algo de divino. Cf. SENECA. *Quaestiones Naturales*. With an English translation by Thomas H. Corcoran. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1971, v. 1, II.12.1, p. 118; 16.1, p. 126; 31.1, p. 148.

¹⁶⁵⁵ A regência de Juno do elemento ar se deve à semelhança etimológica entre Hera, contraparte grega da deusa, e o elemento ar, respectivamente Ἥρα (*Hērā*) e αἴρας (*aéras*). CAPELLA, Martianus. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Edidit James Willis. Leipzig: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1983, II.149, p. 45; CARTARI. *Le imagini*, p. 189. A mesma atribuição de Juno ao elemento ar foi consolidada mais tarde por Cesare Ripa na representação do *Carro dell'aria* em sua *Iconologia*. Cf. RIPA, Cesare. *Iconologia, overo, Descriptione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*. In Roma: Appresso Lepido Facij, 1603, p. 57.

¹⁶⁵⁶ Este sistema de atribuições, tratado por Agrippa como parte da cosmogonia órfica, difunde-se na tradição figurativa mitológica desde a Antiguidade, sendo adotado pelo próprio Vasari em sua decoração dos *Quartiere degli Elementi*. cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, II.58, p. 387-388; VASARI. *Ragionamenti*, I.1, p. 27-30; 2, p. 36; 3, p. 45 s.; 5, p. 69; CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 107.

O prior, entretanto, dando preferência a figuras femininas, as mostra em posse dos atributos de divindades masculinas. A personificação do fogo apresenta-se armada do raio ígneo de Júpiter, semelhante em aspecto ao afresco por Vasari e seus ajudantes anos antes na Forja de Vulcano na *Sala degli Elementi* (Fig. 29), envolta por um cenário flamejante. A Terra, assim como a Natureza, é composta por um sincretismo imagético formado pelos atributos da deusa Cibele - a muralha sobre sua cabeça, a cornucópia típica de representações de Tellus e Ops (Figs. 17 e 35), segurando um conjunto de joias, representando as riquezas subterrâneas, sendo inserida em um cenário florestal. A personificação é uma variante da deusa Ops representada anos antes no oval central do teto da *Sala di Opi* no *Quartiere degli Elementi*, baseando-se também na figura de Cibele da *Mascheratta* de 1566, remontando às descrições de Boccaccio sobre o sincretismo entre a deusa romana e a deusa frígia¹⁶⁵⁷.

A Água é simbolizada por uma nereida montada em um monstro marinho e acompanhada por tritões e por Oceano, no canto inferior esquerdo. A figura segura uma cornucópia repleta de algas e conchas com uma mão, e com a outra um prato de pérolas, referenciando as riquezas marítimas. Finalmente, a personificação do Ar paira à frente de um arco-íris, atributo de Juno também explorado por Vasari na decoração do *Terrazzo di Giunone* na segunda metade dos anos 1550, ambiente dedicado à Eleonora de Toledo, cuja associação com a deusa seria recorrente na propaganda mitológica da corte florentina¹⁶⁵⁸.

Estas personificações sobre a abóbada orientam a decoração das paredes, composta por oito esculturas em bronze e trinta e quatro pinturas. Elemento fundamental para a compreensão da decoração do cômodo, a configuração original das pinturas permanece desconhecida, devido ao desmantelamento das obras do *Studiolo*, iniciada já em 1586 por iniciativa do próprio Francesco I, e continuada por seu irmão, Ferdinando I, tendo a maior parte de seu acervo artístico disperso entre a Tribuna e o Palazzo Pitti. As decorações permaneceriam espalhadas por mais de três séculos e

¹⁶⁵⁷ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, 889; BALDINI. *Discorso sopra la mascherata*, p. 112; BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 1, III.2, p. 122. Mais adiante (III.8, p. 132) em sua descrição da Terra, Boccaccio menciona diversas divindades femininas como suas representantes, incluindo Cibele, Reia/Ops, Juno, Ceres, Proserpina, Vesta, Isis, Maia e Medeia. Cf., ainda, VASARI. *Ragionamenti*, I.3, p. 45 s.

¹⁶⁵⁸ Cf. VASARI. *Ragionamenti*, I.6, p. 74 s.; GIANI. *Commento del curatore*, p. 72-73; VEEN. *Cosimo I*, p. 16; KROKE; MOREL. *Allegory and Myth in Florentine Art during the Second Half of the 16th Century*, p. 25.

sua função e importância foi esquecida. Em 1908, o historiador Giovanni Poggi descobre uma série de cartas no Arquivo Rasponi Spinelli, acerca do *stanzin*, escritas por Borghini a Vasari entre 9 de agosto e 5 de outubro de 1570. As seis cartas, acompanhadas de duas *invenzioni*, permitiram a Poggi localizar as quarenta e duas partes desmembradas da decoração e identificar o cômodo, sua abóbada afrescada, nichos e seus armários (ocupando as fileiras inferiores das paredes), relativamente preservados. Com base nos projetos de Borghini e nas cartas, Poggi conseguiu descobrir a localização original dos oito bronzes e confirmar que o cômodo originalmente continha o mesmo número de pinturas que o historiador conseguiu reunir. Entretanto, os documentos não mostram as localizações precisas das pinturas, e, como consequência, a disposição atual permanece dependente de suas deduções, as quais apresentam inconsistências iconográficas¹⁶⁵⁹.

Na segunda metade do século XX e primeiros anos do XXI, uma série de autores se esforçaram em descobrir a configuração original, incluindo Scott Schaefer, Michael Rinehart, Philippe Morel, Marilena Caciorgna, Larry Feinberg e Valentina Conticelli, a qual, no entanto, permanece incerta, dependendo de interpretações iconográficas e documentais de cada autor. Especialmente importante, neste sentido, foi a análise de Rinehart de uma importante anotação de Borghini, encontrada por Paola Barocchi, contendo alguns apontamentos acerca das pinturas a serem alocadas em cada parede correspondendo ao seu respectivo elemento. Tal documento, contudo, no qual as propostas de Rinehart e Feinberg se baseiam em grande parte, conforme pontuado por Caciorgna e Conticelli, não deve ser tomado em termos absolutos, dado que as correspondências que ele apresenta datam de um momento ainda incipiente no plano conceitual elaborado pelo prior, o qual seria consideravelmente alterado, levando à não execução de algumas pinturas planejadas na anotação. Juntam-se a isso algumas inconsistências iconológicas apontadas pelas autoras na análise de Rinehart, comprometendo a validade de seu modelo da configuração original, e, por extensão, a de Feinberg¹⁶⁶⁰.

¹⁶⁵⁹ FEINBERG, Larry J. The Studiolo of Francesco I reconsidered. In: ACIDINI, Cristina Luchinat (Ed.). *The Medici, Michelangelo, & the art of late Renaissance Florence*. New Haven; London: Yale University Press in association with the Detroit Institute of Arts, 2002, p. 48; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 172-173.

¹⁶⁶⁰ SCHAEFER, Scott. *The Studiolo of Francesco I in the Palazzo Vecchio in Florence*. (Phd Dissertation). Bryn Mawr: Bryn Mawr University, 1976, 259-272; RINEHART, Michael. A document for the Studiolo of Francesco I. In: BARASCH, Moshe; EGAN, Patricia; SANDLER, Freeman (Eds.). *Art the ape of Nature: studies in honour of H. Janson*. New York: H.N. Abrams, 1981, p. 275-289; MOREL, Philippe. Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio. In: ARASSE, Daniel (Ed.). *Symboles de la Renaissance*. Paris:

Em seu importante estudo sobre o *stanzino*, Conticelli analisa o documento estudado por Rinehart, confrontando-o com as demais anotações de Borghini, as anotações de Poggi e as medidas dos espaços dos armários do *Studiolo*, junto das ligações iconográficas entre as pinturas, buscando assim restabelecer a configuração original, sendo, atualmente, a proposta que aparenta mais se aproximar da disposição inicial, motivo pelo qual será aqui adotada na presente análise¹⁶⁶¹. Assim, a partir das personificações dos elementos se desenvolve a decoração de cada parede do *stanzino*, e o simbolismo elemental estende-se às estátuas em bronze de divindades dispostas em nichos (Fig. 31), representando aspectos diferentes de cada elemento. Borghini inicia sua descrição com a parede da Terra, na qual prior planejou a instalação do bronze de Pluto (*Ploutos*), o deus grego da riqueza (Fig. 38). O prior ressalta que a figura não deveria ser confundida com o deus do submundo, Plutão (*Plouton*), em resposta à *invenzione* inicial de Vasari para a parede, que em seu lugar previa uma estátua do irmão de Júpiter¹⁶⁶². O bronze seria executado por Domenico Poggini (1520-1590), finalizado em 1572 e instalado antes de 18 de julho de 1573¹⁶⁶³.

Éditions Rue d'Ulm, 1982, v. 2, p. 187-205; CACIORGNA, Marilena. "Il mio maestro, che sono i libri": Fonti letterarie classiche e tradizione iconografica nella decorazione dello Stanzino di Francesco I. In: RESTUCCI, Amerigo (a cura). *L'architettura civile in Toscana: Il Cinquecento e il Seicento*. Milano: Monte Paschi Siena, 1999, p. 505-527; FEINBERG. The Studiolo of Francesco I, p. 47-62; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 172-176, 179-394.

¹⁶⁶¹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 172-176.

¹⁶⁶² A *invenzione* é o único registro imagético conhecido de como seria a configuração das paredes, representando, no entanto, um estado ainda incipiente do projeto decorativo, que seria consideravelmente alterado em sua forma final. A cena principal do desenho de Vasari, uma luneta contendo um oval horizontal com as personificações do Outono e do Inverno, seria alterada e substituída pelo *tondo* com retrato de Cosimo I e, em especial, o desenho vasariano confunde Pluto por Plutão, inserindo a estátua do irmão de Júpiter no nicho esquerdo, erro que seria novamente pontuado por Borghini. Como Rinehart pontua, provavelmente a distinção entre os dois deuses, feita por Borghini, se deve à sua familiaridade com a obra de Cartari. O plano imagético encontra-se conservado no Musée des Beaux-Arts de Dijon. Sobre o desenho, cf. RINEHART, Michael. A Drawing by Vasari for the Studiolo of Francesco I. *The Burlington Magazine*, v. 106, n. 731, 1964, p. 74-77; CARTARI. *Le imagini*, p. 283.

¹⁶⁶³ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 179-181.

Figura 38. Domenico Poggini, Pluto, 1572. Bronze, 93 cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁶⁶⁴.

Representado como um homem de aparência esguia e rígida em suave movimento *serpentino*, Pluto segura a venda que anteriormente teria coberto seus olhos, uma alusão à fábula de que Zeus o teria cegado por favorecer apenas os justos na distribuição de suas riquezas, passando assim a distribuí-las indiscriminadamente¹⁶⁶⁵. Sua forma afasta-se de sua iconografia tradicional grega (especialmente difundida nos mistérios eleusinos), onde era mostrado na forma de uma criança portando uma cornucópia ou um conjunto de talos de grãos. No *stanzino*, a personificação ctônica simboliza as riquezas encontradas na terra, como o ouro, a prata e metais preciosos com os

¹⁶⁶⁴ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Studiolo%2C_sculture%2C_plutone_di_domenico_poggini.jpg > Acesso em fevereiro, 2023.

¹⁶⁶⁵ ARISTOPHANES. The Plutus. In: *The Lysistrata; The Thesmophoriazusa; The Ecclesiazusae; The Plutus*. With the English Translation of Benjamin Bickley Rogers. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1967, v. 3, 87-92, p. 370-371

quais são feitas medalhas, rubis, esmaltes e coisas similares, além de artefatos humanos compostos por estes materiais, incluindo relógios. Tais objetos teriam sido acondicionados no armário adjacente ao nicho, como sugere o gesto da mão esquerda da estátua, direcionada para baixo, bem como as anotações no plano inicial de Vasari para a parede¹⁶⁶⁶.

A porta deste armário, adjacente à estátua de Poggini, é ilustrada por Bartolomeo Traballesi, com a fábula de Danae (Fig. 39) banhada por Zeus na forma de uma chuva de ouro¹⁶⁶⁷. A protagonista é vista banhando-se pela chuva divina no balcão de uma torre, aos pés da qual um grupo de homens se envolve em atividades de alvenaria, sob a supervisão de Acrísio, sentado à esquerda. No final da Antiguidade e no curso da Idade Média, o mito foi interpretado como uma alegoria da corrupção por meio da riqueza¹⁶⁶⁸, tornando-se uma expressão da luxúria no Renascimento¹⁶⁶⁹.

¹⁶⁶⁶ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 530-32, 887, 891; HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, v. 2, Plutus, p. 1166; CARTARI. *Le imagini*, p. 283. Sobre a relação entre Pluto e Plutão, cf. supra, cap. 3.3.

¹⁶⁶⁷ HOMERO. *Iliada*, XIV, 319, p. 310; PSEUDO-APOLLODORUS. *The Library*, v. 1, II.4.1, p. 152-155; HYGINUS. *Fabulae*, XLIII, p. 63 HORATIUS. *Carmina*. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1899, III.16, p. 73-74; OVÍDIO. *Metamorfoses*, 4, 611, p. 200-201; 697-698, p. 204-205; BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 1, II.32-33 p. 92-94.

¹⁶⁶⁸ OVIDIUS. The Amores. In: *Heroides and Amores*. With an English Translation by Grant Showerman. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co., 1914, III.8.29-34, p. 476; FULGENTIUS. *Opera*, Mythologiae, I.19, p. 31; HISPALENSIS. *Etymologiae*, v. 82, VIII.35, col.318.

¹⁶⁶⁹ CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 181-187. Segundo a autora revela, a pintura de Traballesi segue modelos medievais do mito, ignorando quase todos os exemplos quinhentistas, com a exceção da imagem do mito ilustrada na *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). No entanto, Conticelli identifica o *Fulgentius metaforalis* como provável fonte iconográfica direta para a pintura do *Studiolo*.

Figura 39. Bartolomeo Traballese, *Danae e a chuva de ouro*, 1570-1572. Óleo sobre painel, 67x117cm; porta de 84,5x154cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁶⁷⁰

Analisando o conjunto decorativo do *stanzino*, a pintura pode aludir à sua interpretação medieval como desejo pela riqueza ou mesmo, em um sentido mais profundo, vinculado ao alegorismo alquímico, literatura conhecida por Francesco. O mito é interpretado sob esta perspectiva pelo alquimista italiano Giovanni Bracesco em seu *De alchemia dialoghi duo* (1548), no qual o autor afirma que a conversão de Jupiter em uma chuva de ouro seria uma alegoria usada pelos antigos (*dixerunt veteres*) para ocultar o segredo da destilação do ouro filosófico, um dos

¹⁶⁷⁰ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Danae_Bartolomeo_di_Mariano_Traballese_Studiolo.jpg> Acesso em fevereiro, 2023.

nomes utilizados para designar a Pedra Filosofal, objeto que também possuía uma dimensão espiritual¹⁶⁷¹.

Tal perspectiva, presente na alquimia desde sua origem antiga, foi difundida entre autores paracelsianos no século XVI, para os quais processos físicos e externos, baseados na manipulação do sal, do mercúrio e do enxofre presentes em todas as coisas, possuíam uma correlação com os interiores, ocorridos na alma do alquimista. Logo, a obtenção do “*lapis philosophorum*” representaria também o mais elevado arrebatamento espiritual. O ouro ou pedra filosofal é, portanto, também um símbolo da riqueza espiritual que o operador atinge, a Sabedoria, luz da revelação ou a beleza obtida a partir da ação sobre as trevas da condição humana¹⁶⁷².

O mito é novamente tomado no contexto alquímico no *Auriloquio* do siciliano Vincenzo Percolla, escrito na década de 1560, obra que aborda as proximidades entre a alquimia e a mitologia. Nela, Percolla descreve o mito em termos do processo de calcinação do ouro, primeira etapa do procedimento alquímico que consiste na combustão da matéria prima, visando purificá-la das impurezas, por vezes reduzindo-a ao estado de pó¹⁶⁷³. Danae personifica a água mineral, filha de Acrísio (o alquimista), presa em uma fortaleza (o recipiente) contra a sua vontade. Esta água, sutilíssima e plena de “espíritos” se encontra na parte mais sutil do ar. Júpiter (o ouro queimado pelo processo de calcinação, durante o qual assume a cor do estanho, metal associado ao deus) então penetra na “fortaleza de Danae”, o recipiente da água mineral, transformado em chuva de ouro, pois, ao entrar no recipiente, a reação entre o ouro calcinado e a água produz uma “chuva de ouro”, resultante da dissolução provocada pela força da água sobre os átomos do ouro, os quais são arremessados ao ar e, ao cair, assumem a forma semelhante ao de uma chuva dourada¹⁶⁷⁴. O mito também é interpretado como uma alegoria alquímica por Giovanni Battista Nazari em seu *Della*

¹⁶⁷¹ BRACESCO, Giovanni. *De Alchemia dialogi duo*. Lugduni: excudebant Godefridus, & Marcellus Beringi fratres, 1548, Expositio librorum Gebri et Raimundi Lulii, 77, p. 8; BUNTZ, Herwig. Alchemy III: 12th/13th century. In: HANEGRRAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 38; HOLMYARD. *Alchemy*, p. 13-14.

¹⁶⁷² COUDERT. *Alchemy IV*, p. 46; Calvesi, Maurizio. *Premessa*, p. 7.

¹⁶⁷³ HOLMYARD. *Alchemy*, p. 43.

¹⁶⁷⁴ PERCOLLA, Vincenzo. *Auriloquio*: nel quale si tratta dello ascoso secreto dell'alchimia : trattato manoscritto del '500 d'interpretazione alchemica dei miti greci et romani. dizione e note a cura di Carlo Alberto Anzuini. Paris/Milano: S.É.H.A./Archè, 1996, p. 123. O mito também seria brevemente mencionado no poema alquímico de Antonio Allegretti. Cf. ALLEGRETTI. *De la transmutatione dei metalli*. p. 50.

tramutatione metallica sogni tre (1572), na qual, seguindo a trilha dos neoplatônicos, defende que os mitos eram revestimentos imagéticos sob os quais os divinos segredos da ciência alquímica foram preservados¹⁶⁷⁵.

Considerando os profundos interesses de Francesco pela alquimia, subjacentes ao programa conceitual do *Studiolo*, é provável que estes sentidos, certamente conhecidos pelo príncipe alquimista, tenham sido considerados na instalação da pintura de Trballesi, sobretudo quando esta é analisada em conjunto com a estátua logo acima, mostrando o deus da riqueza. Pluto, confeccionado sem sua venda, demonstra não ter mais sua visão limitada, uma alusão ao final da obra de Aristófanes, na qual o deus da riqueza é curado de sua cegueira pelo deus Asclépio, voltando assim a favorecer os justos com suas bênçãos¹⁶⁷⁶. Analisada em conjunto à estátua de Poggini, torna-se assim improvável que a pintura de Trballesi simbolize aos efeitos negativos da riqueza, nomeadamente, sua corruptibilidade. Ao invés, ela pode ser compreendida, em consonância com a interpretações alquímicas descritas por Bracesco e Percolla, como uma expressão da interação entre o divino e o terreno (noção que perpassa toda a decoração do *Studiolo*), por meio da qual a terra se torna impregnada por riquezas metálicas e minerais. De fato, era influente na filosofia natural do período, influenciada pelas especulações neoplatônicas de obras como as de Ficino, Agrippa e Giambattista della Porta, a ideia de que os elementos naturais seriam impregnados por influências celestes, as quais se estendiam aos minerais e metais subterrâneos, os quais possuíam vínculos metafísicos com os respectivos influxos planetários por trás de sua origem, associação astrológica também importante na manipulação alquímica dos metais¹⁶⁷⁷.

Considerando este enquadramento, com o qual Francesco era familiarizado, a pintura de Trballesi pode servir como uma alusão à inseminação do divino sobre o terreno, visão corroborada pelos versos ovidianos referentes à impregnação da terra pelas “sementes” do céu ao descrever a criação do homem por Prometeu, passagem anexada junto à personificação do titã na *Mascherata* organizada pelo erudito: “a terra, recém separada do supremo éter, retinha em si as sementes do

¹⁶⁷⁵ NAZARI, Giovanni Battista. *Della tramutatione metallica sogni tre*: nel primo de quali si tratta della falsa tramutatione sofistica nel secondo della vtile tramutatione detta reale vsuale nel terzo della diuina tramutatione detta reale filosofica. Brescia: appresso Pietro Maria Marchetti, 1599, fl 3r-3v, p. 127.

¹⁶⁷⁶ ARISTOPHANES. *The Plutus*, p. 364-467.

¹⁶⁷⁷ FICINO, *Three Books on Life*, III.3, p.256; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.23-29, p. 131-142; III.38, p. 516; DELLA PORTA. *Magiae naturalis*, I.6, p. 5. Cf. supra, cap. 1.5.

céu, seu cognato”¹⁶⁷⁸. Tendo em vista que as pinturas representam diferentes aspectos relacionados ao respectivo elemento regente da parede na qual são instaladas, a fábula ilustrada de Danae pode aludir à este processo de penetração da terra pelas influências celestes, por meio da qual pedras e metais preciosos são formados.

As influências alquímicas também se estendem à pintura do armário vizinho à fábula de Danae, exibindo o mito de *Deucalião e Pirra* (Fig. 40), executado por Andrea del Minga (1535-1596). A obra ilustra a fábula descrita por Ovídio acerca do renascimento da humanidade após Zeus, descontente com raça humana, provocar um grande dilúvio, eliminando os seres humanos e colocando um fim à idade do bronze. Apenas Deucalião, filho de Prometeu e Clímene, e Pirra, filha de Epimeteu e Pandora, reconhecidos por sua piedade e devoção aos deuses sobreviveriam. O casal foi assim escolhido pelos deuses como os restauradores da humanidade, cabendo-lhes a tarefa de, vendados, arremessar atrás de si os “ossos” da mãe Terra, as pedras, as quais se transformaram em novos homens e mulheres¹⁶⁷⁹.

¹⁶⁷⁸ BALDINI. *Discurso sopra la mascherata*, p. 22: “Sive recens tellus seductaque nuper ab alto, Aethere cognati retinebat semina Caeli”. Cf. OVÍDIO. *Metamorfoses*, I, 78 s., p. 34-35.

¹⁶⁷⁹ OVÍDIO. *Metamorfoses*, I.318-415, p. 48-51; BOCCACCIO. *Genealogie*, IV.43, p. 196; 47, p. 204-205; CONTI. *Mythologiae*, VIII.17, fl. 259 v-261r.

Figura 40. Andrea del Minga, *Deucalião e Pirra*, 1570-72. Óleo sobre painel, 86x121. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁶⁸⁰.

A pintura, mostrando o casal arremessando as pedras que darão forma aos novos seres humanos, segue fielmente o relato ovidiano, apresentando, ao fundo, o oráculo de Têmis sobre o monte Parnaso, responsável por instruí-los, ao lado de uma paisagem montanhosa ainda abatida pelo dilúvio ordenado por Júpiter. Como apontado por Conticelli¹⁶⁸¹, a fábula no período era também foco de interpretações alegóricas alquímicas. Bracesco interpreta o mito como uma alegoria dos mistérios desta ciência. O dilúvio, ao qual o Deucalião e Pirra sobreviveram dentro de uma embarcação, representa as águas brancas (*aquas albas*), enquanto o casal simbolizaria o

¹⁶⁸⁰ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Andrea_del_Minga%2C_deucalion_e_pirra.jpg > Acesso em fevereiro, 2023.

¹⁶⁸¹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 190-193.

enxofre sutil, o Hermafrodita, termos utilizados para designar a Pedra Filosofal, sobrevivendo à “inundação” das águas por meio do navio, a película negra que se eleva sobre a água como um óleo. Pelas pedras arremessadas por Pirra, transformadas em mulheres, entende-se a “prata viva” (*argentum vivum*), o mercúrio, permanecendo fixo ao fundo do recipiente ao fim da destilação; as pedras arremessadas por Deucalião, transformando-se em homens, por sua vez, representam o enxofre, também chamado de Marte¹⁶⁸².

Assim, Giovanni interpreta o mito como o processo final do *Magnum Opus* alquímico, a confecção da Pedra Filosofal, expressa na forma do hermafrodita como símbolo do casal, produzindo o mercúrio e o enxofre como resultado do processo. Percolla, de modo semelhante, considera Deucalião e Pirra respectivamente como o enxofre e o mercúrio filosóficos, os quais produzem o enxofre e o mercúrio a partir dos metais, os “ossos da terra, grande mãe de todos” (*ossa della terra gran madre de tutti*)¹⁶⁸³. Adicionalmente, Nazari, assim com o mito de Danae, menciona a fábula ovidiana representada por Minga entre aquelas que ocultam os mistérios alquímicos¹⁶⁸⁴.

No contexto do conjunto decorativo da parede, especialmente analisada em conjunto com o painel superior adjacente, da lavra de Jacopo Zucchi mostrando uma Mineira¹⁶⁸⁵, a pintura sobre a porta pode ser entendida como expressão visual das capacidades criativas da terra, elemento, tal como referido pela fábula ovidiana e pelo mito Prometeu (pai de Deucalião), a partir do qual o corpo humano é formado. Assim, enquanto a pintura de Danae pode ser simbolizar as riquezas minerais maravilhosas impregnadas por influências celestes debaixo da terra, a obra de Minga pode aludir à sua capacidade de gerar vida. A relação com o ser humano se estenderia ao conteúdo que o armário poderia armazenar. Segundo Feinberg, por trás desta pintura seria armazenada a coleção de Francesco de pedras contendo marcas naturais de formas antropomórficas, compondo parte de uma das “maravilhas” da natureza pelas quais o príncipe, seu irmão, Ferdinando, e seu pai, Cosimo, eram fascinados. Mencionadas por Plínio, como a ágata que teria naturalmente a forma de Apolo

¹⁶⁸² BRACESCO. *De Alchemia*, Expositio librorum Gebri et Raimundi Lulii, p. 78.

¹⁶⁸³ PERCOLLA. Auriloquio, 161.

¹⁶⁸⁴ NAZARI. *Della tramutatione metallica*, III, 14, p. 127-128.

¹⁶⁸⁵ Cf. CONTICELLI. “Guardaroba di cose rare e preziose” p. 187-190.

com sua lira acompanhado das nove Musas¹⁶⁸⁶, tais objetos, assumindo a forma de ágatas e jaspes, desfrutaram de grande popularidade nas cortes do século XVI, como na de Rodolfo II¹⁶⁸⁷. À direita da obra de Minga, o mito de Atalanta e Hipômenes (Fig. 41) foi representado por Sebastiano Marsili (ativo entre 1568 e 1581).

Figura 41. Sebastiano Marsili, *Atalanta e Hipômenes*, 1570-72. Óleo sobre painel, 67 x 117 cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁶⁸⁸.

¹⁶⁸⁶ SECUNDUS. *Natural History*, XXXVII.3, p. 166.

¹⁶⁸⁷ FEINBERG. The Studiolo of Francesco I, p. 59;.

¹⁶⁸⁸ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Sebastiano_marsili%2C_Atalanta_e_Ippomene%2C_1570-73_circa_01.jpg > Acesso em março, 2023.

Segundo o relato de Ovídio, Vênus conta a seu amado Adônis sobre a existência de uma bela mulher, Atalanta, filha de Esqueneu, cuja velocidade ultrapassava a de todos os homens. Decidindo se casar apenas com aquele que a vencesse em uma corrida, estabelecendo a morte como consequência da derrota dos pretendentes, Atalanta finalmente é vencida por Hipômenes, descendente de Netuno, que contou com o auxílio de Vênus, que lhe entregara três pomos de ouro de seu jardim de Tâmaso, no Chipre¹⁶⁸⁹, os quais foram utilizados para distrair a competidora durante a disputa, levando à vitória do jovem e o subsequente matrimônio. Entretanto, quando o jovem esquece de prestar os devidos agradecimentos a Vênus, ofendida, a deusa estimulou os desejos carnavais em Hipômenes enquanto o casal caminhava nas proximidades de um templo dedicado à deusa-mãe¹⁶⁹⁰. Consumando o matrimônio e profanando o local, Atalanta e Hipômenes são finalmente transformados em leões pela enfurecida Cibele¹⁶⁹¹.

A pintura de Marsili mostra os momentos principais da versão ovidiana do mito, cuja linha temporal é disposta em sentido horário. Em segundo plano, à esquerda, Hipômenes é mostrado recebendo as maçãs douradas de Vênus, acompanhada do Cupido. A seguir, no primeiro plano, é mostrada a competição contra Atalanta, tendo como público a comitiva real liderada por Esqueneu, representado como Cosimo I, que porta seu toão dourado. Finalmente, o casal é mostrado diante de um templo, acima do qual a deusa-mãe surge com sua carruagem puxada por leões (compondo a iconografia tradicional de Cibele) indicando o destino trágico que se abateria sobre os personagens. Assim como as demais fábulas ilustradas na parede do elemento Terra, o mito seria tomado como alegoria de processos alquímicos por Bracesco¹⁶⁹², Nazari¹⁶⁹³ (cuja obra figurava na biblioteca da *Guardaroba*, sendo assim possivelmente conhecida por Francesco¹⁶⁹⁴) e Percolla, que interpreta o mito como ilustração do processo de transmutação dos metais brutos em quinta

¹⁶⁸⁹ Na versão de Sérvio, as maçãs são provenientes do Jardim das Hespérides, local associado à família Medici. SERVIUS. *In Vergilii carmina commentarii*, III.113, p. 362-363; BOCCACCIO. *Genealogie deorum*, X.57, v. 2, p. 525-526.

¹⁶⁹⁰ Segundo a versão de Higino, a divindade desrespeitada seria Júpiter, cf. HYGINUS. *Fabulae*, CLXXXV, p. 155-156.

¹⁶⁹¹ OVÍDIO. *Metamorfoses*, X.570-707, p. 462-471.

¹⁶⁹² BRACESCO. *De Alchemia*, Expositio librorum Gebri et Raimundi Lulii, p. 87.

¹⁶⁹³ NAZARI. *Della tramutatione metallica*, III, 14, p. 127-128.

¹⁶⁹⁴ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 194-98.

essência¹⁶⁹⁵. Anos mais tarde, no início do século XVII, o mito nomeará a célebre *Atalanta Fugiens* de Michael Maier, uma das obras mais importantes do emblematismo esotérico¹⁶⁹⁶.

Portanto, dada a familiaridade de Francesco com esta tradição e a inserção da pintura na parede da Terra, a obra de Marsili poderia representar as capacidades transmutativas da matéria, possibilitando a formação da quinta essência e a realização do *Magnum Opus* alquímico, complementando os sentidos das demais pinturas sobre os armários vizinhos, mostrando a riqueza do solo (Fig. 39) e a abundância da terra como provedora de vida (Fig. 40). Adicionalmente, a porta do armário (atualmente o ponto de entrada para o *stanzino*, mas originalmente constituindo um armário) ao conter referências os pomos dourados como referência direta às *palle* do brasão mediciano, para Feinberg, poderia ser utilizada para armazenar objetos contendo o emblema da família, além de outros feitos de metais preciosos com formas esféricas, considerando o plano de Borghini de que a decoração corresponda àquilo que seja armazenado¹⁶⁹⁷. Segundo as descrições de Borghini, sob a égide de Ops, um dos nomes atribuídos à deusa-mãe, seriam acondicionados nos armários sujeitos à sua influência o pórfito, o jaspe, a calcedônia, a ágata e todo tipo de mármore desbastavel com os quais são feitos os vasos e outras obras de pedras, “*l’ossa della terra*”, incluindo o marfim e as madeiras raras como o ébano, materiais que poderiam compor alguns dos objetos acondicionados no armário decorado pelo mito de Atalanta¹⁶⁹⁸.

A presença da deusa-mãe sobre o painel se reflete na estátua de Ops (Fig. 42) adjacente à pintura de Marsili, executada por Bartolomeo Ammannati. A deusa, que ecoa outras obras do Palazzo, como a personificação da Clemência/Guedullah no painel da *Mutilação do Céu* e no afresco do elemento Terra na *Sala degli Elementi* (Figs. 17 e 20), a personificação da Terra no teto do próprio *Studiolo* e o oval central sobre o teto da *Sala di Opi*, é composta pela união de atributos da deusa Tellus e Cibele, como a coroa de torres e o grupo de animais, executando o gesto tradicional de amamentação segundo a iconografia da *natura lactans*¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁵ PERCOLLA. *Auriloquio*, p. 128-130.

¹⁶⁹⁶ Cf. *supra*, cap. 2.3.

¹⁶⁹⁷ FEINBERG. *The Studiolo of Francesco I*, p. 59.

¹⁶⁹⁸ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 887.

¹⁶⁹⁹ Cf. *supra*, cap. 3.3. O bronze de Ammannati baseia-se diretamente em uma gravura de Ops feita por Giovanni Jacopo Caraglio (1500-1565) de 1526, seguindo desenho de Rosso Fiorentino. Outra obra participante da mesma tradição é a Deusa da Natureza, esculpida por Tribolo por volta de 1529 e enviada a Francisco I, rei da França. CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 142.

Figura 42. Bartolomeo Ammanati, Ops, 1572-73. Bronze, 93cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁷⁰⁰.

Ops integra o tema conceitual da parede ao representar a abundância e a capacidade da terra em gerar e manter a vida dos seres vivos, complementando o aspecto do elemento como produtor de riquezas, simbolizado por Pluto no canto esquerdo, ambos norteando as pinturas das portas dos armários inferiores e seus respectivos objetos, exemplares egrégios do caráter maravilhoso da natureza e do poder da intervenção do intelecto humano sobre o reino natural. A mesma dinâmica se estende às demais paredes do recinto. A parede vizinha, tendo como tema Água, explora diversas

¹⁷⁰⁰ Disponível em: < https://www.wga.hu/html_m/a/ammanati/3/opi.html > Acesso em março, 2023.

qualidades atribuídas ao elemento. A decoração da parede é emoldurada pelas estátuas de Anfitrite, esposa de Netuno (flanqueando o bronze de Ammannati na parede terrena) e Vênus (Fig. 49), personificações escolhidas como expressões do poder gerativo da água e suas riquezas. Borghini informa, ainda, que escolheu duas deusas pelo fato de a Água ser o mais passivo dos elementos, portanto, o mais feminino. Segundo as definições do prior, Stoldo Lorenzi (1534-1583) executa o bronze (Fig. 43) de Anfitrite repleta de corais, âmbar, peixes e joias do mar, representando as riquezas marítimas¹⁷⁰¹.

Figura 43. Stoldo Lorenzi, *Anfitrite*. Bronze, 100cm, antes de 1 de agosto de 1573. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁷⁰².

¹⁷⁰¹ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 887.

¹⁷⁰² Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/01/Stoldo_lorenzi%2C_anfitrite%2C_1570-73_circa%2C_01.jpg/640px-Stoldo_lorenzi%2C_anfitrite%2C_1570-73_circa%2C_01.jpg > Acesso em março, 2023.

Representada em *figura serpentinata* sobre um golfinho - uma alusão ao mito de sua união com Netuno, inicialmente evitada pela deusa, mas facilitada pela assistência do animal marinho, que convence a filha de Nereu a unir-se ao deus olímpico, que em agradecimento transforma o animal em constelação - Anfitrite orienta os objetos que seriam armazenados nos armários subjacentes, como contendo exemplares de corais, conchas e outros objetos marinhos de formas exóticas¹⁷⁰³. Na mitografia coetânea, a deusa consorte é objeto de uma série de interpretações. Natale Conti interpreta Anfitrite como uma alegoria do corpo do elemento água, enquanto Netuno seria sua alma, e o golfinho, animal marinho mais inteligente e veloz, seria o agente intermediário, por meio do qual o casal se reuniria¹⁷⁰⁴. GiralDI, por sua vez, define a deusa como a personificação da totalidade do elemento água em todos os demais elementos, abrangendo a água no céu, como nas nuvens, bem como na terra, na forma de fontes e cisternas¹⁷⁰⁵, além de representar o temor que o mar produz sobre os navegantes¹⁷⁰⁶, sentido que, para Conticelli, vincula o bronze ao mito de *Netuno entregando a concha a Pã* ilustrado por Carlo Portelli (1510-1574) no armário inferior, com o qual forma um conjunto¹⁷⁰⁷.

Assim como na parede adjacente, a região dedicada à Água também possui alusões esotéricas expressas por recursos mitológicos, assumindo a forma de referências às propriedades curativas do elemento. Em especial, as propriedades medicinais e mágicas do elemento são registradas pelo par formado pelo painel dos *Banhos Termiais* (Fig. 44) e pela cena de *Medeia rejuvenescendo Esão* (Fig. 45), ambos executados por Girolamo Macchietti (1532-1592).

¹⁷⁰³ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 887; HYGINUS. *De Astronomia*, II.17, p. 53-54; CONTI. *Mythologiae*, II, 8, fl. 51 r.; FEINBERG. *The Studiolo of Francesco I*, p. 56.

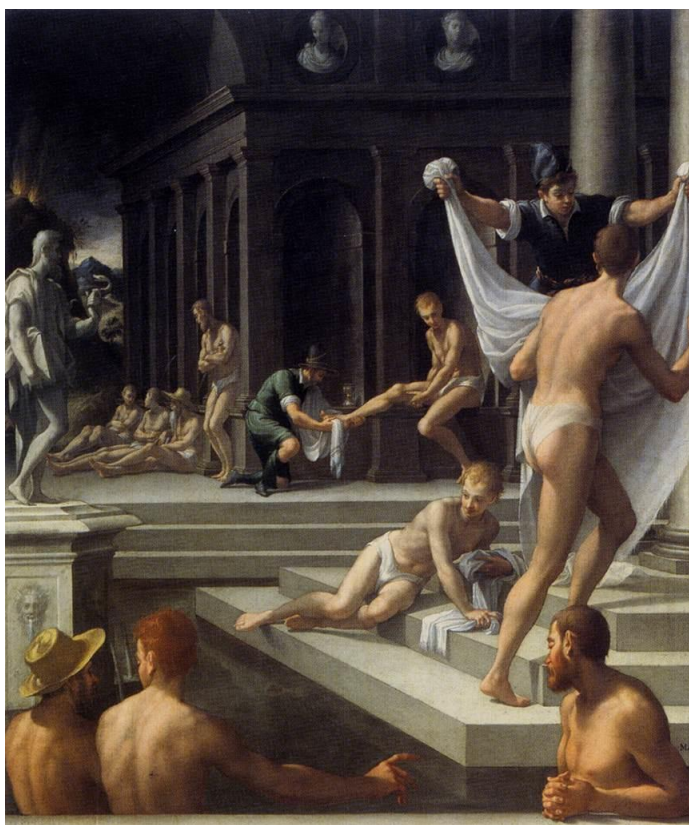
¹⁷⁰⁴ CONTI. *Mythologiae*, II, 8, fl. 53 v.

¹⁷⁰⁵ GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma V, p. 215.

¹⁷⁰⁶ GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma V, p. 227.

¹⁷⁰⁷ CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*”, p. 201-205.

Figura 44. Girolamo Macchietti, *As Termas de Possuoli*, 1570-72. Óleo sobre painel, 99 x 116cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁷⁰⁸.

Ilustrando o tema do conhecido poema de Pietro da Eboli (ca. 1150 - ca.1220), acerca das termas de Pozzuoli, cidade próxima a Nápoles, a pintura de Machietti exibe as propriedades terapêuticas da água, reconhecidas por diversas autoridades antigas e renascentistas. Suas capacidades regenerativas eram abordadas por autores como Plínio¹⁷⁰⁹ e Celso (ca. 25 a. C. – ca. 50 d. C.)¹⁷¹⁰, e reconhecidas por estudiosos renascentistas, tornando-se um tema comum na literatura médica do século XVI. É relevante, neste sentido, que estudiosos das propriedades das fontes termais frequentemente abordavam temas ligados a processos alquímicos, como a destilação das águas minerais, entre os quais Andrea Bacci em seu *De Thermis*, na qual expressa admiração por Cosimo I pelas destilações e antídotos desenvolvidos sob a égide do duque, incluindo o “ouro

¹⁷⁰⁸ Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/macchiet/studiolo.jpg>> Acesso em março, 2023.

¹⁷⁰⁹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 8, XXXI.1-47, p. 378-461.

¹⁷¹⁰ CELSUS, Aulus Cornelius. *De medicina*. With an English translation by W. G. Spencer. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1961, v. 1, II.17, p. 184 s.

potável”, uma espécie de elixir de propriedades curativas extraordinárias resultante da destilação do ouro¹⁷¹¹. O sentido medicinal do painel é destacado pela escultura de Asclépio, deus grego da medicina e da cura, filho de Apolo e Corônus, à esquerda da pintura, surgindo das fontes termais diante de um edifício renascentista¹⁷¹².

Figura 45. Girolamo Macchietti, *Medeia rejuvenesce Esão*, 1570-72. Óleo sobre painel, 84 x 121 cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁷¹³.

O mesmo deus, no período helenístico, seria integrado ao sincretismo associado ao nome de Hermes/Thoth, nomeando um dos textos atribuídos ao sábio egípcio, onde figura como

¹⁷¹¹ BACCI, Andrea. *De Thermis libri septem*. Venetiis: apud Vincentium Valgrusium, 1571, VI.8, p. 370. CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 205-208.

¹⁷¹² RIBEIRO JR. (Ed.). *Hinos homéricos*, h.Hom. 16: A Asclépio, 1-5, p. 212-213; OVÍDIO. *Metamorfoses*, II.628-664, p. 108-111.

¹⁷¹³ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/Girolamo_macchietti%2C_medea_ed_esone%2C_1570-73_circa_01.jpg/640px-Girolamo_macchietti%2C_medea_ed_esone%2C_1570-73_circa_01.jpg > Acesso em março, 2023.

personagem que é instruído sobre os mistérios de deus, do universo e do caminho de restauração do ser humano à sua natureza divina, figurando em outra pintura do *Studiolo* sobre a parede do Fogo (Fig. 56)¹⁷¹⁴. Enquanto a primeira pintura de Macchietti celebra os poderes revigorantes da água, estes adquirem um teor mágico na porta do armário inferior (Fig. 45).

A pintura ilustra a fábula ovidiana de Medeia, feiticeira esposa de Jasão, que solicita à companheira que rejuvenesça o sogro, Esão, com uma poção mágica elaborada por uma série de procedimentos ritualísticos dedicados a Hécate e Juventas¹⁷¹⁵. Hécate, cujo culto origina-se na Ásia Menor, era a deusa grega da magia, da bruxaria, da escuridão e das encruzilhadas. É representada sobre o altar segundo sua iconografia tradicional, influente a partir do século V a. C., em sua forma tricéfala segurando uma tocha, um de seus atributos. Cada uma das faces seria uma referência às encruzilhadas ou, segundo outros autores, como Cartari relata, os seus três aspectos, incluindo as deusas Luna, no céu; Diana, na Terra; e Perséfone, no submundo. Na pintura de Macchietti, a deusa rege as forças mágicas empregadas na poção de Medeia¹⁷¹⁶. A deusa da magia divide espaço com Juventas, versão romana de Hebe, a deusa grega de juventude e esposa de Hércules após este ser imortalizado. Hebe seria responsável por servir, junto do jovem Ganimedes, o néctar e a ambrósia aos deuses, bebida que concede a juventude eterna. A filha de Júpiter e Juno surge como uma jovem nua, coroada com louros e segurando um ramo em sua mão, responsável, no ritual performado pela bruxa mítica, por assegurar o efeito desejado ao sogro¹⁷¹⁷.

Tendo como foco o tema das propriedades curativas e especiais da água, estendendo-se às poções e receitas de capacidades mágicas, tais como aquelas presentes em obras como o *De vita* de Ficino e na literatura dos livros de segredos. No vigésimo capítulo de seu *De vita coelitus comparanda*, Ficino descreve o uso do heléboro a todos aqueles que sejam fortes o suficiente para tolerar sua ação como medicamento. Por sua intensa purificação e por sua “propriedade oculta” (*occulta eius proprietate*), a planta é capaz de transformar uma qualidade no espírito de quem a consome, rejuvenescendo seu corpo e sua mente, assim como Medeia e os magos utilizavam ervas

¹⁷¹⁴ Cf. supra, cap. 1.3.

¹⁷¹⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*, VII.159-293, p. 298-307.

¹⁷¹⁶ HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, v. 1, Hecate, p. 649-651; CARTARI. *Le imagini*, p. 113 s.; GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma XII, p. 495-497.

¹⁷¹⁷ HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, v. 1, Hecate, p. 649; CARTARI. *Le imagini*, p. 58-59; GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma X, p. 461-462.

para restaurar a juventude¹⁷¹⁸. Na literatura alquímica, como apontado por Conticelli¹⁷¹⁹, o mito é interpretado como alegoria da preparação do Elixir dos filósofos e a restauração do ouro em seu estado de *prima materia*, como referido em obras como o *Auriloquio* de Vincenzo Percolla¹⁷²⁰ e no *Legno della vita* de Giovanni Bracesco, onde a poção de Medeia, feita com o “*legno della vita*”¹⁷²¹, é equiparada com aquela que teria sido utilizada por Asclépio ao reanimar os mortos, reforçando a ligação entre os dois painéis de Macchietti¹⁷²².

Tendo em vista o tema dos painéis, é possível que Francesco armazenasse neste armário algumas de suas poções e remédios potáveis. Os efeitos revigorantes e terapêuticos da água e de substâncias relacionadas ao ambiente aquático são também aludidos em outras obras da parede, como na cena das *Irmãs de Faetonte* de Santi di Tito (1536-1603) e na *Pesca da Baleia* de Giovanni Battista Naldini (1537-1591), as quais mostram a origem mítica e o modo produção do âmbar cinzento, substância sólida cerosa formada no intestino das baleias, à qual autores antigos e renascentistas atribuíam poderes terapêuticos¹⁷²³. Borghini e Vasari também explorariam outras propriedades da água. Sua força destrutiva é representada celebrenemente no painel da *Passagem do Mar Vermelho*, executado por Santi di Tito (Fig. 46).

Figura 39.

¹⁷¹⁸ FICINO, *Three Books on Life*, III.20, p.348-50.

¹⁷¹⁹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 208-212.

¹⁷²⁰ PERCOLLA. *Auriloquio*, p. 92-93.

¹⁷²¹ *Lignum vitae* ou madeira da vida, nomes atribuídos à madeira de guáiacu, cuja resina era utilizada para uma série de tratamentos, incluindo tosses e até artrite. Cf. MUNGER, Robert S. Guaiacum, the Holy Wood from the New World. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, v. 4, n. 2, Spring 1949, p. 196-229.

¹⁷²² BRACESCO, Giovanni. *La espositione di Geber filosofo*. In Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551, fl. 77 r.

¹⁷²³ Plínio prescreve a substância contra a letargia, e Ficino incluiria o âmbar em uma série de receitas, visando a melhora da inteligência, da memória Cf. SECUNDUS. *Natural History*, XXXII.28.116, p. 534-535; FICINO. *Three Books on Life*, I.12, p. 140-141; 23, p. 154-155; 24, p. 156-157; 25, p. 158-159; II.8, p. 190-191; 9, p. 192-193; 10, p. 194-195; 13, p. 200-203; 18, p. 218-219; 19, p. 228-229; III.2, p. 248-249; 14, p. 312-313.

Figura 46. Santi di Tito, *A Passagem do Mar Vermelho*, 1571-72. Óleo sobre ardósia, 86x116cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁷²⁴.

Apresentando o relato contido no livro do *Êxodo*¹⁷²⁵, assim como o afresco executado anos anteriores por Bronzino na Capela de Eleonora de Toledo (Fig. 7) a pintura de Tito mostra a aniquilação das tropas egípcias que perseguiram os judeus enquanto estes atravessavam o Mar Vermelho, dividido por Moisés graças ao poder divino. A pintura é a única cena bíblica do *Studiolo*, e pode ter adquirido um significado especial para Francesco, considerando a importância de Moisés na propaganda dinástica dos Medici¹⁷²⁶, protagonizando também os afrescos da Capela de Eleonora

¹⁷²⁴ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a8/Santi_di_tito%2C_passaggio_del_mar_rosso%2C_1570-73_circa.jpg/800px-Santi_di_tito%2C_passaggio_del_mar_rosso%2C_1570-73_circa.jpg > Acesso em abril, 2023.

¹⁷²⁵ Êxodo 14:15-31, p. 121-122.

¹⁷²⁶ FEINBERG. The Studiolo of Francesco I, p. 54.

(1541-43) no mesmo edifício¹⁷²⁷. Dentre os diversos sentidos da pintura, incluindo suas conotações cristãs como prefiguração do batismo¹⁷²⁸, estudiosos como Schaefer¹⁷²⁹, Feinberg¹⁷³⁰ e Conticelli¹⁷³¹ chamam atenção para outros níveis de sentido, com base nas inclinações intelectuais esotéricas de Francesco, como a crença, promovida pelos filósofos neoplatônicos renascentistas e autoridades antigas, de que Moisés seria um mago, iniciado nos mistérios egípcios. De fato, Plínio atribui ao sábio um ramo da magia antiga, descendendo de Zoroastro¹⁷³². O vínculo de Moisés com o conhecimento oculto foi frequentemente ressaltado por Ficino e Pico, e seu nome seria relacionado aos de Hermes Trismegisto¹⁷³³ e Platão¹⁷³⁴, integrando-se à *prisca theologia* renascentista como o fundador da Kabbalah¹⁷³⁵.

Cornelius Agrippa considera o sábio como um mago divinamente inspirado. Retirando-se dos assuntos humanos e voltando-se à contemplação da alma e da mente divinas, finalmente teria contemplado a face de Deus, sendo por Ele agraciado com a virtude da mansidão e com o poder extraordinário de realizar milagres, como aquele de atravessar o Mar Vermelho¹⁷³⁶. Ao lado de Salomão, Moisés também seria uma autoridade em textos alquímicos, e Giovanni Bracesco atribui ao profeta poderes alquímicos, aprendidos junto aos sacerdotes egípcios¹⁷³⁷. Assim, como Conticelli conclui, além de representar os poderes destrutivos da água, os sentidos esotéricos atribuídos à figura de Moisés, como mago dotado de poderes divinos, complementam a temática “maravilhosa” da parede¹⁷³⁸. Esta se estende a outras pinturas da parede, referenciando materiais marítimos exóticos como a *Descoberta da Púrpura tíria*, do mesmo artista, complementando a cena bíblica; no painel da fábula de *Perseu e Andrômeda* (Fig. 47), de Giorgio Vasari,

¹⁷²⁷ BOSCH. “A Room with Many Views”, p. 175-299.

¹⁷²⁸ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 212-218.

¹⁷²⁹ SCHAEFER. The Studiolo of Francesco I, p. 403-404.

¹⁷³⁰ FEINBERG. The Studiolo of Francesco I, p. 54.

¹⁷³¹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 212-218.

¹⁷³² SECUNDUS. *Natural History*, v. 8, XXX.2.8-11, p. 282-5. Cf. supra, cap. 1.2.

¹⁷³³ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, De Christiana Religione, XXII, p. 29; *Mercurii Trismegisti Pymander*, p. 3; MIRANDOLA. *Disputatio habita inter Hieronymum Savonarolam et Picum Mirandulanum*, p. 79-80.

¹⁷³⁴ Citando Numênio, Ficino e Pico defendem que Platão é a versão grega de Moisés. FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, v. 1, p. 855; MIRANDOLA. *Heptaplus*, 1, p. 170-72; 6, p. 184-186; *Commento*, II.18, p. 509-510.

¹⁷³⁵ MIRANDOLA. 900 Theses, Conclusiones cabalisticæ numero LXXI secundum opinionem propriam, p. 546.

¹⁷³⁶ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.47, p. 174; III.22, p. 466; 25, p. 506; 55, p. 569.

¹⁷³⁷ BRACESCO. La espositione di Geber filosofo, fl. 77 r; BUNTZ. *Alchemy* III, p. 36.

¹⁷³⁸ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 217.

protagonizando os corais; e na *Pesca das Pérolas* (Fig. 48) e no *Banquete de Cleópatra*, ambas de Alessandro Allori, tendo como tema principal as pérolas.

Figura 47. Giorgio Vasari, *Perseu e Andrômeda*, 1570-72. Óleo sobre painel, 117x100cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁷³⁹.

A pintura de Vasari - a única executada pelo artista no *Studiolo* - mostra a célebre fábula protagonizando Perseu e Andrômeda, princesa da Etiópia e filha de Cefeu e Cassiopeia. Após decapitar Medusa, em seu trajeto, Perseu avista a jovem Andrômeda presa a rochedos como

¹⁷³⁹ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Vasari%2C_perseo_e_andromeda%2C_studiolo.jpg > Acesso em abril, 2023.

sacrifício ao monstro marinho Ceto, expiação imposta por Poseidon pelos insultos dirigidos por Cassiopeia às nereidas, clamando supera-las em beleza. Apaixonando-se imediatamente por Andrômeda, atada aos rochedos e prestes a ser devorada, o herói, equipado com o elmo e as sandalhas de Hermes, o escudo espelhado de Minerva e acompanhado do cavalo alado Pégaso, nascido dos restos da Górgona, finalmente executa o monstro, cujos restos se transformam em corais, desposando Andrômeda e levando-a consigo de volta para casa¹⁷⁴⁰.

A pintura vasariana, composta por figuras em movimentos serpentinados típicos da plasticidade florentina contemporânea, apresenta o momento logo após a batalha, com o herói libertando Andrômeda e os restos do monstro, no primeiro plano à esquerda, transformando-se em corais, que são coletados pelos seres marinhos ao redor. No século XVI, o mito desfrutou de considerável popularidade, impulsionada por uma série de obras sobre o tema, como as pinturas executadas por Polidoro da Caravaggio na fachada do Casino di Stefano del Bufalo em Roma, copiada por diversos artistas, como Perino del Vaga, que elaborou dois frisos dedicados a Perseu, ambos compostos por uma cena que mostra o nascimento do coral, um para o Palazzo Doria em Genova e outro para o Castelo Sant'Angelo¹⁷⁴¹. Em Florença, o herói despertou grande atração com o desvelamento da estátua de Cellini em 1554, cuja base também mostra a libertação da princesa etíope¹⁷⁴². Neste sentido, John Shearman chama atenção para um soneto de Allegretti, intitulado *Cellino, or sì che superato avete*, no qual o autor observa que Medusa, embora morta, teve seu poder místico transferido pelo artista à sua efígie, paralisando tudo o que lhe observa (as demais esculturas que ornaram a Piazza della Signoria), incluindo Hércules, escupido por Baccio Bandinelli (tratando, portanto, as demais esculturas como meras coadjuvantes em comparação com o bronze de Cellini)¹⁷⁴³.

O tema da pintura, assim como outros objetos relativos à água, também era parte das *mirabilia* que compunham a coleção do príncipe. Além de seu uso na joalheria e na decoração, desde a Antiguidade, os corais também eram vistos como portadores de poderes terapêuticos e

¹⁷⁴⁰ OVIDIO. *Metamorfoses*, IV.663-752, p. 202-209; HYGINUS. *Fabulae*, XLIV, p. 64; APOLLODORO. *The Library*, v. 1, II.4.3, p. 158-161; BOCCACCIO. *Genealogie deorum*, X.28, v. 2, p. 508-509.

¹⁷⁴¹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 242-249.

¹⁷⁴² Sobre o simbolismo da estátua em relação ao ducado, cf. *supra*, cap. 3.3.

¹⁷⁴³ SHEARMAN, John. *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 55-57, n. 87.

mágicos. Plínio, em sua discussão sobre os animais marinhos, informa que entre os indianos os corais são utilizados como amuletos e imbuídos de propriedades divinas, detendo uma função apotropaica e servindo, simultaneamente, como objeto de ornamento e devoção. Calcinados, pulverizados ou ingeridos com água, os corais promovem alívio de cólicas, problemas na bexiga e cálculos renais. Tomados com vinho ou mesmo com água, apresentam efeito soporífico. Resistindo consideravelmente à calcinação, neste estado é utilizado como ingrediente cicatrizante em úlceras e cicatrizes sobre a pele, e em pó, são eficazes para tosse acompanhada de sangue¹⁷⁴⁴.

Na Idade Média, Isidoro de Sevilha relata que os magos acreditavam que o animal resistiria à ação dos raios¹⁷⁴⁵, assim como o poeta medieval Marbodo de Rennes (ca. 1035-1123), recorrendo também à visão dos *magi*, elenca uma série de propriedades fantásticas dos corais, repelindo raios, tufões, tempestades, sombras demoníacas e monstros, sendo também útil contra pragas em plantações¹⁷⁴⁶, depoimentos partilhados por outras autoridades medievais¹⁷⁴⁷. A crença nas propriedades dos corais foi preservada no Renascimento, sendo referidas pelo médico germânico Georg Pictorius (1500-1569)¹⁷⁴⁸. Sua utilização como amuleto foi também registrada por diversas obras de arte da época, em obras religiosas como pingente no colo de Menino Jesus, ou profanas, como no retrato de Giovanni de' Medici, executado por Bronzino, no qual o jovem infante possui um ramo de coral preso em sua cintura¹⁷⁴⁹. Assim, dada crença nestes animais marinhos como obras maravilhosas da natureza e seu protagonismo no painel de Vasari, é possível que o armário inferior, ilustrando a fábula da *Pedra de Polícrates* de Giovanni Fedini, tenha servido como local onde a coleção de corais do príncipe era acondicionada. Ao lado do painel de Perseu e Andrômeda encontra-se a cena da *Pesca de Pérolas* (Fig. 48) de Allori.

¹⁷⁴⁴ SECUNDUS. *Natural History*, v. 8, XXXII.11.21-24, p. 476-479.

¹⁷⁴⁵ HISPALENSIS. *Etymologiae*, v. 82, XVI.8.1, col. 573.

¹⁷⁴⁶ MARBODUS. *De lapidibus preciosis*. Parisiis: excudebat Christianus Wechelus, sub scuto Basiliensi, in uico Iacobaeo, 1531, XX, p. 42-43.

¹⁷⁴⁷ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 248.

¹⁷⁴⁸ PICTORIUS, Georg. *Physicarum quaestionum centuriae tres; His accedunt quorundam magnorum autorum errores; [Pantopolion] contra quorundam philosophorum opiniones. Una cum ecclesiae ad Christum trenodia*. Basileae: Henricpetri, Sebastian, 1568, p. 256.

¹⁷⁴⁹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 248.

Figura 48. Alessandro Allori, *A pesca de Pérolas*, 1570-72. Óleo sobre ardósia, 102 x 165cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁷⁵⁰

Uma profusão de nus masculinos e femininos em movimentos sinuosos povoam a paisagem, um arquipélago, em uma composição constituída pela justaposição de tons predominantemente frios, estilo característico que Allori herdara de seu mestre, Bronzino¹⁷⁵¹, visto sobretudo na tonalidade peroladas das figuras femininas idealizadas, seguindo o paradigma estético

¹⁷⁵⁰ Disponível em: < https://www.wga.hu/html_m/a/allori/alessand/studiolo.html > Acesso em maio, 2023.

¹⁷⁵¹ COSTAMAGNA, Philippe. The Mirror of a Society: Portraiture in Florence under Francesco I and Ferdinando I. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). The Cinquecento in Florence: “Modern Manner” and Counter-Reformation. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 137; CHERUBINI, Alessandro. Alessandro Allori and Bronzino’s legacy. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 322-327.

da Maniera. De fato, Allori se tornaria, a partir de 1561, o retratista oficial de Francesco I, indicando a boa recepção pelo ducado de sua linguagem artística¹⁷⁵². A obra do *stanzino* segue fielmente as descrições de Plínio sobre a origem destas joias, formadas pelo contato entre o orvalho e o oceano, cuja tonalidade depende do tipo de influxo celeste recebido pelas conchas que as formam¹⁷⁵³.

De fato, o contato entre as influências celestes e o oceano é destacado na linha do horizonte, assinalando o caráter fantástico do fenômeno natural. No Renascimento, baseando-se em textos árabes e medievais (especialmente lapidários), havia a convicção de que as pérolas também seriam dotadas de virtudes medicinais. Alberto Magno refere que as pérolas são remédios eficazes contra a má respiração, ataques cardíacos, desmaios, hemorragia, icterícia e diarreia¹⁷⁵⁴, Vicente de Beauvais (ca. 1190 - 1264) complementa que as joias são úteis como tranquilizantes do espírito e para o tratamento contra a fraqueza, hemorragias, dores cardíacas, estomacais e febres, restaurando a saúde do corpo e da mente¹⁷⁵⁵ e o célebre lapidário de Alfonso X elenca entre suas propriedades a ação contra o medo, a tristeza e a melancolia, purificando o sangue do coração, caso ingeridas, além de conter propriedades oftálmicas quando colocadas sobre os olhos, purificando e fortalecendo a visão¹⁷⁵⁶. Em suas receitas de eletuários, Ficino prescreve a inclusão de pérolas (ao lado do âmbar cinzento) em compostos destinados ao fortalecimento da saúde, do intelecto e do espírito¹⁷⁵⁷.

No respectivo armário, também executado por Allori, Francesco armazenaria sua coleção de pérolas e joias feitas com o material¹⁷⁵⁸. Ao lado das obras de Allori, o tema conceitual da parede é arrematado com o bronze de Vênus Anadiomene (Fig. 49), executado por Vincenzo Danti em movimento serpentinato, apresentando o nascimento da deusa, que representa os poderes vitais do elemento, sentido explorado também na *Sala degli Elementi*.

¹⁷⁵² COSTAMAGNA. *The Mirror of a Society*, p. 138.

¹⁷⁵³ SECUNDUS. *Natural History*, v. 3, IX.54.106-108, p. 234-235.

¹⁷⁵⁴ MAGNUS, Albertus. *On Minerals*. 2.2.11.

¹⁷⁵⁵ BURGUNDI, Vincentius. *Speculi maioris tomi quatuor*. Venetiis; apud Dominicum Nicolinum, 1591, v. 1, VIII.83-84, fl 90v-91r. O autor pontua, entretanto, que seu uso terapêutico deve se limitar às joias de coloração clara e alva, evitando utilizar pedras escuras.

¹⁷⁵⁶ ALFONSO X. *Lapidario (Según el manuscrito escurialense H. I. 15)*. Introducción, edición, Notas y vocabulario de Sagrario Rodríguez M. Montalvo. Madrid: Gredos, 1981, 4 d), p. 26-27; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 251-255.

¹⁷⁵⁷ FICINO. *Three Books on Life*, I.23, p. 154-155.

¹⁷⁵⁸ FEINBERG. *The Studiolo of Francesco I*, p. 54.

Figura 49. Vincenzo Danti, *Vênus Anadiomene*, 1570-73. Bronze, 98 cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁷⁵⁹.

A influência venérea se estende à pintura na porta adjacente, na qual, segundo Conticelli, deveria sediar o painel de Lorenzo di Filippo Vaiani (conhecido como Lorenzo delli Sciorina, ca. 1535-1598) apresentando Hércules e o dragão do Jardim das Hespérides (Fig. 50). A pintura mostra o mítico jardim das Hespérides, localizado no extremo Ocidente ou, ao norte, na Hiperbórea, onde origina-se uma árvore carregada de maçãs de ouro. O local teria sido um presente de núpcias de Gaia a Hera, na ocasião de seu casamento com Zeus. Os frutos, dotados de poderes mágicos, eram guardados por um dragão, conhecido como Ladão ou Dragão Hespérico. Com o fim de cumprir uma

¹⁷⁵⁹ Disponível em: <https://www.wga.hu/detail/d/danti/venus2.jpg>> Acesso em maio, 2023.

das doze tarefas exigidas por Euristeu, Hercules foi incumbido de roubar três pomos do jardim, eliminando o monstro no processo¹⁷⁶⁰.

Figura 50. Lorenzo della Sciorina, *Hércules e o dragão das Hespérides*, 1570-72. Óleo sobre painel, 67x117cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁷⁶¹.

¹⁷⁶⁰ HESIODO, *Teogonia* 213-216, p. 35; HYGINUS. *De Astronomia*, II.3, p. 19-20; PSEUDO-APOLLODORO. *The Library*, v. 1, II.5.11, p. 218-221; CONTI. *Mythologiae*, VII.7, fl. 217 r-217v.

¹⁷⁶¹ Disponível em: < https://www.wga.hu/detail_s/s/sciorina/hercules.jpg > Acesso em abril, 2023.

No século XVI, como apontado por Conticelli, o mito passa a ser vinculado ao tema do amor, ecoado no grupo de ninfas ornamentadas com ramos e flores dançando pelo Jardim. A pintura, como aponta a autora, afasta-se da tradição iconográfica medieval ao protagonizar o Jardim, mostrado como um local paradisíaco, no centro do qual surge uma estátua de Minerva, deusa que, segundo Pseudo-Apolodoro, foi responsável por devolver as maçãs roubadas ao local após Hércules entrega-las a Euristeu¹⁷⁶². O painel de Sciorina explora a tradicional associação do jardim mitológico com a família Medici, parte de sua propaganda dinástica, estabelecendo um paralelo entre os frutos dourados (ausentes na pintura, mas sugeridos no topo dos balaústres que contornam o local) e as *palle* medicinas¹⁷⁶³.

Adicionalmente, a imagem de Hércules, amplamente explorada pela República florentina, seria apropriada pela família Medici no curso do século XVI. Sua adoção seria publicamente promovida na entrada de Leão X em Florença no ano de 1515, solidificando-se com a escultura de *Hercules e Caco* de Baccio Bandinelli (1534), encomendada pelo duque Alessandro como um símbolo do domínio sobre seus inimigos republicanos, instalado no coração da vida pública e política de Florença, a Piazza della Signoria¹⁷⁶⁴. Exegetas medievais, como Fulgêncio, atribuíam uma série de sentidos alegóricos ao mito, associando os pomos dourados à virtude e à sabedoria. Para o autor, Hércules representa a virtude que, por meio do estudo, do intelecto, da memória e da eloquência (personificados pelas ninfas hespérides), adquire os frutos dourados do saber¹⁷⁶⁵. Entre os mitógrafos e pensadores renascentistas, esta associação seria retomada¹⁷⁶⁶.

Giraldi interpretaria os três pomos como as virtudes de Hércules, nomeadamente: sua temperança, sua generosidade e sua pureza, e Achille Bocchi interpreta a vitória do herói sobre o dragão como a vitória da sabedoria sobre os desejos carnavais¹⁷⁶⁷. Natale Conti sugere uma

¹⁷⁶² PSEUDO-APOLLODORUS. *The Library*, v. 2, II.5.11, p. 231-233; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 259-268.

¹⁷⁶³ REUCHLIN. *De arte cabalistica libri tres*, I, Sanctissimo Leoni Decimo Pontifici Maximo, Ioannes Reuchlin se supplex commendat, fl. 1r-1v. cf. CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 259-268.

¹⁷⁶⁴ KROKE; MOREL. *Allegory and Myth in Florentine Art during the Second Half of the 16th Century*, p. 253.

¹⁷⁶⁵ FULGENTIUS. *Opera*, *Continentia virgiliana*, p. 97.

¹⁷⁶⁶ Cf. *supra*, cap. 2.3.

¹⁷⁶⁷ GIRALDI, Giglio Gregorio. *Operum quae extant omnium*. Basileae: Per Thomam Guarinum, 1580, v. 1, p. 554; BOCCHI. *Symbolicarum quaestionum*, II.55, p. 118-119.

interpretação cosmológica, considerando as maçãs douradas como alegoria das estrelas e o dragão como o círculo celeste¹⁷⁶⁸.

Com base nestas visões, a pintura de Sciorina pode ser interpretada como um *exemplum virtutis* direcionado à família Medici, promovida como manifestação da razão e da virtude sobre pensamentos vulgares e viciosos, representados pelo dragão. Com efeito, como Conticelli conclui, “Hércules é o protagonista por excelência da difícil escolha entre virtude e prazer”¹⁷⁶⁹. Além disso, a pintura apresenta outros níveis de interpretação. Considerando a alegorização fornecida por Natale Conti do Jardim com o universo, a pintura de Sciorina estabelece um vínculo adicional com a analogia entre Cosimo e *cosmos*, recorrente na propaganda ducal. De fato, é relevante que a obra de Conti, repleta de elogios a Cosimo e Francesco I de’ Medici, teria sido bem conhecida por Vincenzo Borghini que, em seus *Discorsi per l’historia di Natale Conti*, analisa uma outra obra de Conti, *Universae Historiae sui temporis*, publicada em 1572 por Melchior Sessa¹⁷⁷⁰.

A ligação do Jardim com Vênus baseia-se em antigas versões alternativas do mito, como a exposta por Virgílio¹⁷⁷¹ e compartilhada por Sérvio, para os quais os frutos dourados seriam consagrados à Vênus¹⁷⁷², que eventualmente os entregaria a Hipômenes (tal como ilustrado na pintura de Marsili na parede do elemento Terra, Fig. 41). A ligação da deusa com o Jardim por meio de seus frutos foi assim difundida na literatura mitográfica medieval e renascentista, figurando na *Mascherata* de 1566, onde a deusa surge em seu carro com três maçãs douradas em sua mão esquerda, acompanhada de dois cupidos que carregam um cesto repleto de outros pomos da mesma espécie¹⁷⁷³.

Na pintura, esta ligação é reforçada na pintura pela presença de outros atributos venéreos, como a rosa e a tradição iconográfica dos jardins do amor, popular por meio de obras como a

¹⁷⁶⁸ CONTI. *Mythologiae*, VII.7, fl. 217 r-217v.

¹⁷⁶⁹ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 267: “Ercole è il protagonista per eccellenza della difficile scelta tra virtù e piacere”.

¹⁷⁷⁰ ROSSI. *Mental Art*, p. 199 n. 52.

¹⁷⁷¹ MARO, P. *Vergilius. Eclogae*. Edited by H. E. Gould. London; Melbourne; Toronto: Macmillan; New York: St Martin's Press, 1967, VI.61, p. 17. Para Virgílio, os pomos entregues por Vênus a Hipômenes seriam do Jardim das Hespérides.

¹⁷⁷² SERVIUS. In *Vergilii carmina commentari*, III.113, p. 362-363; IV.484, p. 552.

¹⁷⁷³ GIRALDI. *De deis gentium*, Syntagma XIII, p. 533; CARTARI. *Le imagini*, p. 536; BALDINI. *Discorso sopra la mascherata*, p. 51; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 259-268.

Hypnerotomachia Poliphili. Neste sentido, conforme Conticelli assinala, a vitória da virtude sobre o vício assume também a forma da vitória do amor divino sobre o amor vulgar, caro à tradição neoplatônica renascentista, tema sinalizado pela presença de Minerva no centro do Jardim, depurando o amor por meio da sabedoria¹⁷⁷⁴. O caráter complexo e abstrato do painel anuncia o tema tratado na parede do elemento Ar, dedicada à Eleonora de Toletto, cujo *tondo* a luneta. Borghini impõe a decoração do setor sob a influência de Juno e Bóreas (Fig. 51). Juno apresenta-se como a senhora do Ar e governante dos matrimônios, sob a influência da qual serão armazenados diamantes, rubis e joias na forma de anéis, armazenados na pintura adjacente, ilustrando o trecho da *Ilíada* homérica no qual Afrodite concede à sua mãe, Hera, o cinto de todos os encantos, uma alusão direta à duquesa¹⁷⁷⁵.

Figura 51. Elias de Witte (Elia Candido), *Bóreas*, 1570-73. Bronze, 92cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁷⁷⁶

¹⁷⁷⁴ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 259-268.

¹⁷⁷⁵ HOMERO. *Ilíada*, XIV, 190-223, p. 306-307; CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 281-286.

¹⁷⁷⁶ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Elias_witte_%28elia_candido%29%2C_

Bóreas, por sua vez, executado pelo artista flamengo Elias de Witte (1548-1628) em *figura serpentinata*, personifica o vento norte¹⁷⁷⁷, assumindo a forma de um jovem alado segurando um chifre (ao contrário do cristal, referido pela carta de Borghini como representação do frio intenso pelo qual o deus é responsável¹⁷⁷⁸). Sob sua influência seriam armazenados materiais de cristal de rocha, porcelana, vidros e outras “*compositioni che si fanno con l’arte*”¹⁷⁷⁹. A figura porta um odre, uma referência ao recipiente utilizado por Éolo para aprisionar os ventos¹⁷⁸⁰, e um chifre ou trombeta, atributo típico da antiga iconografia dos ventos, simbolizando o ímpeto de seu sopro, o qual é expresso também pelo *putto* sobre o qual o deus se sustenta¹⁷⁸¹.

A estátua vincula-se conceitualmente, segundo a proposta de Conticelli, à *Alegoria dos Sonhos* (Fig. 52) de Giovanni Battista Naldini, uma das pinturas mais enigmáticas do programa decorativo do *Studiolo*. A pintura não estamparia a porta de um dos armários, mas a entrada do cômodo, ligando-o ao pequeno dormitório (*camerino*) de Francesco, mencionado por Borghini em uma carta de 12 janeiro de 1571 como local anexo ao *stanzino*¹⁷⁸². Considerando a posição do deus sobre a passagem entre o *studiolo* e o *camerino*, Conticelli chama atenção para uma possível referência à tradição neoplatônica¹⁷⁸³.

borea%2C_1570-73_circa%2C_01.jpg > Acesso em maio, 2023.

¹⁷⁷⁷ Os quatro ventos são: Boreas/Aquilo (Norte); Auster/Notum (Sul); Euro/Vulturnus (Leste); Zéfiro/Favonius (Oeste). Boreas era mantido dentro de uma caverna junto de seus três irmãos, sendo libertados de acordo com a vontade do deus dos ventos Aeolia ou a pedido dos deuses. Embora não fosse uma divindade popular, Boreas era particularmente venerado em Atenas, sempre favorecendo a cidade e seus habitantes. No século V a. C., foi atribuída à sua intervenção a destruição de grande parte da frota de Xerxes. Cf. SECUNDUS. *Natural History*, v. 1, II.46.119, p. 260; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I.6, p. 98-99; DIXON-KENNEDY. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*, Boreas, p. 67.

¹⁷⁷⁸ A visão de Borghini se baseia no relato de Plínio de que o cristal de rocha (ou quartzo hialino) origina-se da compactação pelo frio intenso. Encontrado em lugares onde o inverno é mais rigoroso, a rocha seria um tipo de gelo, motivo pelo qual os gregos o nomearam corretamente como Κρύσταλλος (*Krústallos*) mesma palavra utilizada para “gelo”. Cf. SECUNDUS. *Natural History*, XXXVII.9.23, p. 180-181.

¹⁷⁷⁹ FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 887; BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 1, IV.58, p. 213-215; CONTI. *Mythologiae*, VIII.11, fl. 251 v-252v.

¹⁷⁸⁰ HOMERO. *Odisséia*, X.1-22, p. 169-170.

¹⁷⁸¹ CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1966, p. 150. Dentre representações de Bóreas com o atributo, destaca-se o relevo do deus presente na Torre dos Ventos em Atenas, construída segundo o projeto do astrônomo Andrônico de Cirro por volta do ano 50 a. C.

¹⁷⁸² FREY (Ed.). *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 561. O Camerino, que teria pertencido inicialmente a Cosimo, seria inicialmente decorado com a temática do Sonho de Salomão, ciclo que se perdeu com as restaurações do século XIX. Cf. BERTI. *Il Principe dell Studiolo*, p. 68, 75; SCHAEFER. *The Studiolo of Francesco I*, p. 146-148; HAMBURG, Harvey. Naldini’s Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de’ Medici. *The Sixteenth Century Journal*, v. 27, nº 3, 1996, p. 704, n. 96; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 17 s.

¹⁷⁸³ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 298.

Em seu *De antro nympharum*, comentário alegórico sobre a descrição da caverna das ninfas náíades no canto XIII da *Odisseia* homérica¹⁷⁸⁴, Porfírio interpreta a morada das ninfas como alegoria do mundo, posicionando Bóreas como o guardião do portal Norte, pelo qual as almas humanas entram e saem da esfera material (em oposição à entrada Sul, regida por Auster, pela qual os deuses transitam)¹⁷⁸⁵. De fato, o contato de Borghini com o texto é provável, considerando sua amizade próxima com o humanista florentino Pietro Vettori (1499-1585), cujo interesse pela obra do neoplatônico era notável. Vettori se inspiraria pelo *De abstinencia ab aesum animalium* de Porfírio (tratado no qual o filósofo ressalta os benefícios espirituais da abstenção do consumo de carne), tecendo elogios à sua “doctrina” e suas “muitas santíssimas lições” (*multis sanctissimis praeceptis*)¹⁷⁸⁶. Como resultado de sua colaboração com a oficina tipográfica dos Giunti, a partir de 1547, na edição de uma grande variedade de obras clássicas gregas e latinas (bem como edições vernaculares destas¹⁷⁸⁷), o humanista editaria a *editio princeps* da *Opera omnia* porfiriana em 1548¹⁷⁸⁸. Levando em conta a possível referência porfiriana na colocação do bronze do vento setentrional, emerge uma identificação entre o *Studiolo* e a caverna das ninfas homéricas, interpretada pelo filósofo neoplatônico como alegoria do mundo, reforçando assim o caráter microcósmico do programa conceitual de Borghini para o *stanzino* de Francesco, estruturado como um espelho do universo.

A possível influência neoplatônica por trás do posicionamento de Bóreas, acima da antiga entrada principal ao cômodo, adquire um desdobramento importante quando o bronze é analisado conjuntamente à pintura de Naldini, cujo significado foi objeto de estudo de vários estudiosos. A

¹⁷⁸⁴ HOMERO. *Odisseia*, XIII.102-112, p. 222.

¹⁷⁸⁵ PORPHYRIUS. *De antro nympharum*. Graece cum Latina L. Holstenii versione. Utrecht: Abraham v. Paddenburg, 1765, IV, p. 4.

¹⁷⁸⁶ CARRARA, Eliana. Gli studi antiquari del Borghini: ipotesi per nuove ricerche. *Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese*, n. 2, 2001, p. 61.

¹⁷⁸⁷ A iniciativa também norteou outras oficinas tipográficas florentinas, como a de Lorenzo Torrentino. Dentre estas obras, é relevante a publicação, também em 1548, da versão vernacular do *Corpus Hermeticum* de Tommaso Benci, baseada na tradução latina de Ficino, editada por Carlo Lenzoni e dedicada a Pier Francesco Riccio, influente *majordomo* de Cosimo I. Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. Marsilio Ficino as a Man of Letters and the Glosses Attributed to Him in the Caetani Codex of Dante. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 36, n. 1, 1983, p. 22; GAETANO. The Florentine Academy, p. 41; BENCI, Tommaso. *Il Pimandro di Mercurio Trismegisto*. Tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina. In Firenze: Lorenzo Torrentino, 1548.

¹⁷⁸⁸ CERESA, Massimo. GIUNTI, Bernardo. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, 2001, v. 57. Disponível em: < [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-giunti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-giunti_(Dizionario-Biografico))> Acesso em maio, 2023.

pintura teria valor especial para Francesco, que cerca de cinco anos antes seria responsável pela elaboração do programa conceitual do *Trionfo de' Sogni*, desfile ocorrido em 2 de fevereiro de 1566 como parte das comemorações nupciais de seu casamento com Joana da Áustria. O desfile teve como tema central a diferenciação entre os sonhos antinaturais, que levam à loucura, e os verdadeiros, que seguem inclinações da natureza, originados na alvorada¹⁷⁸⁹. De fato, alguns elementos deste tema permeiam a *Alegoria* do Studiolo.

A pintura exhibe o deus Sono, descansando em seu leito de ébano entre dois pavilhões, de acordo com o relato ovidiano e o Carro do Sono do *Trionfo* de anos antes¹⁷⁹⁰. Duas figuras encontram-se sentadas diante de sua cama, cuja identidade permanece incerta. Scott Schaefer identifica o par como Morfeu e Fântaso¹⁷⁹¹, Francesco Gandolfo como o Ócio e a Ignávia¹⁷⁹², e Valentina Conticelli eloquentemente identifica as figuras como representações da tranquilidade do corpo e da alma, respectivamente¹⁷⁹³. No entanto, como Hamburg observa, a presença dos oneiros (filhos do Sono) diante de sua residência encontra precedente iconográfico no século XVI, sendo retratada em decorações como a de Taddeo Zuccaro na Camera dell'Aurora no Palazzo Farnese em Caprarola em 1565¹⁷⁹⁴, reforçando a possibilidade de tratarem-se dos filhos do Sono, no entanto, Morfeu e Ícelo, respectivamente representando os sonhos bons e verdadeiros; e os sonhos quiméricos e monstruosos¹⁷⁹⁵.

O local no qual o Sono encontra-se adormecido relaciona-se com o famoso trecho da Odisseia no qual a casa do deus é descrita como possuidora de duas portas: a primeira, feita de chifre, por meio da qual se obtém os sonhos proféticos e verdadeiros; a segunda, de marfim, por

¹⁷⁸⁹ VASARI, Giorgio. Del Trionfo de' Sogni, & d'altre feste. In: *Le vie de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*. In Fiorenza: Giunti, 1568, v. 3, p. 943.

¹⁷⁹⁰ OVÍDIO. *Metamorfoses*, XI.592-615, p. 506-509; VASARI. Del Trionfo de' Sogni, p. 947; CARTARI. *Le imagini*, p. 330-333.

¹⁷⁹¹ SCHAEFER. *The Studiolo of Francesco I*, p. 385.

¹⁷⁹² GANDOLFO, Francesco. *Il Dolce Tempo: Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*. Roma: Bolzoni, 1978, p. 277.

¹⁷⁹³ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 311-312.

¹⁷⁹⁴ HAMBURG. Naldini's Allegory of Dreams, p. 689.

¹⁷⁹⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*, XI.633-677, p. 510-513. Segundo Ovídio, Morfeu, o principal dos filhos do Sono, teria a habilidade de imitar a aparência e os comportamentos dos seres humanos; Fântaso, a capacidade de assumir a forma de objetos inanimados; e Ícelo, o poder de transmutar-se em animais, bestas e monstros, sendo por isso também conhecido como Fobetor (amedrontador), cuidando dos pesadelos.

meio da qual transitam os sonhos falsos e vazios¹⁷⁹⁶. A descrição homérica será compartilhada por Virgílio, destacando as características das duas portas: a de chifre, pela qual são vistas as sombras verdadeiras, é transparente; a de marfim, pela qual atravessam as sombras enganosas, é opaca¹⁷⁹⁷.

Figura 52. Giovanni Battista Naldini, *Alegoria dos Sonhos*, 1570-72. Óleo sobre painel, 67x117. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Catalogo Generale dei Beni Culturali¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁶ HOMERO. *Odisseia*, XIX.560-568, p. 326.

¹⁷⁹⁷ MARO. *Aeneis*, VI.893-898, p. 174-175.

¹⁷⁹⁸ Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900292801>> Acesso em maio, 2023.

As duas portas do Sono serão integradas às discussões de Porfírio e Macróbio sobre a natureza dos sonhos. Baseando-se na interpretação alegórica de Porfírio em *De antro Nympharum*, após mencionar sobre as portas dos sonhos verdadeiros (de chifre) e dos sonhos falsos (de marfim), Macróbio reconhece que tudo o que é verdadeiro é escondido. A verdade, no entanto, é revelada à alma quando, momentaneamente durante o sono, se liberta de suas obrigações corpóreas. Entretanto, quando isso ocorre, por vezes, mesmo possuindo visão ela é capaz de ver pouco, e mesmo quando capaz de ver, não vê a luz divina de modo livre e direto, mas através de um véu, que cobre o vínculo da natureza fumegante. Este véu, durante o sono, permite à alma enxergar a verdade, e acredita-se que seja feito de chifre, pois este, quando suficientemente fino, permite que o olho veja através de si; quando, entretanto, o véu impede que a visão penetre através de si, acredita-se que este seja totalmente de marfim, cuja opacidade e densidade impedem que a visão acesse aquilo que se oculta atrás de si¹⁷⁹⁹. Esta doutrina seria certamente conhecida por Borghini, que possuía alguns volumes da obra de Macróbio em sua biblioteca pessoal¹⁸⁰⁰. Adicionalmente, as características da casa do Sono foram incorporadas à descrição de Vincenzo Cartari do deus Sono em seu manual mitográfico, com o qual o prior era familiarizado¹⁸⁰¹.

Na pintura de Naldini, as duas portas correspondem aos dois pavilhões do edifício do Sono. Cada uma das entradas é povoada por um grupo de *putti*, possivelmente representando os sonhos (ainda que não seja claro o que distingue os “verdadeiros” dos “falsos”): Aqueles dentro da porta mais escura, à esquerda são apenas alados e avermelhados; enquanto aqueles da porta mais clara, de tonalidade esbranquiçada e empalidecida, possuem asas de borboleta e são intermediados por imagens vagas e disformes de castelos, navios e monstros¹⁸⁰². Alguns detalhes, todavia, indicam que a porta mais escura seria a entrada dos sonhos verdadeiros. Em verdade, sua tonalidade é a mesma do restante do edifício, sugerindo sua transparência em relação a ele, em oposição ao portal da direita, esbranquiçado e de maior destaque, atestando sua aparência opaca. Uma outra diferença diz respeito às características dos *putti* alados: na tradição neoplatônica, a qual permeia o programa

¹⁷⁹⁹ MACROBIUS. *In Somnium Scipionis*, I.3, p. 12.

¹⁸⁰⁰ MATTEINI. *La biblioteca erudita di don Vincenzo Borghini*, p. 627, 630.

¹⁸⁰¹ CARTARI. *Le imagini*, p. 331-333.

¹⁸⁰² CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 299-316. HAMBURG. Naldini's Allegory of Dreams, 689. Para Hamburg, Naldini teria deixado, propositalmente, a identificação dos portais na pintura ambígua, impossibilitando discernir qual seria aquela feita de chifre daquela feita de marfim.

conceitual da alegoria, o fogo é uma das representações do divino, sendo, dentre os quatro elementos, o superior e mais próximo da natureza de Deus. Por este motivo, Pseudo-Dionísio argumentaria que as Escrituras utilizavam o elemento ígneo como imagem do divino¹⁸⁰³. Neste sentido, os *putti* avermelhados representam os sonhos verdadeiros e divinos, a “natureza fumegante” (*naturae caligantis*) descrita por Macróbio¹⁸⁰⁴, em oposição aos sonhos quiméricos e enganosos do lado oposto, esbranquiçados e opacos assim como o portal pelo qual transitam. Esta identificação corresponde às duas figuras diante do leito do Sono: Morfeu, orientando os sonhos verdadeiros; enquanto Ícelo, responsável pelos sonhos quiméricos e monstruosos, trafegando pelo portal direito, em marfim.

Este sentido é confirmado pelo conjunto de figuras no primeiro plano. O jovem reclinado à esquerda com o Dia; a mulher nua à direita, envolta com um tecido avermelhado, como a Noite, acompanhada de seus atributos típicos como a coruja, o texugo, a papoula (com a qual os dois *putti* brincam), a tiara lunar e um *mascherone*, remontando à escultura michelangesca na Sacristia Nova de San Lorenzo e às personificações do *Dia* e da *Noite* executadas pelo próprio Vasari no teto da *Sala degli Elementi* (Figs. 26 e 27); e a jovem vestida em dourado, na posição central, como personificação da Aurora¹⁸⁰⁵. A ligação entre a personificação do amanhecer e o Sono ocorre pela antiga crença de que os sonhos verdadeiros ocorrem no alvorecer¹⁸⁰⁶. Retomada em alguns momentos por Dante em sua *Comédia*¹⁸⁰⁷, este entendimento foi popularizado por Marsilio Ficino e Cristoforo Landino (cuja edição da obra dantesca era apreciada por Borghini)¹⁸⁰⁸.

¹⁸⁰³ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV.2.328d, p.110-329c, p.112.

¹⁸⁰⁴ MACROBIUS. *In Somnium Scipionis*, I, 3, p. 12.

¹⁸⁰⁵ A Aurora deve sua identificação à cor de seu manto, seus cabelos loiros adornados por folhagens, e sua posição como intermediária entre o Dia e a Noite. Já em Homero a personificação é referida como “crócea” e “dourada”, cf. HOMERO. *Iliada*, VIII.1, p. 185; XIX.1, p. 403; XXIII.227, p. 471; XXIV.695, p. 510. *Odisseia* XIV.502, p. 246; XV.56, p. 251, 250, p. 256; XIX.342, p. 320; XX.91, p. 331. No *Trionfo de’ Sogni*, Aurora é inserida acima da “caverna do Sonho”, em oposição à Noite, em sua entrada. Cf. VASARI. *Del Trionfo de’ Sogni*, p. 947. Esta identificação geral é mantida por Gandolfo, Hamburg e Conticelli, cf. GANDOLFO. *Il Dolce Tempo*, p. 272-291; HAMBURG. *Naldini’s Allegory of Dreams*, p. 690; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 299-316.

¹⁸⁰⁶ Cf. por exemplo PHILOSTRATUS. *The Life of Apollonius of Tyana*. With an English translation by F. C. Conybeare. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co., 1912, v. 1, II.37, p. 214-215. Cf. CONTICELLI, *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 308.

¹⁸⁰⁷ ALIGHIERI. *A Divina Comédia*, Purgatório, 9.13-18, p. 406-408; 19.1-7, p. 478; 27.91-96, p. 540.

¹⁸⁰⁸ CONTICELLI, *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 309, n. 161.

Em sua *Theologia Platonica*, Ficino argumenta que, durante o sono, a alma deixa de ocupar-se do governo e do movimento do corpo. No homem contemplativo, devotado à busca da verdade, sua imaginação é purificada dos desejos e paixões terrenos, fazendo com que sua alma assuma um estado de esvaziamento e autonomia. Neste estado, os olhos de sua alma são abertos e purificados, fazendo com que facilmente recebam a luz divina, trazendo o conhecimento de coisas futuras e do próprio Deus, lume que incide integralmente na alma humana purificada do apego à matéria, fenômeno facilitado durante o amanhecer. Os sonhos matutinos são verídicos e inspirados não apenas pela sobriedade (como dá a entender Filóstrato), visto que os sonhos obtidos logo após o adormecimento em sobriedade não são necessariamente verdadeiros. A clarividência é facilitada pelo advento do sol e de Febo, o profeta. Os espíritos do sangue e do fogo, dominantes na hora solar, iluminam a visão da alma, permitindo que ela possa enxergar mais claramente e diferenciar o que é verdadeiro da turba de imagens falsas¹⁸⁰⁹. A mesma noção é exposta por Landino em seu Comentário sobre a Comédia dantesca, onde explica que quando a alma se encontra liberta de todo pensamento, e com o corpo descarregado do peso do alimento e dos humores, a alma *quasi* se separa do corpo e retorna à sua natureza divina, tornando-se capaz de prever as coisas futuras, o que ocorre principalmente por volta do amanhecer, pois tendo descartado a comida, o corpo se torna menos pesado e carregado, facilitando o contato com aquilo que é superior¹⁸¹⁰.

Com efeito, a possibilidade de contemplação divina durante os sonhos é um tema recorrente na tradição neoplatônica, sendo celebrenemente tratada por Sinésio de Cirene em seu *De insomniis*, traduzido por Ficino em 1497. Na obra, o filósofo defende que durante o sono é quando a imaginação, livre das atenções do corpo, mais se aproximaria das esferas mais elevadas da existência e obteria um maior contato com o divino, obtendo revelações e previsões diversas, como a localização de um tesouro, acontecimentos futuros e obteria algum tipo de conhecimento, como a habilidade poética das Musas ou o remédio certo para tratar determinada doença. Durante os sonhos, assim, a alma seria capaz de alçar-se até o mundo inteligível e aproximar-se do criador¹⁸¹¹.

¹⁸⁰⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.2. 25-31, p. 150-160.

¹⁸¹⁰ LANDINO. *Commento*, Inferno, XXVI, fl 102 v.

¹⁸¹¹ SYNESIUS. *De somniis*. In: FICINO, Marsílio (Ed.). *Iamblichus de mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum et Assyriorum; Proclus in Platonicum Alcibiadem de anima, atque daemone; Proclus de sacrificio & magia. Porphyrius de diuinis atq[ue] daemonibus. Synesius Platonius de somniis. Psellus de daemonibus. Expositio Prisciani & Marsilii in Theophrastum de sensu, phantasia, & intellectu. Alcinoi Platonici philosophi liber de doctrina Platonis. Speusippi*

Assim, na pintura de Naldini, envolta pelo Dia e pela Noite demarcando o ciclo temporal, Aurora surge como a reveladora dos sonhos verdadeiros, proféticos e teofânicos. A composição das figuras corresponde diretamente às duas portas do templo do Sono. O Dia, que aparenta estar despertando encontra-se logo abaixo dos *putti* personificando os sonhos verdadeiros, enquanto a Noite, prestes a adormecer, se situa em posição adjacente aos sonhos falsos, vinculando a passagem do tempo aos tipos de sonhos. De fato, como Conticelli eloquentemente argumenta, o curso temporal é corroborado pelas duas figuras femininas dançando diante do edifício do Sono, entendidas como personificações das Horas: uma, à esquerda, vestida de manto vermelho e de aspecto claro e luminoso, relacionando-se ao Dia e aos sonhos verdadeiros; a outra, à direita, de tom escurecido relacionando-se à Noite e aos sonhos quiméricos e falsos, cada uma segurando um cetro, com os quais aparentam controlar seu respectivo grupo de *putti*¹⁸¹².

O ciclo do tempo, para Hamburg, também se estende às demais figuras que compõem o grupo no primeiro, identificação que permanece incerta devido à ausência de atributos identificativos. O autor considera o senhor atrás da personificação do Dia e as duas Mulheres em idade madura junto à Noite como indicações do movimento incessante do tempo¹⁸¹³. Conticelli, por sua vez, interpreta o par de mulheres que acompanham a noite como possíveis vícios, como a Luxúria e a Inveja, ou mesmo bruxas, seguindo uma tradição medieval de textos que consideram os voos e outros atos cometidos por bruxas como frutos de alucinações e sonhos induzidos por Satanás em suas mentes, ou provocados por poções e unguentos. A autora destaca ainda a participação das bruxas no *Trionfo dei sogni*, onde exercem um papel preponderante, atestado pela quantidade de máscara dedicadas a elas. Os seios expostos, junto à figura da Noite, além da ausência de atributos classificatórios, sugerem assim tratar-se de duas bruxas¹⁸¹⁴. Com base em tal interpretação, o senhor acompanhando o Dia poderia ser uma representação de um sábio, o homem contemplativo que recebe revelações dos sonhos da Aurora, identificação reforçada pelo turbante

Platonis discipuli liber de Platonis difinitionibus. Pythagorae philosophia aurea verba. Symbola Pithagorae philosophi. Xenocratis philosophi platonici liber de morte. Marsili ficini liber de uoluptate. Venetiis: Aldus Manutius, 1497, V, fl. 77 v.-78 r.

¹⁸¹² CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 299-316.

¹⁸¹³ HAMBURG. Naldini's Allegory of Dreams, p. 691.

¹⁸¹⁴ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 299-316.

que utiliza, uma alusão aos *magi* orientais que desde o século XV despertavam fascinação do público florentino como detentores de uma sabedoria antiga¹⁸¹⁵.

De especial importância para a compreensão da pintura, entretanto, é o objeto segurado pela Aurora, interpretado por alguns autores como um espelho¹⁸¹⁶, seguindo a figura de linguagem neoplatônica de que a imaginação seria como um espelho¹⁸¹⁷, objeto que também representa o autoconhecimento, figurando junto a representações de personificações da Prudência e da Sabedoria¹⁸¹⁸. No entanto, dado seu caráter refratário, o objeto não pode ser considerado um espelho. Gandolfo e Hamburg defendem tratar-se de uma lente¹⁸¹⁹ e Conticelli considera como uma alusão ao véu de chifre, mencionado por Macróbio, através do qual a alma é capaz de contemplar

¹⁸¹⁵ O fascínio pelos Magos do Oriente em Florença remonta ao final do século XIV, quando festividades em honra dos Reis Magos passaram a ocorrer na cidade, dando origem a uma confraria intitulada *Compagnia de' Magi*, que desempenhou um papel importante na vida religiosa e cultural florentina do *Quattrocento*. A *Compagnia* que, a partir de 1436 era controlada por Cosimo de' Medici, organizava desfiles anualmente no dia de Epifania, contando com aparatos elaborados e luxuosos. Próximo da conclusão do Concílio de Florença, no dia 23 de junho de 1439, ocorriam com grande pompa, em honra dos visitantes bizantinos, as *Feste di San Giovanni*. Um dos visitantes gregos do Concílio mencionaria com admiração o cortejo, que incluía a participação de toda a população “e fazia coisas prodigiosas quase como se fossem milagres (ou representações de milagres)”. Alguns homens eram vestidos como *Magi*, outros representavam os demais participantes da Natividade de Cristo, como os pastores, a estrela e os animais. Cosimo, que exerceria o controle da *Compagnia*, demonstraria um particular interesse pela figura dos Magos, tendo encomendado a Benozzo Gozzoli em 1459 um afresco representando a *Procissão dos Reis Magos* na capela de seu Palazzo, ao menos quatro outras pinturas do mesmo tema se juntariam no palácio Medici, como consta em um inventário de 1492. Este fascínio era inseparável de sua memória do Concílio e, por sua vez, do retorno do platonismo que ocorreria sobre seu patronato em Florença. Neste sentido, conforme Brigitte Tambrun e Wouter Hanegraaff concluem, o retorno de Platão no ambiente cultural florentino foi uma consequência natural, visto que o filósofo (tal como Pléton pregava) é herdeiro da mesma sabedoria dos *Magi*, a qual atingiria sua maior expressão na doutrina cristã. O afresco de Gozzoli apresenta uma genealogia da sabedoria composta e seguida pelos Magos, Platão e culminando em Cristo, associada a uma orientação geográfica de temporalidade: o Oriente, a Grécia e Florença, a nova Belém. A *Procissão* converte-se em uma representação da circulação desta sabedoria, originada no Oriente, a qual gregos como Pitágoras, Platão, Plotino e Pléton teriam herdado e transmitido a Florença pela ação dos Medici. HATFIELD, Rab. The Compagnia de' Magi. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 33, 1970, p. 107-161; TAMBRUN, Brigitte. *Pléthon: Le Retour de Platon*. Paris: Vrin, 2006, p. 31; HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 31. Cf. supra, cap. 1.2.

¹⁸¹⁶ SCHAEFER. *The Studiolo of Francesco I*, p. 385; ORLANDI, Giulio Lensi. *L'arte segreta: Cosimo e Francesco de' Medici alchemisti*. Firenze: Convivio, 1991, p. 154-155.

¹⁸¹⁷ SYNESIUS. *De somniis*, V, fl. 77 v.-78 r;

¹⁸¹⁸ HAMBURG. Naldini's Allegory of Dreams, p. 691; PANOFSKY. Significado nas artes visuais, p.191-225. Um exemplo deste *topos* iconográfico pode ser visto no Symbolum XI: *Sapientiae species inenarrabilis*, do *Symbolicarum Quaestionum* de Achille Bocchi, apresentando a Sabedoria que olha seu próprio reflexo em um espelho. Cf. BOCCHI. *Symbolicarum Quaestionum*, I, XI, p. 26. Espelhos são também representados em outros afrescos contemporâneos do Palazzo Vecchio, incluindo dois no quarto de Ceres: um como um símbolo de Prudência e Temperança, e outro, segurado pelas Três Graças, como um espelho da Sabedoria. Outro, no quarto de Júpiter, significa o Presente; e, no quarto de Cosimo il Vecchio, Prudência olha a si mesma em um espelho, assim como a Inteligência em outro afresco. Finalmente, no teto do vestibulo da *Sala Dugento* uma alegoria segura um grande espelho oval, no qual há o reflexo de um homem barbado.

¹⁸¹⁹ GANDOLFO. *Il dolce tempo*, p. 276-277; HAMBURG. Naldini's Allegory of Dreams, p. 691.

o divino¹⁸²⁰. Ambos os autores, entretanto, fornecem uma interpretação similar para a pintura, a qual representaria os sonhos ocorridos no amanhecer, momento no qual a mente obtém revelações divinas¹⁸²¹.

O objeto, visto como lente ou véu, serve como um potencializador deste contato com o inteligível, simbolizando o *medium* através do qual a verdade divina é revelada à alma humana, dialogando assim como a exaltação da genialidade humana do programa geral do *Studiolo*: o intelecto humano, rival da Natureza, possui a capacidade, dada por Deus, de descobrir seus mistérios e partilhar dos segredos da divindade, elevando-se pela cadeia do ser. Sua inserção abaixo da escultura de Bóreas justifica-se pelo seu tema principal, protagonizando o portal, feito de chifre, dos sonhos verdadeiros e revelações divinas, cujo material é aludido pelo atributo do chifre segurado pelo vento Norte, reforçando o vínculo semântico entre a pintura e o bronze. Sua inserção na parede do Ar, por sua vez, se deve à crença, promovida pela filosofia oculta renascentista, de que o elemento seria capaz de influenciar os sonhos.

Agrippa, a este respeito, sustenta que o ar é um espírito vital que perpassa todos os seres, vivificando e dando substância a todas as coisas,, unindo-as e movendo-as. Ele seria uma espécie de meio ou cola que une e integra todas as coisas, o “espírito ressonante do instrumento do mundo” (*spiritum mundani instrumenti reboantem*) não enumerando-o entre os elementos (motivo pelo qual, na *Sala degli Elementi*, o Ar é representado sobre o teto). O ar recebe em si, diretamente, as influências de todos os corpos celestiais e as comunica aos outros elementos, assim como aos corpos compósitos. Como um espelho divino (*velut deificum quoddam speculum*), o elemento capta e reflete as espécies de todas as coisas, naturais, artificiais ou verbais, levando-as consigo, penetrando nos corpos dos homens e outros animais pelos poros, deixando neles uma impressão tanto durante o sono quanto em vigília, fornecendo o substrato para vários sonhos estranhos e auspícios¹⁸²². Protagonizando os sonhos inspirados, deste modo, a pintura de Naldini alinha-se à função da porta como entrada para o *camerino* de Francesco, originalmente decorado com o tema do *Sonho de Salomão*.

¹⁸²⁰ MACROBIUS. *In Somnium Scipionis*, I.3, p. 12.

¹⁸²¹ HAMBURG. Naldini's Allegory of Dreams, p. 694-695; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 299-316.

¹⁸²² AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 6, p. 96; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 299-316.

Enquanto a *Alegoria dos Sonhos* destaca estado inspirado da mente do príncipe durante o sono, o armário à esquerda, pintado por Maso da San Friano (1531-1571), representando a *Queda de Ícaro* (Fig. 53), relaciona-se diretamente aos seus empreendimentos intelectuais. A pintura ilustra o mito tal como exposto por Ovidio, segundo o qual Dédalo, aprisionado pelo tirano Minos na ilha de Creta, confecciona asas feitas com cera e plumas intencionando realizar a fuga pelo ar junto de seu filho. No entanto, o jovem, ignorando as advertências do pai para que não se aproximasse demasiadamente do céu, tem suas asas derretidas, precipitando e encontrando a morte¹⁸²³.

Figura 53. Maso da San Friano, *A Queda de Ícaro*, 1570-71. Óleo sobre painel, 86x121cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸²⁴

¹⁸²³ OVIDIO. *Metamorfoses*, 8.183-235, p. 348-350.

¹⁸²⁴ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Maso_da_san_friano%2C_caduta_di_

Desde a Antiguidade, o mito de Ícaro representava o resultado da temeridade e o excesso de audácia, sentido que perdurou até o Renascimento¹⁸²⁵, e a fábula ilustraria um dos emblemas de Alciato direcionado como advertência aos astrólogos que, estudando as estrelas, correm o risco de precipitarem-se como Ícaro¹⁸²⁶. Por outro lado, a figura de Dédalo era exaltada como exemplo das potencialidades do intelecto humano. Marsilio Ficino menciona o artífice em sua celebração da capacidade do ser humano de manipular e transformar os elementos naturais, como pedras, metais, plantas e animais, e todos os quatro elementos, manipulando-os e transformando-os em diversas formas e figuras, uma habilidade da qual os animais carecem¹⁸²⁷.

Conticelli coloca a localização original da pintura no centro da parede do Ar que, junto do armário de Deucalião e Pirra (Fig. 40), possui dimensões maiores em comparação ao restante das portas, visando preencher os espaços mais largos das paredes. Em consonância com a autora, a colocação desta pintura na parede anexa ao quarto do príncipe pode ser compreendida, por um lado, como uma alusão aos interesses científicos e intelectuais de Francesco, por meio da figura de Dédalo, agindo como uma autoridade mítica e exemplum ao *principe*, celebrando as infinitas capacidades do gênio humano; e, por outro lado, a queda de Ícaro serviria como um alerta e exortação de temperança em seus empreendimentos heterodoxos e naturais¹⁸²⁸. No armário, adjacente à *Busca dos Diamantes* do mesmo artista, Francesco poderia ter armazenado sua coleção de diamantes, pedra relacionada ao cristal (e, por consequência, a Bóreas), que seria também vista como portadora de propriedades terapêuticas e mágicas, como a neutralização de venenos, medos, a prevenção da loucura e a repulsão de sonhos negativos, sombras e fantasmas (vinculando-se, portanto, à *Alegoria* de Naldini na porta vizinha)¹⁸²⁹.

O programa decorativo conclui-se com a parede do Fogo, a última a ser abordada por Borghini. Na região, o plano de Borghini previu a inserção das estátuas de Apolo (Fig. 54), “signor

icaro%2C_1570-73_circa_01.jpg > Acesso em maio, 2023.

¹⁸²⁵ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 293-297

¹⁸²⁶ ALCIATO. *Emblemata*, In astrologos, p. 113.

¹⁸²⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.3.3, p.172.

¹⁸²⁸ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 296-297.

¹⁸²⁹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 10, XXXVII.15.61, p. 210.; MARBODUS. *De lapidibus preciosis*, I, p. 17-18; CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 286-293.

della luce et del calore”, executada pelo escultor favorito de Francesco, Giambologna, na forma de um belo jovem; e de Vulcano, moldada por Vincenzo de’ Rossi (Fig.56), representando a manipulação do fogo e as obras geradas a partir dela. Nos armários regidos pelos deuses, sob a influência apolínea, seriam armazenados minérios utilizados como tinturas, como o lápis lazúli, visto que a cor é resultante da luz, representada por Apolo, além de objetos naturais e artificiais miraculosos, e substâncias com capacidades medicinais, como os ossos de certos animais, a seiva de certas ervas, compostos e coisas semelhantes, raras, únicas “*et come miracoli della natura*”¹⁸³⁰.

A estátua de Giambologna, em *figura serpentinata*, seria a última a ser concluída, mostrando o deus acompanhado de sua tradicional lira, instrumento com o qual o deus foi presenteado por Hermes¹⁸³¹, tornando-se um de seus atributos, uma alusão ao seu papel como regulador da harmonia das esferas. A lira como símbolo da harmonia celeste garantida por Apolo é tratada por Boccaccio¹⁸³² e retomada por Cartari em sua mitografia, onde, baseando-se em Macróbio e nos “*platonici*”, revela que a lira de Apolo simboliza a mais sublime harmonia das esferas celestes (“*soavissima armonia, che fanno i Cieli*”), resultante do movimento proporcional de cada planeta, segundo os desígnios do Sol, situado no ponto intermediário da configuração celeste, cujo poder se estende a todo o universo¹⁸³³. Esta correlação é tradicional na tradição neoplatônica. Nos *Hinos Órficos*, as sete cordas da lira do herói grego são correspondidas às sete esferas celestes¹⁸³⁴, e neoplatônicos de vocação pitagórica, como Jâmblico, Cícero e Macróbio, defenderiam que a música seria a expressão da harmonia cósmica, reconhecendo a capacidade de instrumentos como a lira de curar as paixões do corpo e servir de remédio para a alma, conduzindo-a em direção à virtude e à contemplação¹⁸³⁵. Ficino, neste sentido, em seus comentários às *Enéadas*

¹⁸³⁰ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, p. 888; RINEHART. A Drawing by Vasari for the Studiolo, p. 75 n. 4.

¹⁸³¹ RIBEIRO JR. (Ed.). *Hinos homéricos*, h.Hom. 4: A Hermes, 490-500, p. 444-445; PLUTARCH. *Moralia*, v. 5, The E at Delphi, 494a-c, p. 251-253. Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the French by John Buchanan-Brown. London: Penguin Books, 1996, Hermes, p. 500; OVÍDIO. *Metamorfoses*, XI.151-193, p. 482-485.

¹⁸³² BOCCACCIO. *Genealogie*, V.3, p. 236-239.

¹⁸³³ CARTARI. *Le imagini*, p. 59-62.

¹⁸³⁴ BERNABÉ. *Hieros Logos*, p. 16; WEST. *The Orphic Poems*, p. 30. Como West informa, este poema órfico, conhecido como A Lira, encontra-se preservado em *scholium* sobre Virgílio descoberto em Paris em 1925.

¹⁸³⁵ JOOST-GAUGIER. *Measuring Heaven*, p. 56. Macróbio informa em seu Comentário ao Sonho de Cipião, que os sacerdotes, reconhecendo que o universo “canta”, utilizavam em suas cerimônias uma lira ou cítara, emulando a harmonia cósmica. Cf. MACROBIUS. *In Somnium Scipionis*, II.3, p. 104.

de Plotino, considera a beleza da harmonia musical, o caminho de Febo, como um dos meios para ascender pelos degraus ontológicos em direção ao Uno, o “*ipsum bonum*”¹⁸³⁶. No *studiolo*, Apolo expressa as capacidades edificantes, benéficas e regenerativas do fogo, encarado em seu aspecto solar, como regente da harmonia cósmica.

Figura 54. Giovanni da Bologna (Giambologna), *Apolo*, 1573-75. Bronze, 89cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art¹⁸³⁷.

A escultura situa-se acima do painel de Domenico Buti, protagonizando o mesmo deus entregando seu filho, Asclépio, aos cuidados de Quíron, seguindo o relato ovidiano (Fig. 55). Filho da união entre Apolo e Corônus, após a mortal cometer adultério contra o deus solar, em um ato de fúria, Apolo a ataca com sua flecha, ferindo fatalmente Corônus, que antes de morrer, anuncia sua gravidez. Enquanto seu corpo é consumido pelo fogo, o deus retira Asclépio vivo do ventre sem vida de sua mãe, entregando-o a Quíron para ser instruído nas ciências e artes. Seu poder de cura

¹⁸³⁶ FICINO, Marsilio. *Opera omnia*, In Plotinum, v.2, p. 1559.

¹⁸³⁷ Disponível em: < https://www.wga.hu/html_m/g/giambolo/1/30giambo.html > Acesso em fevereiro, 2023.

ultrapassaria o dos demais deuses, sendo capaz até mesmo de ressuscitar os mortais, provocando com isso a eventual ira dos deuses¹⁸³⁸. Quíron, por sua vez, era o mais sábio dos centauros, diferenciando-se do restante de sua espécie, filhos de Íxion e uma nuvem. O centauro nasce da união entre Cronos e Filira, quando o deus se transforma temporariamente em cavalo. Instruído por Apolo e Artêmis, tornou-se mestre em medicina, música, profecia, caça e ginástica, educando diversos heróis, como Aquiles, Peleu, Asclépio, Acteão, Hércules, Castor e Pólux¹⁸³⁹.

Figura 55. Domenico Buti, *Apolo entrega Asclépio a Quíron*, 1570-72. Óleo sobre painel, 67x117cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸⁴⁰

¹⁸³⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*, II.628-664, p. 108-111.

¹⁸³⁹ DIXON-KENNEDY. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*, Ch(e)iron, p. 85; HOMERO. *Ilíada*, XI, 829-830, p. 262; PSEUDO-APOLLODORUS. *The Library*, v. 1, I.2.4, p.12-13.

¹⁸⁴⁰ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Domenico_buti%2C_apollo_e_chione

Apolo, o jovem Asclépio e Quíron ocupam o centro do primeiro plano, atrás do qual se desdobra em perspectiva central o interior de um edifício renascentista povoado por centauros e ajudantes operando uma *fonderia* com equipamentos destilatórios, como o alambique ao fundo, no coro do edifício, atestando o domínio do centauro da ciência espagírica. As três figuras, como Conticelli observa, eram conhecidas no *Cinquecento* por suas qualidades medicinais, cuja relação mútua remonta à Antiguidade. Higino descreve Apolo como o inventor da medicina ocular; Quíron como aquele que inventou a medicina “quirúrgica” (*chirurgicam*), a partir das ervas; e Asclépio a da medicina clínica, e Plínio atribui a Quíron a invenção da ciência das ervas e medicamentos¹⁸⁴¹, considerações que permaneceram influentes em fontes importantes para o programa decorativo do *stanzino* no *Cinquecento*, como Polidoro Virgílio, que reafirma os três personagens como os descobridores das ervas medicinais¹⁸⁴².

A pintura, portanto, sinaliza os interesses em substâncias medicinais e terapêuticos de Francesco, algumas das quais, desenvolvidas nas *fonderie* medicianas, poderiam ter sido armazenadas no armário. Estas, segundo a descrição do próprio Borghini acerca dos armários referentes à Apolo, incluíam remédios diversos, ossos de certos animais (supostamente dotados de propriedades curativas) entre outros medicamentos raros e de efeitos fantásticos, como bezoares e amuletos, os quais acreditava-se terem capacidades mágicas¹⁸⁴³. A influência apolínea se estende a outras pinturas da mesma parede, como o prodígio de *Lavínia sobre o Altar*¹⁸⁴⁴, executado por Mirabello Cavalori, onde os cabelos da personagem são inflamados, representando o fogo como símbolo da inspiração profética (vinculando a cena a Apolo) e também assinalando o potencial destrutivo do fogo, considerando que o presságio anunciava um conflito iminente, vinculando o

%2C_1570-73_circa_01.jpg > Acesso em maio, 2023.

¹⁸⁴¹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 2, VII.56.197, p. 638.

¹⁸⁴² CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 321-325.

¹⁸⁴³ SCHAEFER. *The Studiolo of Francesco I*, p. 294; FEINBERG. *The Studiolo of Francesco I*, p. 61.

¹⁸⁴⁴ Lavínia, filha do rei Latino, enquanto acendia tochas no altar, teve seus cabelos incendiados sem, todavia, serem queimados, prodígio que foi interpretado pelos adivinhos como presságio de uma grande guerra. A jovem era prometida a Turno, rei dos rútuos. No entanto, com a chegada de Eneias ao Lácio, Latino deu sua mão ao herói troiano, seguindo as instruções do oráculo Fauno, de que a princesa devia se casar com um estrangeiro. O rompimento da promessa levou à irrupção de uma guerra entre troianos-latinos e os rútuos, terminando com a derrota destes. Cf. MARO. *Aeneis*, VII, p. 176-204.

armário ao painel superior, mostrando a Invenção da Pólvora¹⁸⁴⁵. Enquanto o grupo apolíneo destaca o aspecto curativo e inspiracional do Fogo, visto sob a perspectiva do Sol enquanto mantenedor da vida e revelador da luz divina, os efeitos transformativos do elemento são abordados por outras obras na parede.

Em contraste à expressão serena, estética e pensativa de Apolo, no lado oposto da parede surge o ativo Vulcano (Fig. 56), a personificação do poder ativo e criativo do fogo, representado com expressão severa e movimentos enérgicos, ecoando a forja de Vulcano na Parede do Fogo na *Sala degli Elementi*, afrescada anos antes.

Figura 56. Vincenzo de' Rossi, *Vulcano forja uma flecha para Eros*, 1572. Bronze, 90cm, Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸⁴⁶.

¹⁸⁴⁵ CACIORGNA. “Il mio maestro, che sono i libri”, p. 524; CONTICELLI. “*Guardaroba di cose rare e preziose*” p. 372-374.

¹⁸⁴⁶ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Vincenzo_de%27_rossi%2C_

Em particular, o bronze simboliza a utilização do fogo nas atividades metalúrgicas e alquímicas que tanto interessavam Francesco. De fato, esta atribuição é reforçada pela própria ação da figura, prestes a utilizar sua marreta enquanto forja a flecha de Cupido. Em seu aspecto criativo, Vulcano conecta-se tematicamente com Prometeu¹⁸⁴⁷, enquanto fonte da energia a ser manipulada pelo artifício humano, refletindo-se na natureza dos objetos a serem armazenados nos armários da respectiva parede.

Sob a égide de Vulcano, seriam armazenados artefatos trabalhados sob o fogo, como o aço, vidros, destilados e dispositivos como relógios, matriz de impressão, fechaduras, entre outros, com a exigência, no entanto, de que apresentem “*una certa maraviglia*”, diferenciando-os de seus exemplares mais comuns¹⁸⁴⁸. Assim, complementando a função apolínea como conservador benéfico, o deus artífice expressa a função transformativa do fogo, por meio da qual os artefatos extraordinários colecionados pelo príncipe são feitos. Os bronzes dos dois deuses orientam as pinturas que decoram as paredes e os armários do local. A decoração desta e de outras paredes se subdivide em duas fileiras de pinturas, ocupando o espaço entre as respectivas esculturas nas extremidades de cada parede: a superior, composta por painéis de ardósia pintados à óleo, correspondente às atividades nas quais o respectivo elemento participa; a inferior, por sua vez, representa cenas históricas, religiosas ou mitológicas nas quais o elemento, suas qualidades ou efeitos são envolvidos de modo alegórico ou mesmo literal. Abaixo de Vulcano, na primeira porta do lado Leste da parede do fogo, é ilustrada sua Forja pelas mãos de Vittorio Casini, artista obscuro ativo entre 1567 e 1572 (Fig. 57).

A imagem ecoa o afresco do mesmo tema executado por Vasari e seus assistentes na *Sala degli Elementi* do Palazzo Vecchio, apresentando, ao fundo, os ciclopes Brontes, Estérope e Piragmon em atividade metalúrgica a serviço de Vulcano, auxiliados por *amorini*, no primeiro plano, reforçando a atribuição do deus como personificação dos aspectos transformativos do fogo¹⁸⁴⁹.

vulcano%2C_1570-73_circa%2C_02.jpg> Acesso em fevereiro, 2023.

¹⁸⁴⁷ PLATÃO. *Protágoras*, 320c-322d, p. 413-421. Cf. supra, cap. 3.4.

¹⁸⁴⁸ FREY (Ed.), *Der literarische Nachlass*, v. 2, DCCCXLVI, p. 530-532; p. 888.

¹⁸⁴⁹ VASARI. *Ragionamenti*, I, 1, p. 29; MARO. *Aeneis*, VIII, 413-430, p. 219-220; BOCCACCIO. *Genealogie*, v. 2, X.16, p. 503, cf supra, cap. 3.3.

Figura 57. Vittorio Casini, A Forja de Vulcano, 1571. Óleo sobre painel, 67x117cm, Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸⁵⁰

Esta influência vulcânica permeia outros painéis do lado Leste da parede, incluindo a *Fundição de Bronze*, outra obra de Francesco Morandini, pintura que explora iconograficamente a associação entre o grão-ducado e o Império romano pela figura de Cosimo I, situando-se acima da representação, também executada por Morandini, do episódio, narrado por Plínio, no qual Alexandre, o Grande cede sua meretriz favorita a Apeles após este apaixonar-se por ela (Fig. 58). Uma das primeiras ilustrações da história, a pintura indica, como pontua Conticelli, a elevação do estatuto social do artista, vinculando-se à pintura superior pelo tema comum do mecenatismo, bem, como, em nível simbólico mais profundo, o autocontrole e a vitória sobre os próprios instintos,

¹⁸⁵⁰ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Vittorio_Casini_Forja_de_Vulcano_Studiolo.jpg> Acesso em fevereiro, 2023.

demonstrado pela atitude de Alexandre e pelos animais domesticados no primeiro plano¹⁸⁵¹, noção difundida na etiqueta cortesã e a prática artística da segunda metade do século¹⁸⁵².

Figura 58. Francesco Morandini, Alexandre entrega Campaspe a Apeles, 1570-72. Óleo sobre painel, 83x123cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸⁵³

A inserção da pintura na parede do Fogo, todavia, é de particular relevância, servindo como um registro visual da crença de que as artes visuais integram as atividades transformativas da matéria, alinhando-se às especulações da teoria da arte da segunda metade do século XVI. O fogo como força utilizada para a transformação de matéria é abordado no par de pinturas ao lado à esquerda destas obras, nomeadamente, o painel superior da *Vidraria*, na qual Francesco é retratado

¹⁸⁵¹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 9, XXXV, 87, p. 324; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 374-390. O episódio seria citado em diversos tratados de arte de meados do século, cf. DOLCE. *Dialogo della pittura*, f. 16r.

¹⁸⁵² Cf. supra, 2.4, 2.5 e 3.1.

¹⁸⁵³ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Il_poppi%2C_Alessandro_Magno_cede_Campaspe_a_Apelle%2C_1570-73_circa%2C_01.jpg > Acesso em fevereiro, 2023.

visitando o local enquanto um grupo de trabalhadores se empenha na fabricação de vidro com o auxílio de um forno¹⁸⁵⁴; e, abaixo, a porta do armário decorada com a *Descoberta do Vidro*, variações do mesmo tema executadas por Giovanni Maria Butteri (ca. 1640-1606). De especial importância, entretanto, do ponto de vista das ciências ocultas, é a famosa representação de um laboratório alquímico executada por Giovanni Stradano (Fig. 59).

Figura 59. Giovanni Stradano, *Laboratório de Alquimia*, 1570. Óleo sobre ardósia, 117x85cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸⁵⁵

A pintura mostra a rotina de uma *fonderia*, provavelmente contendo equipamentos comuns àquela localizada no mesmo edifício. Dentre os diversos equipamentos, destaca-se o pequeno

¹⁸⁵⁴ Sobre as pinturas, cf. a análise de CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 342-349.

¹⁸⁵⁵ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Il_laboratorio_dell%27_Alchimista_by_Giovanni_Stradano.jpg > Acesso em fevereiro, 2023.

forno, no primeiro plano, correspondendo ao inventado por Taddeo Alderotti (1215-1295), célebre médico florentino do século XIII. O instrumento consiste em um aparato destilatório para a produção de água ardente ou água da vida (*aqua vitae*), o álcool, aparecendo também na *Pirotechnia* de Biringuccio, uma das fontes figurativas para a pintura. A destilação possuía diversos fins: atendia à produção de produtos cosméticos, alimentícios e farmacêuticos, também sendo de grande importância para o processo transmutatório alquímico, tanto na transmutação metálica quanto na confecção do elixir¹⁸⁵⁶. A pintura se destaca por sua clara referência aos interesses do príncipe, que é retratado como ajudante, à direita, operando de acordo com a supervisão de um mestre alquimista, cuja identidade é incerta, podendo tratar-se de Sisto de Bonsisti da Norcia, alquimista que trabalharia na *fonderia* de Cosimo I desde o início dos anos 1560¹⁸⁵⁷.

A transmutação alquímica adquire uma expressão mitológica na segunda pintura executada por Stradano no *Studiolo*, estampando o armário subjacente. A obra ilustra a passagem da *Odisseia* na qual Hermes (identificado por seus atributos típicos, o pétaso e o caduceu) entrega a Ulisses a erva Moly (Fig. 60), uma flor branca de raiz negra com propriedades mágicas. Graças à planta o herói se torna imune aos encantamentos de Circe, finalmente obrigando-a a devolver a forma humana aos seus companheiros¹⁸⁵⁸. Na pintura, Ulisses recebe a planta das mãos de Hermes, sendo envolto por seus companheiros transformados em animais. Outros, no segundo plano junto a Circe, estão prestes a serem tocados pela varinha da feiticeira, assumindo a forma animal como consequência. Paralelamente, uma das servas da bruxa alimenta os companheiros transformados em porcos mais ao fundo, à esquerda. Finalmente, a composição culmina, no último plano, na cena de Penélope, esposa de Ulisses, que aguarda o retorno do marido. O mito seria ilustrado por uma série de obras emblemáticas renascentistas, como no emblema *Facundia difficilis* (Eloquência

¹⁸⁵⁶ BIRINGUCCIO, Vannoccio. *De la pirotechnia libri X*: doue ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diuersita di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la pratica di quelle cose di quel che si appartiene à l'arte de la fusione ouer gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile à questa. In Venetia: Curtio Navo e fratelli, 1540, fl. 128 v; MIELI, Aldo. *Pagine di Storia della Chimica*. Roma: Leonardo da Vinci, 1922, p. 136-139; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 331-332; BERETTA. *Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco*, p. 136.

¹⁸⁵⁷ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 331-338; BERETTA. *Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco*, p. 137.

¹⁸⁵⁸ HOMERO. *Odisseia*, X.277-306, p. 177; OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV.291-, p. 510-513.

difícil) de Alciato e no *Symbolum* CXXIX de Achile Bocchi, acrescentando Minerva à cena homérica¹⁸⁵⁹.

Figura 60. Giovanni Stradano, *Ulisses, Mercúrio e Circe*, 1570. Óleo sobre painel, 70 x 116cm. Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Domínio Público¹⁸⁶⁰

¹⁸⁵⁹ ALCIATO. *Emblemata*, p. 195; BOCCHI. *Symbolicarum Quaestionum*, CXXIX, p. 280. Como Conticelli e Caciorgna observam, no plano traçado por Borghini, no qual o erudito relaciona os registros inferiores e superiores, a pintura de Stradano é chamada de “*Ulisse che ha il moly da Minerva*”, indicando o contato com a obra de Bocchi, o qual, todavia, não se refletiu na pintura do Studiolo. CACIORGNA, Marilena. Radice atra purpureus flos. Ulisse, Mercurio e l'erba moly nello Stanzino di Francesco I de' Medici. Fonti letterarie e tradizione iconografica. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, p. 269-275; CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 338-342.

¹⁸⁶⁰ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Giovanni_Stradano_Ulises%2C_Mercurio_y_Circe_Studiolo.jpg > Acesso em junho, 2023.

De especial importância na pintura de Stradano, entretanto, é o valor mágico atribuído à erva Moly, atestada pela própria obra homérica e discutida por diversos autores antigos. Plínio considera a planta de raízes negras e flor branca, semelhante a uma cebola, como a mais célebre das plantas, cuja descoberta é atribuída a Mercúrio, que prescreveria seu uso contra os mais potentes feitiços, venenos e todas as artes mágicas¹⁸⁶¹. Inicialmente alvo da investigação de botânicos e naturalistas antigos, à qual eram atribuídas propriedades mágicas e terapêuticas, a Moly logo passou a ser considerada em termos alegóricos, como resultado da alegorização dos mitos antigos iniciada pelos estoicos¹⁸⁶².

Neste sentido, é importante observar a situação espiritual de Ulisses após receber a planta de Hermes, situando-se entre o deus, o divino mensageiro dos deuses, e a bruxa Circe que, com seus poderes obscuros, tenta subjugar o herói grego. Essas figuras passaram a ser associadas, respectivamente, com a flor branca e a raiz negra da erva Moly. Acreditava-se que a erva tivesse sua origem em Cilene, local de culto de Hermes, sendo, portanto, associada ao deus¹⁸⁶³. Este, por sua vez, para os gregos, era a personificação da clareza do pensamento e a luz da razão, o próprio *logos* em sua forma mais articulada. Como possuidor do conhecimento, Hermes era mediador de toda sabedoria oculta, visto que não era restrito ao plano dos deuses, circulando também no mundo terreno, o Cileno possuía assim uma natureza divina e terrena. Por conhecer os poderes ctônicos, era capaz de combatê-los, e todo aquele que obtivesse dele fórmulas mágicas, seria capaz de sobrepujar as forças das trevas, motivo pelo qual o deus seria conhecido como o líder de todos os magos¹⁸⁶⁴.

No mito homérico, Hermes é paralelizado por Circe, feiticeira das trevas, que vive em uma caverna na ilha de Eana, sendo filha de Helios e a ninfa oceânica Perse, cuja influência sobressai em sua natureza, tornando-a ligada a Oceanos, as águas profundas afastadas dos deuses, a expressão última da escuridão ctônica. Por este motivo, a bruxa se torna uma personagem lunar, como Hécate, familiar às forças noturnas. Tia de Medeia, como esta, Circe também é conhecedora

¹⁸⁶¹ SECUNDUS. *Natural History*, v. 7, XXV.8.26, p 154;.79.127, p 228.

¹⁸⁶² RAHNER, Hugo. *Greek myths and Christian mystery*. New York: Harper & Row Publishers, 1963, p. 184-190.

¹⁸⁶³ OVÍDIO. *Metamorfoses*, II.720, p. 114-115; XIV.291-307, p. 626-627. Ovídio refere-se a Hermes como “ágil Cileno” (*Agilis Cyllenius*) e “Pacificador Cileno” (*Pacifer Cyllenius*). Cf, ainda, RIBEIRO JR., Wilson A. (Ed.). *Hinos homéricos*, h.Hom. 4: A Hermes, p. 406-407.

¹⁸⁶⁴ RAHNER. *Greek myths and Christian mystery*, p. 190-191. Cf. supra, cap. 1.3.

de ervas mágicas, com as quais transforma homens em suínos e lobos. Encontrando-se entre os dois extremos, Ulisses é finalmente salvo pela planta concedida por Hermes, a qual, entre os estoicos, se torna o símbolo do Logos, graças ao qual o homem poderia despertar sua consciência interior. Voltando-se à compreensão das leis que regem o universo, por meio do controle de si mesmo, poderia libertar-se das paixões terrenas e trilhar o caminho da virtude¹⁸⁶⁵.

Segundo esta visão, os companheiros de Ulisses tornaram-se bestas por cederem aos impulsos de suas paixões, sendo levados a cometer atos libidinosos. O herói de Ítaca, ao contrário, por seguir o Logos de Hermes, a mágica Moly, é salvo e se torna *ἀπαθής* (*apathís*, livre de paixões). Esta interpretação foi logo absorvida no âmbito neoplatônico, seguindo, no entanto, um desenvolvimento específico. Hermes deixou de ser uma abstração vaga e uma simples personificação da razão humana, tornando-se um deus, uma manifestação do poder divino para o qual o homem, em sua posição central na cadeia do ser, habitando o plano intermediário entre deuses e demônios, contemplaria em busca de salvação. Para os neoplatônicos, a iluminação espiritual do homem só pode ser obtida pela reativação de sua centelha divina, adormecida dentro de si, através da qual pode comungar com o Bem supremo, que deve esforçar-se por imitar. Portanto, ainda que tenha caído no reino inferior da matéria, o homem pode transcender a realidade terrena por meio do poder concedido pelo divino (do qual ele próprio deriva), o Logos, o qual ainda retem nas profundezas de sua alma¹⁸⁶⁶.

O filósofo médio-platônico Máximo de Tiro (séc. II d. C.) interpreta Moly como o processo de ascensão da alma em direção ao Absoluto. Deus inseriu na natureza humana um tipo de centelha de vida, a atração pelo *Summum Bonum*. No entanto, os caminhos que levam ao encontro deste Bem, foram mantidos em profundo segredo e difíceis de serem encontrados. Em seguida, cita o verso homérico: “A raiz era negra, e a flor era branca como leite”, concluindo a planta mágica

¹⁸⁶⁵ RAHNER. *Greek myths and Christian mystery*, p. 192-193; HORNBLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW (Eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, v. 1, Circe, p. 319.

¹⁸⁶⁶ RAHNER. *Greek myths and Christian mystery*, p. 194-197. Como Rahner pontua, a transição entre a compreensão humana iluminada pela razão, sustentada pelo estoicismo, à busca pela redenção promovida pelo neoplatonismo, foi um dos eventos mais importantes da história espiritual da humanidade, e a transformação da figura de Hermes é uma evidência desta mudança.

representa este grande segredo, a saber, o modo como superar as trevas da matéria e alcançar a união com o Bem¹⁸⁶⁷.

Esta concepção servirá de fundamento para a interpretação simbólica atribuída à planta pelos neoplatônicos, que passarão a vê-la no âmbito da *paideia* (παιδεία), a instrução espiritual do homem, que o tornaria apto a inflamar a centelha dentro de si e repelir as trevas do reino da matéria e dos sentidos, que caracterizam sua existência corpórea. Esta instrução espiritual, no entanto, apresenta desafios e sofrimentos em seu início, representados pelas raízes escuras da planta. Todavia, apesar de árdua, esta jornada possui uma realização luminosa e benéfica, como a flor branca da erva, representando a benéfica e doce luz divina. Este caminho é, por sua vez, concedido por Hermes, o Logos divina, sem o qual a compreensão humana jamais seria capaz de trilhar este caminho de retorno ao Bem. Em suma, Moly é entendida como alegoria da ascensão espiritual guiado pela razão divina, enquanto Circe representa as trevas sedutoras da matéria e suas paixões inferiores¹⁸⁶⁸.

Versões desta interpretação são compartilhadas entre outros autores platônicos como Plutarco (que efetua um sincretismo entre o mito grego e o panteão egípcio)¹⁸⁶⁹ e até peripatéticos, como Temístio (sec. IV d. C.), sendo finalmente absorvida pela teologia cristã. A *paideia*, que pressupunha a posição central do ser humano na cadeia do ser, postulada pelos filósofos neoplatônicos, como intermediário entre Deus e os demônios, e guiado pelo Logos em direção à luz divina, foi interpretada por autores cristãos como uma jornada de ascensão até Cristo. Neste processo de difusão, o episódio também adquire contornos alquímicos. A planta se torna o símbolo da Pedra Filosofal, o *lapis philosophorum* e, junto de Hermes, passa a indicar o retorno espiritual à perfeição e à fonte, o qual o alquimista projeta em sua atividade “química”¹⁸⁷⁰.

Esta tradição alegórica encontra-se ilustrada na pintura de Stradano. Caciorgna chama atenção para o ambiente da cena. Nas fontes clássicas, a morada de Circe não é descrita como uma caverna, mas um edifício, tal como mostrado na obra do Studiolo, a qual, no entanto, sugere que

¹⁸⁶⁷ TYRE, Maximus of. *The Philosophical Orations*. Translated with Introduction and Notes by Michael. B. Trapp. Oxford: Clarendon Press, 1997, 29.6, p. 243.

¹⁸⁶⁸ RAHNER. *Greek myths and Christian mystery*, p. 197-204.

¹⁸⁶⁹ PLUTARCH. *Moralia*, v. 5, Isis and Osiris, 369D-F, 46, p. 110-113.

¹⁸⁷⁰ RAHNER. *Greek myths and Christian mystery*, p. 202-5, 217-219.

este edifício se encontre no interior de uma caverna pelo enquadramento rochoso de tons terrosos que abrange o episódio. Esta moldura, junto dos animais também amarronzados, contrasta com o lado oposto, o fundo da composição, a câmara iluminada onde encontra-se Penélope, representando a luz para a qual o herói deve se voltar. Nesta perspectiva, Ulisses simboliza o homem eterno, inserido entre a luz hermética e as seduições tenebrosas da feiticeira ctônica, um intermediário entre o céu e a caverna. Graças ao poder da Moly, cuja própria constituição indica o contraste entre luz e trevas, o homem pode desvincular-se das trevas, tornando-se imune a elas, conquistando com sua alma, uma nova flor, processo possível com o auxílio de Hermes, o supremo mago e mediador de todo saber oculto¹⁸⁷¹.

Segundo a autora, a caverna aludida na cena pintada também pode referir-se ao significado mitológico e simbólico da caverna de Mercúrio, mencionada no Hino Homérico a Hermes¹⁸⁷² e interpretada pelos alquimistas como o “lugar oculto” onde se encontra o tesouro concedido por Deus aos mortais para protege-los da miséria e de todo malefício, a Pedra Filosofal. No século XVII, esta caverna de metais preciosos seria representada nos livros alquímicos e imaginada segundo a iconologia da caverna que acolhe o tesouro dos sete metais/planetas¹⁸⁷³. Como ilustração da *paideia* espiritual orientada pela razão, a combinação deste episódio junto ao Laboratório alquímico não é acidental. Ulisses representa o iniciado que deve abandonar as trevas da matéria e, com o auxílio da razão divina, o Logos, ascender ao mundo divino, pictoricamente representado pela câmara de Penélope, a conclusão da jornada do herói, processo que também representa a realização do *Magnum opus* alquímico, a obtenção da pedra filosofal e a subsequente iluminação espiritual do alquimista. Considerando o retrato de Francesco junto aos personagens do painel superior, tal simbolismo é diretamente vinculado ao príncipe, versado na filosofia oculta e na alquimia.

As pinturas de Stradano podem, assim, ser compreendidas como o eixo esotérico de todo o programa decorativo do *stanzino*, expressando claramente, nas pinturas superior e inferior, respectivamente a transformação da matéria e da alma humana resultantes do conhecimento e

¹⁸⁷¹ CACIORGNA. Radice atra purpureus flos, p. 280.

¹⁸⁷² RIBEIRO JR. (Ed.). *Hinos homéricos*, h.Hom. 4: A Hermes, 227-51, p. 424-427

¹⁸⁷³

manipulação dos princípios ocultos da natureza. O vínculo com o príncipe é corroborado por uma série de outros elementos na decoração do Studiolo, como o *tondo* com o retrato de Cosimo I envolto por signos zodiacais na luneta da parede correspondente ao elemento terreno (posicionamento relativo ao signo ascendente do grão-duque¹⁸⁷⁴) de frente para o retrato de Eleonora de Toledo, disposto da mesma maneira na luneta da parede do elemento Ar (baseando-se na relação propagandística da grã-duquesa à Juno, personificação típica do elemento).

Os retratos dos pais do príncipe descendem da tradição iconográfica difundida em antigos sarcófagos romanos, nos quais uma imagem do falecido era inserida em um círculo zodiacal que demarcava também as quatro estações do ano, uma configuração que tinha como objetivo construir uma relação entre a vida do falecido e a passagem do tempo cósmico¹⁸⁷⁵. No *Studiolo*, os retratos reforçam o vínculo de Francesco, fruto da união entre Cosimo e Eleonora, com o programa conceitual, ligação que se estende nos cantos da abóbada, decorados com personificações dos temperamentos (Melancólico, Fleumático, Sanguíneo e Colérico), resultantes da mistura entre as qualidades (representadas em pares de *putti*), constituindo um desdobramento microcósmico da dinâmica universal representada pelo projeto decorativo e conceitual do *stanzino*.

O cômodo, assim, é uma celebração do *deus in terris*, do homem como microcosmo e imagem de Deus, cujo intelecto lhe permite manipular os elementos naturais e superar a natureza. Tal orientação é celebrenemente exposta por Ficino no décimo terceiro livro de sua *Theologia Platonica*:

De fato, apenas um animal celeste deleita do elemento celeste. Com seu poder celeste ascende e mede os céus; e com sua mente supraceleste transcende os céus. O homem não apenas usa os elementos, ele os adorna, o que nenhuma besta faz. Quão maravilhosa é a cultura do homem por todo o orbe da terra! Quão estupenda é a construção de seus edifícios e cidades! Quão artificiosa é sua irrigação da água! Ao habitar e cultivar todos os elementos, opera o ofício de Deus, e enquanto faz-se presente na terra, não se afasta do éter. Ele não apenas usa os elementos, mas também todos os animais dos elementos, terrenos, aquáticos e voadores para comer, para sua comodidade ou para prazer; e usa os seres celestiais e superiores para instrução e para milagres da magia. E não apenas usa as bestas, mas as governa¹⁸⁷⁶.

¹⁸⁷⁴ Cf supra, cap. 3.3.

¹⁸⁷⁵ CONTICELLI. *Guardaroba di cose rare e preziose*, p. 126.

¹⁸⁷⁶ FICINO. *Platonic Theology*, V. 4, XIII.3.3, p.172: “*Merito caelesti elemento solum caeleste animal delectatur; caelesti virtute ascendit caelum atque metitur. Suparcaelesti mente transcendit caelum. Nec utitur tantum elementis homo, sed ornat; quod nullum facit brutorum. Quam mirabilis per omnem orbem terrae cultura! Quam stupenda aedificiorum structura et urbium! Irrigatio aquarum quam artificiosa! Vicem gerit dei qui omnia elementa habitat*

A mente humana não toma para si o direito divino apenas ao criar e manipular a matéria por meio do princípio racional da arte, mas também por meio de sua soberania ao transmutar as espécies das coisas. A obra resultante é chamada de milagre (*miraculum*), não por ser a obra sobrenatural da alma quando esta se torna instrumento de Deus, mas por induzir maravilha, sendo um poderoso evento que ocorre raramente. Deste modo ocorre o assombro quando as almas humanas dedicadas a Deus comandam os elementos, incitam os ventos, compelem as nuvens para chover, dispersam névoas, curam doenças nos corpos humanos entre outras coisas maravilhosas¹⁸⁷⁷.

Logo, a possibilidade de transmutar a matéria é reflexo da natureza divina do intelecto humano, produzindo obras miraculares e fantásticas que a natureza é incapaz de produzir. Esta orientação, que fundamenta os interesses intelectuais de Francesco, perpassa a decoração e a configuração de seu *Studiolo*, onde seriam alocados seus exemplares de objetos naturais e artificiais, estes, enquanto manifestações das potencialidades da mente humana, cujo domínio sobre o mundo material é personificado na figura de Prometeu sobre o teto do cômodo. Este domínio ocorreria sobretudo por meio da arte, entendida em sentido amplo como meio de transformação da natureza. Neste contexto, marcado por uma ampla concepção da arte entendida no âmbito da imposição do intelecto ativo sobre a natureza, uma separação nítida entre arte e magia se torna difícil.

Esta disposição compartilhada explica os interesses comuns cultivados por artistas e cortesãos pela alquimia. Vasari informa que a disciplina foi alvo de interesse de Parmigianino, tornando-se uma obsessão responsável pela morte prematura do artista¹⁸⁷⁸, também tendo ocupado os últimos anos de Domenico Beccafumi (1484-1551)¹⁸⁷⁹. Como Maurizio Calvesi observa, assim como as artes, a alquimia é uma “ciência imaginária”, remetendo a processos da imaginação,

colitque omnia, et terrae praesens non abest ab arthere. Atqui non modo elementis, verumetiam elementorum animalibus utitur omnibus, terrenis, aquatilibus, volatilibus ad escam, commoditatem et voluptatem, supernis caelestibusque ad doctrinam magicaeque miracula. Nec utitur brutis solum, sed et imperat”.

¹⁸⁷⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XIII.4.1, p.182.

¹⁸⁷⁸ VASARI. *Vite*, v. 5, III, Francesco Mazzuoli (Parmigianino), p. 233.

¹⁸⁷⁹ VASARI. *Vite*, v. 5, III, Domenico Beccafumi, p. 654.

“registrando impulsos ideais e tensões libertadoras da psiquê”¹⁸⁸⁰. A arte e a alquimia possuíam elementos terminológicos teóricos e procedimentais comuns, como a intitulação do alquimista como artífice, cuja ciência era comumente chamada de “Grande Arte”. Assim, artistas e alquimistas partilhavam de um enquadramento mental análogo, vinculando o modelo mítico da alquimia e a atividade criativa das artes representativas¹⁸⁸¹, unidas por concepções comuns acerca da criação, derivadas de princípios da filosofia neoplatônica. A arte figurativa, analogamente, como um “opus” alquímico, converte-se em uma diligente metamorfose da matéria, de seu estado informe à forma, constituindo um processo espiritual/estético de ascensão até a luz do belo e a manifestação da idealização. A arte, assim como a alquimia, emerge como um método de elevação da mente ao divino¹⁸⁸². Não causa surpresa, portanto, que dentre as diversas cenas pintadas no *Wunderkammer* demonstrando as diversas formas de ação e transformação humana sobre a natureza, foi instalada a típica cena narrada por Plínio e frequentemente citada como testemunho antigo do prestígio da pintura (Fig. 52).

Como pontua Feinberg, em sua vasta gama de inclinações intelectuais, Francesco demonstrou seu desejo de melhorar e aperfeiçoar o mundo natural, e não aceitar sua contingência, desenvolvendo novas técnicas artesanais e industriais, além de desenvolver medicamentos efetivos para a saúde do povo florentino. A crença obstinada no saber orientou os esforços do príncipe em direção ao seu autodesenvolvimento, que envolvia tanto a aquisição de um amplo conhecimento - mágico-científico, quanto a prática da alquimia e da automedicação, desejando estabelecer em si mesmo um equilíbrio correspondente ao do universo, ilustrado nos quatro temperamentos do *Studiolo*. Neste sentido, a decoração do cômodo pode ser entendida como uma extensão de Francesco, uma expressão de sua identidade, tanto quanto a figura de Prometeu sobre o teto, a personificação do poder criativo do ser humano¹⁸⁸³.

¹⁸⁸⁰ CALVESI, Maurizio. Premessa. In: CALVESI, Maurizio; GABRIELE, Mino. *Arte e alchimia*. Firenze: Giunti, 1986, p. 6: “registrando impulsi ideali e tensioni liberatorie della psiche”.

¹⁸⁸¹ CALVESI, Maurizio. Dürer e L'alchimia. In: CALVESI, Maurizio; GABRIELE, Mino. *Arte e alchimia*. Firenze: Giunti, 1986, p. 10.

¹⁸⁸² CALVESI, Maurizio. Premessa, p. 7; CALVESI, Maurizio. Dürer e L'alchimia, p. 10.

¹⁸⁸³ FEINBERG. The Studiolo of Francesco I, p. 61-62.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagética e a teoria da Maniera em Florença podem ser compreendidas como expressões teóricas e visuais nas quais concepções filosóficas especulativas eram apropriadas, interpretadas e adaptadas para propósitos estéticos. Deste ponto de vista, a arte simbólica produzida sob a égide dos “duques-alquimistas” Cosimo I e Francesco I, manifesta um complexo processo cultural. Desenvolvida no final do século XV, a filosofia neoplatônica se popularizaria, aumentando sua influência sobre diversos campos do saber humano ao mesmo tempo em que perderia parte de sua uniformidade teórica. Nesta dinâmica, algumas de suas concepções basilares serão absorvidas por artistas, patronos e pelo público ao qual as obras se destinavam, compondo o enquadramento que nortearia os significados e interpretações possíveis.

Assim, a doutrina da *prisca theologia* contribuiu para a coexistência entre a filosofia pagã e a verdade cristã, entre deuses e santos. A doutrina platônica do amor e da beleza, de inspiração moralizante e contemplativa, passa a ser expressa por uma linguagem estética formulada por uma cultura cortesã voltada à satisfação, ao entretenimento e à fascinação de uma elite letrada pelo enigmático e maravilhoso. A deificação do homem e a valorização de seu intelecto como meio de compreensão e transformação do mundo, foram prontamente adotadas pelos artistas, utilizadas como uma justificativa teórica para seu processo criativo e a respectiva liberalização de seu ofício; assim como atrairiam os príncipes, interessados em validar sua autoridade e governo como manifestação da vontade de divina e concordes com as leis do cosmos. Por trás deste processo, encontra-se uma visão simbólica do mundo, segundo a qual os elementos e acontecimentos terrenos são sinais, imagens e “portas” por meio das quais é possível despertar os poderes ocultos e adormecidos na alma humana, compreender e controlar os mecanismos da “máquina do mundo”, suas forças agentes e a conhecer natureza do Criador.

Este complexo desenvolvimento, incluindo a filosofia oculta e a tratadística de arte italiana do Renascimento, permeia as encomendas ducais no Palazzo Vecchio, alcançando sua forma mais desenvolvida no programa do *Studiolo* de Francesco I, o qual pode ser entendido como a síntese do sincretismo neoplatônico e artístico no século XVI, baseado na celebração do homem artífice como *deus in terris*, um herdeiro divino destinado a exercer seu domínio sobre o cosmos e

transforma-lo por meio do poder criativo de seu intelecto. No entanto, as bases deste repertório místico, filosófico e religioso seriam questionadas e confrontadas no final do século XVI.

Esta transformação decisiva na cultura europeia teve como um principais fatores as vicissitudes político-religiosas que se instalaram como resultado da Reforma Protestante em 1517. A Contra-Reforma, iniciada em 1545 e estendendo-se até 1563 na forma do Concílio de Trento, produziu efeitos decisivos em todas as esferas da cultura humana, sentidos logo em seus primeiros anos. No âmbito do neoplatonismo, a doutrina mágica ficiniana, fonte importante dos pensamentos de Agrippa e Paracelso no curso do século XVI, assumindo a forma de uma *philosophia occulta*, se torna alvo de ataques na segunda metade deste século, tornando-se mais notória, ainda que negativamente. Em termos gerais, os opositores religiosos do neoplatonismo renascentista e de toda doutrina considerada heterodoxa partiam de uma perspectiva escolástica, especialmente renovada em meados de século com a Contra-Reforma e a Reforma, levando a um enrijecimento religioso que se voltou contra o sonho de uma convergência entre a verdade cristã e o paganismo por meio da *prisca theologia*¹⁸⁸⁴.

Por um lado, uma parcela considerável da oposição protestante voltava-se contra toda a filosofia pagã, condenando-a como maléfica e inspirada por agentes demoníacos e elevando a Bíblia à autoridade suprema em qualquer tópico filosófico, científico ou religioso¹⁸⁸⁵. Johannes Weyer (1515-1588) antigo discípulo de Agrippa e um agressivo protestante anticatólico, em sua famosa obra anti-magia, afirma que todos os deuses pagãos são demônios e ídolos a serem abominados. Os filósofos antigos, por sua vez, teriam inspiração demoníaca, incluindo Zoroastro, Plotino, Porfírio, Proclo, o imperador Juliano, o Apóstata, Roger Bacon, Pietro d'Abano, Alberto Magno, e até mesmo as Sibilas foram ímpios inspirados pelos demônios, que transmitiriam a elas as profecias do Antigo Testamento sobre a vinda de Cristo de modo a enganar os cristãos, levando-os a acreditar que elas haviam sido divinamente inspiradas. Surpreendentemente, entretanto, devido à sua formação junto de Agrippa, Weyer poupa seu antigo tutor, Ficino e Pico entre os magos condenáveis¹⁸⁸⁶.

¹⁸⁸⁴ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.119; YATES. *Occult Philosophy in the Elizabethan age*, 2001, p.61-62; HANEGRAAFF. *Esotericism and the Academy*, p. 87 s.

¹⁸⁸⁵

¹⁸⁸⁶ WIERUS, Johannes. *De Praestigiis Daemonum, Et Incantationibus ac veneficiis libri sex, aucti et recogniti*.

O médico calvinista Thomas Eratus (1524-1583) em suas *Disputationes de Medicina Nova Paracelsi* (1573, dirige-se especificamente ao pensamento paracelsiano. Embora desse algum crédito ao médio-alquimista germânico por apontar alguns erros na medicina galênica e por suas habilidades laboratoriais, Eratus emerge como árduo defensor da tradição medieval, para o qual a unificação neoplatônica entre o corpóreo e o espiritual, com suas transições e conversões mútuas, era condenável sob bases teológicas, tomando a Bíblia como suprema autoridade. Ridicularizando a doutrina paracelsiana do microcosmo e a crença subsequente de que a Criação poderia ser entendida como um processo análogo à operação alquímica, adicionalmente, o calvinista associaria o pensamento de Paracelso ao demônio, à magia, ao gnosticismo e ao charlatanismo, atacando sua crença no poder dos milagres, amuletos e encantamentos¹⁸⁸⁷.

Por outro lado, teólogos católicos como o jesuíta Martin del Rio (1551-1608) buscaram purgar a filosofia pagã do caráter mágico e oculto que ela teria assumido a partir de Ficino, o que, na prática, significou a seleção dos aspectos filosóficos gentios que mais corroborassem a verdade de Cristo¹⁸⁸⁸. Em seu *Disquisitionum magicarum libri sex* (1599), apesar de aceitar a possibilidade de uma magia “natural” e não-demoníaca, na prática condena toda magia secular como tal. Afirma que a difusão da magia e da feitiçaria em seu tempo se deu com o advento da heresia. Para ele, a única magia aceitável e “natural” é aquela praticada por Adão, que considera como uma ciência natural, que engloba também a “boa” astrologia. Nega, no entanto, que os céus são animados e que as qualidades ocultas têm origem nos astros. Além disso, distingue a magia herética e as fórmulas sacramentais cristãs somente em termos de autoridade: a magia é demoníaca por não possuir a autoridade das escrituras, e é com este argumento que Del Rio ataca sobretudo a magia de Ficino, Pico e, especialmente, Agrippa, o qual considera um “*archimagus*”, um mago totalmente negro¹⁸⁸⁹.

Basileae: Ex officina oporiniana, 1568, I.5, p. 46-47; I.8, p.53-57; II.3-4, p. 134-146. Cf. WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.152 s.; HANEGRAAFF, *Esotericism and the Academy*, p. 83-86.

¹⁸⁸⁷ DEBUS, Allen G. *The English Paracelsians*. London: Oldbourne, 1965, p. 37-38; WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p. 156 s.

¹⁸⁸⁸ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.178-185.

¹⁸⁸⁹ RIO, Martín del. *Disquisitionum magicarum libri sex*: Quibus continetur accurata curiosarum artium, & vanarum superstitionum confutatio; utilis theologis, iuris consultis, medicis, philologis. Lugduni: Apud Horatium Cardon, 1608, p. 178-185. A mesma opinião seria compartilhada por Ricardus Argentinus, para quem Agrippa envolvia-se na prática da invocação de demônios. Cf. ARGENTINUS, Ricardus. *De prestigiis et Incantationibus Daemonum et necromanticorum*: liber singularis nunquam antè hac aeditus, Basileae: [s.n], 1568, p. 46.

Esforços neste sentido marcaram até mesmo a recepção à filosofia neoplatônica. Em 1580, o tipógrafo Pietro Perna (1519-1582) publica em Basileia a primeira edição grega das *Enéadas* de Plotino, junto da tradução latina de Ficino. Em seu extenso proêmio, o editor insiste na necessidade de libertar o filósofo egípcio de uma tradição que, deturpando e distorcendo seu pensamento, o associaria a práticas condenáveis. Perna pontua que, por viver em uma época na qual a filosofia profana seria inspirada pela religião cristã e pela verdade de seus dogmas, teria sido possível ao filósofo elevar-se até o “jugo de Cristo” se não fosse pela distorção operada por magos e teurgos como Apolônio, Juliano, o Caldeu, Jâmblico, Máximo de Éfeso, Amélio, o “ímpio” Porfírio e o blasfemo Proclo, os quais mascararam a filosofia de Plotino com a magia profana, fazendo assim com que os seguidores da religião cristã condenassem não apenas os filósofos, mas a própria filosofia, determinando sua separação da teologia e privando esta de suporte honorável e necessário daquela. Como Maria Muccillo, observa, tal papel de corruptor do pensamento plotiniano também se estenderia ao próprio Ficino, que utiliza das *Enéadas* como um dos fundamentos de sua teoria da magia exposta em seu livro *De vita*, a partir da qual o antigo filósofo seria interpretado por autores como Agrippa, Paracelso, Cardano e outros autores de magia e astrologia no *Cinquecento*¹⁸⁹⁰.

Desde sua instituição em 1559, o *Index Librorum Prohibitorum* incluiu Agrippa entre os autores proibidos¹⁸⁹¹, mesmo destino de Francesco Giorgio e Francesco Patrizi, professor de filosofia platônica em Ferrara (1578-92) e Roma (1592-97), devotado a substituir (sem sucesso) a filosofia de Aristóteles pelo platonismo como fundamento filosófico oficial da Igreja Romana¹⁸⁹². Patrizi publicaria seu *magnum opus*, a monumental *Nova de universlis philosophia*, em Ferrara em 1591, obra monumental na qual o autor unifica zoroastrismo, hermetismo, o platonismo, a doutrina da pseudepigráfica *Theologia Aristotelis* além de sua própria filosofia, intencionando transformá-la em um manual elementar a toda escola da cristandade, substituindo os antigos manuais

¹⁸⁹⁰ PERNA, Petrus. Proemium. In: PLOTINUS; FICINUS, Marsilius. *Operum philosophicorum omnium libri LIV*: in sex enneades distributi. Basileae: ad Perneam Lecythum, 1580, 1r-5r.; MUCCILLO, Maria. *Platonismo, Ermetismo e “Prisca Theologia”*. Firenze: Leo S. Olschki, 1996, p. 195-200, 287-289.

¹⁸⁹¹ ROMANUS, Index. *Index auctorum, et librorum, qui ab officio sanctae Romanae et universalis Inquisitionis caveri ab omnibus et singulis in universa Christiana republica mandantur, sub censuris contra legentes, vel tenentes libros prohibitos* [...]. Romae: apud Antonium Bladum, 1559, fl. 13 v.

¹⁸⁹² ROMANUS, Index. *Index Librorum Phorhibitorum, cum regulis confectis, per Patres à Tridentina Synodo delectos*. Praegae: Typis Vvenceslai Marini à Genczic, 1596, p. 75-76.

escolásticos que o autor considerava como heresias aristotélicas anti-cristãs. Por meio de sua obra, Patrizi alegava, seria possível converter racional e pacificamente qualquer protestante ou árabe para a verdade cristã¹⁸⁹³. Apesar da reação inicial positiva, na forma de um convite do então cardeal Adobrandini (a partir de 30 de janeiro de 1592, papa Clemente VIII) para o filósofo lecionar na Universidade La Sapienza em Roma, sua obra seria alvo da censura eclesiástica por suas controvérsias a respeito do dogma cristão e do aristotelismo, sendo vista como uma provocação aos defensores da teologia escolástica. De fato, a obra provocou um aumento do sentimento anti-platônico na última década do século XVI. Após tentativas infrutíferas de reverter a situação, sua obra foi definitivamente incluída no *Index* pelo jesuíta espanhol Francisco de Toledo (1532-1596), conhecido representante do aristotelismo escolástico¹⁸⁹⁴.

Na mesma época, Giovanni Battista Crispo (1550-1598) publicaria seu monumental *De Platone caute legendo*, o primeiro volume de um projeto maior (inconcluso) direcionado a todos os demais pensadores da *prisca theologia*. Crispo chegaria em Roma no mesmo período em que Patrizi, em 1591, desfrutando de profundas conexões com estudiosos contra-reformistas, graças às quais teria sido capaz de editar seu livro sem a aprovação eclesiástica. Dentre os autores que deveriam ser lidos cautelosamente, Crispo elenca Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeu, vários pré-socráticos, Platão e Aristóteles, os filósofos médio-platônicos e neoplatônicos, sem contudo, a inclusão de Ficino, contra o qual Crispo preparava um volume específico. Como Hanegraaff observa, o ataque de Crispo é beligerante ao extremo, chegando a reconhecer que os Padres teriam sido contaminados pelo paganismo de Platão, a origem de toda heresia¹⁸⁹⁵.

O anti-platonismo culminou na morte pela fogueira de Giordano Bruno em 1600, sob a liderança do mesmo Clemente VIII e, no campo intelectual, um golpe decisivo que levou ao desmantelamento de todo o edifício do neoplatonismo renascentista foi a descoberta do erudito Isaac Casaubon (1569-1614), em 1614, de que os textos herméticos datavam dos primeiros séculos

¹⁸⁹³ PATRICIUS, Franciscus. *Nova de universis philosophia*. Ferrariae: Benedictus Mammarelus, 1591. Cf. DEITZ, Luc. Space, Light, and Soul in Francesco Patrizi's *Nova de Universis Philosophia* (1591). In: GRAFTON Anthony; SIRAI, Nancy (Eds.). *Natural particulars: nature and the disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p. 139-169; HANEGRAAFF. *Esotericism and the academy*, p. 88.

¹⁸⁹⁴ BALDINI, Ugo (Ed.). *Catholic Church and Modern Science*. Romae: Ex Officina Libraria Vaticana, 2009, v. 3, 51, p. 2197-2201; HANEGRAAFF. *Esotericism and the academy*, p. 88-89.

¹⁸⁹⁵ HANEGRAAFF. *Esotericism and the academy*, p. 90-92.

da era cristã, não sendo, portanto, obras de um sacerdote egípcio da mais remota antiguidade. Esta identificação daria um golpe decisivo na doutrina dos *prisci theologi*, entre os quais Trismegisto figurava entre os primeiros¹⁸⁹⁶. A descoberta de Casaubon, entretanto não foi imediatamente percebida, e muitos autores permaneceram indiferentes a ela ou apegados às suas crenças, como John Everard (ca. 1584 – 1641) que entre 1650 e 1657 traduziu para o inglês a versão do *Corpus Hermeticum* de Ficino; Robert Fludd (1574-1637), que utilizou os textos como pilares de seu pensamento, expresso em *Utriusque cosmi historia* (1617-1621); e Ralph Cudworth (1617-1688), que em seu *The true intellectual system of the universe*, utilizou dos conceitos herméticos em sua metafísica¹⁸⁹⁷.

Com efeito, a narrativa da *prisca theologia* permaneceria viva e influente, ainda que habitando a periferia da ciência, da filosofia e da religião convencionais. A descoberta de Casaubon, como culminação de um processo de criticismo literário que remonta a década de 1560, foi decisiva para o gradual abandono dos pensadores do século XVII na crença na magia e para a perda de popularidade da doutrina neoplatônica como meio de compreensão do mundo, levando à separação entre a filosofia oculta e o racionalismo¹⁸⁹⁸. De fato, apesar de não representar o fim deste conjunto de crenças, o fenômeno representado pela descoberta do erudito consolidou uma abordagem crítica aos seus representantes. Não somente passou-se a diferenciar as ideias de Platão de seus intérpretes, como médio-platônicos e os neoplatônicos, como também a identificar aspectos diversos no pensamento do próprio Platão, como seu lado esotérico, proveniente de fontes orientais¹⁸⁹⁹.

Em Florença, esta situação complexa refletiu-se nas posições diversas adotadas por Ferdinando I e Don Antonio de' Medici (1576-1621), filho de Francesco e Bianca Cappello. Ferdinando I suspenderia as atividades alquímicas na *fonderia* da Uffizi¹⁹⁰⁰, ao passo que estas seriam retomadas por seu sobrinho Don Antonio de' Medici, que abdicara de suas pretensões

¹⁸⁹⁶ YATES. *Giordano Bruno*, p. 377- 400, 440; COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.41; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. xxii-xxiii; HANEGRAAFF. *Esotericism and the academy*, p. 75.

¹⁸⁹⁷ FAIVRE. *Western Esotericism*, p.36.

¹⁸⁹⁸ YATES. *Giordano Bruno*, p. 377- 400, 440; COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.41; FOWDEN. *The Egyptian Hermes*, p. xxii-xxiii.

¹⁸⁹⁹ HANEGRAAFF. *Esotericism and the academy*, p. 75.

¹⁹⁰⁰ PICCARDI. *La Fonderia Medicea di Firenze*, p. 202; TEBALDI. *Canzone*, p. 43.

políticas após a morte de seu pai, aceitando em compensação o Casino (que utilizaria como residência) além de diversas vilas, palácios e propriedades. Compartilhando do entusiasmo de seu pai pela alquimia e pelas ciências ocultas, Antonio inicia uma série de reformas no palácio, mobiliando-o com uma grande coleção de obras de arte e *naturalia*, mudando-se finalmente para o local em 1597, retomando imediatamente os experimentos transformativos e alquímicos. É relevante que as atividades direcionadas por Don Antonio no Casino não consistiam em uma atividade obscura ou excepcional no contexto florentino. Ao contrário, como patrono e contato próximo de Galileo Galilei, o filho de Francesco incluiu o Casino em um programa sólido de promoção da alquimia como disciplina decisiva para uma nova visão sobre as ciências naturais, especialmente baseando-se no pensamento paracelsiano¹⁹⁰¹.

Um processo semelhante foi experienciado pelas artes visuais na segunda metade do século XVI na Itália, tendo o mesmo pietismo contra-reformista como impulso decisivo. Buscando adquirir o suporte do papado em sua ambição de adquirir o título de grão-duque, Cosimo I, já na década de 1560, inicia uma série de medidas no âmbito artístico, tendo como foco a adequação da arte florentina à nova atmosfera religiosa. O duque encarregaria Vasari de promover reformas em algumas igrejas medievais em Florença, das Santa Maria Novella e Santa Croce foram as primeiras. Estas renovações, que incluíram a destruição de capelas, foram inspiradas pelos novos preceitos tridentinos, os quais orientavam que os atos litúrgicos deveriam ser visíveis e contar com a participação ativa dos fiéis, e que estes deveriam receber a comunhão mais frequentemente, mudanças que se estenderiam a outras regiões da península¹⁹⁰².

Do ponto de vista estético, o Concílio de Trento representou o ponto culminante do embate entre o maneirismo e a Contra-Reforma, quando motivos estéticos, religiosos e filosóficos se uniram contra a estilização maneirista das obras instaladas nas igrejas¹⁹⁰³. Diretrizes específicas e rígidas com respeito à estas representações seriam emitidas na XXV Sessão do Concílio, na qual

¹⁹⁰¹ BERETTA. Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco, p. 145-150; HEDESAN. Alchemy and Paracelsianism at the Casino di San Marco in Florence, p. 119-143.

¹⁹⁰² VEEN. *Cosimo I*, p. 117-121; ACIDINI. "Order and Proportion", p. 178.

¹⁹⁰³ SHEAMAN. *Maneirismo*, p.176.

são normatizadas as imagens sagradas, valorizando a fácil compreensão e o decoro do conteúdo representado, visando sua correta interpretação por parte dos fiéis¹⁹⁰⁴.

Este direcionamento levaria a cabo uma sólida aversão à arte da Maniera. Por um lado, devido à obscuridade e complexidade na forma como o tema é transmitido pelos artistas da época, cuja interpretação é acessível apenas a uma elite ilustrada, ao passo que a arte, segundo os preceitos tridentinos, deveria ser acessível, atendendo a um propósito catequético. Por outro lado, do ponto de vista da forma, a nudez e a artificialidade seriam elementos considerados como desnecessários no que diz respeito à funcionalidade das encomendas para fins eclesiásticos, levando à ausência de decoro. Estes fatores fizeram com que a Maniera fosse eliminada da arte religiosa a partir de 1560, antecedendo sua dissolução nas obras seculares, consolidada na virada para o século XVII na Itália¹⁹⁰⁵.

Neste contexto situa-se as célebres críticas de Raffaello Borghini em 1584, dirigidas à *Descida de Cristo no Limbo* (1552) para a Capela Zanchini em Santa Croce, e à *Ressurreição*, do mesmo ano, para a igreja da Santissima Annunziata, ambas de Bronzino. A primeira seria criticada pelo excesso de sensualidade das figuras femininas; a segunda, pelo “anjo lascivo” à direita de Cristo¹⁹⁰⁶. Mais adiante, no entanto, estas obras seriam elogiadas, sendo consideradas inadequadas apenas para a exposição pública, não representando um problema caso fossem destinadas à esfera privada. Isso se deve pelo fato de que nem todos os fiéis teriam o repertório neoplatônico para compreender a sensualidade destas imagens, segundo o qual a beleza física seria um reflexo da beleza produzida pelo Criador. Portanto, visando evitar que estas fossem mal interpretadas e incitassem desejos impuros, Borghini desaconselha sua presença nas igrejas, postura representativa das novas diretrizes tridentinas¹⁹⁰⁷.

No campo secular, a consolidação e o enrijecimento da linguagem artística vasariana no ambiente da *Accademia del Disegno*, provocou uma reação naturalista de inspiração lombarda e veneziana, pautada na revalorização do “colorito”, que suplantaria a arte maneirista no final do

¹⁹⁰⁴ SCHROEDER, Rev. H. J. (Ed.) *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Original Text with English Translation. St Louis; London: B. Herder Book, 1960, p. 214-216, 483-485.

¹⁹⁰⁵ SHEAMAN. *Maneirismo*, p.176-177; CHASTEL. *Italian Art*, p. 264.

¹⁹⁰⁶ BORGHINI. *Il Riposo*, 2007, I, p. 93-94, 98.

¹⁹⁰⁷ BORGHINI. *Il Riposo*, II, p. 132.

século. Tal tendência seria representada por artistas como Ludovico (1555-1619) e seus primos Agostino (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609) em Bolonha; Santi di Tito, Gregorio Pagani (1559-1605, inspirado por Andrea del Sarto e Federico Barocci) e Cigoli (Lodovico Cardi, 1559-1613) em Florença¹⁹⁰⁸. Tal naturalismo, utilizado como ferramenta de persuasão e instrução pelas autoridades eclesiásticas contra-reformistas, acompanhou assim o retorno do aristotelismo escolástico anti-platônico, refletindo-se na normatização da literatura simbólica em obras como a versão ilustrada da *Iconologia* de Cesare Ripa (1603), representante desta tendência ainda que retenha traços da concepção simbólica de matriz neoplatônica influente no século precedente¹⁹⁰⁹. As obras de arte foram, assim, vistas por ordens religiosas como a Companhia de Jesus como ferramentas importantes para uma maior acessibilidade da religião, explorando uma maior expressividade emotiva direcionada à sensibilidade dos devotos, impulsionando a difusão da fé cristã, características que marcariam de modo importante a arte barroca¹⁹¹⁰.

Por outro lado, o simbolismo esotérico desenvolvido no século XVI se estenderia no século seguinte, assumindo um vocabulário próprio, reunindo imagens simbólicas retiradas do mundo mítico do neopaganismo renascentista e dos livros de *imprese* e emblemas. Em fins de século, do ponto de vista iconológico, esta mentalidade hermético-hieroglífica surge na obra de Principio Fabrizi, *Delle Allusioni, imprese et emblemi sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII* (Roma, 1588), uma celebração do pontífice que recorre à iconografia pagã-alquímica. Doze anos mais tarde, em 1600, é publicada em Paris uma interpretação alquímica do *Hypnerotomachia Poliphili*, *Le Tableau des Riches inventions...qui sunt représentées dans le Songe de Poliphile*, do ocultista Béroalde de Verville; e, finalmente, o simbolismo hermético hieroglífico chega em sua primeira forma definida nas obras de Michael Maier, respectivamente, seu *Arcana Arcanissima* (1612) e seu *Atalanta Fugiens* (1617), nas quais interpreta a mitologia pagã como alegoria da arte alquímica e hermética, tornando-se um texto de referência entre alquimistas posteriores¹⁹¹¹.

¹⁹⁰⁸ CROPPER, Elizabeth. Florence in the Late 16th Century: a State of Beauty. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 292-300.

¹⁹⁰⁹ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 139-145; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 125; TATARKIEWICZ. *History of Aesthetics*, p. 164; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 58.

¹⁹¹⁰ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p. 174-176.

¹⁹¹¹ GABRIELE, Mino. *Il linguaggio dell'alchimia*, p. 52-56.

Considerando os diversos pontos de convergência entre a *Maniera* e o grande *corpus* sincrético do neoplatonismo, não causa surpresa que ambos tenham se tornado alvos de ataques da Igreja contra-reformista pelo potencial herético de suas imagens e ideias, as quais ocuparam um papel importante na cultura italiana e europeia do século XVI, deixando marcas definitivas nas artes visuais a partir de então. Pelo contato com estas ideias, o artista emancipa-se como profissional liberal, enquanto a estética emerge como campo autônomo de conhecimento¹⁹¹². Entretanto, apesar de esforços recentes e pontuais na historiografia da arte, ainda persiste uma carência de estudos dedicados ao contato entre arte e esoterismo, que não se restringiu ao território toscano ou italiano, bastando elencar a extraordinária figura do imperador Rodolfo II, cujo entusiasmo pela filosofia oculta renascentista equalizou seu apreço pelas artes visuais, empregando artistas maneiristas como Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), o germânico Hans von Aachen (1552-1615) e o flamengo Bartholomeus Spranger (1546-1611) em uma série de obras mitológicas e alegóricas¹⁹¹³.

Neste sentido, em termos gerais, o presente estudo intenciona contribuir para uma compreensão mais ampla da arte italiana do século XVI, bem como das repercussões do pensamento neoplatônico em outras disciplinas da atividade humana, entre as quais as artes representativas. Em termos específicos, contudo, este trabalho visa fornecer um entendimento mais profundo da *Maniera* como linguagem estética, incluindo o reconhecimento de seus aspectos esotéricos e em que medida estes se traduziram imageticamente em resposta às demandas sociais de seus comitentes. Deste ponto de vista, o movimento teorizado por Vasari não emerge como uma rejeição ou uma decadência de uma arte anterior, mas sim um desenvolvimento definitivo e rico de certas ideias e princípios cultivados pela filosofia, pelo humanismo e pela arte desde o século XV, como a dignidade do artista, sua autonomia criativa e sua capacidade de traduzir conceitos complexos em termos visuais. A arte, mais do que um objeto de apreciação estética, se torna um meio de reflexões profundas sobre Deus, o mundo e o próprio homem.

¹⁹¹² GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 179.

¹⁹¹³ EVANS, R. J. *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History, 1576-1612*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

AESCHYLUS. Prometheus Bound. In: AESCHYLUS. *Suppliant Maidens; Persians; Prometheus; Seven against Thebes*. With an English Translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD: 1963, p. 211-315. (Loeb Classical Library)

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus* (Livro I a XXII). Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gbenkian, 1996-2000, 3 vols.

_____. *A Doutrina Cristã*. Tradução do original latino de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992.

AL-KINDI. De radiis. Ed. Marie-Thérèse d'Alverny and Françoise Hudry. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, vol. 41. Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, p. 139-260.

ALBERTI, Leon Battista. *De pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi*. Basileae: Bartholomaeus Westheimer, 1540.

_____. *De re aedificatoria*. Argentorati [Estrasburgo]: excudebat M. Iacobus Cammerlander Moguntinus, 1541.

_____. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014.

ALCIATO, Andrea. *De verborum significatione libri quattuor: eiusdem In tractatum eius argumenti ueterum iureconsultor[um] commentaria*. Lugduni: Sebastianus Gryphius, 1530.

_____. *Emblemata*. Lugduni: Apud Gviel. Rovilivm; Mathiam Bonhomme, 1550

ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ALFONSO X. *Lapidario (Según el manuscrito escurialense H. I. 15)*. Introducción, edición, Notas y vocabulario de Sagrario Rodríguez M. Montalvo. Madrid: Gredos, 1981. (Biblioteca Romana Hispánica)

ALIGHIERI, Dante. *Del metodo di commentare la Divina commedia*: Epistola di Dante a Cangrande della Scala. Savona: Luigi Sambolino, 1856.

_____. *A Divina Comédia*. Tradução, Introdução e Notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ALLEGRETTI, Antonio. *De la transmutatione dei metalli*: poema d'alchimia del XVI secolo. A cura di Mino Gabriele. Roma: Edizioni Mediterranee, 1998.

AQUINO, São Tomás de. *Suma contra os gentios*. Tradução de D. Odilão Moura O. S. B. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, v. 2.

APULEIO. *O Asno de Ouro*. Edição bilingue. Tradução, prefácio e notas de Ruth Guimarães. Apresentação e notas adicionais de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2019.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste*. Tradução, comentários e notas explicativas de Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

ARGENTINUS, Ricardus. *De prestigiis et Incantationibus Daemonum et necromanticorum*: liber singularis nunquam antè hac aeditus, Basileae: [s.n], 1568.

ARISTOPHANES. The Plutus. In: *The Lysistrata; The Thesmophoriazusae; The Ecclesiazusae; The Plutus*. With the English Translation of Benjamin Bickley Rogers. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1967, v. 3, p. 364-467.

ARISTOTLE. *Meteorologica*. With an English translation by H. D. P. Lee. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.

_____. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

_____. *Metafísica*. Texto grego com tradução ao lado de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ARMENINI, Giovanni battista. *Dei veri precetti della pittura*. Pisa: Niccolò Capurro, 1823.

AUGURELLO, Giovanni Aurelio. *Chrysopoeiae libri III et Geronticon liber primus*. Venetiis: Simon Luerensis, 1515.

BACCI, Andrea. *De Thermis libri septem*. Venetiis: apud Vincentium Valgriusium, 1571.

BALDINI, Baccio. *Discorso sopra la mascherata della geneologia degl'iddei de' Gentili*. In Firenze: Appresso i Giunti, 1565.

BEDA. *De mundi coelestis terrestrisque constitutione liber*. In: *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Apud Editorem in via dicta D'Amboise, prope portam vulgo d'Enfer nominatam, seu Petit-Montrouck, 1850, v. 90. (Patrologiae cursus completus)

BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. In Roma: Per il Success. al Mascardi, 1572.

BENCI, Tommaso. *Il Pimandro di Mercurio Trismegisto*. Tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina. In Firenze: Lorenzo Torrentino, 1548.

BENIVIENI, Girolamo. *Opere di Girolamo Beniuieni Firentino*: Nouissimamente riuedute et da molti errori espurgate con una Canzona dello Amor celeste & divino, col Commento dello ill. s. Conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in Libbri III. In Vinetia: Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1522.

BÍBLIA de Jerusalém. 12ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2017.

BIRINGUCCIO, Vannoccio. *De la pirotechnia libri X*: doue ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diuersita di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la pratica di quelle cose di quel che si appartiene à l'arte de la fusione ouer gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile à questa. In Venetia: Curtio Navo e fratelli, 1540.

BOCCACIO, Giovanni. *Il Decameron di messe Giovanni Boccacci cittadin Fiorentino*. Fiorenza: Stamperia de i Giunti, 1573.

_____. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1951, 2 v.

BOCCHI, Achille. *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*: quas serio ludebat, libri quinque. Boninae: in aedib. Novae academiae Bocchianae, 1555.

BOETHIUS. *De consolatione philosophiae opuscula theologica*. Edidit Claudio Moreschini. Monachii et Lipsiae: in aedibus K. G. Saur, 2005.

_____. *De institutione arithmetica libri duo; De institutione musica libri quinque*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1867.

BÖHEME, Jakob. *Signatura rerum*: or the Signature of all Things. London: Printed by John Macock, 1651.

BRACCIOLINI, Poggio. *De nobilitate*. Bryn Mawr College Library, MS 48. Pergaminho, 222 x 152 m, Bibliotheca Philadelphiensis, 1440.

BRACESCO, Giovanni. *De Alchemia dialogi duo*. Lugduni: excudebant Godefridus, & Marcellus Beringi fratres, 1548.

_____. *La esposizione di Geber filosofo*. In Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551.

BRUNI, Leonardo. *Opere letterarie e politiche*. A cura di Paolo Viti. Novara: UTET, 2013.

BUONARROTI, Michelangelo. Al molto Mag. & Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezioni di di M. Benedetto Varchi*: nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti: nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta. In Fioranza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549, p. 154-155.

_____. *Il Carteggio di Michelangelo*. A cura di Giovanni Poggi, Paola Brocchi e Renzo Ristori. Firenze: G.C. Sansoni e S.P.E.S. Editore, 1965-1983, 5 vols.

_____. *Rime*. A cura di Enzo Noe Girardi. Bari: Laterza, 1967.

_____. *Poemas*. Apresentação, Comentários e Notas: Andrea Lombardini; Tradução: Nilson Moulin; Posfácio: Giulio Carlo Argan. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BURGUNDI, Vincentius. *Speculi maioris tomī quatuor*. Venetiis; apud Dominicum Nicolinum, 1591.

CAMILO, Giulio; ALMEIDA, Milton Jose de (Ed.). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Editora UNICAMP; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 217-315.

CANTINI, Lorenzo. *Vita di Cosimo de' Medici primo Gran Duca di Toscana*. Firenze: Albizziniana in S. Maria in Campo, 1805.

CAPELLA, Martianus. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Edidit James Willis. Leipzig: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1983.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CELSUS, Aulus Cornelius. *De medicina*. With an English translation by W. G. Spencer. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1961, v. 1.

CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. Per cura di Caetano e Carlo Milanesi. Firenze: Felice le Monnier, 1859.

CICERO, Marcus Tullius. *Orator ad M. Brutum*. Recensuit Th. Stangl. Lipsiae: Sumptus fecit G. Freytag, 1885.

_____. *De Re Publica; Legibus*. With an English Translation by Clinton Walker Keyes. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1928. (Loeb Classical Library)

_____. *De Inventione; De Optimo oratorum; Topica*. With an English translation by H. M. Hubbel. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann LTD, 1949.

_____. *De natura deorum*. In: *De natura deorum; Academica*. With an English translation by H. Rackham. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann LTD, 1967, p. 2-398.

CINI, Giambattista. Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell' illustrissimo ed eccellentissimo Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima e Giovanna d' Austria. In: VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*. A cura di Gaetano Milanesi. Firenze: Sansoni Editore, 1846, v. 13, p. 211 - 344.

CLEMENT, of Alexandria. *The writings of Clement of Alexandria*. Edinburgh: T. & T. Clark, 1867, v. 2.

CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1823.

CONTI, Natale. *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*: In quibus omnia prope Naturalis & Moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur. Venetiis: Comin da Trino, 1568.

COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili* = a batalha de amor em sonho de Polifilo. Tradução da versão castelhana e da Introdução de Pilar Pedraza por Cláudio Giordano. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2013.

COMANINI, D. Gregorio. *Il Figino overo del fine della pittura*. Mantova: Francesco Osanna, 1591.

COPENHAVER, Brian P. (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. Cambridge University Press, 2000.

CORTESE, Isabella. *Secreti de la signora Isabella Cortese ne' quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose, et alchimiche, et molte de l'arte profumatoria, appartenenti a ogni gran signora*. In Venetia: Barileto, 1561.

CTESIAS. *On India*. Introduction, Translation and Commentary by Andrew Nichols. London; New York: Bloomsbury Academic, 2011.

DAMASCIUS. *Problems and Solutions concerning First Principles*. Edited and Translated by Sara Ahbel Rappe. Oxford University Press, 2010.

DANTI, Egnatio. *Trattato dell'uso et della fabbrica dell'astrolabio*. In Fiorenza: Giunti, 1569.

DANTI, Vincenzo. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni: di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno*. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*. A cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza & Figli, 1961, v. 1, p. 207-270.

DIACCETO, Francesco Cattani da. *I tre libri D'Amore Di M. Francesco Cattani Da Diacceto, Filosofo Et Gentil'Huomo Fiorentino: con un Panegerico all'Amore Et Con La Vita Del Detto Autore, fatta da M. Benedetto Varchi*. In Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

_____. *Opera omnia, Francisci Catanei diacetii patricii florentini, philosophi summi, nunc primum in lucem edita*: In quibus praeter multijugam in omni Philosophiae genere doctrinam et pietatem, Academicorum quoque cum Peripateticis consensum, et (quod à multis hactenus desideratum fuit) utrorumque cum Christiana religione convenientiam in plerisque dogmatibus, Lector eruditus deprehendere poterit. Basileae: Per Henrichum Petri et Petrum Pernam, 1563.

DOLCE, Lodovico. *Le transformationi*. In Venetia: Gabriel Giolito de Ferrari e Fratel., 1553.

_____. *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*: Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nem fine si fa mentione delle virtù e delle opere del Divin. Titiano. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

DONI, Anton Francesco. *Disegno del Doni*: partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione con historie, essempli, et sentenze & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia, In Vinetia: aperesso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549.

DURERUS, Albertus. *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*. Parisiis: In officina Caroli perier, 1557.

_____. *Underweysung der messung*: mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen Corporen. Nürnberg: Hieronymus Formschneider, 1538.

DU CHOUL, Guillaume. *Discorso della religione antica de Romani*: insieme con un'altro simile discorso della Castrametatione & bagni antichi de Romani. Tradotti in Toscano da M. Gabriel Simeoni Fiorentino. In Lione: Appresso Gugl. Rovillio, 1559.

EBREO, Leone. *Dialoghi d'Amore*. A cura di Santino Caramella. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1929.

ENNIUS. *Fragmente*. Ausgewählt, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönherger. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2009.

EUGBINUS, Augustinus Steuchus. *De perenni philosophia libri X*. Basileae: Per Nicolaum Bryling et Sebastianum Francken, 1542.

EURIPIDES. *Alcestis; Medea; Hippolytus*. Translated by Diane Arnson Svarlien. Introduction and Notes by Robin Mitchell-Boyask. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2007.

FEDELI, Vincenzo. Relazione di Messer Vincenzo Fedeli segretario dell'illustrissima Signoria di Venezia, tornato dal duca di Fiorenza nel 1561. In: SEGARIZZI, A (Ed.). *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916, v. III, 1, iii, p. 123-174.

FICINO, Marsilio. Epistola. In: LANDINO, Cristoforo. *Commento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*. Venezia: Octaviano Scoto, 1484, 8r-8v.

_____(Ed.). *Iamblichus de mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum et Assyriorum. Proclus in Platonium Alcibiadem de anima, atq[ue] daemone. Proclus de sacrificio & magia. Porphyrius de diuinis atq[ue] daemonibus. Synesius Platonius de somniis. Psellus de daemonibus. Expositio Prisciani & Marsilii Theophrastu[m] de sensu, phantasia, & intellectu. Alcinoi Platonici philosophi liber de doctri[n]a Platonis. Speusippi Platonis discipuli liber de Platonis difinitionibus. Pythagorae philosophia aurea uerba. Symbola Pithagorae philosophi. Xenocratis philosophi platonici liber de morte. Marsili ficini liber de uoluptate*. Venetiis: Aldus Manutius, 1497.

_____. *Mercurii Trismegisti Pymander, de potestate et sapientia Dei : Eiusdem Asclepius, de voluntate Dei. Iamblichus de mysterijs Aegyptiorum, Chaldaeorum, & Assyriorum. Proclus in Platonium Alcibiadem, de anima & daemone. Idem de sacrificio & magia* . Basiléia: per Mich. Isingrinium, 1532.

_____; PLATONE. *Il commento di Marsilio Ficino sopra il Convito di Platone, & esso convito*. Tradotti in lingua Toscana per Hercole Barbarasa da Terni. Roma: Francesco Priscianese, 1544.

_____. *Jamblichus De mysteriis Ægyptiorum, Chaldæorum, Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem de anima atque dæmone. Idem de sacrificio et magia. Porphyrius de divinis atque dæmonibus. Psellus de dæmonibus. Mercurii Trismegisti Pimander. Ejusdem Asclepius.* Lugduni: Johannes Tornaesium, 1570.

_____. *Opera omnia.* Baliseae: ex officina Henricpetrina, 1576, 2 v.

_____. Proemio. In: ALIGHIERI, Dante. *La Monarchia.* Tradotta in volgare da Marsilio Ficino. Torino: Società editrice della Biblioteca dei comuni italiani, 1853, p. 1-5.

_____. *Commentary on Plato's Symposium.* The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944.

_____. *Three Books on Life.* A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998.

_____. *The Philebus Commentary.* A Critical Edition and Translation by Michael J. B. Allen. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000.

_____. *Platonic Theology.* English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001-2006, 6 v. (The I Tatti Renaissance Library).

FIRENZUOLA, Agnolo. *Dialogo delle bellezze delle donne.* per Giouan. Griffio, 1552.

FRACASTORO, Girolamo. *Opera omnia,* in unum proxime post illius mortem collecta, quorum nomina sequens pagina plenius indicat. Veneza apud Iuntas, 1555.

FREY, Karl (Ed.). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris.* Mit kritische Apparate versehen von K. Frey und zu Ende gefurht von H. W. Frey. München: Georg Müller, 1923-1930, 2 v.

FULGENTIUS, Fabius Planciades. *Opera.* Recensuit Rudolfus Helm. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1898.

GELLI, Giovanni Battista. *La Circe*. Milano: E. Sonzogno, 1878.

GHIBERTI, Lorenzo. SCHLOSSER, Julius von (Ed.). *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii)*. Berlin: Julius Bard, 1912.

_____. *Primeiro Comentário*. Tradução, apresentação e notas de Luiz Armando Bagolin. São Paulo: Departamento de Filosofia - Universidade de São Paulo, 2000. (Cadernos de Tradução, nº 6)

GIANNOTTI, Donato. *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio*. Firenze: Nella Tipografia Galileiana, 1859.

GIORGIO, Francesco. *De Harmonia mundi totius*. Parisiis: Apud Andream Berthelin, 1545.

GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresa militari et amorose*. In Lione: Appresso Guglielmo Roviglio, 1559.

GIRALDI, Giglio Gregorio. *De deis gentium varia et multiplex Historia*: in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignorata explicantur, et pleraque clarius tractantur. Basileae: Per Ioannem oporinum, 1548.

_____. *Operum quae extant omnium*. Basileae: Per Thomam Guarinum, 1580.

GUSSONI, Andrea. Relazioni del clarissimo messer Andrea Gussoni ambasciator ritornato da Fiorenza l'anno 1576. In: SEGARIZZI, A (Ed.). *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916, v. III, 2, v, p. 207-241.

HERMIAS. *On Plato Phaedrus 227A–245E*. Translated by Dirk Baltzly and Michael Share. London: Bloomsbury Academic, 2018.

HERODOTUS. *Histories: Books I and II*. With an English Translation by A. D. Godley. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1975, v. 1.

HESÍODO. Teogonia. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 25-68.

_____. Trabalhos e Dias. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 71-110.

HISPALENSIS, Isidorus. *De responsione mundi & astrorum ordinatione*. Augusta Vindelicōrum [Augsburgo]: Günther Zainer, 1472.

_____. Etymologiae. In: *Opera Omnia*. Ed. J. P. Migne. Parisiis: Migne, 1845, vol. 82, col. 9-728 (*Patrologiae cursus completus: Series Latina*)

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

HOMERO. *Iliáda*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015

_____. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015

HORATIUS. *Carmina*. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1899.

_____. *Ars Poetica*. In: *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London and Cambridge, MA: William Heinemann LTD and Harvard University Press, 1942, p. 442-489. (Loeb Classical Library).

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther

HYGINUS. *De Astronomia*. Edidit Ghislaine Viré. Stutgardiae et Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1992.

_____. *Fabulae*. Edidit Peter K. Marshall. Monachi et Lipsiae: in aedibus K. G. Saur MMII, 2002.

IAMBLICHUS. *On the Pythagorean way of life*. Text, Translation and Notes by John Dillon and Jackson Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 1991.

INSULIS, Alanus de. *Opera Omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: apud J.- P. Migne editorem, 1855, v. 210. (Patrologiae cursus completus)

LACTANTIUS, Lucius Caelius Firmianus. *Opera Omnia*. In: MIGNE, J. P. *Patrologia Latina*, v. 6. Paris: Migne, 1844.

_____. *L'ouvrage du Dieu créateur*. Paris: Éditions du Cerf, 1974, v. 1.

LANDINO, Cristoforo. *Commento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*. Venezia: Octaviano Scoto, 1484.

_____. *Disputationes Camaldulenses*. Venezia: Nicolò Brenta, 1507.

LAZZARELLI, Lodovico. Three Prefaces addressed to Giovanni da Correggio. In: HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzareli (1447-1500): The Hermetic writings and related documents*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, p. 151-160.

_____. Crater Hermetis. In: HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzareli (1447-1500): The Hermetic writings and related documents*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, p. 165-270.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

_____. *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo*: nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. In Milano: Paolo Gottardo Ponto, 1590.

Londres, British Library, MS. Cotton Tiberius B. V, Parte 1, segundo quarto do século XI - terceiro quarto do século XII, fl. 47 r. Disponível em: <

https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_tiberius_b_v!1_f002r> Acesso em outubro de 2022.

LUTHER, Martin. *Table-Talk*. Trans. William Hazlitt. London: George Bell and Sons, 1878.

MACROBIUS, Ambrosius Theodosius. *Saturnalia*. Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1970.

_____. *Comentarii in Somnium Scipionis*. Edidit Jacobus Willis. Stutgardiae et Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1994.

MAGNUS, Albertus. *On minerals*. translated by dorothy Wyckoff. Oxford: Clarendon Press, 1967.

MANETTI, Antonio. Vita di Filippo di Ser Brunellesco. In: MILANESI, Gaetano (Ed.). *Operette storiche edite ed inedite di Antonio Manetti*. Firenze: Successori le Monnier, 1887, p. 73-158.

MANETTI, Giannozzo. *Dignità ed eccellenza dell'uomo*. Testo latino a fronte, a cura di Giuseppe Marcellino. Introduzione di Stefano U. Baldassarri. Firenze/Milano: Giunti, 2018.

MARBODUS. *De lapidibus preciosis*. Parisiis: excudebat Christianus Wechelus, sub scuto Basiliensi, in uico Iacobaeo, 1531.

MARO, P. Vergilius. *Eclogae*. Edited by H. E. Gould. London; Melbourne; Toronto: Macmillan; New York: St Martin's Press, 1967.

_____. *Aeneis*. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2019.

MARTELLI, Niccolò. *Il primo libro delle lettere*. Florença: Niccolò Martelli, 1546.

MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Opera Omnia*. Basileae: Heinrich Petri, 1557.

_____. Oratio de hominis dignitate. In: MIRANDOLA, Giovanni Pico della della. *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 101-166.

_____. Heptaplus. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 167-384.

_____. Commento sopra una Canzona de Amore. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 443-582.

_____. Disputatio habita inter Hieronymum Savonarolam et Picum Mirandulanum, de philosophia veterum cum Christiana Academia. Et quid item vetustissimi de ipso De senserint, idest Moses, Mercurius, Zoroastres et Pythagoras. In: *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*, VI, p. 79-81.

_____. *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486)*. Text, Translation and Commentary by S. A. Farmer. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.

NILIACUS, Orus Apollinis. *Hieroglyphica: hoc est de sacris Aegyptiorum literis Libelli duo de Graeco in Latinum sermonem a Philippo Phasanino Bononiensi nunc primum translati*. Venetiis: Aldus Manutius, 1517.

_____. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

ORIGEN. *The Song of Songs: Commentary and Homilies*. Translated and Annotated by R. P. Lawson. Westminster, MD: The Newman Press; London: Longmans, Green and Co., 1957.

_____. *Tratado sobre os princípios*. Traduzido por João Eduardo Pinto Basto Lupi. São Paulo: Paulus, 2012.

OVIDIUS. The Amores. In: *Heroides and Amores*. With an English Translation by Grant Showerman. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co., 1914. (Loeb Classical Library)

_____. *Fasti*. With an English Translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann LTD; New York: G. P. Putnam's Sons, 1931. (Loeb Classical Library)

_____. *Metamorfoses*. Organização de Mauri Furlan e Zilma Gesser Nunes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

PALEOTTI, Gabriele. Discorso intorno alle immagini sacre e profane. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*. A cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza & Figli, 1961, v. 2, p. 127-509.

PARACELSUS, Ph. Theophrastus. *De Natura Rerum*, IX bücher. Strasburg: Bernhart Jobin, 1584.

PATRICIUS, Franciscus. *Nova de universis philosophia*. Ferrariae: Benedictus Mammarelus, 1591.

PAUSANIAS. *Description of Greece: books VII, VII and VIII*. With an English Translation by W. H. S. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press - London: William Heineman LTD, 1960, v. 3. (Loeb Classical Library)

PERCOLLA, Vincenzo. *Auriloquio*: nel quale si tratta dello ascoso secreto dell'alchimia : trattato manoscritto del '500 d'interpretazione alchemica dei miti greci et romani. dizione e note a cura di Carlo Alberto Anzuini. Paris/Milano: S.É.H.A./Archè, 1996.

PETRARCA, Francesco. *Opera quae extant omnia*: in quibus praeter theologica, naturalis moralisque philosophiae praecepta, liberalium quoque artium encyclopediam, historiarum thesaurum, & poesis divinam quandam vim, pari cum sermonis maiestte, coniuncta invenies. Basileae: Per Sebastianum Henricpetri, 1581.

_____. *Secretum*. A cura di Enrico Fenzi. Milano: Mursia, 1992.

PHILO. On the Account of the World's Creation given by Moses. In: *On the Account of the World's Creation given by Moses (De Opificio Mundi); Allegorical Interpretation of Genesis II., III. (Legum Allegoria)*. With an English Translation by F. H. Colson and the Rev. G. H. Whitaker. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1958, v. 1, p. 6-137. (Loeb Classical Library)

PHILOSTRATUS, The Elder. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, The Elder; PHILOSTRATUS, The Younger; CALLISTRATUS. *Imagines; Imagines; Descriptions*. With an English Translation by Arthur Fairbanks. London; New York: William Heinemann LTD; G. P. Putnam's Sons, 1931, p. 1-273.

PHILOSTRATUS, The Younger. *The Life of Apollonius of Tyana*. With an English translation by F. C. Conybeare. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co., 1912, 2 v. (Loeb Classical Library)

_____. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, The Elder; PHILOSTRATUS, The Younger; CALLISTRATUS. *Imagines; Imagines; Descriptions*. With an English Translation by Arthur Fairbanks. London; New York: William Heinemann LTD; G. P. Putnam's Sons, 1931, p. 281-367.

PHOTIUS. *Bibliothèque*. Texte établi et traduit par René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1974, v. 7.

PICTORIUS, Georg. *Theologia mythologica: videlicet de nominum Deorum gentilium ratione. De imaginibus, aut formis, insignibusque eorundem. Et omnium imaginum explanationes allegoricae*. Friburgum Brisgoicum: Joannes Emmeus, 1532.

_____. *Physicarum quaestionum centuriae tres; His accedunt quorundam magnorum autorum errores; [Pantopolion] contra quorundam philosophorum opiniones. Una cum ecclesiae ad Christum trenodia*. Basileae: Henricpetri, Sebastian, 1568.

_____. (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986.

PINO, Paolo. Diálogo sobre a Pintura. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002. (Cadernos de Tradução, número 8)

PLATÃO. Fedro, In: Fedro; Cartas; O primeiro Alcibíades. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 31-99.

_____. O primeiro Alcibíades. In: *Fedro; Cartas; O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 197-249.

_____. Crátilo. In: *Teeteto - Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988, p. 101-177.

_____. *Parmênides*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. *The Symposium*. Edited by M. C. Howatson and Frisbee C. C. Sheffield. Translated by M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. Timeu. In: *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011, p. 69-211.

_____. *Filebo*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Edições Loyola, 2012.

_____. *Protágoras*. Tradução, Estudo Introdutório, Comentários e Notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *A República*. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

PLOTINUS; FICINO, Marsilio. *Plotini Divini illius e platonica familia philosophi de rebus philosophicis libri LIII in Enneades sex distributi a Marsilio Ficino Florentino e Graeca Lingua*

in Latinam versi, & ab eodem doctissimus commentariis illustrati, omnibus cum Graeco exemplari collatis & diligenter castigatis. Basileae: per Thomam Guarinum, 1562.

_____. *The six Enneads.* Translated by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977.

PLUTARCH. *Moralia.* With an English translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, MA and London: Harvard University Press and William Heinemann LTD, 1962, v. 4.

_____. *Moralia.* With an English translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969, v. 5.

PONTORMO, Jacopo. Al molto Mag. e Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezzioni:* nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esse Michelagnolo & piu altri eccellentiss. Pittori et scultori sopra la quistione sopradetta. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549, Lettere di piu eccellentiss. pittori, e scultori cauate da'propii originali intorno la sopradetta materia, 3, p. 132-34.

PORPHYRIUS. *De antro nympharum.* Graece cum Latina L. Holstenii versione. Utrecht: Abraham v. Paddenburg, 1765.

PORTA, Giambattista della. *Magiae naturalis libri XX.* Neapoli: apud Horatium Salvianum, 1589.

PROCLUS. *Elements of Theology.* Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971.

_____. *The Theology of Plato.* Translated by Thomas Taylor. Somerset: Prometheus Trust, 1995.

PSEUDO-APOLLODORUS. *The Library.* With an English translation by Sir James George Frazer. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1921, v. 1. (The Loeb Classical Library).

PSEUDO-ARISTOTLE. *Problems II*: Books XXII – XXXVIII. With an English translation by W. S. Hett. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1957. (Loeb Classical Library).

PSEUDO-EURIPIDES. *Bacchae; Iphigenia at Aulis; Rhesus*. Cambridge, MA - London: Harvard University Press, 2002, p. 356-455. (Loeb Classical Library).

REUCHLIN, Johannes. *De verbo Mirifico*. Tubingae: ex aedibus Thomae Anshelmi Badensis, 1514.

_____. *De arte cabalistica libri tres*. Hagenau: apud Thomam Anshelmum, 1517.

RHODIUS, Apollonius. *Argonautica*. With an English translation by R. C. Seaton. London: William Heinemann - New York: G. P. Putnam's Sons, 1919. (Loeb Classical Library).

RIO, Martín del. *Disquisitionum magicarum libri sex*: Quibus continetur accurata curiosarum artium, & vanarum superstitionum confutatio; utilis theologis, iuris consultis, medicis, philologis. Lugduni: Apud Horatium Cardon, 1608.

RIPA, Cesare. *Iconologia, ovvero, Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*. In Roma: Appresso Lepido Facij, 1603.

RISTORI, Giuliano. *Prognostico sopra la genitura dello illustrissimo Cosimo de' Medici duca della Repubblica Fiorentina*. Pluteo 89, Sup. 34. Florença: Biblioteca Medicea Laurenziana, 1537.

ROBERTELLO, Francesco. *Francisci Robortelli Utinensis, in librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*. Basileae: Per Joannem Hervagium Iuniorem, 1555.

ROMANUS, Inde. *Index auctorum, et librorum, qui ab officio sanctae Romanae et universalis Inquisitionis caveri ab omnibus et singulis in universa Christiana republica mandantur, sub censuris contra legentes, vel tenentes libros prohibitos [...]*. Romae: apud Antonium Bladum, 1559.

_____. *Index Librorum Phorhibitorum, cum regulis confectis, per Patres à Tridentina Synodo delectos*. Pragae: Typis Vvenceslai Marini à Genczic, 1596.

S. A. *La Fonderia dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de' Medici Principe di Capistrano, etc. Nella quale si contiene tutta l'arte spagirica di Teofrasto Paracelso & sue medicine. E altre segreti bellissimi*. Fiorenza: stampata nel Palazzo del Casino di S. E. Illustrissima, 1604.

S. A. *Ars Notoria: The Notory Art of Solomon*. Written originally in Latine, and now Englished by Robert Turner. London: J. Cottrel, London, ,1651.

SALLUSTIUS. *Concerning the Gods and the Universe*. Edited with Prolegomena & Translation by Arthur Darby Nock. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

SANZIO, Rafael. Letter to Count Baldassare Castiglione. In: KLEIN, Robert; ZERNER, Henri (Eds.). *Italian Art 1500-1600: Sources and Documents*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989, p. 32-33.

SECUNDUS, Gaius Plinius. *Natural History*. With an English Translation in ten volumes by H. Rackham. London: William Heinemann LTD, 1961, v. 9. (Loeb Classical Library)

_____. *Natural History*. With an English translation in ten volumes by W. H. S. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1963, v. 8. (Loeb Classical Library)

_____. *Natural History*. With an English translation in ten volumes by W. H. S. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1966, v. 7. (Loeb Classical Library)

SEGNI, Bernardo. Allo Ill.mo ed Eccell.mo Padron mio Il Signor Cosimo de Medici Duca di Firenze; In: ARISTÓTELES. *Trattato de' governi*. Tradotto da Bernardo Segni. Milano: G. Daelli e C. Editori, 1864, p. 1-7.

SENECA, Lucius Annaeus. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. With an English translation by Richard M. Gummere. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1967, 3 vols.

_____. *Quaestiones Naturales*. With an English translation by Thomas H. Corcoran. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1971, 2 v. (Loeb Classical Library)

_____. *On Benefits*. Translated by Mirian Griffin and Brad Inwood. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011.

SERVIUS. *In Vergilii carmina commentarii*. Lipsia: Teubner, 1881-1902, 3 v.

SICULUS, Diodorus. *On Egypt*. Translated from the Ancient Greek by Edwin Murphy. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1985.

SUETONIUS, *De vita Caesarum: libri VIII*. Stutgardiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1978.

SYNESIUS. De somniis. In: FICINO, Marsilio (Ed.). *Iamblichus de mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum et Assyriorum; Proclus in Platonicum Alcibiadem de anima, atque daemone; Proclus de sacrificio & magia. Porphyrius de diuinis atq[ue] daemonibus. Synesius Platonius de somniis. Psellus de daemonibus. Expositio Prisciani & Marsilii in Theophrastum de sensu, phantasia, & intellectu. Alcinoi Platonici philosophi liber de doctrina Platonis. Speusippi Platonis discipuli liber de Platonis definitionibus. Pythagorae philosophia aurea verba. Symbola Pythagorae philosophi. Xenocratis philosophi platonici liber de morte. Marsili ficini liber de uoluptate*. Venetiis: Aldus Manutius, 1497, fl. 152 r. - 175 v.

TEBALDI, Giovanni Battista. *Canzone del S. Gio. Battista Elicono nelle sponsalitie della sereniss. madama Maria Medici, & del christianissimo Henrico quarto [...] con l'annotationi del S. Filippo Pigafetta*. In Roma: Appresso Nicolò Mutii, 1600.

TOMITANO, Bernardino. *Ragionamenti della lingua toscana: dove si parla del perfetto Oratore, & Poeta volgari, dell'eccellente Medico & philosopho Bernardin Tomitano, divisi in tre libri*. In Vinetia: Giovanni Farri & fratelli, 1545.

TOSCANUS, Johannes Matheus. *Peplus Italiae*. Parisiis: ex officina Federici Morelli, 1578.

TOZZETTI, Giovanni Targioni. *Notizie sulla storia delle scienze fisiche in Toscana cavate da un manoscritto inedito di Giovanni Targioni-Tozzetti*. Firenze: dalla Biblioteca Palatina, 1852.

TYRE, Maximus of. *The Philosophical Orations*. Translated with Introduction and Notes by Michael. B. Trapp. Oxford: Clarendon Press, 1997.

VALERIANO, Pierio. *Hieroglyphica: Sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basiliae: Michael Isengrin, 1556.

VARCHI, Benedetto. *Due Lezioni di di M. Benedetto Varchi*: nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti : nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta. In Fioranza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549.

_____. Libro della beltà e grazia. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza & Figli, 1960, v. 1, p. 83-92.

VASARI, Giorgio. Del Trionfo de' Sogni, & d'altre feste. In: *Le vie de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*. In Fiorenza: Giunti, 1568, v. 3, p. 942-948.

_____. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. A cura di Gaetano Milanesi. In Firenze: G. C. Sansoni, 1878, 8 v.

_____. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Ragionamenti*: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011.

VICTOR, Hugo de S.. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Garnier, editores et J.-P. Migne successores, excudebat Sirou, 1854, v. 177. (Patrologiae cursus completus)

VIGENÈRE, Blaise de. *Traicté des chiffres, ou Secrètes manières d'escrire*. Paris: Abel l'Angelier, 1986.

VILLANI, Filippo. *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*. Florentiae: Joannes Mazzoni Excudebat, 1847.

VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924.

_____. *The Notebooks*. Compiled and Edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter in two Volumes. New York: Dover Publications, 1970, v. 1.

VITRUVIUS, Marcus. *De architectura libri decem*. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1899.

VORAGINE, Jacobus A. *Legenda Aurea*. Lipsiae: Impensis Librariae arnoldianae, 1801.

WIERUS, Johannes. *De Praestigiis Daemonum, Et Incantationibus ac veneficiis libri sex, aucti et recogiti*. Basileae: Ex officina oporiniana, 1568.

FONTES SECUNDÁRIAS

ACIDINI, Cristina. "Order and Proportion": Vasari's Final Years. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 176-187.

ADAMS, Alison; LINDEN, Stanton J. (Eds.) *Emblems and Alchemy*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 1998.

ALBURY, William Randall. *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in the Book of the Courtier (1528)*. Routledge, 2014.

ALLEN, Michael J. B. Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Timaeus and its myth of the Demiurge. In: *Plato's Third Eye: Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources*. Aldershot: Variorum, 1995, XI, p. 399-439.

_____. The second Ficino-Pico controversy: Parmenidean poetry, eristic and the One. In: *Plato's Third Eye: Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources*. Aldershot: Variorum, 1995, X, p. 417-455.

_____. & HANKINS, John. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001, v. 1, p.vii-xvii. (The I Tatti Renaissance Library).

_____. Introduction. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p. xiii-xxii

_____. The Birth Day of Venus: Pico as Platonic Exegete in the Commento and the Heptaplus. In: DOUGHERTY, M. V. (Ed.). *Pico della Mirandola: New Essays*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 81-113.

ANDRADE, Thainan Noronha de. Omnia vincit amor: A teoria do amor platonicus e os Emblemata de Andrea Alciato. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 8, n. 1, 2020, p. 299-320.

_____. Uma teurgia artística: a Idea del tempio della pittura de Giovanni Paolo Lomazzo (1590). *Perspectiva Pictorum*, v. 1, n. 1, jan-jul. 2022, p. 37-72.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ATHANASSAKIS, Apostolos N.; WOLKOW, Benjamin M. (Eds.). *The Orphic Hymns*. Translation, Introduction, and Notes by Apostolos N. Athanassakis and Benjamin M. Wolkow. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

BALDINI, Ugo (Ed.). *Catholic Church and Modern Science*. Romae: Ex Officina Libraria Vaticana, 2009, 3 v. (Fontes Archivi Sancti Officii Romani)

BARKER, Sheila. Cosimo I de' Medici and the Renaissance Sciences: "To Measure and to See". In: ASSONITIS, Alessio; VEEN, Henk Th. van. *A Companion to Cosimo I de' Medici*. Leiden: Brill, 2021, p. 520-580.

BANKER, James R.. *Piero della Francesca: Artist and Man*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza & Figli, 1960, v. 1.

BARTON, Tamsyn. Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalency and Imperial Rhetoric. *The Journal of Roman Studies*, v. 85, 1995, p. 33-51.

BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Liboa: Editorial Verbo, 1984.

BERBARA, Maria. A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas. *Concinnitas*, v. 2, n. 8, 2005, p. 103-109.

BERETTA, Marco. Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574–1621). In: DUPRÉ, Sven (Ed.) *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*. New York: Springer, 2014, p. 129-156.

BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos: Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

BERTI, Luciano. *Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Firenze: Edam, 1967.

BETZ, Hans Dieter (Ed.). *The Greek Magical Papyri in Translation: including the Demotic spells*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, v. 1.

BIONDI, Franco A.. Traduzindo a *Devotio Moderna: De Imitatione Christi* e os "Irmãos e Irmãs de Vida Comum". In: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, 2018, Guarulhos. *Anais [...]*. Guarulhos: Anpuh, 2018. p. 1-12.

BLUMENTHAL, H. J.. *Soul and Intellect: Studies in Plotinus and Later Neoplatonism*. Aldershot/Brookfield: Variorum, 1993, III, p. 55-63.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOAS, George. Introduction. In: NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. 3-40

BOLZONI, Lina. L'invenzioni dello Studiolo di Francesco I. In: ADELSON, C. (Ed.). *Le arti del principato mediceo*. Firenze: S.P.E.S., 1980, p. 255-299 (Coll.Specimen,6)

_____. The Memory Theatre of Giulio Camillo: Alchemy, Rhetoric, and Deification in the Renaissance. In: FORSHAW, Peter J. (ed.). *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*. Leiden/Boston: Brill, 2017, p. 66-80. (Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism, vol. 23).

BORGO, Ludovico Borgo; SIEVERS, and Ann H.. The Medici Gardens at San Marco. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33 Bd. H. 2-3, 1989, p. 237-256.

BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Translated and edited by Lloyd Harris Ellis. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

BORSA, Paolo. *La nuova poesia di Guido Guinizelli*. Firenze: Cadmo, 2007.

BOSCH, Lynette M. "A Room With Many Views": Eleonora de Toledo's Chapel by Agnolo Bronzino in The Palazzo Vecchio. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*. Washington DC: New Academia Publishing, 2014, p. 175-299.

BRACH, Jean-Pierre & HANEGRAAFF, Wouter. Correspondences. In: *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 275-279.

BRACH, Jean-Pierre. *Magic IV: Renaissance-17th century*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 731-738.

BRITTAN, Simon. *Poetry, Symbol and Allegory: Metaphorical language from Plato to the Present*. Charlottesville: Virginia University Press, 2003.

BROCK, Maurice. *Bronzino*. Translated from the French by David Poole Radzinowicz and Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002.

BUNTZ, Herwig. Alchemy III: 12th/13th century. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 34-41.

BURCKHARDT, Jacob. *The Civilization of Renaissance in Italy*. London : Phaidon Press Press, 1950.

BURKE, Peter. O cortesão. In: GARIN, Eugenio (Org.). *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 99-120.

_____. *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1996.

_____. *O Renascimento italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 1991.

BUSI, Giulio; EBGI, Raphael. *Pico della Mirandola: Mito, magia, Qabbalah*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

CACIORGNA, Marilena. "Il mio maestro, che sono i libri": Fonti letterarie classiche e tradizione iconografica nella decorazione dello Stanzino di Francesco I. In: RESTUCCI, Amerigo (a cura). *L'architettura civile in Toscana: Il Cinquecento e il Seicento*. Milano: Monte Paschi Siena, 1999, p. 505-527.

_____. Radice atra purpureus flos. Ulisse, Mercurio e l'erba moly nello Stanzino di Francesco I de' Medici. Fonti letterarie e tradizione iconografica. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, p. 269-294.

CALVESI, Maurizio. Dürer e L'alchimia. In: CALVESI, Maurizio; GABRIELE, Mino. *Arte e alchimia*. Firenze: Giunti, 1986, p. 9-28.

_____. Premessa. In: CALVESI, Maurizio; GABRIELE, Mino. *Arte e alchimia*. Firenze: Giunti, 1986, p. 5-8.

CAMEROTA, Filippo; MINIATI, Mara. *The Medici and the Sciences: Instruments and Machines in the Grand-Ducal Collections*. Firenze: Giunti, 2009.

CARRARA, Eliana. Gli studi antiquari del Borghini: ipotesi per nuove ricerche. *Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese*, n. 2, 2001, p. 57-75.

CELENZA, Christopher S.. Pythagoras in the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino. *Renaissance Quarterly*, v. 52, n° 3, Autumn, 1999, p. 667-711.

_____. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 72-96.

CERESA, Massimo. GIUNTI, Bernardo. In: Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Treccani, 2001, v. 57. Disponível em: < [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-giunti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-giunti_(Dizionario-Biografico))> Acesso em maio, 2023.

_____. *Italian Art*. Translated by Peter and Linda Murray. New York: Faber and Faber, 1963.

CHAI, Jean Julia. Introduction. In: LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, p. 1-41.

CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothée de Bruchard; Introdução e Notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHENEY, Liana de Girolami. *Botticelli's Neoplatonic Images*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1993.

_____. Preface. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, xxv-xxxiii (American university studies)

_____. Introduction: Stylistic problems in Mannerism and Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 1-8.

_____. *Giorgio Vasari: Artistic and Emblematic Manifestations*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2012.

_____. Giorgio Vasari's Fine Arts: Neoplatonic Visualization of Invention, Imitation and Beauty. *Figura - Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 1, 2013, p.54-79.

_____. Il Bronzino (1530-72): A Short Biography. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2014, p. 3-21.

_____. Bronzino's *Triumph of Felicity*: A Wheel of Good Fortune. In: *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*. Washington DC: New Academia Publishing, 2014, p. 495-526.

_____. Giorgio Vasari's Saint Michael: A Symbol of Neoplatonic Light. *Cultural and Religious Studies*, Mai.-Jun. 2015, vol. 3, n. 3, p. 152-166.

_____. Giorgio Vasari's Mercury: God of Magic and Wisdom. *Cultural and Religious Studies*, October 2019, v. 7, n° 10, p. 1-39.

_____. Il Tesoretto of Cosimo I de' Medici: An Esoteric Heaven. In: ZIRPOLO, Lilian (Ed.). *Esoteric Traditions and Their Impact on Art*. Ramsey, NJ: Zephyrus Scholarly Publications LLC, 2019, p. 21-52.

CHERUBINI, Alessandro. Alessandro Allori and Bronzino's legacy. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 322-327.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the French by John Buchanan-Brown. London: Penguin Books, 1996.

CLARKE, Emma C.; DILLON, John M.; HERSHBELL, Jackson P.. Introduction. In: IAMBLICHUS. *De Mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003, p. xiii-iii.

CLOSE, A. Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, n. 30, v. 4, 1969, p. 467-486.

COCKING, John M.. *Imagination: a study in the history of ideas*. Edited with an Introduction by Penelope Murray. London – New York: Routledge, 1991.

COLEMAN, Anthony P.. *Lactantius the Theologian: Lactantius and the Doctrine of Providence*. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2017.

CONGER, George Perrigo. *Theories of Macrocosm and microcosm in the History of philosophy*. New York: Columbia University Press, 1922.

CONTICELLI, Valentina. *“Guardaroba di cose rare e preziose”, Lo Studiolo di Francesco I de’ Medici: arte, storia e significati*. Lugano: Agorà Publishing, 2007.

_____. Una storia di storie: La fonderia del granduca: Laboratorio, wunderkammer e museo farmaceutico. In: CONTICELLI, Valentina (Ed.). *L’alchimia e le arti: La fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*. Firenze: Sillabe, 2012, p. 13-33.

COPENHAVER, Brian P.. *Magic in Western Culture: from Antiquity to the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2015.

COSTAMAGNA, Philippe. The Mirror of a Society: Portraiture in Florence under Francesco I and Ferdinando I. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: “Modern Manner” and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 137-147.

COUDERT, Alisson P.. Alchemy IV: 16th-18th Century. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 42-50.

COX-REARICK, Janet. *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, 1984.

_____. *Bronzino’s Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

_____. Bronzino: *Venus, Cupid and Jealousy (or Envy)*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 210-211.

CROPPER, Elizabeth. Florence in the Late 16th Century: a State of Beauty. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 290-301.

CRUM, Roger J. "Cosmos, the World of Cosimo": The iconography of the Uffizi Façade. *The Art Bulletin*, v. 71, n. 2, jun. 1989, p. 237-253.

CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1966.

DALL'AGLIO, Stefano. *The Duke's Assassin: Exile and Death of Lorenzino de' Medici*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.

DALY, Peter M. Sixteenth-Century emblems and imprese as indicators of cultural change. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 383-420.

DANIÉLOU, Jean. *Sacramentum futuri: études sur les origines de la typologie biblique*. Paris, Beauchesne, 1950.

DANNENFELDT, Karl H.. The Pseudo-Zoroastrian Oracles in the Renaissance. *Studies in the Renaissance*, v. 4, 1957, p. 7-30.

DEBUS, Allen G. *The English Paracelsians*. London: Oldbourne, 1965.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2017.

DEITZ, Luc. Francesco Cattani da Diacceto: Introduction. In: KRAYE, Jill (Ed.). *Cambridge Translations of Renaissance Philosophical Texts: Moral and Political Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, v 1, p. 156-165.

DEMPSEY, Charles. The Portrayal of Love: Botticelli's 'Primavera' and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici: Botticelli and Politian's Stanze per la Giostra, *Renaissance Quarterly*, v. 52, 1999, pp. 1-42.

_____. Renaissance Hieroglyphic Studies: an overview. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 365-.

DESWARTE, Sylvie. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa: Difel, 1992.

DEITZ, Luc. Space, Light, and Soul in Francesco Patrizi's *Nova de Universis Philosophia (1591)*. In: GRAFTON Anthony; SIRAI, Nancy (Eds.). *Natural particulars: nature and the disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p. 139-169.

DICKIE, Matthew W.. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. 2003. London and New York: Routledge, 2003.

DILLON, John. *The Middle Platonists: 80 B. C. - A. D. 220*. New York: Cornell University Press, 1977.

_____. Iamblichus of Chalcis and his school. In: GERSON, Lloyd P. (Ed.). *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, v. 1, p. 358-374.

DIXON-KENNEDY, Mike. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. Santa Barbara, CA: ABC-Clio, 1998.

DOD, Bernard G.. Aristoteles latinus. In: KRETZMANN, Norman; KENNY, Anthony; PINBORG, Jan (Ed.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 43-79.

DODDS, Erick Robertson. *The Greeks and the Irrational*. Boston: Beacon Press, 1957.

DUMÉZIL, Georges. *Archaic Roman Religion*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996, v. 1.

DVORAK, Max. El Greco and Mannerism. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 193-211.

EAMON, William. *Science and the Secrets of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

ECONOMOU, George D.. *The Goddess Natura in Medieval Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

EDELSTEIN, Bruce. The Camera Verde. A public center for the duchess of Florence in the Palazzo Vecchio. *Mélanges de l'école française de Rome*, v. 115, n. 1, 2003, p. 51-87.

EDGERTON, Samuel Y.. *The Mirror, the Window, the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2009.

EDMONDS III, Radcliffe G.. *Drawing Down the Moon: Magic in Ancient Greco-Roman World*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2019.

ELAM, Caroline. Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36. Bd., H. 1-2, 1992, p. 41–84.

EMISON, Patricia A.. *Creating the divine artist: From Dante to Michelangelo*. Leiden – Boston: Brill, 2004.

EVANS, R. J. *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History, 1576-1612*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

FAIVRE, Antoine. *The Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus*. Translated by Joscelyn Godwin. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1995.

FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University Of New York Press, 2010.

FALCIANI, Carlo. On religious painting, but also on “sides, stomachs, etc.”. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio. *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 276-295.

_____. Giorgio Vasari and the Arts in Mid-16th Century Florence. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: “Modern Manner” and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 65-77.

FANGER, Claire & KLAASEN, Frank. *Magic III: Middle Ages*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 724-731.

FARMER, S. A.. General Introduction. In: DELLA MIRANDOLA, Pico. *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486)*. Text, Translation and Commentary by S. A. Farmer. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 1-17.

FAVINO, Federica. *LAPI, Basilio*. 2004. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-lapi_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 17 nov. 2022.

FEINBERG, Larry J. The Studiolo of Francesco I reconsidered. In: ACIDINI, Cristina Luchinat (Ed.). *The Medici, Michelangelo, & the art of late Renaissance Florence*. New Haven; London: Yale University Press in association with the Detroit Institute of Arts, 2002, p. 47-69.

FERGUSON, George. *Signs and symbols in Christian art*. New York: Oxford University Press, 1959.

FERRATER-MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2000

FESTUGIERE, A. J.. *L'Hermetisme*. Lund: C. W. K. Gleerup, 1948. (Bulletin de la Société Royale des Lettres de Lund, 1947-8, I).

_____. *La Revelation d'Hermes Trismegiste: L'astrologie e le sciences occultes*. Paris: Le Belles lettres, 1981, v. 1.

FIELD, Arthur. *The Origins of the Platonic Academy of Florence*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

FIRPO, Massimo. Bronzino and the Medici. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 90-99.

FLOR, Fernando R. de la. *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Forma, 1995.

FOSSI, Gloria. *Uffizi: Art, History, Collections*. Florence: Giunti, 2004.

FORSHAW, Peter J.. Marsilio Ficino and the Chemical Art. In: CLUCAS, Stephen; FORSHAW, Peter J.; REES, Valery (Eds.). *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and his influence*. Leiden/Boston: Brill, 2011, p. 249-271.

FORSYTHE, Gary. *Time in Roman Religion: One Thousand Years of Religious History*. New York: Routledge, 2012
FOWDEN, Garth. *The Egyptian Hermes: a historical approach to a late pagan mind*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

FREEDBERG, Sydney J.. Observations on the painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, pp. 113-142.

FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken - Columbia University Press, 1973.

FROMMEL, Christoph Luitpold. *Architecture of the Italian Renaissance*. London: Thames & Hudson, 2007.

GABRIELE, Mino. Introduzione. In: ALLEGRETTI, Antonio. *De la transmutatione dei metalli*: poema d'alchimia del XVI secolo. A cura di Mino Gabriele. Roma: Edizioni Mediterranee, 1998, p. 9-42.

_____. Cabbala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, p. 325-340.

GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, n° 1, 1968, p. 19-52.

GÁLDY, Andrea. "Che sopra queste ossa con nuovo ordines si vadiano accommodando in più luoghi appartamenti": Thoughts on the Organisation of the Florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3, 2002, p. 490-509.

GANDOLFO, Francesco. *Il "Dolce Tempo": Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*. Roma: Bolzoni, 1978.

GARIN, Eugenio. Introduzione. In: MIRANDOLA, Giovanni Pico della della. *De hominis dignitate, heptaplus, de ente et uno e scritti vari*. A cura di Eugenio Garin. Firenze: Vallecchi, 1942, p. 1-59.

_____. *El Renacimiento italiano*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.

_____. *O Zodíaco da Vida*: a polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI. Lisboa: Editora Estampa, 1987.

_____. O homem renascentista. In: *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 9-16.

_____. O filósofo e o mago. In: *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 122-144.

GENTILE, S. Note sui manoscritti greci di Platone utilizzati da Marsilio Ficino. In: *Scritti in onore di Eugenio Garin*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 1987, p. 51-84.

GILBERT, Felix. Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study of the Origin of Modern Political Thought. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 12, 1949, p. 101-131.

GIORGI, Raffaele de. Bronzino: *Allegorical Portrait of Dante Alighieri*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 206-207.

GOMBRICH, Ernst H.. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 8, 1945, p. 7-60.

_____. Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, p. 163-192.

_____. Renaissance and Golden Age. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [S.L.], v. 24, n. 3-4, 1 jul. 1961, p. 306-309.

_____. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972.

_____. *Norma e Forma*: Estudos sobre a arte da renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOTTHEIL, Richard. The Greek Physiologus and Its Oriental Translations. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, v. 15, 1899, p. 120-124.

GRAF, Fritz. *Magic II: Antiquity*. In: HANEGRAAFF, Wouter (Ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. In collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill, 2006, p. 719-724.

GRAFTON, Anthony T.. Foreword. In: NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, p. xi-xxii.

GRIMES, Shannon L.. *Zozimos of Panopolis: Alchemy, Nature, and Religion in Late Antiquity*. Dissertation (PhD in Religion) – Graduate School, Syracuse University, Syracuse, 2006, 196 p.

GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

HALE, John Rigby. *Florence and the Medici: the pattern of control*. London: Thames and Hudson, 1977.

HALL, James. *A history of ideas and images in Italian art*. London: J. Murray, 1983.

_____. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York and London: Routledge, 2018.

HAMBURG, Harvey. Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici. *The Sixteenth Century Journal*, v. 27, n° 3, 1996, p. 679-704.

HANEGRAAFF, Wouter J.; BOUTHORN, Ruud M. (Eds.). *Lodovico Lazzareli (1447-1500): The Hermetic writings and related documents*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005.

HANEGRAAFF, Wouter. Better than Magic: Cornelius Agrippa and Lazzarellian Hermetism. *Magic, Ritual, and Witchcraft*, v. 4, n. 1, Summer 2009, p. 1-25.

_____. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HANKINS, James. The Myth of the Platonic Academy of Florence. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p.429-475.

_____. (Ed.). *Renaissance Civic Humanism: Reappraisals and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. Introduction. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 1-9.

HARRISON, Peter. *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HATFIELD, Rab. The Compagnia de' Magi. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 33, 1970, p.107-161.

HEDESAN, Georgiana D. Alchemy and Paracelsianism at the Casino di San Marco in Florence: An Examination of La fonderia dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor Don Antonio de' Medici (1604). *Nuncius*, v. 37, n. 1, 2022, p. 119-143.

HEIKAMP, Detlef. Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1693, p. 193-268.

HIBBERT, Christopher. *The House of Medici: Its rise and fall*. New York: Perennial HarperCollins, 2003.

HOCKE, Gustav R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOLMYARD, Eric John. *Alchemy*. Harmondsworth: Penguin Books, 1957.

HOOK, Judith. *The Sack of Rome 1527*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony; EIDINOW, Esther (Eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 2 v.

HUNINK, Vincent. Apuleius and the "Asclepius". *Vigiliae Christianae*, vol. 50, n° 3, 1996, p. 288-308.

HUTSON, James. *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2016.

IVANOVIC, Filip. *Symbol & Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis*. Oregon: Pickwick, 2010.

JOOST-GAUGIER, Christiane. *Measuring Heaven: Pythagoras and his Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.

JURDJEVIC, Mark. Prophets and Politicians: Marsilio Ficino, Savonarola and the Valori Family. *Past & Present*, 183, 2004, p. 41-77.

KASKE, Carol V.; CLARK, John R.. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p. 3-90. (Medieval & Renaissance Texts and Studies)

KELLY, H. A.. Aristotle-Averroes-Alemannus on Tragedy: The Influence of the Poetics on the Latin Middle Ages. *Viator*, [s.l.], v. 10, jan. 1979, p.161-210.

KAHN, Didier. *La table d'émeraude et sa tradition alchimique*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

KIDSON, Peter. Panofsky, Suger and St Denis, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, p. 1-17.

KIECKHEFER, Richard. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

KIEFFER, Fanny. The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence: Some Material Aspects. In: DUPRÉ, Sven (Ed.) *Laboratories of Art: Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*. New York: Springer, 2014, p. 105-128.

KING, Ross. *Brunelleschi's dome: how a Renaissance genius reinvented architecture*. New York: Walker & Co., 2000.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KLIBANKSY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*. Nendeln: Kraus Reprint, 1979.

KOSTOV, Ruslan I.. Orphic Lithica as a source of Late Antiquity mineralogical knowledge. *Annual of the University of Mining and Geology "St. Ivan Rilski"*, vol. 51, n. 1, 2008, p. 109-115.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & Row, 1961.

_____. The Platonic Academy of Florence. *Renaissance News*, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159.

_____. *The Philosophy of Marsilio Ficino*. Translated into English by Virginia Conant. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1964.

_____. *Studies in Renaissance Thought and Letters*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969, v. 1.

_____. Marsilio Ficino as a Man of Letters and the Glosses Attributed to Him in the Caetani Codex of Dante. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 36, n. 1, 1983, p.1-47.

KROKE, Antonella Fenech; MOREL, Philippe. Allegory and Myth in Florentine Art during the Second Half of the 16th Century. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 253-263.

LACKNER, Dennis F.. The Camaldolese Academy: Ambrogio Traversari, Marsilio Ficino and the Christian Platonic tradition. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, 15-44.

LANZI, Luigi. *La storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*: compendiate e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili. Firenze: Nella stamperia di Ant. Gius. Pagani, e Comp., 1792.

LEE, Rensselaer W.. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940.

LINDSAY, Jack. *The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt*. London: Frederick Muller Ltd., 1970.

LIPPMANN, Friedrich. *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina commedia*: reduced facsimiles after the originals in the Royal Museum, Berlin, and in the Vatican Library. London: Lawrence and Bullen, 1896.

LLOYD, G. E. R. *The revolutions of wisdom: studies in the claims and practice of ancient Greek science*. Berkeley: University of California Press, 1987.

LO RE, Salvatore. *Politica e cultura nella Firenze cosimiana*: studi su Benedetto Varchi. Roma: Vecchiarelli, 2008.

LUCA, Francesca de. Bronzino in Florentine dynastic collections: *diligenza* and *prestezza*. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 338-344.

MAHÉ, Jean-Pierre. Fragments hermétiques dans les papyri Vindobonenses graecae 29456° et 29828r°. In: LUCCHESI, E.; SAFFREY, H. D. (Eds.). *Mémorial André-Jean Festugière: Antiquité païenne et chrétienne*, Cahiers d'orientalisme. Genova: Cramer, 1984, p. 51-64.

MAJERCIK, Ruth (Ed.). *The Chaldean Oracles*. Text, Translation and Commentary by Ruth Majercik. Leiden: E. J. Brill, 1989.

MANNING, John. *The Emblem*. London: Reaktion Books, 2002.

MARTIN, John. Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe. *The American Historical Review*, v. 2, n° 5, December 1997, p. 1309-1342.

MATTEINI, Anna Maria Testaverde. Una fonte iconografica francese di Don Vincenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565, *Quaderni di Teatro*, n. 7, 1980, p. 135-144.

_____. La biblioteca erudita di don Vincenzo Borghini. In: GARFAGNINI, Gian Carlo. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*. Firenze: L.S. Olschki, 1983, v. 2, p. 611-644.

MAZZOTTA, Giuseppe F. Boccaccio: the Mithographer of the city. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 349-364.

MCNAIR, Bruce G.. Cristoforo Landino and Coluccio Salutati on the Best Life. *Renaissance Quarterly*, v. 47, n° 4, 1994, p. 747-769.

MEISNER, Dwayne A.. *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*. New York: Oxford University Press, 2018.

MELLINKOFF, Ruth. *The Horned Moses in medieval art and thought*. Berkeley, University of California Press, 1970.

MICHIEL, Giovanni; TIEPOLO, Antonio. *Relazioni delli clarissimo signori Giovanni Michiel ed Antonio Tiepolo cavalieri ritornati ambasciatori dal granduca di Toscana allu 9 novembre 1579*. In: SEGARIZZI, A (Ed.). *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916, v. III, 1, vi, p. 143-282.

MIELI, Aldo. *Pagine di Storia della Chimica*. Roma: Leonardo da Vinci, 1922.

MILLER, Paul J. W.. Introduction. In: MIRANDOLA, Pico della. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Translation by Charles Gleen Wallis and Douglas Carmichael. Introduction by Paul J. W. Miller. Indianapolis and Cambridge: Hacket Publishing, 1965, vii-xxviii.

MONK, Samuel Holt. A Grace Beyond the Reach of Art. *Journal of the History of Ideas*, v. 5, n° 2, 1944, p. 131-150.

MOREL, Philippe. Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio. In: ARASSE, Daniel (Ed.). *Symboles de la Renaissance*. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 1982, v. 2, p. 185-205.

MOZZATI, Tommaso. "Therefore, Artist is not a Latin Word but a Tuscan One" Michelangelo the Poet in the Florentine Letters from Francesco Berni to Benedetto Varchi. In: FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (Eds.). *The Cinquecento in Florence: "Modern Manner" and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora; Fondazione Palazzo Strozzi, 2017, p. 41-51.

MUCCILLO, Maria. *Platonismo, Ermetismo e "Prisca Theologia"*. Firenze: Leo S. Olschki, 1996.

MUCCINI, Ugo; CECCHI, Alessandro. *Palazzo Vecchio: guide to the Building, the Apartments and the Collections*. Boston: Sandak, 1992.

MUNGER, Robert S. Guaiacum, the Holy Wood from the New World. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, v. 4, n. 2, Spring 1949, p. 196-229.

NATALI, Antonio. The dukes and the Eucharist: The Chapel of Eleonora of Toledo. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 100-113.

NAZARI, Giovanni Battista. *Della tramutatione metallica sogni tre: nel primo de quali si tratta della falsa tramutatione sofistica nel secondo della vtile tramutatione detta reale vsuale nel terzo della diuina tramutatione detta reale filosofica*. Brescia: appresso Pietro Maria Marchetti, 1599.

NESLE, Solange de Mailly. *Astrology: History, Symbols and Signs*. New York: Inner Traditions International Ltd., 1985.

OELLACHER, Hnas. Papyrus und Pergamentfragmente aus Wiener un Münchner Beständen. In: *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Fontes Ambrosiani 26. Milano: Hoepli, 1951, v. 2, p. 182-188.

OLMI, Giuseppe. Science – Honour – Metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries. In: IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur (Eds.). *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*. Cornwall: House of Stratus, 2001, 1-17.

ORLANDI, Giulio Lensi. *L'arte segreta: Cosimo e Francesco de' Medici alchemisti*. Firenze: Convivio, 1991.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York; London: Routledge, 2018.

_____. *Studies in iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Boulder; Oxford: Routledge, 2018.

PERIFANO, Alfredo. *L'alchimie à la cour de Côme Ier de Médicis: savoirs, culture et politique*. Paris: Honoré Champion, 1997.

PERL, Eric D. *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*. Albany: SUNY Press, 2007.

PETERSON, Mark A.. The Geometry of Piero della Francesca, *Springer-Verlag*, v. 19, n. 3, 1997, p. 33-40.

PERINI, Leandro. Contributo alla ricostruzione della biblioteca privata dei Granduchi di Toscana nel XVI secolo. In: *Studi di storia medievale e moderna per Ernesto Sestan*. Firenze: L. S. Olschck, 1980, p. 571-667.

PERNA, Petrus. Proemium. In: PLOTINUS; FICINUS, Marsilius. *Operum philosophicorum omnium libri LIV*: in sex enneades distributi. Basileae: ad Perneam Lecythum, 1580, 1r-5r.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte*: Passado e presente. Companhia das Letras, 2005.

PICCARDI, Giovanni. La Fonderia Medicea di Firenze. In: CERRUTI, Luigi; TURCO, Francesca (Ed.). *Atti del XI Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*. Roma: Accademia delle Scienze detta dei XL, 2005, p. 197–210.

PILLIOD, Elizabeth. The Life of Bronzino. In: BAMBACH, Carmen C.; COX-REARICK, Janet; GOLDNER, George. *The Drawings of Bronzino*. With contributions by Philippe Costamagna, Marzia Faietti, and Elizabeth Pilliod. New Haven/ London: Yale University Press, 2010, 3-9.

PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

POSSET, Franz. *Johan Reuchlin (1455-1522): a Theological Biography*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

PUTTFARKEN, Thomas. Golden Age and Justice in Sixteenth-Century Florentine Political Thought and Imagery: Observations on Three Pictures by Jacopo Zucchi. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 43, 1980, p. 130–149.

QUINLAN-MCGRATH, Mary. The Sala dei Pontefici Vault: Raphael's School and Napoleon's Troops. *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 49, 2004, p. 171-194.

PRAZ, Mario. *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964.

QUIVIGER, François. Benedetto Varchi and the Visual Arts. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 50, 1987, p. 219-224.

RAFFINI, Christine. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione: Philosophical, Aesthetic, and Political Approaches in Renaissance Platonism*. New York: Peter Lang, 1998.

RAGGIO, Olga. The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 21, n. ½, jan-jun. 1958, p. 44-62.

RAHNER, Hugo. *Greek myths and Christian mystery*. New York: Harper & Row Publishers, 1963.

RAYBOULD, Robin. Translator's Preface. In: VOLKMANN, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*. Translated and edited by Robin Raybould. Leiden/Boston: Brill, 2018, p. vii-xx.

REHAK, Paul. *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

REMES, Pauliina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008.

RIBEIRO JR., Wilson A. (Ed.) *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RIKLIN, Alois. Division of Power "Avant la Lettre": Donato Giannotti (1534). *History of Political Thought*, vol. 29, no. 2, Summer 2008.

RINEHART, Michael. A Drawing by Vasari for the Studiolo of Francesco I. *The Burlington Magazine*, v. 106, n. 731, 1964, p. 74-77.

RINEHART, Michael. A document for the Studiolo of Francesco I. In: BARASCH, Moshe; EGAN, Patricia; SANDLER, Freeman (Eds.). *Art the ape of Nature: studies in honour of H. Janson*. New York: H.N. Abrams, 1981, p. 275-289.

ROBB, Nesca A. *Neoplatonism of the Italian Renaissance*. New York: Octagon Books, 1968.

ROCCOS, Linda Jones. The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art. *American Journal of Archaeology*, v. 99, n. 4, Oct. 1995, p. 641-666.

ROLAND, Fréart. *Idee de la perfection de la peinture: demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres Tableaux des Anciens Peintres, misen Parallele à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Moderenes, Leonard de Vinci, Raphael, Iules Romain, et le Poussin*. Le Mans: Jacques Ysambart, 1662.

ROREM, Paul. *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*. Oxford University Press, 1993.

ROSSINI, Orietta. *Ara Pacis*. Milano: Electa, 2006.

ROUSSEAU, Claudia. Astrological Imagery in the Rulership Propaganda of Duke Cosimo I de' Medici: The Villa Castello. In: CAMPION, Nicolas; ZAHRT, Jennifer (Eds.). *Astrology as Art: Representation and Practice*. University of Wales Trinity-St. David, Wales: Sophia Centre Press, 2018, p. 63-85.

RUSSO, Attilio. Costantino Lascaris tra fama e oblio nel Cinquecento messinese. *Archivio Storico Messinese*, Messina, 84-85, 2004, p. 5-87.

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALUTATI, Coluccio. *Epistolario*. Roma: Forzani E.C. Tipografi del Senato, 1896, v. 3.

SANTI, Bruno. *Il pavimento del Duomo di Siena*. Firenze: Scala, 2003.

SANTOS, Rafael Padilha dos; OLIVIERO, Maurizio; PILAU SOBRINHO, Liton Lanes. O Resgate Do Humanismo Natural e suas Contribuições para o desenvolvimento dos pressupostos Político-Econômicos da Cultura Jurídica Ocidental. *Novos Estudos Jurídicos*, [S.L.], v. 19, n. 4, 1 dez. 2014, p. 1385-1404.

SCHAEFER, Scott. *The Studiolo of Francesco I in the Palazzo Vecchio in Florence*. (Phd Dissertation). Bryn Mawr: Bryn Mawr University, 1976.

SCHOLEM, Gershom. *Kabbalah*. New York: New American Library, 1974.

_____. *Origins of the Kabbalah*. Edited by R. J. Zwi Werblowsky. Translated from the German by Allan Arkush. Princeton: Princeton University Press, 1987.

SCHROEDER, Rev. H. J. (Ed.) *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Original Text with English Translation. St Louis; London: B. Herder Book, 1960.

SCOTT, Alan. The Date of the Physiologus. *Vigiliae Christianae*, v. 52, n. 4, Nov., 1998, p. 430-441.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. *Raphael in early modern sources (1463-1602)*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

_____. Maniera as an aesthetic ideal. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 35-67.

SNOW-SMITH, Joanne. *The Primavera of Santo Botticelli: A Neoplatonic interpretation*. New York: Peter lang, 1993.

SORANZO, Matteo. Introduction. In: AUGURELLO, Giovanni Aurelio; SORANZO, Matteo. Giovanni Aurelio Augurello (1441-1524) and Renaissance Alchemy. A Critical Edition of Chrysopoeia and Other Alchemical Poems, with an Introduction, English Translation and Commentary. Leiden; Boston: Brill, 2020, p. 1-77.

SORRENTI, Stefania. Les representations figurées de Jupiter Dolichénien à Rome. In: TELLA, Caterina Rossetti. *La terra sigillata tardo-italica decorata del Museo nazionale romano*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 367-453.

STUCKRAD, Kocku von. *Western Esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*. London: Equixos Publishing, 2005.

SUMMERS, David. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

_____. Maniera and movement: The figura serpentinata. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 273-313.

TAMBRUN, Brigitte. *Pléthon: Le Retour de Platon*. Paris: Vrin, 2006.

_____. Pléthon et Cosme de Médicis: Platon et la tradition des mages, *HAL: Sciences de l'homme et de la Société*, 2009, p. 1-25.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Hystory of Aesthetics: Modern Aesthetics*. translated by Chester A. Kisiel and John F. Besemerer. Paris and The Hague: Mouton, 1974, v. 3.

TAVACCHIA, Bette. Bronzino's corpus between Ancient Models and Modern Masters. In: GÁLDY, Andrea M. (Ed.). *Agnolo Bronzino: Medici Court Artist in Context*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 51-66.

TORRE, Arnaldo della. *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Tip. G. Carnesecchi e figli, 1902.

TILTON, Hereward. *The Quest for the Phoenix: Spiritual Alchemy and Rosicrucianism in the work of the Count Michael Maier (1569-1622)*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2003.

TRINKAUS, Charles Edward. *In our image and likeness: humanity and divinity in Italian humanist thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

TURCAN, Robert. *Les religions de l'Asie dans la vallée du Rhône*. Leiden: Brill, 1972.

TURNER, James Grantham. *The Villa Farnesina: Palace of Venus in Renaissance Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

UZDAVINYS, Algis (Ed.). *The Heart of Plotinus: The Essential Enneads* including Porphyry's *On the Cave of the Nymphs*. Bloomington: World Wisdom, 2009.

VATTERONI, Selene Maria (Hg.): *La cultura poetica di Benedetto Varchi*. Berlin: Freie Universität Berlin, 2019.

VEEN, Henk Th. van. *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and Culture*. Translated by Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006.

VELOSO, Jaqueline Souza. Iconografia e dinâmica de movimento em imagens romanas que figuram a velificatio. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 9, n. 1, Jan-Jun. 2021, p. 1-15.

WACKERNAGEL, Martin. *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and patrons, Workshop and Art Market*. Translated by Alison Luchs. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

WALKER, Daniel Pickering. Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 16, n° ½, 1953, p. 100-120.

_____. *Spiritual and Demonic Magic: from Ficino to Campanella*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.

WALLIS, R. T.. *Neo-platonism*. London: Gerald Duckworth & Company Limited, 1972.

WEILL-PAROT, Nicolas. Astral Magic and intellectual changes (Twelfth – Fifteenth centuries): 'astrological images' and the concept of 'addressative' magic. In: BREMMER, Jan N.; VEENSTRA, Jan R. (Eds.). *The Metamorphosis of Magic: from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Leuven – Paris – Dudley, MA: Peeters, 2002, p. 167-187.

_____. Astrology, astral influences, and occult properties in the thirteenth and fourteenth centuries. *Traditio*, v. 65, 2010, p. 201-230.

WEINBERG, Bernard. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

WEST, M. L.. *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

WETHERBEE, Winthrop. Philosophy, Commentary, and Mythic Narrative in Twelfth-Century France. In: WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003, p. 211-229.

WHITMAN, Jon (Ed.). *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Boston; Leiden: Brill, 2003.

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968.

WISNOVSKY, Robert. *Avicenna's Metaphysics in context*. New York: Cornell University Press, 2003.

WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1969.

WOODHOUSE, Christopher M.. *George Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*. New York: Oxford University Press, 1986.

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

_____. The Occult Philosophy in the Elizabethan age. London and New York: Routledge, 2001.

_____. *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ZAMBELLI, Paola. *White Magic, Black Magic in European Renaissance*. Leiden, Boston: BRILL, 2007.

ZAMBON, Marco. *Porphyre et Le Moyen-Platonisme*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002.

_____. Il significato filosofico della dottrina dell'ochêma dell'anima. In: CHIARADONNA, Riccardo (a cura). *Studi sull'anima in Plotino*. Napoli: Bibliopolis, 2005, p. 307-335.