

**HISTÓRIAS
DE FANTASMA
PARA GENTE
GRANDE
— ABY
WARBURG**

ESCRITOS, ESBOÇOS E CONFERÊNCIAS

COMPANHIA DAS LETRAS

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Aby Warburg

HISTÓRIAS DE FANTASMA
PARA GENTE GRANDE
Escritos, esboços e conferências

Organização *Leopoldo Waizbort*
Tradução *Lenin Bicudo Bárbara*



Apresentação

Sobre os textos

- 1 . O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*
- 2 . Dürer e a Antiguidade italiana*
- 3 . Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*
- 4 . A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*
- 5 . Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*
- 6 . Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte*
- 7 . A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente*
- 8 . O Déjeuner sur l'herbe de Manet*
- 9 . Introdução à Mnemosine*

Agradecimentos

Cronologia

Notas

Apresentação

Leopoldo Waizbort

Esse historiador criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome [...].

Robert Klein

Todo mundo conhece Jorge Ben. E quase todo mundo conhece um de seus maiores sucessos, o LP *A tábua de esmeralda*, de 1974. O próprio Jorge esclarece, na canção que dá nome ao LP, de que se trata: Hermes Trismegisto, o Hermes três vezes grande, sábio egípcio, fixou em letra, sobre uma tábua de esmeralda, sua sapiência hermética. A tábua apresenta, assim, uma summa da doutrina hermética, e Jorge, no samba “Hermes Trismegisto e sua celeste Tábua de esmeralda”, nada mais faz do que entoar o seu conteúdo: a letra da canção, que ele eventualmente atribuiu a Fulcanelli, nada mais é do que o texto escrito, por Hermes, na tábua. Em outra canção, no LP *África Brasil*, de 1976, Jorge nos ensina: “Há dois mil anos, antes de Cristo/ O faraó Hermes Trismegisto escreveu/ O maravilhoso tratado hermético/ Com uma ponta de diamante/ E uma lâmina de esmeralda/ Que foi encontrado vários séculos depois/ Pelos soldados de Alexandre, o Grande/ Na famosa pirâmide de ‘Gizé’”. Uma vez reencontrada, a tábua de esmeralda continuou vivendo e perambulando pelo mundo, até aportar, em 1974, em palavra e imagem, no LP de Jorge.

Desde o século XVII sabemos, contudo, que Hermes Trismegisto, que se acreditava ter vivido na época de Moisés ou logo após o dilúvio, é uma invenção do século II ou III. Mas, para os eruditos neoplatônicos do Renascimento italiano, ele ainda era um ser primordial, do início dos tempos, o que garantia a verdade mais verdadeira de seus ensinamentos, redescobertos e revalorizados na corte da família Medici em Florença.

Uma intrincada sucessão de acontecimentos marca a história de Hermes Trismegisto: sua invenção; sua presença nos Padres da Igreja e, através deles, na Idade Média; sua recepção no Oriente próximo; a torna-viagem ao Ocidente com sua “redescoberta” pelos eruditos renascentistas; a proliferação a partir de então, seu espraiamento com a imprensa pelo Ocidente; o desmascaramento de sua invenção, no século XVII; sua complexa difusão por meio da astrologia e da astronomia, da medicina e da alquimia, antes e depois do Renascimento e do Humanismo; as apropriações pelo movimento Rosa-Cruz, pela maçonaria e depois pelos diversos ocultismos; sua propagação em imagens, textos e canções — como no caso de Jorge. Um longo, complexo, intrincado e no mais das vezes obscuro percurso por tempos e lugares. O samba de Jorge Ben é o ponto de chegada (provisório) de uma longa via de perambulações e transformações, em variados suportes materiais. Se quiséssemos rastrear o percurso que a tábua de esmeralda percorreu até chegar às mãos de Jorge e ser transformada em samba, precisaríamos de uma longa e extenuante pesquisa.

Era esse o tipo de pesquisa que Aby Warburg fazia.

Este volume colige nove textos de Aby Warburg (1866 -1929), escritos entre 1893 e 1929, que cobrem toda a sua vida intelectual: de um dos primeiros escritos até o último deles. Eles permitem acompanhar as problematizações de Warburg e perceber tanto seus objetos de inquirição como seu modo de se

aproximar deles e de fazê-los falar, o que seria seu “método”, tivesse ele um (há controvérsia). São textos bem diversos, escritos para cumprir requisitos universitários ou para congressos, palestras, ou mesmo rascunhos e esboços para uso estritamente pessoal. O leitor perceberá isso facilmente, no contato com os textos, que não são, com raras exceções, fáceis. As dificuldades dizem respeito aos temas, muito específicos ao primeiro olhar (mas só ao primeiro olhar, pois são sempre modelados por uma perspectiva bastante ampla); à erudição surpreendente; à articulação de elementos inusitados; à escrita, por vezes alusiva e não raro fragmentada; à pertença de Warburg a uma comunidade e a um contexto intelectuais muito específicos, de filólogos, historiadores e eruditos alemães da virada do século XIX para o XX; e, por fim, ao que foi muito bem formulado por Robert Klein na epígrafe desta apresentação: o fato de Warburg ter criado para si uma disciplina própria, para a qual nos falta uma denominação adequada. O próprio Warburg por vezes falava em “ciência da cultura”, mas o sentido que tinha em vista com essa denominação é bastante amplo e tem fronteiras intencional e provocativamente voláteis, de sorte que o rótulo serve mais para dar uma vaga ideia do que para esclarecer de que se trata — com o que retornamos ao modo feliz como Klein formulou a questão (ver o final do capítulo 3 e o início do 4).

Essas são algumas dificuldades, que resultam também em estímulos e provocações aos leitores. Pois o que Warburg nos legou com elas não cansa de suscitar reações: de historiadores da arte, decerto, mas também de antropólogos e filósofos, sociólogos e historiadores, pesquisadores de cinema e imagem, psicólogos e filólogos, cientistas da religião e filatelistas, e assim por diante. O fato de não ter nome revela o quanto essa ciência, ou seja, essa vontade de conhecer racionalmente, se abre para muitos objetos e indagações — como pode ser atestado com a leitura deste volume.

Mas haveria um grande tema que permitisse articular os escritos, ou ao menos as problematizações, de Warburg? Um fio condutor que orientasse os caminhos e as leituras? Ou mesmo um “método”? As opiniões são divergentes, porém é possível indicar algo. Sem dúvida, a cultura do Renascimento na Itália é um centro de gravitação do pensamento e dos escritos de Warburg. A partir dela, ele avançou rumo a manifestações culturais ao norte dos Alpes, assim como para a Antiguidade, a Reforma e o Humanismo, o Oriente próximo, os indígenas norte-americanos, a arte do século XIX, os selos postais do século XX ...

Esse centro de gravitação pode ser formulado como o rastreamento das influências da Antiguidade, sobretudo do paganismo antigo, na arte do Renascimento italiano. Isso se desdobra na questão da presença e significação da astrologia antiga e oriental na Renascença e na Reforma (capítulos 1 a 4 e 7). Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nachleben*, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. Dar conta dessas modalidades de presença e transformação, que rompem com uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo, é um desafio que Warburg formulou para si.

No exame de obras de Botticelli e Dürer, nos dois primeiros capítulos deste livro, essas questões aparecem de modo mais claro: Warburg nos mostra como esses artistas (em duas situações bem distintas) incorporaram — e esse incorporar implicou transformar — em sua fatura, como recursos expressivos importantes, elementos tomados da Antiguidade. Dois grandes continentes se apresentam como problema de investigação para Warburg. Em primeiro lugar, os percursos, as perambulações, os caminhos. Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos? Quais foram os mediadores? Como os transformaram? Com que finalidades?

O outro lado da moeda diz respeito à dimensão dos significados. A utilização de modelos de representação oriundos da Antiguidade no Renascimento não significa necessariamente que tais modelos

permaneçam como suportes de seus significados antigos. É plenamente possível que um modelo pictórico — um gesto, por exemplo — tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação (capítulos 1, 2 e 4). Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? O problema é precisamente discernir as transformações sofridas por certos modelos, ao serem apropriados e reutilizados, em maior ou menor medida, mais ou menos literalmente, pelos artistas da Renascença (mas não só: ver capítulo 8). Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização.

Foi nesse contexto que Warburg formulou uma de suas noções mais discutidas, a “fórmula de páthos” (capítulo 2, mas a ideia já está presente no 1): modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens, que se apresentam no domínio da exterioridade — vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento —, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma. Posteriormente (capítulo 9), Warburg desenvolve essa ideia na noção de “engrama”, uma forma da memória social e coletiva. Ele se enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente, que se associaram a gestos e movimentos corporais, ou seja, a formas de expressão humana, que por sua vez foram utilizadas nas formas de arte (inclusive na arte aplicada, chegando até a propaganda) como uma espécie de índice pictórico e/ou plástico para a expressão de fortes comoções e abalos. Enlaçam, portanto, o domínio da interioridade com o do exterior. São sobretudo formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências (coletivas e individuais) muito intensas que Warburg situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos (como no culto a Dionísio). Essas experiências ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas (no caso artísticas) exigissem a figuração de experiências intensas. Ao mesmo tempo, Warburg entende que os engramas são objeto de um processo de transformação, que ele denomina “atribuição de sentido energeticamente inverso”. Na sua “apropriação” pelo olho do pintor renascentista, por exemplo, os engramas são metamorfoseados em seu teor “demoníaco” em favor de outra forma: a energia se mantém, o traço figurativo se mantém, mas o conteúdo se altera. Antes, uma mênade dançante; depois, uma Salomé dançarina. Está aí manifesto o caráter polar do engrama, que articula o dionisíaco com o apolíneo, por assim dizer (Warburg utilizava a oposição nietzschiana). Ao mesmo tempo, essa inovação conceitual permite a Warburg avançar no problema da *Nachleben*, dado que oferece uma explicação para a possibilidade da reaparição de algo que ficara “perdido”, ou melhor, “morto” no passado. Na verdade, não se perdera jamais, só estava armazenado na memória, que é ativada em situações particulares.

A *Nachleben* circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança das formas. O que só ocorre porque as formas são forças: por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas. Ademais, outro processo corre em paralelo: o olhar sobre as formas e sentidos também se transforma ao longo do tempo e do espaço, alterando a relação do sujeito com as formas, ou seja, também por esse lado chegamos a um processo de transformação das formas. A “vida póstuma”, no fundo, é uma complexa dinâmica de forças. “Forças” significando relações de tensão e polarização, assim como busca de solução para a polarização, ou seja, compromisso. A análise da famosa gravura de Dürer, *Melencolia I* (capítulo 4 e análise do capítulo 3), oferece um bom exemplo de como tais polarizações estão presentes, são figuradas e encontram soluções e compromissos.

Com isso, pode-se dizer que Warburg conjuga dois aspectos na questão do engrama e da figuração de situações de comoção intensa: chama a atenção e procura demonstrar como os artistas utilizam-se de formas de figuração já existentes, que são reprocessadas em função de suas necessidades expressivas.

Portanto, não é uma memória social que é pura e simplesmente evocada, mas também um conjunto de representações materiais disponíveis. Talvez se possa dizer que é essa memória social que desloca o interesse — ou o olho e a mão do pintor — para aqueles “modelos” disponibilizados pelo passado, que serão, então, metamorfoseados.

Os problemas que a noção de engrama pretende circunscrever — pois Warburg não chegou a desenvolvê-la — permitem-nos retomar alguns pontos. O interesse pelo paganismo antigo revivido e renovado no limiar da Época Moderna oferece a Warburg uma cunha para problemas mais amplos, que transcendem esse marco temporal: formas de expressão humana, e muitas vezes de expressão gestual, que se apresentam quase que como trans-históricas, no sentido de que cruzam tempos e espaços, transformando-se tanto no âmbito de suas significações como no das formas propriamente ditas. Essa perspectiva trans-histórica (o termo é meu, em falta de melhor) facultou a Warburg ter sempre em mente um tema que o instigava desde o tempo de estudante: a pergunta pelas formas de expressão humana e, em especial, a dimensão simbólica envolvida nessas formas de expressão e a memória que opera nesses processos de armazenagem, manutenção, transmissão e transformação. Essa preocupação se encontra com a perspectiva mais ampla que mencionei e que tem seu ponto de fuga em uma antropologia (em sentido estrito): na busca da compreensão do que é o humano e daquilo que faz com que os humanos sejam, precisamente, humanos.

A resposta de Warburg, ou melhor, o encaminhamento que ele sugere para a questão remete ao símbolo. Os símbolos são energia conservada, originada de experiências muito intensas e primordiais (capítulos 5 e 6). Warburg, em sua análise dos rituais dos índios pueblos (a partir de uma visita às aldeias em 1896), destacou precisamente esse aspecto, mostrando a gênese do símbolo; ao fazê-lo, enfatiza a continuidade entre o indígena habitante do planalto desértico do Novo México e o homem civilizado da cidade grande e moderna, pois ambos compartilham um primordial “comportamento simbólico”, cuja história Warburg gostaria de escrever e cujos documentos pretendeu arrolar. Essa dimensão simbólica é o que, para Warburg, lastreia dois aspectos fundamentais da cultura humana: a expressão e a orientação. Ambos dizem respeito à relação de ser humano e do mundo no qual vive: exprimir sentimentos, ideias, desejos, paixões, temores e angústias, por um lado, e orientar-se em meio ao mundo em que se vive, por outro, está na raiz da vida humana. Acompanhar ao longo do tempo e do espaço as transformações nessas formas de expressão e de orientação seria uma tarefa central da sua disciplina sem nome.

Ao tomar conhecimento da cultura dos índios hopi, Warburg se deu conta do vínculo da obra de arte com cultos mágicos e ritos da vida prática; tal percepção levou-o a redimensionar sua problematização no campo da “ciência da arte”, visando uma “ciência da cultura” que pudesse abarcar mais profundamente as dimensões antropológicas envolvidas nos processos artísticos: como a expressão humana assume a forma de imagem? Ela resulta da vida prática; com isso, está montado o quadro em que o problema das fórmulas de páthos e dos engramas tem lugar: a expressão corporal e exterior humana baseia-se em pulsões internas e, de algum modo, as exprime — para o que Warburg vindicou uma “psicologia histórica da expressão humana” (capítulo 3). Gestos, movimentos e expressões corporais são vistos como reações a comoções interiores; experiências muito fortes marcam a interioridade e ficam armazenadas, podendo aflorar, na forma de suas manifestações exteriores, como lembranças das experiências e comoções originais. Isso também deu ensejo a uma teoria da memória social, que Warburg, contudo, apenas indicou, sem ter oportunidade de desenvolver (capítulo 9).

Podemos abordar o problema da orientação a partir dos textos que tratam da astrologia (capítulos 3 , 4 e 7). Olhar os astros e as estrelas foi desde muito cedo uma forma de o homem perceber e determinar sua posição no mundo e no cosmos, e se orientar. Em uma carta celeste, encontramos uma representação do

céu por meio de constelações antropomórficas e zoomórficas, em que figuras mitológicas desempenham papel central. Esse aspecto revela outros elementos do pensamento de Warburg, a polarização e a oscilação (a oscilação é decisiva, por destacar que se trata de um movimento, de uma dinâmica, não de uma contraposição estática) de mito, magia e razão. Pois a antropomorfização do firmamento é uma tentativa de dominação, de apreensão do imponderável e desconhecido pela via da redução ao conhecido e ponderável. As figuras mitológicas são uma forma de ordenar o cosmos. Uma ordenação astrológica já é uma etapa bastante avançada de ordenação do cosmos e, portanto, de orientação (em meio ao desconhecido) e de racionalização. Fica assim evidente o caráter racionalizante, de esclarecimento, desempenhado pela representação simbólica, mesmo que permeada de magia e/ou mistério. A astrologia é uma forma de conhecer e dominar; a magia é uma racionalização. O procedimento de representação dessa concepção, sua transformação em imagem, é mais uma etapa, também ela central, para o processo de domínio, de tornar algo desconhecido e que foge ao controle dos homens em algo (mais) conhecido e menos incontornável (tal como a conjuração do ritual hopi, ou o horóscopo no Renascimento e no Humanismo).

Eis por que a astrologia é tão significativa para Warburg: ela permite acompanhar um processo de busca de orientação em meio ao mundo, um processo no qual, em um curso de longuíssima duração e não linear, a astrologia converte-se em astronomia. Mas a ascensão da astronomia, como sabemos, não anula por completo a astrologia, que encontramos todas as manhãs, ao acordar, no rádio, no jornal, na televisão e nos painéis eletrônicos do metrô.

A astrologia, contudo, é apenas um dos fenômenos que testemunham a passagem do que Warburg denominou um “espaço de devoção” para um “espaço de reflexão” (capítulo 5). Nesse ponto, vale a pena ouvir sua própria voz. Citando o capítulo 4, sobre Lutero:

A lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) por meio da designação conceitualmente especificadora, e a magia, que novamente destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente agregador — observamos ambas no pensamento profético da astrologia, formando ainda um aparato unitariamente primitivo, com o qual o astrólogo pode de uma só vez medir e conjurar magia. A época em que a lógica e a magia, como o tropo e a metáfora, “florescem enxertadas num mesmo tronco” (nas palavras de Jean Paul) é propriamente atemporal, e na representação dessa polaridade pela ciência da cultura há valores cognitivos ainda em estado bruto para guarnecer uma crítica positiva e aprofundada de uma historiografia cuja teoria do desenvolvimento seja condicionada por conceitos puramente temporais. [...] Como vimos, a revitalização da Antiguidade demoníaca é consumada graças a uma espécie de função polar própria à memória empática das imagens. Estamos na época de Fausto, na qual o cientista moderno — a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica — busca conquistar o *espaço de pensamento da reflexão* entre si mesmo e o objeto. Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria.

Eis o ponto de fuga para o qual converge a discussão de fundo conduzida por Warburg: a busca de um espaço de reflexão, no qual o ser humano se liberta de todas as potências sobrenaturais e das angústias interiores que o atemorizam. Mas esse processo não se conclui jamais: a cada vez, os triunfos da Atenas “racional” e livre são retomados pela Alexandria “irracional” e supersticiosa (Ocidente e Oriente), e Atenas sempre está em busca de reconquistar o que possuía e perdera. Essa dinâmica é a dialética do Iluminismo, a dialética de mito e logos, tal como Warburg a compreendeu e formulou.

O próprio Warburg assinalou a dimensão autobiográfica dessa problematização, referindo-se à sua busca por Atenas, ao ser dominado por Alexandria. Por cerca de cinco anos, entre 1918 e 1924, ele sofreu perturbações fóbicas que o levaram a permanecer internado em clínicas psiquiátricas, e há registros (capítulo 6) que evidenciam sua autoconsciência e sua reflexão acerca de sua situação, assim como a luta que travava consigo mesmo para demonstrar, para si e para os outros, que era capaz de superar essas

perturbações. A célebre conferência de 1923 sobre os índios do Novo México (capítulos 5 e 6) é uma tentativa de exorcizar o que o atormentava. Ele percebeu um forte paralelismo entre a libertação do homem “primitivo” (o termo e as aspas são dele) dos medos e poderes que o assustam e a própria libertação das fobias que o atormentavam. Pois a magia, assim como a ciência, é um poder que conjura o desconhecido e o imprevisível. Sua própria experiência forneceu-lhe estímulo para pensar dimensões gerais da experiência humana e sugerir essa dinâmica *sui generis* que parece marcá-la.

A mitologia da Antiguidade pagã, a cosmologia hopi, a astrologia (antiga, medieval, oriental e do limiar da Idade Moderna) e a ciência são momentos em um esforço de criação de um espaço de reflexão em que o ser humano conquista para si o mundo. Em uma de suas inúmeras anotações dispersas, Warburg formulou: “da orientação do homem face a si mesmo e ao cosmos baseada no mito e no temor à orientação baseada na ciência e no cálculo”. Não por acaso, esse mesmo arco determina a estrutura e a organização de sua biblioteca, por ele transformada em um instituto de pesquisa: um percurso que vai da magia e da cosmologia a uma compreensão racional do cosmos, do feiticeiro à ciência médica, da astrologia à astronomia, em suma, um processo de desenvolvimento em direção à ciência, cujas etapas iniciais são um pensamento mítico, ele mesmo já esclarecimento. Mas, como se lê na citação, esse processo não é linear, nem se consuma: Atenas precisa ser sempre reconquistada; Warburg busca uma concepção de história que rompa com os “conceitos puramente temporais” e acolha as descontinuidades e os anacronismos.

A biblioteca, em seus próprios termos, deveria ser um “laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura”. São as imagens que lhe oferecem um ponto de partida propício ao estudo da *Nachleben*. Pois a constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens: imagens deixam-se reportar a outras imagens — esse é o sentido do seu *Atlas Mnemosine* (capítulo 9; ver <www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=71>), planejado, mas jamais concluído. Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben*. E não são apenas as imagens, mas também os textos, com os quais elas se relacionam, novamente de modos variados (capítulos 1, 3, 4 e 7): imagem e texto possuem uma simbiose variada, em que muitas vezes o texto oferece material para a composição imagética, ou mesmo seu programa (capítulo 1), como que clamando por sua figuração em imagem. Por outras, somente o recurso a um texto pode esclarecer o significado de uma imagem (capítulos 3, 4 e 7). As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação — de que o *Atlas Mnemosine* seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo. Warburg dispunha, em seu tempo, apenas de painéis de imagens, em que reproduções eram fixadas em arranjos, em função dos temas e problemas que pretendia realçar, mas que permitiam essas permutações (o que hoje, com os recursos eletrônicos, adquiriu novas possibilidades). Imagens podiam se deslocar no interior de um mesmo painel, ou entre diferentes painéis, assim como os painéis podiam ser dispostos em ordenações variadas. Com isso, a possibilidade de associar, constelar, corresponder, tensionar e opor imagens permitiu-lhe uma forma única de conduzir suas discussões, sobretudo em exposições e palestras. Mais ainda, trata-se de uma forma de pensar: podemos dizer que Warburg pensava com imagens consteladas e montagens, e seu *Atlas* deveria demonstrar essa possibilidade.

Talvez se possa dizer que é também assim que as imagens adquirem suas dimensões simbólicas, impregnadas de sentidos atribuídos ao longo de sua existência — existência proteiforme, marcada por transformações — e processando sem parar novos e velhos sentidos, e com isso transformando-se. São

ao mesmo tempo suportes e conteúdos, desacreditando a separação de conteúdo e forma — e portanto desacreditando uma análise apenas de conteúdo ou apenas de forma, como era usual à época de Warburg e para além dela.

Por essas razões, a dimensão simbólica é sempre resultado, e resultado em processo, jamais algo dado ou originário. É tarefa do investigador (do “cientista da cultura” e da “ciência sem nome”) buscar esclarecer os processos de constituição simbólica, ou melhor, de metamorfose das imagens como formas simbólicas — um bom exemplo são as “inversões energéticas” investigadas por Warburg, como no exemplo da mênade transformada em Salomé, pois processos de constituição simbólica são de difícil apreensão, podendo ser mais bem captados como processos de transformação.

Por sua vez, processos de transformação implicam forças em ação. É preciso, então, identificar as forças atuantes na constituição das imagens, como se fossem uma resultante em um complexo jogo de forças. São então, por assim dizer, pontos de passagem ou parada (cristalizações, formas): de forças que vêm do passado e prosseguem, na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente, para além de sua cristalização, para além desse objeto de que estamos falando (eis aí a *Nachleben*). O objeto (uma tela, uma gravura etc.) permanece, irradiando sentido, que pode ser recebido, negligenciado ou perdido. Nesse universo, a memória oferece um aporte decisivo para a análise desses movimentos, com o que retornamos ao engrama.

Para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso (capítulos 5 -6). Nesse sentido, a produção de imagens pelos seres humanos vincula-se à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização. Ao mesmo tempo, as imagens também são uma incorporação de energias físicas e anímicas, internas e externas, e contrapõem-se aos homens com poderes próprios. Por essa razão, Warburg fala da criação de um espaço de reflexão como a criação de um domínio no qual os homens se distanciam criticamente das imagens. Essa seria a passagem do “espaço de devoção” para o “espaço de reflexão”. O distanciamento é central para o domínio de si e da natureza; mediante a representação imagética de algo experimentado cria-se distância, que está enraizada na representação e na sua dimensão simbólica (capítulo 9).

O resultado de tudo isso é que a análise das imagens precisa incorporar o complexo das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, situando-se para além dos muros limítrofes de toda e qualquer disciplina. Imagens conectam-se a práticas, a materiais, a ideias, e sua dimensão simbólica está situada nas confluências desses domínios.

Para tanto, Warburg construiu uma biblioteca, inicialmente privada e depois pública, ao lado de sua casa em Hamburgo, transferida para Londres com a ascensão do nazismo na Alemanha. Ela concretiza a mútua dependência de textos e imagens (ver warburg.sas.ac.uk/library/maps/); os textos, anotações, fichas e manuscritos de Warburg estão indissolivelmente ligados às suas coleções de imagens e livros. Este volume apresenta alguns textos, acompanhados de algumas imagens. Deles, contudo, saem fios visíveis e invisíveis para outros textos e manuscritos, publicados e inéditos, para as coleções de imagens e de livros de sua própria biblioteca, e para o livro do mundo. Portanto, este livro nada tem de completo e não almeja completude alguma; pretende oferecer uma entrada variada e sólida, e ao mesmo tempo compacta, no universo de Warburg.

Um velho livro aqui folheio:

Do Harz à Hélade, sempre primos!

De Hermes a Jorge, sempre primos!

De Warburg a nós, sempre primos!

Na elaboração desta apresentação, que não reclama originalidade alguma, beneficiei-me de uma ampla bibliografia de e sobre Warburg. Na impossibilidade de me referir integralmente a ela, gostaria de indicar os materiais mais importantes e exemplares que a sustentam e orientam. De Aby Warburg, os quatro volumes já publicados de seus *Gesammelte Schriften* (Berlim: Akademie, 1998). Um desses volumes foi recentemente traduzido para o português: *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), assim como as seguintes outras edições: *Werke in einem Band* (Berlim: Suhrkamp, 2010); *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* , 3 . ed. (Baden-Baden: V. Koerner, 1992); “Per monstra ad sphaeram”, em *Stern Glaube und Bilddeutung* (Munique: Dölling und Galitz, 2008); *Nachhall der Antike* (Zurique: Diaphanes, 2012).

Sobre Warburg, destaco o livro realmente indispensável de Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londres: University of London; The Warburg Institute, 1970), que li na versão alemã, *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie* (Hamburgo: Philo & Philo Fine Arts, 2006); o texto de 1930 de Edgar Wind, “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”, republicado no volume supramencionado de Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* e, em inglês, em *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art* , publicado no Brasil como *A eloquência dos símbolos: Estudos sobre arte humanista* (São Paulo: Edusp, 1997 , pp. 73 -90); por fim, o livro de Georges Didi-Huberman, *L’Image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002), publicado no Brasil como *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013). Esses três autores oferecem leituras bem diferentes e divergentes de Warburg e constituem, por essa razão, uma entrada enriquecedora no debate. Especificamente sobre a Biblioteca Warburg, há em português o texto de Salvatore Settis “Warburg continuatus: Descrição de uma biblioteca”, publicado no livro organizado por M. Baratin e C. Jacob, *O poder das bibliotecas: A memória dos livros no Ocidente* (Rio de Janeiro: UFRJ , 2008 , pp. 108 -54).

Os textos que compõem esta coletânea foram tirados, com uma única exceção, da edição de escritos de Aby Warburg organizada por M. Treml, S. Weigel e P. Ladwig: *Werke in einem Band* (Berlim: Suhrkamp, 2010). O sétimo texto, que não consta da edição mencionada, foi traduzido a partir do cotejo de duas versões, bastante similares: *Per monstra ad sphaeram* , organizada por D. Stimilli (Munique: Dölling und Galitz, 2008 , pp. 63 -127), e *Bilderreihen und Ausstellungen* , organizada por U. Fleckner e I. Woldt (Berlim: Berlim Akademie, 2012 , pp. 24 -48). Os títulos originais são os seguintes:

- 1 . Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”.
- 2 . Dürer und die italienische Antike.
- 3 . Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara.
- 4 . Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten.
- 5 . Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika.
- 6 . Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika.
- 7 . Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes.
- 8 . Manet’s Déjeuner sur l’herbe.
- 9 . Mnemosyne Einleitung.

Somente os quatro primeiros foram publicados por Warburg em vida, alguns deles em versões que o autor considerava provisórias. Os cinco últimos foram publicados por terceiros e após a sua morte, e não devem ser considerados versões definitivas. Eles se apresentam em diferentes estágios de elaboração:

- 1 . *O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli (1893)
Tese de doutorado de Warburg, entregue à Universidade de Estrasburgo (à época parte do Império Alemão) em 8 de dezembro de 1891 .
O doutorado foi concluído em 5 de março de 1892 e a tese foi publicada nesse mesmo ano mas com a data de 1893).
- 2 . *Dürer e a Antiguidade italiana* (1905)
Conferência de Warburg no 48 o- Encontro de Filólogos Alemães, realizado em 1905 em Hamburgo, publicada no mesmo ano nas atas.
- 3 . *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara* (1912 -22)
Conferência de Warburg no 10 o- Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Roma, em 1912 , publicada nas atas em 1922 .
- 4 . *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* (1920)

O texto sintetiza provisoriamente duas conferências de Warburg, em 1917 e 1918 , respectivamente em Hamburgo e Berlim, e foi publicado pela Academia de Ciências de Heidelberg em 1920 .

5 . Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte (1923)

6 . Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte (1923)

Textos datilografados e anotados que Warburg utilizou como material para sua palestra no Sanatório Bellevue, em Kreuzlingen (Suíça), em 21 de abril de 1923 .

7 . A influência da *Sphaera barbarica* nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente (1925)

Conferência de Warburg em evento em memória de Franz Boll, realizado na Biblioteca Warburg, em Hamburgo, em 12 de abril de 1925 .

8 . *O Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1929)

Texto datilografado, parte do complexo que deveria ganhar forma no *Atlas Mnemosine* , obra que Warburg não chegou a concluir.

9 . Introdução à *Mnemosine* (1929)

Texto datilografado, que deveria servir de introdução ao *Atlas Mnemosine*.

1 . *O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli

Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano

NOTA INTRODUTÓRIA

No presente trabalho, tentou-se comparar as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli — *O nascimento de Vênus* ¹ e *A primavera* ² — com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que, na Antiguidade, “interessava” aos artistas do Quattrocento.

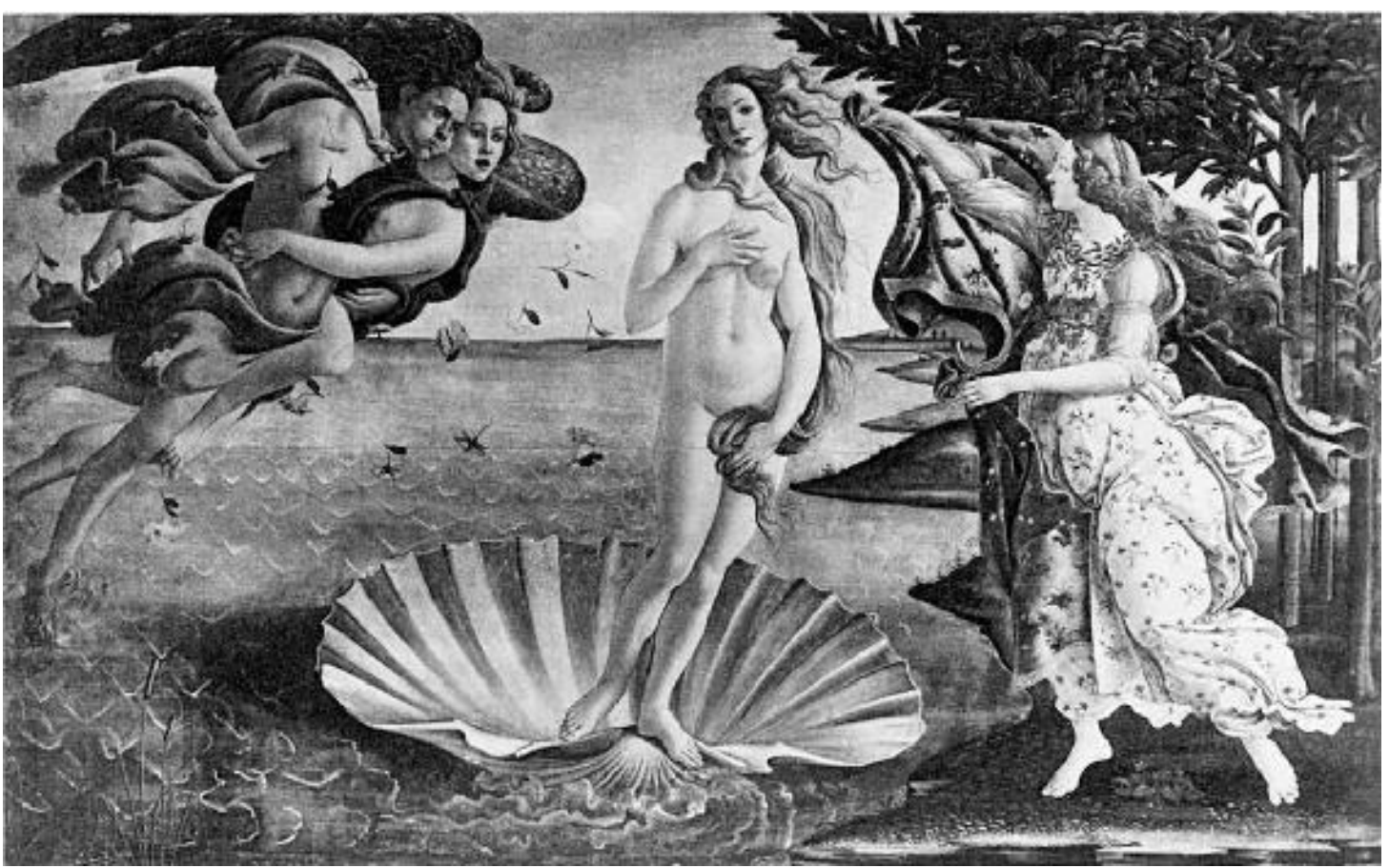
É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na “Antiguidade”, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias — como o traje e os cabelos — cujo movimento é aparente.

Diga-se, de resto, que, se tal demonstração é digna de nota para a estética psicológica, é porque permite observar em seu devir, nos círculos de artistas criadores, o sentido para o ato estético da “empatia” como uma força formadora de estilo. ³

I. O NASCIMENTO DE VÊNUS

Vasari ⁴ viu *O nascimento de Vênus* (figura 1), que é das duas pinturas a menor em tamanho, junto à *Primavera* , na Villa de Castello, do duque Cosimo:

Pela cidade, em diversas casas fez medalhões com sua própria mão e mulheres muito nuas, das quais ainda hoje em Castello, villa do duque Cosimo, há dois quadros ilustrados com figuras: um é Vênus que nasce, e aquelas brisas e ventos que a fazem vir à terra com os Amores; e então uma outra Vênus, adornada pelas Graças, indicando a primavera; vê-se que elas foram desenhadas por ele com graça.



1. O nascimento de Vênus , Sandro Botticelli. Florença, Galleria degli Uffizi.

O catálogo italiano dos Uffizi fornece a seguinte descrição: “*O nascimento de Vênus* . A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera — T. grand nat”.⁵

A literatura crítica mais recente estabeleceu comparações com dois poemas distintos. Julius Meyer, em texto para o catálogo da Gemäldegalerie de Berlim,⁶ traz a referência aos hinos homéricos.

É muito provável que Botticelli conhecesse a descrição antiga de “O nascimento de Vênus” narrada no segundo hino homérico a Afrodite e tenha nela baseado sua representação da cena. Os hinos homéricos foram publicados em 1488,⁷ tendo por base um manuscrito florentino, e é por isso presumível que seu conteúdo fosse já conhecido havia algum tempo nos círculos humanistas de Florença, e em particular por Lorenzo, versado nos clássicos.

Por outro lado, Gaspary, em sua história da literatura italiana,⁸ notou que a descrição de um relevo representando o episódio de *O nascimento de Vênus*, contida na *Giostra* de Angelo Poliziano,⁹ guarda semelhanças com a pintura de Botticelli. As duas indicações apontam para a mesma direção, já que a referida descrição de Poliziano está apoiada no hino homérico a Afrodite.

A suspeita evidente de que justamente Poliziano, o douto amigo de Lorenzo de Medici — para quem Botticelli, segundo depoimento de Vasari, já pintara uma *Palas Atena*¹⁰ —, teria transmitido o *concetto* a Botticelli é convertida em certeza graças ao fato de que o pintor destoa dos hinos homéricos do mesmo modo que o poeta.

Em seu poema, Poliziano concebe uma série de relevos, que seriam obras-primas que Vulcano teria forjado com as próprias mãos, dispondo-as em duas fileiras nas colunas dos portões do palácio de Vênus; o conjunto estaria arrematado por uma moldura ornamental de folhas de acanto, flores e pássaros. Enquanto a primeira fileira de relevos tematiza alegorias sobre a origem do cosmos,¹¹ vindo até *O nascimento de Vênus*, na segunda sequência de relevos o poder de Vênus é ilustrado com doze exemplos clássicos.¹² *O nascimento de Vênus*, sua recepção na Terra e no Olimpo são descritos nas estrofes 99

99

No tempestuoso Egeu, no colo de Tétis
se vê o órgão genital acolhido
sob o diverso volver dos planetas
vagar pelas ondas em branca espuma envolvido;
e dentro, nascida em atos vagos e ledos,
uma donzela com rosto não humano,
por zéfiros lascivos impelida à margem
a ir sobre uma concha, e parece que o céu se regozije com isso.

100

Dirias verdadeira a espuma e verdadeiro o mar,
e verdadeira a concha e verdadeiro o soprar dos ventos;
verias a deusa fulgurar nos olhos,
e o céu sorrir-lhe em torno e os elementos;
as Horas pisar a areia em brancas vestes,
a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos;
não ser igual nem diverso o rosto,
como parece ser adequado a irmãs.

101

Poderias jurar que das ondas saía
a deusa segurando com a destra o cabelo,
e com a outra mão o doce pomo recobria;
e, marcada pelo pé sacro e divino,
de ervas e de flor a areia se vestia;
ademais, com semblante ledo e peregrino
era acolhida ao seio das três ninfas,
e envolta em uma vestimenta estrelada.

102

Esta com ambas as mãos mantém suspensa
sobre as úmidas tranças uma guirlanda
iluminada por ouro e gemas orientais;
aquela enfeita as orelhas com uma pérola;
a outra voltada ao belo peito e alvos ombros
parece que espalha, em torno, ricos colares,
com os quais costumavam rodear os próprios pescoços,
quando no céu conduziam as danças em roda.

103

Dali, alçadas para o céu, parecem
sentar-se sobre uma nuvem de prata;
a ti pareceria ver o ar tremente
na dura rocha, e todo o céu contente;
todos os deuses com sua beleza aprazer-se
e do feliz leito ter talento;
cada um mostra no rosto maravilha,
com fronte enrugada e elevado cílio.

Justaponha-se a isso a descrição dos hinos homéricos:

Eu cantarei a bela Afrodite, [a deusa] venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força úmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas de véu de ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas imortais, sobre a cabeça imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco e de ouro precioso. À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, enfeitaram-na com colares de ouro com os quais também elas próprias, as Horas de véu de ouro, se adornavam quando iam aos amáveis coros dos deuses e à morada do pai. ^b

A ação do poema italiano é, como se vê, completamente determinada pelo hino homérico; nos dois casos, Vênus, que emerge do mar, é impulsionada pelo vento, Zéfiro, até chegar a terra firme, onde as deusas das estações a recebem.

O acréscimo de Poliziano praticamente só diz respeito ao colorido que conferiu aos detalhes e acessórios; se o poeta se detém na descrição exata desses elementos é para, graças à ficção de uma representação fiel que alcança até os mínimos detalhes, tornar plausível a surpreendente realidade natural das obras de arte descritas. Eis o que seriam tais acréscimos: vários ventos, cujos sopros se veem (“*vero il soffiare di venti*”), impulsionam Vênus, que está de pé em uma concha (“*vero il nicchio*”), até a praia, onde as três Horas a recebem e a vestem com um “manto estrelado” (além dos festões e colares, que os hinos homéricos já narravam). O vento se lança nos trajes brancos das Horas e frisa seus cabelos soltos e flutuantes (livro I, estrofe 100, versos 5, 6). O poeta se admira justamente com esse acessório movido pelo vento, reconhecendo aí a ilusão que o exercício virtuoso da arte produz:

100,2 [...] “e verdadeiro o soprar dos ventos”

100,3 [...] “verias”

100,5 “as Horas pisar a areia em brancas vestes,/ a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos”

103,3 “a ti pareceria ver o ar tremente/ na dura rocha”

A ação transcorre, na pintura, da mesma forma que no poema, exceto que, no quadro de Botticelli, a Vênus (também em pé sobre a concha) ¹³ cobre os seios com a mão direita, e não com a esquerda (como na poesia), segurando com esta os longos cabelos junto ao corpo; além disso, no lugar das três Horas trajadas de branco, quem recebe Vênus é uma única figura feminina, que usa um traje colorido, recoberto de flores e cingido por um ramo de rosas. Apesar dessas diferenças, o minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexo entre as duas obras de arte.

Afinal, na pintura não só temos os dois Zéfiros de bochechas infladas, “cujos sopros se veem”, mas também os trajes e cabelos da deusa à espera na praia agitando-se ao sabor do vento, e inclusive os cabelos de Vênus esvoaçando, ¹⁴ bem como o manto com o qual ela deverá ser coberta. Ambas as obras de arte são paráfrases dos hinos homéricos; mas no poema de Poliziano ainda temos as três Horas, que na pintura foram reunidas em uma.

Com isso se reconhece que o poema foi feito antes e em maior conformidade ao modelo que a pintura, que, por sua vez, seria feita mais tarde e com maior liberdade. Caso se aceite que essa seja uma relação direta de dependência, então o fornecedor seria o poeta, e o receptor, o pintor. ¹⁵ A ideia de que Botticelli tenha se aconselhado com Poliziano está de acordo com a tradição que considera que Poliziano teria sido o inspirador de Rafael e Michelangelo. ¹⁶

O esforço ostensivo, que se manifesta uniformemente tanto no poema como na pintura, em capturar os movimentos transitórios dos cabelos e trajes corresponde a uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália desde o primeiro terço do século xv, que encontraria no *Da pintura* de

Alberti sua expressão mais destacada.

Springer já destacara a passagem de Alberti reproduzida a seguir, justamente tendo em vista os deuses eólicos de Botticelli em *O nascimento de Vênus*,¹⁷ e Robert Vischer a havia considerado em seu *Luca Signorelli*.¹⁸ Eis o que nela se lê:

Agrada-me ver algum movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpentes, parte cresce aqui, parte ali. Da mesma forma, os ramos torcem-se ora para o alto, ora para baixo, ora para fora, ora para dentro, parte se contorce como cordas. O mesmo fazem as pregas que surgem como os ramos nos troncos das árvores; executem-se nelas todos os movimentos de tal forma que parte alguma do tecido esteja isenta de movimento. Mas, como tenho frequentemente lembrado, esses movimentos devem ser moderados e suaves, expondo à vista do espectador mais a graça do que a admiração pelo trabalho. Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens, para que os panos se agitem. Então se verá com que graça os corpos, naquelas partes em que forem atingidos pelo vento, exibirão nas partes convenientes o nu sob os panos; por outro lado, os panos, projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares. Nesse ventanejar o pintor deve tomar cuidado para não desdobrar nenhum pano contra a rajada do vento. c

Nessas regras de pintura ditadas por Alberti, há uma mesma medida de fantasia e de reflexão. De um lado, ele se mostra contente em ver cabelos e trajes em movimento intenso — e aí dá vazão à sua fantasia, que injeta vida orgânica nos acessórios inanimados; nesses momentos, ele vê serpentes que se entrelaçam, labaredas ataçadas, ou os ramos de uma árvore. De outro lado, Alberti é enfático em exigir do pintor que disponha, ao reproduzir tais motivos, de um senso para a comparação atinado o bastante para não se deixar levar por um excesso contrário à natureza — de modo a apenas imprimir movimento aos acessórios ali, onde o vento realmente poderia provocá-lo. É claro que sem uma concessão à fantasia não se iria longe: aquelas cabeças de jovens soprando o vento, que o pintor faria bem em acrescentar, para com isso “fundamentar” o movimento nos cabelos e nos trajes, são um produto justo do compromisso entre fantasia antropomórfica e reflexão comparativa.

Alberti terminara seu *Da pintura*, dedicado a Brunellesco, em 1435.¹⁹ Pouco depois, já em meados do século xv, Agostino di Duccio daria aos cabelos e trajes das figuras do relevo alegórico do Templo Malastetano, em Rimini, uma mobilidade elevada ao maneirismo, de tão intensificada.²⁰ Seguindo aqui o comentário de Valturis sobre a relação de Sismondo Malatesta com as obras de arte em sua capela,²¹ deve-se considerar a forma e o conteúdo da obra de arte produto de duntas reflexões:

[...] sobretudo nas mais amplas paredes e em muitos e nos mais altos arcos, construídos de mármore estrangeiro, em que são colocados quadros de pedra, em que se observam, juntas, belíssimas imagens esculpidas: os santos padres, as quatro virtudes, os signos do celeste zodíaco, os astros errantes, as sibilas e as musas e outras muitíssimas coisas ilustres, que, não só pela esplêndida arte do burilador de pedras e do escultor, mas também pelo conhecimento das formas, tomados os desenhos por ti — o mais hábil e, sem dúvida alguma, o mais brilhante príncipe deste tempo — dos recônditos lugares da filosofia, podem atrair muitíssimo os que observam os intruídos nas letras e quase totalmente alheios ao vulgo.

Alberti foi o arquiteto da igreja, cuja construção supervisionou em cada detalhe;²² nada há que contradiga a presunção de que foi ele o inspirador de tais figuras, que se movimentam bem a seu modo. A propósito de uma das figuras femininas representadas no relevo de Agostino di Duccio na fachada de São Bernardino, em Perúgia, Franz Winter²³ já havia mesmo remetido o motivo dos trajes em movimento dessa figura (a mulher do relevo mais alto da fachada, à esquerda) a um modelo antigo — uma Hora vista de costas, que se encontra reproduzida na conhecida cratera de Pisa.²⁴ Niccolò Pisano também tirou exatamente desse vaso o Dionísio para os relevos esculpidos no púlpito do batistério de Pisa.²⁵ E mesmo

Donatello se deixou inspirar pela figura para realizar um dos apóstolos das portas de bronze da basílica de São Lourenço. ²⁶ Acaso não teria Donatello achado em tal Hora — reproduzida na cratera de Pisa com sua cabeça inclinada para baixo — o modelo para sua princesa capadócia, entalhada em relevo sob a estátua de São Jorge em Orsanmichele (figura 2)? ²⁷



2. São Jorge mata o dragão , Donatello. Tabernáculo. Florença, Museo Nazionale del Bargello.

Para o caso de Agostino di Duccio, pode-se ainda indicar mais referências a outras obras de arte antigas: Winter considera que as representações da história de São Bernardino em Perúgia lembram as composições dos sarcófagos romanos. ²⁸ Jahn fornece, em um estudo sobre os sarcófagos de Medeia, ²⁹ uma ilustração tirada do *Codex Pighianus* ³⁰ de Berlim, em que Medeia está de frente para a árvore com o dragão; sobre sua cabeça, vê-se um tecido insuflado lembrando um balão. O mesmo motivo — que assume tal forma apenas raramente — recorre na mulher situada à margem, diante de São Bernardino e atrás de outras duas mulheres com uma criança; é bem provável que esse sarcófago já estivesse havia muito disposto em frente aos *Santos Cosme e Damião* e que tenha sido concebido ali mesmo.



3. Lenda da vida de São Sigismund o, Agostino di Duccio. Milão, Pinacoteca di Brera.

Também para o anjo do relevo de Agostino di Duccio, em Brera ³¹ (figura 3), o modelo era uma

mênade. ³² Assim como, nesses casos, Agostino, enquanto escultor, recorria às artes plásticas da Antiguidade ao buscar modelos para os motivos de movimento nos cabelos e trajes, Poliziano estava especialmente atento, nas obras dos poetas antigos, às descrições dos motivos de movimento, que ele então imitava fielmente em seus poemas.

É possível que Poliziano afinal tenha sido estimulado pela indicação de Alberti (ou então tenha nela encontrado reforço) a considerar a reprodução dos acessórios em movimento como um problema artístico — assim como também é possível que uma tendência então presente no ideário dos círculos artísticos de Florença o tenha sugestionado a figurar as personagens nos seus relevos com o movimento nos cabelos e trajes. ³³ Seja como for, é certo que Poliziano, com consciência e por conta própria, deu novo apoio a essa disposição, já que formou palavras para descrever esses acessórios em movimento que imitavam com fidelidade as palavras que fora buscar nos poetas antigos — no caso, em Ovídio e Claudiano.

No primeiro dos relevos (dentre os da segunda fileira) nas colunas dos portões do palácio de Vênus, pode-se ver o rapto de Europa:

105

Na outra [coluna do pórtico], em um formoso e alvo Touro,
se vê Júpiter, transformado por amor,
levar o seu doce e rico tesouro,
e ela voltar o rosto ao litoral perdido
em ação temerosa: e os belos cabelos de ouro
brincam no peito por causa do vento contrário;
a veste ondula, e volta para trás,
uma mão mantém ao dorso, e a outra ao chifre.

Aí, Poliziano não só reproduziu a descrição exata da mobilidade nos cabelos e trajes tal como o próprio Ovídio a fornecera em sua narrativa do rapto de Europa nas *Metamorfoses* (II , 873) e nos *Fastos* ³⁴ (V , 607 ss.), como ainda buscou referência em outra passagem, semelhante, das *Metamorfoses* (II , 527).

Caso se justaponha esses cinco últimos versos do poema italiano a seus modelos latinos, deparamo-nos com o fato — que se pode demonstrar apenas raramente na história da arte — de um ecletismo meticoloso, conjugado com a habilidade de processar com força artística própria os elementos à mão:

E ela voltar o rosto ao litoral perdido

Met. , II , v. 873 -874: “[...] e, arrebatada, olha para trás, para o litoral deixado”.

Em ação temerosa

Met. , II , v. 873 : “teme estas coisas”.

E os belos cabelos de ouro

Fast. , V . 609 : “a brisa agita os cabelos de ouro”.

Brincam no peito por causa do vento contrário

Met. , I , v. 528 -529 : “E os ventos, que vinham ao encontro, vibravam as vestes adversas/ e a leve brisa impelia os cabelos para trás”.

A veste ondula e volta para trás

Met. , II , 875 : “As vestes trêmulas são onduladas pelo vento”.

Fast. , v. 609 : “A brisa estufa o vestido”.

uma mão mantém ao dorso, e a outra ao chifre

Met., II, v. 874 : “[...] a destra segura o chifre, a outra sobre o dorso/ foi posta”.

Est. 106 : “Puxa para si os pés nus e pequenos”.

Fast., v. 611 : “Retirou muitas vezes os tenros pés do mar”.

Como que temendo o mar que não a banhe

Ibid., v. 612 : “e temeu o toque da água que saltava”.

Na descrição do relevo representando o rapto de Prosérpina (estrofe 113), foi preciso acudir não só ao próprio Ovídio como à arte detalhista, hiperovidiana, de Claudiano: ³⁵

Quase ao mesmo tempo vista, amada e arrebatada

pelo feroz Plutão Prosérpina aparece

sobre um grande carro, e seus cabelos soltos

agitados pelos zéfiros amorosos.

A propósito do terceiro desses versos da *Giostra*, Carducci cita a seguinte passagem, ³⁶ sem fornecer maiores informações: “[...] Prosérpina é levada pelo carro alado/ com a cabeleira espalhada pelo Noto [...]”.

Até aí se poderia pensar que Poliziano teria inventado, sem com isso fugir à linha de seus modelos, ao menos os “*Zefiri amorosi*”; mas mesmo isso se acha em Claudiano (verso 30): ³⁷ “lançará às leves brisas/ os indóceis cabelos a vagar”. Portanto, também aqui a justaposição revela a mesma imagem:

Quase ao mesmo tempo vista, amada e arrebatada

Met., v. 395 : “Quase ao mesmo tempo foi vista, amada”.

pelo feroz Plutão Prosérpina aparece

“e raptada por Dite”

sobre um grande carro, e seu cabelo solto

Claud., II, v. 247 : “Prosérpina é levada pelo carro alado”.

Ibid., v. 248 : “com a cabeleira espalhada pelo Noto”.

agitados pelos zéfiros amorosos

Ibid., II, v. 30 : “[...] lançará às leves brisas/ os indóceis cabelos a vagar”.

No curso efetivo da aventura amorosa descrita nas estrofes de Poliziano, é possível encontrar ainda duas outras passagens pertinentes. Primeiro: nos versos 7,8 da estrofe 56 do livro I, Giuliano contempla a “ninha”, em dúvida se deve segui-la ou não: “consigo mesmo louvando o doce ³⁸ caminhar celeste/ e o ventilar da angélica veste”. Mesmo que não se possa considerar os seguintes versos de Ovídio (*Arte de amar*, III, 299 -301) como modelos diretos, convém evocá-los pela semelhança no tom da observação:

Ars am., III, 299

Há também no caminhar uma parte do encanto não desprezível; ele atrai os homens desconhecidos e os afasta.

Esta move o corpo com arte e aceita as brisas em suas túnicas, que flutuam.

Segundo: ao descrever o reino de Vênus ³⁹ (da estrofe 69 do livro I em diante), Poliziano ilustra desta forma a deusa da primavera que lá reina (estrofe 72, versos 5 -8):

Ali os anos não modificam as suas fases;
mas a leda Primavera jamais falta,
que expõe seus louros e crespos cabelos à brisa
e ata mil flores na pequena guirlanda.

Para essa passagem — assim como para a ênfase dada aos acessórios em movimento nos trajes das deusas sazonais, que recepcionam Vênus ⁴⁰ — não é possível detectar um modelo direto. Mas é presumível que o poeta se sentisse bem próximo ao espírito dos poetas antigos, ao se deixar levar por uma caracterização dos movimentos tão à maneira de Ovídio e Claudiano.

A figura feminina que dá boas-vindas a Vênus no quadro de Botticelli revela uma conformidade notável com a descrição das Horas dada por Poliziano, aí incluída aquela caracterização dos acessórios em movimento. Na pintura, ela (que se volta para a esquerda, bem de perfil) está na beira da praia, segurando, contra a Vênus que é impelida em sua direção, o manto insuflado pelo vento — manto que ela segura pelas bordas por cima com a mão direita esticada, e por baixo, com a esquerda —; na literatura crítica, ela é quase sempre identificada como deusa da primavera. ⁴¹ Seu vestido, bordado com centáureas azuis, cola-se bem ao corpo, revelando nitidamente o contorno das pernas; partindo da depressão do joelho esquerdo, uma série de dobras em seu vestido perfaz uma curva suave, que tende à direita, para mais abaixo esvoaçar formando dobras espalhadas em leque; as mangas justas, mas abaloadas à altura dos ombros, estão vestidas por cima de uma peça branca feita de um material leve. A maior parte de seus cabelos loiros revoa das têmperas para trás em ondas compridas, estando uma pequena parte amarrada numa trança firme, que termina em um tufo de cabelos soltos. Ela é a Hora da primavera, como a que corresponde à fantasia de Poliziano: ela está na praia, para recepcionar Vênus; o vento se lança em suas roupas e frisa seus “loiros cabelos cacheados, que ela deixa soltos ao sabor do vento”. A deusa da primavera usava um ramo de rosas como cinta; essa seria uma peça de vestuário por demais inusitada, a não ser que “significasse alguma coisa” para os eruditos do Renascimento.

Vamos agora dar algum espaço para a suspeita evidente de que Poliziano não serviu a Botticelli apenas por intermédio de sua *Giostra*, mas também pessoalmente, sendo ele o erudito conselheiro a que foi dada a tarefa de encontrar, para a *Primavera*, atributos claros e “antigos” — e de que, para esses fins, Poliziano teria recorrido a Ovídio, seu poeta predileto. Eis o que ele teria, então, lido a propósito da *Primavera*, quando esta se apresentou ao trono de Apolo (em *Met.*, II, v. 27 ss.): “E estava a primavera cingida por uma coroa de flores”. ⁴² Já nos *Fastos* (v. 217), o que se lê é o seguinte: “Reúnem-se as Horas, cingidas por vestes pintadas”.

Caso Poliziano compreendesse a palavra “*cinctum*” como “posta à cinta”, ⁴³ obteria uma informação mais precisa sobre o modo como estaria “a Hora em seu traje colorido e cingido”.

A seguinte passagem, tirada de *Le imagini dei Dei*, de Vincenzo Cartari, ⁴⁴ prova que outros eruditos do Renascimento também viam, na cinta de flores, uma insígnia da deusa da primavera:

As Horas, que, como se diz, são os quatro períodos do ano, e abrem e fecham as portas do Céu, são às vezes dedicadas ao Sol, e outras a Ceres, e por isso carregam dois cestos: um de flores, o qual indica a primavera, e o outro de espigas, que significa o verão. E Ovídio igualmente diz nos *Fastos* ⁴⁵ que elas estão em companhia de Jano [Apolo] como guardas das portas do Céu, e quando depois conta a história de Flora, sob cujo poder estão os prados floridos, diz que as Horas, vestidas com véus finíssimos, às vezes vêm até esses campos para colher diferentes flores, com as quais fazem belas guirlandas.

Desse confuso exercício de erudição, o que afinal se consegue depreender é que, também aqui, a principal fonte são as duas passagens de Ovídio citadas.

Também se encaixa aqui uma figura da primavera pertencente aos círculos eruditos de Veneza: na

Hypnerotomachia Poliphili , ⁴⁶ romance arqueológico do início do Renascimento, Poliphilus, no episódio do triunfo de Vertumnus e Pomona, ⁴⁷ vê, entre inúmeras outras obras de arte, uma “*sacra ara quadrangula* ” [um altar sagrado quadrangular] com as quatro estações personificadas “*in candido et luculeo marmoro* ” [em mármore cândido e lucúleo].

Em qualquer face dela surgia uma imagem incrível e elegante, quase perfeita. A primeira era a mais bela deusa com mecha esvoaçante ⁴⁸ coroada por rosas e outras flores, com o mais tênue vestido, ⁴⁹ bem justo ao seu belíssimo corpo; com a mão direita, espalhava devotamente uma oferenda de rosas e flores sobre um antigo braseiro de carvão, ⁵⁰ com a chama crepitante, e na outra, mantinha um raminho de mirto, perfumado e com baga. ⁵¹ Diante dela um alado e belíssimo menino, sorrindo, com suas célebres armas, e duas pombas, sob a figura estava inscrito: viva a florida primavera.

A xilogravura correspondente (figura 4) mostra uma mulher de perfil, com o rosto voltado para a direita; ela está em pé, em postura amena, e atira rosas no “*antiquario Chytropode* ” [antigo braseiro de carvão] com a mão direita, enquanto, com a esquerda, segura o ramo de murta. Uma mecha volumosa de cabelo revoa para a esquerda. À sua frente, do seu lado direito, está um cupido alado e nu, com arco e flecha. Três pombas voam. Ademais, depreende-se com clareza de toda a série de ilustrações e descrições contidas na *Hypnerotomachia* : quando o que estava em jogo era fazer ressurgir, em suas realizações mais características, a arte da Antiguidade, a mobilidade aparente das figuras era considerada pelos eruditos venezianos um ingrediente distintivo. ⁵²



FLORIDO VERI .S.

4. A primavera , xilgravura da Hypnerotomachia Poliphili . Veneza, 1499.

Mesmo mais tarde, no século XVI , Luigi Alamanni (1495 -1556) dizia o seguinte a respeito de Flora: ⁵³

V. 13

Onde quer que esta mova o pé gracioso,
cobre de folhas e flores a terra ao redor,
pois a Primavera está consigo, e o inverno em outro lugar.
Se expõe os cabelos ao vento, faz inveja ao dia.

Consideremos agora mais um desenho que será relacionado a *O nascimento de Vênus* ; dele se depreende, de forma definitiva, que, por mais que com isso não se esgote a questão, é ainda assim legítimo fazer do tratamento dado aos acessórios em movimento critério para a “influência da Antiguidade”.

Trata-se de um desenho à pena do acervo do duque de Aumale, que foi exposto em 1879 , em Paris, e fotografado por Braun, em cujo catálogo (de 1887) ele é assim descrito: “p. 376 N. 20 . *Étude pour une composition de Vénus sortant de l’onde. Le tableau est à la Galerie degli Uffizi* ” [Estudo para uma composição de Vênus emergindo. O quadro está na Galleria degli Uffizi.

É improvável que o próprio Botticelli tenha feito o desenho (figura 5)⁵⁴ — já que os detalhes (como as mãos e o seio da figura feminina nua) foram muito cruamente trabalhados. É mais certo que uma mão experiente do círculo de seus alunos o tenha feito, por volta do fim do século xv .

Tampouco se deve considerá-lo um esboço para *O nascimento de Vênus* , uma vez que a postura da figura feminina nua guarda uma semelhança bem imprecisa com a Vênus de Botticelli.

Cinco figuras estão representadas no papel: à esquerda, uma mulher, vista de costas e do tronco para cima, com um pano nos ombros e amarrado na frente. A cabeça está voltada para a direita de quem vê o desenho. Seus cabelos, que ela em parte usa como uma grinalda, caem por sobre os ombros nus, numa trança volumosa. O braço direito está erguido.



5. Estudo . Chantilly, Musée Condé.

A figura feminina nua ao seu lado — mais ou menos na pose da *Vênus de Medici* — está com o braço direito dobrado num ângulo reto à frente do seio (mas sem escondê-lo), e o esquerdo cobrindo o baixo-ventre. As pernas estão cruzadas e os pés formam um ângulo reto, numa posição que não parece estável o bastante para sustentar o tronco, que está um tanto curvado para trás.

Os cabelos estão repartidos no meio, sendo em seguida reunidos e dispostos em tranças ao redor da cabeça, terminando em um tufo que esvoaça livremente. A mesma *brise imaginaire* faz insuflar uma peça de roupa que lembra um xale, estando jogada sobre o ombro esquerdo.

As outras três figuras parecem ter sido tiradas de uma composição antiga, como de um friso. Vemos uma mulher que segura uma lira com a mão esquerda, vestindo um quitão e por cima um draprejado à cintura; ao lado dela, a cabeça de um jovem, com elmo; e, para encerrar, outro jovem dando uma passada larga rumo à direita, mas com a cabeça virada para trás, de perfil.

Ocorre que as três figuras foram na verdade tiradas de um sarcófago, que representa o episódio de Aquiles na ilha de Esquiro; a mulher com a lira é uma das filhas de Licômedes, e o jovem que se afasta a

passos largos é Aquiles, em sua escapada. ⁵⁵

Dado que as mutilações do desenho não foram complementadas arbitrariamente, pode-se determinar com exatidão o exemplar que lhe serviu de modelo: o sarcófago hoje preservado em Woburn Abbey, e que originalmente se encontrava em meio aos relevos que foram sendo encravados na escadaria da Igreja de Santa Maria d'Aracoeli, em Roma, a partir de meados do século XIV. ⁵⁶

Michaelis o descreve da seguinte forma:

À esquerda de Aquiles veem-se as quatro filhas de Licômedes: uma, que veste um quitão e tem uma clâmide jogada como um xale, e que está em posição similar à de Aquiles, segura uma cítara (cujo topo foi restaurado) com o braço esquerdo; outra, vestida da mesma forma, move-se ligeira para a esquerda (o restaurador acrescentou seus antebraços e a flauta); das outras duas irmãs, só se pode ver a cabeça ao fundo. ⁵⁷

Além disso, o braço direito de Aquiles e a lança também seriam completados. Do desenho feito por Eichler (figura 6), ⁵⁸ depreende-se ainda que também o antebraço da figura feminina que está com a lira foi completado.

Como toda essa fragmentação se encontra no desenho, conclui-se que este foi feito justamente conforme o sarcófago em questão e na época em que ele ainda estava encravado na escadaria de Santa Maria d'Aracoeli, em Roma.



6. Aquiles em Esquiro . Desenho a partir de um sarcófago, Woburn Abbey.

Os dois estudos de modelo, próximos um do outro, mostram como um artista do século xv selecionava, de uma obra original da Antiguidade, o que lhe “interessava”. O que, nesse caso, foi simplesmente, por um lado, a peça de roupa insuflada de forma oval, que o artista, para tornar o motivo inteligível para si, desenvolveu como um xale (cuja extremidade descende do ombro esquerdo até o lado direito do quadril), e, por outro, o penteado da figura feminina, que ele proveu de um tufo livremente esvoaçante (e que não é em absoluto visto no modelo), decerto na crença de ser “como os antigos”.

As “ninfas dançarinas” desse sarcófago ainda causariam uma impressão especial a Pirro Logorio (falecido em 1583): 59

(Aquiles em Esquiro.) De Aquiles e de Ulisses. Não se deve, de fato, deixar de lado um outro monumento, um sepulcro que está ainda aqui próximo ao que foi descrito acima, por ser abundante em figuras de homens armados e de mulheres lascivamente vestidas... (Há aqui um hiato na publicação de Dessau.) No sepulcro há seis mulheres esculpidas, como graciosas ninfas, vestidas com os mais sutis véus: algumas delas estão dançando e fazem movimentos com um véu, saltando; com as vestes tão sutis e transparentes, que quase se

mostram nuas; uma delas toca uma lira, e as outras, tendo deixado a dança, é como se tivessem corrido para pegar Aquiles.

É possível trazer à tona mais um exemplo similar, tirado de outra área, que mostra como, na época, havia já certa opinião formada quanto a essas figuras femininas, com seus trajés em movimento.

Eis o que relata Filarete, seguindo Plínio, a respeito de obras de arte que se acham em Roma:

Havia ainda quatro sátiros pintados, que, por sua beleza, foram levados a Roma: um deles carregava Baco sobre os ombros; o outro o cobria; o terceiro parecia chorar como um menino; o quarto bebia em uma cratera do companheiro. Havia ainda duas ninfas com sutis vestes esvoaçantes. ⁶⁰

Mas Plínio nada sabe a respeito dessas *ninphe* ; ⁶¹ eis o que se lê em sua obra: “*duaeque aerae velificantes sua veste*” [duas Auras, que fazem de suas vestes, velas]. Ocorre que as *aerae* não eram ninfas apenas para Filarete — e a maior prova disso é o fato de que os editores primeiros do texto de Plínio simplesmente substituíram a palavra *aerae* (cujo significado talvez não lhes fosse inteiramente claro) por *nymphae* .

Na *Princeps editio* , de 1469 , que foi organizada por Giovanni de Spira, ainda se lê: “*duaeque aerae velificantes sua veste*” [duas Auras, que fazem de suas vestes, velas]. ⁶²

Em contraste, na versão de Sweynheim e Pannartz, de 1473 , temos: “*duaeque nymphe velificantes sua veste*” [duas ninfas, que fazem de suas vestes, velas]. ⁶³ E assim também na versão de Parma, de 1481 : “*duaeque nymphe velificantes sua veste*” [duas ninfas, que fazem de suas vestes, velas]. ⁶⁴

Mesmo na versão de Plínio por Cristoforo Landino, o que se lê é: “*Item due nymphe che fanno vela delle proprie veste*” [assim duas ninfas, que fazem vela das próprias vestes]. ⁶⁵

Com isso terminam as excursões que tomaram como ponto de partida *O nascimento de Vênus* de Botticelli. Em toda uma série de obras de arte próximas umas das outras pelo seu tema: na pintura de Botticelli, no poema de Poliziano, no romance arqueológico de Francesco Colonna, no desenho feito no círculo de Botticelli e na descrição que Filarete fez de uma obra de arte — em todos esses casos, faz-se presente a inclinação (formada com base no que então se sabia da Antiguidade) em recorrer às obras de arte da Antiguidade, quando se tratava de dar corpo à vida em movimento aparente.

APÊNDICE: A PALAS DESAPARECIDA

A combinação de um informe histórico de Vasari com outros testemunhos fornece, ademais, a evidência para uma relação entre Poliziano e Botticelli, que os historiadores da arte até aqui reconheceram apenas por vias indiretas. A importância metódica dessa prova faz necessária uma curta interrupção na explanação puramente iconográfica.

As explanações de Ulmann permitem inferir com segurança que um desenho de Botticelli (pertencente à coleção dos Uffizi e publicado por Ulmann) é na verdade o esboço para uma Atena representada no tapete publicado por Müntz; ⁶⁶ além disso, uma passagem no inventário de Medici sobre uma pintura de Botticelli na “camera di Piero” ⁶⁷ deve ser entendida como referindo-se a uma Palas (isso segundo a conjectura de Ulmann). Ulmann procurou então associar essa Palas àquela que Vasari assim descrevera: “Na casa Medici, fez muitas coisas ao velho Lorenzo: em particular, uma Palas feita em um brasão sobre ramos a que atiravam fogo, que pintou em tamanho natural”. ⁶⁸

Entretanto, não precisamos presumir um nexos entre essa Palas e a do tapete, pois é possível obter uma imagem mais exata dessa “Palas feita em um brasão” combinando uma passagem de Paolo Giovio, um epigrama de Poliziano, um desenho de Botticelli (figura 7) e uma xilogravura para a *Giostra* de Poliziano. Na passagem de Paolo Giovio, ⁶⁹ é mencionado que tal *impresa* seria o brasão de Piero de

Lorenzo, cuja invenção se devia a Poliziano:

Piero, o Magnífico, filho de Lorenzo, quando jovem e apaixonado, usou troncos verdes empilhados em que havia, em seu interior, chamas e labaredas, para significar que o ardor de seu amor era incomparável, já que queimava a lenha verde, e esta invenção foi do mais douto dos homens, M. Angelo Poliziano, que lhe fez ainda como mote este verso latino: *In viridi teneras exurit flamma medullas* [Na verde (lenha) a chama queima as ternas medulas]. 70



7. São Tomás , Sandro Botticelli. Milão, Biblioteca Ambrosiana.

Como a pintura mencionada no inventário decorava a “camera di Piero”, o nexa indicado fica claro, só restando saber como se deveria imaginar essas “achas empilhadas ardendo em chamas”. O quadro tinha aproximadamente 2,44 metros de altura por 1,22 de largura,⁷¹ de modo que, se Atena foi representada em tamanho natural, sobraria ainda mais ou menos um terço de área livre, acima ou abaixo dela. Uma evidência para o que foi reproduzido no terço inferior da pintura é fornecida por uma xilogravura que ilustra a última cena da edição de 1513 da *Giostra* de Poliziano (figura 8).⁷² Nela vemos Giuliano de joelhos, com as mãos levantadas em súplica a uma deusa, que por sua vez está em uma alcova; a deusa se apoia numa lança, que segura com a mão direita, e diante dela há um altar retangular, que traz em sua ampla face frontal a inscrição “Citarea”. No centro vemos achas ardendo em chamas. A imagem ilustra Giuliano invocando Palas e Vênus, antes de ser chamado a participar da justa. A estátua, ao que parece, representa Palas, enquanto o altar, com a lenha verde ardendo em chamas, seria devotado a Vênus. O texto do poema não enseja diretamente tal representação dos “*bronconi*”.⁷³

Com essa xilogravura, o desenho de Botticelli em Milão é esclarecido.



8. Giuliano defronte a Palas, xilogravura, em Poliziano, *Giostra*. Florença, 1513.

Pelo que é possível ver na fotografia de Braun, duas figuras estão reunidas numa mesma folha.⁷⁴ Na parte de baixo, um jovem imberbe se ajoelha, erguendo as mãos em súplica; seu manto longo cai formando dobras esparramadas sobre o chão. Acima de sua cabeça, num trecho que parece ter sido recortado, foi inserida a figura de uma mulher, de pé sobre um pedestal à antiga, cuja forma lembra um vaso; com a mão direita ela segura uma maçã, e com a esquerda a borda superior de um escudo com uma górgone no centro.

Olhando a xilogravura, é possível corrigir a junção operada e conhecer o conteúdo da imagem. A

deusa precisaria estar mais à direita, diante do jovem de joelhos, e abaixo dela o altar com as aças ardendo. Pode-se então supor que o desenho milanês seja um esboço para a ilustração da cena final da *Giostra* ⁷⁵ — não obstante divergências pontuais (nos trajes do jovem ajoelhado; nos drapejos do traje, simplificados na xilogravura; e no armamento modificado da Palas).

Já a pintura desaparecida de Botticelli provavelmente não incluía, por conta do formato do quadro, a representação de Giuliano ajoelhado, de modo que não podemos considerar o desenho um esboço para a pintura; ainda assim, o que ficou estabelecido até aqui nos permite ter uma ideia bem fundamentada desse quadro; no quarto de Piero di Lorenzo ⁷⁶ haveria, pois, uma Atena com uma lança na mão direita e um escudo diante de si, e sob ela, preenchendo cerca de um terço da superfície, um altar com lenha em chamas.

Também na investigação da *Primavera* deve-se de início manter o ponto de vista de procurar pela “influência” dos modelos antigos na representação dos acessórios em movimento, assim como na questão do inspirador do *concetto* e seu cliente deve-se pensar antes de mais nada em Poliziano e nos Medici.

II. A PRIMAVERA

*What mystery here is read
Of homage or of hope? But how command
Dead Springs to answer? And how question here
These mummers of that wind-withered New Year?
Dante Gabriel Rossetti, For Spring by Sandro Botticelli*



9. A primavera , Sandro Botticelli. Florença, Galleria degli Uffizi.

Vasari menciona a assim chamada *A primavera* (figura 9) e *O nascimento de Vênus* : “[...] ainda hoje em Castello, villa do duque Cosimo, há dois quadros ilustrados com figuras: um é Vênus que nasce, e

aquelas brisas e ventos que a fazem vir à terra com os Amores; e então uma outra Vênus, adornada pelas Graças, indicando a primavera”.

Nitidamente enfatizando a correspondência entre as duas pinturas, Vasari indica, como se vê, que Vênus está no centro de ambas: “um é Vênus que nasce [...] e então uma outra Vênus, adornada pelas Graças [...]”.

Não obstante, na literatura crítica ela é quase sempre chamada simplesmente de *Alegoria da primavera*, uma concepção em favor da qual pesam a diferença de tamanho entre essas duas pinturas⁷⁷ e o fato de serem conservadas em locais distintos.⁷⁸

Bayersdorfer, em texto para *Klassischer Bilderschatz*, recentemente interpretou em maior detalhe a pintura:

Alegoria da primavera. No centro está Vênus, sobre cuja cabeça Amor atrai flechas incandescentes nas Graças, que dançam à esquerda. Ao lado delas, Mercúrio dispersa, com seu caduceu, a névoa vista na copa das árvores. Na parte à direita, Flora⁷⁹ atravessa a clareira repleta de rosas, enquanto o toque de Zéfiro faz brotar flores da boca da ninfa da terra, que dele foge. Pintada para a Villa de Cosimo em Careggi,⁸⁰ e atualmente na Academia de Florença.

As denominações a que se chegou no curso deste trabalho coincidem com essa interpretação, exceto que “ninfa da terra” deveria ser denominada “Flora”, e a moça repleta de rosas não deveria ser identificada como “Flora”, mas sim como deusa da primavera.

Esses dois pontos ainda serão retomados, junto às passagens pertinentes. A tentativa de esclarecer a elaboração do quadro por referência às ideias análogas encontradas na literatura crítica e na arte coetâneas (tanto a discursiva como a figurativa) mostra-se frutífera já na leitura de Alberti^d — a referência óbvia.

Alberti recomenda as três Graças dançantes como tema de uma pintura, logo após sugerir aos pintores que considerassem com carinho a *Calúnia de Apeles*, uma invenção particularmente feliz — e que Botticelli igualmente ilustraria.⁸¹ Vejamos:

Gostaria de ver ainda aquelas três irmãs às quais Hesíodo deu os nomes de Egle, Eufrosine e Tália, que eram pintadas de mãos dadas umas às outras e rindo, com as roupas descingidas e bem limpas. Com elas queriam que se entendesse a generosidade, pois uma delas dava, a outra recebia e a terceira devolvia o favor recebido. Essas etapas devem existir em toda generosidade perfeita.

Alberti encerra a descrição da *Calúnia de Apeles* com a seguinte observação: “Essa história, se contada, já agrada, imaginem-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles”.^e E liga isso ao segundo *concetto*, com o sentimento orgulhoso de ter feito uma descoberta feliz, com as palavras:

Por aí se vê quanto louvor tais invenções proporcionam ao artífice. É isto que aconselho a todo pintor: que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras. Elas proporcionarão novas invenções ou ao menos ajudarão na composição de uma bela história, por meio da qual os pintores conquistarão na pintura muito louvor e fama.

O fato de Botticelli ter dado corpo justamente a esses exemplos modelares de Alberti é uma prova suplementar do quanto ele, ou então o douto que o aconselhava, foi “influenciado” pelo ideário de Alberti.

Na nota 62 de sua edição do livro de Alberti, Janitschek indica que essa alegoria foi tomada de Sêneca (*De Beneficiis*, 1, 3), seguindo a esteira de Crisipo. Eis a passagem de Sêneca:

[...] porque são três as Graças, porque são irmãs, porque suas mãos estão entrelaçadas, e por que estão rindo, jovens e virgens, com a veste solta e transparente. Alguns, certamente, querem que pareça ser uma a que dá o benefício, a outra a que recebe, e a terceira a que retribui; outros querem que sejam os três tipos de benefícios: o dos beneméritos, o dos que retribuem e o dos que juntamente recebem e retribuem.

Sêneca conclui o seguinte: “Portanto, Mercúrio está em companhia delas, não porque a razão ou a eloquência tornam recomendáveis os benefícios, mas porque assim pareceu bem ao pintor”.

Da vestimenta da Graça mais à esquerda depreende-se que o pintor considerava que o traje transparente e descingido era uma característica imprescindível: ainda que os motivos ondulados sobre a coxa direita só pudessem ocorrer caso houvesse ali algo atando o vestido, não se vê tal cinto, de modo que falta um fundamento visível para a disposição do vestido — ausência essa por sua vez necessária em virtude do motivo da obra.

No *Codex Phigianus*⁸² (obra de meados do século XVI, bem conhecida, que traz desenhos da Antiguidade) há também uma ilustração baseada em um relevo, com três mulheres dançantes, com vestidos longos (o relevo encontra-se hoje em Florença, na coleção dos Uffizi).⁸³ Sob a ilustração, o desenhista anotou as palavras: “*Gratiae Horatii Saltantes*” [as Graças de Horácio, que dançam].

Jahn chegou a pensar que se tratava de uma referência à Ode I, IV, 6-7, de Horácio:

e as formosas Graças
juntas às ninfas, batem, em cadência,
pés alternos, a terra. f

Mas acaso não teria Phigius pensado na Ode I, 30: “férvido menino e Graças, com os cintos soltos” g que corresponderia àquela concepção das Graças segundo Alberti (via Sêneca) como sendo mulheres em trajes soltos e descingidos?

Há, no Louvre, um fragmento de afresco atribuído a Botticelli, proveniente da Villa Lemmi (que, por sua vez, fica próxima à Villa Careggi).⁸⁴ Ele representa as três Graças, que, conduzidas por Vênus, aproximam-se, trazendo presentes, de Giovanna d’Albizzi, no dia de seu casamento com Lorenzo Tornabuoni (1486).

As três Graças, que andam uma atrás da outra, usam os mesmos trajes idealizados e descingidos que as de *A primavera*, com a diferença de que as duas últimas (a partir da esquerda), além desse traje que parece uma camisa, têm também um manto; no caso da Graça que está mais atrás, o rebordo do manto cai flutuando do ombro direito, o que lhe dá um formato abaloado, e à altura do ventre — exatamente como na Graça de *A primavera* — acaba formando um chumaço suspenso no ar, sem que fique claro o que o prende desse jeito.

Tomando como base apenas as ilustrações, é difícil decidir se o afresco é obra do próprio Botticelli, como quer Cosimo Conti, ou se foi, ao menos em parte, obra de seus ajudantes, como acredita Ephrussi. Há alguns traços grosseiros no desenho que pesam em favor da opinião de Ephrussi.⁸⁵

Para provar que a dama do afresco vestida conforme a moda da época era mesmo Giovanna Tornabuoni, Cosimo Conti já remetera a duas medalhas,⁸⁶ ambas levando no anverso o retrato de Giovanna; no reverso, está reproduzida a cada vez uma cena mitológica distinta, cujo tratamento formal é mais uma vez notável do ponto de vista iconográfico.

O reverso de uma das medalhas mostra as três Graças nuas e laçadas umas nas outras, assim como ficariam conhecidas (figura 10); trata-se de um dos exemplos de que os pintores da época estavam familiarizados com as três deusas assim agrupadas⁸⁷ — sendo outro exemplo a descrição de Filarete de uma pintura no panteão dos artistas (ver a edição de Oettingen, livro XIX, p. 735). Na medalha, as Graças

estão acompanhadas pela inscrição: “*Castitas. Pul <chr >itudo. Amor*” [Castidade. Beleza. Amor].

Se o reverso dessa primeira medalha mostra as antigas deusas tais como estamos acostumados a vê-las desde Winckelmann, no “espírito da Antiguidade”,⁸⁸ ou seja, nuas, em pose serena, então o reverso da segunda medalha⁸⁹ mostra uma figura feminina que, por sua vez, exhibe aquela mobilidade pujante e sem fundamento dos cabelos e dos trajés (figura 11).



10. As três Graças , Niccolò Fiorentino. Verso da medalha para Giovanna Tornabuoni.



11. Vênus Virgo , Niccolò Fiorentino. Anverso da medalha para Giovanna Tornabuoni.

Ela está sobre as nuvens, com a cabeça virada um pouco para a direita, enquanto os cabelos esvoaçam para os dois lados; seu vestido é plissado e está cingido por fora, formando um chumaço; a franja de seu vestido, junto com a de uma pele presa por cima dele, adeja ao vento. Os seguintes elementos a caracterizam como caçadora: a flecha, que ela segura com a mão direita erguida; o arco, na mão esquerda voltada para baixo; a aljava cheia de flechas, visível sobre o lado direito dos quadris; e as botinas. A inscrição, um verso da *Eneida* de Virgílio (I, 315), revela quem ela é: “*Virginis os habitumque gerens et Virginis arma*” [Virgem no traje e aspecto, em armas Virgem].

Nos versos que seguem há uma descrição ainda mais precisa do disfarce em que a Vênus se apresenta diante de Eneias e seu companheiro:

Da selva em meio a mãe se lhe apresenta,
Virgem no traje e aspecto, em armas Virgem
Lacena; ou qual Harpálice, a Treícia,
Cansa os corcéis e o Euro vence alifugo:
Pois do ombro o arco destro, à caçadora,
Pendura, e às auras a madeixa entrega,
Dos joelhos nua e a falda em nó colhida. h

Os dois últimos versos fornecem a indicação, seguida à risca, para o tratamento dispensado aos acessórios em movimento — que também nesse caso deve ser concebido como característica de uma modelagem “à maneira dos antigos”.

A mesma cena da *Eneida* está ilustrada numa das duas laterais longas de uma arca de matrimônio italiana, de meados do século xv. ⁹⁰ À esquerda, no campo, Vênus aparece diante de Eneias e de seu companheiro, e, um pouco à direita, vemos como ela desaparece no ar diante de seus olhos (figura 12).



12. Vênus e Eneias, Ateliê de Apollonio di Giovanni. Cassone, Hanôver, Museum August Kestner.

Ela está sobre as nuvens — como na moeda — e usa um elmo alado e botinas, com a aljava do lado

esquerdo e o arco no ombro do mesmo lado; a cor de seu traje, plissado de um lado ao outro, é vermelha, e padrões dourados em relevo o enfeitam; os cabelos soltos revoam ao sabor do vento. As outras figuras estão vestidas com trajes da época.

Na outra lateral dessa cassone vê-se a caçada de Eneias e Dido, que é interrompida por uma tempestade. Também nesse caso, o desejo de reproduzir padrões antigos rendeu seus frutos: na parte superior, à direita, desenhados da cintura para cima, vemos três deuses do vento;⁹¹ são negros e seus cabelos estão arranjados em vários volumes em torno da cabeça, resultando num formato globular;⁹² eles sopram em suas cornetas recurvas a “*nigrantem commixta grandine nimbum*”⁹³ [nuvem de tempestade negra cheia de granizo] (figura 13).



13. Divindades do vento (detalhe), Ateliê de Apollonio di Giovanni. Cassone, Hanôver, Museum August Kestner.

Se, no que diz respeito às três Graças, foi preciso ir bem longe para encontrar a disposição artística aqui analisada, outro grupo visto em *A primavera* admite uma demonstração mais cerrada e uma referência direta a Poliziano. Trata-se da cena de perseguição erótica, que completa o quadro à direita.

Entre as laranjeiras que flanqueiam o bosque, curvadas com uma rajada de vento, é possível ver a parte superior do corpo de um jovem alado. Num voo rápido — os cabelos e a manta esvoaçam ao vento —, ele se projeta (voltando-se para a esquerda) sobre uma moça, que foge; com as sobrancelhas cerradas e as bochechas cheias de ar, chega a tocar com as mãos as costas dela, lançando uma poderosa lufada de vento em sua nuca. Enquanto corre, a moça volta o rosto para seu perseguidor, como para implorar ajuda, e suas mãos e seus braços também fazem um movimento defensivo; o vento brinca com seus cabelos soltos e sua roupa branca e transparente, que em parte flutua em ondas, em parte se espalha em leque.⁹⁴ Do canto direito de sua boca brota um feixe de flores diversas: rosas, centáureas e outras.

Nos *Fastos* de Ovídio (v, vv. 193 -214), Flora narra como fora acoçada e sobrepujada por Zéfiro;⁹⁵ como presente de casamento, ela teria então recebido a capacidade de transformar em flores o que

tocava.

Assim eu [disse]. Assim a deusa respondeu às minhas perguntas.
Enquanto fala, exala da boca rosas primaveris.
Eu, que Flora me chamo, era Clóris. A letra grega
do meu nome foi corrompida pela pronúncia latina.
Eu era Clóris, ninfa do Campo feliz, onde sabes
ter sido antes o lugar para os homens afortunados.
A mim, modesta, é-me penoso narrar que formosura tive.
Ela, porém, encontrou à minha mãe um deus como genro.

Era primavera; eu vagava. Zéfiro me viu; ia-me embora.
Ele me persegue; fujo. Ele ficou mais forte.
E Bóreas dera ao irmão todo o direito de rapina,
aquele que ousou levar os prêmios da casa de Erecteu.
Emenda, porém, sua violência, dando-me nomes de esposa,
e não há nenhuma queixa em meu leito.

Desfruto da primavera sempre; sempre é a estação mais vigorosa.
A árvore tem folhagens; o solo, sempre pastos.
Eu tenho um jardim fértil em meus campos dados em dote;
a brisa o favorece; é regado por uma fonte de água límpida.
Meu marido o preencheu com excelentes flores
e disse: “mantém tu, deusa, o poder da flor”.
Eu muitas vezes quis numerar as cores postas em ordem
e não pude; a abundância era maior do que o número.

Nessa descrição está dado o cerne da composição, e se poderia interpretar o acessório em movimento como sendo a contribuição propriamente dita de Botticelli, caso não tivesse várias vezes vindo à tona sua predileção em representar os movimentos dos trajes conforme modelos já consagrados.

E, com efeito, resulta que o grupo origina-se de um empréstimo preciso da descrição ovidiana da fuga de Dafne diante de Apolo.⁹⁶ A montagem com os versos correspondentes deixa isso bem claro:⁹⁷

VERSO 497

Vendo os cabelos dela revoltos, nos ombros,
diz: “que tal penteá-los?”.⁹⁸

VERSO 527

um vento contrário
expunha-lhe a nudez, agitando-lhe as vestes,
e a brisa para trás impele os seus cabelos

VERSO 540

Mas o perseguidor, com as asas do Amor,
é mais esperto e não se cansa e acoisa as costas
da fugitiva e assopra-lhe o cabelo e a nuca.

E VERSO 553

Entanto, Febo segue amando; e pondo a destra
no tronco, sente o peito tremer sob a casca. ⁱ

Se lembrarmos que Poliziano selecionou justamente essa passagem de Ovídio e dela se serviu para descrever os movimentos dos cabelos e dos trajés no relevo imaginário com a cena do rapto de Europa, então só isso já bastaria para admitirmos que também esse quadro contou com inspiração de Poliziano.

Some-se a isso que Poliziano, em seu *Orfeu* — a “primeira tragédia italiana”⁹⁹ —, pôs na boca de Aristeu, que perseguia Eurídice, as mesmas palavras que, segundo Ovídio, Apolo dissera a Dafne:¹⁰⁰

Não fujas de mim, donzela;
pois sou muito teu amigo,
e porque mais amo a ti do que a vida e o coração.
Ouve, ó bela ninfa,
ouve o que te digo:
não fujas, ninfa; pois sinto amor por ti.
Aqui não sou um lobo ou um urso;
mas sou teu amante:
então, refreia a tua corrida veloz.
Já que pedir não serve a nada
e tu vais embora,
preciso te seguir.
Dá-me, Amor, dá-me ora as tuas asas.

Ainda mais significativo é que Poliziano tenha imaginado a perseguição de Dafne como tema de uma das obras de arte esculpidas naquela série de relevos nos portões do reino de Vênus, e que também nesse caso tenha recordado as palavras de Ovídio:¹⁰¹

Depois segue Dafne, e no semblante mostra o lamento
como se dissesse: ó ninfa, não partas:
firma o pé, ninfa, sobre o campo,
pois não te sigo para te matar.
Assim cada uma costuma fugir do seu inimigo,
a cerva do Leão, a cordeira do lobo:
por que foges de mim, ó dama do meu coração,
pois o motivo de te seguir é apenas o amor?

Como os *Fastos* de Ovídio também foram um dos temas principais com que Poliziano se ocupou nas suas aulas públicas em Florença (a partir de 1481),¹⁰² então tudo pesa em favor de que Poliziano tenha sido o douto conselheiro de Botticelli.

Mesmo antes dele, Boccaccio, em *Ninfale Fiesolano*, seguira a fantasia de Ovídio em uma cena de perseguição.

Eis o que Affrico brada a Mensola, que corria para longe dele (estrofe c):¹⁰³

Ai, ó bela menina, não fujas
daquele que te ama mais que todas as outras coisas:
eu sou aquele que por ti grande martírio
sente noite e dia sem nunca repousar:
Não te sigo para te matar
nem para te fazer algo grave,
mas apenas o amor me faz te seguir,

Na estrofe CIX , Boccaccio pinta a fuga — atrapalhada pelo vestido — em seus mínimos detalhes:

A ninfa corria tão velozmente,
que parecia voar, e trazia a roupa levantada
diante de si para mais rapidamente
poder fugir, de modo que claramente,
acima dos sapatinhos que havia calçado,
mostrara as pernas e o joelho gracioso,
dos quais todos ficariam com desejo. 105

Também Lorenzo de Medici, *il Magnifico* , o amigo poderoso de Poliziano e seu unissonante “irmão em Apolo”, narra, em seu idílio *Ambra* , uma cena de perseguição bem parecida. 106 Quem foge é a ninfa *Ambra* (estrofe 27): 107

Tal como o peixe, quando o pescador, incauto, o cobre
com uma malha fina e delicada,
foge da rede quando a sente por cima,
deixando, ao fugir, um pouco de escama;
assim a ninfa, quando pensa ter sido descoberta,
foge do deus que ao seu enalço se atira:
ela não foi tão rápida, antes ele o foi,
tanto que deixou na mão alguns de seus cabelos.

Em seu alvoroço, o deus-río Ombrone a apanha rudemente; logo em seguida, vê com pesar o adorno que arrancara da Virgem: 108 “*e queste trecce bionde , [/] Quali in man porto con dolore acerbo* ” [e estas tranças loiras,/ Que levo em minha mão com dor acerba].

No *Orfeu* de Poliziano — aquela primeira tentativa de apresentar à sociedade italiana as figuras da Antiguidade —, o pastor Aristeu, no enalço da fugitiva Eurídice, emprega aquelas palavras que Ovídio pusera na boca de Apolo, quando este tentava, em vão, alcançar Dafne. Mas não é só nessa peça que os artistas poderiam ter visto no teatro perseguições eróticas similares; devia haver uma predileção particular nesse sentido, uma vez que se pode verificar várias dessas cenas eróticas de perseguição mesmo nos poucos exemplos preservados dessas primeiras peças de teatro mitológicas.

Na *Fabula di Caephalo* , de Niccolo da Correggio, encenada em 21 de janeiro de 1486 em Ferrara, 109 Procris foge de Céfaló; um velho pastor procura detê-la com estas palavras: “*Deh non fuggir donzella [/] Colui che per te muore* ” [Não deves fugir, donzela,/ Daquele que morre por ti].

Junto ao manuscrito mantuanês do *Orfeu* foi conservada também outra *rappresentazione* mitológica, intitulada ora *Di Phebo et di Phetonte* , ora *Phebo et Cupido* ou *Dafne* . Até onde se pode depreender da análise de D’Ancona, 110 a peça segue completamente as *Metamorfoses* de Ovídio. A cena de perseguição também está lá: “Depois disso, Apolo vai pelos bosques procurando Dafne, que resiste aos lamentos amorosos dele, expostos numa longa estrofe tripla”.

O terceiro entreato da *Rappresentazione* de S. Uliva (originalmente impressa em 1568) é igualmente introduzida por uma cena de perseguição: 111

para a cena. Depois dela, deve entrar um jovem também vestido de branco com um arco, e ornado graciosamente sem armas; esse jovem, indo para a cena, deve ser seguido pela mencionada ninfa com grande insistência, mas sem falar, e com sinais e gestos ela deve mostrar que pede proteção e lhe suplica; ele, conforme seu poder, deve fugir dela e desprezá-la, ora rindo-se dela, ora irritando-se com ela, de modo que ela, por fim, sem nenhuma esperança, deixe de segui-lo [...].

Ao buscar por reproduções diretas dessas cenas teatrais, somos mais uma vez levados a considerar o *Orfeu* e como as representações dessa saga naquele conjunto exposto no Museu Correr, em Veneza, atribuído a Timoteo Viti, seguem exatamente o poema de Poliziano.¹¹²

É também sugestivo observar que uma série de obras de arte (a saber: um desenho da escola de Mantegna, uma gravura em cobre anônima da Kunsthalle de Hamburgo e um desenho de Dürer, baseado na gravura anterior) representando as mênades trajadas à moda antiga como ninfas, no instante em que elas, em um movimento ameaçador, preparam o golpe de misericórdia contra Orfeu, que jaz no chão, pode muito bem ter sido imitada, direta ou indiretamente, da cena final do *Orfeu*.¹¹³ Com isso se esclareceria também a mistura de costumes idealizados e os trajes de época.

Se podemos presumir que as festividades encenavam à vista dos artistas aquelas figuras, como participantes de uma vida realmente dinâmica, então o processo artístico de elaboração da forma fica evidente. O programa do conselheiro erudito perde assim seu ranço de pedantismo; o inspirador não sugeria o tema a ser imitado, apenas facilitava a expressão do mesmo.

Reconhecemos aqui algo que Jacob Burckhardt, com seu juízo infalível, já antecipara: “em sua forma mais elevada, as festividades italianas são uma verdadeira passagem da vida para a arte”.¹¹⁴ Resta ainda designar três outras figuras individuais do quadro e ordená-las em seu devido lugar.

A moça que distribui rosas, que caminha para o espectador, é a deusa da primavera — não obstante as divergências pontuais em relação à figura correspondente em *O nascimento de Vênus*. Tal como esta, ela usa um ramo de rosas como cinta para seu vestido de padrões florais. Em contraste, nesse íterim o festão de folhas no pescoço desabrochou em flores de todas as variedades; ela também traz à cabeça uma coroa de flores, e mesmo as centáureas (?) em seu traje desabrocharam. As rosas que ela joga atraem Zéfiro e Flora, à frente dos quais ela avança.¹¹⁵ O vestido vai bem colado à perna esquerda (que está à frente, firmando a passada), descendo à altura do joelho numa curva suave, para revoar junto à franja, espalhando-se em leque.

A ideia de procurar, em meio ao mundo de formas da Antiguidade, por um análogo para os motivos do vestido da deusa da primavera nos leva, também nesse caso, a um monumento determinado, embora não se possa afirmar com tanta certeza (como nos casos anteriores) uma relação pessoal de Botticelli com o monumento, mas apenas uma probabilidade.

Na coleção dos Uffizi encontra-se a estátua de uma Flora¹¹⁶ (figura 14), que, pelo que informa Dütschke, teria sido vista por Vasari já na segunda metade do século XVI no Palácio Pitti. Ele a descreve com especial atenção aos trajes: “Uma moça com umas roupas delicadas, com um colo cheio de vários frutos, a qual é tida por uma Pomona”.¹¹⁷



14. Pomona . Florença, Galleria degli Uffizi.

Já em 1591 Boschi também a veria nos Uffizi, com os complementos que possui até hoje: ¹¹⁸ “Do lado direito, então, se vê uma deusa Pomona, coberta com roupas delicadíssimas; de graça belíssima, com frutas na mão, com uma pequena guirlanda na cabeça, admirada principalmente pelos artífices”.

Há, sem dúvida, certa semelhança no tratamento dispensado ao vestido, que, tanto na estátua como na figura do quadro, aparece bem colado à perna esquerda (que se projeta à frente), e em seguida cai a partir da depressão do joelho. Um empréstimo a esse modelo (ou um similar) é tanto mais plausível quando se vê que o próprio objeto é o mesmo: a figura de uma jovem coroada com flores, que leva flores

e frutos no regaço do vestido, concebida como símbolo que personifica a recorrência da estação do ano.
119

Para o caso de Hermes há um análogo aproximado no reverso de uma medalha de Niccolò Fiorentino para Lorenzo Tornabuoni, ¹²⁰ aluno de Poliziano, ¹²¹ para cujo matrimônio foi pintado o afresco da Villa Lemmi, acima mencionado. Também aqui Hermes é concebido como condutor das Graças, que por sua vez estão reproduzidas na medalha que a complementa, feita para Giovanna Tornabuoni.

As semelhanças externas do traje de Hermes — a clâmide, a espada curvada, as botinas aladas — não são assim tão notáveis como o fato de que essa figura também se acha no medalhão de Niccolò, cuja criação parece dirigida especialmente para aquela camada versada em arte da sociedade florentina de então que fora influenciada por Poliziano. ¹²²

A deusa da primavera está do lado esquerdo de sua senhora, Vênus, que forma o centro do quadro; mas, antes de encararmos essa figura que domina o quadro como um todo, cabe ainda indagar qual é a proveniência do último membro de seu cortejo, Hermes, que completa a porção à esquerda do quadro.

Sendo ele o mensageiro dos deuses da Antiguidade, é caracterizado com asas, que leva em suas botas; já o que ele está fazendo com o bastão adornado com dragões, que segura com a mão direita erguida, não se consegue ver claramente.

Na reprodução colorida da pintura pela Arundel Society, ¹²³ vemos que ele dispersa com o caduceu um rastro de nuvens, como Bayersdorfer descrevera no texto para *Klassischer Bilderschatz*. ¹²⁴ Não se conclui de imediato em que se apoia tal reconstrução; de todo modo, ela “faz mais sentido” do que a ideia — a que se dá voz mais amiúde — de que Hermes se ocuparia dos frutos da árvore.

Esse autor não foi bem-sucedido na tarefa de trazer à tona criações da fantasia da época que se assemelhassem ao Hermes de Botticelli. Ocorre-me o que já ocorrera a Sêneca, no momento em que o conhecimento histórico obtido se mostrou insuficiente ante a imagem alegórica das Graças: “Portanto, Mercúrio está em companhia delas, não porque a razão ou a eloquência tornam recomendáveis os benefícios, mas porque assim pareceu bem ao pintor”. Acaso não teria justamente essa afirmação — um adendo para uma passagem de Sêneca que foi de grande importância para o programa da pintura — de algum modo sugerido ou facilitado a inclusão de Hermes? ¹²⁵

Com base nos resultados obtidos até aqui seria realmente improvável que Hermes se encontrasse no quadro sem que, na opinião do conselheiro de Botticelli, houvesse um modelo garantido. Um conjunto semelhante de entidades divinas, com a Vênus cipriota ao centro, é fornecido, por exemplo, por uma Ode de Horácio: ¹²⁶

Ó Vênus, rainha de Cnido e Pafos,
abandona a diletta Chipre e muda-te
para o ornado santuário de Glicera,
que te invoca com muito incenso.

Apressem-se contigo o ardente menino,
as Graças com os cintos soltos, as Ninfas,
a Juventude, pouco esplêndida sem ti,
e Mercúrio. j

Assumindo que, no lugar de Juventas, foi introduzida a deusa da primavera e que a cena da *properentque Nymphae* teria sido ainda incrementada na pintura com a perseguição de Zéfiro a Flora, e assim devidamente ilustrada com um exemplo clássico — então teríamos o mesmo cortejo que no quadro de Botticelli. Há uma ode de Zanobio Acciajuoli, intitulada “Veris descriptio”, que demonstra que uma

imitação assim livre da ode de Horácio realmente teve lugar no círculo de ideias de Poliziano e seus amigos. ¹²⁷

Ela conserva inclusive a mesma métrica que a da referida ode de Horácio; nela, Flora e as Graças prestam homenagem a Vênus:

Clóris e as Graças, ao redor de sua venerável
mãe, a reanimam com diligente honra,
carregando na cornucópia transbordante
as dádivas da primavera.

No centro do quadro está Vênus, como a “‘amável senhora’ do bosque, cercada pelas Graças e ninfas da primavera toscana”. ¹²⁸ Assim como a Vênus de Lucrecio, ela é concebida como “símbolo da vida natural que se renova todos os anos”: ¹²⁹ “por isso de ti fogem os ventos, ó deusa; de ti, mal tu chegas, se afastam as nuvens do céu; e a ti oferece a terra diligente as suaves flores, para ti sorriem os plainos do mar e o céu em paz resplandece inundado de luz”. ¹³⁰ Aí também (v , versos 737 ss.) é descrita a chegada de Vênus com seu cortejo: “Vão juntamente a primavera e Vênus, e logo antes o alado arauto de Vênus, enquanto junto dos passos de Zéfiro, Flora, sua mãe, cobre todos os caminhos de cores egrégias e de perfumes”. ¹³¹

Depreende-se de uma passagem do *Rusticus* , de Poliziano ¹³² (um poema bucólico em latim e em hexâmetros, escrito em 1483), que o autor não só conhecia essa passagem de Lucrecio, como ainda a incrementou praticamente com as mesmas figuras que se encontram no quadro de Botticelli. Por si só, esse fato bastaria como prova de que Poliziano foi o conselheiro de Botticelli também nessa segunda pintura.

Eis como Poliziano descreve a reunião de deuses por ocasião da primavera: ¹³³

Ao nascer do sol, das nuvens chegam as Horas,
de dourados cabelos, que guardam os átrios e as portas
do céu; essas a belíssima Têmis, grávida de Júpiter,
gerou em luminoso parto, a Paz, a Justiça e a Equidade,
que mistura seu nome ao do pai, e colhem os frescos frutos do ramo
da vide; no meio dessas, Prosérpina, ¹³⁴ voltando do reino estígio,
apressa-se, mais enfeitada, para sua mãe, vem Vênus, venerável
companheira de sua irmã, e os pequenos Amores acompanham
Vênus, e Flora prepara os beijos, agradáveis ao lascivo marido.
No meio, de cabelos soltos e seios à mostra,
uma Graça ¹³⁵ brinca e, com alternado pé, sacode a terra;
uma úmida Náíade conduz os dançarinos.

Caso se queira designar *A primavera* de Botticelli conforme o ideário de seus contemporâneos, o quadro precisaria se chamar *Il regno di Venere* [O reino de Vênus].

Mais uma vez, Poliziano e Lorenzo fornecem o ponto de apoio:

Poliziano, *Giostra* , I , 68 -70 ¹³⁶
Mas, tendo Amor feito a sua bela vingança,
moveu-se ledado pelo ar negro voando;
e foi ao reino de sua mãe rapidamente,
onde está o pequeno bando de seus irmãos,
ao reino onde toda Graça se deleita,

onde a Beleza faz guirlandas de flores para sua cabeça,
onde, completamente lascivo, Zéfiro voa direto para Flora
e a verde grama se cobre de flores.

EST. 69

Agora canta comigo um pouco sobre o doce reino,
Érato bela que tens o nome de amor.

Na estrofe 70 , chega-se então à descrição do reino de Vênus, que segue de perto Claudiano: ¹³⁷
“Contempla Chipre um monte deleitoso/ que do grande Nilo vê os sete chifres”.

Há também um soneto de Lorenzo (XXVII , p. 97) que soa como uma imitação livre da passagem anteriormente citada de Horácio:

Deixa a tua ilha tão diletta,
deixa o teu reino delicado e belo,
cípria deusa, e vem ao riacho
que banha a miúda e verde ervazinha.

Vem a esta sombra e à doce brisinha
que faz murmurar cada arbusto,
aos doces cantos do amoroso pássaro.
Que esta pátria seja escolhida por ti.

E se vens em meio a estas claras linfas,
esteja contigo teu amado e caro filho;
porque aqui não se conhece o seu valor.

Retira de Diana as suas castas ninfas,
que, soltas, agora vão e sem nenhum perigo,
pouco prezando a virtude de Amor.

Com efeito, também para Lorenzo, Zéfiro e Flora pertencem ao grupo. Cito a seguinte passagem da
“Selve d’ Amore”: ¹³⁸

Verás em teus reinos, jamais vista,
a caminhar, errando com tuas ninfas:
o caro amante a tem em teus braços,
Zéfiro; e juntos brincam ambos

Igualmente, lemos em “Ambra”: ¹³⁹ “Zéfiro fugiu para Chipre, e dança com as flores, ocioso, pela
ervinha alegre”. Compara-se a isso o soneto xv : ¹⁴⁰ “Aqui não dança Zéfiro nem Flora”. Já não é mais
possível pôr em dúvida o fato de que *O nascimento de Vênus* e *A primavera* se complementam:

O nascimento de Vênus representa o devir de Vênus, ao surgir do mar impelida pelo vento Zéfiro até a praia cipriota, e a assim chamada
Primavera, o momento seguinte: Vênus aparecendo em seu reino, com adereços majestosos; a seus pés espalha-se a nova roupagem da
terra num esplendor de flores a perder de vista e, reunidos à sua volta, oferecendo-se como acólitos de seu domínio sobre tudo o que diz
respeito à estação das flores, estão: Hermes, dispersando as nuvens; as Graças, símbolos da beleza jovem; Amor; a deusa da primavera e
o vento do oeste, cujo amor transforma Flora numa doadora de flores.

Tomando por base a estimativa mais cautelosa possível, a redação da *Giostra* de Poliziano não pode ser anterior a 28 de janeiro de 1475 (quando ocorreu a primeira justa de Giuliano de Medici), nem ter se prolongado além de 26 de abril de 1478 (dia da morte de Giuliano). O segundo livro do poema, que se encerra com os votos de Giuliano, precisa ser posterior a 26 de abril de 1476, já que nele há menção à morte da “ninfa” Simonetta (*Giostra*, II, 10, 8), que corresponde, na realidade, a Simonetta Cattaneo, proveniente de Gênova, a bela esposa do florentino Marco Vespucci e que em 26 de abril, aos 23 anos, teve a vida abreviada pela tuberculose.¹⁴¹ A suposição de que os dois quadros de Botticelli — alegóricos e feitos por imitação aos antigos — tenham se originado mais ou menos ao mesmo tempo que o poema ganha ainda mais força se considerarmos que Julius Meyer também estimou, com base na crítica estilística, que os quadros pertenceriam mais ou menos a essa época.

Pesam ainda em favor disso as seguintes considerações: a deusa da primavera é, nas duas pinturas, configurada como um elemento imprescindível do todo — as pinturas divergem do poema, no qual ela se encontra apenas indicada. Mas é bastante óbvio que Poliziano já empregara, em seu poema, todos os meios de representação e imagens próprias a essa configuração da deusa da primavera, tal como a sugerira a Botticelli. Como ficou anteriormente estabelecido, a deusa da primavera em *O nascimento de Vênus* de Botticelli equivale, por seus trajés e sua posição, às três Horas, que recepcionariam a deusa do Amor na obra de arte ficcional do poeta italiano. Dessa mesma forma, a “deusa da primavera” no “Reino de Vênus” corresponde à “ninfa Simonetta”.

Presumindo que teria sido instado a indicar a Botticelli o caminho para capturar em um símbolo a memória de Simonetta, então Poliziano não teria outra escolha senão a de observar os meios de representação próprios à pintura. Isso o motivou a transpor os traços já presentes em sua fantasia, mas até aí isolados uns dos outros, às figuras determinadas da saga pagã, para assim sugerir ao pintor como ideia a figura já bem fixada e, por essa razão, facilmente representável na pintura da deusa da primavera, que acompanha Vênus.

Depreende-se de uma passagem de Vasari que Botticelli conhecia Simonetta;¹⁴² nela, Vasari relata ter visto, em uma propriedade do duque Cosimo, o retrato de perfil de Simonetta, pintado por Botticelli: “No armário do senhor duque Cosimo há, feitas por sua mão, duas cabeças de mulher em perfil, belíssimas: uma das quais se diz que foi a enamorada de Giuliano de Medici, irmão de Lorenzo”.

Na *Giostra* é descrito como Giuliano surpreendeu Simonetta. “Ela está sentada à grama tecendo uma grinalda e, assim que repara no jovem, levanta-se assustada e apanha, com um movimento gracioso, a franja do vestido, cujo regaço está cheio das flores que havia colhido.”¹⁴³

Cachos loiros emolduram sua testa,¹⁴⁴ seu vestido está inteirinho coberto de flores,¹⁴⁵ e à medida que ela se afasta o chão vai se cobrindo de flores a seus pés.¹⁴⁶ (“Mas a grama verde sob os doces passos/ se faz branca, amarela, vermelha e azul.”) Giuliano a vai seguindo com os olhos (“Consigo louvando o doce caminhar celeste/ e o ventilar da veste angelical”).¹⁴⁷

Acaso não seria a Hora primaveril da pintura, além de se assemelhar em tudo — como se vê — à Simonetta do poema, também, como esta, a imagem transfigurada de Simonetta Vespucci? Duas pinturas podem ser referidas a essa notícia de Vasari: uma delas se acha em Berlim, no Königliches Museum,¹⁴⁸ e a outra em Frankfurt am Main, na coleção do Städelschen Institut.¹⁴⁹

As duas mostram uma cabeça feminina de perfil; o pescoço longo se liga praticamente num ângulo reto à base levemente arqueada do queixo. A boca está cerrada, só o lábio inferior sobressai um pouco. O nariz se liga à parte de cima dos lábios, esculpado, mais uma vez praticamente num ângulo reto. A ponta

do nariz está um pouco empinada, e as narinas bem contraídas; por isso, e pelo lábio inferior saliente, o rosto adquire uma expressão resignada. A testa alta, a que se liga uma longa parte de trás, confere à cabeça como um todo um aspecto quadrado.

As duas mulheres usam um fantasioso “penteado de ninfa”; os cabelos, repartidos ao meio, estão em parte arranjados numa trança cravejada de pérolas, e em parte caem com liberdade em volta das têmporas e na nuca. Uma mecha, esvoaçando livremente, flutua às suas costas, sem que isso se fundamente no movimento de seu corpo.

Já em 1473, Poliziano, em uma elegia, comparara Albiera degli Albizzi, falecida ainda jovem, com uma das ninfas de Diana; ¹⁵⁰ o *tertium comparationis* também nesse caso foram os cabelos: ¹⁵¹ “Todas as vezes que soltara os cabelos, que se espalhavam sem ordem, parecia Diana, hostil às feras temerosas”. Nos versos 79 -82 da mesma elegia: ¹⁵²

Ela sobressai entre as outras ninfas, belíssima de rosto,
Albiera, e espalha da face um esplendor trêmulo.
O vento agita os cabelos esparsos sobre os alvos ombros;
brilham os negros olhos com doce luz.

Poliziano devia mesmo ter uma predileção especial pelas cabeleiras femininas; basta ler os versos 13 -25 de sua ode “In puellam suam”: ¹⁵³

Menina, cujos cabelos
o menino lieu não juntaria,
nem aquele famoso pastor anfrísio,
mercenário do amor;
cabelos que descaem com graça
dos dois lados da face,
atados com graça por laços
áureos, com graça esvoaçantes
pelas asinhas ventilantes
dos Cupidos que brincam;
os quais mil anéis encrespam,
os quais o orvalho e o perfume de mirra
distinguem e deleitam.

A pintura que se encontra em Frankfurt (cujos elementos superficiais já de saída apontam para uma relação entre a mulher retratada e os Medici, devido ao camafeu com a cena da punição de Marsyas) ¹⁵⁴ tem por base os mesmos traços que a de Berlim, exceto que eles têm um ar mais vazio, por conta da ampliação das dimensões da cabeça (maior que o tamanho natural).

Fica a impressão de que esse outro retrato tenha sido realizado no ateliê de Botticelli após o retrato berlinense de Simonetta, como uma reprodução de uma cabeça ideal em voga. No alto da cabeça, ela usa um broche com penas; “ninfas” como essa — com penas nos cabelos soltos, munidas de arco e flechas — eram vistas desfilando em junho de 1466, em uma *Giostra* ocorrida em Pádua; ¹⁵⁵ elas iam à frente de um carro alegórico, em que se podia ver o Parnasso, com Mercúrio no topo; as musas sentavam-se em redor da fonte de Castália, ao pé do monte. Eis o relato de quem viu a cena com os próprios olhos: “Depois, viam-se dez ninfas que vinham em veste branca com os cabelos soltos sobre o pescoço, com penachos de ouro na cabeça, armadas com arco e flecha, à guisa de caçadoras”.

Comparando-se a deusa da primavera pintada de perfil em *O nascimento de Vênus* com os dois

retratos de Simonetta mencionados, nada há que se oponha à ideia de que estamos diante da pintura de uma Simonetta idealizada como ninfa, nem mesmo à ideia de que se trata de uma imitação dos traços de seu rosto.

Como nos retratos, a cabeça quadrada se liga a um pescoço longo, com a divisão da linha do perfil em três partes simétricas: testa, nariz e boca com queixo. A boca está cerrada, o lábio inferior sobressaindo um pouco.

Seria possível assinalar com ainda mais certeza sua identidade com a mulher representada no quadro berlinense caso a deusa da primavera não erguesse um pouco a cabeça e, por outro lado, a cabeça no retrato berlinense estivesse mais estritamente de perfil: sua boca então seria menor, as sobrancelhas apareceriam erguidas e a curvatura do globo ocular não estaria mais toda à vista.

Um retrato de perfil em que se lê o nome “Simonetta Januensis Verpuccia”, propriedade do duque de Aumale, ¹⁵⁶ deveria servir como ponto de partida para a comparação, não fosse a pintura atribuída a Piero di Cosimo, ¹⁵⁷ nascido em 1462 — de modo que o quadro não poderia ter sido feito com Simonetta como modelo. Ela é retratada como Cleópatra, no momento em que leva a mordida fatal da serpente.

Mesmo tomando por base a péssima reprodução desse retrato em *L’Art* (1887, p. 60), é possível reconhecer que também nesse caso trata-se do mesmo tipo, com a diferença de que tudo foi representado com maior brandura; o penteado, que nesse retrato começa mais atrás da cabeça, também é “fantasiosamente” ornado com pérolas, mas as pontas não revoam.

Em razão das formas destoantes do tipo convencional de Botticelli, é bem provável que a deusa da primavera, que aparece no “Reino de Vênus” com o rosto completamente voltado para o espectador, também possua os traços de Simonetta (ainda que idealizados) — mas a comprovação decisiva só pode ser obtida com uma investigação das proporções.

Quatro sonetos de Lorenzo ¹⁵⁸ testemunham eloquentemente a impressão profunda deixada pela morte de Simonetta. Ele considerou essa experiência e a expressão poética que encontrou para tanto significativas o bastante para — à maneira de Dante em *Vita Nuova* — acompanhar os sonetos com um comentário, em que descreveu com detalhes a disposição afetiva a que se devera a criação de cada poema.

No primeiro soneto, Lorenzo crê rever Simonetta em uma estrela radiante que contempla à noite no céu, ao pensar nela com pesar. No segundo, ele a compara à flor Clítia, que espera em vão que o sol volte a considerá-la, renovando sua vida. No terceiro, lamenta sua morte, que lhe roubou toda a alegria, devendo as musas e as Graças ajudá-lo em seu lamento. O quarto é a expressão de seu sofrimento mais profundo. Ele não vê outra saída senão a morte para escapar do desgosto destrutivo.

Caso imaginemos que o “Reino de Vênus” tenha sido motivado por essa experiência, podemos inclusive compreender melhor a pose e a posição de Vênus; ela contempla o espectador com gravidade, inclinando um pouco a cabeça no sentido de sua mão direita, que ergue em gesto de advertência.

Botticelli ilustrou de modo muito similar as palavras que Dante pusera na boca de Matilde, quando ela chamou sua atenção para a aproximação de Beatriz: “Quando a dama se voltou inteiramente a mim,/ dizendo: meu irmão, olha e escuta”. ¹⁵⁹ Nesse mesmo sentido, Vênus assinala, em meio às criaturas para sempre jovens de seu reino, o brilho transitório e terreno de seu poder. No poema de Lorenzo: ¹⁶⁰

Quanto é bela a juventude
Que se vai, contudo!
Quem quiser ser ledó, seja!
Sobre o amanhã não há certeza.

Movido por uma disposição parecida, Bernardo Pulci, em seu lamento, brada aos habitantes do Olimpo que devolvam à terra a “ninfa” Simonetta, agora entre eles: ¹⁶¹

VERSO 1

Vinde, sacras e gloriosas divindades;
vinde, Graças lacrimosas e tristes,
acompanhar aquele que, chorando, escreve.

VERSO 10

Ninfas, se vós escutais os meus versos,
vinde rapidamente e convocai Amor
antes que ela se faça terra.

VERSO 145

Cípria, se tens poder no céu,
por que não defendeste, com teu filho,
esta delícia e zelo dos teus reinos?

VERSO 166

Talvez os membros castos e peregrinos
Jove os separou, e os esconde e encerra,
Para mostrá-la entre mil outras divinas;

VERSO 169

Depois, quererá recompô-la mais bela na terra;
de modo que do nosso choro o céu ri
e vê a nossa crença quanto erra.

VERSO 191

Ninfa, que na terra uma pedra fria cobre,
benigna Estrela agora lá em cima no céu acolhida
quando a tua luz ainda se descobre,
volta a ver a tua pátria perdida. ¹⁶²

Lorenzo e seus amigos podem ter preservado — o que aqui se afirma como hipótese — a memória da “bela Simonetta” na imagem da deusa da primavera, que acompanha Vênus e assim desperta a terra para a vida nova, símbolo consolador da vida que se renova.

Paul Müller-Walde, ¹⁶³ na parte inicial de sua obra sobre Leonardo, dá indícios que permitem deduzir que ele concebia o ambiente em virtude do qual se originaram alguns dos desenhos de Leonardo em um registro semelhante a como se buscou expô-lo neste trabalho, agora com relação a Botticelli. A diferença é só que Müller-Walde faz derivar a motivação da própria visão da justa, e não preponderantemente do poema de Poliziano sobre ela. E, não obstante, as figuras presentes nos desenhos que se encontram em Windsor (ilustrações 38 -9 no livro de Müller-Walde) podem ser suficientemente esclarecidas pelo poema comemorativo de Poliziano, ao passo que seria bem difícil associar “a moça de armadura”, o “jovem com a lança” ou a “Beatriz” à justa propriamente dita.

O “jovem com a lança” ¹⁶⁴ não é outro senão o Giuliano da *Giostra* de Poliziano, representado como caçador, com o corno e a lança em mãos, no instante em que olha para a “ninfa” que persegue, e ela se volta para ele. Já a figura feminina que Müller-Walde chama de “Beatriz” é decerto “Simonetta”. ¹⁶⁵ Ela

ergue o vestido ao andar — os cabelos e trajes de “ninfa” ainda revoando ao vento — e vira então a cabeça para Giuliano, para lhe dizer, referindo-se a Florença: ¹⁶⁶

Eu não sou como a tua mente em vão deseja,
não digna de altar, não digna de vítima pura;
mas lá no Arno, na vossa Etrúria,
estou subjugada às núpcias legítimas.

A “moça de armadura” poderia ser então a imagem de Simonetta, que aparecera em sonho a Giuliano: ¹⁶⁷

Parece-lhe ver a sua dama feroz
toda rígida e arrogante no rosto [...]
armada sobre a cândida saia,
que o casto peito com a Górgona defende.

O jovem montado (ilustração 38 do livro de Müller-Walde) seria então Giuliano partindo para a justa, e pode muito bem ser que — como quer Müller-Walde — a lembrança da própria justa tenha contribuído para a elaboração dos detalhes no desenho.

O traje bem colado ao corpo e esvoaçante nas pontas, que Simonetta (ou “Beatriz”) veste, corresponde não apenas à descrição de Poliziano, mas é também para Leonardo justamente o traço característico de uma antiga ninfa.

É o que se depreende de uma passagem de seu *Tratatto* : ¹⁶⁸ “mas apenas revelarás a quase verdadeira grossura dos membros de uma ninfa, ou um anjo, os quais se apresentem vestidos com roupas delicadas, empurrados ou impelidos pelo sopro dos ventos; a estes tais e outros semelhantes bem se poderá revelar a forma de seus membros”.

Nessa outra passagem, Leonardo é ainda mais enfático ao considerar a Antiguidade como modelo a ser seguido para os motivos de movimento: ¹⁶⁹ “e imita, quanto puderes, os gregos e os latinos, com o modo de revelar os membros, quando o vento se apoia sobre as suas roupas”.

Há um relevo em estuque, exposto no Museu de Kensington, ¹⁷⁰ que pode ser visto como resultado dessa vindicação teórico-artística da Antiguidade; trata-se de uma figura feminina, num movimento impetuoso, cujo modelo é uma mênade antiga (similar ao tipo 34 de Hauser). Que Leonardo tinha conhecimento de um relevo neoático como esse depreende-se de uma sanguínea na Ambrosiana que representa um sátiro acompanhado de um Leão (que corresponde aproximadamente ao tipo 22 de Hauser). ¹⁷¹

Entretanto, só uma investigação pormenorizada da influência da Antiguidade na questão das proporções — um complemento a este trabalho — permitiria aduzir a evidência do nexos entre as várias imagens de Simonetta. Botticelli fornece, mais uma vez, o ponto de partida para esse segundo ensaio (o retrato de Simonetta que se acha em Frankfurt); porém, no curso da apresentação, seria preciso que Leonardo passasse para o primeiro plano como aquele que de fato se encarregou do problema.

Leonardo apela à Antiguidade apenas em outra passagem específica, e mais exatamente a Vitruvius, no que toca às proporções do corpo humano. ¹⁷² Caso se logre esclarecer a influência exercida pela Antiguidade no início do Renascimento nas ideias a respeito das proporções, então se encontraria apoio para tanto nas palavras desse artista, que reunia um senso imbatível para o individual e o particular com uma habilidade igualmente robusta em considerar o que há de comum às coisas e às suas leis, dado que — por estar habituado a depender só de si mesmo — endossou a Antiguidade apenas onde ela lhe

aparecia como um modelo digno de atenção, como uma força ainda viva para si e para seus contemporâneos.

Já Sandro Botticelli teve, frente a todo objeto bem delimitado e em repouso, o olhar atento do “pintor-ourives” florentino; isso se faz notar na representação dos acessórios pela precisão amorosa com a qual cada particularidade é observada e reproduzida. Até que ponto o elemento básico de sua concepção artística é a clareza no detalhe pode estar explicado no fato de que ele não atribuía nenhum valor artístico à “expressividade” da paisagem.

Leonardo relata que Botticelli costumava mesmo dizer que “pintar paisagens não faz sentido algum; basta lançar à tela uma esponja embebida em tintas de várias cores, que na mancha assim produzida se poderá ver a mais bela das paisagens”.¹⁷³ Leonardo — que recusou a Botticelli o epíteto de *pittore universale* por conta dessa falta de senso para a paisagem — acrescenta: “*queste tal pittore fece tristissimi paesi*” [e tal pintor fazia paisagens que são uma tristeza].

Se, por um lado, Botticelli tinha em comum com a maior parte dos artistas de seu tempo essa atenção ao detalhe, por outro, ao representar as figuras humanas, era guiado por uma predileção toda particular pelos temperamentos serenos, que conferia aos rostos que pintava aquela beleza passiva e sonhadora, que ainda hoje é estimada como característica particular de suas criações.¹⁷⁴ É possível dizer de várias das mulheres e jovens pintados por Botticelli que acabaram de despertar de um sonho para a consciência do mundo exterior e que, muito embora voltem a agir nesse mundo exterior, imagens oníricas ainda ressoam em sua consciência.

Está claro que o temperamento artístico de Botticelli, que se ampara nessa predileção pela beleza serena,¹⁷⁵ requer um impulso vindo de fora como pretexto para eleger cenas de exasperação passional, e Botticelli está tanto mais disposto a ilustrar ideias alheias quanto mais elas coincidem com o outro lado de seu caráter, o senso para representar detalhes. Mas não é só por isso que as invenções de Poliziano encontraram em Botticelli um ouvinte interessado e um executor de mão-cheia; a mobilidade exterior do acessório inanimado, do traje e dos cabelos, que lhe foram sugeridos por Poliziano como traço característico das obras de arte antigas, era uma marca externa fácil de manejar, que se poderia acrescentar onde quer que se tratasse de trazer à tona a aparência de uma vida intensificada — e Botticelli de bom grado dispôs desse recurso para representar em imagens pessoas agitadas ou mesmo movidas só em seu interior.

No século xv, a “Antiguidade” não exigia dos artistas que abdicassem incondicionalmente das formas de expressão adquiridas mediante suas próprias observações — como exigiria o século xvi, quando a matéria antiga foi encarnada à maneira antiga —, mas apenas chamava a atenção para o mais difícil problema das artes plásticas: como capturar as imagens da vida em movimento.

Até que ponto os artistas florentinos do Quattrocento estavam tomados pelo sentimento de se igualar à Antiguidade é revelado por uma série de tentativas enérgicas de encontrar formas similares em sua própria vida e de as figurar com base no próprio trabalho. Se assim a “influência da Antiguidade” levou à repetição irrefletida de motivos de movimento exterior intensificado, isso não dependeu da “Antiguidade” — de cujo universo de formas já se mostrou, desde Winckelmann, que foram tirados os modelos para o oposto a isso, para a “grandiosidade serena” —, mas da falta de tino artístico por parte dos pintores.

Botticelli estava afinal entre os que eram em grande medida transigentes. Afirma Justi:

Quanto mais logramos chegar realmente perto de um mestre e o pomos a falar com pergunta atrás de pergunta, sem descanso, tanto mais forte é a impressão de que ele está encerrado em suas obras como em um mundo próprio. Para me expressar numa linguagem escolástica, aquele universal que consiste em sua origem, sua escola e seu tempo, que ele toma de outros, compartilha com outros e lega a

outros, é apenas sua essência secundária (δευτέρα αὐσία), ao passo que sua substância primária (πρῶτη αὐσία) é o individual, o idiossincrático. A marca do gênio é, pois, a iniciativa. ¹⁷⁶

Expor como Sandro Botticelli encarou as visões de seu tempo sobre a Antiguidade, opondo uma resistência ou então se submetendo à força que imperava, e o que disso tudo se tornou sua “segunda substância” — foi esse o objetivo da presente investigação.

QUATRO TESES

I . Na “grande” arte autônoma, o domínio artístico das formas acessórias dotadas de dinamismo desenvolve-se a partir da imagem de uma situação dinâmica que foi de fato observada originalmente em detalhe. ^k

II . A renúncia do artista ao meio genuíno a que o objeto pertence facilita ^l o acessório dotado de dinamismo; daí que, nas assim chamadas obras de arte simbolizadoras (alegorizantes), tal acessório venha em primeiro lugar, já que o meio real é, nesses casos, de partida suprimido, “igualado”.

III . A imagem mnêmica que apercebe uma impressão nova em situações dinâmicas gerais é posteriormente projetada de forma inconsciente na obra de arte como um esboço idealizador. ^m

IV . O idealismo ou maneirismo artístico é apenas um caso particular do reflexo automático ⁿ da faculdade da imaginação artística.

a Ideia básica que orienta o programa da obra. (Esta e as demais notas de rodapé são conforme a edição da Suhrkamp.)

b Tradução de Célia J. Silva de Lima. *Hino homérico a Afrodite: Estudo introdutório, tradução do grego e notas*. Portugal: Universidade de Aveiro, 2005. Dissertação de mestrado.

c Leon Battista Alberti, *Da pintura*. Trad. de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, pp. 128-9.

d Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 140.

e Ibid.

f Horácio, *Odes e epodos*. Trad. de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 23.

g Ibid., p. 73.

h Virgílio, *Eneida*. Livro I, versos 332-8. Trad. de Manuel Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

i Raimundo N. B. de Carvalho, *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010. Tese de doutorado.

j Horácio, *op. cit.*

k Warburg alterou a formulação em seu exemplar particular: “Na ‘grande’ arte autônoma, o domínio artístico das formas acessórias dotadas de dinamismo vem afastar e tomar o lugar da imagem de uma situação dinâmica que foi de fato observada em detalhe”.

l Warburg reformulou o passo em seu exemplar particular: no lugar de “facilita”, “requer e torna efetivo”.

m Warburg anotou em seu exemplar particular: “tudo errado, pois não se trata de imagens mnêmicas inconscientes, mas de substituição consciente, com o desejo de acentuar as formas individuais”.

n Warburg anotou em seu exemplar particular: no lugar de “reflexo automático”, “movimento reflexo de natureza polar e compensatória, que busca compensar a renúncia à realidade por meio da intensificação da forma expressiva individual; substituição do contexto positivo pelo superlativo dos gestos. A energia da disposição poética é, para nós, tão intensamente palpável porque a energia do contexto real (que historicamente relutamos tanto em perceber) comunica-se conosco justamente na energia do movimento de renúncia que atua idealizando e recobrindo o real de enigmas”.

2 . Dürer e a Antiguidade italiana

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

O Kunsthalle de Hamburgo conserva, em sua coleção de velhos desenhos e gravuras, duas representações famosas do episódio da Morte de Orfeu: um desenho à mão de Albrecht Dürer, datado de 1494 (figura 15), e uma gravura em cobre de autoria anônima, proveniente do círculo de Mantegna e até o momento conhecida nesse único exemplar — gravura que Dürer empregou como modelo (figura 16). Por si só, a circunstância acidental de que ambas as peças (das quais ofereço reproduções, conforme requerido pelo presente comitê)¹ pertençam ao mesmo acervo de Hamburgo não teria me motivado o suficiente para fazer disso o ponto de partida de uma palestra; o determinante foi, antes, a convicção de que essas peças ainda não foram interpretadas de forma exaustiva o bastante como registro para a história do reaparecimento da Antiguidade na cultura moderna, na medida em que revelam uma dupla influência, até aqui desconsiderada, da Antiguidade no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento.

Graças à doutrina classicista e unilateral da “grandiosidade serena” da Antiguidade (que ainda se faz presente e é refratária a uma observação mais detida do material), até agora não se deu o devido destaque a como essa gravura em cobre e esse desenho assinalam, com clareza, que já na segunda metade do século xv os artistas italianos procuravam, com igual empenho, em meio ao redescoberto arcabouço de formas da Antiguidade, tanto por modelos para a mímica pateticamente acentuada como para a calma classicamente idealizadora. Em prol dessa visada mais abrangente, parece-me apropriado tecer um comentário sobre a Morte de Orfeu da perspectiva da história da arte, em um encontro de filólogos e professores, para os quais a questão da “influência da Antiguidade” desde os dias do Renascimento decerto nada perdeu de sua importância profunda e particular.



15. A morte de Orfeu , Albrecht Dürer. Desenho. Hamburgo, Kunsthalle.



16. A morte de Orfeu . Gravura italiana. Hamburgo, Kunsthalle.



17. A morte de Orfeu (detalhe). Vaso proveniente de Nola. Paris, Museu do Louvre.



18. A morte de Orfeu (esboço). Vaso proveniente de Chiusi.

A Morte de Orfeu fornece um ponto de partida seguro para se chegar, por várias direções, à compreensão dessa corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta. É, antes de tudo, possível demonstrar algo que até agora passou despercebido: a Morte de Orfeu, tal como aparece na gravura em cobre italiana, deve ser considerada imbuída do espírito genuinamente antigo, pois, como nos ensina a comparação com imagens pintadas em vasos gregos (figuras 17 e 18 ; Roscher, M. L., *Orpheus* , ilustrações 10 -1), a composição remonta sem dúvida a uma obra antiga que se perdeu e que representava a Morte de Orfeu ou talvez de Penteu. A linguagem gestual patética típica da arte antiga, assim como fora forjada pela Grécia tendo em vista a mesma cena trágica, nesse caso intervém diretamente na formação do estilo.

O mesmo processo pode ser observado em um desenho proveniente do círculo dos Pollaiuolo, em Turim (figura 19), para o qual o professor Robert chamou minha atenção: um homem, que está com o pé sobre o ombro do inimigo derrotado e o agarra pelo braço, é evidentemente uma imitação de Agave, bem como fora representada no sarcófago em Pisa, ou seja, no momento em que, tomada pelo frenesi dionisíaco, desmembrava Penteu, seu filho. Outras obras de arte com imagens da Morte de Orfeu, bem variadas entre si — como o livro de esboços do norte da Itália (em posse de Lord Rosebery), os pratos com Orfeu da coleção do Museu Correr, uma plaqueta no museu berlinense e um desenho (de Giulio Romano?) no Louvre —, mostram, ao coincidir praticamente em tudo, com que viva intensidade a mesma fórmula de páthos, arqueologicamente fiel e que remonta à representação de Orfeu ou de Penteu, enraizou-se nos círculos de artistas. A maior prova disso, porém, é a xilogravura para a edição veneziana de Ovídio de 1497 (figura 20), que acompanha a dramática narrativa ovidiana sobre o fim trágico do cantor — já que essa ilustração, quiçá seguindo diretamente a gravura em cobre do norte da Itália, remonta ao mesmo original antigo, que parece inclusive ter existido em versão mais completa (cf. as ménades vistas de frente). Nessa imagem ressoa a voz genuína da Antiguidade, com a qual o Renascimento estava familiarizado. Afinal, a Morte de Orfeu não era apenas um motivo de ateliê de interesse puramente formal, mas uma vivência intuída com paixão e compreensão, realmente no espírito e

na letra da época pagã anterior — vivência essa oriunda dos mistérios obscuros da saga dionisíaca —, como o prova o primeiro dos dramas italianos de Poliziano, seu *Orfeu*, recitado em versos ovidianos e que estreara em 1471, em Mântua. Disso provém o acento enfático da Morte de Orfeu, pois nessa coreografia trágica — a primeira obra do famoso erudito florentino — a dor de Orfeu surge, para a sensibilidade da sociedade renascentista em Mântua (a mesma sociedade para a qual aquele gravurista anônimo expusera a imagem da Morte de Orfeu), incorporada imediatamente e de modo dramático, e falando de forma comovente, em harmonia com a própria língua italiana. Nesse aspecto, Mântua e Florença convergem em suas tentativas de incorporar ao estilo renascentista da descrição da vida em movimento as fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma. A partir daí, e sob influência de Poliziano, os florentinos chegaram a um estilo misto e desequilibrado entre a observação realista da natureza e o decalque idealizador dos padrões consagrados na arte e na poesia da Antiguidade, como o provam as obras de Botticelli e sobretudo algumas arcas matrimoniais de Jacopo del Sellaio (figura 21), representando a lenda de Orfeu na versão de Poliziano. Em contraste, Antonio Pollaiuolo bem no espírito de Donatello, cria para si um estilo de inspiração antiga, mas unitário, graças à sua vivedoura retórica dos músculos, que se anuncia nos corpos nus em movimento. Entre a mobilidade graciosa de Poliziano e o maneirismo veemente de Pollaiuolo está o páthos heroico e teatral ostentado pelas figuras antigas de Mantegna.



19. Hércules e Caco , Antonio Pollaiuolo. Desenho. Turim, Biblioteca Reale.



20. A morte de Orfeu . Ovídio, Metamorfoses. Veneza, 1497.



21. Orfeu e Eurídice , Jacopo del Sellaio. Cassone, Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental.

Ora, Mantegna e Pollaiuolo serviram ainda de modelo para Dürer na mesma época da sua Morte de Orfeu: em 1494 , ele copiou de Mantegna o *Bacanal com Sileno* e a *Luta dos Tritões* ; em 1495 , desenhou dois homens nus raptando mulheres, que sem dúvida remontam a um exemplar perdido de Antonio Pollaiuolo. Essas quatro peças de páthos, produzidas nos anos 1494 e 1495 , adquirem assim uma importância fundamental para a concepção de Dürer acerca da Antiguidade pagã, já que foi seguindo tais exemplares que ele elaborou cada mínimo detalhe das figuras que aparecem em uma de suas primeiras gravuras em cobre com temas mitológicos (B. 73), erroneamente chamada de *Hércules* . Provavelmente ela se baseia em uma versão humanista da lenda de Zeus e Antíope; mais apropriado é, porém, o velho título dado por Bartsch: *O ciúme* , pois Dürer almejava acima de tudo uma imagem dos temperamentos humanos à maneira antiga, e com isso outorgar à Antiguidade (e nisso analogamente aos italianos) o

devido privilégio na formação do estilo ao representar a vida intensificada pela mímica. Daí também deriva aquela vitalidade afetada em uma das primeiras xilogravuras mitológicas de Dürer, que representa a ira de Hércules (B. 127). Desde que, em 1460 , os Pollaiuolo introduziram seus feitos, pintados em grandes telas, como adorno nas paredes do Palácio Medici, Hércules passou a ser o símbolo idealizador de uma super-humanidade desagrilhoada, e por isso, em 1500 , um Hércules de Pollaiuolo encontraria, na condição de modelo, seu caminho até uma pintura em tela feita por Dürer em Nuremberg, *Hércules e as harpias* .

Embora nenhuma das figuras na gravura *O ciúme* seja, pois, invenção de Dürer, a gravura permanece sendo, em um sentido mais elevado, propriedade sua; afinal, ainda que Dürer passasse longe da ânsia, própria aos estetas modernos, pela independência do indivíduo particular, e ainda que jactância artística alguma o tenha impedido de fazer do legado do passado sua propriedade mais própria ao retomá-lo para si, mesmo assim ele realmente contrapôs à vitalidade pagã meridional a resistência instintiva da serenidade que trouxera de sua terra natal, Nuremberg, que se insinua em suas figuras que gesticulam à maneira antiga como se fossem um harmônico, com uma tranquila força de resistência.

Mas a Antiguidade veio em seu socorro pela via italiana, não só instigando-o dionisicamente, mas também o decantando apolinicamente: o *Apolo* de Belvedere pairava diante de seus olhos quando procurava a medida ideal do corpo masculino, e ele comparou a verdadeira natureza às proporções de Vitruvius. Essa cisma fáustica com a medida fascinou Dürer ao longo de toda a sua vida, e com intensidade crescente; em comparação, aquele maneirismo no movimento, barroco e de inspiração antiga, deixou de lhe agradar. Em 1506 , quando ele estava em Veneza, os italianos acharam que sua obra não era “do modo antigo, sendo por isso sem qualidade”. E se para nós é evidente que, no mesmo ano em que Leonardo e Michelangelo canonizaram o páthos lutador e heroico em seus torneios de cavalaria, uma figura como a *Grande fortuna* de Dürer tinha mesmo de ser percebida, pelos venezianos mais jovens, como um experimento insípido, essencialmente alheio ao espírito da Antiguidade tal como eles o conheciam — o que para Dürer não deve ter parecido tão evidente, pois ele construía justo essa figura não só conforme as medidas vitruvianas, mas, além disso, visando ilustrar, com essa figuração de Nêmesis, um poema latino de Poliziano em seus mínimos detalhes (um fato surpreendente descoberto por Giehlow).²

Mas isso que os italianos não perceberam — o páthos decorativo — era algo que o próprio Dürer, de forma bem consciente, a essa altura não desejava mais; assim, é provável que se esclareça a seguinte passagem da mesma carta dele: “E a coisa que me agradava faz onze anos já não me agrada mais. E se eu não visse isso com meus próprios olhos, não teria acreditado na palavra de quem quer que fosse”. Em minha opinião — que ainda vou fundamentar em mais detalhes depois —, essa coisa de onze anos atrás seria justamente aquela série de primorosas peças italianas plenas de páthos que Dürer deve ter copiado entre 1494 e 1495 , acreditando ser a genuína maneira antiga da grande arte pagã.

Dürer se alinhava perfeitamente aos opositores daquela linguagem gestual barroca, rumo à qual tendia a arte italiana já desde meados do século xv ; é um completo engano ver, na escavação do Laocoonte, em 1506 , uma causa para o início do estilo barroco romano, com seu gestual grandiloquente. A descoberta do Laocoonte é, digamos, apenas o sintoma externo de um processo histórico-estilístico condicionado internamente, e está no zênite, e não no princípio, da “degeneração barroca”. Encontrou-se apenas o que havia muito se buscava na Antiguidade e que, por isso mesmo, nela se encontrou: a forma estilizada, de sublime tragicidade, para os valores limítrofes da expressão mímica e fisionômica. Assim, por exemplo (apenas para destacar um exemplo surpreendente que se tem ignorado), Antonio Pollaiuolo tomou como modelo para a figura agitada de um Davi (pintada sobre um escudo de couro, que se acha em Locko Park; cf. a figura 22) * até nos mínimos detalhes dos acessórios em movimento, uma obra genuinamente antiga,

os *Educadores dos Nióbidas* . E quando, em 1488 , uma pequena imitação do grupo do Laocoonte foi encontrada numa escavação feita em Roma na calada da noite, ³ aqueles que o descobriram, sem tomar nota do conteúdo mitológico da obra, ficaram então deslumbrados, em puro entusiasmo artístico, com a expressão arrebatadora das figuras agonizantes e com “certos gestos maravilhosos” (*certi gesti mirabili*); eis o latim vulgar da linguagem patética dos gestos, compreendida internacionalmente e que falava ao coração por toda parte onde se tratava de arrebentar as amarras expressivas medievais.



22. Davi , Andrea del Castagno. Têmpera sobre couro. Washington, D. C., National Gallery.

Por isso, as “imagens da Morte de Orfeu” devem ser consideradas um relato provisório sobre as primeiras estações já escavadas daquela via em etapas por onde passou, em seu vagar, o antigo superlativo da linguagem gestual, partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg, onde encontrou abrigo na alma de Albrecht Dürer. Dürer outorgou a tal retórica peregrina antiga direitos diferentes em momentos diversos. Não se pode de modo algum submeter, no espírito da velha concepção bélico-política da história, essa questão de psicologia do estilo a “ou vencedores ou perdedores”. Com uma fórmula tão grosseiramente satisfatória, o diletantismo reverenciador de heróis pode prescindir de levar a cabo maçantes estudos singulares sobre as dependências dos grandes indivíduos, mas com isso escapa-lhe o problema histórico-estilístico de amplo alcance — e até aqui, com efeito, parcamente formulado — quanto ao intercâmbio da cultura artística entre o passado e o futuro, e entre o norte e o sul, no século xv . Esse processo permite não só conceber com maior clareza o início do Renascimento como domínio plenamente ocupado pela história cultural europeia, como desvela fenômenos que ainda não foram devidamente considerados com vistas a uma elucidação mais geral dos processos de circulação envolvidos na transformação das formas artísticas de expressão.

* Atualmente atribuído a Andrea del Castagno.

3. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara 1

O mundo de formas romanas do alto Renascimento italiano anuncia para nós, historiadores da arte, a tentativa, afinal alcançada, do gênio artístico de se livrar da servidão ilustrativa da Idade Média. Isso posto, é imperativo dar uma justificativa se agora, aqui em Roma, na posição em que me encontro e diante deste público versado em arte, pretendo falar de astrologia — a perigosa antagonista da criação artística livre — e do seu significado para o desenvolvimento estilístico da pintura italiana.

Espero que, no curso deste trabalho, tal justificativa surja em decorrência do próprio problema, que, graças à sua natureza peculiarmente complicada — a princípio inteiramente oposta à minha preferência inicial por coisas de maior beleza —, destacou-me para atuar nas regiões penumbrosas da superstição astral.

O problema é este: o que a influência da Antiguidade significa para a cultura artística do início do Renascimento?

Há cerca de 24 anos, em Florença, dei-me conta de que a influência da Antiguidade na pintura secular do Quattrocento — em especial nos casos de Botticelli e Filippino Lippi — se manifestava em uma reformulação estilística da aparência humana, por meio da mobilidade intensificada do corpo e do traje, pautada em modelos da poesia e das artes plásticas da Antiguidade. Mais tarde, vi que os superlativos genuinamente antigos da linguagem gestual davam o estilo da retórica dos músculos também em Pollaiuolo e vi, sobretudo, que mesmo o fabuloso mundo pagão do jovem Dürer (de *A morte de Orfeu* até *O ciúme*) devia o ímpeto dramático de sua expressão a certa “fórmula de páthos” que se preservara, no fundo genuinamente grega, e que lhe fora transmitida pelo norte da Itália.²

A infiltração desse estilo de movimento — italiano e de inspiração antiga — na arte setentrional não foi, digamos, consequência da precariedade de suas próprias experiências na matéria da Antiguidade pagã; pelo contrário: ficou claro para mim, graças aos estudos de inventário sobre a arte secular feita por volta da metade do século xv, que, por exemplo, nos próprios palácios italianos cabiam às figuras pintadas em tecidos e em tapetes flamengos — as quais apareciam trajadas realisticamente na moda da época, ou seja, à francesa — incorporar os formatos da Antiguidade pagã.

Estudando mais detidamente o círculo de imagens pagãs contidas nos livros confeccionados no norte europeu, é possível em seguida, mediante a comparação entre texto e imagem, reconhecer que essa aparência externa e não clássica, que tanto nos irrita, não seria capaz de desviar o olhar dos contemporâneos de algo essencial: da vontade honesta, ainda que excessivamente literal em substância, de chegar a uma elucidação genuína da Antiguidade.

Esse interesse peculiar na formação clássica está tão profundamente enraizado no medievo setentrional que encontramos já nos primórdios da Idade Média um gênero de manuais ilustrados sobre mitologia voltados para os dois grupos de público que deles mais careciam: os pintores e os astrólogos.

No norte europeu originou-se, por exemplo, o principal tratado latino voltado para os pintores das divindades: o *De deorum imaginibus libellus*, atribuído a um monge inglês, Albericus,³ que deve ter vivido no século XII. Sua mitologia ilustrada, contendo descrições das imagens de 23 divindades pagãs insígnies, exerceria uma influência — até hoje completamente ignorada — sobre a literatura mitográfica posterior, e em especial na França, onde as versões poéticas da obra de Ovídio em francês e os comentários moralistas em latim de seus poemas garantiriam o asilo aos emigrantes pagãos, já na virada do século XIII para o XIV.

Na Alemanha meridional veio à tona, no século XII, uma coletânea de entidades olímpicas no estilo de Albericus, contendo ensinamentos mitológicos que mais tarde, em 1541, ainda determinariam a concepção ilustrativa de sete divindades pagãs — representadas em frente à chaminé em Landshut, como mostrei em 1909.

Refiro-me naturalmente aos sete planetas, ainda preservados em Landshut, isto é, aos deuses gregos que, sob a influência oriental, assumiriam posteriormente a regência dos astros móveis designados pelos seus nomes. Desse modo, os sete deuses em questão desfrutariam de maior vitalidade que a dos demais habitantes do Olimpo, já que sua seleção não se deveu à memória de algum erudito, mas à sua própria força de atração astral-religiosa, que ainda hoje atua intocada.

Chegou-se mesmo a acreditar que os sete planetas controlavam, segundo leis pseudomatemáticas, todas as frações do ano solar, todos os meses, dias e horas do destino humano. A mais prática dessas doutrinas, a da regência sobre os meses, instituiu, no âmbito da confecção medieval de livros, um refúgio para os deuses exilados: os almanaques, que passaram a ser ilustrados por artistas da Alemanha meridional no começo do século XV.

Esses almanaques traziam, de modo típico e na esteira da concepção helenístico-árabe, sete imagens planetárias, que, embora apresentassem a história de vida do mundo das divindades pagãs como uma inofensiva constelação de cenas de gênero contemporâneo, funcionavam, para os crentes na astrologia, como hieróglifos fatalistas de um livro de oráculos.

É evidente que desse modo de transmissão das divindades — em que as figuras do mito grego adquiriram ao mesmo tempo a força tétrica dos demônios astrais — forçosamente partiria uma corrente principal, no curso da qual, no século XV, o paganismo, em seu disfarce setentrional, ia se propagar internacionalmente com tanto mais facilidade quanto mais tinha à disposição os novos veículos para o transporte de imagens, muito mais rápidos, inventados pelo engenho da imprensa setentrional. Daí que também os testemunhos mais antigos da impressão de imagens, os livros tabulares, trouxessem, em texto e imagem, os sete planetas e seus filhos, que, materializados fielmente conforme a tradição, contribuiriam a seu modo para o Renascimento da Antiguidade na Itália.

Tenho, já há bastante tempo, clareza de que uma análise iconológica pormenorizada dos afrescos no Palazzo Schifanoia precisaria desvelar essa dupla tradição medieval do universo de imagens das divindades antigas.

Podemos esclarecer detalhadamente, de acordo com as fontes, tanto o efeito da doutrina sistemática das divindades olímpicas (tais como foram legadas pelos doutos mitógrafos medievais do oeste europeu), como a influência da doutrina das divindades astrais (tais como se preservaram intocadas, em palavra e imagem, na prática astrológica).

A série de murais do Palazzo Schifanoia, em Ferrara, contempla doze pinturas, uma para cada mês, das quais sete foram recuperadas desde sua redescoberta sob a cobertura caiada (ocorrida em 1840). Cada afresco consiste em três planos de imagem, coordenados em paralelo um sobre o outro; tais planos contam cada um com seu espaço pictórico próprio e com figuras com cerca da metade do tamanho natural. No plano superior surgem os deuses olímpicos em seus carros triunfais e, no inferior, narram-se

as diligências mundanas na corte do duque Borso; este é visto tratando dos negócios do Estado ou então saindo para a auspiciosa caçada. A faixa intermediária compete ao mundo astral dos deuses, indicado pelo signo do zodíaco presente no centro do plano, sempre cercado por três figuras enigmáticas. A simbologia complexa e fantástica dessas figuras resistiu até agora a todas as tentativas de esclarecimento; mostrarei, ampliando o campo de observação até o Oriente, que esses são os componentes das representações astrais que restaram do mundo das divindades gregas. Elas, com efeito, não passam de símbolos para os astros fixos, ainda que a clareza de seu contorno grego tenha no fundo se perdido na perambulação que os levou, durante os séculos, da Grécia, passando pela Ásia Menor, Egito, Mesopotâmia e Arábia, até a Espanha.

Já que é impossível, no espaço de tempo que me foi aqui concedido, interpretar a fundo toda a série de afrescos, vou me limitar a três dessas pinturas mensais, e farei a análise iconológica apenas das duas regiões divinas, ou seja, da faixa superior e da intermediária.

Começarei pela primeira pintura, a do mês de março (que inaugura o ciclo do ano segundo a cronologia italiana), dominada, entre os deuses, por Palas e, entre os signos do zodíaco, por Áries; volto-me então para a segunda imagem, a do mês de abril, regida por Vênus e por Touro; e, para finalizar, escolherei a representação do mês de julho, pois, sendo feita por uma personalidade artística menos vigorosa, deixou transparecer de modo mais evidente o programa erudito. Em seguida buscarei, mediante um olhar sobre Botticelli, apreender, em termos histórico-estilísticos, o mundo das divindades antigas em Ferrara como um tipo que marca a transição da Idade Média internacional para o Renascimento italiano. Mas antes de avançar na análise da potencialidade mnêmica impregnada no mundo das divindades pagãs no Palazzo Schifanoia, preciso tentar esboçar, ainda que grosso modo, o instrumental e a técnica da astrologia antiga.

A principal ferramenta para a interpretação dos astros é o nome das constelações, relacionado a dois grupos de astros, cuja distinção se baseia em seu movimento aparente: os astros móveis, com seu percurso errático, e os astros fixos, que parecem manter a mesma posição uns em relação aos outros, formando imagens cuja visibilidade varia segundo a posição do Sol, à medida que nasce ou se põe.

É com base nessas correlações de visibilidade e na posição relativa dos corpos celestes que a astrologia, empregando observações reais, estabelecia a influência do mundo astral sobre a vida humana. Na Idade Média tardia, entretanto, as observações reais deram lugar a um culto primitivo ao nome dos astros.

A astrologia, no fundo, não passa de um fetichismo onomástico, projetado para o futuro. Quem, por exemplo, foi iluminado pelo planeta Vênus, por ter nascido em abril, teria em vida o amor e a alegria leve de existir, que correspondem às qualidades da Vênus mitológica; e quem, digamos, veio ao mundo sob o signo de Áries, estaria a caminho de se tornar um tecelão — como atesta o legendário pelo lanoso do carneiro. Esse mês seria, além disso, especialmente propício para fechar negócios envolvendo lã.

Durante séculos, e até os dias de hoje, a humanidade tem sido enfeitiçada por essa traiçoeira lógica pseudomatemática.

Com a mecanização progressiva da astrologia futurologista, desenvolveu-se um manual astrológico ilustrado para cada dia do ano — correspondendo às necessidades práticas. Com isso, os planetas, que não ofereciam variação o bastante para dar conta de 360 dias (assim eram contados os anos), seriam definitivamente deixados para trás, em favor de uma astrologia ampliada e baseada nos astros fixos.

O céu de astros fixos de Aratus (342 -305 a.C.) é ainda hoje o recurso primário da astronomia, após a ciência natural grega, com seu rigor, conseguir sublimar as criações agitadas da fantasia religiosa em pontos matemáticos colocados a seu serviço. Nem mesmo esse emaranhado de pessoas, animais e seres fabulosos (que ainda hoje soa, para nós, copioso) guarnecia a astrologia helenística com uma provisão de

hieróglifos fatalistas grande o bastante para abastecer suas profecias diárias; com isso, originou-se uma tendência regressiva em criar formas novas genuinamente politeístas, o que, já nos primeiros séculos de nossa era, resultou na *Sphaera barbarica*, composta por um certo Teucro, provavelmente na Ásia Menor. Ela nada mais é do que uma descrição do firmamento de astros fixos, incrementada com o nome das estrelas no Egito, na Babilônia e na Ásia Menor, e que é quase três vezes maior que o catálogo estelar de Aratus. Franz Boll a reconstruiu com genial perspicácia em seu *Sphaera* (1903) e — o que é da maior importância para a moderna ciência da arte — demonstrou as principais etapas de sua perambulação, que tem ares de fábula, rumo ao Oriente e de volta à Europa, e que passa, por exemplo, por um pequeno livro ilustrado com xilogravuras, em que, com efeito, ainda se preservaria para nós um desses almanaques astrológicos da Ásia Menor que contemplavam todos os dias do ano: o *Astrolabium Magnum*, organizado por Engel, um erudito alemão, e originalmente publicado por Ratdolt em 1488, em Augsburgo; ⁴ mas quem o escreveu foi um italiano mundialmente conhecido, Pietro d'Abano, o Fausto paduanês do Trecento, contemporâneo de Dante e Giotto.

A *Sphaera barbarica* de Teucro sobreviveu ainda em outra divisão, que corresponde ao texto grego conservado: segundo decanatos, ou seja, segundo os terços do mês, abarcando o zodíaco de dez em dez graus; e esse tipo seria transmitido à Idade Média ocidental por intermédio dos catálogos astrais e lapidários árabes. Assim, a *Grande introdução* de Abû Ma'schar (falecido em 886), que era a principal autoridade da astrologia medieval, contém uma sinopse ternária das constelações, aparentemente pertencentes a nacionalidades em tudo peculiares e diversas; porém, uma observação científica mais acurada revela que tais constelações foram compostas apenas com base no inventário da *Sphaera* grega, que Teucro ampliara para abranger domínios bárbaros. E com essa mesmíssima obra de Abû Ma'schar podemos perseguir a aventura de sua viagem até reencontrarmos Pietro d'Abano: saindo da Ásia Menor e passando pelo Egito antes de ganhar a Índia, a *Sphaera* acabaria, após passar provavelmente pela Pérsia, chegando àquela *Grande introdução* de Abû Ma'schar, que então seria traduzida para o hebraico, já na Espanha, por um judeu espanhol chamado Aben Esra (falecido em 1167). Em 1273, na cidade de Mechelen, essa tradução hebraica seria vertida para o francês por um erudito judeu chamado Hagins, a pedido do inglês Henry Bates, e essa tradução francesa serviria, enfim, de base para uma versão latina, feita em 1293 pelo nosso Pietro d'Abano e que seria várias vezes reimpressa, como em 1507, em Veneza. Também os lapidários, que instruem acerca da influência mágica dos astros, agrupados em decanatos, sobre certas variedades de minério, perambularam pela mesma via, chegando à Espanha pela rota Índia-Arábia. Em Toledo, na corte do rei Alfonso, o sábio, a filosofia natural helenística experimentou, já por volta de 1260, um renascimento peculiar: nos manuscritos ilustrados espanhóis ressurgiram então, com base na tradução árabe, os autores gregos que haveriam de fazer da astrologia alexandrina — de característica hermético-terapêutica ou oracular — uma fatídica propriedade comum europeia.

Prima facies arietis est mar-
tis et facies audacie: forti-
tudinis: altitudinis: et inue-
recundie.

Secunda facies est solis et
est nobilitas: altitudinis:
regni et magni domini.

Tercia facies est veneris et
est subtilitatis in opere: et man-
suetudinis: ludorum: gaudiorum
et limpidationum.



In primo gradu arietis
Accedit vir dextera tenens falcē:
et sinistra manu balistam.



Homo cum capite canino dex-
tera sua extensa: et in sinistra ba-
culum habentem.

Homo aliquando laborat: ali-
quando vero bella exercet.

Homo litigiosus erit et inui-
dus ut canis.



Aries
1-2

23. Decanos de Áries . Pietro d'Abano, Astrolabium planum in tabulis . Augsburgo, 1488.

O *Astrolabium* de Pietro d'Abano, em sua edição mais monumental, ainda não foi incluído no circuito estudado pelo próprio Boll. As paredes do Salone de Pádua são como que grandes páginas de fólhos, um almanaque astrológico de profecias para cada dia do ano, inspirado em Abano, no espírito da *Sphaera barbarica* (figuras 104 a 107). Deixo reservada para um estudo posterior a elucidação científica da matéria artística desse monumento ímpar; ⁵ gostaria aqui de apontar apenas para um aspecto do *Astrolabium* que enfim nos conduzirá aos afrescos em Ferrara propriamente ditos (figura 23).

Na metade inferior, vemos duas figuras pequenas, cada qual encaixada num esquema de horóscopo,

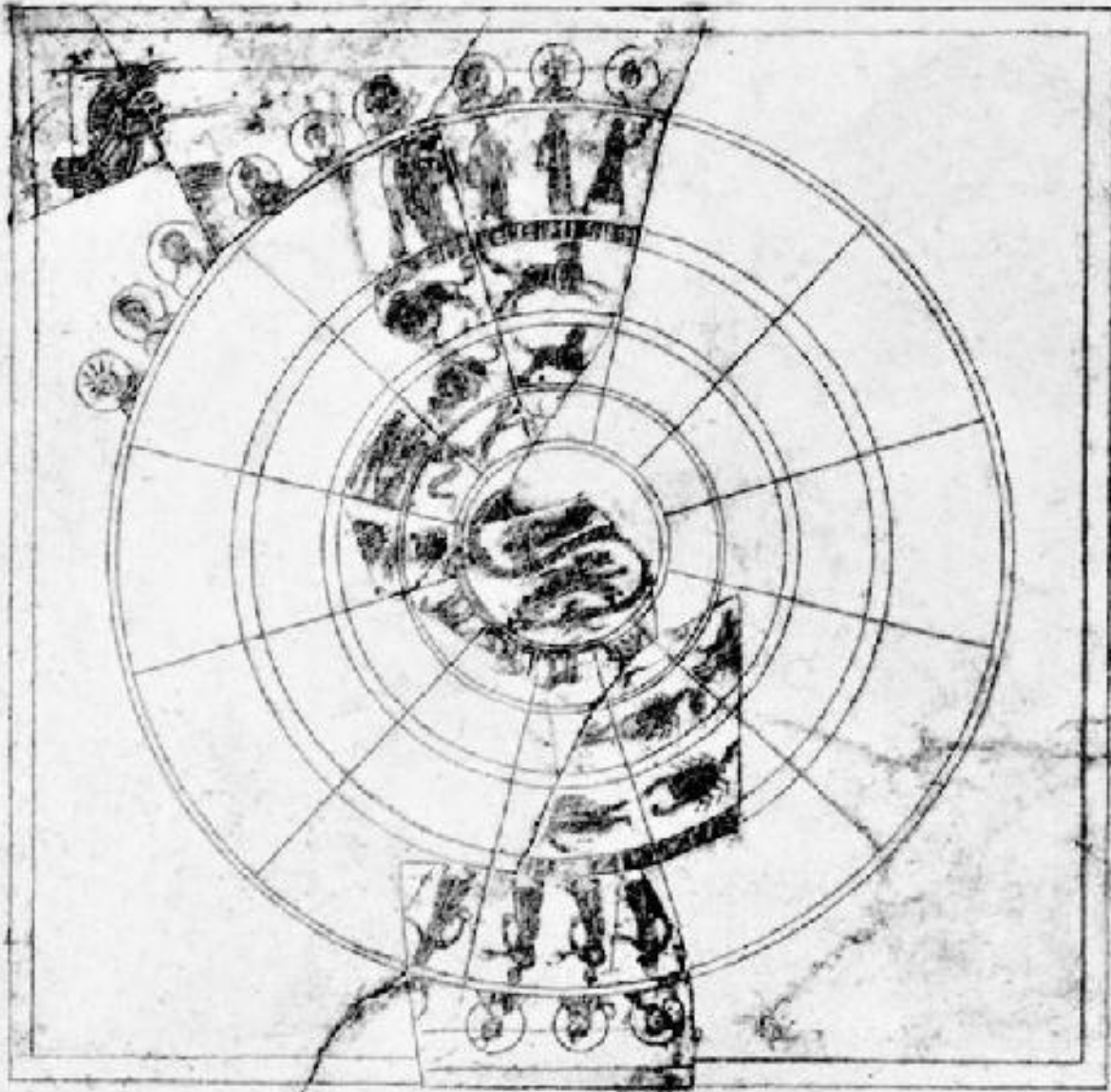
sendo uma a de um homem com uma foice e uma balestra; ele deve aparecer junto ao primeiro grau de Áries; esse é ninguém menos que Perseu, que realmente desponta no céu ao mesmo tempo que Áries e cuja harpe * foi transformada em foice. Acima dele, vemos em latim: “No primeiro grau de Áries, desponta um homem que leva na mão direita uma foice e, na esquerda, uma balestra”. E abaixo, como profecia para os nascidos sob esse signo: “Às vezes ele trabalha, e às vezes parte para a guerra”. O que não passa, portanto, de um puro e simples fetichismo onomástico, referido ao futuro! Na parte superior estão três figuras, que se chamam, no jargão astrológico, “decanos”;⁶ eles estão distribuídos de três em três para cada signo do zodíaco, totalizando, pois, 36 . Quanto ao sistema, trata-se de uma divisão de origem egípcia antiga, ainda que a forma externa dos símbolos dos decanos revele nitidamente que por trás do homem com o capuz e a espada curvada está outra vez Perseu, que, sendo a *prima facies* , aqui domina não só o primeiro grau de Áries, mas sim toda a primeira dezena de graus.

Basta olhar para o Perseu genuinamente antigo representado no manuscrito de Germanicus, em Leiden (figura 24), para provar de forma cabal que a espada curvada e o turbante do primeiro decano conservaram fielmente a harpe e o capuz frígio de Perseu.⁷ Em uma tábua de mármore astrológica, da época do Império Romano — o conhecido *Planisphaerium Bianchini* , achado em 1705 no Aventino, em Roma, cedido por Francesco Bianchini (1662 -1729) à Academia francesa e que hoje está no Louvre e tem 58 cm² , exatamente dois pés romanos —, os decanos egípcios aparecem ainda na estilização genuinamente egípcia: o primeiro decano carrega um machado duplo (figura 25).



24. Perseu . Codex Leidensis Vossianus , c . 816. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

FRAGMENTVM PLANISPHAERII VRSARVM ET DRACONIS IMAGINIBVS INSCRIPT
IVXTA PHOENICIOS ET GRAECOS NECNON XII ASTERISMIS BOREALIBVS CHALDAE
ORVM ET SIGNIS ZODIACI DECANIS AC TERMINIS AEGYPTIIS VII PLANETARVM



EFFOSSVM IN MONTE AVENTINO ANNO MDCCV

25. Planisferium Bianchini, século II a.C. Paris, Museu do Louvre.

A lealdade medieval nos conservou fielmente até mesmo essa versão do decano com o machado duplo; o lapidário feito para Alfonso, o Sábio, de Castela, mostra, no lugar do símbolo do primeiro decano de Áries, um homem negro, usando um avental de sacrifício cingido, que realmente carrega um machado duplo (figura 115).⁸

Mas é somente uma terceira versão da série de decanos — na realidade aquela do árabe Abû Ma'schar — que enfim nos conduz diretamente às figuras enigmáticas da faixa intermediária no Palazzo Schifanoia. No capítulo de sua *Grande introdução* que consideraremos, Abû Ma'schar fornece uma sinopse de três sistemas diferentes de astros fixos: o sistema árabe usual, o ptolomaico e o indiano.

Nessa série dos decanos indianos, acreditamos a princípio estar em meio a bastardices da mais genuína fantasia oriental (assim como, agora em registro geral, o desvelamento da imagem grega original ao longo dessa iconologia crítica requer uma remoção contínua de incontáveis camadas de acréscimos

incompreensíveis). Mas uma verificação dos decanos “indianos” mostra — o que já não surpreende — que um acessório indiano apenas recobriu os símbolos astrais de origem grega.

Afinal, o indiano Varahamihira (século VII), fonte não nomeada de Abû Ma’schar, especificou, em seu *Brhadjâtaka*, que o primeiro decano de Áries seria justamente um homem com um machado duplo. Diz ele: “Como primeiro decano de Áries aparece um homem, com um pano branco cingindo-lhe o quadril; sua pele é negra, ele está como que em guarda, é habilidoso e assustador, seus olhos são vermelhos; ele segura em riste um machado. Esse é uma *deskrâna* (decania) em pele de homem; ele está armado e a serviço de Marte (Bhauma)”.⁹

E eis o que se lê em Abû Ma’schar: “O indiano diz que, nessa decania, emerge um homem negro com olhos vermelhos, grande em estatura, firme na coragem e grande na atitude; ele veste um grande traje branco, que arrematou no meio com um cordão; está irado, com o corpo em riste, vigiando, observando”. As duas figuras coincidem, portanto, com a tradição, exceto pela seguinte nuance: no árabe, o decano perdeu seu machado e apenas tem o traje cingido por um cordão.

Quando, há quatro anos, li o texto árabe de Abû Ma’schar em tradução para o alemão, que Dyroff acrescentou ao livro de Boll (numa atitude digna dos maiores agradecimentos),¹⁰ ocorreram-me de súbito as enigmáticas figuras em Ferrara — que se vem questionando, em vão, já tantas vezes e há tantos anos —, e vi: uma após a outra, cada figura, ao ser desvelada, se mostra como um dos decanos indianos de Abû Ma’schar.¹¹ Convém agora desmascarar a primeira figura da região intermediária do afresco referente a março: aí está o homem negro, irado, observante, com o corpo em riste, em seu traje cingido, cujo cordão feito de cinta ele segura, exibindo-o (figuras 26 e 27). Com isso, é possível analisar de forma inequívoca todo o sistema astral da faixa intermediária: sobre a camada inferior do firmamento grego de astros fixos, depositou-se inicialmente o esquema do culto aos decanos, à maneira egípcia. Sobre esse sistema, foi depositada a camada de sua reformulação mitológica indiana, que depois — provavelmente por intermédio persa — teve de ser adaptada ao ambiente árabe. Ocorreu então, com a tradução hebraica, um processo de sucessivas sedimentações, que a turvou; enfim, o firmamento grego de estrelas fixas desembocou (com a tradução latina de Abû Ma’schar, feita por Pietro d’Abano por meio da versão francesa) na cosmologia monumental do início do Renascimento italiano, justamente na forma daquelas 36 figuras enigmáticas da faixa intermediária dos afrescos de Ferrara.



26. Francesco del Cossa, março (1469-70). Afresco. Salone dei Mesi. Ferrara, Palazzo Schifanoia.



27. Detalhe da figura 26. Primeiro decano de Áries . Francesco del Cossa, março (1469-70). Afresco. Salone dei Mesi. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Voltemo-nos agora para a região superior, em que ocorre a procissão dos deuses. Artistas diversos e bem heterogêneos entre si colaboraram para a realização da série completa de afrescos. O árduo trabalho pioneiro em termos de crítica estilística foi feito por Fritz Harck¹² e Adolfo Venturi,¹³ e devemos ainda ao segundo o documento único que especifica Francesco Cossa como criador dos afrescos para os três primeiros meses (março, abril e maio), a saber: uma carta intrigante, rica em conteúdo e que Francesco Cossa escreveu de próprio punho, datada de 25 de março de 1470 . No alto do primeiro afresco (figura 26),

vemos, em um carro alegórico puxado por unicórnios e cujas cortinas esvoaçam ao vento, Palas — que, embora deteriorada, é nitidamente identificável — com a górgona no peito e a lança na mão.

À esquerda, vemos o grupo dos discípulos de Atena: médicos, poetas, juristas (uma pesquisa mais a fundo talvez possa identificá-los com as pessoas então ligadas à Universidade de Ferrara), ao passo que, à direita, flagramos uma reunião das artesãs de Ferrara: no primeiro plano estão três bordadeiras e, atrás delas, três tecelãs num tear, cercadas por uma multidão de espectadoras elegantes. Esse grupo de senhoras, ali sentadas com ar aparentemente tão inofensivo, oferecia aos adeptos da astrologia a antiga profecia para as crianças de Áries: aquele que é nascido em março, sob o signo de Áries, desenvolverá justamente uma aptidão especial para trabalhar a lã com perícia.

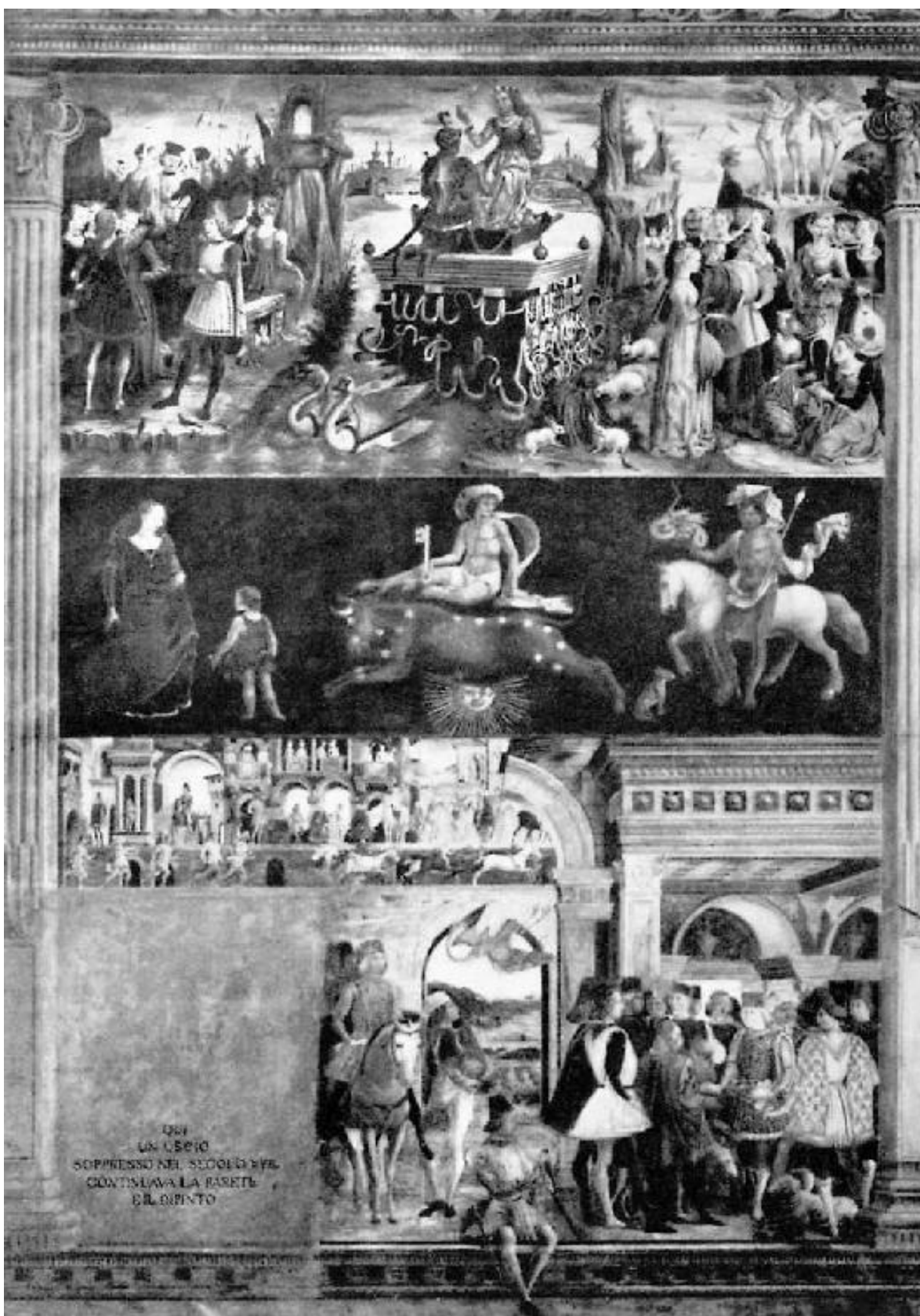
Assim, Manilius, em seu poema pedagógico e astrológico — o único monumento pensado a fundo, com grandiosidade, da poesia astrognóstica, proporcionada pela arte poética latina da Roma imperial —, canta da seguinte maneira o caráter psíquico e profissional do nascido sob o signo de Áries:

e por mil artes
os velos que geram de si diversos lucros:
ora enovelam as rudes lãs, ora desenredam-nas,
ora adelgaçam-nas em delicado fio, ora entrelaçam-nas
em teias, ora compram e vendem várias vestes para o lucro. ¹⁴

Passou completamente despercebido pela pesquisa produzida até aqui que essa conformidade com o poema de Manilius não é acidental: seu poema astral era um dos clássicos que, a partir de 1417, seriam redescobertos e ressuscitados com apaixonado entusiasmo pelos doutos humanistas italianos; ¹⁵ o poeta chega mesmo a listar, numa passagem famosa, os deuses protetores de cada mês, nos termos que seguem:

Palas protege o lanígero; Citereia, o Touro;
Febo, os formosos Gêmeos; tu, Cilênio, reges Câncer,
e o próprio Júpiter, com a mãe dos deuses, Leão; a Virgem,
portadora de espigas, pertence a Ceres, e a Vulcano pertence a Libra,
fabricada por ele; o belicoso Escorpião prende-se
ao Mavorte; Diana favorece o homem que caça, mas
que tem uma parte equina, e Vesta, a estreita constelação
de Capricórnio, e diante de Jove está Aquário, o astro de Juno,
e Netuno no mar reconhece como seus os Peixes. ¹⁶

Ora, essa sequência corresponde de modo absolutamente literal aos sete triunfos divinos a que temos acesso no Palazzo Schifanoia, como ainda veremos em maior detalhe junto a outro exemplo; diga-se, ainda, que não há nenhum outro autor que tenha mencionado tal sequência. Palas protege março, o mês de Áries; Vênus, Touro e o mês de abril; Apolo, Gêmeos e maio; Mercúrio, Câncer e junho; juntos, Júpiter e Cibele — numa aliança toda característica, que não se verifica alhures — protegem o signo de Leão e julho; Ceres protege Virgem e agosto; e Vulcano, Libra e setembro. Portanto, não há mais dúvida alguma quanto às fontes literárias consideradas no projeto intelectual do ciclo de imagens como um todo. Abaixo, no reino intermediário e penumbroso, reinam os demônios astrais helênicos, em seus disfarces internacionais da Idade Média; acima deles, o poeta latino auxilia os deuses pagãos na tentativa de recobrar a atmosfera ancestral e elevada do Olimpo grego.



28. Afresco de abril (Vênus), Francesco del Cossa. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Voltemo-nos agora para o mês de abril, regido por Touro e Vênus (figura 28). Vênus, flutuando na correnteza em sua nave puxada por cisnes, cuja cortina revoa cheia de graça ao sabor do vento, não revela, ao que parece, nenhum estilo grego. A princípio, é somente por sua fantasia, seus cabelos soltos e sua coroa de rosas que ela parece se distinguir da população dos dois jardins amorosos, que à esquerda e à direita se entretêm de forma bem mundana.

Observando isoladamente os grupos de Marte e Vênus em seu carro, é mister que a visão do trovador acorrentado ao carro que os cisnes puxam, e ajoelhado, todo comovido, perante sua senhora, desperte a

atmosfera nórdica de um Lohengrin, assim como esta se acha articulada, por exemplo, na miniatura holandesa que ilustra a história lendária da casa de Cleves (cf. *Chevalier au Cygne*, na Hs. Gall. 19 da Hof- und Staatsbibliothek, em Munique); considerando o franco interesse da corte de Ferrara pela cultura cavaleiresca nos moldes franceses, é em tudo presumível que tais modos anímicos importados do norte fossem aceitos.

Entretanto, Francesco Cossa representou Vênus seguindo o rigoroso programa da mitografia latina erudita. Em seu guia para a pintura das divindades, Albericus, que mencionei há pouco, prescreve a seguinte modelagem para Vênus, que mostro a partir de um manuscrito ilustrado italiano.¹⁷ Traduzido, o texto em latim fica assim:

Vênus ocupa o quinto lugar entre os planetas. Por isso, era representada na quinta posição. Vênus era pintada como a mais bela de todas as moças, nua e flutuando no mar, com uma coroa ornada com rosas brancas e vermelhas à cabeça; e era acompanhada por pombos, que adejavam a seu redor. O ríspido e atroz Vulcano, deus do fogo, casara com ela, estando à sua direita. E, diante dela, estavam três pequenas moçoilas, nuas, que foram chamadas de as três Graças, das quais duas tinham o rosto voltado para nós, ao passo que a terceira se mostrava de costas; junto a ela também estava seu filho, Cupido, alado e cego, que após atirar em Apolo com seu arco e flecha fugira para o colo da mãe, que estendia sua mão esquerda para ele. (Figura 29)

Reconsideremos agora a Afrodite de Cossa: a coroa de rosas vermelhas e brancas; as pombas, adejando em redor da deusa, conduzida pela água; o Cupido, representado na cinta de sua mãe, no momento em que mira em um casal de amantes com seu arco e flecha; e sobretudo as três Graças, que foram com certeza feitas conforme um modelo artístico antigo — isso tudo comprova estar presente, nessa obra, a vontade de uma reconstrução genuinamente antiga.

Venus quā tenet inē planetarū locū p̄ q̄d̄ ḡneo loco figurabit̄. Pingebat̄ ḡ ven⁹
 puella pulchrā nuda ⁊ i manū nat̄is ⁊ i manū sua dext̄a conchas marinas
 continēs ac̄y ḡstās. Que ven⁹ volit̄ am̄o d̄is ⁊ rubeis ser̄m̄i ḡrebat̄ in cap̄i
 te ornati ⁊ colūbis curā se nolantib⁹ comitabat̄. Vulcano deo ignis iustico tu p̄llimo
 in vulgūz erit assignata q̄ stabat̄ ad ei⁹ dext̄as ⁊ cornū ip̄a tres alit̄bat̄. Juno ḡule ⁊
 nude q̄ tres ḡraie dicebāt̄. Et q̄b⁹ duarū facies uersus nos aduersē erit. t̄rta d̄o de
 suz in ḡranis uerebat̄. hinc ⁊ cupido fili⁹ suus alatis ⁊ c̄c̄o assistebat̄ q̄ sagittā ⁊ arcu
 quos tenebat̄ app̄linē sagittauerat̄ p̄ q̄d̄ deos d̄ se turbatos timēs ad maris ḡranūz
 fugiebat̄ cui ⁊ illa sinistra p̄regebat̄.



Veneris sextus i ordiē planetarū sic ⁊ ab antiq̄ ḡculib⁹ sextus deus s̄e di
 cebat̄. Cui⁹ magis in hūc modū pingere uoluerit. Erat̄ ei⁹ ip̄s f̄zima h̄o vn⁹
 qm̄ capite ⁊ in talis alar̄ habat̄. In manū ei⁹ sua leua uirgāz tenebat̄ que
 uirtutē lebat̄ s̄p̄uēz ⁊ q̄ erit s̄p̄uēz am̄o septa ⁊ gladiū curūz q̄c̄ homo pe uera
 bit̄ fistulūz q̄ de calamo f̄m̄ s̄ringe ad os suūz app̄nebat̄. Cui⁹ dext̄a q̄ sonāc̄ f̄rta
 uirgāz q̄ seu capellā capite de p̄t̄abat̄. Cornū ip̄o aut̄ erit gallus sibi s̄p̄uēz os̄ carūz ab
 altera uō p̄t̄ ei⁹ erit argus cui⁹ caput ⁊ facies plena oculis erit. q̄ cornū eo iacobat̄ de
 colat̄. H̄c q̄ d̄ic̄ s̄ d̄ic̄ s̄p̄uēz ⁊ d̄ic̄ s̄p̄uēz. Et s̄o ab alio ei⁹ latere erit dep̄ic̄ s̄p̄uēz.

29. Vênus, Albericus. Cidade do Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.

É preciso apenas contar com certa capacidade de abstração para reconhecer, numa miniatura francesa do fim do século XIV, a *Anadiômene* de Albericus em viagem pela França medieval (figura 30). É desse modo que ela emerge do mar no *Ovide moralisé* [Ovídio moralizado].¹⁸ A situação e os atributos são claros: Cupido na verdade desenvolveu-se num rei alado, entronizado, e a deusa nascida da espuma, em sua lagoa, parece ser levada por um pato, em vez de uma concha; mas no restante saltam à vista os rudimentos míticos inconfundíveis: rosas brancas e vermelhas flutuam na água, três pombos adejam, e uma das três Graças tenta assumir a posição prescrita, voltando-se para trás.

Esse Olimpo de Albericus conserva-se até na ilustração dos livros franceses dos séculos XV e XVI e chega a ser gravado em cobre, por volta de 1465, no norte da Itália, no assim chamado jogo de tarô de Mantegna.

Voltemo-nos agora para os habitantes do Olimpo como demônios astrais, na forma em que se conservaram naqueles almanaques planetários. Considere, por exemplo, a folha com o destino das “crianças de Vênus”, presente em um livro tabular burgúndio (mas possivelmente remetendo a modelos alemães) de cerca de 1460.¹⁹ Nada de demoníaco e tétrico transcorre aqui; a senhora de Chipre, nascida

da espuma, foi convertida em proprietária de um aprazível estabelecimento campestre: casais de amantes nadam e fazem festa na campina florida, ao som de música; e caso acima não flutuasse pelo ar, sobre as nuvens, uma figura feminina nua, com um espelho na mão direita e flores na esquerda, em meio a seus signos do zodíaco, tampouco haveria como identificar as representações abaixo, na terra, pelo que de fato são: escólios na forma de imagens, úteis na prática astrológica, para as propriedades míticas da Vênus cósmica, que todos os anos faz renascer na natureza e nos homens a alegria de viver.



30. Amor, Vênus e as Graças . Pierre Bersuire, Ovide moralisé . Bruges, 1484.

Em Ferrara, a astrologia planetária dá lugar à das decanias, uma vez que os doze deuses de Manilius ocupam a região própria aos astros móveis. Mesmo assim, não se pode descartar a intuição de que o jardim do amor e os músicos do afresco de Cossa tenham sido instigados pela tradição das “crianças de Vênus”. É verdade que o impressionante senso de realidade de Cossa (sendo incomparável testemunha disso a *predella* com as cenas do nascimento de São Jacinto, mantida na Galleria Vaticana) sobrepuja o elemento não artístico da investida literária, a qual, por sua vez, desponta de forma tão mais clara no caso dos afrescos no Palazzo Schifanoia em que a personalidade artística, mais fraca, não foi capaz de

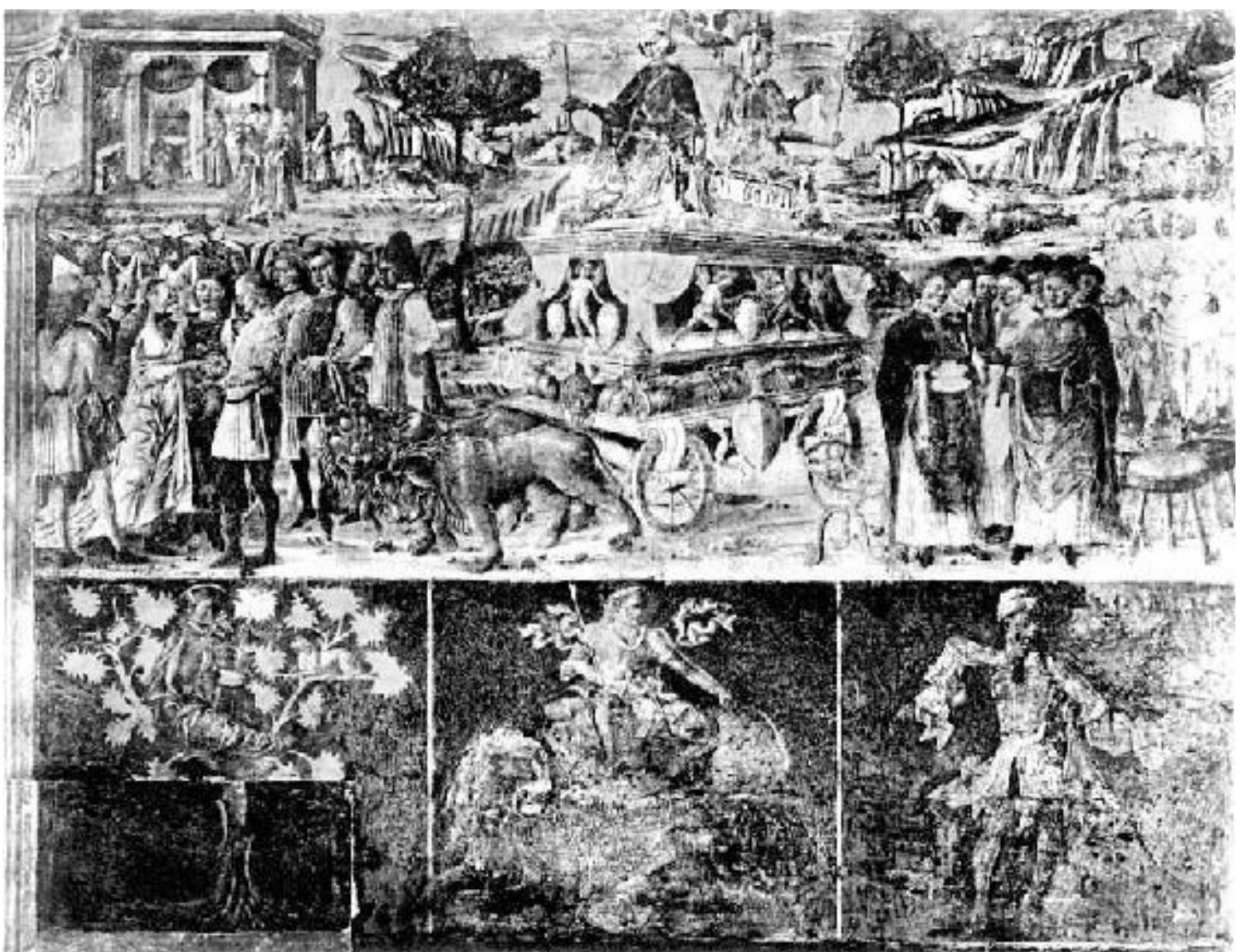
sobrepular o árido programa, dando-lhe vida.

Uma personalidade como essa é o pintor do afresco de julho (figura 31). Segundo Manilius, esse mês pertence aos deuses Júpiter e Cibele. Em contrapartida, segundo a teoria planetária da Antiguidade tardia, o regente de julho e do signo zodiacal Leão seria Apolo, o Sol.

No canto superior esquerdo do afresco (figura 31), vemos monges em oração, ajoelhados perante um retábulo, numa capela; essa representação foi tirada do ciclo de filhos planetários do Sol (Apolo), para ser incluída na série dos doze deuses que, quanto ao resto, segue a prescrição de Manilius. A partir de 1445 , no sul da Alemanha, já é possível detectar esses oradores devotos como componentes típicos dos “filhos do Sol”.²⁰ No verso alemão de um dos livros tabulares sobre os planetas, lemos: “De manhã, eles servem a Deus com brio, depois vivem como bem querem”.

À parte dessa intromissão vinda do círculo dos planetas solares, quem rege julho, o mês do Leão, são, segundo Manilius, os deuses Júpiter e Cibele, com a coroa mural; eles dividem pacificamente o trono em seu carro triunfal.

O grupo à esquerda mostra o quanto se levou a sério a revitalização fiel do mito antigo: ao fundo, correspondendo ao mito bárbaro, está Átis. Os clérigos trajados com vestes de padre cristão, que se ocupam dos pratos, dos címbalos e do tambor, foram de fato concebidos como *galli* , ao passo que os jovens armados, ao fundo, foram concebidos como coribantes, gingando com sua espada ** — o que é provado, nesse contexto, pelos três assentos vagos, que vemos no primeiro plano: à esquerda está uma cadeira vaga, com braço; à direita, duas banquetas tripés. Não há dúvida alguma de que esses assentos vagos, de estilo contemporâneo, situados de modo tão conspícuo no primeiro plano, são símbolos herméticos de um culto, genuinamente antigos em sua origem: devem ser os tronos divinos de Cibele, que ficaram vagos, como mencionado por Agostinho, em referência explícita a Varrão.²¹



31. Afresco de julho (Júpiter-Cibele), Cosimo Tura. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

O mito de Cibele (ainda que sem esse comentário hipererudito na forma de pintura sobre os tronos divinos) é encontrado, com todos os detalhes bárbaros, não somente em Albericus; ele se apresenta a nós num manuscrito do século XII, de Regensburgo, junto com outras figuras pagãs bem peculiares. Atrás de Cibele, que está em seu carro puxado por leões, podem ser notados dois coribantes com a espada desembainhada.²² Aqui, a assim chamada Idade Média não fica nem um pouco a dever no que diz respeito à vontade de chegar a uma arqueologia fiel à sua matéria.

O pintor do afresco de julho, cuja força figuradora não deixa esquecer seu caráter no fundo ilustrativo — à diferença do mundo das figuras de Cossa, cheio de vida —, vinha da linhagem da visão artística medieval, já à beira da extinção. A cena de casamento, à esquerda, foi feita para representar a união de Bianca d'Este, uma das filhas de Borso, com Galeotto della Mirandola. Um dos irmãos de Galeotto era Pico della Mirandola, o bravo pioneiro da luta contra as superstições astrológicas, que ainda dedicaria um capítulo à parte para confrontar a absurda doutrina árabe dos decanos. Compreende-se que um homem do Renascimento, assombrado por tais demônios astrológicos inclusive em seu mais íntimo reduto — também Savonarola, inimigo da astrologia, nascera em Ferrara —, tenha lutado para se defender desses ídolos bárbaros do destino. Mas, na corte D'Este, o mundo das divindades antigas estava ainda tão firmemente entrelaçado às concepções e práticas da Antiguidade tardia e da Idade Média que em pleno 1470 tudo o que detectamos no sentido de uma restituição artística radical do Olimpo são apenas sintomas iniciais, tais como observamos na substituição dos deuses planetários pela série dos doze deuses de Manilius.

Mas quem poderia ser o erudito inspirador para tal? Na corte D'Este, a astrologia desempenhou um papel importante: relata-se, por exemplo, que Leonello d'Este, como os antigos magos sabeístas, trajava a cada dia da semana a cor do planeta correspondente.²³ Pietro Bono Avogaro, um dos astrólogos da corte, escrevia prognósticos todos os anos, e um certo Carlo da Sangiorgio chegava inclusive a sondar o futuro usando geomancia, a última cria degenerada na linhagem da adivinhação astrológica antiga.²⁴ Mas esse Avogaro não foi o doutíssimo inspirador dos afrescos mensais no Palazzo Schifanoia, e sim o outro professor de astronomia na Universidade de Ferrara: Pellegrino Prisciani, ao mesmo tempo bibliotecário e historiógrafo da corte D'Este. Podemos estabelecer esse ponto graças à evidência circunstancial obtida com uma crítica das fontes. Avogaro, é verdade, também citou Abû Ma'schar várias vezes em seus prognósticos. Mas foi Pellegrino Prisciani²⁵ (cujo retrato se acha preservado no frontispício de sua *Orthopasca*, na biblioteca de Modena), em um de seus conselhos astrológicos, quem citou como autoridades justo aquele peculiar triunvirato de eruditos que, como acabamos de demonstrar, foram as principais fontes para as ideias dos nossos afrescos: Manilius, Abû Ma'schar e Pietro d'Abano. Devo a cópia desse documento até então desconhecido, e para mim tão importante, à bondade do arquivista de Modena,²⁶ o sr. Dallari.

Leonora de Aragão, esposa do conde Ercole, recorrera a Pellegrino Prisciani, o homem de confiança da família para assuntos astrológicos, para se informar sobre a melhor constelação astral para realizar plenamente o que se desejava. Ele então afirma com júbilo que tal constelação apresentava-se justamente naquele momento: Júpiter estaria em conjunção com a cabeça do dragão, com a Lua, sob o signo de Aquário, em posição favorável. Prisciani invoca, em seu parecer erudito, os aforismos de Abû Ma'schar e o *Conciliator*, obra de Pietro d'Abano. Mas é a voz de Manilius que fecha o acorde das autoridades: (IV, 570 -1): “Pois se quiseres alguém venerável, casto e probo, este nascerá para ti, quando surgir primeiro Aquário”. A meu ver, pode-se validar de uma vez por todas essa evidência circunstancial graças a uma segunda testemunha documental: a carta de Francesco Cossa,²⁷ anteriormente mencionada, que é uma reclamação quanto ao péssimo tratamento que o diretor artístico do duque lhe teria dispensado; Cossa dirigiu sua queixa de tratamento e remuneração indignos ao duque Borso em pessoa, atropelando assim a hierarquia. Mas o inspetor artístico do Palazzo Schifanoia era Pellegrino Prisciani. Muito embora Francesco afirme que só se dirige ao príncipe em pessoa, por não querer incomodar Pellegrino Prisciani — “não quero ser eu aquele a estorvar, quer Pellegrino Prisciani, quer qualquer outro” —, depreende-se nitidamente do contexto que ele evitava esse homem erudito, pois Pellegrino Prisciani pretendia nivelar seu pagamento com o dos demais pintores dos afrescos mensais — os quais Francesco Cossa, cuja justa mas vã indignação hoje compreendemos, caracterizou como “os mais infelizes aprendizes de Ferrara”.

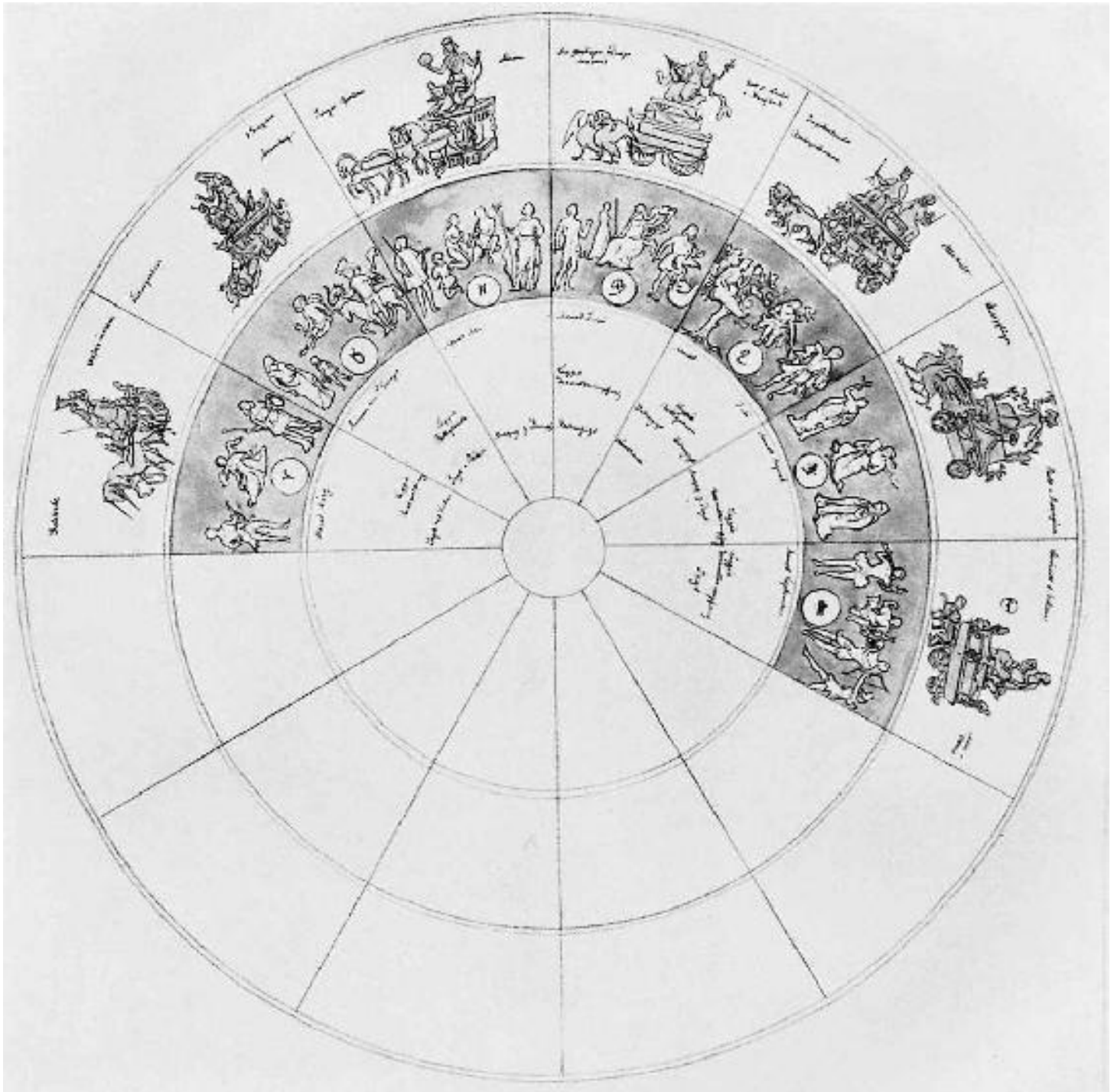
Acredito não estar tomando uma liberdade indevida em relação à memória de Pellegrino ao supor que prezava os demais pintores tanto quanto Francesco Cossa, justamente por terem concretizado com grande nitidez e beleza as finesses do programa erudito.

Seja como for, não podemos esquecer que o programa de Prisciani — ainda que a execução pictórica tenha resultado numa fragmentação não artística, em virtude da sobrecarga de detalhes — revela, em sua estrutura básica, um arquiteto engenhoso, que sabia manejar com desenvoltura os elementos profundamente harmônicos da cosmologia grega. Se, utilizando um esquema feito às pressas, reconstituirmos todo o ciclo de afrescos de Ferrara em uma esfera (figura 32), salta à vista o fato de que as faixas tríplexes de afrescos no Palazzo Schifanoia são realmente um sistema esférico projetado sobre um plano, em cuja estrutura os tipos esféricos de Manilius fundem-se à tábua de Bianchini.

O calendário da corte e da administração do duque Borso simboliza o cerne íntimo da esfera terrestre; na série mais elevada das três, pairam os doze deuses olímpicos, concebidos — de acordo com a crença

de Manilius — como protetores dos meses; dentre eles, estão preservados em Ferrara: Palas, Vênus, Apolo, Mercúrio, Júpiter-Cibeles, Ceres e Vulcano.

Manilius introduziu os doze deuses — no lugar dos planetas — como regentes dos doze meses e os venerou. Em Ferrara, essa teoria cosmológica é conservada em sua ideia fundamental; só em partes isoladas é ainda possível apontar para fragmentos dispersos da astrologia planetária medieval mais antiga, ao passo que a mitografia erudita e descritiva — sobretudo a de Albericus — orientou de modo superabundante a pintura até o mais ínfimo detalhe do plano de fundo.



32. Esquema da ordenação dos afrescos. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

A esfera do zodíaco é comum a Manilius, ao planisfério de Bianchini e ao ciclo dos meses no Palazzo Schifanoia. Mas com a elaboração do sistema de decanatos, inserido na tábua de Bianchini entre os astros fixos e os planetas, como uma região à parte, fica estabelecida uma afinidade de sangue entre a esfera de Prisciani e o cosmos na tábua de Bianchini. Pois o que os decanos indianos de Abû Ma'schar,

que dominam a região intermediária no Palazzo Schifanoia, confienciavam — mas somente após ausculta rigorosa — era que, sob as sete camadas do manto de viagem desse andarilho experimentado em tantas épocas, povos e homens, bate um coração grego.

Os quadros de Tura na Biblioteca de Pico della Mirandola foram, infelizmente, conservados até nós apenas em descrições; talvez nos mostrassem, na própria pintura praticada naquele tempo em Ferrara, como teria se desencadeado o principal evento estilístico que simboliza a virada do Renascimento em seu início para o alto Renascimento: a restituição de um estilo ideal mais elevado, e feito à maneira dos antigos, para as grandes figuras do mito e da história de outrora.



33. Vênus aviática , Cupido e Psiquê frente ao Conselho dos Deuses, Rafael. Roma, Villa Farnesina.

Com efeito, parece não haver ponte alguma levando do Palazzo Schifanoia a esse estilo ideal, feito à maneira dos antigos e voltado a uma humanidade mais elevada. Vimos que, em 1470 , o mito de Cibele consumava, na prosa de uma procissão de rua, o dever imposto pela servidão ilustrativa da Idade Média — afinal, Mantegna ainda não ensinara como carregar, com festa, a mãe dos deuses em sua entrada triunfal pelo arco do triunfo romano —, e mesmo a Vênus de Cossa ainda não está pronta para, saindo da região mais baixa do realismo à francesa nos trajes, ascender ao éter iluminado da *Venere aviatica* , na Villa Farnesina. ***

Há, entretanto, uma esfera de transição entre Cossa e Rafael: Botticelli. Afinal, também Alessandro Botticelli precisou, inicialmente, libertar sua deusa da beleza desse realismo medieval próprio à pintura de gênero banal à francesa, dessa dependência ilustrativa e dessa prática astrológica.

Anos atrás,²⁸ tentei demonstrar que as gravuras em cobre do assim chamado almanaque de Baldini são um trabalho de juventude de Botticelli e, em todo caso, caracterizam seu universo de ideias a respeito da Antiguidade. O almanaque possui, no presente contexto, um duplo interesse: por seu texto e pela representação. O texto é um manual de instruções bem direto para os que acreditam nos planetas; uma consideração pormenorizada mostra tratar-se de um compêndio apurado da cosmologia helênica aplicada — e, na verdade, também mediado por Abû Ma'schar.

A representação, por sua vez, conduz a uma visada valiosa em termos histórico-estilísticos, graças à

circunstância aparentemente secundária de que também possuímos uma versão posterior do mesmo almanaque; podemos observar *in statu nascendi* , numa nuance de sua configuração exterior, o novo princípio estilístico da mobilidade idealizadora à maneira dos antigos. A primeira versão desse almanaque, feita aproximadamente em 1465 (figura 34), segue bem de perto (em termos de tipo) aquela folha planetária de origem ao norte dos Alpes. No meio da sociedade de Vênus está uma figurinha feminina dançando retesada: é uma mulher em trajes burgúndios, que leva à cabeça o inconfundível *hennin* francês com a *guimpe* ; com isso, ela prova, já por seus elementos exteriores, que Baldini-Botticelli devem ter se apoiado numa versão burgúndia do modelo do norte. E eis que a segunda versão dessa gravura, feita alguns anos depois, põe a descoberto a tendência e a essência da transformação estilística do início do Renascimento florentino (figura 35).



VENERE REGNO FEMMININO POSTO NEL TERZO CIELO FREDDO E UMIDA TEMPERATA LARGA
 ALE ASVERTE PROPRIETA MA BELLI VESTIMENTI ORNATI DORO ED ARGENTO E CHANGE E
 ADIEGUCHI ET FLACCIVA EA DOICE PARLARE EBELLA NEGLIOCHI EUELLA FROHTE EDICORPO LEGG
 RI PIENA DICARNE EDIMEGANA STYRA DAATVTTIOPERE CIRCA ALLABELLEGA ET ZOTTOP
 OSTO ALLEI IOT TONE ELZVO DI EVNERDI ELA PRIMA HORA E 15 ET 22 ELA IOTTE ZVA
 EMARTE DI ELZVO AMICO EGIOVE ELNIMICO MERCURIO ET ADVA ABITAZIONI ELTORO
 IGORNO ELIBRA DINO TTE EPERCHONZIGLIERE ELZOLE ELAVITA ZVA EALTAZIONE
 E ILPEZCE ELAMORTE EVMILIAZIONE EVIRCO EVA IN IO MEZI IZ REGNI INCOMIN
 CAND DALIBRA ERI 25 GIORNI VA VHOZENGHO EINHVMCIORNO VA VILLO GRADO
 E IZ MINVTI EINHVA ORA 30 MINVTI

34. Planeta Vênus: Vênus I, Baccio Baldini. Londres, British Museum.



35. Planeta Vênus: Vênus I. Cena de dança , Baccio Baldini. Londres, British Museum.

A lagarta burgúndia, antes toda recolhida em seu casulo, aí parece transformada na borboleta florentina, a “ninfa” com seu penteado revoando e o traje flutuante, próprios à mênade grega ou à Vitória romana.

Em nosso contexto, torna-se agora nítido que as pinturas de Vênus feitas por Botticelli (*O nascimento de Vênus* e a assim chamada *A primavera*) anseiam reconquistar a liberdade olímpica das deusas, duplamente aprisionadas pela Idade Média: pelos grilhões mitográficos e astrológicos. Vênus aparece rodeada por rosas em suspensão, uma Anadiômene saída do casulo, vindo das águas em sua concha; suas

acompanhantes, as três Graças, permanecem em seu séquito na outra pintura, que anos atrás chamei de “império de Vênus”. Hoje eu gostaria de sugerir uma nuance algo diferente dessa mesma explicação, que permite sem mais deduzir, para o observador do Quattrocento versado em astrologia, a essência dessa deusa da beleza e também senhora da natureza redesperta: *Venere Planeta*, a deusa planetária Vênus, despontando no mês de abril, por ela regido. Simonetta Vespucci — cuja memória ambas as pinturas cultuam, em minha opinião — faleceu, aliás, em 26 de abril de 1476.

Botticelli, portanto, tomou os elementos materiais da tradição que lhe precedeu, mas em favor de uma criação humana idealista e bem própria, que ele cunhou com a colaboração da Antiguidade grega e latina rediviva, do hino homérico, de Lucrécio e de Ovídio (todos indicados por Poliziano, que estava longe de ser um monge moralista) e, sobretudo, porque as próprias esculturas antigas lhe permitiram ver como o mundo das divindades gregas dançava em seu baile no alto das esferas, à maneira de Platão.

Colegas de estudo! A solução do enigma de uma pintura — ainda mais quando não se pode elucidá-lo com serenidade, mas apenas lançar sobre ele, cinematograficamente, alguma luz — obviamente não era o fim em si mesmo da minha palestra.

Com este estudo de caso provisório que arrisquei expor, quis tomar a liberdade de defender um alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte, em termos materiais e espaciais.

Graças ao uso de categorias de desenvolvimento gerais e insatisfatórias, a história da arte tem sido até aqui impedida de pôr seu material à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que ainda, é verdade, espera por ser escrita. Nossa jovem disciplina se fecha para o panorama da história mundial, por conta de uma disposição fundamental ou excessivamente materialista, ou ainda excessivamente mística. Tateando, ela procura por sua própria teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias do gênio. Espero ter mostrado, por meio do método empregado em minha tentativa de elucidar os afrescos no Palazzo Schifanoia, que uma análise iconológica capaz, por um lado, de considerar a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como épocas conectadas entre si e, de outro, de investigar obras da arte mais independente à arte mais aplicada como documentos igualmente válidos da expressão, e em todos os casos sem ser onerada com o constrangimento do policiamento das fronteiras, que tal método, na medida em que se dedica de forma cuidadosa ao esclarecimento de determinada zona escura, lança luz sobre o nexos que há entre os grandes processos gerais de desenvolvimento. Para mim, trata-se menos de uma solução perfeita, mas antes de pôr em destaque um novo problema, que gostaria de formular nestes termos: até que ponto a introdução de uma reviravolta estilística na representação da manifestação humana, ocorrida na arte italiana, pode ser considerada um processo, internacionalmente condicionado, de confronto com as representações preservadas em imagem que eram próprias à cultura pagã dos povos do Mediterrâneo oriental?

A entusiasmada admiração frente ao evento incompreensível da genialidade artística só tem a ganhar em termos de força emocional, caso reconheçamos que o gênio é ao mesmo tempo dom e energia confrontatória consciente. O novo e grande estilo, que nos foi dado pelo gênio artístico da Itália, lança raízes na vontade social em fazer a humanidade grega sair do casulo da “prática” medieval e latino-oriental. É com essa vontade de restituir a Antiguidade que o “bom europeu” começa sua luta pelo Iluminismo naquela época da perambulação internacional das imagens, que nós — com excessivo misticismo — chamamos de Renascimento.

* Harpe é o nome de uma espécie de espada mencionada em vários episódios mitológicos; era um dos atributos de Perseu, que, segundo o mito, a usou para decapitar a Medusa.

** Os *galli* eram padres eunucos, a serviço de Cibele; já os coribantes contribuíam para o culto da mesma deusa com danças rituais, que

realizavam armados.

*** Warburg alude ao ciclo de pinturas feitas por Mantegna entre 1486 e 1492 , conhecido como *Triunfos de César* ; em seguida, emprega a expressão *Venere aviatica* por referência a Vênus nas nuvens dos afrescos de Rafael, representando o casamento de Cupido e Psiquê (figura 33).

4. A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero

NOTA INTRODUTÓRIA

Motivado por seu amigo Franz Boll, o autor do presente fragmento (gravemente doente desde o fim de outubro de 1918) assentiu em publicá-lo, embora não lhe tenha sido possível providenciar as melhorias necessárias, sem falar nas ampliações essenciais que pretendia fazer com base em um cabedal inédito de materiais já preparados e trabalhados a fundo. Se, assim mesmo, o autor permitiu que tal fragmento fosse à luz, é porque tem para si que este ensaio poderá ser útil àquele que, um dia, seguir tais pistas — e porque a possibilidade de tecer com fibras estrangeiras foi por muito tempo tecnicamente subtraída à pesquisa alemã, fosse o tecelão em pauta bom ou ruim. Por isso, o autor insta seus amigos e colegas, à frente dos quais está Franz Boll, que não se cansaram de ajudá-lo ao longo dos anos, a considerar seu consentimento em publicar este limitado fragmento como uma forma de agradecimento. Seus estudos permaneceriam irrealizáveis não fosse a ampla ajuda de bibliotecas e arquivos ao longo dos anos — no momento, nomear todas é impossível, por isso serão mencionadas apenas as de Berlim, Dresden, Göttingen, Hamburgo, Königsberg, Leipzig, Munique, Wolfenbüttel, Zwickau, Madri, Oxford, Paris e Roma. As pessoas a seguir prestaram ao autor uma ajuda que ultrapassa em muito o dever do ofício: o amigo Robert Münzel, falecido; o professor Paul Flemming, de Pforta; o professor Ernst Kroker, de Leipzig; o dr. Georg Leidinger, de Munique; o padre Franz Ehrle (anteriormente de Roma); o professor Richard Salomon, de Hamburgo; o professor Gustav Milchsack, falecido, de Wolfenbüttel. A Wilhelm Printz e Fritz Saxl (que até o fim, ano após ano, permaneceram fielmente ao lado do autor) cabe um agradecimento de coração. Infelizmente, o autor não está mais em condições de entregar a palestra, no formato prometido, aos membros da Religionswissenschaftliche Vereinigung [Associação para a Ciência da Religião] de Berlim. Ainda assim, podem considerar este texto sinal da honesta e permanente gratidão pela reunião de 23 de abril de 1918 . Dedicado à minha amada esposa, em memória do inverno passado em 1888 em Florença.

Hamburgo, 26 de janeiro de 1920

A. Warburg

I. REFORMA, MAGIA E ASTROLOGIA

Um livro velho aqui folheio:

Do Harz à Hélade, sempre primos!

Johann Wolfgang Goethe, Fausto II , w. 7742-3

O compêndio nunca escrito sobre “a servidão do homem moderno supersticioso” precisaria ser

precedido por uma investigação científica, também até agora inescrita, sobre o Renascimento da Antiguidade demoníaca na era da Reforma alemã. Deve servir de contribuição em tudo provisória para tais questões uma palestra que o autor apresentou à Religionswissenschaftliche Vereinigung, de Berlim, sobre a profecia da Antiguidade pagã nos tempos de Lutero, em texto e imagem.¹ O presente ensaio se baseia nessa palestra. Pode-se dizer que as imagens investigadas pertencem, no sentido mais abrangente, ao campo de observação da história da arte (contanto que se inclua toda a produção de imagens em seu domínio de estudo), mas elas são originárias (salvo pelo retrato de Carion,² figura 36) do âmbito da confecção de livros ou da arte impressa. Por essa razão, sem o respectivo texto — que pode ou não estar presente —, tais imagens são um objeto menos evidente para a observação puramente formal da história da arte atual, por não exercerem uma atração estética em paralelo à sua peculiar função de ilustrar conteúdos.



36. Retrato de Johann Carion , Lucas Cranach, o Velho.

Entretanto, extrair o valor cognitivo que uma curiosidade possui para a história do espírito é desde sempre algo mais comum aos pesquisadores da religião do que aos historiadores da arte. Ainda assim, está entre as tarefas próprias à história da arte a de tirar essas figuras da região de penumbra que pertence à tendenciosa literatura político-espiritual, para integrá-las à consideração histórica básica. Afinal, só assim se pode buscar conceber em sua extensão plena, e respondê-la, uma das principais questões da ciência da cultura dedicada à pesquisa do estilo: a questão da influência da Antiguidade sobre a cultura europeia como um todo na época do Renascimento. Somente quando nos decidirmos a

conceber e investigar as figuras do mundo das divindades pagãs, tal como ressurgiram no início do Renascimento ao norte e ao sul dos Alpes, não só como manifestações artísticas, mas também como seres religiosos, é que aprenderemos gradualmente a conceber a potência do destino representada pelo fatalismo da cosmologia helenística, também para a Alemanha e mesmo na época da Reforma. Se o augúrio pagão, que além do mais atuava sob o disfarce da erudição das ciências naturais, foi difícil de combater, que dizer de derrotá-lo?

Desde Winckelmann, o mundo das divindades antigas, classicamente enobrecido, nos foi a tal ponto inculcado como símbolo da Antiguidade em geral que esquecemos por completo que essa é uma criação nova da cultura humanista erudita; e aliás foi necessário, em primeiro lugar, que esse aspecto “olímpico” da Antiguidade fosse desvencilhado do tradicional aspecto “demoníaco”. Isso porque os deuses antigos, na condição de demônios cósmicos, estiveram continuamente (desde o fim da Antiguidade) entre as potências religiosas da Europa cristã e condicionaram a configuração da vida prática de modo tão incisivo que não se pode negar uma regência adjunta da cosmologia pagã, e em especial da astrologia, tacitamente tolerada pela Igreja cristã. Os deuses astrais, fielmente transmitidos pela trilha que sai do helenismo e segue pela Arábia, Espanha e Itália até a Alemanha (onde, desde 1470, com a nova imprensa em Augsburgo, em Nuremberg e em Leipzig, já concretizam, em texto e imagem, um Renascimento ávido por viajar), continuaram sendo, em imagem e linguagem, divindades temporais plenas de vida, que marcavam matematicamente cada fração de período ao longo do ano — o ano inteiro, o mês, a semana, o dia, a hora, minuto e segundo —, dominando o cenário de modo mítico e pessoal. Eram seres demoníacos com um duplo poder, de um contraste aterrador: como signos astrais, ampliavam o espaço e ofereciam os pontos de orientação para o voo da alma pelo universo; como ídolos das constelações, eram ao mesmo tempo aqueles com os quais a pobre criatura, bem à maneira das crianças, aspirava unir-se misticamente, agindo com reverência. Os astrólogos do tempo da Reforma percorreram de uma ponta a outra justamente esse antípoda (que se mostra irreconciliável para a ciência natural hodierna) entre a abstração matemática e o vínculo do culto de veneração, como pontos de reversão de uma constituição anímica unitária, primordial e de amplo espectro. A lógica, que cria o espaço reflexivo (entre o ser humano e o objeto) por meio da designação conceitualmente especificadora, e a magia, que de novo destrói esse mesmo espaço reflexivo entre o ser humano e o objeto por meio do vínculo (ideal ou prático) supersticiosamente agregador — observamos ambas no pensamento profético da astrologia, formando ainda um aparato unitariamente primitivo, com o qual o astrólogo pode de uma só vez medir e conjurar magia. A época em que a lógica e a magia, como o tropo e a metáfora, “florescem enxertadas num mesmo tronco” (nas palavras de Jean Paul)³ é propriamente atemporal, e na representação dessa polaridade pela ciência da cultura há valores cognitivos ainda em estado bruto para guarnecer uma crítica positiva e aprofundada de uma historiografia cuja teoria do desenvolvimento seja condicionada por conceitos puramente temporais.

Os astrólogos da Idade Média trouxeram de Bagdá a herança helenística, vindo por Toledo e Pádua até o norte; assim, em Augsburgo as obras dos astrólogos árabes e italianos estão entre os primeiros produtos ilustrados da imprensa de livros.

Com isso, na virada do século xv — tanto na Itália como na Alemanha —, duas concepções da Antiguidade se contrapõem: a ancestral concepção prático-religiosa, e a nova, artístico-estética. Enquanto esta última parece, a princípio, sair vencedora na Itália, encontrando seguidores também na Alemanha, a Antiguidade astrológica experimenta, em solo alemão, um renascimento altamente peculiar, que até agora não foi de modo algum suficientemente observado. A razão é que os símbolos astrais que se preservaram na literatura profética (sobretudo os sete planetas em forma humana) ganharam sangue novo em um presente político e social marcado por conflitos tumultuosos — o que, em certo sentido, fez deles

deuses do momento político. Junto a esses guias do destino em forma humana — que, como símbolos astrais, subjaziam à arte metódica da interpretação astral, própria à profecia “artística” (isto é, científica) —, é preciso considerar os monstros terrenos como arautos fatalistas da profecia “prodigiosa”. Precisamos compreender e considerar com especial atenção essa cisão entre a profecia “artística” e a “prodigiosa”,⁴ pois é aqui que os caminhos de Melâncton e Lutero se separam, como será mostrado. Servirá como ponto de partida uma carta (até hoje ignorada) de Melâncton ao astrólogo e historiador Johann Carion, proveniente de Bietigheim e dono de uma posição influente na corte do Eleitor de Brandemburgo.

II. ELEMENTOS DA ANTIGUIDADE PAGÃ NA CONCEPÇÃO DE MUNDO COSMOLÓGICA E POLÍTICA DO TEMPO DA REFORMA: ASTROLOGIA E TERATOLOGIA AO REDOR DE LUTERO

1 . *A carta de Melâncton a Carion sobre o cometa de 1531*

Em meio à pesquisa das cartas de Carion, obtive, da coletânea de Johannes Voigt,⁵ a indicação para o Staatsarchiv de Königsberg, e é a tal arquivo que devo a possibilidade de estudar uma série de suas cartas na Stadtbibliothek de Hamburgo. Anexo a elas achava-se um escrito em latim, que Melâncton lhe enviara em 17 de agosto de 1531 . Graças à gentileza do professor Flemming, de Pforta, pude fixar o texto, utilizando as correções nele feitas por Nikolaus Müller, já falecido. Reproduzo aqui o conteúdo integral em tradução livre, pois cada detalhe nos revela muito vividamente Melâncton, em seu conflito, tão decisivo para o destino da Alemanha, entre a intelectualidade humanista e o desejo pela reforma teológico-política.

Entregue em mãos ao doutíssimo sr. Johann Carion, filósofo, amigo e caríssimo conterrâneo.

[...] Tentei ornar [o texto] com as mais respeitáveis citações. O resultado que com isso obtive, que outros o julguem. O dito de Elias não aparece na Bíblia, mas entre os rabinos, e é bastante célebre. É citado por [Paulus] Burgensis,⁶ que a ele apela ao defender, contra os judeus, [a opinião de] que o Messias já teria aparecido. Essa sentença é bem corrente entre os hebreus, e foi por mim acrescentada no começo de sua História [a Chronica de Carion] para que seja mais universalmente conhecida e obtenha recomendações à sua obra. Mais tarde, acrescento várias outras dessas citações. Mas vê como a voz profética aponta o que virá; assim apropriada [*concinna* : harmoniosa?] é a divisão das eras.

Espero que terminemos a História neste inverno, pois até aqui fui impedido de fazê-lo devido à revisão de minha Apologia, que melhorei em certas passagens. Mal acredito no quão debilitada está minha saúde; também a preocupação e o trabalho têm me consumido.

Minha mulher, com a ajuda de Deus, deu à luz uma menina, cujo horóscopo [Thema] lhe envio, mas não tenhas trabalho com isso. Pelo que vejo, ela se tornará freira.⁷

Faz mais de oito dias, vimos um cometa. Qual seu juízo a respeito? Ele parece estar sobre Câncer, já que se põe logo após o sol, e desponta um pouco antes da alvorada. Se tivesse uma cor vermelha, eu ficaria mais assustado. Sem dúvida, significa a morte de príncipes, mas o cometa parece voltar a cauda para a Polônia. Porém fico esperando seu juízo. Agradeceria de todo o coração se me revelasse o que pensa.

Passo agora às notícias do dia. Se eu soubesse alguma coisa dos intentos de nossos adversários, escreveria tudo o que aí houvesse, pois é mister não ocultar os planos de nossos antagonistas; pelo contrário, é mais útil trazê-los à tona.

Ocorre que faz tempo que nada ouço de certo sobre maquinação nenhuma, fora os temores que se nutrem, entre os nossos, por conta daquela infantaria pouco numerosa [não seria o contrário, “bastante numerosa?"] que está em Frísia. Talvez, a pedido do rei dinamarquês, cogitem uma ofensiva contra nós também. Mas, no Palatinado e em Mainz, já se negocia com os nossos um acordo pacífico, embora eu não tenha alguma esperança de paz. Fico impressionado não só pela predição astrológica, mas também pelas profecias. Haßfurt predisse um retorno honroso para o rei Cristiano. Schepperus negou que haveria um retorno. A mim, Schepperus não impressiona. Ele se engana com frequência. Haßfurt também predisse as maiores vitórias para o *landgrave* , e um cidadão de Esmalcalde, conhecido meu, teve uma visão prodigiosa dessa agitação [política], uma profecia a que dou o maior valor. Ela inclui a predição de uma catástrofe que tomará um curso tolerável, mas ainda assim sugere que nosso adversário, tomado de terror, há de se curvar àquele Leão [o *landgrave* hessiano]. Uma mulher de Kitzingen predisse algo horrível sobre Ferdinando. Ele entrará em guerra contra nós, a qual tomará um curso infeliz para ele. Na Bélgica, uma donzela também fez uma profecia para o imperador, mas ainda não examinei o suficiente o que seria. No geral, acho

que alguma movimentação virá, e rogo a Deus que a conduza para o bem e que lhe conceda um resultado favorável à Igreja e ao Estado. Faz um ano, trabalhei avidamente para que fizessem as pazes conosco. Se o tivessem feito, então haveria menos tumulto na Suábia, que [hoje] em grande parte adere à teologia e à licenciosidade [*licentia*] suíças. Mas Campeggi pretende envolver e enredar o imperador numa guerra alemã, para abalar seu poder, e há quem, por um ódio pessoal contra os nossos, endosse seus conselhos. Porém o olho de Deus é justo. É certo que nada professamos de ruim e que livramos várias almas pias de vários enganos perniciosos. Sabinus envia meu prefácio sobre o elogio da astronomia e astrologia, a respeito do qual espero sua avaliação. Adeus. Quinta-feira depois da ascensão de Maria ao céu, 1531. [...] Φίλιππος [Philippus].

Nessa carta, Melâncton é flagrado em um momento crítico de sua vida; encontramos-no triplamente ocupado como escritor: como humanista, teólogo e jornalista astropolítico. Em primeiro lugar, com o assim chamado dito da Casa de Elias (segundo o qual o curso da história mundial é dividido em três períodos de 2 mil anos), Melâncton define a estrutura do primeiro compêndio alemão de história universal — a *Chronica de Carion*⁸ —, que, graças à sua colaboração, se tornou muito influente para a concepção alemã de história. Ele se viu obrigado a fazê-lo, num momento em que a revisão da confissão de Augsburgo o sobrecarregava com a mais pesada das responsabilidades; isso porque o ultimato imperial aos protestantes havia expirado em 30 de abril, e agora havia o perigo de um embate armado entre a Liga de Esmalcalde e Carlos V — algo que Melâncton se empenhava com todas as forças para evitar. A esse respeito, Carion, que era ademais agente diplomático de Brandemburgo, claramente desejava ser informado de maiores detalhes, e Melâncton o tratou (o que é digno de nota) plenamente como partidário da Liga de Esmalcalde. Mas Melâncton não é aqui um cronista político inerte; a preocupação torturante em preservar a paz provoca um acesso agudo de sua crença no prodígio cosmológico: nisso, ele deixa de ser, em relação a Carion, o sábio eminente e pródigo em conselhos; ele se aproxima do honesto Carion⁹ como um paciente em busca de conforto, e o consulta como a um *magus* entendido em assuntos astrológicos e proféticos. Assim, Melâncton lhe envia o horóscopo de sua filha recém-nascida, não sem o desejo de que Carion o examine, e pleiteia, como diz expressamente em sua carta, uma avaliação de suas (isto é, de Melâncton) ideias sobre astronomia e astrologia, tal como as que acabara de publicar na introdução a *Sacrobosco*.¹⁰ Mas, acima de tudo, esperava que Carion o tranquilizasse quanto ao cometa que aparecera em agosto — era o Halley —, pondo medo em toda a Alemanha, e muito especialmente em Melâncton, já que era o primeiro que havia visto na vida. Em relação a isso, ainda comunicou a Carion aquilo que outros astrólogos famosos de seu tempo profetizaram quanto à situação geral. Johann Virdung, de Haßfurt, que ele menciona, assombrava com suas advertências a vida de Melâncton já desde o nascimento; isso porque Virdung, a pedido do pai de Melâncton, fizera seu mapa astral assim que ele nasceu, o qual incluía, por exemplo, a advertência quanto ao norte e ao mar Báltico, que efetivamente impediu Melâncton de viajar à Dinamarca, como ele confessaria em 1560.¹¹ Mas o que o punha mais agitado não eram somente as predições científicas, e sim, como Melâncton expressamente destaca, os *vaticinia* [vaticínios], as profecias “não científicas”, de inspiração imediata. Aí se encaixam o homem de Esmalcalde e a mulher de Kitzingen. A respeito deles, temos notícias já bem anteriores a essa carta. No final de março Melâncton escrevera tanto a Cordatus como a Baumgärtner a respeito dessa mulher, que teria profetizado que, dentro de seis meses, eclodiria uma grande guerra contra os evangélicos, apoiada pela França.¹² Ela dizia que o imperador se sairia com menores perdas que o rei Ferdinando. Melâncton também menciona a visão terrível do cidadão de Esmalcalde já em 11 de abril, em uma carta a Camerarius.¹³ Eis o estado do líder espiritual da Alemanha evangélica, bem no momento em que só uma vontade inabalável de renegar interiormente as potências que pesavam na consciência da época seria capaz de salvar a situação. Ele se portava como um intérprete pagão de presságios, distraído por signos celestes e vozes humanas da tomada de decisões que eram imprescindíveis para sua salvaguarda. Ao menos as vozes proféticas deixaram-no ainda com uma

esperança de vitória, depositada no Leo, o Leão hessiano.

Na verdade, se Melâncton pôde aplacar a contradição interna vinda de seu tino crítico e filológico para os fatos é porque, para ele, aquela visão harmonizadora de mundo própria à Antiguidade sobrevivia na prática no método astrológico — sendo esse justamente o fundamento essencial de seu humanismo de orientação cosmológica.¹⁴

2 . Profecia baseada na observação astral: as atitudes contrapostas de Lutero e Melâncton em relação à astrologia da Antiguidade

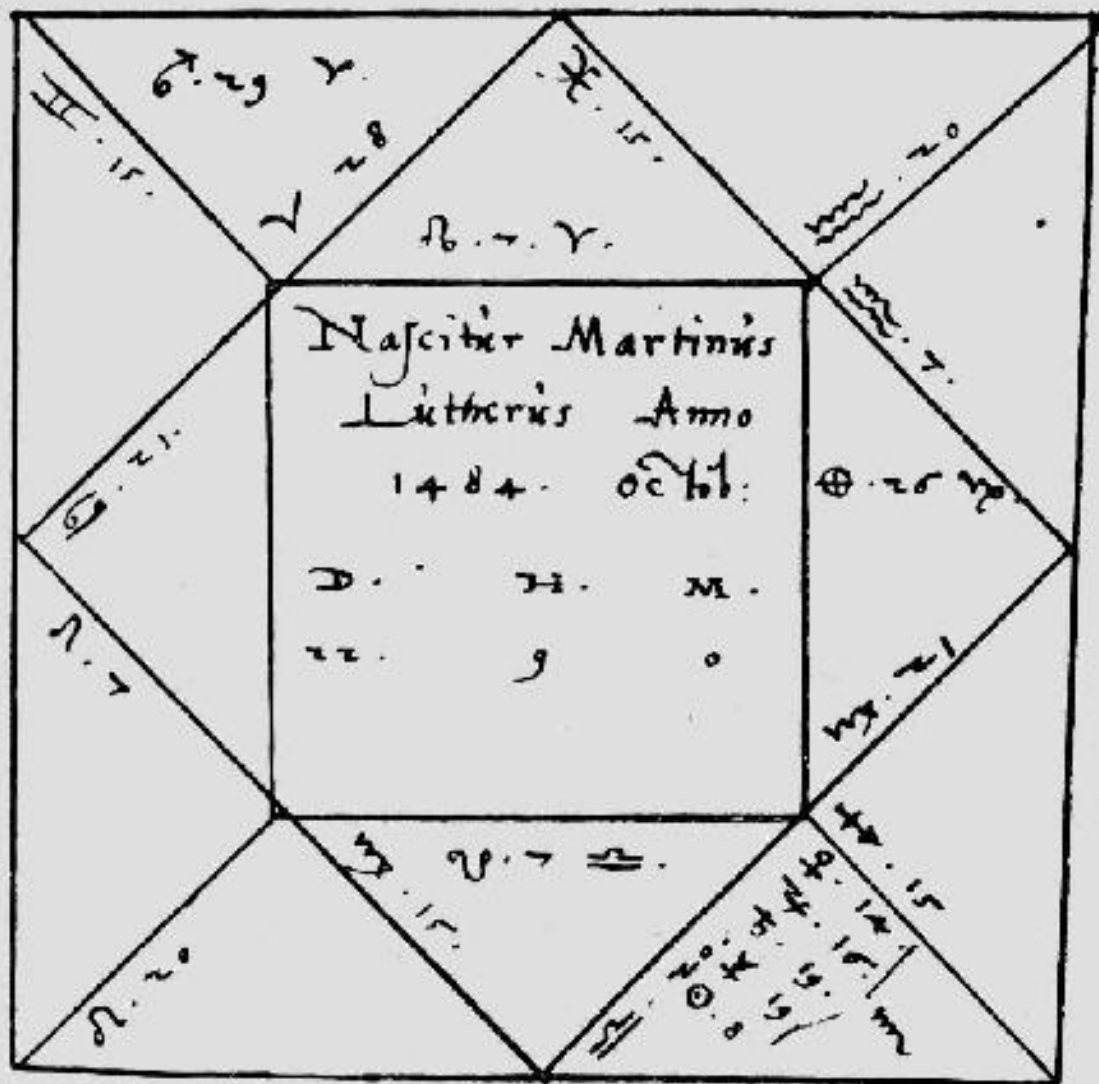
A cultura italiana do Renascimento preservou e revitalizou, no sul e no norte, alguns tipos da profecia da Antiguidade pagã, cuja essência é composta de uma mistura tão intensamente viva de elementos heterogêneos — de racionalismo e mitologia, de matemática calculista e augúrio profético — que mesmo o baluarte da Alemanha cristã que brigava com Roma pela liberação interior, o círculo cultural de Wittenberg, precisou se haver com eles. Mesmo aí, onde se combatia tão fervorosamente o paganismo cristão de Roma, o intérprete astral babilônico-helenístico, assim como o áugure romano, encontrou apesar de tudo portas abertas e certo consentimento, sob condições peculiares. Nesse ponto, Lutero e Melâncton revelam a razão de tal solicitude (tão paradoxal para a concepção histórica que raciocina por linhas retas) perante as misteriosas práticas sobreviventes da religiosidade pagã, já que buscaram encarar essa superstição futurologista de maneira em tudo diversa.

Lutero limitou-se a aceitar estritamente o núcleo místico-transcendental do evento cosmológico, na sua qualidade de prodígio da natureza, enviado soberana e imponderavelmente pela onipotência do Deus cristão como admoestação pressagiadora, ao passo que Melâncton manejou a astrologia antiga como uma medida de proteção intelectual contra a fatalidade mundana, mas cosmicamente condicionada, e estava tão absorvido em seu credo astral^a a ponto de desafiar seguidamente as objeções vindas de seus amigos de maior poder — algo que ele, de outro modo, evitaria. Assim, mesmo quando um astrólogo italiano, Lucas Gauricus, avançou pessoal e materialmente no mais privado dos domínios do líder da Reforma (ao “retificar” arbitrariamente o mapa astral de Lutero, usando para tal uma data de nascimento inventada), acabou encontrando, nesses assuntos, compreensão e apoio por parte de Melâncton, de Carion e de outros sábios de Wittenberg versados na matéria astral — por mais que a política astrológica na base disso sem dúvida se voltasse contra Lutero, e que este se defendesse tão taxativamente quanto podia dessa segunda data (mítico-astrológica) para seu nascimento: 22 de outubro de 1484 .

Lutero em luta com os políticos de horóscopo da Itália e da Alemanha: a posição de Melâncton em relação a Lucas Gauricus

Vinda da Itália, mais precisamente de Pádua — onde, no gigantesco espaço do Salone,^b os astrólogos preservaram, até os dias de hoje, um espaço de culto para os tementes aos astros (figuras 104 a 107) —, a prática e a doutrina astrológica fluíram (sempre se renovando) pela Alemanha culta rumo ao norte. Vez ou outra, os próprios italianos vinham, cruzando os Alpes. Assim, exatamente em 1531 , o ano da carta de Melâncton a Carion, o famoso astrólogo do sul da Itália, Lucas Gauricus, seria chamado a Berlim pelo príncipe eleitor Joaquim I¹⁵ e de lá viajaria até Wittenberg, onde permaneceu por quatro dias, sendo aclamado e reverenciado por Melâncton, como se depreende de suas cartas a Camerarius. Isso teria sido em abril de 1532 , pois em maio Melâncton enviaria a Camerarius, em Nuremberg, uma carta de

recomendação em favor de Gauricus, que já partira.¹⁶ Ainda no começo de março Melâncton enviara a Lucas Gauricus a “Norica” de seu amigo Camerarius¹⁷ (um texto sobre o significado dos sinais prodigiosos), junto a uma carta dedicatória, na qual atesta a Gauricus sua reverência de modo em tudo efusivo, tratando-o como “príncipe de toda a filosofia” e agradecendo-lhe em especial por ter anexado horóscopos às suas cartas, que para ele (Melâncton) seriam absolutamente essenciais em seus estudos.¹⁸ A importância direta que tiveram tais horóscopos para a política depreende-se de uma carta de Melâncton a Camerarius, de 29 de junho desse mesmo ano, 1532, remetendo, a seu pedido, os mapas astrais do imperador Carlos e do rei Ferdinando. Aí se percebe que Melâncton comparou a coletânea de horóscopos de Gauricus com a de Carion e a de Schepperus. Tais coletâneas se conservaram, por exemplo, em Munique e em Leipzig.¹⁹ Se estudadas em maior detalhe, ambas mostram como foi Gauricus quem lhes deu a base, por meio de horóscopos que seriam publicados apenas em parte na edição veneziana de 1552. Isso é significativo, já que o manuscrito de Leipzig, que Reinhold, professor de matemática na Universidade de Wittenberg, compilou mais ou menos entre 1540 e 1550 (como provado em detalhe, de forma bem convincente, por E. Kroker),²⁰ conduz ao círculo dos reformadores e, com efeito, ao próprio Lutero. Pois aqui se fundamenta o único horóscopo de Lutero divulgado por Reinhold,²¹ não com a data de 10 de novembro de 1483, mas com a de 22 de outubro de 1484, como Gauricus desejava (figura 37). Coube, portanto, à data de nascimento pagã e astrológica, a despeito da plena consciência de sua legitimidade meramente conjectural (como prova a legenda de Reinhold: “*Coniecturalis*”), suprimir e tomar o lugar da data real segundo o calendário.



hanc nigra
 vestem esse
 Lutheri gei
 nesim Cardu
 nis. et aliam
 substatu
 lib. p. di
 gembris
 fol. 114. v.

Comēteratis

♂. 29. et ♀. 15. faciūt hereticos viros. de bonis est
 b. m. s. p. c. unimodum.
 ♂. in II. Inde est illa eloquentia.

37. Horóscopo de Lutero por Erasmus Reinhold. Leipzig, Stadtbibliothek.

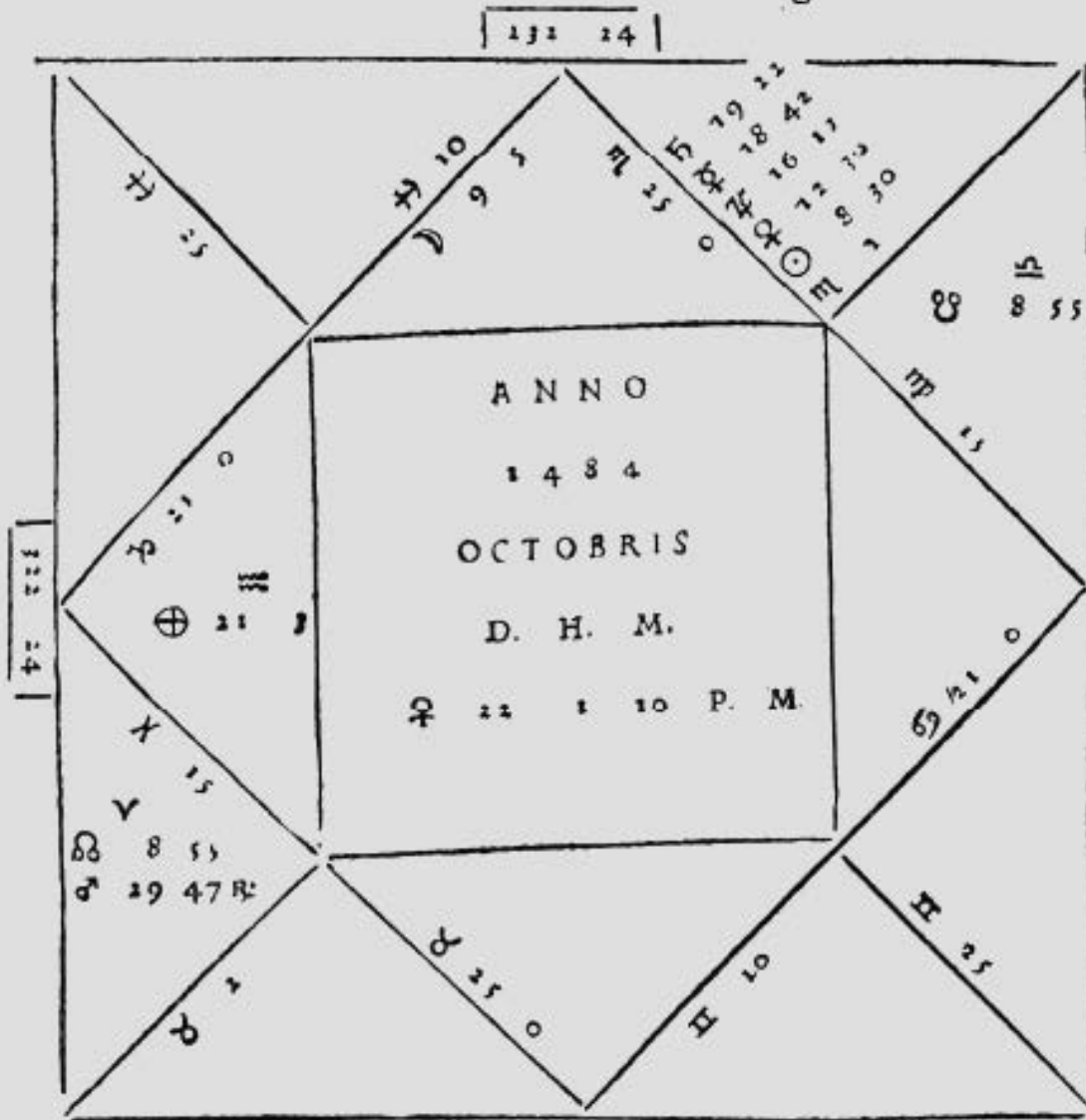
Na versão do mapa astral feita por Gauricus em 1552 (figura 38), o horóscopo de Lutero vem acompanhado de um texto contrarreformista, desmesuradamente repleto de ódio.²² E como também temos de presumir que Gauricus não pôde, em sua visita a Wittenberg, empregar esse tom, próprio ao clima fanático da política clerical subsequente (mesmo deixando de lado a alusão maldosa à morte de Lutero), então não se pode mais duvidar que também Lutero, naquele tempo, concebia a astrologia de Gauricus como um elemento em todo caso perigoso. Afinal, em 1525, Gauricus profetizara (algo a que se deu pouca atenção até agora) ao papa Clemente VII o fim de Lutero como herege²³ — e, em virtude disso, é certo que a declaração de Lutero a Spalatin em 23 de março de 1524, informando sobre seu mapa astral, se voltava contra Gauricus:²⁴ “Já tinha visto antes este meu horóscopo, da Itália enviado para cá, uma vez que nesse ano os astrólogos [em referência ao temido dilúvio] tenham de tal modo se enganado, não é admirável que haja alguém que também tenha ousado dizer tal tolice”.

E o mesmo provavelmente vale para essa outra, em carta de Lutero a Veit Dietrich, de 27 de fevereiro de 1532 : ²⁵ “mas [...] astr[...] do que agoureiro matem[ático], a quem eu tantas vezes convenci com mentira, convencerei mais vezes ainda com mentira”.

Essa tomada de posição contra Gaucicus baseia-se na rejeição da astrologia como um todo, profundamente fundada na religiosidade de Lutero e que haveria necessariamente de conduzi-lo, em especial, a uma objeção incisiva contra seu amigo Melâncton. Em agosto de 1540 , Lutero afirma: “Ninguém vai me persuadir, nem Paulo, nem um anjo do céu, nem mesmo Filipe, a acreditar nas adivinhações da astrologia, que tantas vezes erram, de tal modo que nada seja mais incerto. Pois se ainda adivinham corretamente duas ou três vezes, destacam isso; se erram, ocultam isso”. ²⁶

Nesse mesmo ano, Lutero diz que Melâncton precisou admitir diante dele que inexistia uma interpretação certa das estrelas; por isso, ele deixava Melâncton brincar em paz com a astrologia. “É de se desprezar o que envolve a arte deles.” ²⁷ Bastou que uma vez, em 1537 , o mestre Filipe tentasse orientar o dr. Martinho com astrologia (quando, por exemplo, lhe pareceu perigoso demais viajar durante a Lua nova), para que, mesmo passado o caso, Lutero se lembrasse com raiva dessa tentativa de intervenção, da “desgraçada e miserável astrologia”. ²⁸

TRACTATUS
Martinus Lutherus Monachus sancti Augustini.



Martinus fuit imprimis Monachus per multos annos, demum expoliavit habitum moniale, duxitq; in uxorem Abbariffam altræ staturæ Vittimbergensem, & ab illa suscepit duos liberos. Hęc mira satiq; horrenda. s. Planetarũ coitio sub Scorpij asterismo in nona cœli statione quã Arabes religioni deputabant, effecit ipsum sacrilegum hereticum, Christianę religionis hostem acerrimum, atq; prophanum. Ex horoscopi directione ad Martis coitum irreligiosissimus obiit. Eius Anima scelestissima ad Inferos nauigauit; ab Allecto, Telsiphone, & Megera flagellis igneis cruciata perenniter.

38. Horóscopo de Lutero por Lucas Gauricus, Tractatus Astrologicus . Veneza, 1552.

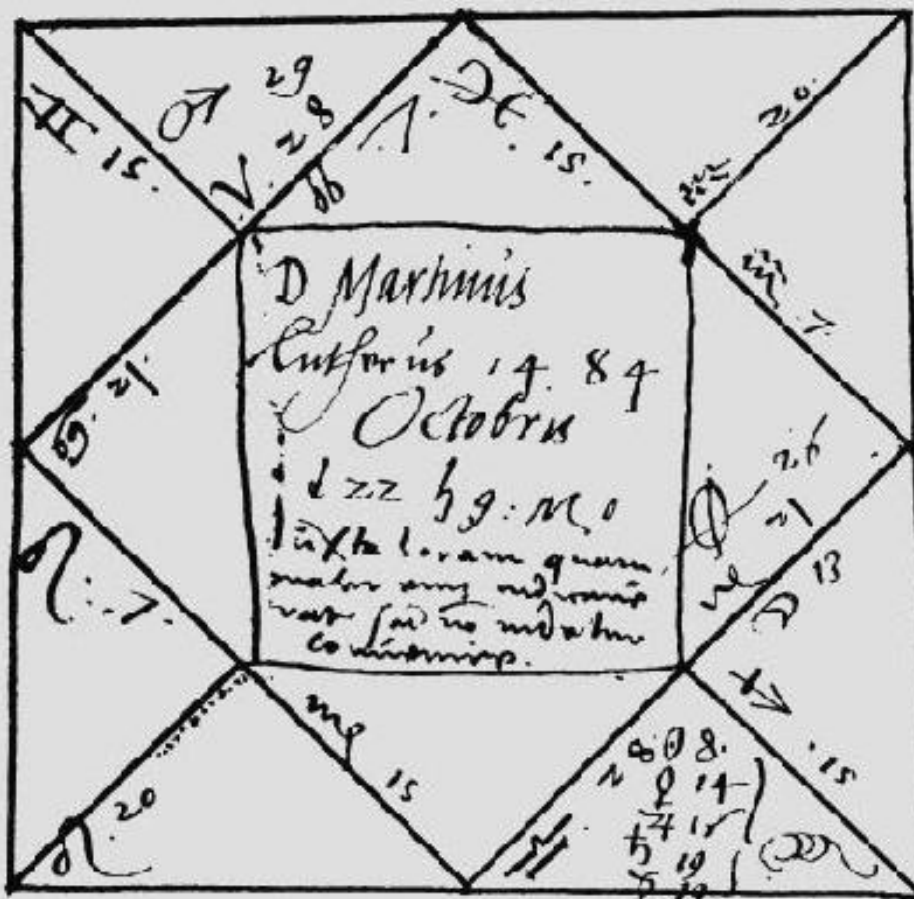
Nessas condições, como foi possível que até os amigos de Lutero tenham acatado essa alteração abusiva de data, e ainda saído em defesa dela? Afinal, depreende-se de uma comunicação de Lutero (segundo Heydenreich) que o próprio Melâncton esteve entre os partidários da mitologia em torno de seu nascimento; e tal comunicação ainda revela o motivo pelo qual os crentes na astrologia podiam assim proceder com a consciência tranquila. Heydenreich reporta uma conversação, como segue: ²⁹

“Doutor, muitos astrólogos concordam que em seu horóscopo as constelações de seu nascimento mostram que o senhor há de trazer uma

grande mudança.” Então [disse] o doutor: “Ninguém tem certeza sobre o tempo do meu nascimento, pois Filipe e eu discordamos nesse assunto por um ano de diferença. Em segundo lugar, julgais que esta causa e meu negócio estão sujeitos a tua arte incerta? Ah, não, a coisa é bem outra! Essa é obra de Deus, somente. Disso, jamais haveis de me persuadir”.

Aqui se vê que a astrologia queria fazer com que a missão de revolucionar a Igreja dependesse de um ano, a respeito do qual Lutero e Melâncton discordavam; Lutero contestou tal iniciativa o mais taxativamente possível. E esse “um ano de diferença” refere-se justamente a 1484 , defendido por Melâncton (no lugar de 1483), na esteira de Gauricus. Pois esse era o ano de uma grande convergência dos planetas, calculada havia muitas gerações, em que seria inaugurada uma nova época no desenvolvimento religioso do Ocidente.³⁰

O mapa astral de Reinhold está (algo que até agora passou despercebido pela pesquisa a respeito) intimamente ligado àquelas tentativas de busca de um compromisso astrológico por Melâncton, no período em que, segundo o relato de Heydenreich, ainda debatia com Lutero acerca do ano de seu nascimento. Embora Melâncton tenha firmado posteriormente o ano de 1483 como data oficial do nascimento de Lutero (tanto na *Biografia* como no *Livro do decanato* da Universidade de Wittenberg),³¹ vemos que, em pleno 1539 , em carta a Osiander, ele ainda está hesitante. Eis o que escreve: “Quanto à data em que Lutero nasceu, estamos em dúvida. O dia é certo, e a hora também é quase certa, meia-noite, como eu mesmo ouvi da boca da mãe dele. O ano era, creio, 1484 . Mas fizemos vários horóscopos. Gauricus aprovou o tema astral de 1484 ”.³² Portanto, Melâncton perguntara à própria mãe de Lutero. Com isso, o dia estava para ele firmado, e também a hora (meia-noite, ainda que com a restrição “quase certa”); mas, ainda assim, nessa época ele ainda se decidia pelo ano de 1484 , sob a influência inteiramente incontestada de Gauricus. O fragmento da transcrição de uma carta, até então ignorada, de Melâncton a Schoner, contido naquele manuscrito em Munique (Cod. lat. 27 003 , cf. a figura 39 ; tal carta deve, ao que parece, ser datada mais ou menos do período da visita de Gauricus a Wittenberg),³³ mostra Melâncton ainda nitidamente inclinado em favor da incisiva intervenção da astrologia na questão do nascimento de Lutero, e aliás sob a influência de Carion. Eis o que se lê em uma passagem:



Philippus ad Schonerum Confessorem Lutheri quoniam
 philo magister transylvanicae Carion in hora
 Martini in domo Lutheri natus. 1550
 ante diei diem. nichil. (Sed puto non
 f. 11) Ego altera figura. profere &
 profere ipsa canon. Ego quoniam haec est
 in figura. est propter locum. & &
 domos. si que hoc haec natus in magna in a/pendit
 de Carion quoniam hora natus est haec natus in B
 no potuit in a/pendit in a/pendit

39. Horóscopo de Lutero por autor desconhecido. Munique, Bayerische Staatsbibliothek.

Filipe a Schoner. O nascimento de Lutero, que Philos 34 investigou, Carion mudou em nove horas. Pois a mãe de Lutero diz que ele nasceu antes da meia-noite (mas julgo que ela se enganou). Eu prefiro outra configuração e o próprio Carion prefere. Embora também esta seja admirável, é por causa da posição E (de Marte) e m (da conjunção) na quinta casa, que tem grande conjunção com seu ascendente. Mas, qualquer que tenha sido a hora em que nasceu, esta admirável m (conjunção) em h (Escorpião) não pôde não produzir um homem vigorosíssimo.

Que Carion teria desempenhado o papel de mediador para a cunhagem dessa arbitrariedade conciliadora — mas no fundo vinda do paganismo italiano — está de acordo com uma posição originalmente de rejeição e descrença em relação a Lutero. O próprio Lutero testemunhou, aliás, que Carion, quando ainda era seu inimigo, uma vez profetizara o dia e a hora em que ele seria queimado na fogueira como herege.³⁵ Carion teve, num período anterior, a mesma opinião sobre Lutero que a de Gauricus. Como mostra a carta, Carion era a principal autoridade de Melâncton no que toca à alteração na data de nascimento de Lutero, e apoiava-se para tal no médico Johann Pfeyl,³⁶ que esteve por bastante tempo na Itália — ambos muito nitidamente na esteira de Lucas Gauricus. Carion e Pfeyl tinham propostas discrepantes apenas no que concerne à hora do nascimento — Carion é a favor das nove horas, Pfeil, das 3 h22, contrariamente a Gauricus, que propõe 1 h10 —, mas deixaram inalterado no horóscopo o dia 22 de outubro de 1484.

Philo ainda retém a conjunção planetária de Gauricus no que tem de essencial (na nona casa), enquanto Carion chega a uma alteração mais fundamentalmente incisiva, com sua alteração para as nove horas. A conjunção planetária fatal passa da nona para a quinta casa, e Marte já não está na primeira casa, mas na décima. Assim, o *odium* da missão demoníaca foi subtraído do nascimento de Lutero, sem que a referência à sua qualidade como reformador religioso perdesse algo do vigor.

Melâncton, portanto, endossou o mapa astral na versão de Carion, de modo que somos levados a supor que, durante um tempo, se inclinou a considerar com toda a seriedade essa segunda data hipotética (vinda da astrologia) para o dia do nascimento de Lutero.

Saturnus



¶ Ole folk vnde vnrreine
Hetsel nytesel yel oel meine
Also synt mine kynt
De vnder my gebaren synt.

¶ Saturnus dyn yel auer al befan
Hyne natur ys folk mye dicheit vortans
Nart vnde quade ys al myne wyse

40. Saturno. Steffen Arndes, Nyge Kalender . Lübeck, 1519.

Se ao final — decerto por conta da oposição de Lutero — Melâncton acabaria rejeitando essa alteração no dia de nascimento, então a tomada de posição de Reinhold, matemático oficial de Wittenberg, por outra nos revela toda a força da tomada de partido (ainda em vigor) em prol da data incorreta de Gauricus, presente no horóscopo de Carion. Uma comparação minuciosa com o manuscrito de Munique (que aqui só podemos sugerir) mostra que Reinhold simplesmente se apossou, até em seus mínimos detalhes, desse horóscopo, segundo a redação de Carion e Pfeyl (figura 40).³⁷ O essencial nessa arbitrariedade aprimorada (e que já indicamos, no caso de Carion) emerge, agora com a máxima nitidez,

dos acréscimos feitos por Reinhold: mesmo sabendo, como prova a legenda “*Coniecturalis*”, que esse horóscopo só é válido como conjectura, Reinhold o introduz, uma vez que aí a grande conjunção planetária — em que ele crê — lhe parece mais favorável a Lutero do que em Gauricus. Júpiter e Saturno convergem em Escorpião “trazendo à tona homens heroicos”, e Marte, que está isolado na 11^a- casa, em Gêmeos, desperta a eloquência, é agora inofensivo.³⁸

A prova mais notória da vitalidade robusta e autoevidente desse horóscopo de origem italiana é que mesmo Garcaeus,³⁹ que por fim traria o dia correto do nascimento de Lutero (10 de novembro de 1483), na verdade simplesmente retém, como tema da disposição astral, a versão reestilizada de Reinhold e Carion em torno do horóscopo de Gauricus.⁴⁰

O fato de que a redação de Gauricus do horóscopo circulou à época de sua visita a Wittenberg, e posteriormente em uma redação mais frouxa, seja do próprio Gauricus, seja na versão que, como se mostrou aqui, foi reformada por Carion e Reinhold (sendo isso o mais provável), é reforçado pelo texto^c do astrólogo italiano Cardanus no mapa astral de Lutero. Cardanus corrige a data que remonta a Gauricus, no que se refere ao ano (propondo 1483 em vez de 1484), e no texto que fez para o horóscopo de Lutero afirma expressamente que ficou faltando, no horóscopo para o ano de 1484, então corrente, a veemente contundência contrarreformista.⁴¹ Por isso, Cardanus dispersa a conjunção planetária da casa de Escorpião para outras casas, dentre elas a de Virgem, dominada pela religião. É em todo caso presumível, portanto, que o texto repleto de ódio feito por Gauricus na versão de 1552 seja uma redação posterior, efetuada sob a pressão da Contrarreforma.

O próprio Lutero sabia desse mapa astral de Cardanus, tão hostil no que toca à política clerical, e, como é natural, condenou-o completamente. Em 1543, um de seus comensais passou-lhe seu mapa astral, junto ao de Cícero e outros, todos impressos em Nuremberg; essa só pode ter sido a versão de Cardanus:

42

Nada penso a esse respeito, não me ocupo em absoluto disso, mas bem que gostaria que me solucionassem este problema: Esaú e Jacó nasceram de um mesmo pai, de uma mesma mãe, ao mesmo tempo e sob os mesmos astros, e mesmo assim são em tudo opostos quanto à natureza, aos modos e à orientação. Em suma, o que ocorre a Deus e a sua obra não se deve atribuir aos astros. Ah, o céu não quer saber de Deus, assim como Deus, nosso Senhor, não quer saber do céu. A boa religião cristã cala e rebate, sem exceção, essas magias e fantasias.

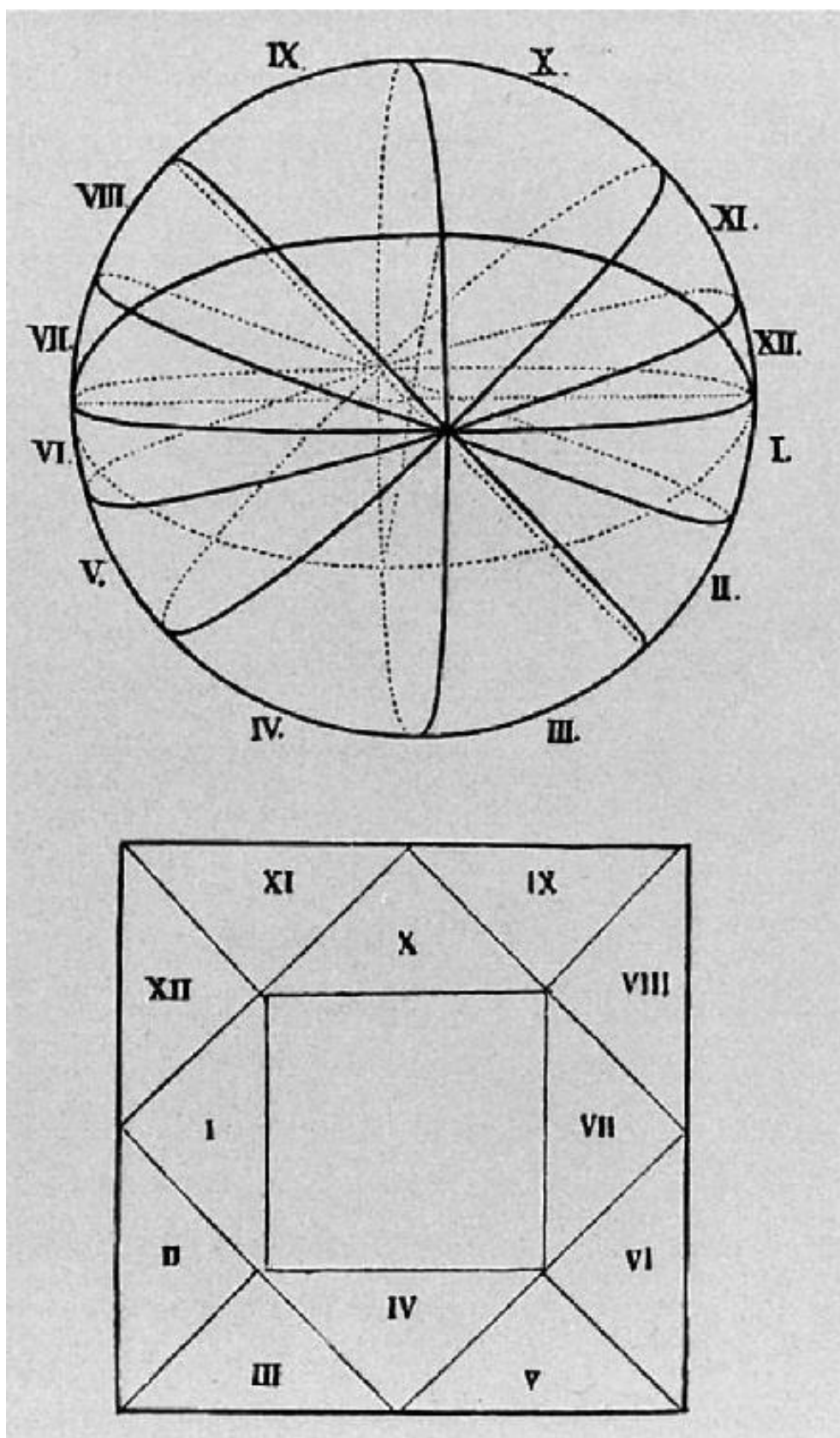
Estamos, pois, diante do fato de que astrólogos italianos, Gauricus e Cardanus, modificaram arbitrariamente a data de nascimento para, assim, articular uma política mais ou menos hostil; e de que, portanto, durante o tempo em que Lutero viveu, duas datas de nascimento corriam lado a lado, havendo, para seus biógrafos, como que duas “verdades” — uma histórica, uma mítica — e, igualmente, duas espécies de patronos para seu nascimento — um santo do cristianismo alemão, São Martinho, e um par de demônios planetários pagãos, Saturno e Júpiter.⁴³

Tão insólito quanto é o fato de que mesmo Melâncton e seus amigos se puseram a favor dessa alteração de data para 1484, ano da constelação, a que o próprio Lutero se opôs com tanta firmeza. O fenômeno desse arraigamento tenaz da prática astrológico-pagã no círculo mais próximo dos aliados de um reformador hostil à astrologia perde algo de sua incompreensibilidade, assim que também se consideram (o que encontra apoio na demonstração, aqui conduzida, de que o horóscopo feito por Carion-Reinhold seria uma tentativa de intervenção astrológica em prol da Reforma) todas aquelas diligências similares por parte dos eruditos aliados a Lutero como esforços pessoais, e sérios, em quebrantar os mapas astrais hostilmente estilizados que os italianos trouxeram a Wittenberg. Alterando arbitrariamente a hora do nascimento, visava-se obter uma atenuação do decreto cosmológico que uma grande conjunção planetária parecia infligir (e que perturbava até mesmo aqueles astrólogos alemães).

Ademais, como símbolo da persistência e ingerência inelutáveis da cultura pagã, persiste o fato, indisputável, de que esses astrólogos de Wittenberg — completamente radicados na crença astral de um Gauricus, própria ao medievo tardio — incorriam, nessas adulterações astrológicas, em atos de maior ou menor arbitrariedade, em que se viam forçados a subordinar, como elemento relativo, o dever da pesquisa histórica de uma constatação objetiva à causalidade mitologizante. A concepção da história como algo condicionado pelo cosmos (própria do medievo tardio, mas genuinamente helenística) estava, para a teoria de então, tão decisivamente vinculada à ocorrência de certas conjunções planetárias a determinados intervalos ⁴⁴ que um novo profeta somente obteria sua consagração cosmológica com uma convergência dos planetas superiores, sobretudo Saturno e Júpiter. Uma declaração feita por Lutero entre 26 e 31 de maio de 1532 — portanto, bem nos dias que se seguiram à passagem de Gauricus por Wittenberg — mostra até que ponto tal filiação a Saturno era sentida com plasticidade e credulidade, assim como Lutero também não deixava que se lhe impusessem esse Saturno como divindade individual que o protegia. Lutero afirma:

Eu, Martinho Lutero, nasci sob os astros mais desafortunados, talvez sob Saturno. O que é para ser realizado e feito em meu nome jamais pode ser terminado; o costureiro, o sapateiro, o encadernador e minha mulher fazem-me esperar o máximo possível. ⁴⁵

Nesse deboche com a influência saturnina na constelação de seu nascimento, percebe-se como Lutero se defendia também com bom humor daquelas investidas que visavam fazer dele um afilhado dos planetas, e que rebatia tão fundamental e fervorosamente. Para que se compreenda o que significava a oposição ao credo planetário de então, e em especial à saturnofobia, é primeiro preciso que se busque, apoiado por imagens, presenciar o que está na base da predominância dos deuses planetários no sistema das representações de mundo do medievo tardio — predominância que nos conduziu àquela doutrina que (mesmo à época da Reforma) permitia contrapor à consciência histórica e ao senso de realidade uma verdade dúplice para a estipulação cronológica, graças ao “como se” da ficção astrológica.



41. Cosmo e esquema de horóscopo. Adolf Drechsler, *Astrologische Vorträge* . Dresden, 1855.

A doutrina das conjunções planetárias como peça central da profecia astrológica, vista no espelho da arte ilustrativa alemã: saturnofobia em texto e imagem e olhada para a Itália

Na astrologia, é fato indiscutível que duas potências do espírito em tudo heterogêneas, que, pela lógica, precisariam combater uma à outra, conjugaram-se em um “método” (figura 41): a matemática, a ferramenta mais refinada da força de abstração do pensamento, juntou-se ao temor aos demônios, a forma mais primitiva da causalidade religiosa. Ao passo que, por um lado, o astrólogo concebe o universo com

clareza e harmonia em um sóbrio sistema de linhas e calcula com precisão e antecedência as posições dos astros fixos e planetas relativamente à Terra, bem como as posições relativas entre si, por outro lado, um receio atávico e supersticioso perante tais nomes astrais injeta ânimo nesse astrólogo debruçado em suas tabelas matemáticas; embora ele lide com tais nomes como com sinais algébricos, estes são na verdade demônios que ele precisa temer.

É preciso que se tente, por meio de algumas representações, esclarecer esses elementos de linearidade matemática e imagética mítica próprios à visão de mundo que um astrólogo medieval tinha na cabeça: segundo que constituição tais elementos regiam o mundo e qual era seu aspecto? Os planetas podem reger individual ou conjuntamente; ao dominarem isoladamente, protegem alternadamente — de acordo com um bem elaborado princípio distributivo oriundo da astrologia antiga — cada um dos meses, junto com o signo do zodíaco que com eles desponta. Os planetas eram patronos de dois meses; Saturno, por exemplo, era patrono de dezembro, junto com Capricórnio, e janeiro, junto com Aquário — e gostaríamos de eleger Saturno nossa estrela-guia ao longo desta perambulação pelo labirinto dos demônios astrais, já que justo a saturnofobia estava no centro do credo astral também na época da Reforma. Cada planeta rege, além disso, determinados dias e horas, todos bem tabulados — e ainda hoje a semana e seus dias levam sua coleira de escravo, vinda da Antiguidade: *Sonnabend* , *Saterdag* , *Saturday* , o dia subordinado à influência de Saturno, como mostra o nome. ^d Os almanaques planetários ilustrados da Idade Média nos fornecem, enfim, uma imagem nítida dessas entidades planetárias não matemáticas, e sim mítico-imagéticas, tal como mexiam com os astrólogos.



42. Filhos de Saturno . Manuscrito. Tübingen, Universitätsbibliothek.



43. Dezembro, jogador saturnial. Cronógrafo de 354. Cidade do Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.



44. Saturno, carta de jogo Mantegna Tarocchi, série E, gravura. Londres, British Museum.

Hauber, amigo nosso que veio a falecer demasiado cedo, ⁴⁶ representou com primor, em seu livro sobre as imagens das crianças planetárias, como a ilustração dos velhos almanaques da Antiguidade se manteve e se desenvolveu em texto e imagem durante a Idade Média. Uma página de um manuscrito alemão, hoje em Tübingen, mostra Saturno como regente de um mês (figura 42); o deus do tempo grego e o demônio semeador romano condensaram-se aí em um lavrador maldito, que trabalha com enxada, pá e foice; seus protegidos neste mundo devem realizar, em correspondência à sua natureza terrena, todo o trabalho árduo referido à terra: lavrar, carpir, cavar e processar os grãos para o pão. Essa família de

camponeses suábios, um tanto rústica, a princípio parece nada ter a ver nem com a Antiguidade clássica nem com a demoníaca. Entretanto, o jaez de regente astral de Saturno mostra-se genuinamente antigo já pelo fato de que este se encontra entre seus dois signos zodiacais: Capricórnio e Aquário. Vemos nitidamente Capricórnio à direita; já Aquário esconde seu ser alegórico por debaixo da ajuda prática que oferece: ele enche a bacia do padeiro com a água necessária. E na mão esquerda segura três dados: trata-se, surpreendentemente, do jogador de dados das festividades saturnais, tal como o estipulado para os saturnais na Roma antiga, ainda que essa seja uma degeneração epígona. Isso é provado graças a um genuíno jogador saturnal, por acaso conservado em um antigo calendário de 354, aí como símbolo de dezembro (figura 43); ele está diante da mesa, com os dados. Com essa particularidade, pode-se demonstrar, junto a um exemplo expressivo, a tamanha permanência da tradição da Antiguidade, que precisamos ter em conta mesmo em um almanaque popular da Idade Média, na aparência tão “ingênuo” em termos de imagem.

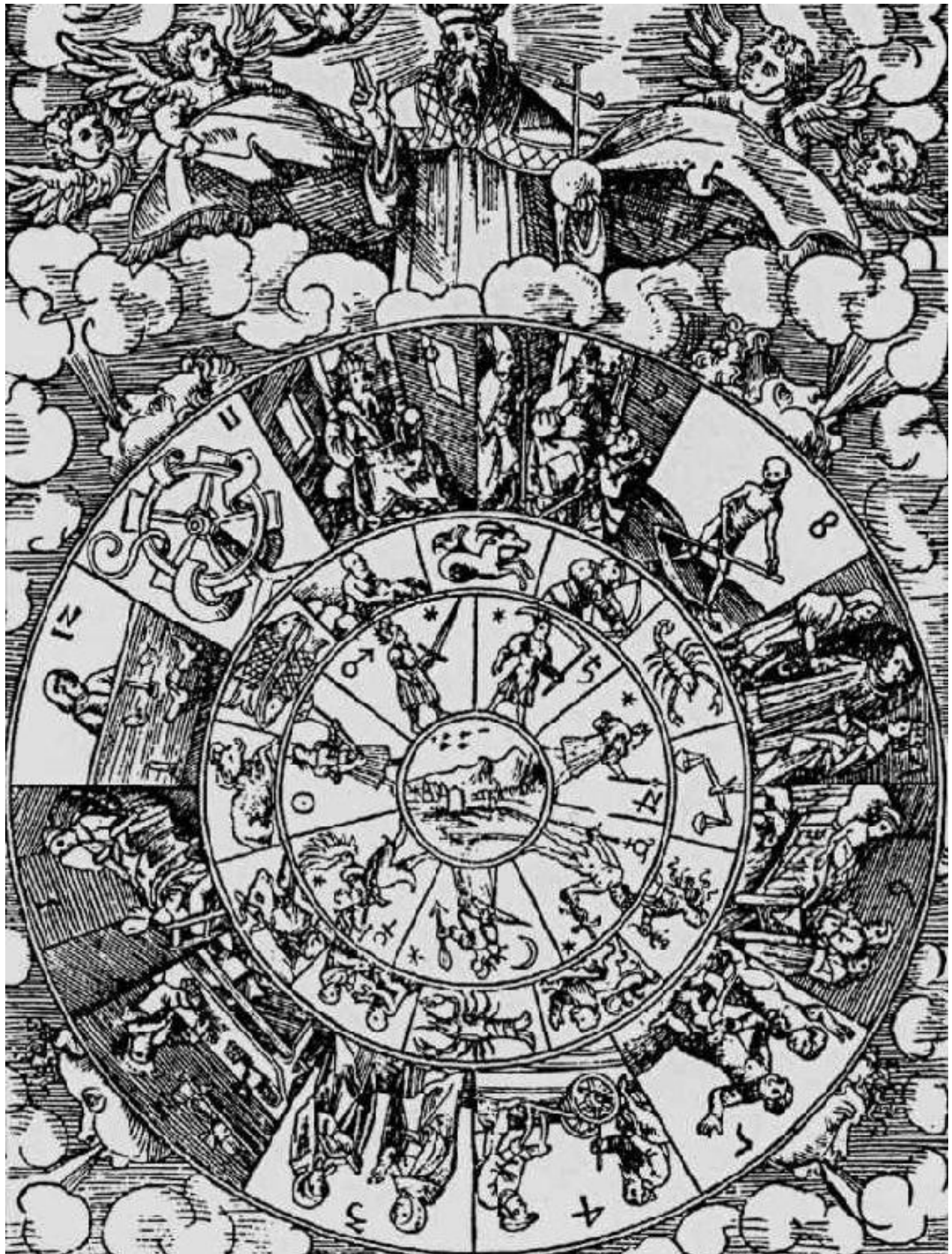
Em um almanaque publicado em Lübeck pelo hamburguês Arndes, em 1519 (portanto, na época dos primeiros feitos de Lutero), Saturno já possui um aspecto em algo mais genuíno (figura 40). Ele leva no braço o dragão-serpente do tempo, em recordação a seu atributo como Chronos grego, e trata de devorar seu filho, como o estipulado no mito do pai primevo das divindades pagãs. O verso em baixo-alemão sob ele resume que vida infeliz e temperamento abjeto é de esperar das crianças de dezembro e janeiro.

Esse Saturno deve à Itália suas maneiras de inspiração antiga: o modelo foi uma gravura em cobre do norte do país (figura 44), que influenciou (via Burgkmair, em Hamburgo) não só esse almanaque em baixo-alemão, mas também, em larga medida, a arte mais monumental do Renascimento alemão. Assim, por volta de 1529 encontramos tais demônios planetários vindos da Itália nas paredes do salão da prefeitura de Lüneburg, em tamanho natural, e em 1526, na casa Brusttuch em Goslar, em Hildesheim, em Braunschweig e na casa Junker em Göttingen.⁴⁷ Esse seu jeito demasiado alemão, ou demasiado italiano, não deve nos enganar quanto ao fato de que os traços essenciais do aterrador demônio de outrora subsistiram com vivacidade nas imagens, sendo reforçados na medida em que seu nome — Saturno — foi confiado àquele planeta que parecia aos homens o mais enigmático (em virtude de seu longo apogeu ser o maior, de sua luz pálida e de seu movimento vagaroso). Saturno ainda obteve retroativamente desse astro uma severa indolência; relaciona-se a ele, pois, o pecado capital cristão da acédia. Hamlet também é uma criança de Saturno.⁴⁸ Temos, assim, o pano de fundo imagético da Antiguidade helenística “popularizada” para o comentário debochado feito por Lutero em 1532.^e

Se os planetas já tinham uma forte influência na regência do ano, conduzida com regularidade e em conjunto, mas, digamos, com a alternância do presidente, eles se tornavam mesmo os “atuais” dirigentes do mundo e deuses do presente na medida em que eram observados ou levados em conta todos ao mesmo tempo e em seu efeito conjunto, isto é, na medida em que estavam em conjunção. Tais conjunções eram de esperar apenas em grandes ciclos temporais, que eram chamados de revoluções. Distinguiam-se, em um sistema cuidadosamente elaborado, as grandes conjunções das máximas; estas eram, pela convergência dos planetas mais elevados (Saturno, Júpiter e Marte), as mais perigosas, embora só ocorressem a maiores intervalos de tempo. Quanto mais conjunções planetárias coincidissem, tanto mais terrível era o evento, ainda que o planeta de melhor caráter pudesse influenciar positivamente os piores. Por exemplo: Júpiter, que era concebido mais ou menos como um senhor sábio, bondoso e religioso, exercia uma influência benéfica sobre Saturno. Além disso, a posição no céu era decisiva para o efeito das conjunções. Dividia-se matematicamente toda a esfera celeste em doze partes, a que se chamava de casas. A cada uma dessas doze comarcas correspondia, segundo o esquema usual dos mapas astrais, um triângulo⁴⁹ (figura 41).

Essas casas eram — como se vê com a maior nitidez em um almanaque de horóscopos de Leonhard

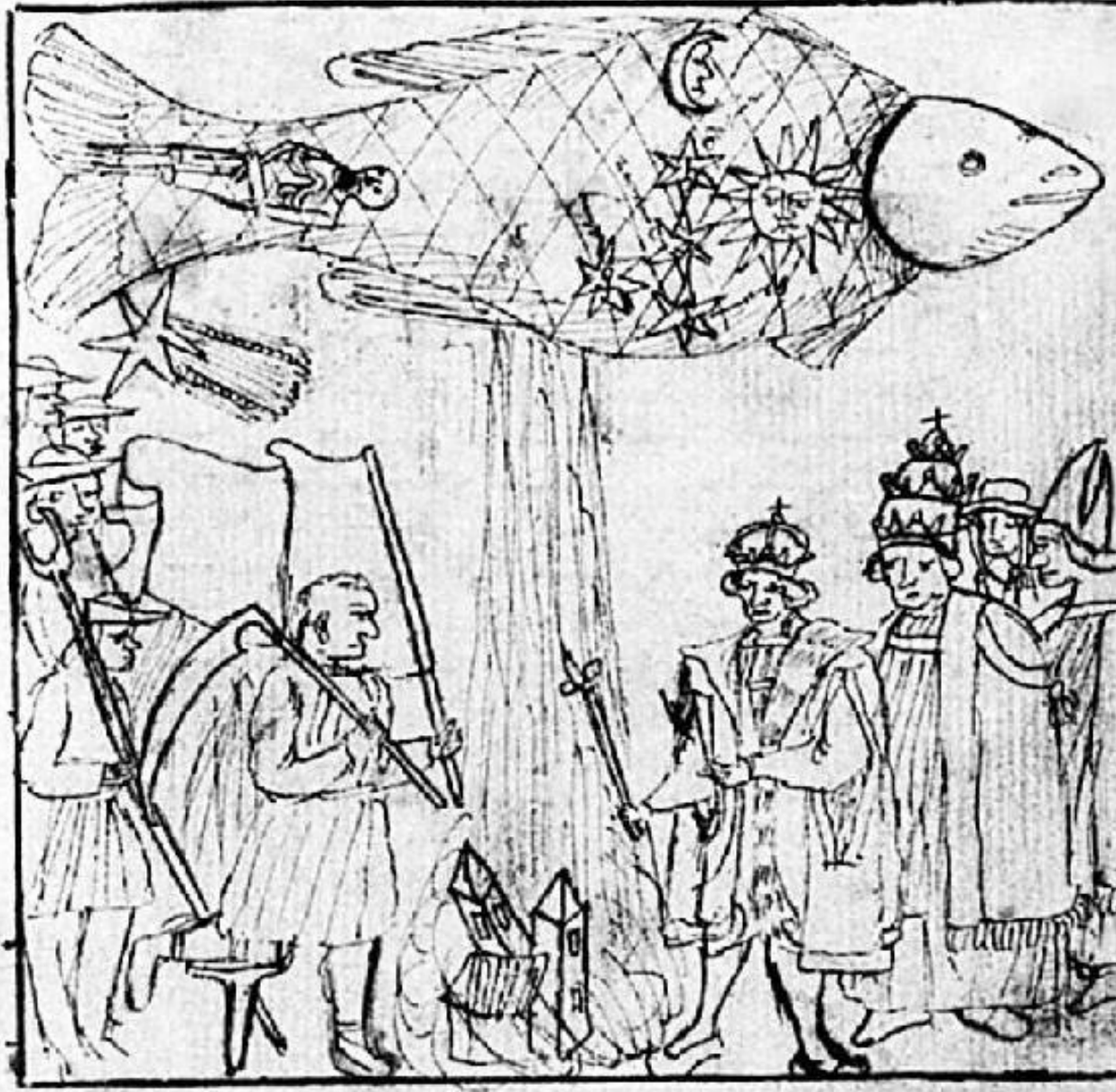
Reymann, de 1515 (figura 45) ⁵⁰ — repartidas pelas várias comarcas do destino humano: a primeira casa, por exemplo, pertencia à vida; a segunda, aos negócios; a terceira, aos irmãos; as seguintes: aos pais, aos filhos, à saúde, ao matrimônio, à morte, à religião, ao governo, à caridade e à prisão. ⁵¹ Fica assim ilustrada a repartição do universo sob a hierarquia astral.



45. Xilogravura da capa do calendário do horóscopo de Leonhard Reymann, Erhard Schön. Nuremberg, 1515.

astrológica da história na Idade Média], publicado no *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (VIII, 1892),⁵² nos ensinou, com exemplar apuro científico, como a crença na efetividade dessas constelações planetárias determinou consideravelmente, e com o apoio da Igreja cristã, a concepção internacional de história na Europa medieval. Anteriormente, em um texto chamado “Astrologie und Reformation” [Astrologia e Reforma],⁵³ Jon Friedrich já fizera pela primeira vez a tentativa difícil, mas digna dos maiores agradecimentos, de estudar a fundo a literatura profética latina e alemã — que está dispersa por todos os lados e é de difícil compreensão —, na qual acreditava decididamente ter encontrado as causas das inquietações sociais e clericais que levaram à Reforma e à Guerra dos Camponeses. Tais estudos recentemente receberam uma bem-vinda complementação de G. Hellmann, que nos brindou, em seu artigo “Aus der Blütezeit der Astrometeorologie” [Da época do apogeu da astrometeorologia],⁵⁴ com um exame aguçado e preciso daquela literatura de massas^f que provocou o pânico do dilúvio de 1524. Tal pânico se enraíza precisamente na planetofobia crassa, pois havia anos já se acreditava que, em fevereiro de 1524, vinte conjunções, das quais dezesseis no signo de Peixes (que tem a água como atributo), haveriam de provocar uma catástrofe diluviana, que cobriria o mundo. Os mais sábios cientistas naturais versados em astrologia da época confirmavam-no com uma certeza patética, ou então o rejeitavam com igual exasperação, para, a mando das mais elevadas autoridades mundanas e espirituais, apaziguar a humanidade em alvoroço, o que faziam promulgando textos de caráter oficial.

Practica über die groessen und
manigfaltigen Commissionen, die
Im Jahr 1524 entstanden,
und ungezweifelt heil vnder
dieser Zeit geschehen werden.



46. Página de rosto da *Practica* para o ano 1524, Leonhard Reymann. Stuttgart, Landesbibliothek.

O mesmo Reymann que compilara o almanaque de horóscopos de 1515 era um dos alarmistas de 1524 .⁵⁵ A ilustração de sua *Practica* (figura 46) mostra um peixe gigante com estrelas na barriga (trata-se dos planetas situados em conjunção), da qual jorra a devastadora tempestade, caindo sobre uma cidade (sugerida pelas construções). Sob o impacto do evento natural, reúnem-se, à direita, o imperador e o papa; os camponeses chegam vindos da esquerda, junto a Hans com a enxada, conduzidos por um porta-bandeira, que leva uma foice e tem uma perna de pau: é o velho deus semeador, feito sob medida para ser o símbolo das crianças em alvoroço.

Passando agora à apaziguadora literatura oficial, temos a refutação conduzida pelo astrólogo imperial Georg Tannstetter,⁵⁶ dedicada ao arquiduque Ferdinando. Os sete planetas, que estão sobre as nuvens de tempestade assistindo como que de camarote aos camponeses lá embaixo, são mantidos sob as rédeas pela mão divina, que vem do alto, saindo das nuvens (figura 47).

Johann Carion, matemático da corte de Brandemburgo, interveio como apaziguador já em 1521, em seu *Prognosticatio vnd erklerung der großen wesserung* [Prognóstico e esclarecimento do grande dilúvio], embora também tenha profetizado toda sorte de infortúnios.⁵⁷ No frontispício da primeira edição desse texto,⁵⁸ um dos tesouros da biblioteca de Berlim, acha-se uma xilogravura mostrando três representações distintas (figura 48). À esquerda, vemos a ameaçadora tempestade. À direita, um cometa que ilumina uma cidade, com a data de 1521. E, abaixo, cinco figuras em trajes de época, no que parece ser um conflito belicoso: um papa, de joelhos, é ameaçado por um cavaleiro com a espada desembainhada, a quem se junta outro homem com a espada em riste, mas sem armadura; um cardeal ergue os braços, alarmado; e o imperador, com cetro e coroa, cobre o rosto com a mão, em perplexidade. Sem o texto do livro, seria de pensar que estaria aí talvez representada a pilhagem de Roma pelos lansquenets alemães; olhando com atenção, descobrem-se o signo planetário do Sol junto ao imperador, o signo de Júpiter no manto do papa e o símbolo de Marte atrás do cavaleiro. Tais figuras são, na verdade, ilustrações da constelação de planetas sob a qual o cometa de 1521 apareceu, como se depreende de forma indiscutível do poema alegórico impresso no texto, chamado “Reymen der Planeten” [Rimas dos planetas]. Com isso, as figuras planetárias concernentes à profecia política eram de fato identificadas — e com uma nitidez que salta à vista — com os tipos das forças políticas de então, em luta entre si: o Sol é o imperador; Júpiter, o papa; Marte, o estamento dos cavaleiros; e, no homem com a espada, devemos reconhecer um Saturno mal interpretado: o camponês.

**In gratiã serenissimi ac potētissimi Princi-
cipis & dñi, dñi FERDINANDI Principis Hispaniarū,
Archiducis Austrię, ducis Burgūdię, &c. Cęs. & catholicę Ma. locū tenētis
gñalis &c. & ad cōsolationē populorū suar. S. ac po. do. ditioni subiectorū.
Georgij TANNSTETTER Collimitij Lycoripēsis Medici & Mathema-
ticis libellus cōsolatorius, quo, opinionē iã dudū anis hominū ex quo-
rundā Astrologastrorū diuinatiōe infidentē, de futuro diluuiō & multis
alijs horrēdis periculis. XXIII. anni a fundamētis extirpare conatur.**

**Pręcipit Soli & nō oritur, & stellas claudit quasi sub signaculo.
Qui facit Arcturum & Oriona & hyadas. &c. Ioh. 9.**



47. Página de rosto do Libellus consolatorius, Georg Tannstetter. Viena, 1523.

Carion também nos fornece, nesse texto, uma indicação do mais alto valor para a história da imprensa: ele se dirige contra a imprensa ilustrada sensacionalista, tal como a que buscou influenciar a Dieta de Worms com o alarmismo em torno do dilúvio (como o fez, por exemplo, Seytz).⁵⁹ É possível sentir como as ilustrações xilogravadas intervinham como novos meios de agitação para manipular os menos instruídos.

Prognosticatio und er-

Flernng der grossen wesserung / Auch anderer erschrockenlichen
würckungen. So sich begeben nach Christi vnser lieben hern
geburt / Funffzehen hundert vñ xxiij. Jar. Durch mich
Magistrū Johānem Carion vō Buetikaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono
mū / mit fleysfiger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zulesen / in nutz vñ
warnung aller Christglaubi
gen menschen zc.



48. Página de rosto do Prognosticatio , Johann Carion. Leipzig, 1521.

Não fosse o historiador constringido por provas indiscutíveis, nos termos da ciência da religião, tal reunião de tipos com trajes banais acabaria descartando de pronto tais ilustrações, rindo com soberba — para, com isso, como ocorre tão amiúde, deitar terra sobre a curiosidade como fonte profunda para o exame da psicologia dos povos. Afinal, tais demônios astrais eram percebidos como potências reais e, por isso mesmo, manifestavam-se antropomorficamente. Apenas soa paradoxal quando se afirma que essas reuniões divinas estavam imbuídas de uma supremacia divina sobre o momento maior do que a dos habitantes do Olimpo que Rafael, mais ou menos por essa época, fez aparecer no teto da Villa Farnesina.

Com efeito, o Renascimento italiano apresenta a nossos olhos as figuras divinas de sua Antiguidade com uma beleza tão livre e autoevidente que qualquer historiador da arte confrontaria mesmo a mais sutil tentativa de buscar, nas figuras de Rafael, um traço que fosse da essência divina pagã realmente atuante — considerando, sem nenhuma condescendência, tal tentativa como uma digressão filológica antiquada. Mas ele deveria lembrar que foi a um passo dali, no salão vizinho da Farnesina, que Agostino Chigi — nessa mesma época e como contrapartida — incumbiu Peruzzi de pintar o teto inteiro com as divindades astrais do paganismo e com planetas e estrelas cujas posições relativas variavam, não sendo de modo algum condicionadas em termos artísticos (figuras 118 e 119); elas deveriam anunciar a posição dos astros no dia de nascimento de Chigi, que queria passar inclusive seu período de descanso campestre sob a proteção de seu auspicioso horóscopo, que lhe predissera, malogradamente, uma vida longa. E mesmo depois de sua morte Agostino continuou sendo um mecenas da arte astrológica: na cúpula iluminada que guarda seu túmulo em Santa Maria del Popolo, velam por ele, ainda hoje, os sete deuses planetários da Antiguidade, feitos segundo um esboço de Rafael, cujo temperamento pagão está, é verdade, domesticado pelos arcanjos cristãos, situados lado a lado com os planetas, sob o comando do Deus Pai (figura 120).

A beleza formal das figuras divinas e o equilíbrio saboroso entre a crença cristã e a pagã não deve nos distrair do fato de que, mesmo na Itália por volta de 1520 — no período, portanto, da atividade artística mais livre e mais criativa —, a Antiguidade era venerada como que em uma herma dupla, que trazia uma face sinistra e demoníaca, como mandava o culto supersticioso, e outra olímpica e serena, como exigia a veneração estética.

Lutero e a doutrina das conjunções: o pânico do dilúvio de 1524 ; Lutero e a profecia de Johann Lichtenberger do “pequeno profeta”, referente à conjunção de 1484

Lutero vivenciou no fundo da alma esse pânico do dilúvio. Sua atitude foi a de completo repúdio, já que concernia à astrologia científica. Temos uma declaração cheia de humor e bem desdenhosa sobre o assunto, feita por Lutero em seus últimos anos.⁶⁰ D. M. L. falou, tendo em vista a tolice dos matemáticos e astrólogos, dos observadores astrais “que teriam dito que um dilúvio ou grande enchente viria no ano de 1524, o que, porém, não ocorreu; o que aconteceu foi que, no ano seguinte, 1525, os camponeses se insurgiram, e fizeram-se agitadores. Nenhum astrólogo disse nada quanto a isso”. E eis o que ele disse sobre o burgomestre Hondorf: “esse aí mandou trazer um quarto de cerveja até sua casa, onde pretendia esperar pelo dilúvio, como se não fosse ter o que beber quando ele chegasse. Mas havia uma conjunção no momento em que chegou a ira: era o pecado mais a ira de Deus, uma conjunção distinta daquela de 1524”.

No momento propriamente dito do pânico do dilúvio, portanto, Lutero não estava inclinado a crer em um dilúvio astrologicamente condicionado, embora julgasse que a convergência dos vários astros podia significar a chegada do dia do Juízo Final; e se Lutero jamais aceitou a astrologia como ciência, ele contrapôs sua resistência basicamente ao elemento intelectual da astrologia, e de fato não tanto ao elemento místico (cf. Tischreden, *Erlanger Ausgabe*, v. 53, p. 320): “Pois os pagãos não eram tão tolos a ponto de temer o Sol e a Lua, mas temiam o sinal prodigioso, as visões formidandas, os portentos [aberrações] e monstros, e os veneravam. De resto, a astrologia não é uma arte,⁶¹ pois não possui nenhum *principia* e *demonstrationes*, algo em que se basear e assentar com segurança e sem hesitação”.

⁶² O medo perante os prodígios naturais da profecia (tanto no céu como na terra), compartilhado por toda a Europa, foi posto pela imprensa diária a seu serviço: se o pensamento erudito já alçara voo com a prensa de tipos móveis, agora, com a impressão de imagens, também a representação pictórica — cuja

linguagem era ainda por cima internacionalmente inteligível — ganhava asas, e tais aves de procela, agitadas e ominosas, revoavam de norte a sul, para lá e para cá, enquanto cada partido buscava pôr a serviço de seus interesses tais “imagens chocantes” (como se poderia dizer) da última sensação cosmológica.

Ao que parece, do lado protestante, era Spalatin (homem de confiança de Lutero e do príncipe eleitor Frederico, o sábio) quem expressamente fomentava tal política de imprensa como profecia “artística” ou “prodigiosa” — o que fazia por meio de imagens alarmistas astrológicas ou monstrológicas. Já em 1519 Spalatin encomendara um parecer sobre a grande constelação de 1484 , ⁶³ bem como requisitara ao próprio Lutero a já mencionada informação sobre seu horóscopo italiano — o que basta para indicar que Spalatin circulava em meio ao ideário associado ao folheto profético de Johann Lichtenberger, que Lutero editaria com um prefácio seu. Tal folheto, traduzido do latim por Stephan Roth, foi publicado por Hans Lufft em Wittenberg no ano de 1527 , com xilogravuras de Lemberger. ⁶⁴

Nesse prefácio, ⁶⁵ o caráter indubitavelmente astrológico foi de forma enfática deslocado para o pano de fundo. Esperava-se que as 43 imagens fossem realmente consideradas apenas como sinais isolados de advertência para os maus cristãos, e sobretudo que estremecessem os clérigos que não mais temiam as ameaças de punição desde que a Guerra dos Camponeses de 1425 passara sem afetá-los. Os clérigos e também os príncipes, todos os “figurões”, tinham o mesmo motivo para temer tal livro, já que ele apresentava as ideias da Reforma na Igreja e no Estado numa formidável mistura de imagens enigmáticas e obscuras e com exigências ou ameaças claramente formuladas. Desde mais ou menos 1490 , esse texto, publicado de início em latim, foi várias vezes reeditado, inclusive traduzido, sendo utilizado como oráculo em tempos difíceis. Em pleno 1806 , isso aconteceu a propósito da Batalha de Jena. ⁶⁶

Essa profecia está profundamente enraizada no solo da astrologia; a crença astral, em seu fanatismo, vinculava a expectativa da aparição de um clérigo destinado a provocar uma revolução na Igreja a uma conjunção planetária bem específica: a de Júpiter e Saturno no signo de Escorpião, prevista para 23 de novembro de 1484 . No século XV , segundo o relato de Pico della Mirandola, ⁶⁷ essa profecia já havia, décadas antes, impressionado e exaltado os ânimos na Itália, de forma semelhante à profecia do dilúvio de 1524 . Quando esse profeta religioso, assim como o dilúvio, não apareceu, inicialmente sobreveio um alívio, como atesta Pico, mas nada é capaz de desacreditar os astrólogos; havia em Pádua um professor de astrologia, Paulus von Middelburg (figura 49), um clérigo de origem holandesa, que simplesmente “esticou” a influência da constelação de 1484 para cobrir vinte anos, e a ampliou para abranger todos os domínios da vida humana, e não mais apenas o monge que apareceria. ⁶⁸ A aparição desse “pequeno profeta” revolucionário foi nitidamente profetizada com o uso servil e pontuado do árabe Abû Ma’schar (falecido em 886). ⁶⁹ Assim, por exemplo, esperava-se que tal profeta nascesse dezoito anos após 1484 , isto é, em 1503 , atuasse por dezoito anos e fosse obrigado a deixar para trás sua terra natal — já que, segundo a Bíblia, um profeta nada vale em sua terra natal.



naq; particulam amplecti vellem: scio. p̄fec. oq; meum tenue
deficeret ingeniu. cu tot tanreq; sint q; angelicam potius q; hu
manā orationē requirant p̄tenda ergo & silentio poti⁹ p̄men
da arbitror. cu amplitudini tue p̄tē oratioēq; p̄stare nō possi
mus. dubito enī ne tantā audientib⁹ illa; videri faciā. quā itā
ipse verbis referre queā. cu in veritate longe sit maior. ocula;
mō ergo & silentio p̄mam⁹. Ad te ergo redeo dux unictis
sime dūe. Adax in iustia cu in te virtutū omnīū reluceat exem
plar: perge vt cepisti era bono. p̄posito; desistere noli. doctia
facie. studiosos adiuua. debilia sustenta. astrologos observa.
soli enī sunt inter mortales: qui te statūq; tuū incolumē p̄fer
uare p̄rit. voluit nanq; benignissim⁹ et idem optim⁹ ac sapien
tissim⁹ deus: bonitatis et sapientie sue dispositionē in reb⁹: p̄
secundāq; causāq; motus atq; influx⁹ ita ostendere: vt solis ip
sis astrologis deoq; delictis innotesceret. Que cu ita sint dux
clarissime quia in tuo pectore ipse liberales artes: ipsa vera sa
pientia: ipsa demū caritas inhabitant: a te p̄ncipe r̄nificen
tissimo: dijs & hominib⁹ gratissimo: munus hoc peto suauissi
mū: vt me quāq; in Italia residentē: in tuoz numero fidelis
simoz seruitoz collocare digneris. & me excellentie tue debiti
ssimū: meaq; sc̄pta Cquāq; r̄ndia & inculta libenti animo su
scipias. Quod si a te mun⁹ hoc gratissimū impetrasse me sc̄n
fero: tuam incredibilem humanitatē: in auidiamq; clementiā:
predicare non desinam: Vale.

Editum per Paulum de Middelburgo
Zelandie bonarum artium & medicine docto
rem illustrissimū ducis Urbini p̄ficū In mar
curiali oppido antwerpiensi impressum. Per
me Sberardum leeu Anno salutis. M. cccc.
lxxxiiij. quarto kalendas Octobris.

49. Página de rosto e página final do Prognostica, Paulus von Middelburg. Antuérpia, 1484.

É esclarecedor — tanto psicológica como filologicamente — para a história da literatura profética que Lichtenberger reiteradamente tenha extraído suas profecias palavra por palavra de Paulus von Middelburg, algo para o qual até hoje não se deu a mínima atenção. Seu misterioso edifício repousa, portanto, em um alicerce roubado. O próprio Paulus von Middelburg veio a afirmá-lo, com irritação, na *Invectiva* de 1492⁷⁰ (quizá um dos primeiros registros impressos de uma discussão por causa de plágio), e Lichtenberger, sobre cuja personalidade pouco se sabe,⁷¹ parece não ter respondido. O fantasma da grande conjunção entre Saturno e Júpiter (figura 50), bem como a figura do “pequeno profeta”, pertence, pois, ao acervo, já bem anterior, dos tempos pré-Reforma. Não obstante, eles acabaram agindo com força renovada nos tempos de Lutero, por razões variadas. À época do conflito entre as autoridades e os camponeses, Saturno e Júpiter agiam, quando apareciam lado a lado, como se fossem fotografias instantâneas do período da Guerra dos Camponeses, e o texto astrológico também soa curiosamente humano, ao narrar os movimentos dos brilhantes corpos cósmicos como se fossem homens lutando. A Antiguidade demoníaca recebe aqui, da própria vida da Reforma, que pulsa ardentemente, uma revitalização em tudo espontânea, sinistramente real — revitalização essa experimentada inclusive, e acima de tudo, pela imagem do monge profeta de Lichtenberger (figura 51), nos tempos da verdadeira revolução na Igreja.

Jupiter.

Saturnus.



Das ist eine namhafftige Constellation fast wol zu mercken vnd zu betrachten / der schwerwichtigen grossen Planeten des Saturni vnd Jupiters / welcher Coniunction vnd zusammen lauffung / erschrecklich ding dreuet / vnd verkündiget vns viel zukunfftigs unglücke / Vnd ist vollkommen gewesen / nach Christ gepure im iare / M. cccc. lxxxiij. am funff vnd zwentzigsten tage No- uembris / des Weinmondes / vmb die sechste stunde / vier Mi- nut nach mittage / wie wol der Krebs eins grads hoch auffstey- ge vber den Horizonten.

Der selbigen zweyers planeten Coniunction vnd zusamme lauffung geschicht seer selten / vnd nicht ehe / denn nach ver- lauffung einer langen zeit / vnd wenn viel gestirn herumb ko- men sind / vnd derhalben bringet sie auch einen stercken ein- flus.

50. Júpiter e Saturno . Johann Lichtenberger, Weissagungen . Wittenberg, 1527.

Pode ser que, afinal de contas, nem a hora do nascimento, nem a partida da terra natal, nem as marcas e manchas em certas partes do corpo (como se lê já no manual de Abû Ma'schar) coincidam com a aparência de Lutero, mas, ainda assim, o elemento principal coincide: um monge se insurgiu e investiu contra os clérigos. O próprio Lutero sabia muito bem do risco de que as ilustrações do livro de profecias poderiam ser a ele associadas; para disso se prevenir, em ao menos uma passagem foi acrescentada expressamente à imagem de um falso profeta na obra de Lichtenberger a legenda: "Esse profeta se parece com Thomas Muntzer".⁷² Mas seus amigos e inimigos também não deixariam escapar essa relação das



Das. xxxiiij. Capitel.



Dies sind vnd werden die zeichen sein/ da bey man
 yhn wird erkennen/ Er wird schwarze fleckichen
 haben am leibe/ vnd wird einen heelichen leib habē
 von braunfleckichen manchserbichten macfeln
 ym der rechten seyten/ beym schoß vnd an der huffe/ Er ste-
 het am teil des glücks/ zur rechten hand des hymels/ vnd ym
 zehenden vom horoscopo/ doch/ das der ascendent der beider
 beste weibischer sey/ vnd werden sich auff das hinderste teil des
 laibes am meisten neygen. Er wird auch noch ein ander zeichen
 an der brust haben/ aus dem teil des zeichens/ wilchs ym sechs-
 sten grade des Lewens erfunden ist. Dieser Prophet (wie
 das selbige Firmicus bezeuget) wird erschrecklich sein dē Göt-
 ten vnd den Teuffeln/ er wird viel zeichen vnd wunderwerck
 thun/ Seine zukunfft werden auch die bösen geiste fliehen/ vnd
 p die

51. Os dois monges . Johann Lichtenberger, Weissagungen . Wittenberg, 1527.

A Stadtbibliothek de Hamburgo possui a velha edição latina de 1492 , publicada em Mainz (figura 52). Às duas figuras — trata-se de um diabo pousado no ombro de um grande monge cujo bico do capuz se estende até o chão, ⁷⁴ e a seu lado um monge menor, visto de frente — uma velha mão, ao que parece do século XVI , acrescentou em baixo-alemão: “Este é Martinho Lutero” e “Filipe Melâncton”. Sem o nexo examinado pela ciência da cultura, nada se veria nessa anotação dirigida a um monge possuído pelo

diabo, exceto uma declaração repleta de ódio vinda de um adversário declarado de Lutero. Mas isso não procede inteiramente. Seus aliados, apoiados no próprio Lutero, também podiam interpretar a imagem como favorável ao reformador, muito embora seja sabido que a tropa papal que o combatia associava pessoalmente, e no mais alto grau, Lutero ao diabo, e isso o tempo todo e à exaustão; dizia-se até mesmo que o diabo seria, na condição de *incubus*, seu pai biológico. Assim, temos uma mescla venenosa de Lutero com esse monge de Lichtenberger preparada por Cochleus, o mais encarniçado dos antiluteranos. Já em 1534, em suas novas *Schwärmereien* [Exaltações], Cochleus praguejou o seguinte: “Também espero que ele [Lutero] não chegue ao vigésimo ano, mas (como Lichtenberger escreveu a seu respeito) seja tragado para a terra no 19^o-, o monge herege que leva o diabo no ombro, na *Practica* de Lichtenberger”.

75

Cochleus, portanto, aplica a imagem e o conteúdo a Lutero como numa alusão absolutamente correntia, e ela soa inclusive como se quisesse rebater alguma outra interpretação, favorável a Lutero.

Um ano depois, o cardeal Vergerio saiu à procura do perigoso monge excomungado em Wittenberg e descreveu sua impressão com as palavras que seguem. Ele escreve a Ricalcati, em 13 de novembro de 1535 :

[...] e realmente que quanto mais penso naquilo que vi e ouvi naquele monstro e na grande força das suas malditas operações, e unindo aquilo que eu sei do seu nascimento e de toda a vida passada por pessoas que eram seus íntimos amigos até aquele momento em que se tornou frei, tanto mais me deixo vencer pela crença de que ele tenha algum demônio no corpo! 76

Monach⁹ i alba cuculla ⁊ diabol⁹ i scapu'eius retro
habens in pipium lō gum ad tenā. cum amplis etiā brachijs bñs discipulū secūstantem.



52. Os dois monges. Johann Lichtenberger, Weissagungen . Wittenberg, 1492.

A descrição de Vergerio funciona — o que se nota já numa leitura puramente superficial — como uma legenda surpreendentemente fiel para o monge profeta na obra de Lichtenberger; e o próprio Vergerio ainda fornece outra prova de que tinha em mente o texto de Lichtenberger. Ele, como escreve, ouvira por aí inúmeras suspeitas quanto à *natività*. Na minha opinião, “nascimento” não traduz corretamente esse termo; ele aqui significa, em vez disso, o horóscopo, isto é, a constelação sob a qual Lutero nasceu. Foi aliás bem naquela época, em Wittenberg, que tal horóscopo seria associado (ainda por cima por um astrólogo italiano) àquela profecia do monge feita por Lichtenberger, e talvez tenha sido justamente por conta disso que Lucas Gauricus, em sua visita a Wittenberg, em 1432, assentou a data do nascimento de Lutero em 22 de outubro de 1484 (figura 38). É ainda mais provável que, ao averiguar a questão, Vergerio tenha ouvido falar disso, considerando a política tendenciosa e antirreformista que estava desde o início por trás dessa datação — o que seria exacerbado por Gauricus apenas na versão de 1552 do horóscopo de Lutero, que vinha com aquele texto introdutório repleto de ódio.

É ainda possível estabelecer em detalhe esse nexa entre Lichtenberger e Gauricus. Afinal, caso se investiguem atentamente os elementos essenciais do horóscopo de Gauricus (algo que, aqui, só se pode indicar), percebe-se que há uma correspondência indiscutível com as informações astrológicas encontradas na profecia de Lichtenberger. Tal correspondência seria possivelmente esclarecida pela presença de uma fonte comum a que ambos remontassem, também de origem nórdica. E eis que aquele Paulus von Middelburg, modelo oculto de Lichtenberger, viveu na Itália e travou as mais estreitas relações pessoais com Lucas Gauricus, já que um e outro foram designados pelo papa Leão X a reformar o calendário juliano.⁷⁷ Também sabemos que Gauricus conhecia a obra de Paulus von Middelburg e a tinha na mais alta conta. Pois, em seu *Encomion astrologiae*, Gauricus o cita como um dos preclaros dessa ciência.⁷⁸

Em Gauricus, a ideia básica da profecia é simplesmente retorcida em desfavor de Lutero, na medida em que, nesse caso, não são mais apenas dois os planetas que convergem na casa de Escorpião (como na profecia de Lichtenberger), mas todos eles, exceto Marte. Em Gauricus, também continuam em vigor as representações da constelação dos profetas, quando Marte ♃ e Saturno se reúnem na nona casa — ada religião —, enquanto o pernicioso Marte está em sua “casa real”, a de Áries, como fora expressamente estipulado por Lichtenberger. A concentração dos demais planetas na nona casa foi acrescentada em Gauricus. Se foi tendo em vista chegar a esse aglomeramento, ou com base em algum cálculo astrológico em particular, que Gauricus adotou esse 22 de outubro, em vez da data da profecia de Lichtenberger (25 ou 20 de novembro), é uma questão que exige mais investigação.⁷⁹

Lutero sobre a profecia do “adversário maligno” em Johann Lichtenberger

Assim, por causa da astrologia, Lutero teria certamente rejeitado uma relação sua com a imagem do monge — sem falar que ele, no prefácio em questão, sublinhara expressamente a limitação da ciência astral —, e ainda mais em virtude, como seria de pensar, do diabinho que tal monge leva à nuca (figuras 52 e 53). Mas certa notícia (que, mesmo sendo comunicada por Herberger só no começo do século XVII,⁸⁰ pelo visto remonta a fontes confiáveis, que ele nomeia explicitamente) conta algo bem diferente:

De são Martinho e dos inimigos do dr. Martinho

Os maus espíritos muito atazanaram são Martinho quando apareceram a ele, em inúmeras formas e figuras. Ele reclamou em particular que Mercúrio seria o pior dessa turba. Todos têm seu tormento, como teve de provar o próprio Cristo (Mateus,4). Outrora o diabo aproximou-se de são Martinho, quando ele queria fazer a liturgia, e disse: “o mundo inteiro há de se enfurecer contigo”. Então Martinho respondeu, exatamente como o cavaleiro Gordius: “Deus está comigo, não temerei o mal”. Se Deus está conosco, quem estará contra? Pois o diabo também muito atazanou dr. Martinho, por meio de seus asseclas. Em especial os sofistas e as mentes ligeiras dos mercurianos atormentaram-no abominavelmente.

A esta altura preciso contar algo memorável. O sr. Johann Lichtenberger profetizou que viria um monge que varreria e expurgaria a Igreja e pintou o mesmo monge com um diabo em sua nuca. Ora, Lutero uma vez debruçava-se no livro de Lichtenberger, e queria vertê-lo para o alemão, quando chegou o dr. Justus Jonas e perguntou-lhe o que pretendia, e Lutero respondeu. Então disse o dr. Jonas: “Por que queres vertê-lo para o alemão, se está contra ti?”. Lutero perguntou-lhe por que pensava assim. O dr. Jonas disse: “Lichtenberger disse que terias o demônio, e não tens demônio algum”. Então o sr. Lutero riu e falou: “Aqui, doutor, olha a imagem um pouco melhor. Onde repousa o diabo? Não repousa no coração do monge, e sim na nuca. Aí encaixa-se certinho: no coração habita meu Senhor Jesus, e nele o diabo não há de entrar, nem agora, nem nunca; mas acho que ele está pousado em minha nuca, pelo papa, pelo imperador e pelos grandes potentados e todos mais que se pretendem espertos neste mundo. Como não pode mais que isso, o diabo faz um odioso zunido em minha cabeça. Como é desejo de Deus, o diabo pode me atormentar por fora; é, por amor e graças a Deus, apenas um diabo expulso e banido, como disse Cristo: o príncipe deste mundo será agora banido (João,12).

O servente do dr. Justus Jonas, que eventualmente se tornaria um pregador famoso, anotou essas palavras e amiúde as narrava. É verdade, o diabo rodeia do lado de fora (1 Pedro,5). Pode espernear o quanto quiser, mas nada terá a fazer em um coração cristão. Nosso coração é o próprio trono real de Cristo, onde permanecerá como regente e dono de seu lugar.

Esse registro soa bem fidedigno. Temos declarações semelhantes de Lutero sobre a luta com o diabo das dores de cabeça — que, para ele, era uma criatura altamente pessoal.⁸¹ O tom bem-humorado de Herberger não é capaz de disfarçar esse fato; pois, por mais que Lutero fosse taxativo em rejeitar os demônios astrais antropomórficos, o adversário maligno estava muito bem definido a seus olhos, e indubitavelmente vivia. No prefácio ao livro de Lichtenberger, Lutero inclusive admitiu que as profecias do adversário vez ou outra acertavam em cheio, ainda que só considerando as situações profanas. Justamente no que toca à relação de Lichtenberger com o diabo, possuímos ainda uma declaração complementar de Lutero que é muito bem-vinda. Perguntou-se a ele se Lichtenberger possuiria um espírito bom ou mau, e a resposta veio: “Ele foi um espírito fanático e, contudo, predisse muitas coisas; pois isso o diabo bem que pode fazer, porque conheceu o coração daqueles que possui. Ademais, conheceu a condição do mundo, ele vê o que se passa”.⁸²

Lutero, portanto, considera que o caráter endemoniado e possuído de Lichtenberger está completamente de acordo com o dom da adivinhação certa nos assuntos terrenos. Isso em tudo corresponde a algo que ele afirma no prefácio:

Pois os sinais de Deus e os avisos dos anjos são cedidos numa mistura com os de Satã, e provam como o mundo enfim merece que haja confusão entre uns e outros e que nada se dê a conhecer sem estar embaralhado. Assim, a imagem do diabo podia tranquilamente ser empregada pelos aliados de Lutero na batalha da imprensa de imagens, já que ele aceitou Lichtenberger — é verdade que apenas como áugure dos sinais prodigiosos da natureza — naquele tempo da fervorosa política das imagens chocantes.

Prophezeien



Das xxxij. Capitel.

Die sind vnd werden die zeychen sein/habei man in
wilt erkennen: Er wilt schwarze fleckichen haben
am leibe/vnd wilt einen heßlichen leib haben/von
braun

53. Os dois monges , em Propheceyen und Weissagungen . [S.l.], 1620.

3 . Profecia interpretadora dos prodígios: teratologia antiga na política de imprensa luterana.

A figura de Lutero na Profecia prodigiosa de Joachim Hans Sachs e o oráculo leonino; monstros políticos de Lutero e Melâncton: o asno papal e o bezerro monge

Nesse terreno, Lutero e seus aliados decerto trabalhavam com representações completamente

diferentes, cujo fervor partidário só é desculpado pela necessidade da contraofensiva literária.

Também nesse caso, é de se notar Spalatin como fomentador que atuava por detrás das coxias. Assim, em 1521, ⁸³ ele nutriu um especial interesse pelo *Passional Christi und Antichristi*, então publicado com ilustrações de Lucas Cranach, que ousou atacar o papa, tratando-o como anticristo. E, já no ano seguinte, ⁸⁴ Spalatin ouviria falar do modelo italiano para a *Profecia prodigiosa* (que Osiander e Hans Sachs publicariam em Nuremberg apenas em 1527), por meio de um impresso italiano que remontava a um catálogo papal pseudojoaquimita, inventado para fins de profecia. A aparição de Lutero na obra de Hans Sachs, com a foice na mão direita e a rosa na esquerda (figura 54), agradou bastante ao próprio Lutero. Eis o que ele escreve em 19 de maio de 1527 para Wenceslaus Link, em Nuremberg: “Vosso livrinho de emblemas sobre o papado em que muito aprecio minha imagem me agradou — como alguém que por tantos anos anteriormente chamado mordaz e acerbo há de ser isso —, mas hesito em interpretar a rosa como minha marca; na verdade, julgaria antes referir-se ao meu ofício”. ⁸⁵

O livro italiano com xilogravuras (Bolonha, 1515) que serviu de modelo para o alemão (figura 55) encontra-se hoje na Biblioteca de Wolfenbüttel, ainda com os versos de Hans Sachs, escritos à mão por Osiander. ⁸⁶ Infelizmente, não será possível entrar em maiores detalhes. Que seja indicada apenas a perna humana, que de fato aparece ao lado de Lutero. Aqui persiste, em nosso catálogo histórico papal, o expressivo emblema para o papa João XXIII (Coscia): a coxa. Até agora não se notou que a imagem em questão foi, por sua vez, imitada de uma figura do imperador bizantino, presente nos conhecidos Oráculos Leoninos do século XII (figura 56). ⁸⁷ Considerando o caráter astrológico dessas profecias, não está descartado que ainda ocultem, de algum modo, uma representação de Saturno. ⁸⁸

Como se sabe, no ano de 1523 a política profética de Lutero e Melâncton encontrou uma expressão comum nos folhetos do *Asno papal* de Melâncton e do *Bezerro monge* de Lutero. A notícia da descoberta de uma quimera monstruosa, que teria sido lançada à margem do Tibre em 1495 (figura 57) e da anomalia nascida de uma vaca alemã em 1523, na Saxônia (figura 58), tornou-se, com sua interpretação política, uma arma de assalto de poderio irrefreável. ⁸⁹



Damit man das
 bet sehe / wovon
 Mönch sey / so
 stehe er da ym
 seiner Kleidung
 vnd hat sein zei-
 chen / die Rosen
 ym der handt /
 ich meyn ia es
 sey der Luther.
 Die weyl aber
 Jesaias sprichet
 am. xl. Alles
 fleisch ist wie
 gras Stehet er
 da mit einer si-
 cheln / vñ schnei-
 det ab / nicht
 gras / sondern
 fleisch / vnd al-
 les was fleisch-
 lich ist / Den da
 widder predigt
 er / vnd wen es
 ausgerentet ist
 wird er mit dē

fewereyssen / das s feuer der Christlichen liebe / das erloschet ist
 widder auff schlagen vnd anzünden.

Das thet der helbt Martinus Luther
 Der macht das Euangeli lauter
 All menschen leer er ganz abharot
 Vnd selig spricht / der Gott vertraut

54. Lutero com foice e rosa . Andreas Osiander e Hans Sachs, Eyn wunderliche Weyssagung von dem Bambstumb [...]. Nuremberg, 1527.

III. A PROFECIA POR INTERMÉDIO DA COSMOLOGIA HELENÍSTICA APLICADA À ÉPOCA DE LUTERO, EM SUA LIGAÇÃO COM A REVITALIZAÇÃO DA ANTIGUIDADE NO HUMANISMO ALEMÃO: FONTES E MEDIADORES ORIENTAIS

Lutero no ideário teratológico e astrológico de eruditos e artistas originado ao redor de Maximiliano I: monstros proféticos de Sebastian Brant a Dürer; práticas babilônicas



Uide iterū alienū existentis modum falcem magnam et rosam manuq; se/
rentem: tertiū autem duplicatū in primo elemento diuisa sunt. Item cō/
iuncta falciferi quatuor messū scribo erit. Principatus autē omnis quē psum/
psisti cū gladio in Templis dolorum post paululum resuscitabis: tres annos in
mundo uiues: senex ualde infirmum duabus tribulationibus in medio cot/
rues.

55. Lutero com foice e rosa . Joachim Abbas, Vaticinia . Bolonha, 1515. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.



56. Oraculum V, Leonis Oracula . Paris, Ed. Lambecius, 1655.



57. Asno papal , Johann Wolf, Lectiones memorabiles . Lauingen, 1608.



58. Bezerro monge , Johann Wolf, Lectiones memorabiles . Lauingen, 1608.

Tais folhetos ou libelos sobre monstros são como que páginas arrancadas da grande coleção de prodígios,⁹⁰ feita no espírito genuíno da Antiguidade e lembrando os anais, tal como a compilada no século XVI por Lycosthenes,⁹¹ erudito que foi também o editor da versão ilustrada da obra de Julius Obsequens.⁹² Aqui de fato reencontramos tanto o *Asno papal* , como o *Bezerro monge* ;⁹³ mas, junto ao *Asno papal* (o que esclarece muita coisa no que toca à história das fontes), temos ainda outros monstros da época de Maximiliano, que correspondem efetivamente aos que estão preservados nas imagens e nos textos contemporâneos e que vinham dos círculos intelectuais mais próximos do imperador, como Brant, Mennel,⁹⁴ Grünpeck e Dürer. Há uma passagem da *Chronica deudsch* de Lutero⁹⁵ que nos mostra, com nitidez surpreendente, que ele próprio concebeu esses monstros como augúrios à antiga, e aliás em sua concatenação histórica sob a influência do início do renascimento da Antiguidade demoníaca na Alemanha — ao mesmo tempo que os reinterpretava nos termos da escatologia cristã, por referência ao provérbio da Casa de Elias. Para o período de 1500 -10 (ou 5460 -70 , contando “desde o início do universo”), eis o que se lê:

Surgiu uma nova doença, a peste francesa, mas chamada por muitos de espanhola; e, como se diz, ela foi trazida para a Europa das ilhas recém-descobertas do Ocidente. É um dos grandes sinais do dia do Juízo Final. E, sob esse Maximiliano, há no céu sinais prodigiosos, e sob ele mesmo também vem ocorrendo, tanto na terra como na água, muito daquilo que disse Cristo: haverá grandes sinais etc. Assim, jamais se leu sobre outro tempo em que ocorreram sinais de uma só vez tão grandes e tão numerosos. O que nos dá certa esperança de

que o santo dia já bate à porta.

Pode ser que Lutero esteja aí se baseando diretamente em uma peça como a de Grünpeck,⁹⁶ em que se acha reunido um grupo de monstruosidades do tempo de Maximiliano (que aparece ali representado como espectador, com uma fidelidade digna de um retrato).

É verdade que, para Lutero, as artes divinatórias humanas e direcionadas ao mundo permaneceram, a despeito de tudo, apenas um recurso auxiliar e subordinado em relação à forma mais elevada de profecia, o profetismo religiosamente vivido, de vocação interior, tal qual o que apresentou como resposta a seus oponentes, no momento de maior perigo: “Porque eu sou o profeta alemão (pois preciso passar a medir a mim mesmo por tais nomes presunçosos, para o prazer e o gosto de meus papas e asnos)”. Assim falou Lutero em 1531, em seu *Warnung an seine lieben Deutschen* [Aviso a seus queridos alemães], quando precisou injetar coragem nos que hesitavam, para que opusessem resistência à agressividade imperial.

A historiografia protestante tardia, como a *Lectiones memorabiles* de Johann Wolf,⁹⁷ mergulharia tão fundo e tão à maneira pagã na estimativa supersticiosamente veneradora dos monstros, que fez a história universal como que correr em trilhos que passam pelos milagres universais como se passa pelas guaritas ferroviárias. Ora, na época do humanismo alemão, abriu-se um caminho que, partindo desse uso prático das imagens proféticas — que se está habituado a considerar no máximo como um vestígio importante para a ciência da religião ou para o estudo do folclore, que, embora envolva imagens, nada teria a ver com arte —, conduz à obra de arte e à arte grandiosa de um Albrecht Dürer. Suas criações em parte se enraízam tão profundamente nesse solo materno primordial; é a crença na cosmologia pagã que, sem conhecê-la, o acesso interno para a gravura em cobre da *Melencolia I* (pode-se designar como o fruto mais maduro e enigmático da cultura cosmológica maximiliana) permaneceria selado para nós.

Por isso, também os prodígios de Maximiliano (tais como, mais tarde, Lutero os empregaria na história) já nos conduzem às primeiras obras de Dürer, que ao mesmo tempo contribuíram para sua familiaridade com a prática profética “moderna” da Antiguidade redesperta. O tipo humano que sofre da doença francesa, em uma xilogravura de 1496, feita por Dürer para uma profecia médica de Ulsenius, está inteiramente inserido na zona de influência tanto da profecia monstrológica como da astrofóbica: estamos aí bem no firmamento da grande conjunção de Lichtenberger, datada de 1484 (figura 59).

Uma esfera celeste, na qual se observa o número 1484, ocupa o terço de cima da gravura. Olhando mais atentamente para Escorpião no zodíaco, constata-se que os perigosos planetas estão aí reunidos: estamos mais uma vez diante do lúgubre firmamento da grande conjunção de 1484, tal como astrologicamente formulada por Paulus von Middelburg em seu *Prognostica*; isso porque o conteúdo deste livro reproduz o capítulo da *Prognostica* que trata das consequências médicas da grande conjunção (remeto a Sudhoff,⁹⁸ o primeiro a estabelecer o ponto).

Também um suíno anômalo (figura 60), parecendo a princípio bem pouco político ou ominoso, mostra como, nessa mesma época, Dürer se sentia em casa na região dos monstros proféticos. A gravura em cobre representa um suíno prodigioso, nascido em Landser, no Sundgau, em 1496.⁹⁹ A besta possuía uma só cabeça, mas dois troncos e oito patas. Foi provado que Dürer utilizou como modelo um folheto (figura 61) publicado em 1496, em latim e alemão, por Sebastian Brant, erudito do início do humanismo.¹⁰⁰ Como outros similares, o folheto foi dedicado ao imperador Maximiliano I e deu apoio à sua política mediada por profecias. No texto, Brant aparece, de modo plenamente consciente, como áugure antigo — algo significativo para a linha de pensamento aqui desenvolvida — e apresenta sua interpretação política guarneçada pelo suíno prodigioso vaticinado pelo Eneias de Virgílio:

O que pretende nos trazer tal porco?

Vem-me ao pensamento que, de fato, já se leu na história sobre porcos. Contam sobre as coisas que virão, como o porco por Eneias encontrado parindo a cria nas areias do Tibre.

U Theodericus Ulsenius pphetae medicinae Universae litterarum patris in Epidemica febribus que passim toto orbe grassant videri dicat.

Prophetia in diebus cabali miserabile vulgus
 clamat. et archetico docet stygia nuda
 Quirinae a quibus actus se alpete. Degeta
 En ait i quo oratione fuerit tere possi
 Pano salutis sciam tunc confite modam
 pvenies durius tunc totat corda. Empyris
 impurce paret medicor. confio discors
 Laltibus ve tracio popul. clamoribus. tere
 fessa sop. ensei deposesi e manber. quierim
 Libera mens elata ipse alei in abere ysbam
 Pius adpsi deus qualis Curia sacerdos
 ptona. Eneidam dux soria colla remollit.
 No ego tere grado a ficio giramine gressus
 Nos fida signifero quasq. fode. utolat acris
 Sed cetera mea gradibus co. utro. candem
 Ipse deum meo. modorator lucis. i. auro.
 Tacuitis lino n. asq. seque de p. no. sagitta
 Plene alycay. g. o. lantia. m. h. i. p. a. necre
 Et tamen inf. n. e. p. e. g. u. l. a. c. e. u. r. e. c. a. m. i. q. u. m.
 P. a. n. i. s. i. o. l. a. s. f. o. l. i. o. d. e. p. a. u. r. e. h. o. n. o. r. e.
 V. a. l. g. u. s. i. n. c. e. r. e. t. o. s. a. c. o. h. o. r. e. a. r. a. i. a. c. e. l. l. i. d. a.
 Que fuit alitron. a. n. s. s. a. r. a. a. n. i. s. e. r. a. d. e. c. e. n. t.
 P. a. n. t. e. A. p. o. l. i. n. e. a. i. c. a. m. e. t. i. s. p. e. s. t. a. e. s. a. l. i. e. r. e.
 Q. u. a. o. t. a. n. q. u. i. s. i. b. e. r. b. i. s. a. r. c. a. r. i. u. s. f. a. n. o.
 O. d. i. m. i. s. i. n. c. r. a. n. t. i. s. Q. u. a. r. i. o. n. i. n. g. i. n. a. u. l. a.
 E. r. a. t. e. p. a. r. c. o. r. n. a. t. o. q. s. s. a. t. i. s. m. a. l. e. s. i. t. c. a. n. s. i. t. e. r. m.
 Q. u. i. n. i. s. h. u. r. i. a. n. o. g. e. n. e. r. e. i. n. d. u. l. g. e. r. e. p. u. t. a. r. e. t.
 E. g. e. q. u. i. J. a. b. e. r. e. v. i. c. a. l. i. a. n. u. m. e. l. y. m. p. t.
 a. m. i. n. a. s. f. e. l. i. c. i. t. a. s. p. i. g. r. a. n. t. i. s. p. e. l. a. n. t. i. c. o. n.
 S. e. l. i. c. e. i. l. l. e. p. r. o. t. e. g. e. S. o. n. i. t. u. s. J. o. n. i. s. a. l. t. e. r. a. c. i. t. a.
 a. n. g. u. i. s. p. u. a. n. a. b. i. n. i. n. t. o. v. e. n. i. m. p. r. o. b. a. h. e. r. a.
 S. e. l. e. g. o. m. o. n. s. t. r. e. s. q. s. e. c. e. r. e. t. u. b. a. n. e. r. e. b. e. r. m.
 L. u. c. y. f. i. c. u. s. d. e. z. m. a. g. n. a. l. e. s. i. d. i. g. n. a. r. e. a. g. e. n. t. e.
 P. u. a. n. o. u. e. c. e. d. e. s. Q. u. o. s. q. u. i. p. r. o. b. i. d. i. t. i. c. u. s.
 A. r. c. i. a. l. i. c. e. m. i. n. o. r. e. c. h. i. u. s. q. u. e. c. h. e. l. i. s. e. t. a. m. b. e.
 D. i. v. a. s. a. q. u. e. p. a. n. o. n. e. l. i. b. a. m. i. n. a. s. p. h. e. r. e.
 N. e. v. b. i. c. o. g. e. s. u. m. s. t. a. n. t. i. e. v. b. i. p. o. c. i. l. a. p. o. n. s. i. t.
 P. e. c. c. a. t. i. s. a. m. b. i. d. o. s. i. j. f. e. l. i. c. i. t. a. s. l. a. u. d. i. t. e. n. o. c. i. e. s.
 F. a. l. e. s. e. t. a. m. b. i. d. u. s. i. j. q. u. i. n. o. n. a. s. f. a. c. e. v. e. n. i. m. i.
 C. o. g. i. t. a. t. e. s. a. n. c. t. a. g. r. a. d. i. u. s. f. e. d. u. s. i. n. i. d. e.
 F. r. a. n. g. e. r. e. m. e. o. r. e. l. i. c. e. a. t. m. e. n. i. m. i. s. e. n. e. f. a. n. d. a.
 n. o. n. i. s. i. g. n. i. t. o. m. a. e. u. r. o. i. d. e. f. e. r. e. a. d. a. c. a. m.
 g. r. a. p. e. v. a. i. g. e. t. e. s. t. e. x. a. n. i. m. i. p. r. o. n. a. l. y. b. a.
 l. o. p. a. c. o. r. n. o. m. e. d. i. c. i. t. a. s. p. r. i. l. a. m. a. u. o. r. i.
 T. e. a. l. i. c. e. n. t. a. e. a. r. i. s. a. i. t. D. i. e. s. p. e. n. i. t. u. r. i. s. t. a.
 P. a. n. n. i. b. i. s. p. e. g. r. e. s. i. n. o. s. t. r. a. a. l. t. a. n. i. s. q. u. a. l. l. e. n. t.
 S. u. s. t. i. t. u. e. d. u. r. t. e. r. e. a. s. i. m. a. g. u. b. a. r. e. e. n. u. l. l. a. s.
 P. o. r. i. b. e. l. l. e. g. e. n. d. i. u. c. a. n. s. i. m. u. r. m. u. a. i. v. i. b. a. s.
 P. i. c. t. u. r. o. s. t. h. e. p. a. n. c. a. f. e. m. e. s. i. d. a. n. a. m. a. p. l. o. s.
 Q. u. s. c. a. t. i. r. e. l. i. c. i. s. f. r. u. s. t. r. a. n. c. i. e. r. e. Q. u. a. r. i. a.

De gete qd. e. bilent. y. d. e. cal
 Almag. v. u. l. i. s. t. a. u. d. a. t. m. i. n. e.
 S. d. i. t. o. m. n. e. g. e. n. d. i. a. n. i. n. e. g. e. r.
 S. t. e. r. a. s. e. m. p. l. e. n. a. s. v. i. c. a. r. o. f. l. a. n.
 Q. u. i. c. o. e. n. t. s. u. p. e. r. s. i. n. g. o. s. c. u. l. p.
 S. e. n. i. n. i. d. i. e. a. m. a. l. e. c. o. r. u. p. t. e. s. s.
 D. o. s. t. e. r. a. p. g. e. n. i. s. v. i. p. e. l. l. i. c. h. a.
 D. a. u. d. s. e. n. s. a. c. s. i. l. i. c. i. t. e. n. s. s. i. f. r. u.
 P. e. s. e. r. i. t. i. n. i. m. a. s. f. u. m. e. n. e. o. s. p.
 S. u. s. f. u. s. i. d. i. e. a. p. u. e. s. q. s. o. b. i. n. u. b.
 D. u. c. p. e. s. t. e. s. h. u. r. i. s. a. p. a. p. l. a. n. t. y.
 Q. u. a. n. t. a. n. o. n. e. r. e. a. s. f. e. a. r. i. t. g. r. a.
 S. i. v. o. e. a. r. e. m. e. n. t. a. s. a. g. a. y. o. d. i. s. s. i.
 D. i. s. i. c. a. v. o. l. u. b. i. b. r. a. n. a. e. s. t. d. i. s. e. c.
 C. o. r. u. t. e. s. u. b. m. e. d. i. c. a. s. v. i. c. e. p. s. a. d.
 Q. u. i. s. d. i. u. c. a. n. t. e. i. n. h. i. s. s. u. b. p. o. n.
 D. e. h. i. c. i. a. t. l. e. n. o. v. e. n. i. t. i. s. t. u. m. e. a.
 F. e. r. v. o. a. d. a. s. e. a. l. e. m. p. a. l. l. e. n. t. e. c. o.
 D. a. e. m. o. n. i. a. d. y. s. t. e. n. t. a. s. p. m. e. c. o. s. i.
 E. r. u. n. a. t. h. i. c. a. l. l. a. s. v. i. r. t. u. t. i. s.
 Q. u. a. n. t. a. t. o. r. a. n. o. s. m. i. n. a. g. r. a. v. e.
 S. e. d. a. l. i. a. s. f. u. r. e. o. s. p. s. i. m. i. u. c. o. n. t. a.
 C. r. u. s. t. o. s. i. b. o. n. o. r. a. c. a. n. o. n. e. u.
 P. l. e. n. o. p. u. r. e. t. c. e. l. o. s. q. s. e. d. e. m. e.
 E. t. h. e. o. s. t. i. m. i. d. e. o. e. q. u. o. s. i. m. e.
 S. i. n. e. a. b. i. c. o. p. o. r. u. d. e. c. a. r. d. i. n. e. b.
 D. i. c. e. r. a. s. u. s. f. u. r. e. t. v. i. b. a. b. a. t. a. c. i. r.
 D. i. o. n. a. s. u. g. a. r. e. p. e. s. t. i. s. m. o. n. u.
 E. t. q. u. i. s. o. r. e. c. o. g. a. q. u. i. s. u. r. e.
 E. s. t. l. o. c. u. s. a. l. i. o. r. f. a. b. r. i. c. a. t. i. o. n. i.
 D. i. n. s. t. e. r. i. c. o. s. o. l. u. m. n. u. s. i. a. n. o.
 S. u. n. t. h. e. l. i. o. n. s. f. e. i. n. s. a. p. l. a. c. e. s.
 D. o. n. o. s. i. n. t. a. l. a. p. i. c. e. a. v. i. s. P.
 S. u. s. t. e. n. t. i. s. t. a. s. a. n. t. o. s. f. l. a. m. a. p. i.
 Q. u. a. s. e. a. t. i. n. p. o. r. c. e. p. a. s. i. l. i. a. n. o.
 C. o. l. l. o. v. b. i. e. o. s. i. n. t. e. r. n. o. r. i. s. i.
 D. o. n. i. a. v. i. c. i. n. e. o. s. s. u. b. i. p. l. e. b.
 E. t. e. g. e. n. d. e. p. o. s. e. n. t. o. p. i. m. e. a.
 S. i. d. e. p. i. s. i. f. i. g. u. l. a. s. d. a. b. o. a. r. i.
 S. u. a. t. l. o. e. r. p. l. a. c. a. b. o. d. e. o. s. t.
 Q. u. i. d. o. r. i. s. i. g. f. o. r. o. v. i. r. a. c. n. o.
 Q. u. e. d. u. c. e. s. e. m. i. b. i. s. m. o. r. f. a.
 J. u. v. o. c. i. s. e. a. l. e. a. s. g. u. a. b. e. r. e. y.
 Q. u. i. s. i. b. e. c. A. s. t. m. e. n. t. e. s. y.
 D. o. n. a. h. u. e. m. o. r. u. m. l. a. d. e. m.
 Q. u. e. s. t. a. a. h. q. u. o. n. e. s. s. u. s. p. e.
 D. i. l. l. i. b. e. n. d. u. v. i. v. a. r. a. m. a. n. q.
 P. l. o. n. e. v. i. d. e. o. Q. u. i. a. s. u. g. i. t.
 Q. u. i. d. q. u. e. r. i. s. d. e. f. o. r. m. e. c. a. p. o. s. t.
 Q. u. i. n. a. d. u. s. v. e. t. e. r. s. m. e. t. u.

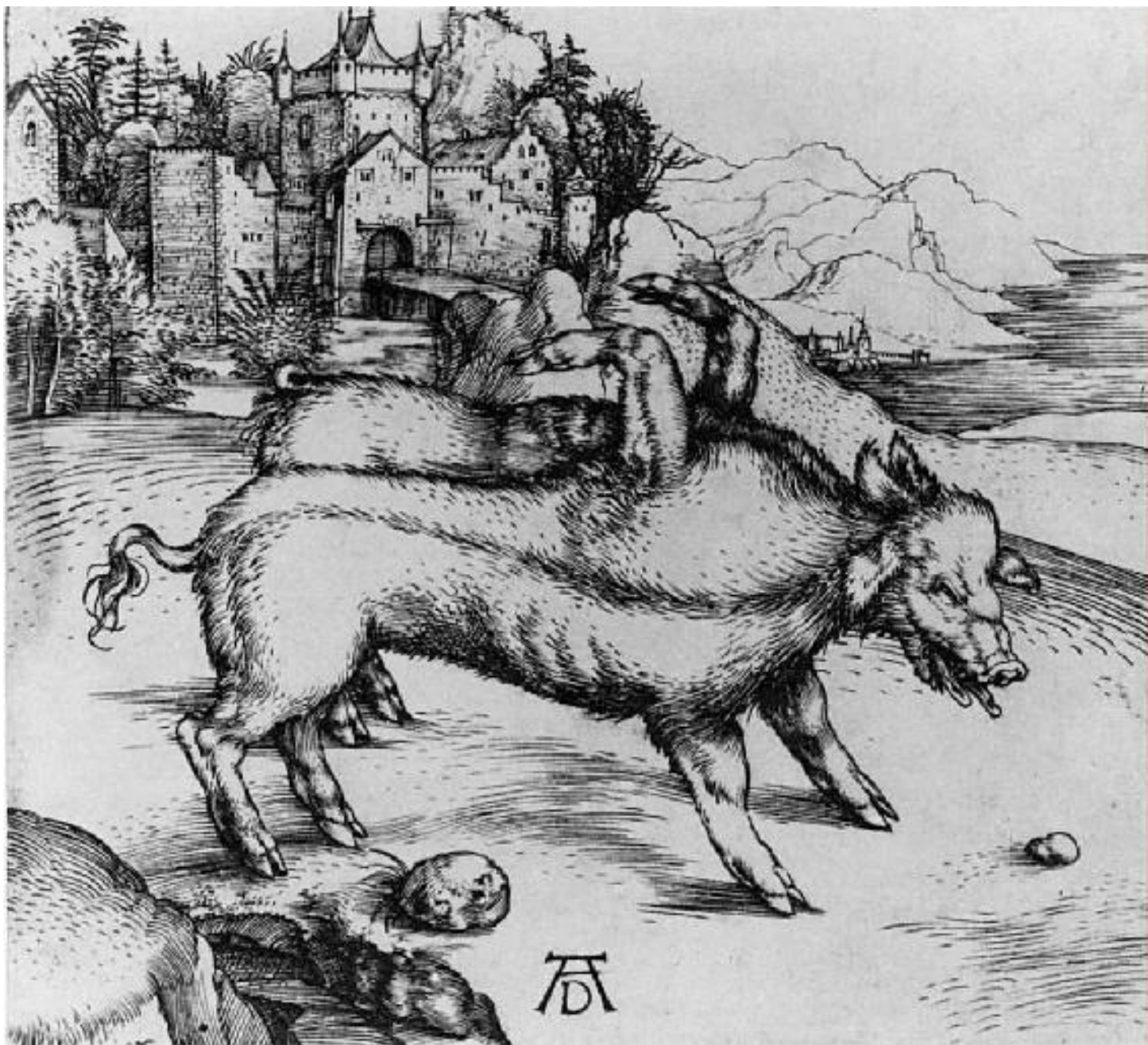
(Instgna Archijanus Studio Saccum

Qui ubi velle fidam membris depellece moebam
 Eubrica cunctosia vlcera limitibus
 Ebeera n. sapiens primam componere mentem
 Fortior insurgat hoc p. fideos p. uas
 Futuraty d. i. e. s. u. g. i. s. u. p. i. d. a. s. i. n. b. e. l. l. a. c. o. h. o. r. t. e.
 T. e. m. p. l. a. g. n. u. m. e. n. t. a. b. o. s. a. r. c. u. m. i. l. a. n. d. o. n. o. u. i. s.
 N. o. n. t. r. e. p. i. d. e. t. s. a. c. u. m. n. o. i. s. e. f. e. a. r. m. o. r. i. s. i. m. a. g. o.
 P. u. r. a. n. i. m. o. s. f. a. c. i. l. e. s. v. u. l. t. p. r. a. e. x. i. d. a. d. e. t. a.
 T. a. n. g. r. e. n. o. n. m. e. n. a. t. p. l. o. q. u. a. s. a. l. e. r. e. s. p. i. r. e. t. h. a. r. e.
 P. a. d. s. u. a. m. q. u. i. b. e. r. a. c. a. p. i. t. u. s. f. a. n. t. y. a. r.

59. Profecias de Ulsenius com xilogravura de Dürer. Impressão avulsa. Nuremberg, 1496.

Trata-se mesmo de uma “edição especial com as aberrações da natureza”, a serviço da pauta política

do dia. E Sebastian Brant poderia ter invocado ancestrais ainda mais vetustos e veneráveis para abastar sua arte: sua edição especial trazendo as “últimas” sobre as aberrações pode também ser lida nas tábuas de argila dos assírios, em escrita cuneiforme. Sabemos que, por volta de meados do século VII a.C., o sacerdote-áugure Nergal-etir relatou para o rei Esar-hadom o nascimento de um suíno anômalo com oito patas e dois rabos; baseado nisso, profetizou que o príncipe tomaria o reino e o poder e acrescentou que Udannu, o açougueiro, salgaria a besta, ao que parece para preservá-la para o arquivo da casa real. ¹⁰¹



60. Porca de Landser , Albrecht Dürer. Gravura em metal, Londres. British Museum.

Foi há muito estabelecido em bases científicas que a arte profética romana está diretamente associada à técnica profética babilônica por meio dos etruscos. Se a ligação entre Esar-hadom e o imperador Maximiliano se conservou com tamanha vitalidade por 2 mil anos, isso se deve não só ao cuidado dispensado pelos antiquários eruditos, mas acima de tudo à compulsão humana (primeva e interior) à causalidade mitológica. Mas, nesse meio-tempo, a superação da condição espiritual babilônica já estava de fato consumada na gravura de Dürer: nela não há nenhuma inscrição, e Nergal-etir e Brant não têm mais espaço para suas interpretações proféticas. O que move a gravura é o interesse da ciência natural pelo fenômeno.

Lichtenberger. Saturno e Júpiter, no efeito oposto que possuem, fornecem o termo de ligação entre ambas.

Para começar, só um indício exterior dessa implicação mútua: se Maximiliano já estava familiarizado com a mentalidade de Lichtenberger, é porque a fonte dele, a *Prognostica* de Paulus von Middelburg, lhe fora dedicada. E, para responder à questão de como curar a melancolia saturniana, Maximiliano foi motivado (ainda que superficialmente) pela questão da natureza de seu ancestral mítico, o Hércules egípcio, sobre o qual Peutinger lhe dera um parecer que ia na esteira dos *Problemata* de Aristóteles. Anos mais tarde, ¹⁰³ Maximiliano precisou lidar com uma posição desfavorável e ameaçadora de Saturno, ¹⁰⁴ sendo essa a causa real de sua morte, na opinião de Tannstetter, o médico responsável. ¹⁰⁵ Mas, independentemente de quaisquer relações diretas e de caráter mais pessoal, Giehlow conseguiu demonstrar em que afinal se baseava, ao tempo de Maximiliano, o remédio para a cura da melancolia saturnina.



62. Melencolia I, Albrecht Dürer. Gravura em metal.

Havia, segundo a doutrina dos médicos da Antiguidade, duas formas de melancolia: uma grave, outra leve. A grave era atribuída à bile negra e resultava em uma condição maníaca — sendo esse o caso de Hércules em seu frenesi. Marsiglio Ficino, filósofo e médico florentino, prescreveu para remediá-la um tratamento misto de terapia anímica, médico-científica e mágica: ¹⁰⁶ seu remédio é, de um lado, a concentração espiritual interior, por meio da qual o melancólico estaria em condições de transformar seu torpor infértil em gênio humano; de outro lado (afora a medida puramente médica contra o muco, ou catarro), é imperativo para tal transformação biliática que o benigno planeta Júpiter se contraponha ao

nocivo Saturno. Na ausência da constelação efetiva, seria possível adquirir essa conjunção favorável mediante a imagem mágica de Júpiter, que se poderia representar também com seu quadrado mágico, segundo a doutrina de Agrippa. É por isso que, na gravura de Dürer, vemos na parede o quadrado mágico de Júpiter.

Giehlow, que expôs com tamanha simplicidade e perspicácia as ideias sobre a terapia da conjunção planetária usada contra a melancolia (segundo os ocultistas ocidentais do Renascimento), afinal se acanhou de tirar a conclusão derradeira de sua descoberta. Ele pretendia mostrar que, malgrado Ficino e Agrippa, o quadrado mágico de Júpiter em Dürer cumpria ser visto menos como um amuleto antissaturniano, e sim, “em primeiro lugar”, como um símbolo da genial força criativa do homem saturniano.

Giehlow não pôde tirar a conclusão derradeira (e verdadeiramente esclarecedora) de sua própria descoberta, pois lhe era desconhecido o documento essencial para a pré-história dessas ideias, a ser agora discutido: o livro *Picatrix*, típico representante da tradição árabe da prática astrológico-mágica vinda da Antiguidade tardia, com enorme importância para as ciências ocultas de toda a Europa, tal como praticada por Ficino e Agrippa. Para complementar a pesquisa de Giehlow, o presente autor, apoiando-se em Printz, Gräfe e Saxl,¹⁰⁷ está agora em condições de demonstrar que essa obra-prima do ocultismo cosmológico do medievo tardio, escrita em latim, é a tradução de uma obra do século X, escrita na Espanha por um árabe, a que se antepôs esse título pseudoepigráfico (uma corruptela de Hipócrates): trata-se da *Gāyar-al-Hakīm*, de Abu' l-Kāsim Maslama ibn Ahmad al-Magrībī.¹⁰⁸

Maximiliano inclusive possuía, em sua biblioteca, dois manuscritos da obra, dentre eles um magnífico manuscrito iluminado cujo teor podemos conceber graças a outro manuscrito hoje na Cracóvia.¹⁰⁹ O próprio Ficino, em seu capítulo sobre as imagens mágicas, faz referência àqueles mediadores árabes da magia terapêutica própria ao hermetismo helenístico (que empregava amuletos astrológicos), tal como os lapidários a manteriam viva ao longo de toda a Idade Média, como parte absolutamente essencial da iatroastrologia. Aí se destaca, acima de tudo, o *Picatrix*,¹¹⁰ que forneceu a Ficino as descrições para as imagens das figuras planetárias com poder terapêutico. Em um manuscrito que se encontra em Roma (somado aos de Viena, Wolfenbüttel e Cracóvia¹¹¹ que remontam ao *Picatrix*), acham-se, em relação de mútua dependência, ao lado dessas imagens de figuras (deturpadas, mas em seu âmago nitidamente antigas), justamente aqueles quadrados mágicos, com instruções precisas para seu emprego. Portanto, a magia das imagens de Ficino e os quadrados mágicos de Agrippa dependem, na qualidade de descendentes tardios da prática pagã de tempos imemoriais, essencialmente um do outro, já que ambos se enraízam uniformemente na magia terapêutica de jaez hermético mediada pelos árabes.

Ademais, seria necessário contrapor à reserva de Giehlow que se o homem saturnino tivesse sido feito para ostentar esse quadrado mágico, com os ritmos matemáticos que lhe são peculiares, somente como símbolo de seu gênio inventor, precisaria então exhibir o quadrado mágico de Saturno, e não o de Júpiter. Pois, em todo caso, é apenas graças ao ideário da iatroastrologia que tal quadrado mágico adquire seu sentido apropriado nesse contexto.

O ato verdadeiramente criativo — que torna a *Melencolia I* de Dürer esse reconfortante ícone humanista contra a saturnofobia — só pode ser concebido caso se reconheça tal mitologismo mágico como o objeto próprio de uma transformação artística sublimadora.

Esses demônios planetários, funestos e devoradores de crianças (de cuja batalha no cosmos, travada com os demais regentes planetários, depende o destino da criatura iluminada) foram remodelados pela metaformose humanizadora de Dürer na encarnação plástica do ser humano trabalhador e pensante.

Este autor encontrou em Melâncton uma confirmação adicional de que esta análise da *Melencolia I* condiz com o espírito de seus contemporâneos; Melâncton concebeu o gênio de Dürer como a forma mais

sublime da melancolia, quando seu torpor peculiar é sublimado graças à constelação favorável. Ele diz:

Sobre as melancolias, como foi dito anteriormente, há uma variedade admirável delas. Primeiro, há aquela heroica de Cipião, ou de Augusto, ou de Pompônio Ático, ou aquela mais nobre de Dürer: não só é notável por suas virtudes de todo gênero — com efeito, é governada por uma moderada mistura —, mas também nasce de uma posição favorável dos astros. ¹¹²

Essa concepção do gênio artístico de Dürer serviria, tal e qual, como legenda para a *Melencolia I*. Isso porque, em uma segunda passagem do próprio Melâncton, percebemos quais as forças astrais a que ele atribuía tal poder transformador. Ele designa como causa para a melancolia sublime de Augusto a convergência de Saturno e Júpiter em Libra: “A melancolia é muito mais nobre se for moderada pela conjunção de Saturno e Jove em Libra, tal qual parece ter sido a melancolia de Augusto”. ¹¹³

Lancemos agora um olhar incisivo na essência do processo de renovação a que chamamos de Renascimento. A Antiguidade clássica começa a se reerguer para enfrentar a helenístico-árabe. A acédia mumificada da Idade Média é revitalizada pelo conhecimento renovado dos escritores da Antiguidade. Afinal, os *Problemata* de Aristóteles eram o substrato em que corria o pensamento tanto em Ficino como em Melâncton.

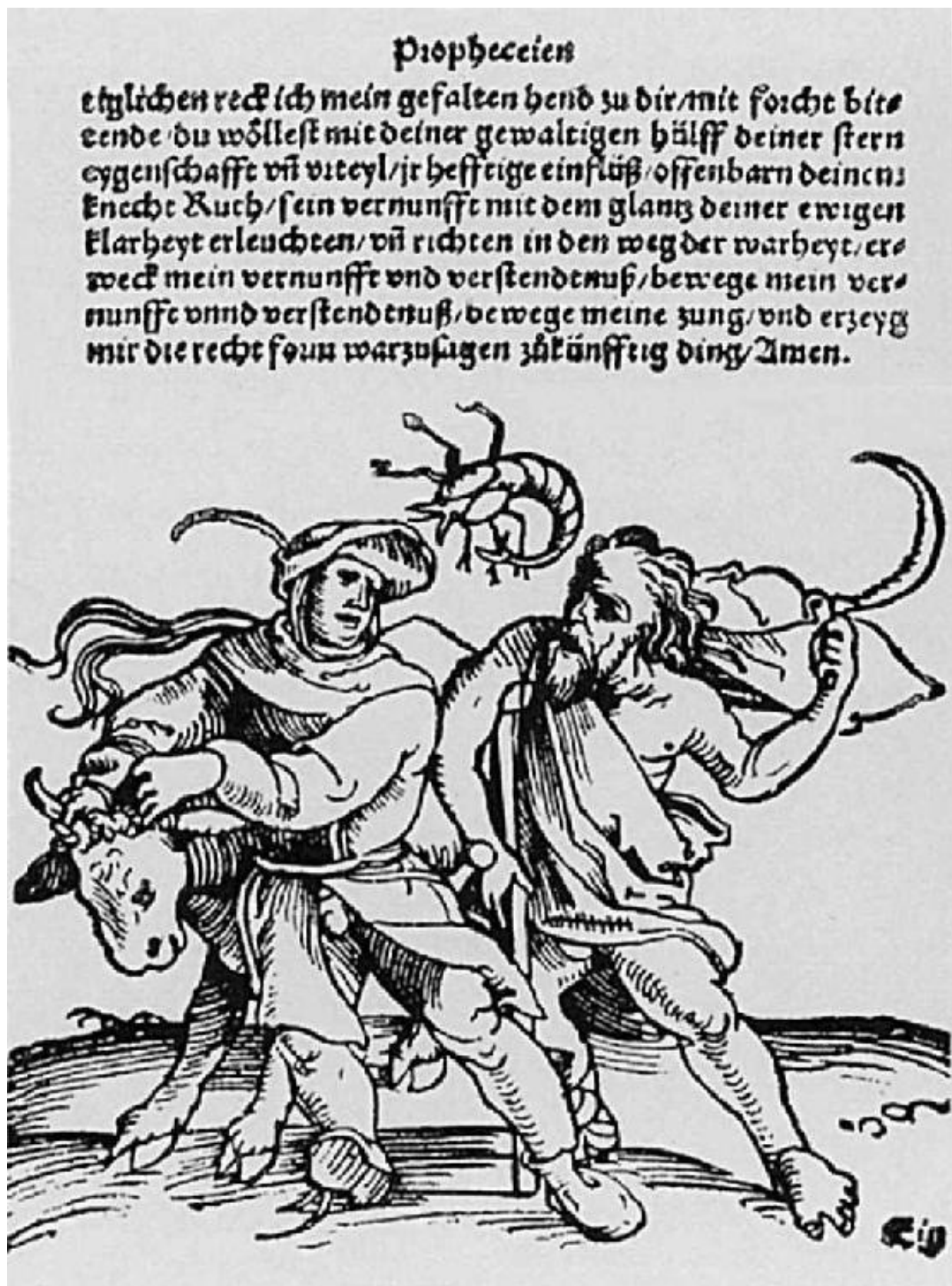
A história da influência da Antiguidade — contemplada na mudança de suas imagens divinas transmitidas, esquecidas e redescobertas — abriga valores cognitivos latentes para uma história da significação do modo de pensar antropomórfico. Na época de transição do início do Renascimento, a causalidade própria à cosmologia pagã teve sua marca cunhada nos símbolos das divindades de inspiração antiga, e foi sua saturação com atributos humanos o que decidiu o feitiço do confronto que, partindo do culto religioso aos demônios, levou à transformação puramente sublimadora da arte.

Lichtenberger, Dürer e Lutero revelam três fases na luta dos alemães contra o fatalismo da cosmologia pagã. Em Lichtenberger (figura 63), vemos dois demônios astrais horrendos e degenerados, em luta pela supremacia na condução do destino humano; mas falta seu objeto, o próprio homem. Em Dürer, ao contrário, tais demônios foram transformados pelo Renascimento (no sentido de uma linguagem formal clássica), ¹¹⁴ mas ainda assim retêm os sinais de sua dependência frente ao destino, oriunda de sua peregrinação helenístico-árabe.

O conflito cósmico ressoa como processo no interior do próprio homem. Desapareceram os demônios grotescos, e o torpor sombrio de Saturno é humanisticamente sublimado na reflexão humana. Profundamente mergulhada em si, a Melancolia, que tem asas, está sentada, a mão esquerda apoiando a cabeça, um compasso na direita; a seu redor, aparelhos e símbolos técnicos e matemáticos; diante dela, uma esfera. De acordo com a velha tradução de Ficino, ¹¹⁵ o compasso e o círculo (e, por conseguinte, a esfera também) são símbolos reflexivos da melancolia: “mas a causa natural é que, para alcançar e obter sabedoria e instrução, especialmente a de arte mais difícil, é necessário que o ânimo seja levado das coisas exteriores para as interiores, da mesma forma que se vai do perímetro do círculo até seu ponto central, chamado *centrum*, e aí acomodar a si mesmo e entregar-se”. Estaria ela pensando em um remédio contra a desgraça anunciada pelo cometa ao fundo, visto acima das águas? ¹¹⁶ Ou o medo do dilúvio já se fazia sentir?

Com Dürer, os efeitos nocivos do demônio saturnino foram neutralizados pela atividade reflexiva própria da criatura iluminada; a criança planetária buscava, por meio da própria atividade contemplativa, escapar da maldição do astro demoníaco, que a ameaçava com seu “complexo da maior ignobilidade”. ¹¹⁷ Na mão da Melancolia está o compasso do gênio, e não a humilde pá de escavar (figura 42: os filhos de Saturno). Júpiter, invocado por mágica, vem ajudar Saturno, graças a seu efeito benigno e apaziguador. Na imagem, o resgate do ser humano pelo brilho inverso de Júpiter já está em certo sentido garantido: o

ato em que os dois demônios lutavam (como na visão de Lichtenberger) já ficou para trás, e o quadrado mágico está pendurado na parede como um ex-voto de agradecimento pelo serviço prestado pelo bondoso gênio astral, que saiu vitorioso. Em contraste, Lutero é um libertador tanto em sua rejeição desse fatalismo mitológico como na investida contra aquela produção de horóscopos hostis; também a aceitação do caráter supra-humano e demoníaco dos astros foi por ele rechaçada como idolatria pagã eivada de pecado.



Lutero e Dürer, portanto, coincidem até certo ponto em sua luta contra a mitologia da grande conjunção. Com eles, já adentramos na disputa pela emancipação interior do homem moderno (tanto em termos intelectuais como religiosos), que está aí, é verdade, apenas no começo: pois, assim como Lutero ainda temia os monstros cósmicos (e, além disso, a Lâmia dos antigos), também a *Melencolia* não se acha ainda totalmente livre da demonofobia antiga. Não é a láurea que enfeita sua cabeça, mas o *teucrium*, a planta medicinal clássica contra a melancolia,¹¹⁸ e ela se protege da influência maligna de Saturno graças àquele quadrado mágico, como queria Ficino.

Como se fosse um escólio na forma de imagem posposto à “Ode a Mecenas”, de Horácio, ela nos dá a impressão de uma ideia genuinamente antiga, astrológica:

A ti, do refulgente Jove o apoio
ao funesto Saturno arrebatou-te
e as asas do Destino retardou^h

Carion e Zebel; Melâncton e Alkindi

Em nossa tentativa de revelar a trilha esquecida por onde o mundo das divindades astrais da Antiguidade perambulava, achamos mais um capítulo daqueles manuais de cosmologia aplicada, cuja coerência enciclopédica deve ser buscada na cultura do helenismo. Assim como o *Picatrix* leva a Maximiliano e Dürer, também o livro de profecias do árabe Zebel leva a Carion e Joaquim I. Uma tradução alemã acha-se ainda hoje preservada em um manuscrito iluminado (Berlim, Preußische Staatsbibliothek, Lat. 4 . 322). Em 1914 , em cabido reconhecimento da preciosidade artística desse manuscrito, a Verein der Freunde der Berliner Bibliothek [Associação dos Amigos da Biblioteca Berlimense] publicou uma de suas páginas em versão colorida.¹¹⁹ Trata-se de um livro de augúrios, que remonta a Abū ’Otmān Sahk ibn Bišr ibn Habīb ibn Hāni,¹²⁰ que viveu em Bagdá em meados do século IX ; seu nome latinizado é Zebel, o árabe. As imagens (figura 64) são ilustrações para os 42 *omina* , que a cada mês são diferentemente interpretados. Por exemplo, “se um galo canta, isso significa o fim das boas notícias, a insurreição do povo e o medo”; ou “se o olho se contrai sozinho e pisca, então há notícias boas e aprazíveis”. Ora, esse manuscrito iluminado foi escrito para Joaquim I , príncipe eleitor de Brandemburgo, como comprovam os brasões. Em uma página, ele é inclusive representado como príncipe eleitor, ainda que não com a verossimilhança de um retrato (figura 65). O livro seria mais vezes publicado pelo fim do século XVI , com gravuras em cobre. Em uma dessas edições (Praga, 1592), afirma-se expressamente que Carion escreveu um exemplar de próprio punho para o príncipe eleitor, que mais tarde seria dado de presente. É bem possível que isso tenha ocorrido, considerando a versátil posição de Carion como mago e astrólogo da corte de Joaquim — que ele ocupava desde 1521 , como fica evidente no *Prognosticatio* .

Johann Carion até hoje não foi, nem de longe, apreciado como é devido. Não se deu atenção sequer a seu retrato (oriundo da escola de Cranach), embora este se encontre na Preußische Staatsbibliothek (figura 36).¹²¹ O presente autor é grato ao professor Emil Jacobs (agora em Friburgo, em Breisgau), por há muito ter indicado tal retrato, e também por ter sido o primeiro a chamar minha atenção para Zebel. Eis, portanto, a aparência desse honesto suábio, de cujo porte avantajado Lutero inclusive debochou: seria uma “sobrecarga para o barquinho de Caronte”, como se lê em uma carta repleta de humor. Em 1906 , o professor Otto Tschirch¹²² deu voz à conjectura de que Carion seria o nome grego de Joh Nägelein, matriculado na Universidade de Tübingen em 1514 . Essa conjectura foi incontestavelmente confirmada pelo brasão do retrato, que exhibe três cravos “expressivos” (Nägelein = Caryophyllon).ⁱ O grave rosto masculino e, especialmente, os olhos de Carion traem uma sagaz capacidade de observação; e é

compreensível que tanto os Hohenzollern quanto os reformadores igualmente o estimassem como mediador diplomático. Lutero, após a morte dele, chamou-o de mago,¹²³ e também Reinhold o designou expressamente como *insignis necromanticus* [insigne necromante].¹²⁴ Mas a suspeita de magia não impediu Melâncton de consultá-lo como astrólogo (como se depreende da mencionada carta a Camerarius), assim como Camerarius, que, em 1536, quis saber de que forma o dr. Faustus avaliava a situação política, embora, em Wittenberg, Lutero e Melâncton o considerassem um impostor necromante, caído em descrédito. Camerarius foi inclusive concorrente do dr. Faustus na preparação de um horóscopo a pedido dos Welser (com vistas à expedição para a Venezuela) e, ao que parece, o dr. Faustus se saiu melhor que Camerarius.¹²⁵ No nosso contexto, também a declaração do dr. Faustus em 1528, de que Kilian Leib¹²⁶ foi testemunha, ganha um significado especial: ele teria dito que determinada conjunção planetária (nesse caso, entre o Sol e Júpiter) estaria intimamente associada ao aparecimento de profetas.

Melâncton, Carion, Camerarius, Gauricus, Faustus e Sebastian Brant bem que poderiam ter pertencido à associação secreta dos áugures de Nergal-etur. Afinal, os árabes foram mediadores também da doutrina dos cometas, transmitindo, em meio à herança helenística, isso que decerto fora propriedade original da Babilônia. Melâncton pergunta ansioso a seu Camerarius¹²⁷ se o cometa não pertenceria ainda por cima àquela classe ensiforme, tal como Plínio a propusera. É característico da relação dos árabes com a Antiguidade e com o Ocidente que, mesmo no texto para uma ilustração francesa dos cometas ensiformes feita em 1587 e segundo Plínio (figura 66), se designe expressamente como fonte o árabe Alkindi.



64. Áries, Zebelis Liber de interpretatione [...]. Berlin, Staatsbibliothek.



65. Príncipe eleitor, Zebelis Liber de interpretatione [...]. Berlim, Staatsbibliothek.

Melâncton escreveu a carta a Camerarius em 18 de agosto, dia seguinte ao da carta a Carion, e no mesmo dia Lutero também comunicou a aparição do cometa a Wenceslau Link. Lutero lhe passa os detalhes quanto à direção da cauda e não duvida que denota infortúnio.¹²⁸ Melâncton então buscou apreender, com uma dupla antropomorfização, a magnitude e a direção da aparição celeste. A magnitude ameaçadora desperta a memória de um perigoso aparelho humano, a espada, e para ele a cauda aponta na direção do pedaço de terra que seu partido detém neste mundo. E eis que Melâncton, graças à sua fobia mitopoética, teme a espada no céu, exatamente como havia de depositar sua fé na espada da Reforma, nos

landgraves .

Apian, o astrônomo, nessa época já havia subtraído o que havia de demoníaco na magnitude do cometa, ao estabelecer a relação da cauda com o Sol. Mas somente Halley, ao determinar a regularidade da aparição do cometa, livrou-a do confinamento antropocêntrico.



66. Cometa em forma de espada . Manuscrito francês, c. 1587. Londres, Warburg Institute.

Com isso, a excursão exegética nos leva de volta ao ponto de partida, a carta de Melâncton sobre o cometa, e simultaneamente a uma curiosidade da superstição da Antiguidade pagã, da qual se tentou extrair seu valor cognitivo para a concepção histórica da época da Reforma. Assim como as aparições celestes foram apreendidas em termos humanos, para que se limitasse ao menos em imagem seu poder demoníaco, também um homem demoníaco como Lutero foi convertido em astro (e, como vimos, já em vida, pela vinculação quase totêmica de seu nascimento a um par de planetas), para que se compreendesse na imagem de uma grandeza mais elevada, cósmica, designada por Deus a causa de sua força, sobrevivida de modo super-humano e que de outra maneira seria inconcebível.

Como vimos, a revitalização da Antiguidade demoníaca é consumada graças a uma espécie de função polar própria à memória empática das imagens. Estamos na época de Fausto, na qual o cientista moderno — a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica — busca conquistar o espaço de pensamento da reflexão entre si mesmo e o objeto. Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria.

Desse ponto de vista, as imagens e as palavras aqui tratadas — só uma fração daquilo que se poderia disponibilizar — podem ser concebidas como documentos até aqui não lidos para a história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno; ao mesmo tempo, teve-se em mente destacar, junto a uma investigação positiva, como é possível aperfeiçoar o método da ciência da cultura conectando a história da arte à ciência da religião.

O próprio autor sabia muito bem das insuficiências deste ensaio preliminar. Mas achou que a memória de Usener e Dietrich exigia de nós o acatamento ao problema para o qual fomos destacados (como o foi este autor para a questão da influência da Antiguidade), que o acaso nos mande a territórios ainda não desbravados. Que a história da arte e a ciência da religião, entre as quais ainda há um descampado em que as fraseologias crescem soltas, possam, em cabeças claras e preparadas (às quais seja dado fazer mais do que pôde este autor), enfim sentar juntas à mesa de trabalho, no laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura.

Uma boa parte disso a que usualmente se chama de superstição origina-se de uma aplicação equivocada da matemática; em virtude disso, o nome de um matemático chegou mesmo a equivaler ao de um ilusionista e astrólogo. Basta lembrar a teoria das assinaturas, a quiromancia, a geomancia e mesmo a conjuração de demônios; todos esses disparates tiram seu brilho turvo da mais clara de todas as ciências, sua confusão da mais exata delas. Nada há, pois, que se cumpra considerar mais pernicioso do que tirar (como tem ocorrido várias vezes em tempos recentes) a matemática da região da razão e do entendimento, onde está sua pousada, e arrastá-la vilipendiosamente até a região da fantasia e da sensibilidade.

Em tempos sombrios, tais agravos são esperados; são feitos um para o outro em termos de caráter. Pois, na realidade, a superstição apenas toma meios falsos para satisfazer uma necessidade real, e por isso não é algo tão objetável como se supõe, nem algo tão raro nos assim chamados séculos esclarecidos e entre as pessoas esclarecidas.

Afinal, quem pode dizer que satisfaz suas incontornáveis necessidades sempre de um modo puro, acertado, verdadeiro, irrepreensível e completo, a ponto de não ter se detido, quando do feito e da realização mais séria, como na crença e na esperança, também na superstição e na ilusão, na leviandade e no preconceito?

(Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, Roger Bacon. *Cottasche*, jul.-ago., v. 40, p. 165)

a Mais tarde, em seus exemplares pessoais, Warburg faria a seguinte especificação: “esse seu credo astral no fundo iluminista”. Um pouco adiante, acrescentaria ainda: “no fundo iluminista (racionalista)”.

b Como é conhecido o Palazzo della Ragione, em virtude desse salão.

c Em seus exemplares pessoais, Warburg especificaria: “o tendencioso texto”.

d Tal coleira, contudo, não se usa mais em português (embora a língua arcaica observasse as designações planetárias, ao menos para os cinco dias da semana). Note-se que *Sonnabend* (sábado, ou, literalmente véspera do [dia do] Sol) não indica alguma relação; com Saturno, como é o caso de *Saterdag* e *Saturday*; por isso, em seus exemplares pessoais Warburg o riscou.

e Em seus exemplares pessoais, Warburg acrescentaria: “No comentário debochado feito em 1532 por Lutero, Saturno se apresenta com uma

concretude popular e mítica, ingênua na aparência; mas, na verdade, isso que sobrevive na mecânica supersticiosa dos fazedores de horóscopo, sendo passado como moeda de jogo, é um símbolo da força ordenadora de origem cosmológica, oriundo do patrimônio da sistemática abstrata dos gregos”.

f Mais tarde, em seus exemplares pessoais, Warburg acrescentaria: “O monstro como objeto de controvérsia das ciências naturais no espaço público só se tornou possível graças ao folheto impresso”.

g Warburg corrige essa referência equivocada: “No lugar de ‘Marte’, o correto é ‘Júpiter’”.

h Horácio, op. cit., p. 115 .

i A passagem faz mais sentido em alemão, pois o nome popular de “cravo” é “Nelke”, que possui uma relação etimológica com “Nägelein”; já “Caryophyllon” é o nome latinizado para “cravo”.

5. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte

*Palestra ministrada em 21 de abril de 1923 a
Sanatório Bellevue, Kreuzlingen
Prof. dr. Aby Warburg^b*

Materiais para uma psicologia
da religiosidade primitiva

—
como fonte para a vinculação lógica (22 /4 /1923)

—
entre a “assimilação ao corpo” e o “enfrentamento” (22 /4 /1923)

—
*Um velho livro aqui folheio:
De Atenas a Oraibi, sempre primos!
(24 /12 /1923)*

Lamenta-se muito que não seja impresso espaçadamente.

INTRODUÇÃO

Senhoras e senhores,

Se, na noite de hoje, apresento-lhes imagens, acompanhadas por palavras, que obtive em uma viagem transcorrida já há 27 anos (e a maior parte delas fotografadas por mim), estou ciente de que este ensaio exige um esclarecimento. Isso porque, nessas poucas semanas que tive à disposição, não estive em condições de refrescar e trabalhar a fundo essas velhas memórias, de sorte a lhes poder oferecer uma introdução realmente profícua na vida anímica dos índios.

Acrescente-se que, mesmo à época da viagem, não pude aprofundar minhas impressões, pois não dominava o idioma dos índios. E com isso chego à razão que tanto dificulta o trabalho sobre os pueblos. Mesmo morando tão perto uns dos outros, esses índios falam um número de idiomas a tal ponto distintos entre si que mesmo os eruditos americanos têm dificuldade em se aprofundar num único que seja.

Ademais, uma viagem limitada a uns poucos meses não enseja nenhuma impressão realmente profunda. Como essas impressões ainda por cima estão um tanto embaralhadas, não posso lhes prometer nada mais do que expor ideias sobre essas memórias remotas, na esperança de que ao menos retenham — graças ao que há de imediato nas fotografias, que ultrapassa o que posso lhes dizer — uma impressão desse mundo cuja cultura está se extinguindo. E espero que com isso obtenham uma impressão do problema que é tão decisivo para a historiografia da cultura como um todo: em que medida podemos observar os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva? A arte plástica dos pueblos, com sua

ornamentação simbólica e sua dança mascarada, deve nos fornecer balizas provisórias para a resposta.

Os pueblos têm esse nome por terem se assentado em aldeias (*pueblos*, em espanhol) — ao contrário das tribos nômades de caçadores, que há poucas décadas levavam sua vida beligerante como caçadores no mesmo território habitado pelos pueblos (Novo México e Arizona).

O que me interessou como historiador da cultura foi que, bem no meio de uma terra que converteu a cultura técnica em uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, tenha podido se conservar um enclave da humanidade pagã primitiva, que — embora se mantenha inteira e objetivamente ocupada com a luta pela existência — se dedica com uma firmeza inabalável, para fins agrícolas e de caça, a práticas mágicas as quais só estamos acostumados a avaliar como sintomas de uma humanidade em tudo ultrapassada. Mas, nesse caso, a assim chamada superstição caminha de mãos dadas com a atividade vital. Ela consiste em uma veneração religiosa aos fenômenos naturais, aos animais e às plantas, aos quais os índios atribuem almas ativas e que creem poder influenciar sobretudo por meio de suas danças mascaradas. Para nós, tal justaposição da magia fantástica com o agir objetivo referido a finalidades parece sintoma da cisão, mas para os índios não é algo “esquizoide”, ao contrário: é uma vivência libertadora e patente da ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo ao redor.

Entretanto, é necessário que a avaliação religiosa-psicológica dos índios pueblos seja feita com a maior cautela, pela seguinte razão: o material está contaminado, isto é, duplamente encoberto. Desde o século XVI, foi sobreposto ao substrato americano original o cultivo próprio à educação da Igreja católica espanhola, interrompido à força no fim do século XVII, para mais tarde retornar, só que, dessa vez, sem se reinstalar oficialmente nas aldeias *mokis*. Por cima disso foi posta a terceira camada, a da educação norte-americana.

Estudando mais de perto a religiosidade pagã dos pueblos, é possível identificar (ao menos) na escassez de água da região um fator para a formação religiosa que é objetivo, de origem peculiar, e está unicamente referido à própria região. Pois enquanto as ferrovias não chegam, os povoados, a seca e a sede seguem levando às práticas mágicas que visam subjugar as tenazes forças da natureza — tais como as que aparecem por todo o mundo em culturas primitivas, pagãs e carentes de técnica. A seca ensina a fazer magia e a rezar.

Após algumas imagens da paisagem, apresentarei a vocês de passagem, para começar, imagens do elemento racional da cultura dos pueblos, isto é, da arquitetura, que devem mostrar a configuração das casas e dar algumas amostras da arte aplicada dos pueblos.

A ornamentação da cerâmica aponta para o verdadeiro problema da simbologia religiosa. Que realmente se deva interpretar em termos simbólicos e cosmológicos esse ornamento que parece pura decoração — eis o que gostaria de mostrar-lhes a seguir, com um desenho que recebi pessoalmente de um índio, em que, ao lado de um elemento básico, a representação cosmológica (o universo concebido em forma de casa) faz emergir ao mesmo tempo uma magnitude animal irracional, como demônio enigmático e temido: a serpente.

Em seguida, devemos nos ocupar o mais detalhadamente possível do culto animista (isto é, que atribui alma à natureza) dos índios em sua forma mais drástica: a dança mascarada, que terão a oportunidade de ver na pura dança animal, na dança do culto arbóreo e, por fim, na dança com serpentes vivas.

No final, uma visada nas manifestações semelhantes do paganismo europeu deve nos levar à questão: em que medida essa visão de mundo pagã, tal como ainda sobrevive entre os pueblos, nos fornece um parâmetro para os processos de desenvolvimento que vêm do paganismo primitivo, passam pelo homem do paganismo clássico e chegam à modernidade?

Em sua *Vorgeschichte Amerikas* [Pré-história da América], Schmidt afirma:

Um pedaço de terra que, como um todo, a natureza proveu parcamente — eis o que os habitantes pré-históricos e históricos daquela região escolheram como sua morada. Afora o estreito canal do vale a noroeste, por onde corre o rio Grande rumo ao golfo do México, trata-se aí basicamente de relevos de planalto, com massas rochosas (do Cretáceo ou do Terciário) de grande extensão e dispostas na horizontal, formando planaltos elevados, com bordas íngremes e superfícies planas (a linguagem as compara com mesas). Por outro lado, os cursos d'água fizeram cortes profundos na terra, formando desfiladeiros que chegam a mil pés de profundidade, os assim chamados cânions, cujas paredes são escarpadas no topo praticamente em ângulo reto, como se tivessem sido serradas. Na maior parte do ano, os relevos de planalto passam sem nenhuma precipitação atmosférica, e a grande maioria dos cânions é completamente árida; só durante o degelo e no curto período de chuvas é que vigorosas massas d'água irrompem pelos escavados desfiladeiros.

PARA O SLIDE I

Esse é o mapa da mesa de Colorado, nas Montanhas Rochosas. Nessa região, onde se encontram os estados de Colorado, Utah, Novo México e Arizona, estão tanto as ruínas das habitações pré-históricas como também as aldeias que os índios habitam ainda hoje.

Na porção noroeste do planalto, no Colorado, encontra-se a aldeia do penhasco, ^c com moradias instaladas na fenda das rochas (Überlingen); ^d ela está hoje abandonada. O grupo a leste é formado por cerca de dezoito aldeias, a que se pode chegar com certa facilidade a partir de Santa Fé ou de Albuquerque. As aldeias dos Zuñi, de especial importância, ficam mais ou menos a sudoeste e se chega a elas após um dia de viagem, saindo de Fort Wingate. As aldeias mokis são as de acesso mais difícil — e por isso mesmo resguardam as velhas peculiaridades em estado menos adulterado —; são seis ao todo, situadas no alto de três formações rochosas estreitas e bem elevadas, que correm em paralelo. Ainda terei oportunidade de lhes falar detalhadamente de Oraibi, a aldeia do rochedo que está situada mais a oeste.

SANTA FÉ/ALBUQUERQUE

Inserida bem no meio da região, a princípio como povoamento mexicano, está a capital do Novo México, Santa Fé, que, após duras batalhas (ocorridas ao longo do século passado), está hoje sob o domínio dos Estados Unidos. Saindo daí e da vizinha Albuquerque chega-se sem maiores dificuldades à maioria das aldeias pueblas ao leste. Saindo de Santa Fé, visitei as aldeias São João, Cochiti e Santo Ildefonso; a partir de Albuquerque, cheguei às aldeias Laguna e Acoma. A população branca é composta de mexicanos e norte-americanos; encontrei por toda parte gente com a maior disposição para me ajudar em minha tentativa de discernir, nas obras consideradas, o que era, de um lado, elemento indígena e, de outro, elemento da educação norte-americana.

LAGUNA 1

A aldeia Laguna está nas proximidades de Albuquerque; mesmo sem estar situada tão no alto como as demais, Laguna ainda exemplifica muito bem como são os povoamentos dos pueblós. A aldeia propriamente dita fica para lá da linha ferroviária Atchison-Topeka-Santa Fé. O povoamento europeu se estabeleceu no plano baixo, junto à estação. Fui ali acomodado na casa de um alemão da Pensilvânia, Matthias Kirch, que falava apenas o alemão arranhado da gente da Pensilvânia. Era casado com uma mexicana e por isso foi muito útil para mim, embora não tivesse a menor ideia do verdadeiro significado

do meu trabalho para a pesquisa científica.

LAGUNA 2

Aqui vocês veem uma casa de dois andares de Laguna. Uma mulher está prestes a entrar pela porta da casa, isto é, está subindo as escadas, pois não há porta embaixo. Entra-se por cima. Originalmente, esse tipo de casa decerto oferecia uma melhor defesa contra ataques inimigos.

Com isso, os pueblos trouxeram à tona um meio-termo entre o edifício para habitação e aquele para defesa, especialmente característico de sua civilização e cujo tipo provavelmente remonta à América de outrora. Trata-se de um edifício em terraços, isto é, de casas em que se assenta, sobre o andar térreo, um segundo andar de casas e mesmo, algumas vezes, um terceiro.

Junto a elas, há construções circulares, as assim chamadas *kivas*, em cujas salas subterrâneas são realizadas as cerimônias.

ESPAÇOS INTERIORES EM ORAIBI

Eis o interior de uma casa dos pueblos em Oraibi, que mostra mulheres preparando pão (figura 67). Após banhar a mão em uma grande tigela com pasta de farinha de milho, a mulher a leva rapidamente até a superfície de uma pedra aquecida; o resultado é um pão que consiste nessas folhas de farinha esverdeadas, muito parecidas com papel. ^e

O curioso penteado em forma de flor, usado por uma das mulheres ali sentadas, remonta a um passado distante. Coronado ^f chegou a vê-lo já em meados do século XVI e é usado ainda hoje entre os mokis, ao passo que caiu em desuso entre os pueblos que estão mais próximos do trem.

No canto à esquerda, estão pendurados uns bonequinhos que não são meros brinquedos. Estão pendurados ali como imagens de santos na casa de camponeses católicos. Trata-se dos assim chamados bonecos *kachinas*, isto é, imitações fiéis dos dançarinos mascarados, tais como aparecem durante as festividades periódicas que acompanham as fases do ciclo agrícola ao longo do ano, ali atuando como mediadores demoníacos entre o homem e a natureza. Esses dançarinos estão entre as mais curiosas e peculiares manifestações dessa religiosidade de camponeses e caçadores. Mais à frente, com as imagens da dança, daremos maior atenção aos *kachinas*. Pendurada na parede, como símbolo da invasiva cultura americana, vemos a vassoura de palha.

O produto basicamente artesanal, que serve tanto a fins práticos como religiosos, é o vaso de barro, em que se carrega a água — tão necessária e escassa.



67. Interior de casa em Oraibi, com as bonecas e a vassoura. Fotografia de Aby Warburg.

LOUISE BILLINGS

Vocês veem aqui uma dessas mulheres carregando a água. Ela se chama Louise Billings e é de Laguna, a aldeia que fica mais próxima à ferrovia. Por isso já não usa o penteado com as tranças laterais em forma de flor. Vocês podem ver a saia de lã, curta e preta, uma camiseta branca e asseada, com uma pequena túnica preta por cima, e as pernas enfeixadas com pele de cervo. O jarro que ela carrega é ornamentado com uma ave, curiosamente decomposta em forma linear.



68. Louise Billings. Fotografia de Aby Warburg.

CERÂMICAS/PÁSSAROS

Essa imagem dá uma visão geral das peças de cerâmica. Aqui vocês veem um dos traços característicos do estilo da ornamentação dos pueblos. Esse estilo praticamente põe a nu o esqueleto do fenômeno, decompondo a ave em suas partes essenciais de modo a convertê-la em uma abstração formada heraldicamente. A ave torna-se hieróglifo, que já não é feito para ser visto, mas lido. Temos um grau intermediário entre a imagem do real e o signo, entre a imagem realista do espelho e a escrita. Nesse

gênero de tratamento ornamental dos animais é possível ver de imediato como tal maneira de ver e de pensar pode levar à escrita simbólica por imagens.

O pássaro desempenha um papel importante no ideário mítico dos índios, como o sabe qualquer um que tenha se debruçado sobre os *Leatherstocking Tales*. § Além da veneração que já desfruta, tal qual os outros animais, como ancestral animal imaginário (portanto, como animal totêmico), a ave é especificamente venerada no culto fúnebre. Parece inclusive que em Sikyátki, uma aldeia pré-histórica, um pássaro da alma e de rapina estava entre as representações básicas da fantasia mítica. Com suas penas, participa ainda hoje do culto idólatra. Os índios possuem um instrumento específico de oração: pequenas varas chamadas *páhos* (a que se amarram as penas) que põem diante dos altares de fetiche e plantam nas sepulturas. De acordo com a crível explicação dos índios indagados a respeito, o que ocorre é que as penas, como criaturas aladas, transmitem os desejos e pedidos dos índios às respectivas criaturas demoníacas na natureza (rudimento de um pássaro da alma).

É sem dúvida possível detectar, na cerâmica dos pueblos (inclusive como é hoje praticada), a influência da técnica espanhola medieval, tal como foi trazida aos índios pelos padres espanhóis, no século XVI. Eu mesmo vi, no museu de arte e arte aplicada de Hamburgo, um azulejo que exhibe o mesmo verniz esverdeado que observara em três velhos vasos em Acoma, que tive a felicidade de poder adquirir para minha coleção, hoje no museu de arte popular de Hamburgo.

Por outro lado, graças às escavações de Fewkes (conferir sua “Expedition in Arizone in 1895”, em 17 *Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1895 - 6, parte 2, Washington, 1898), ficou indiscutivelmente estabelecido que existia uma técnica mais antiga de cerâmica, independente dos espanhóis, que exhibe justo aquele motivo heráldico do pássaro, e além disso a serpente, que é venerada no culto dos mokis — como em qualquer prática religiosa pagã — como o mais vivo dos símbolos.

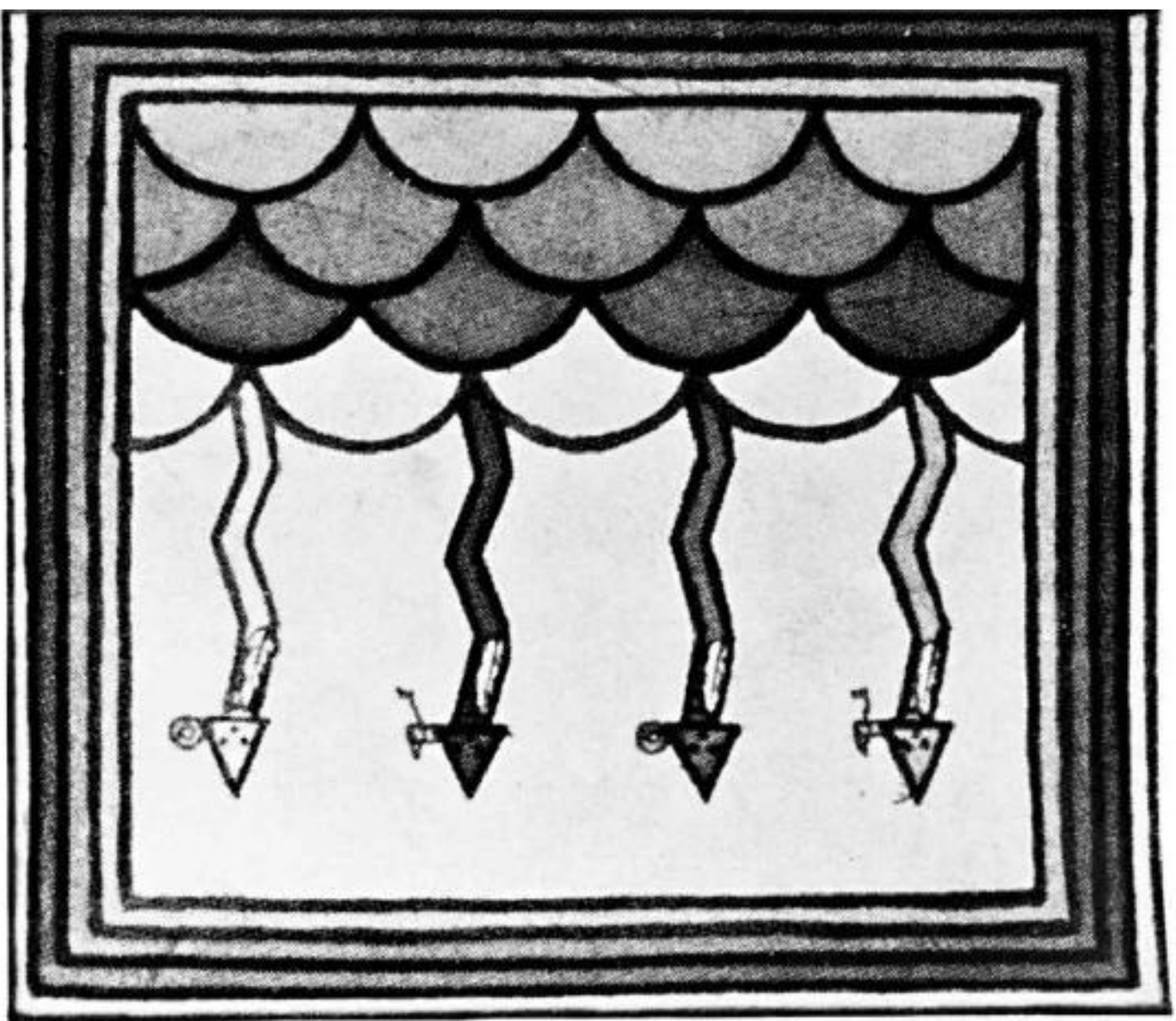
PEÇAS DE CERÂMICA COM A SERPENTE

Nesta imagem vocês veem tal serpente em um vaso moderno, mas representada exatamente como Fewkes a encontrou nos vasos pré-históricos: com uma cabeça emplumada e enrolada; ela está no fundo de um jarro, cujas bordas possuem quatro adereços escalonados, ostentando pequenas representações de animais. Com base nos trabalhos sobre os mistérios indígenas, sabemos que esses animais (como a rã e a aranha) evocam os pontos cardeais, e que tais vasos são postos em frente aos fetiches na *kiva*.

Na *kiva*, o templo subterrâneo (que, em suas dimensões e traçado, se encontra em grande número em todas as aldeias), a serpente, como símbolo do relâmpago, é o ponto central da adoração (figura 69).

CLEO JURINO/RELÂMPAGO/COSMOS/COCHITI

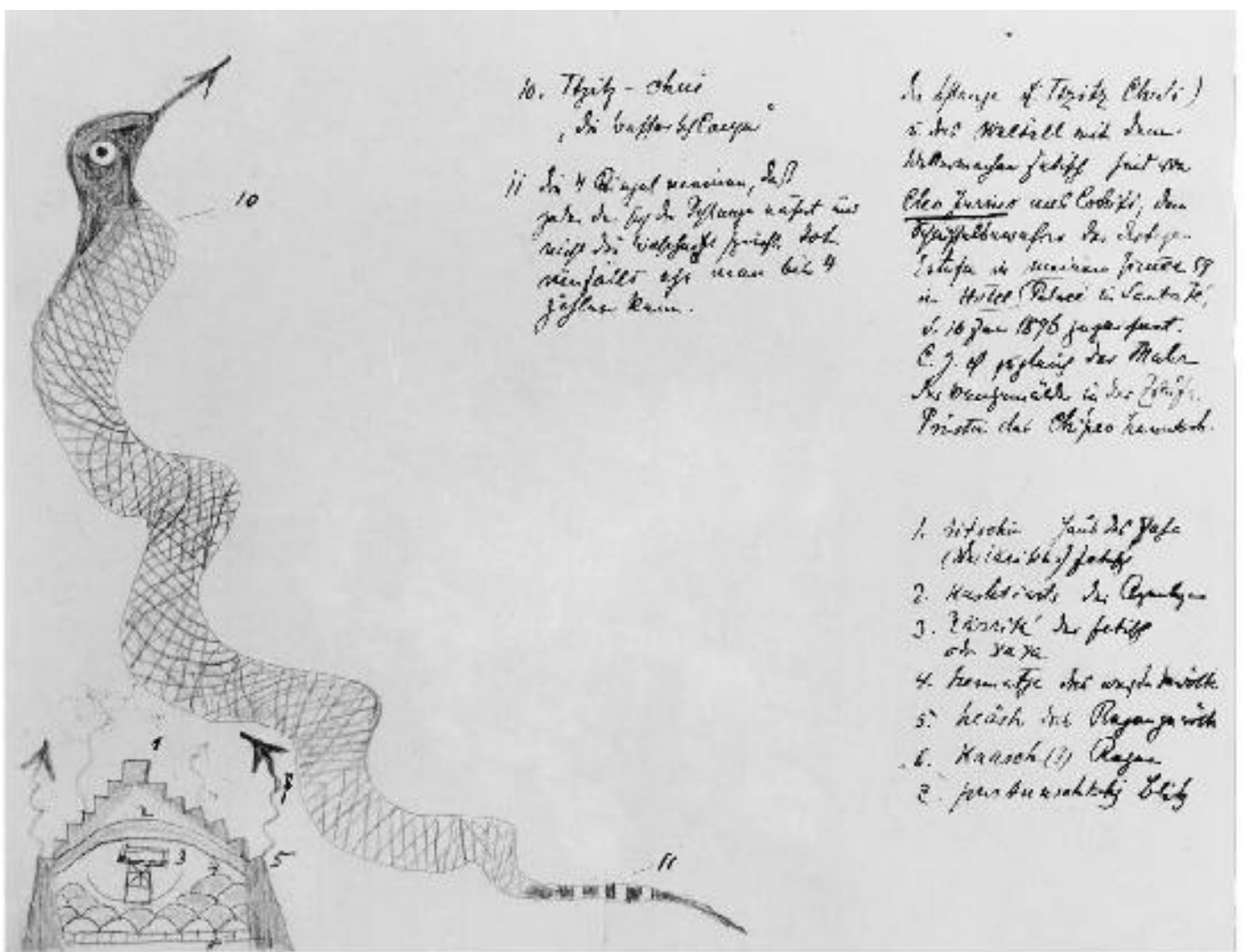
Em meu hotel em Santa Fé, obtive de um índio, Cleo Jurino, e de seu filho, Anacleto Jurino, desenhos originais que, após relutarem um pouco, fizeram diante dos meus olhos, nos quais me forneceram um esboço a lápis de cor de sua imagem cosmológica de mundo (figura 70). O pai, Cleo, era um dos sacerdotes e pintores da *kiva* em Cochiti. Como vocês veem aqui, ele me mostrou a serpente como divindade meteorológica. É verdade que ela não é emplumada, mas fora isso está desenhada exatamente como na imagem do vaso, com a língua em forma de seta.



69. Serpente como relâmpago. Reprodução do piso de um altar em uma kiva .

O teto da morada do mundo possui um frontão em forma de escada. Acima das paredes está estendido o arco-íris, e embaixo cai a chuva das nuvens, que estão aglomeradas (indicada por pequenos riscos). No centro — como verdadeiro senhor da morada do mundo do trovão — fica o fetiche, que não é a figura de uma serpente, mas sim Yaya ou Yerrick.

Diante dessas pinturas, o índio crente submete a trovoadada ddivosa às suas práticas mágicas, dentre as quais a que mais nos surpreende é o trato com serpentes vivas, que se explica por que — como vemos no desenho de Jurino — a serpente, com sua forma que lembra um raio, é vinculada de modo causal e mágico ao relâmpago. Em algumas das imagens de Walpi vocês ainda verão a dança e o trato com tais serpentes vivas.



70. Desenho de Cleo Jurino , com a serpente e a morada do mundo. Com anotações de Aby Warburg. h

Peço agora que considerem a morada do mundo, com seu teto em forma de escada, a seta serpentiforme e a própria serpente como elementos constitutivos da linguagem simbólica das imagens que é própria aos índios. Sem dúvida temos nessa escada um símbolo pan-americano e talvez mundial do cosmos — o que, contudo, aqui só posso indicar.



71. A kiva em Zia. Interior com o altar-relâmpago (cf. fotografia de Matilda C. Stevenson).

KIVA

Infelizmente, só tenho para mostrar a vocês uma fotografia da *kiva* subterrânea de Zia, tirada pela sra. Stevenson; a fotografia mostra a disposição de um altar do relâmpago entalhado, como ponto central do ato de sacrifício. Você veem o relâmpago-serpente junto aos outros símbolos dos pontos cardeais. Pois se trata de um altar para os relâmpagos vindos de todos os pontos cardeais. Os índios agachados à frente deixaram as oferendas diante do altar (figura 71) e têm a pena na mão — símbolo da oração intercessora.

ACOMA I

A seguinte circunstância contribuiu para meu desejo de observar os índios diretamente sob a influência do catolicismo oficial: tive a oportunidade de acompanhar Père Juillard, um amigável e prestativo padre católico (que eu encontrara no Ano-Novo de 1895, ao assistir a uma dança mexicana chamada *matachim*), em uma viagem de inspeção que o levou à aldeia de Acoma, localizada em uma região romântica.

Seguimos por esse ermo coberto de giesta por cerca de seis horas, até que vimos a aldeia emergir do mar de rochas, como uma Heligolândiaⁱ em um mar de areia.



72. Índios defronte à igreja em Acoma. Fotografia de Aby Warburg.

Antes de chegar ao pé do desfiladeiro, começaram a soar os sinos em honra ao padre. Uma multidão de peles-vermelhas com trajes coloridos correu rapidamente trilha abaixo, para pegar nossas malas e subir com elas. Os veículos ficaram lá embaixo — uma necessidade que se provou desastrosa, pois os índios roubaram um barrilzinho de vinho que o padre ganhara de presente das freiras de Bernalillo.

Primeiro, subimos para ser recebidos, com todos os gestos de reverência, pelo governador (usam-se ainda nomes espanhóis para os chefes que governam as aldeias). Ele levou a mão do padre aos lábios e fez um ruído de sucção, como se inalasse o sopro da pessoa saudada, num cumprimento pleno de reverência.

Fomos acomodados em seu amplo quarto principal, junto com os cocheiros, e comecei a registrar o vocabulário, no que recebi o auxílio em tudo amigável dos índios que iam e vinham. Prometi ao padre que o ajudaria com a missa no dia seguinte, conforme me pediu.

ACOMA II

Os índios ficaram em frente às portas da igreja (figura 72). Não é fácil chamá-los para dentro dela. É preciso passar pelas três ruas paralelas da aldeia e convocá-los em alto e bom som, o que é feito pelo chefe. Enfim eles se reúnem ali.

Como vocês aqui veem pela primeira vez, eles se cobrem com tecidos coloridos de lã, que as índias nômades j tecem ao ar livre, mas que também são produzidos pelos próprios pueblos. São ornamentados

em branco, vermelho ou azul, e dão uma impressão altamente pitoresca.



73. Interior da igreja em Acoma. Fotografia de Aby Warburg.

ACOMA III

O interior da igreja possui um pequeno e atilado altar barroco, com imagens dos santos. O padre, que não entendia nada do idioma indígena, precisou servir-se de um intérprete, que durante a missa verteu frase por frase (figura 73).



74. Interior da igreja em Acoma: ornamentação da parede. Fotografia de Aby Warburg.

ACOMA/SÍMBOLO DA ESCADA

Durante a liturgia, percebi que a parede com os símbolos da cosmologia pagã estava decorada bem no estilo do desenho que Cleo Jurino fizera para mim (figura 70). A igreja de Laguna é igualmente decorada com essas pinturas, como pude constatar mais tarde. Elas simbolizam o universo com a cobertura em forma de escada. Só lhes posso mostrar um pedacinho dessas escadas. Há dois índios na porta, e à direita deles aparece um pedacinho da pintura (figura 74).

Isso porque nossa tentativa de fotografar o interior da igreja foi frustrada pela resistência do governador, que não quis passar as chaves da igreja nem sequer ao próprio padre — resistência essa que à tarde seria reforçada graças ao vinho que estava na carruagem do padre, com que os índios se refestelaram nesse meio-tempo. Seja como for, vocês podem ver nitidamente o ornamento em zigue-zague, que simboliza uma escada — e não se trata de uma escada quadradinha de alvenaria, mas de uma forma muito mais primitiva de escada, que é talhada a partir de uma árvore e ainda existe entre os pueblos. Eu a encontrei apoiada em um pequeno celeiro, na planície (figura 75).



75. Escada esculpida num tronco de árvore. Fotografia de Aby Warburg.

ACOMA/IGREJA/ESCADA/CELEIRO COM ESCADA

Para aqueles que querem simbolizar o devir, o subir e o descer na natureza, o degrau e a escada são a experiência primordial da humanidade. São o símbolo do batalhado subir e descer no espaço, assim como o círculo — a serpente enrolada — é o símbolo do ritmo do tempo.

Para o homem primitivo, a felicidade é justamente poder subir às alturas. A escada é o símbolo da elevação do homem que caminha. A subida é o *excelsior* do homem que, estando na terra, almeja o céu, do ato propriamente simbólico que confere ao homem que caminha a nobreza da cabeça erguida, voltada para cima.

O homem, que já não se movimenta com as quatro patas, mas ereto — e que por isso mesmo precisa recorrer ao auxílio da escada para superar a força da gravidade quando pretende subir —, inventou a escada justamente como instrumento para enobrecer esse seu dom inferior em relação aos dos animais.

“Degraus, sois meu amor!”, disse o pequeno Spitteler.^k O homem, que com dois anos aprende a ficar em pé, sente a felicidade dos degraus justo porque, como criatura que aprende a andar, precisa ao mesmo tempo aprender a sentir a dádiva da cabeça erguida.^l (A observação do céu é a dádiva e a maldição da

humanidade.)

Seriam tais símbolos do universo tentativas de se chegar a um acordo entre a doutrina da Igreja católica e o paganismo? Os zuñis implementaram com tamanha arte tal sistema harmônico para a orientação no cosmos que nada ficam a dever mesmo à doutrina cosmológica da simpatia, vinda do helenismo, e assim a correlação entre o homem, a planta, o animal e os pontos cardeais permanece arbitrária e puramente totêmica. Vejam o livro de Cassirer *Die Begriffsform im mythischen Denken*.

IDA A SANTO ILDEFONSO

Assim, o índio instaura o elemento racional na cosmologia ao equacionar a morada do mundo à casa escalonada, a qual se adentra com uma escada.

Mas é desejável cautela ao tratar essa morada do mundo como simples precipitação de uma cosmologia espiritualmente amena. Afinal, a senhora dessa morada do mundo ainda é o mais formidando dos animais: a serpente.

Além de agricultor, o índio pueblo também é caçador — ainda que não no mesmo grau que as tribos selvagens, que ali viveram no passado. Além do milho, ele precisa de carne para a subsistência. As danças mascaradas, que a princípio nos parecem epifenômenos festivos de sua vida cotidiana, em realidade devem ser consideradas medidas sociais para garantir, pela via da prática mágica, alimento. A dança mascarada, que estamos habituados a considerar meramente como jogo, é, em sua essência, uma medida levada a sério (e, podemos dizer, combativa) na luta pela existência. Não esqueçamos que essas danças, considerando sua origem e orientação interna, continuam a ser predatórias e de sacrifício, embora, com a exclusão dos hábitos de dança guerreira que envolviam derramamento de sangue e sofrimento humano — hábitos próprios dos índios nômades, que eram os piores inimigos dos pueblos —, tenha se estabelecido uma distinção básica entre ambas. Na medida em que o caçador ou o agricultor se mascara, isto é, se infiltra por imitação na presa a ser caçada (seja o animal, seja o milho), ele crê estar em condições de controlar por antecipação — graças à misteriosa metamorfose mimética — aquilo que concomitantemente visa obter em seu obstinado trabalho do dia a dia como caçador ou agricultor. As medidas sociais para garantir os meios de subsistência são, portanto, esquizoides: nelas, a magia e a técnica colidem.

Essa justaposição de civilização lógica e causalidade mágica (causalidade essa encarnada de modo fantástico [?]) indica o peculiar estado misto e de transição em que se encontram esses índios pueblos. Eles já deixaram de ser o homem apanhador realmente primitivo, para quem inexistia qualquer atividade referida a um futuro consecutivo, mas não são ainda o europeu realmente acomodado na tecnologia, que aguarda os sucessos futuros — quer venham pela regularidade orgânica, quer pela mecânica. Os pueblos estão a meio caminho entre a magia e o logos, e seu instrumento (com o qual se orientam) é o símbolo. Entre o homem apanhador, que pega as coisas, e o comedido homem conceituador está aquele que vincula por meio de símbolos.^m As imagens com as danças dos índios, que veremos a seguir, devem fornecer ainda alguns exemplos desse estágio do comportamento e do pensamento simbólicos.

SANTO ILDEFONSO/DANÇA DO ANTÍLOPE

Quando cheguei a Santo Ildefonso para assistir à dança do antílope, ela me deu inicialmente uma impressão bem inócua e quase cômica. Para os folcloristas que queiram pesquisar as raízes das manifestações da cultura humana em termos biológicos, não há momento mais perigoso do que aquele em que se ri dos costumes populares que parecem cômicos. Quem ri do elemento cômico no folclore comete

um equívoco, pois no mesmo ato soterra a capacidade de compreender o elemento trágico.



76. Dança do antílope em Santo Ildefonso.

Os índios em Santo Ildefonso, situados em um pueblo próximo a Santa Fé e há muito sob a influência americana, agrupavam-se para a dança. Primeiro, foram feitos os preparativos para a música, munida de um grande tambor. É o que vocês veem na foto; ao fundo, temos os mexicanos a cavalo.

Em seguida, os índios formaram duas fileiras uma ao lado da outra e se caracterizaram de antílope, com máscaras, e assumindo a postura do animal. Ambas as fileiras de dançarinos se moviam de duas maneiras distintas. Ou imitavam o modo de andar do animal, ou se apoiavam nas “patas dianteiras” (isto é, em pequenas bengalas com penas amarradas ao redor) e com elas se moviam sem sair do lugar. À frente das duas fileiras havia uma figura feminina e um caçador. Da figura feminina, só consegui descobrir que se chamava a mãe de todos os animais. É a ela que se dirigiam as súplicas dos imitadores

do animal. Essa é, pois, uma dança de caça; nela, com o uso da máscara, o animal é apropriado como que por antecipação. Trata-se, portanto, originalmente da apropriação antecipada do animal, para o caso de um ataque da caça. Tal medida não deve ser considerada algo lúdico. Afinal, para os homens primitivos, as danças mascaradas significam, dentro do processo de vinculação ao que há de mais alheio à personalidade, a mais radical das subordinações perante uma criatura demoníaca alheia. Na medida em que o índio, disfarçado em sua máscara imitadora, imita, por exemplo, um animal em sua aparência e em seus movimentos, não é por diversão que desliza para dentro dele, mas porque pretende, mediante a metamorfose de sua personalidade, sujeitar por mágica algo da natureza — tarefa que a personalidade humana não ampliada e inalterada não é capaz de realizar. A relação interior dos índios com os animais é completamente diferente da relação do europeu. O índio considera o animal um ser mais elevado, pois o caráter uniforme de sua animalidade o faz dotado de maior força, se comparado ao fraco ser humano.

Tais explicações — para mim novas e impressionantes — sobre a psicologia da vontade de metamorfose animal me foram passadas, antes que eu viajasse, por Frank Hamilton Cushing, pioneiro e veterano na luta pela compreensão da alma indígena. Esse homem com marcas de varíola e um ralo cabelo ruivo, cuja idade não se consegue adivinhar, disse-me, enquanto fumava um cigarro, que um índio certa vez lhe dissera: “Por que o homem deve ficar acima do animal? Veja o antílope, que é apenas correr, e corre muito melhor que o homem — ou o urso, que é força pura. Os homens podem só um tanto, enquanto o animal pode tudo aquilo que ele é”. Esse modo de pensar com ar de fábula é precursor — por mais estranho que soe — da nossa explicação genético-científica de mundo. Pois esses índios pagãos, assim como os pagãos mundo afora, relacionam-se — com base no temor respeitoso do que se costuma denominar totemismo — com o mundo animal ao acreditar que todas as espécies sejam ancestrais míticos das tribos. Portanto, eles explicam o mundo — por meio de um nexos inorgânico — de um modo que não é assim tão diferente do darwinismo; afinal, ao passo que remetemos a lei para o interior do processo evolutivo (que está fora do nosso alcance), por meio da própria natureza, os pagãos buscam explicá-la pelo vínculo arbitrário com o mundo animal. O que determina a vida do assim chamado homem primitivo é um darwinismo por meio de uma afinidade eletiva mítica.

TRANSIÇÃO AO KACHINA

É evidente que a forma da dança de caça sobrevive em Santo Ildefonso. Mas, como os antílopes da região estão extintos já há três gerações, é bem possível que, nessa dança do antílope, tenhamos um ponto de transição para as danças kachinas, puramente demoníacas e cujo encargo principal é fazer a intercessão em prol da prosperidade das sementes. Afinal, em Oraibi existe ainda hoje um clã do antílope, cuja tarefa principal é a magia meteorológica. Enquanto as danças de imitação do animal devem ser concebidas como magia mimética da cultura dos caçadores, as danças kachinas — parte das festividades dos camponeses, periodicamente recorrentes ao longo do ano — têm um caráter diverso, que se revela em sua peculiaridade plena apenas nas regiões mais afastadas da cultura europeia. A dança mascarada da magia cultural, avidamente orientada à própria natureza inanimada, só pode ser observada de forma até certo ponto ainda original em locais onde a ferrovia ainda não chegou e onde — como nas aldeias mokis — mesmo a aparência oficial do catolicismo deixou de existir.

As crianças são acometidas por um grande temor religioso diante de tais kachinas. Toda criança considera os kachinas seres sobrenaturais e temíveis, e o momento em que a criança é esclarecida acerca da natureza dos kachinas e introduzida ela mesma na sociedade dos dançarinos mascarados constitui o mais importante ponto de inflexão na educação da criança indígena.

Foi no local mais remoto e mais a oeste, em Oraibi, que, graças a uma feliz coincidência, pude

observar a assim chamada dança humiskachina, na praça do mercado da aldeia situada no rochedo. Ali vi em carne e osso os dançarinos mascarados, que anteriormente havia mostrado a vocês como bonecos, no interior de uma casa em Oraibi (figura 67).

Em Oraibi, graças à amigável recomendação das autoridades e dos comerciantes, tive a felicidade de encontrar no padre Voth — um clérigo que vivia como missionário ao pé da aldeia do rochedo — alguém que buscava ir a fundo na psicologia da alma indígena como cientista, e ele me deu um apoio extraordinário, por conhecer o simbolismo indígena tanto nos costumes como na arte.

HOLBROOK

Para chegar a Oraibi, precisei em primeiro lugar viajar por dois dias em uma carruagem leve, partindo da estação de trem de Holbrook. Mostro a vocês essa estação, pois passa uma impressão adequada de quão deserta é uma estação de trem no oeste.

HOTEL/CARRUAGEM/KEAM

O assim chamado hotel, que se vê atrás da carruagem em que viajei, dá a vocês uma amostra da arquitetura extraordinariamente primitiva dessas estações no oeste. O veículo é um buggy e possui quatro rodas leves, com as quais se pode avançar muito bem pelo deserto de areia, coberto apenas por giestas. O cocheiro, Frank Allen, era um mórmon e me conduziu pela região por todo o período em que ali fiquei. Passamos por uma tempestade de areia bem severa, que desfez completamente as trilhas deixadas na areia pela carruagem — o único recurso de orientação nas estepes sem estrada. Mas ainda assim tivemos sorte de chegar em dois dias de viagem ao cânion de Keam, onde fomos hospitaleiramente recebidos pelo amigável sr. Keam, um irlandês.



78. Walpi. Fotografia de Aby Warburg.

WALPI

De lá, pude fazer a verdadeira jornada até as aldeias dos rochedos, situadas em três mesas que correm em paralelo no sentido norte-sul.

Inicialmente, vi a curiosa aldeia Walpi. A aldeia escalonada está romanticamente localizada no alto do rochedo, como uma massa de rochas empilhadas sobre ele. Uma trilha estreita que vai pelo rochedo mais elevado leva ao bloco de casas. À tarde, tirei mais uma fotografia; nela, vocês veem a desolação e a gravidade com que tais rochedos, com suas respectivas casas, se projetam sobre o mundo.

ORAIBI/HUMISKACHINA

O panorama de Oraibi — onde tive a oportunidade de observar a dança humiskachina, graças à ajuda do padre Vöth, que me abrigou em sua casa ao pé do rochedo — é bem semelhante ao de Walpi. O local

da dança foi arranjado lá no alto, na praça do mercado da aldeia do rochedo, onde está sentado o velho homem cego com sua cabra (figura 79).



79. Praça do mercado em Oraibi, com o homem cego. Fotografia de Aby Warburg.

A dança humiskachina promove o crescimento do milho. Eu a vi entre 28 de abril e 1^o de maio de 1896. Na noite da véspera da dança propriamente dita, estive com o sr. Voth na *kiva*, onde ocorrem as cerimônias secretas. Não havia ali nenhum altar de fetiche. Os índios simplesmente se sentavam lá e fumavam em cerimônia. De vez em quando víamos um par de pernas marrons despontando no alto, anunciando o homem que entrava na *kiva*, descendo pela escada.

Os jovens ocupavam-se em pintar as máscaras para o dia seguinte. Isso porque sempre reutilizavam esses grandes capacetes de couro, já que a produção de novos seria muito cara. Para fazerem tal pintura, levavam água à boca, borrifavam com ela as máscaras de couro e esfregavam o pigmento colorido por cima.

Na manhã seguinte, todo o público já estava por ali, sobre o muro. Vimos dois grupos de crianças. A relação dos índios com as crianças exerce uma atração bem extraordinária. Elas são criadas com brandura, mas de forma ordeira e cooperam bastante, assim que se conquista algo de sua confiança. Conheci crianças muito amáveis.



80. Dançarinos humiskachina, Oraibi.

Naquele momento, elas estavam reunidas na praça do mercado, cheias de inquietação, mas levando tudo bem a sério. Afinal, um homem com uma cabeça desnatural como os que ali estavam incutia grande terror nelas, ainda mais porque já conheciam as máscaras pelos bonecos, que mesmo inanimados as amedrontavam. (Quem sabe se nossos bonecos não foram, em sua origem, demônios similares?)

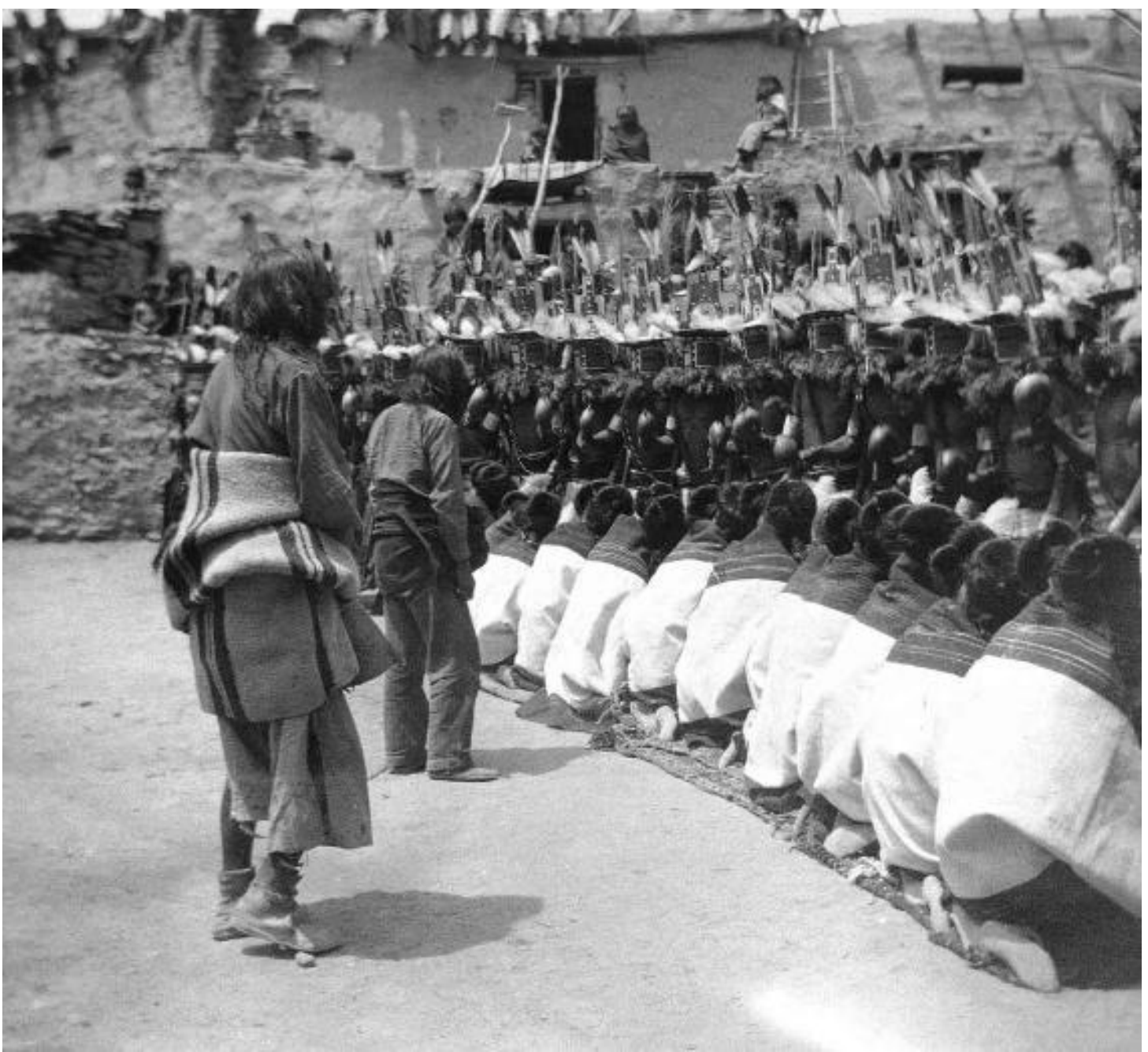


81. Dança humiskachina, Oraibi.



82. Dança humiskachina, Oraibi.

A execução da dança contou com algo entre vinte e trinta homens, e mais dez representando tipos femininos. Consideremos primeiro os homens. Esses cinco estavam à frente na coreografia, formada por duas fileiras. Embora a dança transcorra no mercado, os dançarinos possuem um ponto de referência arquitetônico, que é a pequena estrutura de pedra frente à qual está fincado um pinheirinho anão enfeitado com penas. É um pequeno templo, em que os pedidos solicitados pela dança mascarada e pelos cantos que a acompanham são transmitidos para serem atendidos. Você verá que o culto irradia a partir desse pequeno templo de forma bem evidente.



83. Mulheres e homens na dança humiskachina, Oraibi.

A máscara dos dançarinos é verde e vermelha, atravessada na diagonal por uma faixa branca, que percorre três pontos. Segundo me disseram, tais pontos são gotas de chuva; além disso, todo o simbolismo no capacete outra vez aponta, antes de tudo, para o universo em forma de escada com o provedor da chuva, identificado como sempre pelas nuvens semicirculares e pelos riscos que escorrem dessas nuvens. A mesma simbologia é verificada nas faixas de tecido que levam à volta do corpo, com ornamentos vermelhos e verdes sobre o fundo branco, costurados de modo muito delicado. Os dançarinos masculinos levam à mão um chocalho, feito com uma cabaça oca com pedras dentro. À volta do joelho portam um casco de tartaruga com pedras penduradas, que também emitem sons de chocalho.



84. Moças pueblas.



85. Moças pueblas.



86. Dançarinos descansando, Oraibi. Fotografia de Aby Warburg.

O coro executa duas ações diferentes. Ou as figuras femininas se sentam em frente aos homens e fazem sua música, que executam batendo com uma peça de madeira em matracas, enquanto a coreografia dos homens consiste apenas em girar em torno de si mesmos, o que fazem um após o outro; ou então as figuras femininas se levantam e acompanham os movimentos dos homens nesse giro ao redor de si mesmos. Enquanto isso, dois sacerdotes tratam de jogar farinha sagrada nos dançarinos.

O traje de dança das figuras femininas consiste em um tecido que cobre completamente o corpo, para não revelar que são homens. A máscara leva nas laterais, no alto, aquele penteado característico, que lembra botões de flor e que é o ornamento específico das moças pueblas.

As crinas de cavalo pintadas de vermelho, que ficam penduradas na máscara, simbolizam a chuva, e ornamentos de chuva também se acham nas faixas e nos tecidos que as recobrem.

Enquanto dançam, eles recebem farinha sagrada de um sacerdote, e em todo esse tempo os dançarinos que ficam na dianteira da coreografia fazem a articulação com o pequeno templo.

A dança dura da manhã até o final da tarde. Nesse meio-tempo, os índios saem da aldeia, vão para uma elevação no rochedo e descansam por um momento (figura 86). Quem vê algum dançarino sem máscara, morre.

Como mostrei, o pequeno templo é o verdadeiro ponto de referência da coreografia. Trata-se de uma arvorezinha enfeitada com penas. É o assim chamado *nakwakwocis*. O fato de a árvore ser tão pequena chamou minha atenção e a do padre Voth. Por isso fomos até o velho chefe, que estava sentado na margem da praça, e perguntamos o motivo disso. Ele respondeu: “Antes tínhamos uma árvore grande, mas agora arranjamos uma pequena, pois a alma das crianças é pura”.

Estamos aqui, portanto, no âmbito do mais perfeito culto arbóreo e animista, que, como sabemos pelos trabalhos de Mannhardt, ⁿ segue existindo no paganismo europeu, nos costumes hodiernos ligados à colheita, como parte das concepções populares primárias da mitologia humana universal. Trata-se aqui do vínculo entre a força da natureza e o ser humano, isto é, de criar o *symbolon*, a ação mágica realmente vinculadora, o que se faz ao lançar um termo mediador — nesse caso uma árvore, que está mais próxima à terra do que o homem, já que nela se enraíza. Essa árvore é o mediador que conduz ao mundo inferior. As penas são levadas no dia seguinte rochedo abaixo até uma fonte no vale, onde são plantadas ou penduradas como oferendas. Devem justamente fazer com que as preces atuem em prol da fertilidade, para que o milho cresça e se torne abundante.

O padre Voth e eu fizemos uma pausa ao meio-dia. Quando retornamos, mais para o fim da tarde, ali estavam ainda os dançarinos, em sua infatigável e grave solenidade, realizando seus movimentos uniformes de dança. Quando o sol insinuava se pôr, passamos a assistir a um espetáculo surpreendente, que mostrava, com suprema nitidez, como a serenidade solene e quieta extrai da base primária da humanidade elementar suas formas mágicas: nossa tendência mais imediata em ver, de forma unilateral, nessa cerimônia apenas o elemento da espiritualização entrou em colapso e acabou por se revelar um método explicativo insuficiente.

Surgiram seis figuras, três delas besuntadas de argila amarela; eram homens quase completamente nus, com os cabelos amarrados em forma de chifre. Estavam vestidos apenas com uma tanga. Além disso, havia três homens com trajes femininos. E, enquanto o coro, com seus sacerdotes, seguia realizando seus movimentos de dança tranquilamente e numa devoção imperturbável, as seis figuras encenaram uma paródia bem vulgar de seus movimentos, da qual, porém, ninguém ria; essa paródia vulgar não era sentida como um deboche cômico, mas como uma espécie de auxílio vindo dos histriões na tentativa de conquistar um ano frutífero na colheita do milho.

Qualquer um que entenda alguma coisa da tragédia da Antiguidade vê aqui a duplicidade do coro trágico e da peça satírica “enxertados num mesmo ramo”. O devir e o desaparecer da natureza são contemplados no símbolo antropomórfico — não em forma gráfica, mas na dança mágica revivida real e dramaticamente.

IDA A WALPI

A essência da penetração mágica no ser da divindade, para participar de sua força sobre-humana, mostrava-se na forma terrivelmente dramática da liturgia mexicana. Durante certa festividade, uma mulher que assume o papel de deusa do milho é venerada por quarenta dias como deusa e depois sacrificada — então o sacerdote veste-se com a pele dessa pobre criatura.

Na comparação com essa tentativa fanática e mais elementar de aproximação da divindade, parece haver mesmo um parentesco fundamental em tudo o que se pode observar entre os pueblos, ainda que sem o canibalismo — e nada garante que, nas cerimônias secretas, a seiva vinda das raízes sanguíneas do

culto tenha deixado de jorrar. Por fim, essa mesmateria que abriga os pueblos viu também as danças guerreiras dos selvagens índios nômades, com sua crueldade, a qual alcançava seu ápice com a morte em martírio do inimigo.

Ainda assim, com sua dança da serpente os mokis preservaram um estágio da tentativa de aproximação mágica e imediata à natureza por intermédio do mundo animal, em que se apresentam traços bárbaros. Entre os mokis, encontramos a dança com serpentes vivas nas aldeias Oraibi e Walpi. Não assisti pessoalmente a essa dança, mas posso, graças a algumas fotografias tiradas pelo padre Voth, transmitir a vocês uma ideia dessa que é a mais pagã das cerimônias de Walpi. Essa dança é ao mesmo tempo animal e para o culto sazonal. Nela, algo da dança animal que vimos em Santo Ildefonso combina-se, alcançando um máximo de intensidade expressiva, ao que vimos em Oraibi, na humiskachina, da dança da fertilidade, com sua individualidade e sua magia simbólica. Pois em agosto, quando a crise agrícola é deflagrada (uma vez que todo o resultado da colheita depende da chuva com seus trovões), evoca-se a trovoada que trará a salvação por meio de uma dança com serpentes vivas, que ocorre alternadamente em Oraibi e Walpi.

WALPI/DANÇA DA SERPENTE

Se em Santo Ildefonso se via na dança — ao menos para os não iniciados — simplesmente o antílope imitado, e se, na dança do milho, constatamos o caráter demoníaco dos dançarinos como demônios do milho apenas pela máscara, em Walpi encontramos um estágio bem mais primordial da dança mágica.

Aqui os dançarinos e o animal vivo formam uma unidade mágica, e o surpreendente é que, nessas cerimônias de dança, os índios aprenderam a lidar com o mais perigoso dos animais, a cascavel, de modo a domá-la sem recorrer à força, a ponto de a criatura participar voluntariamente — ou pelo menos sem fazer uso de seus atributos predadores, se não for provocada — de cerimônias que se estendem por dias e que, nas mãos de europeus, certamente terminariam em catástrofe.

Duas irmandades nas aldeias mokis contribuem para a festividade da serpente: a do antílope e a da serpente, totemicamente vinculadas a ambos os animais por sua saga.

Eis como o totemismo ainda se faz levar a sério: fornecendo a prova de seu nexos com os animais ancestrais pelo vínculo efetivamente palpável, em que o homem não apenas veste a máscara do animal, mas realiza ações culturais com o mais perigoso dos animais vivos: a serpente. A cerimônia da serpente em Walpi está, portanto, situada entre a empatia mimética da imitação e o sacrifício sanguinário, já que, nela, o animal é agora ele próprio introduzido como colaborador no culto da forma mais crua possível, e não para ser sacrificado, mas — como o *páho* — para atuar como mediador em prol da chuva, na medida em que acaba sendo devolvido à terra. Pois na dança da serpente em Walpi, a própria serpente é coagida a fazer tal mediação. Em agosto, quando se espera que venha a trovoada, as serpentes são, para uma cerimônia de dezesseis dias em Walpi, inicialmente capturadas vivas no deserto e então vigiadas naquele salão subterrâneo (a *kiva*) pelos chefes dos clãs da serpente e do antílope, e manuseadas em cerimônias peculiares, dentre as quais o banho das serpentes é a mais significativa e, para os brancos, espantosa. A serpente é tratada como um neófito nos mistérios e sua cabeça é mergulhada na água abençoada (em que há toda sorte de remédio), não obstante sua resistência.

No chão das *kivas* veem-se pinturas na areia. Em uma das *kivas*, estão representadas quatro serpentes-raios e, no centro delas, um quadrúpede. Em outra *kiva*, a pintura na areia representa um aglomerado de nuvens, das quais partem raios em forma de serpente, em quatro cores distintas, correspondendo aos quatro pontos cardeais. As serpentes são lançadas com toda a força na primeira dessas pinturas na areia, de modo que o desenho é desfeito e a serpente se mistura à areia.

Parece-me que se espera, com esse lançamento mágico, obrigar a serpente a atuar como causadora de raios ou geradora de água. É bastante claro que esse é o sentido da cerimônia como um todo, e as cerimônias subsequentes comprovam que as serpentes assim iniciadas são, nessa associação com os índios, convertidas da forma mais crua possível em causadoras e mediadoras da chuva. São de uma só vez a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma de animal.

As serpentes — e sem dúvida há, entre as cerca de cem capturadas, toda uma série de cascavéis verdadeiras, cujas presas venenosas permanecem intactas (como se chegou a verificar) — são mantidas na *kiva* e no último dia da festa ficam presas em um arbusto, fechado por uma cerca posta à sua volta.

Assim culmina a cerimônia: os índios aproximam-se desse arbusto, apanham as serpentes vivas e as carregam consigo, enviando as serpentes de volta à planície como mediadoras. Esse pegar e portar a serpente é descrito pelos pesquisadores americanos como uma ação incrivelmente excitante. Ela é realizada da seguinte forma: um grupo de três índios se aproxima desse arbusto com as serpentes. O grão-sacerdote do clã da serpente tira uma serpente do arbusto; outro índio, com a cara pintada e uma pele de raposa às costas, pega essa serpente e a leva à boca. Um companheiro, que o segura pelo ombro, desvia a atenção da serpente com os movimentos de uma varinha plumada. Um terceiro fica de sentinela, e é ele quem pegará a serpente, caso escape da boca. A dança é encenada por pouco mais de meia hora, num lugarejo em Walpi. Após todas as serpentes terem sido assim carregadas por algum tempo, ao som dos chocalhos — para fazerem tal som, os índios possuem tanto matracas como os cascos de tartaruga com pedrinhas que ficam em seus joelhos —, elas são rapidamente lançadas pelos dançarinos na planície, onde desaparecem. Pelo que sabemos do mito do povo de Walpi, essa veneração das serpentes remonta inteiramente às sagas cosmológicas sobre a origem ancestral. Narra-se em uma fábula como o herói Tí-yo teria viajado ao mundo inferior para descobrir onde encontrar a fonte primordial da água tão almejada. Nessa viagem, Tí-yo passa pelas várias *kivas* dos regentes do mundo inferior e — sempre acompanhado de uma pequena mulher-aranha que fica sentada em sua orelha direita, onde não pode ser vista, e que lhe serve de guia, como um Virgílio indígena que conduz Dante pelo mundo inferior — finalmente chega, após passar pelas duas casas do Sol a oeste e a leste, à grande *kiva* da serpente, onde obtém o mágico *páho* para conjurar o clima. Tí-yo retorna com ele e, segundo a saga, traz ainda duas jovens serpentes do mundo inferior, que têm filhos serpentiformes — criaturas muito perigosas, que acabam por obrigar as tribos a se mudar dali, de modo que nesse mito as serpentes são ao mesmo tempo divindades meteorológicas e animais da tribo, que motivam as peregrinações dos clãs.

A serpente não é, portanto, sacrificada durante essa dança, mas apenas convertida — pela consagração e pela mímica influenciadora — em emissária e despachada para que, retornando às almas dos mortos, produza, em forma de raio, a trovada no céu.

Isso nos dá uma ideia de como o mito e a prática mágica se entremeiam no homem “primitivo”.

SERPENTE/MÊNADES

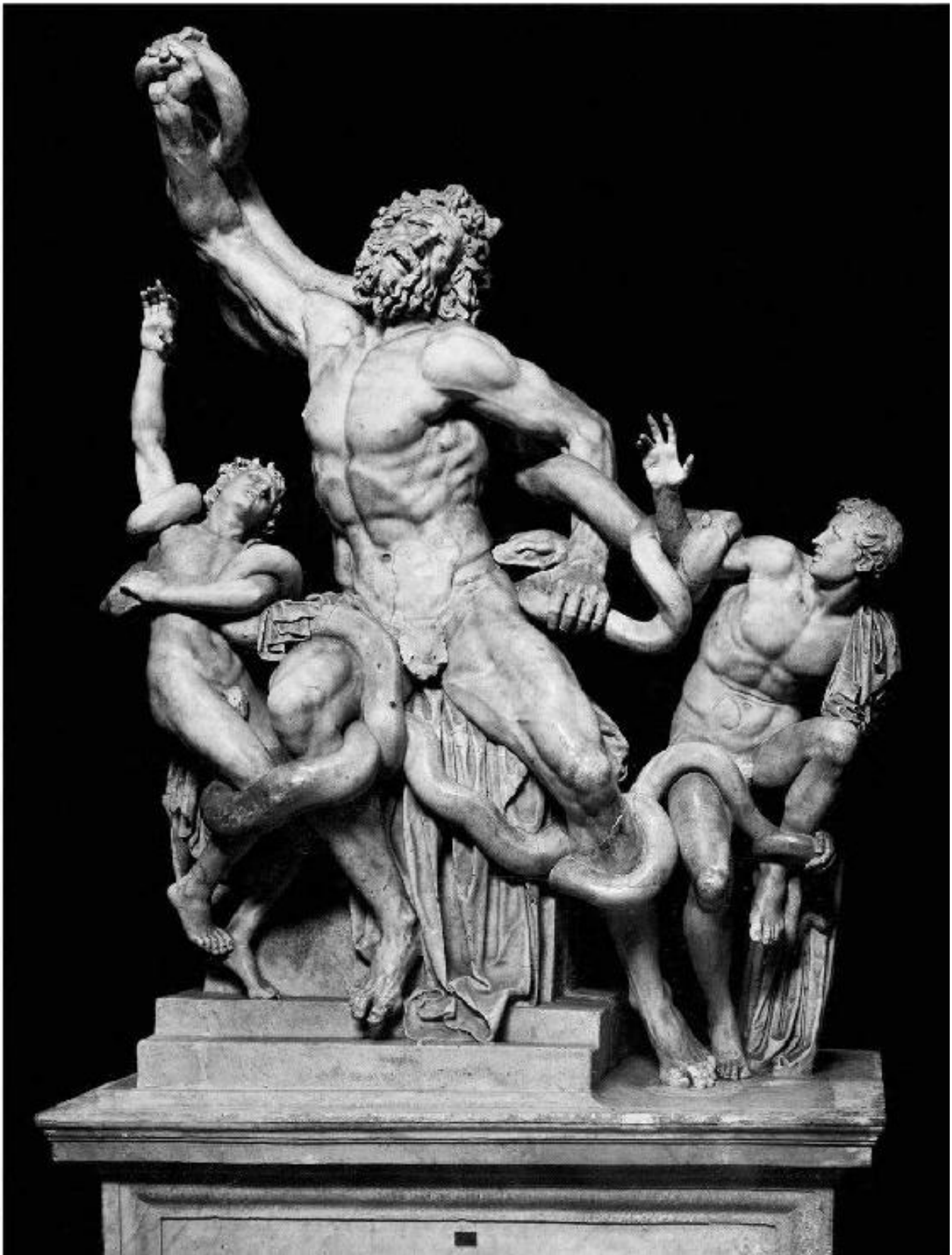
Para o leigo, seria evidente considerar a forma mais elementar na qual se descarrega essa magia religiosa entre os índios como uma propriedade original da selvageria primitiva, da qual o europeu nada sabe. Não obstante, há 2 mil anos, bem na terra de origem da nossa formação europeia, a Grécia, estiveram em voga hábitos culturais que chegam mesmo a exceder a rudeza desfigurada do que vemos entre os índios.



87. Mênade dançando. Paris, Museu do Louvre.

No culto orgiástico a Dionísio, por exemplo, as mênades dançavam com cobras vivas nas mãos, que se enrolavam em volta de sua cabeça como um diadema, enquanto na outra mão levavam o animal dilacerado na dança sacrificial extática em honra à divindade. O sacrifício de sangue, durante o frenesi extático, é — ao contrário das danças hodiernas entre os mokis — o ápice e o próprio sentido da dança religiosa.

A redenção do culto sanguinário do sacrifício animal permeia, como o mais intrínseco dos ideais da purificação, o movimento religioso do Oriente ao Ocidente. A serpente participa desse processo de sublimação na religião. A relação com ela pode ser vista como indicador na escala da crença que se transforma do fetichismo à pura religião de salvação. No Velho Testamento, na forma da serpente primordial Tiamat (Babilônia), ela é o espírito do mal, da tentação. Na Grécia, também é a impiedosa devoradora do mundo inferior: Erínia tinha serpentes à sua volta e, quando se tratava de punir, os deuses enviavam a própria serpente como carrasco. No mito e no grupo de Laocoonte, essa ideia da serpente como força destruidora do mundo inferior levou a esse poderosíssimo símbolo trágico (figura 88).



88. Slide de Laocoonte utilizado por Warburg. Roma, Museus do Vaticano.

A vingança dos deuses, que as cobras estranguladoras aplicaram ao sacerdote deles próprios e a seus dois filhos, levou, no conhecido grupo da Antiguidade, à incorporação ostensiva do máximo sofrimento humano. O sacerdote profeta, que quis auxiliar seu povo com um alerta contra as artimanhas dos gregos, sucumbe à vingança dos deuses sectários. A morte do pai e dos filhos torna-se assim símbolo da paixão antiga: morte por vingança, perpetrada por demônios sem alguma justiça nem esperança de salvação. Eis o pessimismo trágico e desesperançado da Antiguidade.



89. Esculápio . Roma, Museu Capitolino.

SERPENTE/ESFULÁPIO

Em contraste com a serpente como demônio na visão pessimista de mundo dos antigos, temos uma divindade-serpente, também oriunda da Antiguidade, na qual enfim podemos saudar o gênio amigo do homem, clássico e glorificado. Esculápio, deus da saúde na Antiguidade, tinha como símbolo a serpente, enrolada em seu bastão terapêutico (figura 89).

Seus traços são os que o salvador dos mundos tem na escultura clássica. É notável como mesmo esse

antigo deus das almas que partiram — o mais sublime e esclarecido dos deuses — se enraíza no território infernal, onde habita a serpente. Esculápio foi primeiramente venerado como serpente. O que está enrolado em seu bastão é em certa medida ele mesmo, ou, para ser mais exato, a alma do morto que já partiu, que subsiste e reaparece na forma da serpente.

Pois a serpente não é apenas, como diriam os índios de Cushing, a mordida fatal (consumada ou prestes a) que aniquila sem piedade, mas também se revela como corpo que abandona sua pele e segue subsistindo outra vez renovada — como que se despindo de seu invólucro. Ela é capaz de mergulhar terra adentro e dela reemergir. O retorno do mundo inferior, onde os mortos repousam, faz da serpente — junto à sua capacidade de renovar a pele — o símbolo mais natural da imortalidade e do renascer diante da doença e do perigo da morte.

No santuário de Esculápio em Kos, na Ásia Menor, o deus, na sua forma humanamente glorificada, está de pé como escultura divina e tem na mão o bastão em que a serpente se enrola. Mas, nesse santuário, a essência mais verdadeira e poderosa de Esculápio não estava ali presente numa máscara de pedra sem vida, mas seguia viva no âmago do santuário como serpente — sendo o animal alimentado, cuidado e manuseado no culto litúrgico, tal como apenas os mokis podem hoje cuidar de suas serpentes.



90. Esculápio no signo de Escorpião . Cidade do Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.

ALMANAQUE ESPANHOL

Em uma página de um almanaque espanhol do século XIII que encontrei em um manuscrito do Vaticano p e que simboliza Esculápio como regente do mês no signo de Escorpião, ganham nítida expressão abordagens tanto grosseiras como refinadas ao culto a Esculápio-serpente (figura 90). Vemos aqui, nas trinta frações referidas ao culto de Kos, ações indicadas de modo hieroglífico e simbólico como atos de

culto que são idênticas às abordagens mágicas e drásticas dos índios diante das serpentes. Aí temos a incubação no templo, a serpente, o modo como ela é carregada com as mãos e o modo como é venerada na condição de divindade manancial.

O pintor espanhol já não tinha mais nenhuma ideia disso, tampouco Engel, o alemão que, em 1488, publicaria com Ratdolt um almanaque desse tipo, em Augsburgo.

SERPENTE/CONSTELAÇÃO DE ESCULÁPIO

Esse manuscrito medieval é astrológico, já não transmitindo essas formas de culto como prescrições para práticas de devoção, como antes era certamente o caso; em vez disso, essas figuras foram convertidas em hieróglifos de almanaque para aqueles que nasceram sob o signo zodiacal com a constelação de Esculápio no céu. Pois Esculápio também foi convertido em divindade astral e sofreu, por um ato da fantasia cosmológica, uma transformação que o afastou das abordagens de fetichistas que lidavam diretamente com as serpentes vivas. Como constelação, encontra-se acima de Escorpião no zodíaco. Ele tem serpentes à sua volta e é então considerado o astro sob cuja influência nascem os profetas e os médicos. Por meio dessa sua conversão, o deus-serpente torna-se outra vez totem glorificado. Ele é o pai cósmico daqueles que nasceram no mês em que adquire sua maior visibilidade. Na astrologia antiga, a matemática e a magia coincidem. Afinal, a figura da serpente no céu — que além do mais ainda se encontra na constelação da grande Serpente — é empregada na determinação matemática do perímetro: os pontos brilhantes são apreendidos por uma imagem terrena, para que se possa de algum modo apreender o infinito, que não podemos compreender de outro modo, a não ser submetendo-o à natureza do perímetro linearmente definido. Assim, Esculápio é ao mesmo tempo delimitação matemática dos limites e portador do fetiche. O desenvolvimento da cultura até a era da razão vai se constituindo à mesma medida que a plenitude da vida grosseiramente palpável vai desbotando os signos de sua dimensão demoníaca, até torná-los matemáticos. Emerge o espaço de devoção. Há cerca de vinte anos, encontrei no norte da Alemanha, junto ao rio Elba, mais um curioso exemplo da indestrutibilidade elementar dessa memória do culto à serpente, que desafia qualquer tentativa de esclarecimento religioso — exemplo esse que mostra em retrospectiva, a partir da arte das imagens, a via de ligação por onde perambulou a serpente pagã.

SERPENTE/BÍBLIA

Em uma viagem às Vierlande, há cerca de vinte anos, encontrei, em uma igreja protestante de Lüdingworth (?), ilustrações bíblicas no coro alto, como é chamado; pode ser que tais ilustrações tenham ido parar aí vindas de uma Bíblia ilustrada do século XVIII, pelas mãos de um pintor viajante.

Ali, de repente, vi Laocoonte com seus dois filhos, na situação extrema com as serpentes. Como é que ele pôde adentrar a igreja? Ali Laocoonte foi salvo. De que modo? A explicação: diante dele, ergue-se o bastão de Esculápio, com uma serpente salvadora, correspondendo ao que lemos no quarto livro de Moisés, em que este teria comandado os israelitas (então no deserto) a erguer uma serpente de bronze para venerá-la, visando com isso a cura da mordida da serpente.

Estamos aí diante de um fragmento da idolatria que sobreviveu no Velho Testamento. Contudo, sabemos que só pode ser uma passagem enxertada, que pretendia explicar retrospectivamente a existência de um ídolo como esse em Jerusalém, dando-lhe um motivo. O fato principal continua sendo a destruição do vetusto ídolo de bronze da serpente pelo rei Ezequias, sob a influência do profeta Isaías.

A idolatria marcada pelo sacrifício humano e pela veneração animal era decerto a força hostil contra a

qual os profetas lutaram mais acerbamente. E essa luta constitui o ponto central da reforma oriental e cristã até nos tempos mais recentes.



91. Vendedor de antídoto contra a picada da serpente , Giulio Romano. Mântua, Museu Cívico do Palazzo del Te.

Não há dúvida de que a edificação da serpente contradiz duramente os dez mandamentos (que, contudo, só seriam fixados mais tarde); ainda mais por estar na oposição mais aguda possível à iconoclastia, que constitui a essência dos profetas reformadores.

Há mais um motivo pelo qual todo e qualquer conhecedor da Bíblia não pode conceber outro símbolo mais provocador e hostil do que a serpente. Afinal, é a serpente na árvore do Paraíso que rege o desenrolar da ordem bíblica do mundo, como causadora do mal e do pecado original. Na árvore do Paraíso ela é — tanto no Velho como no Novo Testamento — o poder satânico que provoca toda a tragédia do homem sob o pecado original.



SERPENTE/PAULO

Daí que o cristianismo em seu início — em luta contra a idolatria pagã — tenha se contraposto com toda a hostilidade ao culto à serpente. Aos olhos dos pagãos, Paulo era um emissário invulnerável, por ter sido capaz de atirar ao fogo a víbora que o mordera, sem que ele próprio sucumbisse à sua mordida. É ao fogo que pertence a víbora venenosa.

E a impressão da invulnerabilidade de Paulo frente à víbora de Malta preservou-se com tanta força que até o século XVI, nas festividades e feiras italianas, ainda apareciam charlatões com serpentes enroladas à sua volta, que se identificavam como gente da casa de São Paulo e vendiam a terra de Malta como antídoto para ser tomado contra mordida de serpente (figura 91). Para o curandeiro, a imunidade daqueles que tinham a fé inabalável só podia ser adquirida como resultado da prática mágica, revitalizada de modo a trazer a salvação.

SERPENTE/TIPOLOGIA

Na teologia medieval, vemos o prodígio da serpente de bronze até certo ponto mantido como veneração cultural. Parece mesmo que nada mostra tão bem a indestrutibilidade do culto animal como o modo pelo qual o prodígio da serpente de bronze se infiltrou na visão de mundo do cristianismo medieval. Pois a teoria medieval reteve tão intensamente na memória, como objeto a ser superado, esse culto à serpente, que, com base nessa passagem (afinal inteiramente isolada e contraditória frente ao sentido e à teologia do Velho Testamento), acabou incluindo a imagem da veneração da serpente no imaginário tipológico até mesmo da própria crucificação (figura 92).

A edificação dessa imagem animal e da adoração da multidão ajoelhada em frente ao bastão de Esculápio foi abordada e representada como um estágio preliminar — a ser superado — da humanidade na busca pela salvação.

SERPENTE/TIPOLOGIA/KREUZLINGEN

Nas representações escultóricas que decoram o monastério de Salem, ainda está presente essa tripartição, perdida na igreja de Kreuzlingen. Aqui, tal concepção de desenvolvimento resultou em um paralelismo surpreendente, cujo sentido não se mostra com facilidade àqueles que não foram iniciados em teologia. No teto da famosa capela do monte das Oliveiras, encontra-se representada logo acima do crucifixo a adoração desse que é o mais pagão dos ídolos — e com um páthos que em nada fica devendo ao do grupo de Laocoonte.

Aqui Moisés — que, como narra a Bíblia, quebrou as tábuas da lei devido à veneração ao bezerro de ouro — vê-se obrigado a servir de tenente para a serpente de bronze, em consideração justamente às tábuas da lei, que afinal proibiam a idolatria: dessa versão da história já não mais se depreende claramente que a veneração da serpente de bronze deva ser considerada um estágio preliminar a ser superado.

CONCLUSÃO

Senhoras e senhores,

Pretendo encerrar e me dar por satisfeito caso essas imagens da vida cotidiana e das festividades dos

índios povos tenham mostrado que suas danças mascaradas não eram brincadeira, mas a forma pagã e primária de responder à grande e atormentadora pergunta quanto ao porquê das coisas. Diante do inapreensível nos processos da natureza, o índio contrapõe sua vontade de apreender, pois assim ele próprio se metamorfoseia em uma dessas causas. Frente à consequência sem explicação, ele postula por impulso a causa mais apreensível e visível dentro de suas capacidades. É a causalidade mitológica em forma de dança. Se religião significa vínculo, então o sintoma do desenvolvimento que parte dessa situação primordial é que o vínculo entre o homem e o ser mais elevado impele à espiritualização, pela razão de que o homem já não está mais aglutinado com o símbolo da máscara, mas institui a causalidade em termos puramente reflexivos. A vontade de entregar-se à devoção é uma forma enobrecida do mascarar-se. Com isso que chamamos de progresso da cultura, a força que exige o entregar-se vai perdendo cada vez mais esse descomunal elemento apreensível e se torna por fim símbolo espiritual, invisível.

Quer dizer: no império da mitologia, não reina a lei da menor quantidade de força, não se busca a causa mais simples possível para a legalidade verificada no curso regular da natureza. Em vez disso, é instituído, em prol da possibilidade de apreensão, um ser saturado com um máximo de força demoníaca, para que assim se possa realmente apanhar a causa dos acontecimentos enigmáticos. O que vimos na noite de hoje a respeito do simbolismo da serpente deve nos indicar — infelizmente em um esboço demasiado provisório — a transformação que vai do simbolismo do corpo e da realidade e que é apanhado com as mãos ao simbolismo do que é apenas pensado. Entre os índios, a serpente é realmente apanhada e apropriada como causa viva, substituindo o relâmpago. Eles a levam à boca, para que assim ocorra uma união real entre a serpente e a pessoa mascarada ou pelo menos pintada com serpentes. Na Bíblia, a serpente é a causa de todo mal e é como tal punida com a expulsão do Paraíso. Apesar disso, ela se insinua novamente em um dos capítulos da própria Bíblia, como um símbolo pagão indestrutível e como divindade terapêutica.

Na Antiguidade, a serpente igualmente constitui a encarnação do sofrimento humano mais profundo, na morte de Laocoonte. Mas a Antiguidade já é, por outro lado, capaz de transformar o terror inconcebível do deus-serpente, pois representa Esculápio como o salvador que domina a serpente, e o transporta — ele que é o deus-serpente com o animal subjogado nas mãos — ao céu como divindade astral.

Com base naquela passagem bíblica, a astuta serpente soube se infiltrar mais uma vez como símbolo fatalista na teologia medieval, na medida em que sua exaltação — mesmo que expressamente concebida como estágio preliminar e superado de desenvolvimento — foi situada até mesmo ao lado da crucificação.

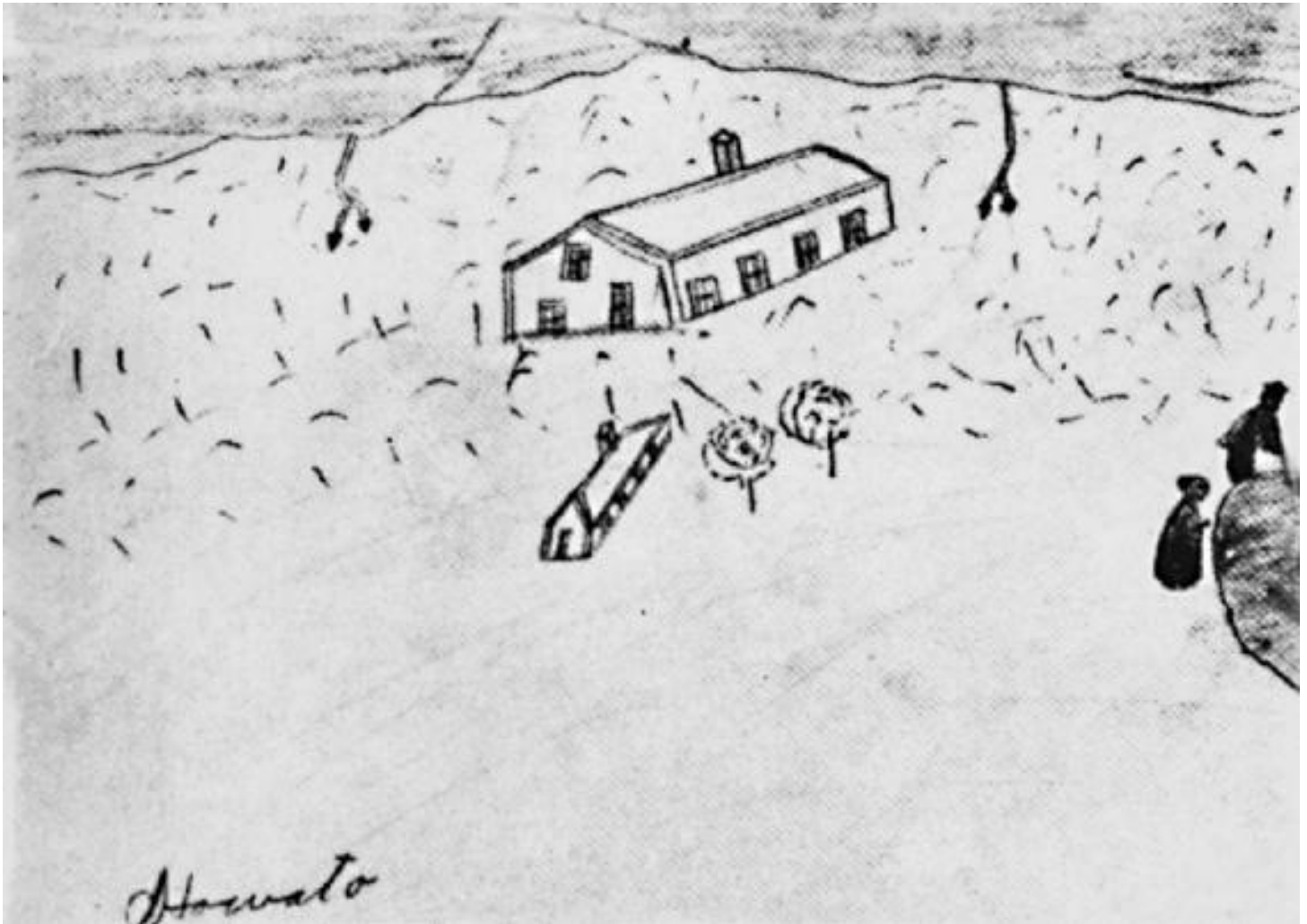
A serpente é, justamente, um símbolo internacional para responder à questão: de onde vêm a devastação elementar, a morte e o sofrimento no mundo? Vimos em Lüdingworth como, em pleno século XVII [?], o ideário cristológico ainda se servia da linguagem imagética da serpente, vinda do paganismo, para exprimir a essência do sofrimento e da salvação nos termos da simbologia da serpente. Pode-se talvez dizer: onde quer que o sofrimento humano, desnordeado, busque por salvação, terá à mão a serpente como causa esclarecedora em termos de imagem. A serpente merece um capítulo próprio na filosofia do “como se”.

Como a humanidade se livra dessa vinculação forçosa com o réptil venenoso, tido como causa? Nossa era tecnológica não precisa da serpente para explicar e compreender o relâmpago. O raio não mais assusta o habitante da cidade, que também não mais anseia, como única fonte d'água, pela fértil tempestade de raios. Ele possui água encanada, e a serpente-relâmpago é diretamente conduzida à terra pelo para-raios. A explicação da ciência natural acabou com a causalidade mitológica. Sabemos que a serpente é um animal que está sujeito a ser dramaticamente exterminado, caso o homem assim queira.

Portanto, a substituição da causalidade mitológica pela tecnológica extrai da serpente sua dimensão assustadora, sentida pelo homem primitivo. Se, com essa emancipação da intuição mitológica, ela na verdade o ajuda a responder satisfatoriamente o enigma da existência, é algo que não pretendemos afirmar agora.

O governo americano trouxe aos índios — e o fez com uma energia realmente admirável — escolas para o esclarecimento, como antes fizera a Igreja católica. Seu otimismo intelectual aparentemente teve êxito em fazer as crianças indígenas irem à escola em roupas adequadas e uniformes e deixarem de acreditar nos demônios pagãos. Isso é mesmo verdade para a maior parte das crianças assim educadas. Certamente pode ser um progresso. Mas se com isso se faz ou não justiça à alma dos índios, que pensa por imagens e está (como gostaríamos de dizer) ancorada na mitologia e na poesia, já é algo que prefiro não afirmar tão facilmente.

Certa vez pedi às crianças de uma dessas escolas que ilustrassem um conto maravilhoso alemão que até então desconheciam, “João cabeça de vento”,^s já que nele aparece uma trovoada, e eu queria ver se as crianças desenhavam o raio com realismo ou na forma de serpente. Dos catorze desenhos, todos bem vívidos, embora sob a influência da escola americana, doze foram desenhados realisticamente. Mas dois ainda traziam o símbolo indestrutível da serpente em forma de seta, tal como aparecia na *kiva* (figura 93).



93. Desenho de uma criança hopi: casa durante a tempestade com relâmpagos.

Goethe afirmou: o homem jamais concebe quão antropomórfico ele é. Resta, pois, o que disse o Espírito da terra: “és equivalente ao espírito que tu concebes, não a mim”. Mas nós não queremos deixar que nossa fantasia seja coagida pela imagem da serpente, que leva aos primitivos do mundo subterrâneo. Queremos escalar o teto da morada do mundo, voltar a cabeça para cima e pensar no que Goethe chegou

a dizer: não fosse o olho algo solar, como poderia contemplar o Sol? Toda a humanidade se encontra na veneração do Sol. E tomá-lo como símbolo que nos alça das profundezas da noite é direito tanto do selvagem como do erudito.

As crianças estão em frente a uma caverna (figura 94). Alçá-las à luz é a tarefa não só da escola americana, mas da humanidade em geral. Certa vez, quando estava nos aposentos do governador, em Acoma, sua filhinha de quatro anos entrou, com seus amistosos olhos castanhos de criança, e eu lhe perguntei pelo intérprete como se chamava. “Ochatsi”, ela disse. “O que isso quer dizer?” “Sol.”



94. Crianças em frente a uma caverna. Fotografia de Aby Warburg.

Onde as crianças levam tais nomes e a pura alma infantil precisa rezar pela chuva — aí o paganismo não é, em sua mentalidade, uma força hostil à cultura.



95. “Tio Sam”. Fotografia de Aby Warburg.

CONCLUSÃO/TIO SAM/SAN FRANCISCO

A relação daqueles que buscam a salvação com a serpente move-se no circuito da veneração cultural, da aproximação sensorial mais crassa possível à superação. Ela foi e continua sendo, como vemos nesses cultos dos pueblos, um notório indicador para o desenvolvimento que vai da aproximação mágica impulsiva ao distanciamento espiritualizante e que designa o réptil venenoso como símbolo daquilo que o homem precisa superar externa e internamente junto às forças demoníacas da natureza.

Na noite de hoje, só pude mostrar a vocês, a partir de um verdadeiro resquício do culto mágico à serpente — e infelizmente de modo muito rápido —, a situação primordial junto à qual a cultura moderna labora em seu refinamento, em sua suplantação e em sua substituição.

Aquele que superou o culto à serpente e o medo do trovão, o herdeiro dos autóctones e usurpador dos índios em sua busca por ouro — só pude fotografá-lo como símbolo em uma rua em San Francisco (figura 95).

É o Tio Sam com sua cartola, passando cheio de orgulho pela rua, em frente a uma rotunda imitada dos antigos. Sobre sua cartola vemos a fiação elétrica. É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou

o relâmpago da natureza. A cascavel já não provoca medo algum no americano de hoje — ela morreu ou, em todo caso, deixou de ser venerada. O que ela enfrenta agora é o extermínio. O relâmpago capturado na fiação, a eletricidade cativa, engendra uma cultura que acaba com o paganismo. O que põe em seu lugar? As forças da natureza não são mais vistas na escala antropomórfica ou biomórfica, mas como ondas intermináveis, no mais das vezes invisíveis e submetidas a um aperto de botão do homem. Munida delas, a cultura da era das máquinas destrói o que a ciência natural, brotada do mito, arduamente conquistou: o espaço de devoção, que se transformou no espaço de reflexão.

O Prometeu moderno, tal como o Ícaro moderno — Franklin, o apanhador de raios, e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave governável —, são justamente os destruidores daquele fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmos. Na luta pelo vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor, o pensamento mítico e o simbólico criaram o espaço ou como de devoção, ou como de reflexão, que é roubado pela ligação elétrica instantânea, caso uma humanidade disciplinada não restabeleça os escrúpulos da consciência.

a A palestra foi organizada em torno de fotografias, desenhos e reproduções. Os intertítulos são referências a essas imagens, mas nem todas puderam ser recuperadas para esta edição.

b Warburg ficou internado em Kreuzlingen (na Suíça) entre 1921 e 1924 .

c Usualmente chamada de Cliff Palace.

d Überlingen é uma pequena cidade alemã à margem do lago Constança (Bodensee). A referência de Warburg implica uma comparação entre o Cliff Palace e as Heidenhöhle (literalmente, “cavernas pagãs”), situadas em Überlingen, um complexo de galerias esculpidas em uma parede rochosa, embora não se saiba ao certo quando nem para que fins.

e Warburg refere-se ao *piki* , um pão utilizado em várias cerimônias distintas; seu aspecto é mesmo o de uma folha de papel, podendo inclusive ser dobrado ou enrolado. A pedra aquecida utilizada passa por uma preparação especial; é lisa, pouco aderente e aquecida por baixo.

f Francisco Vásquez de Coronado (1510-54), conquistador espanhol.

g * Série de romances populares escritos pelo autor norte-americano James Fenimore Cooper (1789-1852).

h * Tradução das anotações de Warburg: A serpente (Tzitz Chu'i) e o cosmos com o fetiche meteorológico foram desenhados para mim em 10 de janeiro de 1896 em meu quarto, nº- 59, no Palace Hotel de Santa Fé, por Cleo Jurino, o guardião da Estufa em Cochita. C. J. é também o autor das pinturas nas paredes da Estufa. O ascerdote de Chipeo Nanutsch. 1. Aitschin, casa de Yaya (ou Yerrick), fetiche./2. Kashtiarts, arco-íris/ 3. Yerrick, fetiche (ou Yaya)/ 4. Nematje, nuvem branca./ 5. Neaesh, nuvem de chuva./ 6. Kaasch, chuva./7. Putunschschj, relâmpago./ 10. Tzitz-chui, "serpente-água"/11. os quatro anéis, que significam: quem se aproxima da serpente e não diz a verdade, cai morto antes de contar até quatro. (N.T.)

i Ilha alemã situada no mar do Norte.

j Em seu exemplar pessoal, Warburg acrescenta: “navajo”.

k Warburg refere-se aqui a Carl Spitteler, *Meine frühesten Erlebnissen* , Jena, 1914, p. 59.

l Em seu exemplar pessoal, Warburg anota aqui: “do corpo [erguido]”.

m A terminologia aqui empregada estabelece um significativo jogo de palavras, que atravessa vários dos textos tardios de Warburg, o qual não é possível reproduzir em português. Trata-se do seguinte:

a) O termo “*Greifmenschen*” , que se traduz por “homem apanhador”, possui a acepção, difícil de transmitir em poucas palavras, do homem que só é capaz de agarrar ou pegar o que está ao alcance da mão e é imediatamente palpável, e que, por implicação, está preso à situação mais imediata. Ele é o “coletor”, ou seja, o “homem primitivo” cuja subsistência se baseia na coleta (e não na caça e/ou agricultura).

b) Como contrapartida para esse “homem apanhador”, Warburg propõe o “*Begriffsmenschen*” , que se traduz como “homem conceituador”. Em alemão, o termo “conceito” (*Begriff*) está etimologicamente relacionado ao verbo “pegar” ou “apanhar” (*greifen*).

c) Entre o “homem apanhador” e o “conceituador” está, para Warburg, o que “vincula por símbolos”. Em seu exemplar pessoal, Warburg faz a seguinte anotação nesse parágrafo: “falta uma tradução correta para símbolo: coalescência, encarnação”. O termo que traduzo como “encarnação” deriva justamente da raiz em questão: *Inbegriff* . Ele é retomado na conclusão do texto.

d) Está implícita a associação do “homem apanhador” ao tato. Esse ponto é importante, pois será retomado, em nova chave, nas linhas finais do texto sobre a pintura de Manet. Nele, Warburg utiliza a expressão “*Begriffe ohne Greiflichkeit*” , que traduzo por “conceitos intangíveis”, para logo depois caracterizar a superação do ideal da escultura (tátil) pelo da pintura (visual).

n Wilhelm Mannhardt (1831 - 80), folclorista alemão.

o Em seu exemplar pessoal, Warburg acrescenta: “Sua cabeça nobre e barbada corresponde à veneração a ele dedicada como deus pagão salvador dos mundos”.

p Trata-se do mesmo almanaque citado no texto “A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero”.

q Essa tripartição seria uma concepção teológica da história, como se depreende de uma anotação riscada pelo autor. No próximo texto,

Warburg vai desdobrá-la, indicando três fases da concepção teológica medieval da história nestas palavras: “o homem sob a natureza, sob a velha lei e sob a nova lei, a do perdão”.

r O termo é usado por referência à acepção específica que possui na heráldica. Nesse contexto, tenente é a figura humana que segura o escudo em um brasão.

s Trata-se de uma das fábulas do famoso livro infantil *Der Struwwelpeter* , de Heinrich Hoffmann.

6. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte a

Fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte

a subsistência da humanidade primitiva na
cultura dos índios pueblos
Kreuzlingen

Materiais oriundos da cultura do homem primitivo para o problema da vinculação simbólica

10 de abril de 1923 . Devir e decorrer ^b do espaço de reflexão

27 /10 /1923

a palestra apresentada está nos papéis
brochados à costura numa capa cinza

Um velho livro aqui folheio:

De Atenas a Oraibi, sempre primos!

28 /7 /1923

Não quero que minha apresentação das imagens da vida dos índios pueblos na América do Norte, feita em 21 de abril de 1923 , em Kreuzlingen, Bellevue, seja concebida como “resultados” de algum tipo — oponho-me antes de tudo a essa expressão porque o dr. Kurt Binswanger convidou o padre Schlatter à minha palestra atribuindo-lhe esse título, sem meu conhecimento prévio —; ou seja, não se deve concebê-la como “resultados” de um saber ou de uma ciência presumidamente elevados, mas como confissões desesperadas de alguém que busca livrar-se da prisão em que se encontra, próprias à busca pela ascensão espiritual de quem é compelido a estabelecer vínculos, quer por meio de [?], quer pela assimilação imaginária ao corpo. Eis o que deve ficar à vista como problema mais íntimo: a catarse dessa compulsão ontogeneticamente opressora em direção a uma definição sensível das causas. Não quero que se encontre o mínimo traço de cientificismo blasfêmico nesta busca comparativa pela natureza imutável do índio em meio à alma humana desamparada. As imagens e as palavras devem servir de auxílio aos pósteros na tentativa da reflexão própria, para opor resistências à tragédia da cisão entre a magia impulsiva e a lógica confrontadora. A confissão de um esquizoide incurável, arquivada pelos médicos da alma.

Polaridade, mágica-arquitetônica

Problema da contaminação cultural entre os pueblos

Cultura dos pueblos em relação ao clima

Cultura dos pueblos em duas partes (mímica, cosmologia)

Pensamento por fábulas — tentativa desesperada de ordenação

Pensamento causal a partir do totem — infância

O homem consciente como meio entre sístole e diástole

Artes plásticas, situadas entre mímica e ciência

Danças kachina (em termos gerais)

Dança humiskachina (Oraibi)

Tratar/portar (vincular-/separar)

Assimilação ao corpo

Magia da serpente, essência

Pensamento mítico — definição de perímetro

Bases fóbicas para tal

Serpente: por que tomá-la como elemento primordial?

Tipologia, essência

Biblioteca Warburg



96. Aby Warburg.

O PROBLEMA ^c

Por que ir para lá? O que me atraiu?

Atendo-me ao que há de superficial no plano principal de minha consciência, eis o que indicaria como causa: o vazio da civilização do leste americano tanto me repele que saí em fuga, ao acaso, em busca de

um objeto natural e de ciência, de sorte que fui a Washington, para visitar a Smithsonian Institution. É mesmo o cérebro e a consciência científica do Leste americano, e lá de fato encontrei pela primeira vez os pioneiros da pesquisa dos nativos, nas pessoas de Cyrus Adler, dos srs. Hodge, Frank Hamilton Cushing e, sobretudo, James Mooney (além de Franz Boas, em Nova York); eles me abriram os olhos para a significação mundial da América pré-histórica e “selvagem”. De sorte que me decidi a examinar o Oeste americano tanto como criação moderna como em seus substratos hispânico e indígena.

A vontade romântica somou-se à vontade em me engajar com algo mais viril do que até então me fora dado fazer. Ainda repercutiam em mim a raiva e a vergonha por não ter enfrentado o período da cólera em Hamburgo, ^d como o fizeram meu irmão e a família de minha querida esposa.

Ademais, eu passara a sentir uma verdadeira aversão pela história da arte de caráter estetizante. A consideração formal da imagem — que não era compreendida como produto biologicamente necessário entre o exercício da arte e o da religião (o que, diga-se, só percebi mais tarde) — a mim parecia engendrar um jogo de palavras a tal ponto estéril que, após minha viagem a Berlim, no verão de 1896, tentei mudar para a medicina.

Ainda não suspeitava que, a partir dessa viagem americana, precisamente o nexos orgânico entre a arte e a religião dos povos “primitivos” resultaria tão claro para mim que eu observaria com tal nitidez a identidade, ou melhor, o que há de indelével no homem primitivo, que permanece o mesmo por todas as épocas, que isso me permitiria destacar esse nexos como órgão tanto na cultura do início do Renascimento florentino como, mais tarde, na Reforma alemã.

Um livro e uma imagem me deram a base científica e a visão do objetivo de minha viagem. O livro, que encontrei na Smithsonian Institution, era a obra de Nordenskjöld sobre a Mesa Verde, ^e isto é, aquela região no norte de Colorado onde se encontram as ruínas dos enigmáticos Cliff Dwellings — obra sólida, conduzida do começo ao fim no espírito científico, a que devo o esteio firme de meu ensaio.

O objetivo romântico e visionário, que despertou o desejo de aventura, era uma péssima reprodução colorida em formato grande, que representava um índio defronte a uma dessas aldeias instaladas na fenda de um penhasco. Daí que brotaram a primeira impressão e a real indagação feita aos senhores da Smithsonian Institution, que então me indicaram o livro de Nordenskjöld. Quando perguntei se não seria possível visitar esses Cliff Dwellings, disseram-me que, como já era fim de novembro, tal visita, bem no inverno, me poria em grandes apuros, o que me encantou mais ainda. Sobretudo porque acabara de sair do serviço militar, que completei com grande diligência, ainda que tenha fracassado, já que não passei de sargento. Conheci de perto o antissemitismo em sua forma insidiosa como um perigo para a Alemanha e gostaria de salientar que, se é verdade que eu mesmo nunca senti em mim algo que me qualificasse a ser um militar de reserva realmente bom, os outros — promovidos, como mandava a cartilha, em decorrência da confissão religiosa — eram, para começar, ainda piores; e saliento, sobretudo, que judeus alemães realmente qualificados foram privados de atuar como oficiais no Exército, o que foi pago com sangue em 1914. Caso tivéssemos mais alguns milhares de oficiais judeus, talvez tivéssemos vencido a Batalha do Marne.

Seja como for, veio a calhar para mim que o Exército americano e os camponeses desse país usavam a mesma sela húngara nos cavalos que nossa artilharia. De qualquer modo, também trouxe comigo a vontade para suportar as estafas, ainda que não de uma forma realmente heroica.

Ao observar a civilização americana moderna, ocorreu-me ainda um desejo que me proporcionou impressões as mais aprazíveis: visitar os estabelecimentos de ensino, escolas e universidades americanas no Oeste. Por ter a oportunidade de fazer essa viagem contando com a boa vontade alheia, sempre renovada, agradeço à incrível e benevolente abertura das autoridades em relação a nós, europeus, encorajados à solicitude por duas enfáticas cartas de recomendação, a saber: uma do ministro da Guerra,

outra do ministro do Interior dos Estados Unidos. Kuhn e Loeb providenciaram essas cartas de recomendação para mim, que não passavam de cinco linhas cada, e me abriram todas as portas a Oeste. Somou-se a essas uma carta de recomendação bem prestativa de Seligman para Robinson, magnata ferroviário de Chicago. Certa tarde, entrei em seu escritório, onde encontrei um americano mais velho, com o rosto marcado por certo cansaço e de energia contida, que leu rapidamente a carta, ergueu a cabeça num instante e perguntou apenas: “*What can I do for you, Sir ?*”. Estaria perdido se fosse falar com ele só de generalidades. Disse de pronto que gostaria de uma carta de recomendação ao governador do Novo México, bem como de uma ou duas cartas a pessoas eminentes no território dos pueblos, e que seria ótimo se pudesse viajar livremente pela ferrovia Atchison-Topeka-Santa Fe. Sua resposta foi simplesmente: “*All right, Sir, you get the letters in the afternoon*”. E à tarde, no Palace Hotel, efetivamente recebi três valiosíssimas cartas de recomendação e um passe para o trem. Foi só graças a esse passe que pude utilizar o trem consecutivas vezes, saindo de Santa Fe, para fazer minha excursão pelas aldeias indígenas.

CULTURA ARTÍSTICA DOS ÍNDIOS

Para mim, a arte dos índios apontava para duas áreas distintas, que, contudo, para os próprios índios eram uma atividade única: a dança e as artes plásticas. Ambas as expressões baseiam-se, em termos instrumentais, no tronco comum de suas representações religiosas, que vêm à tona como práticas mágicas [de uma] visão cosmológica de mundo profundamente elaborada e grandiosa. Os desenhos coloridos que um índio, Juan Chata, ^f fez para mim em Santa Fe revelam, sob a representação tida por infantil, concepções auxiliares à fantasia ordenadora surpreendentemente idênticas às que encontramos, com toda a semelhança, na terrível Antiguidade pagã da Europa e da Ásia.

E aí se impõe a questão: em meio às obras desses entalhadores de bonecos, ornamentadores de cerâmica, pintores e dançarinos de pele morena, observaríamos criações autóctones, ideias populares entre os primitivos, ou estaríamos diante de produtos mistos, compostos tanto de ideias originais do sul da América do Norte como do impacto europeu? Pois, como se sabe, este foi infundido ao final do século XVI pelos espanhóis, atingindo inclusive os índios ao norte do Novo México, e deixando atrás de si uma camada, sobreposta às concepções originalmente americanas, sobre a qual recentemente se depositou a cultura do puritanismo americano, com suas empreitadas educadoras. Estamos, portanto, do ponto de vista filológico, diante do objeto mais difícil que se pode pensar: um palimpsesto, cujo texto — mesmo quando trazido à tona — está contaminado. Para complicar ainda mais, acrescenta-se que o idioma dos índios hodiernos é a tal ponto diferenciado e rico que as aldeias vizinhas dos pueblos — há entre trinta e quarenta delas — não se entendem, precisando agarrar-se a uma linguagem de sinais, ou então ao espanhol (no passado) ou inglês (no presente). ¹

De início, só essa diversidade de dialetos já inviabiliza uma psicologia histórica confiável; para que se chegue a um fundamento sólido, seria necessária uma preparação linguística que exigiria toda uma vida. Desde a época em que arrisquei essa pequena excursão, trabalhos do gênero proliferaram a perder de vista, mas que parecem ter levado a uma relativa clareza quanto aos caminhos trilhados pelos pueblos. ²

Portanto, o que vi e vivi representa apenas a aparência externa das coisas, de que só tenho o direito de dizer que, como já adianto, sua problemática insolúvel pesou com tanta força em minha alma que, durante o tempo em que estava são, jamais teria arriscado expor algo de científico a respeito.

Mas agora, em março de 1923, aqui em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um sismógrafo — feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis

planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano —, dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo, pois nesta época de declínio caótico até o mais fraco tem a obrigação de reforçar a vontade pela ordenação cósmica.

Vi entre os índios dois processos paralelos, que mostram, com uma conspicuidade estranha e surpreendente, a polaridade do ser humano em sua luta com a natureza. Primeiro, a vontade de subjugar magicamente a natureza, por meio da metamorfose em animal; e segundo, a capacidade de conceber — com uma abstração notável — a natureza em termos cósmico-arquitetônicos como um todo que se mantém objetivamente coeso e está condicionado tectonicamente. §

Antes de viajar, obtive de Frank Hamilton Cushing — pioneiro e veterano na luta pela compreensão da alma indígena — explicações para mim completamente novas e impressionantes sobre a psicologia da vontade de metamorfosear-se em animal. Esse homem com marcas de varíola e um ralo cabelo ruivo, cuja idade não se consegue adivinhar, disse-me, enquanto fumava um cigarro, que um índio certa vez lhe falara: “Por que o homem deve ficar acima do animal? Veja o antílope, que é apenas correr, e corre muito melhor que o homem — ou o urso, que é força pura. Os homens podem só um tanto, enquanto o animal pode tudo aquilo que é”. (Para o homem primitivo, os animais são um símbolo cinético pleno, em relação aos quais as tentativas do ser humano parecem fragmentárias e insuficientes.)

Para o europeu racionalisticamente corrompido, a cultura artística expõe um expediente desconfortável, doloroso e por isso usado a contragosto, para destruir pela base sua crença em um mundo de conto de fadas idilicamente confortável, que seria o lar primordial e comum da humanidade, antes do pecado original do conhecimento. O substrato fabuloso presente no jogo e na arte indígena é sintoma e prova de uma busca desesperada pela ordenação frente ao caos, e não um deixar-se levar pelos impulsos no fluxo das coisas, rindo à toa.

Um animal maravilhoso, ao que parece o produto mais concreto da fantasia lúdica, é, *in statu nascendi*, uma abstração plena de labor conceitual. Trata-se de uma definição perimetral de fenômenos que, em sua incompreensibilidade fugidia, não se deixam apreender de outro modo. Exemplo disso é a dança da serpente em Oraibi e Walpi.

O terreno é um deserto árido. Só em agosto cai a chuva, que surge acompanhada de trovoadas intensas. Caso ela não venha, o laborioso cultivo e plantio dos índios (milho e pêssego), arduamente cumprido ao longo do ano, terá sido em vão. Caso apareça o relâmpago, então nesse ano a fome terá sido esconjurada.

O formato serpentino do raio, o enigma de seu movimento (que não possui um ponto de partida e de chegada que se possa determinar com nitidez), seu perigo — isso tudo o raio compartilha com a serpente, que proporciona um máximo de movimento e um mínimo de superfície vulnerável. Ao tomá-la nas mãos em sua forma mais perigosa, a da cascavel, como os índios de fato fazem, ao se expor à sua mordida e, ao cabo, em vez de matá-la, devolvê-la ao deserto — nisso, o esforço humano busca precisamente conceber, por meio da apreensão manual, algo que na realidade escapa aos artifícios de que dispõe.

A tentativa de exercer uma influência mágica é, portanto, em primeiro lugar, uma tentativa de apropriação de um evento natural na sua forma de abrangência viva e semelhante: o raio é capturado pela apropriação mimética e não, como na cultura moderna, pela atração magnética, através de um aparato inorgânico que o conduz terra adentro, anulando-o. Tal conduta diante do mundo ao redor distingue-se da nossa pelo fato de que a imagem mimética deve estabelecer à força o vínculo, enquanto nós almejamos o distanciamento espiritual e real.

A categoria primordial da forma de pensamento causal é a infância. Ela expõe o enigma do nexos determinado pela matéria, combinado à catástrofe incompreensível do desprendimento das criaturas umas das outras. O espaço abstrato de reflexão entre sujeito e objeto baseia-se na vivência do cordão umbilical cortado.

O “selvagem”, perplexo frente à natureza, fica abandonado sem proteção paterna, e seu arrojado rumo à causalidade desperta com a seleção de um pai animal com que tenha afinidade eletiva, que lhe confere as qualidades de que precisa na luta com a natureza — qualidades que, em comparação com o animal, encontra menos individualizadas em si mesmo. Essa é a base primordial do totemismo.

A temida serpente deixa de ser temível assim que é adotada como pai — ao que cumpre lembrar que os povos possuem um direito matrilinear, isto é, buscam a causa da existência em sua indiscutível *Mater certa*.^h A ideia da causa — e essa é a conquista científica dos assim chamados primitivos — é transmutável entre o animal e o homem, e a forma mais crassa dessa transmutação acontece precisamente na dança. Por meio da música que lhe é própria e — como na dança com as cascavéis — até mesmo com o apropriar-se da própria criatura viva.

MEMÓRIAS/ACERCA DOS LIVROS SOBRE OS ÍNDIOS

No ano de 1875, em Ischl, minha mãe caiu gravemente doente. No ápice da crise, tivemos que deixá-la em uma carruagem, conduzida por um postilhão ruivo, sob cuidados da nossa fiel Franziska Jahn, que com efeito a trouxe de volta para casa sã e salva, pelo fim do outono daquele ano — não obstante ter sido tratada por três autoridades vienenses (Widerhofer, Fürstenberg e outro) e cuidada por enfermeiras católicas cujo perfume guardo ainda hoje no nariz.

Farejei como um animalⁱ a grave enfermidade de minha mãe. Pois a mim ela parecia estranha e particularmente lúgubre, quando, na debilidade que antecedeu sua doença, foi levada de liteira ao monte Calvário em Ischl, que queríamos visitar; nessa ocasião, tive pela primeira vez diante dos meus olhos, nas imagens completamente deturpadas dos camponeses, o ímpeto trágico e despojado das cenas da paixão da vida de Cristo, e me senti entorpecido.

Uma única visita à minha mãe, então com aparência miserável e perturbada, e a convivência com um estudante judeu austríaco mais pobre que eu (que diziam ser um tutor) produziram uma atmosfera de desespero interior que alcançou seu ápice quando meu avô veio e disse: “Rezemos pela mãe de vocês” — e nisso pegamos os livros hebraicos de orações guardados no cesto e iniciamos a ladainha.

Como reação a essa comoção inconcebível, havia duas alternativas: uma era a mercearia lá embaixo, onde comemos pela primeira vez uma salsicha fora dos padrões, e outra era uma biblioteca, repleta de romances de índios. Nessa ocasião, consumi esses livros aos montes, e confesso que assim encontrei o remédio para me afastar de um presente pleno de comoção, que me punha indefeso. Eram edições em formato pequeno, na tradução de Hoffman, creio.

O sentimento de dor era descarregado na fantasia da crueldade romântica. Tomei aí a vacina contra a crueldade ativa, que é, claro, uma das ações de autoproteção ontogeneticamente necessárias que foram legadas ao homem na luta pela existência, e de que dispomos, até nova ordem, nos porões do subconsciente.

Essa *evolution regressive*, nos quadros de uma estampa artística e tecnicamente moderada, encontrou, na nossa época, em Slevogt, um solo fértil e imunizador contra a destruição assombrosa e romântica, tal como o requer o homem médio educado. Slevogt era ao mesmo tempo o ilustrador da *Ilíada*, dos *Leatherstocking Tales* e de *Don Juan*.

Quando viajei para os povos indígenas, estava livre desse interesse no romantismo dos *Leatherstocking Tales*, e quase nada do gênero havia a ser visto na região em que me achava, já que, embora a terra tenha de fato dado lugar àquelas terríveis batalhas entre os apaches e os homens brancos, os próprios apaches tinham sucumbido fazia vários anos e acabaram transferidos para o parque de seres humanos das Indian Reservations, na fronteira com o Canadá.

Mas, graças a certo livro, eu tinha ainda na memória outro resto de romantismo, sem ter muita clareza disso. Se não me engano, é um livro de Browne, chamado *Viagem ao Oeste*, com [imagens] e traduzido do inglês. ^j O livro tinha ilustrações inglesas vulgares e deixou em minha fantasia, quando eu devia ter uns dezesseis ou dezessete anos, uma profusão grotesca de elementos da vida dos pioneiros americanos — e com uma veemência realmente excitante.

Quando o reli há uns sete ou oito anos, fiquei aterrado com sua falsidade maçante. Isso não muda em nada o efeito fermentador que provocou em minha fantasia.

(Gostaria aqui de destacar que, em minha juventude, nenhum outro livro provocou tanto minha fantasia com a agitação romântica como *Pequenas misérias da vida conjugal* de Balzac, com ilustrações francesas de [...]. ^k Nessas ilustrações acham-se satanismos ilustrados, que vi antes de contrair o tifo, em 1870, e que desempenharam um papel insolitamente demoníaco nos delírios febris.)

MODO MÍTICO DE PENSAR

No modo mítico de pensar (cf. Tito Vignoli, *Mythus und Wissenschaft*), um estímulo desencadeia, como medida protetora, o agente causador, considerado um ser em sua extensão maximizada: isto é, se uma porta range, crê-se — ou melhor, quer-se inconscientemente — ouvir o ladrar de um lobo. ^l

Para o modo mítico de pensar, é característico (cf. Tito Vignoli, *Mythus und Wissenschaft*) que um estímulo visual ou auditivo (pouco importando se, ou como, é possível verificá-lo na realidade das ciências naturais), como sons vindos de longe, apresenta à consciência uma causa biomórfica como agente causador que, como um ser que possui uma extensão palpável, possibilita imaginariamente uma medida protetora. Por exemplo, se uma porta range com uma corrente de ar, tal estímulo provoca no selvagem ou na criança a sensação de ansiedade: o cão ladra. Ou então, se o índio compara a locomotiva a um hipopótamo, ^m esse é para ele um racionalismo explicativo, no sentido de que compreende o animal desconhecido, que se lança veemente em disparada, encerrando-o numa criatura que conhece, que está habituado a caçar e abater. Que essa tendência à fantasia protetora seja insuficiente em termos científicos (já que, no caso da locomotiva, não reconhece que o movimento se limita aos trilhos e que lhe falta uma vontade de agredir o inimigo), isto é, que ela não compreenda a limitação da máquina, é o que revela a diferença entre a civilização das máquinas e a cultura primitiva, cuja pressuposição básica é que o predominante entre um ser e outro seja a personalidade humana ou animal que ataca com hostilidade. Quanto mais a *physis* [constituição física] dessa vontade de ataque se apodera do ser como um todo, mais potente é o estímulo a se defender por parte do atacado. A defesa pela vinculação do sujeito ou objeto ao ser, cuja força está acentuada ao máximo e é mais palpável em sua extensão, é o ato básico do homem que pensa pela via do maravilhoso na luta pela existência.

FANTASIA FÓBICA DO MITO COMO PRINCÍPIO CAUSADOR

Entre os homens primitivos, a memória funciona substituindo, o que faz por meio da comparação biomórfica. Ela deve ser compreendida como medida protetora na luta pela existência contra inimigos vivos, que o cérebro, estimulado pelo *phóbos*, tenta conceber, de um lado, em sua extensão mais nítida e clara, e, de outro, em toda a sua força, para em seguida poder encontrar a medida protetora mais potente. Essas tendências atuam sob o limiar da consciência.

Por meio da imagem substituidora, o estímulo que causa a impressão é objetivado e instituído como objeto de que se proteger. Quando, por exemplo, a enigmática locomotiva é vista como hipopótamo, ela adquire para os selvagens o caráter de algo de que são capazes de se proteger com sua técnica de luta.

São capazes de abatê-la, caso se lancem para cima dela. Não sabem que há máquinas, isto é, seres móveis anorgânicos e cegos que — situados entre as manifestações naturais e o âmbito humano — são criados pelos Titãs. Quando as primeiras locomotivas passaram por Mecklemburgo e pararam na estação, os camponeses esperaram para ver quando, enfim, alguém aprontaria um cavalo descansado para ela — um biomorfismo em essência igual, mas abafado pela civilização contida.

Esse é um biomorfismo objetivo. O subjetivo, que vincula imaginariamente e de modo arbitrário o homem, mesmo que de forma anorgânica, a outros seres, possui a mesma tendência de desejar um incremento ampliador da força frente ao inimigo. O totemismo serve de exemplo. A paternidade eletiva nele baseia-se em que o lutador indígena do clã do coiote deseja se apropriar da astúcia e da força desse animal. O totemismo é uma função subjetiva e fóbica da memória. Durante a dança, os mokis do clã da cascavel são capazes de apanhar a cobra, sem desejar matá-la, pois são parentes dela. Mas, ao mesmo tempo, creem capturá-la como vetor do relâmpago, que traz a chuva.

Para os que pensam por mitos, a vontade contida no acontecimento precisa ser esclarecida com base em uma definição da extensão circunscrita biomorficamente (isto é, organicamente), pois é isso que intervém em prol do agente causador “identificável” pelas ciências naturais — como substituição do ser inorganicamente dissolvente pelo que é averiguável e conhecido em termos biomórfico-animistas.

BIOMORFISMO/DO *PHÓBOS* / ESTRUTURAL/“CONFRONTADOR”

Na tentativa de ordenar, o que faço é vincular imagens exteriores a mim umas às outras. Esse biomorfismo total é um reflexo do *phóbos*, e o outro é um ato cósmico meramente cindido em dois e não consolidado, isto é, falta ao reflexo fóbico mediado pela fantasia biomórfica a capacidade de sedimentar uma imagem cósmica ordenada em termos numéricos. A sedimentação objetiva da imagem está presente nessas tentativas harmônicas, tais como as que são próprias aos índios e ao helenismo, e seu gigantesco progresso em relação ao mero biomorfismo consiste em que o mero biomorfismo atua sobre a função da memória por meio de uma medida protetora, ao passo que, nas tentativas do pensamento “estrutural”, a mão não se lança às armas, mas à ferramenta de circunscrição, e produz uma sedimentação desse biomorfismo fóbico em forma de imagem — que, contudo, não pode jamais se expressar, caso o número não tenha previamente se formado na consciência.

TRAGÉDIA DA ASSIMILAÇÃO AO CORPO

O ponto de partida é que considero o homem um animal manejador, cuja atividade consiste em vincular e separar. Com isso, ele perde seu sentimento orgânico do próprio Eu, já que a mão lhe permite pegar as coisas reais, às quais, por serem anorgânicas, falta um aparato nervoso, mas que mesmo assim ampliam inorganicamente seu Eu. Essa é a tragédia do ser humano, que, ao manipular as coisas, amplia-se para além de sua extensão orgânica. ⁿ

O pecado original de Adão decerto consiste, primeiro, na ingestão da maçã, que trouxe para seu interior um corpo estranho, de efeito imponderável; segundo — e decerto no mesmo grau —, em que ele, com a enxada, com a qual precisa trabalhar a terra, sofre uma ampliação mediada pelo aparelho, que é trágica, já que a enxada não faz parte de sua essência. ^o A tragédia do homem que come e manipula coisas é um capítulo da tragédia da humanidade.

TRAGÉDIA DO TRAJE ALHEIO (8/4/1923)

De onde vêm todas essas questões e enigmas da empatia em relação à natureza inanimada?

Pois para o ser humano há efetivamente a condição de poder se unir a algo — justamente por meio do manipular ou do portar — que lhe pertence, mas pelo qual seu sangue não circula. A tragédia do traje e do aparelho é, no sentido mais amplo, a história da tragédia humana, e o livro mais profundo a seu respeito é o *Sartor resartus* de Carlyle.

Portanto, o homem pode ampliar inorganicamente sua extensão ao manipular ou portar algo. Para o que é apanhado e portado, não há sensação alguma direta de vida. E isso não é realmente uma novidade para o ser humano, pois já há nele mesmo partes que lhe pertencem por sua natureza mas cuja extração não implica sensação alguma (por exemplo, unhas e cabelos), embora cresçam diante de seus olhos. Assim como, em condições normais, ele tampouco possui sensação alguma de seus próprios órgãos. Com efeito, ele só recebe disso que chamamos de órgão ínfimos sinais de presença, e todos os dias tem a experiência de que possui, em sua consciência, um sistema de sinais perfeitamente inapto em relação aos processos que pertencem à natureza. Ele se encontra em seu corpo como uma telefonista numa tempestade de raios ou sob artilharia. O homem nunca tem o direito de dizer que seu sentimento vital abarca (por meio de um sistema de sinais continuamente presente) a extensão completa das alterações correntes em sua personalidade.

MEMÓRIA

A memória é apenas uma coleção selecionada das manifestações de resposta a estímulos, feita por intermédio de exteriorizações fonéticas (linguagem em voz alta ou silenciosa). (É por isso que imaginei comigo a seguinte designação-alvo para minha biblioteca: uma coleção de registros para a psicologia do estudo da expressão humana.)

A questão é: como se originam as expressões linguísticas e em forma de imagem? Segundo que sensação ou ponto de vista (consciente ou inconsciente) elas são armazenadas no arquivo da memória? Há leis segundo as quais se sedimentam e vêm novamente à tona?

O problema da “memória como matéria organizada”, que Hering formulou com tanta felicidade, ^p deve ser respondido com os meios de minha biblioteca, e também deve ser concebido, de um lado, mediante uma psicologia do homem primitivo — isto é, o homem que reage iletradamente e de imediato, por reflexo —, e, de outro, mediante a do homem histórico e civilizado, que, consciente de si, lembra a formação sedimentada (histórica) de seu próprio passado e do de seus antepassados. No caso do homem primitivo, a imagem mnêmica leva à ação religiosa; ^q no do homem civilizado, à anotação.

Toda a humanidade é — o tempo todo e para sempre — esquizofrênica. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que, contudo, permanece latente. Nos estágios posteriores, a imagem mnêmica já não desencadeia um movimento reflexo imediato e prático — seja ele bélico ou religioso; em vez disso, as imagens da memória passam a ser conscientemente armazenadas em imagens ou sinais. Entre esses dois estágios situa-se o tratamento recebido pela impressão que se pode designar como forma simbólica de pensamento.

TOTEM E TABU

Totem é a vinculação retrospectiva com o objeto que não é parte do organismo. Tabu é o distanciamento, referido ao presente, do objeto que não é parte do organismo.

Em abril de 1896, estava na segunda metade de minha viagem pela região dos índios pueblos, vindo de Holbrook até chegar, depois de dois dias de viagem de carruagem, à fazenda do sr. Keam, o comerciante indígena dos mokis, cujas aldeias se situam em três planaltos rochosos paralelos, a leste desse assentamento. A aldeia mais a leste dentre elas chama-se Oraibi. Bem no pé do rochedo em que fica Oraibi assentou-se um missionário, o sr. Voth, cuja esposa nasceu na Suábia e que me recebeu de forma bem amigável. Ao longo dos anos de contato com os índios, Voth ganhou a confiança deles, razão pela qual cumpria sua tarefa de missionário o mínimo possível. Ele estudava os índios, comprava seus produtos e conduzia um intenso comércio com esses objetos. Como ele tinha a confiança desse povo numa medida fora do comum, foi possível fotografá-los em suas danças, o que os índios de outra forma jamais permitiriam, devido ao receio que tinham das fotos. Foi assim que pude contemplar e fotografar uma dança *humiskachina*, voltada à prosperidade do milho que germinava.

DANÇA HUMISKACHINA

Era uma dança mascarada. Os índios dançarinos dividiam-se em dois grupos. Uns se punham de joelhos e tocavam música em trajes femininos — mas eram homens —, e à frente deles enfileiravam-se os verdadeiros dançarinos; sua coreografia, um lento giro em torno de si, era acompanhada por um canto monótono e pelo constante movimento dos chocalhos e matracas.

Esse grupo de homens que formava duas filas tinha como ponto de referência um pequeno templo feito de pedra, diante do qual estava posta uma arvorezinha ornamentada com penas. Segundo o que me disseram, essas penas foram levadas ao vale, depois que a cerimônia de dança terminou. Elas se chamam *nakwakwocis* e também estão presentes nos *páhos* — instrumentos de oração, feitos de varinhas de madeira —, aos quais são amarradas.

Durante a dança, circula ao redor dos dançarinos um índio sem máscara, de cabelos longos, todo vestido, que polvilha farinha neles.

A própria máscara tem formato quadrangular, sendo cortada em diagonal; os dois triângulos assim opostos são um vermelho, outro verde. Ao longo da diagonal, há pontos salpicados que devem representar a chuva. Acima, de ambos os lados, projetam-se pontas de madeira talhadas em zigue-zague, que provavelmente representam o relâmpago.

A dança se estende, em várias formações, da manhã até o fim da tarde. Quando os dançarinos, encalorados, querem tirar a máscara abafada, saem por um momento da aldeia para uma elevação na rocha e descansam. Depois disso, continuam dançando até o fim da tarde.

Os índios que participam da dança kachina mascarada não representam os próprios deuses, tampouco são apenas sacerdotes; como intermediários demoníacos entre o povo e as potências divinas, estão imbuídos de uma força mágica durante o tempo em que estão mascarados.

Sua tarefa é evocar, por meio da dança e da oração, a vinda da chuva fértil; após as trovoadas, os índios enviam suas orações mais ardentes às estepes áridas do Arizona e do Novo México; afinal, caso a chuva não caia no único mês em que pode aparecer por ali, em agosto, o milho não matura, e o espírito mau da fome se aproxima, trazendo preocupação e privação para os longos e duros meses de inverno.

Consoante a situação da agricultura, cabe aos kachinas um significado e uma tarefa variáveis, que se revelam nos vários modos da dança e do canto e sobretudo na decoração simbólica das máscaras de rosto e dos instrumentos de dança, que toda vez é de um tipo novo.

MÁSCARA KACHINA

O estudo das máscaras kachinas e dos adereços de pintura que lhe cabem é facilitado pelo fato de que os índios têm o hábito de presentear suas mocinhas de até uns dez anos com bonecos de madeira, que reproduzem nos mínimos detalhes o traje dos dançarinos kachinas. Entre os mokis esses bonecos são chamados de *tihus* e são vistos em todas as casas indígenas, nas paredes ou então pendurados no teto de viga. É possível comprá-los sem maiores dificuldades.

As crianças são acometidas por um grande temor religioso diante dos próprios kachinas. Toda criança os considera seres sobrenaturais e temíveis, e o momento em que ela é instruída acerca da natureza dos kachinas e propriamente assimilada à sociedade dos dançarinos mascarados constitui o mais importante ponto de inflexão em sua educação.

As danças kachinas são realizadas em local aberto, em todas as aldeias pueblas. São como que o complemento popular para a idolatria enigmática, cultivada com arte, que as irmandades religiosas fechadas celebram à noite, na *kiva* subterrânea.

ORAIBI

Se, nas aldeias indígenas mais próximas à ferrovia, já é bem difícil para um branco forasteiro assistir às verdadeiras danças kachinas, é mesmo inteiramente impossível presenciar a liturgia secreta na *kiva*, já que a medíocre sociedade branca que usualmente compõe, à volta da estação ferroviária, a vanguarda da cultura americana abusa da confiança dos índios, criando uma atmosfera de retraimento e de desconfiança bem compreensíveis.

Os habitantes das aldeias dos mokis ou hopis, que distam uns dois ou três dias de viagem da estação ferroviária e a que só se pode chegar viajando de carruagem pela estepe, opõem poucas dificuldades à observação de seus costumes religiosos, embora a admissão à verdadeira liturgia secreta na *kiva* só se torne possível por intermédio de um americano que já há bastante tempo tenha laços pessoais de amizade com índios.

Na pessoa do missionário H. R. Voth, que mora a poucos quilômetros da mesa em que está Oraibi, tive ainda por cima a sorte de encontrar um pesquisador bem incomum para a etnologia americana, que ganhara a plena confiança dos índios de Oraibi. Do dia 22 de abril a 2 de maio de 1896, quando fui acolhido em sua casa, tive, graças à sua orientação inteligente, uma ideia realmente viva da vida religiosa dos mokis.

A dança kachina mascarada, que tive a oportunidade de observar em Oraibi e da qual, em seguida, mostro a vocês algumas imagens, era a assim chamada dança humiskachina, que é a primeira realizada depois que o milho foi semeado, em prol da consagração mágica do alimento que germina. Nós a observamos em 1^o de maio de 1896.

O SER HUMANO CONSCIENTE E SENSATO ESTÁ ENTRE A SÍSTOLE E A DIÁSTOLE

Apanhar e conceituar. † Ele se move como que em semicírculo erguendo-se da terra e à terra outra vez descendo.

E caso ele, no apogeu do semicírculo, ponha em uso sua postura ereta (sua vantagem sobre o animal), tornam-se então claros os estados de transição entre o entregar-se às pulsões e o afirmar-se consciente.

Mesmo sendo ele próprio objeto do processo de polaridade, o ser humano tem uma visada da fase de transição, na medida em que simultaneamente percebe os elementos cambiantes das imagens e dos sinais, e pode fixá-los como tais, em imagem ou em texto.

Essa representação de fundo, que acompanha a transformação da sístole e da diástole como um dispositivo transiente de inibição, é a abstração de um espaço ordenado harmônica e numericamente. Com isso, é extraída da transformação parte de seu poder destrutivo e arrebatador.

Isso é então catarticamente sentido como algo regular, quer dizer, como algo compulsório em termos de sucessão ou de posição.

ENTRE O APANHAR E O CONCEITUAR ESTÁ A DEFINIÇÃO DELINEADORA DA EXTENSÃO

O processo artístico está entre a mímica e a ciência. Ele se utiliza da mão, que retorna a seu curso; ela imita, isto é, renuncia a qualquer outro direito de posse relativo ao objeto, enquanto segue tateando sua extensão externa. A mão, portanto, não renuncia completamente ao contato do sujeito, mas à apropriação conceituadora.

O ato artístico é por assim dizer um apanhar neutro, que não altera realmente a relação entre objeto e sujeito, mas apenas — na escultura realmente pelo tato, na pintura só pelo traçado do contorno — assimila com os olhos e reproduz.

O comportamento tropológico é um estado de espírito que permite observar a função da troca de imagens *in statu nascendi*, considerando-a em três partes, sem que aí se trate de uma distorção trópica completa ou de uma metáfora mantida claramente à distância. Na topologia medieval, trata-se da visão simultânea de três objetos justapostos em situação de permuta. O momento da permuta, em seu funcionamento na consciência, é trazido direta e simultaneamente aos olhos. E a rede na qual as imagens se projetam é como um tríptico, em que devem ser ilustradas três fases consecutivas de desenvolvimento: as situações do homem sob a natureza, sob a velha lei e sob a nova lei, a do perdão. Exemplos são a videira vinda da terra de Canaã, a serpente de bronze e a crucificação.

A filosofia da história nos permite observar esse processo de permutação. Trata-se sempre [disto]: até que ponto a metamorfose é ainda algo consciente. Tudo o que vivenciamos é metamorfose.

O elemento cosmológico-tectônico na representação simbólica da arte dos pueblos corresponde à característica de homem agricultor e assentado em casa. Pelo arranjo em terraços de casas entende-se o uso de escadas (eles entram por cima) e a escadaria como substrato concreto do esquema da morada universal (cf. o desenho de Jurino).

Por outro lado, o elemento mimético na sua arte da dança corresponde à cultura nômade e de caça, considerando que eles também são, afinal, caçadores — ainda que não tenham só esse lado, como os nômades.

MATERIAIS PARA A HISTÓRIA DO COMPORTAMENTO SIMBÓLICO NA MÍMICA E NAS ARTES PLÁSTICAS

Disposição ^s

III . Como são construídas as aldeias?

4 . ou nos rochedos

5 . ou em forma de escada

IV . Qual é sua atividade?

a) caça

b) agricultura

c) cerâmica, tecelagem (?)

v . Exercício artístico do culto (magia cosmológica no exercício artístico dos índios pueblos)

a) vasos e tecidos

b) pinturas na parede e desenhos à mão

Transição ao kachina. Casa de Acoma com bonecos. Pintura: apenas uma repetição da mímica.

a) mímica de caça

b) mímica agrícola

c) dança da serpente

Trata-se aqui de uma cultura mimética da forma social primitiva, a cultura de caçadores junto à cultura de agricultores, sedentarizada e construtora de casas, sobre a qual já está depositada uma camada da religião católica medieval vinda da Espanha. Tem-se, pois, um material contaminado.

COMO A CULTURA OCIDENTAL CRISTÃ SE DISTANCIA DO ELEMENTO PAGÃO?

O exercício artístico como um todo está enraizado numa magia meteorológica e de caça, e reflete-se no cenário da cultura espanhola.

Entre os índios pueblos, ainda é possível observar na humanidade viva o substrato do exercício artístico da magia pagã. Estando entre os pueblos, compreendemos sobretudo o substrato da cultura clássica.

Psicologia das forças lábeis do ser humano. Um estado de paz na luta pela existência. Uma memória que circunscreve. A serpente como um elemento primordial da concepção religiosa e da prática da humanidade.

A SERPENTE COMO UM ELEMENTO PRIMORDIAL DA CONCEPÇÃO RELIGIOSA E DA PRÁTICA DA HUMANIDADE

Que propriedades a serpente traz consigo, para se colocar como comparativo sub-rogador na religião e na arte?

1) Percorre, com o ano, o curso da vida, indo do sono da morte mais profundo até a vida mais vigorosa.

2) Troca de pele e permanece a mesma.

3) Não é capaz de andar em pé e, ainda assim, possui um máximo de velocidade ao se mover para a frente, junto à arma absolutamente mortal da presa venenosa.

4) Oferece um mínimo de visibilidade para o olho, especialmente caso sua cor se adapte ao deserto, segundo as leis do mimetismo, ou então ao saltar para fora da toca em que fica escondida.

5) Falo.

Essas são qualidades que [fazem] da serpente um símbolo sub-rogador para o que é “ambivalente” na natureza, morto e vivo, visível e invisível (sem avisar previamente e com um ataque fatal). Tudo o que é enigmático e rápido. Um complexo da máxima capacidade de movimento com o mínimo de superfície vulnerável. Ademais, ela interrompe periodicamente o sono, que se assemelha à morte, e sujeita-se à metamorfose de sua pele. Por isso ela é o comparativo sub-rogador já dado para eventos junto aos quais o homem experimenta ou vê uma transformação orgânica ou anorgânica que não esteja esclarecida quanto

à sua causa. Símbolo da eternidade (Zrwân). † A serpente como símbolo da mudança.

A ASSIMILAÇÃO AO CORPO COMO ATO LÓGICO DA CULTURA PRIMITIVA

A assimilação ao corpo transcorre entre o homem e o ser alheio, animado ou inanimado. O processo é comparável à formação de uma sentença simples. Temos a sentença simples *in statu nascendi*, em que sujeito e objeto ainda coincidem, com o sumiço da cópula; ou podem se consumir reciprocamente sob vários acentos. Essa situação de uma sentença primitiva vacilante, dotada de três partes, é refletida no exercício religioso da arte dos povos primitivos, na medida em que podemos observar em sua tendência a assimilar o objeto a seu corpo um processo paralelo à formação de sentenças. Ou então resta o sujeito e o objeto desaparece, é incorporado. Exemplo em Vischer. ^u

RITOS DE COMUNHÃO

2. Situação de assimilação ao corpo. Partes do objeto permanecem como corpos alheios que foram anexados e com isso ampliam inorganicamente o sentimento do Eu. Manipular e portar.

3. Perdido num estado intermediário entre o manipular e o portar, a perda e a afirmação, o sujeito vai ao objeto. Em termos cinéticos, o homem está presente, mas tem uma ampliação anorgânica de seu Eu, que o cobre por inteiro. A perfeição da perda do sujeito no objeto aflora na ação de sacrifício, que incorpora elementos ao objeto. Transformação imitadora pela mímica; exemplo: o culto da dança mascarada.

ARTE/RITMO

Dos afazeres impostos pela necessidade, os índios pueblos de hoje trazem consigo, em seu tipo como aldeão e agricultor, o sentido e a atividade voltados ao ritmo no tempo e à simetria no espaço, já que, de um lado, vivenciam conscientemente como agricultores o ritmo das estações do ano, com seu decorrer e devir e, de outro, têm mesmo no sangue o fundamento da aptidão artística harmônica (na escultura e no desenho), graças às aptidões artísticas técnicas, necessárias à sua profissão, sobretudo na tecelagem e na cerâmica. Uma influência vinda de fora — europeia, na verdade — acabou indiscutivelmente contribuindo para a aquisição dessas habilidades técnicas e agrícolas; a civilização espanhola do século XVI foi trazida aos mokis pelos jesuítas, que, no entanto, mais tarde, souberam se livrar em definitivo dessa influência. Entre mímica e tectônica, estão as artes plásticas.

Há 28 anos, a ferrovia ainda não chegava às aldeias mokis, situadas a noroeste, à maior distância. Foi preciso viajar de carruagem por três dias para chegar lá.

O fato de o distanciamento destruído pela cultura atuar de modo devastador sobre a vida da religiosidade pagã (sem falar da facilidade de acesso de observadores curiosos) também por um motivo completamente diferente. A necessidade passada pelo índio, que luta por sua vida nas estepes desertas criando milho, é igualmente abolida quando a terra obtém, ao abrigo da cultura, um acesso facilitado à água e mesmo alguma irrigação. Pois a esterilidade do solo — caso não sobrevenha irrigação alguma — era e continua sendo o fundamento original da magia religiosa entre os índios pueblos. Portanto, a seca e a sede aparecem aqui como fatores formadores de religião, como no caso da peregrinação dos judeus no deserto, sob a condução de Moisés.

Percebe-se claramente como, entre os índios, as relações com o solo e com o clima são as potências formadoras do estilo nas suas práticas religiosas. Pois o ano inteiro é acompanhado pelas assim chamadas danças kachinas (a que chegaremos mais adiante e que veremos em fotografia), que nada mais

são do que ações paralelas em prol do amadurecimento do milho a cada etapa de seu desenvolvimento.

A visão de mundo das ciências naturais tem como pressuposto que uma efetiva metamorfose de um homem numa planta, num animal ou num mineral é algo impossível pelas leis naturais. Em contrapartida, a visão mágica de mundo baseia-se na crença dos limites fluidos entre homem, animal, planta e mineral, de modo a ser possível para o homem influenciar o devir por meio da vinculação arbitrária com o ser organicamente alheio.

QUE SIGNIFICA O ATO SIMBÓLICO NA FUNÇÃO DA MEMÓRIA PARA A METAMORFOSE DAS COISAS?

À metamorfose do universo inanimado o homem primitivo responde com sua própria metamorfose. Ele em certa medida translada para dentro de si a causalidade própria à metamorfose dos eventos. À metamorfose da planta, que do grão de milho vai ao fruto, ele responde com sua metamorfose pessoal — como dançarino mascarado —, na condição de senhor desse processo de maturação.

Faz parte da magia a antecipação, por meio da mímica imagética, de um acontecimento futuro que é condicionado pela vontade.

Com as imagens da viagem à região dos índios pueblos, chegamos ao terreno da religião originariamente pagã, que conservou nitidamente, em suas artes plásticas e mímicas, os elementos primordiais das formas primitivas alheias à Igreja — sobre os quais, é verdade, se depositou no século XVI uma camada da cultura católica e mexicana, a que recentemente se acrescentou o Iluminismo intelectual americano.

No canto mais a noroeste da região das aldeias indígenas situadas em rochedos, os elementos originais da visão pagã de mundo, quando conduzem a práticas e concepções religiosas, ainda podem ser apreendidos de forma até certo ponto intocados, porque a ferrovia ainda não levava diretamente a tais aldeias — ao menos trinta anos atrás.

Desse modo, um dos fatores de seu cerimonial mágico-religioso subsiste com sua força plástica: a falta de água, que a cada ano, em determinadas épocas, ameaça sua minguada agricultura, acomodada bem no meio da estepe. Caso a chuva não apareça em agosto, então resseca a plantação feita no solo alcalino e, de outro modo, fértil, e a fome se faz iminente. A penúria do deserto (que conhecemos tão bem a partir do Velho Testamento e que só o deus do trovão, com sua misericórdia, pode sanar) permanece um fator religioso inclusive nos tempos modernos. E por meio da fotografia estamos em condições de ter uma ideia da magia meteorológica e lavradora dessa região, graças às imagens das danças encenadas pelos índios em determinadas épocas — no ritmo do amadurecimento do milho.

DANÇA DE SACRIFÍCIO

Essa magia agrícola possui — quando apreendida de fora — um caráter pacífico, em comparação ao que sabemos a respeito, digamos, das danças guerreiras dos índios selvagens de outrora, em cujo centro estava sempre o autêntico sacrifício humano. Como veremos especialmente na dança humiskachina, as danças dos pueblos também estão vinculadas a um sacrifício, mas numa forma sublimada, espiritualizada: não se sacrifica um ser humano, mas converte-se uma arvorezinha em intérprete dos pedidos, tratando-se portanto de um verdadeiro culto pagão à árvore.

Em contraposição, o culto e o sacrifício do animal fazem-se ouvir com nitidez ainda maior na principal dança da colheita, com cascavéis vivas.

Chegamos ao Colorado Grande vindos da terra. Depois das perambulações, construímos nossas casas em Tokonábi (montanhas navajo). Mas ali havia poucas fontes e poucas nuvens. O chefe tinha duas filhas e dois filhos; um deles, Tí-yo, sentava-se sempre melancólico sobre o muro e cismava: para onde ia a água que sumia no solo? Tí-yo precisava resolver esse enigma.

Com o pai, construiu um bote; a mãe lhe deu mantimentos para levar, o pai lhe deu *páhos*, cinco deles, e indicou a quem deveria entregá-los. Além disso, deu a penugem tirada da coxa de uma águia. Assim equipado, Tí-yo partiu em viagem descendo ininterruptamente pela correnteza do mundo inferior, até chegar em terra firme. Lá alguém o chamou. Ele estava na casa da mulher-aranha, que o recebeu amigavelmente. Lá ele entrou numa *kiva* espaçosa. Tí-yo deu à mulher-aranha o *páho* grande e a [penugem de] coxa de águia, e ela ficou bem contente com isso, deu-lhe de comer, hospedou-o por quatro dias e então o aconselhou a ir à casa da serpente, prometendo acompanhá-lo.

Ela então preparou uma poção mágica, que deu de presente a Tí-yo, e foi acompanhá-lo em sua orelha direita — ficando invisível para os outros.

Em cima de sua penugem de águia, Tí-yo voou até chegar a uma *kiva* nas proximidades da grande serpente, a quem deu um pouco da poção mágica. Aí ela o deixou passar, ele desceu à *kiva* das serpentes, onde vários homens estavam sentados em silêncio num *poñ'ya*,^w todos vestidos em pele de serpente.

Dali ele seguiu descendo até a *kiva* das serpentes-antílopes. Ao redor do *poñ'ya* de areia, estavam sentados homens vestidos de branco. Tí-yo entregou ao chefe seu *páho* azul, e o chefe o pegou, colocou-o no *poñ'ya* de areia e disse: “Eu já o esperava e agradeço por sua chegada. Faço as nuvens irem e virem e sopro os ventos da maturação, e governo o ir e vir de todos os animais da montanha; antes de seu regresso, você poderá desejar muitas coisas para si. Peça à vontade, e lhe será concedido”.

Nisso a mulher-aranha aconselhou a Tí-yo que retomasse a viagem. A águia voou rumo a oeste, e lá ele viu uma grande água, e no meio da água, a uma grande distância, as compridas hastes de uma escada que se projetava do teto de uma *kiva*. A aranha o aconselhou a voar para lá. Quando ali chegou, dois pumas vigiavam a entrada. Mas, com a poção mágica da aranha, Tí-yo apaziguou ambas.

A *kiva* era toda de turquesas e corais e no meio dela estava sentada no chão uma velha mulher, completamente só. “Essa é afetuosa mãe; toda noite, quando ela despe seu manto, torna-se uma moça jovem e atraente”, disse a aranha. Então a boa velha preparou uma refeição para dois: “Isso é para você e para o pai, quando ele voltar para casa”. Enquanto dizia isso, a aranha sussurrou a Tí-yo, avisando-o para que tivesse em mãos o *páho* para dar ao Sol. E veio o Sol, chegando como o estrondo de uma flecha-relâmpago. O Sol tirou de seu manto todos os *páhos* que recebera dos homens em sua jornada diária, e ordenou-os. “Estes são de pessoas de bom coração; elas devem obter aquilo que desejam, mas estes são das pessoas más. Não vão querer olhar nos meus olhos.”

Tí-yo deu-lhe seu *páho*. “Está bem, meu amigo, meu parente, meu filho; fumemos”, disse o Sol, e eles fumaram. O Sol pediu a Tí-yo que o acompanhasse em sua viagem pelo mundo inferior. Tí-yo agarrou-se a seu cinto e eles voaram para as profundezas, até a casa de Müiyiñ'wûh.

Ali, vários homens austeros apressavam-se, e o Sol levou Tí-yo para o centro da atarefada multidão, onde Tí-yo deu a Müiyiñ'wûh seu respectivo *páho*. Müiyiñ'wûh disse que sempre atenderia aos desejos do povo do *páho*, e que todas as sementes das coisas vivas obedeciam a ele. A multidão que via por ali ocupava-se desse trabalho.

Então o Sol o pegou mais uma vez e o levou rumo a leste, onde nasce. Quando pararam, estavam na casa do Sol, uma *kiva* semelhante à do oeste, mas vermelha. Lá não havia mulher alguma, só o irmão do Sol, que se reveza como portador do escudo solar a cada quatro dias.

Ali, o Sol o ensinou a fazer o *páho* solar. Ele então enxergaria dentro do coração de todas as pessoas.

A dádiva mais importante que poderia receber estaria na *kiva* das serpentes-antílopes: a dádiva das nuvens de chuva. O Sol o presenteou com peles de raposa cinza e amarela, tomou-o em seus ombros e levou-o pelo céu rumo a oeste.

Lá estava outra vez a boa e velha mulher, que o presenteou ricamente; Tí-yo guardou tudo com cuidado em seu manto, subiu pela escada e voou dali em sua penugem de águia.

Era ainda o crepúsculo do poente quando Tí-yo chegou à *kiva* das serpentes, e cinco dias tinham se passado desde que ali estivera pela primeira vez. Entrou rapidamente e foi até a *kiva* das serpentes-antílopes, onde ficou sentado por quatro dias no *poñ'ya* de areia, para ouvir os ensinamentos do chefe, que disse: “Aqui nós temos abundância de chuva e de milho. Em sua terra não há. Por isso, você deve usar a magia. Grave muito bem essas orações em seu peito, você deve entoar esses cantos, fazer esse *páho* ; e quando ostentarem o branco e o preto no corpo, as nuvens virão”.

Ele deu a Tí-yo parte do que havia nas duas *kivas* , e também areia [de várias cores] do *poñ'ya* da *kiva* das serpentes-antílopes, e disse que seriam as cores do milho que viria com a oração de Tí-yo.

O chefe ainda lhe deu duas moças, que conheciam a magia contra a mordida da cascavel. Tí-yo deveria dar uma delas a seu irmão. Ele ainda deu a Tí-yo um *tiponi* ^x que estava no *poñ'ya* de areia, e ditou que sempre o guardasse com cuidado: “pois na verdade é sua mãe”.

Então a mulher-aranha levou-o novamente à casa dela, onde Tí-yo ficou por quatro dias; e ele caçou coelhos para ela. A aranha preparou um cesto para ele e, na quinta manhã, aprontou-o para a viagem com as mulheres, uma de cada lado. Ela então sumiu. Mas apareceu um fio, que se prendeu ao cesto e conduziu-os pelas nuvens brancas até Tokonábi. Tí-yo levou as duas moças até sua mãe, e elas ficaram na casa dela por quatro dias, e os irmãos prepararam os presentes de casamento.

No quinto dia, a mãe banhou a cabeça das moças, e do alto da casa foi proclamado que um clã vindo de fora estava agora entre eles, e que sua festividade seria celebrada em dezesseis dias. E até os dias de hoje a festividade da serpente é anunciada com dezesseis dias de antecedência.

Tí-yo e uma das moças entraram na *kiva* das serpentes-antílopes e o irmão, com a outra moça, na das serpentes. (A essa altura narra-se a cerimônia tal como é realmente festejada, com a diferença de que os irmãos não saem para caçar as serpentes.)

Na quinta noite da cerimônia e nos três dias seguintes, as nuvens baixas vieram cobrir Tokonábi, e o povo da serpente surgiu do mundo inferior. Na manhã seguinte, o povo da serpente transformara-se em répteis de todas as espécies. Na nona manhã, as moças-serpente disseram: “Traga aqui para dentro os irmãos mais novos do povo da serpente, banhe a cabeça deles e deixe-os dançar com vocês”. Isso foi feito, e ao pôr do sol Tí-yo fez uma casa de serpente usando farinha, para onde as serpentes foram levadas. Todo mundo entrou e jogou farinha sagrada nelas, mas os irmãos mais novos as levaram de volta para os vales, e elas retornaram à *kiva* das serpentes do mundo inferior, levando para lá todos os desejos da população.

Depois disso, as moças-serpente deram à luz incontáveis serpentes. Quando as crianças queriam brincar com essas serpentes, eram mordidas. Precisávamos sair de Tokonábi, e as duas moças-serpente foram deixadas para trás. Após longas perambulações, o deus da guerra lhes indicou Walpi como morada onde queria ser venerado.

a Posteriormente, Warburg anotou: “Ajuda! [/] 8 de agosto de 1923 ! [/] Esboços cuja publicação jamais deve ser permitida! [/] Começo: 16 de março, escrito ainda sob efeito da terapia com ópio”.

b Posteriormente, ao lado de “devir”, Warburg anota “criação”; ao lado de “decorrer”, “destruição”.

c Warburg anota aqui: “Kreuzlingen [/] 14 de março de 1923 [/] ainda sob ópio”.

- d Warburg refere-se à grande epidemia de cólera de 1892.
- e Cf. Gustav Nordenskjöld (1868-95). Warburg refere-se ao seu texto “The Cliff Dwellers of Mesa Verde, southwestern Colorado: Their Pottery and Implements” (1893).
- f Trata-se na verdade de Cleo Jurino, como corrige o próprio Warburg.
- g Warburg faz dois acréscimos ao trecho final: “[...] serve de condição tectônica e rítmica , o que é feito com uma abstração e um ritmo notáveis”.
- h Warburg refere-se à máxima romana *Mater semper certa est* , ou seja, “a mãe sempre está certa”.
- i Warburg depois acrescenta “assustado”.
- j Warburg refere-se ao livro de John Ross Browne, *Adventures in the Apache Country* , traduzido para o alemão como *Abenteuer im Apachelande* em 1871.
- k Warburg não menciona o ilustrador, mas sabe-se que o livro de Balzac foi publicado com ilustrações de Bertall, pseudônimo de Charles Albert d’Arnoix (1820-82).
- l Esse parágrafo é modificado por Warburg com os seguintes acréscimos, sublinhados: “No modo mítico de pensar [...], um estímulo desencadeia, como medida protetora, um agente causador imaginário, considerado um ser, em sua extensão biomórfica maximizada, isto é, se, por exemplo, uma porta range, crê-se — ou melhor, quer-se inconscientemente — ouvir o ladrar de um lobo”.
- m Saxl indica a seguinte referência: Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher* , Leipzig, 1919, p. 17. Ainda segundo ele, Warburg na verdade se refere aos bafiotos, nome utilizado pelos missionários para designar uma etnia da África ocidental; de fato se trata de um rinoceronte, e não de um hipopótamo.
- n Warburg acrescenta: “assimilação ao corpo”.
- o Warburg aqui acrescenta: “Saturno”.
- p Warburg refere-se a Karl Ewald K. Hering, fisiólogo alemão (1834-1918), autor do texto “Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie”, de 1870.
- q Warburg aqui acrescenta: “assimilação vinculadora ao corpo”.
- r Temos aqui o mesmo jogo de palavras indicado no texto anterior.
- s Item com lacunas e de redação esquemática no original.
- t Na mitologia iraniana, o deus do tempo.
- u Warburg tem em mente Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik* , de 1873 .
- v Origens legendárias do clã com o totem da serpente. Warburg baseia-se aqui em Jesse Walter Fewkes, *The Snake Ceremonials at Walpi* , “Legend of Tí-yo, the Snake Hero”, publicado no *Journal of American Ethnology and Archaeology* , IV , 1894, pp. 106-19. Este item do texto de Warburg é uma tradução livre e resumida da versão narrada por Fewkes.
- w Altar feito de areia, típico das cerimônias pueblas.
- x Figura feita de pedra, madeira ou cerâmica que representa divindades e faz parte do cerimonial hopi.

7. A influência da *Sphaera barbarica* nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente

Per monstra ad sphaeram.

Em memória de Franz Boll, 25 / 4 / 1925

Nada parece estar mais longe de uma linha de pesquisa que se ocupa da arte e do Renascimento italiano do que uma descida às regiões sombrias da superstição da Antiguidade tardia. O belo em si e a Antiguidade, tais como vieram à tona na época do Renascimento — como aquela que conduziu os italianos rumo às criações idealistas mais elevadas —, parecem ter no fatalismo astrológico seu inimigo mais amargo a encarar. Mas é só superficialmente que isso procede!

Pois, caso se conceba o esclarecimento que o redescobrimento da Antiguidade clássica trouxe à Europa não como um fenômeno de ateliê, mas como um processo de enfrentamento da vida nova com a tradição da velha, então justamente a Antiguidade, cujo culto foi mantido e reivindicado na astrologia, ou seja, com demônios e distorções, dá ao observador da ciência cultural a ocasião para conceber com clareza o restabelecimento da Antiguidade clássica como resultado de uma tentativa de liberação da personalidade moderna em relação ao feitiço da prática do helenismo mágico — tentativa essa que, não sendo talvez de efeito estético tão estimulante, é de um impacto humano tanto mais profundo.

Se essa biblioteca se tornou um museu para a história da psicologia da orientação espiritual, então, em um ponto essencial, a astrologia contribui para tal propósito com os testemunhos mais decisivos, já que, ao perscrutar o céu, o que está em jogo é a mais abrangente das empresas de orientação anímica relativa ao universo.

Os primeiros contatos científicos com meu amigo Boll não fizeram notar nenhuma consequência mais importante de ordem metodológica. Sua *Sphaera*^a chegou às minhas mãos pela primeira vez em 1908, e então achei (na p. 470) a figura de um icosaedro, cujas pequenas faces triangulares estavam providas de imagens zodiacais e caracteres. Boll denominou esse icosaedro um pequeno monumento e o considerou um amuleto; mas, conforme os conhecimentos que eu havia adquirido ao investigar os livros de fortuna medievais, não me parecia haver dúvida de que se tratava de um dado de profecia. Escrevi isso a ele e, para minha grande alegria, Boll concordou. Isso foi em 1910. Mas foi por um aspecto completamente distinto que, mais tarde, a *Sphaera* arrebatou-me como historiador da arte.

Boll, movido por um sentimento de obrigação científica, publicou anexa à Bíblia dos astrólogos medievais a grande introdução do astrólogo árabe Abû Ma'schar (que viveu em Bagdá e deve ter falecido em 886, com mais de cem anos), traduzida do árabe para o alemão, mesmo já existindo traduções em latim da Idade Média prontas para serem usadas por mãos eruditas de não orientistas. O professor Dyroff, orientalista de Munique, teve a atitude altruísta de publicar esse texto (que é em e por si mesmo estranho e árido) em árabe, fazendo referência à tradução latina e estudando-a minuciosamente.

A história recente da arte ainda não lhe agradeceu o bastante por essa peça de trabalho erudito de aparente aridez: foi somente graças a esse texto que, há uns doze anos, para minha grande surpresa, pude identificar em meio à descrição comparada dos firmamentos celestes feita por Abû Ma'schar (que

fornece uma sinopse das três redações distintas do globo celeste grego), nas constelações descritas como decanos indianos, a fonte de um estranho e até então inexplicado ciclo astrológico de afrescos, pintado para o duque Borso no Palazzo Schifanoia, em Ferrara, por volta de 1470 .

No Congresso Internacional de História da Arte de Roma, em 1912 , pude então apresentar esse fenômeno com as evidências necessárias.

É curioso que um astrólogo árabe do século IX tenha, seiscentos anos mais tarde, ditado o programa a um pintor renascentista, mas isso não nos dispensa da obrigação de conceber essa ocorrência como um elo orgânico no desenvolvimento estilístico como um todo da cultura do Renascimento.

Tão logo não mais nos fechemos à visão de que a astrologia significava somente um exagero da poderosa e claramente estruturada imagem de mundo da astronomia grega — cujos planos básicos, com sua harmonia, não podem ser destruídos por nenhuma fantasia abduzida por demônios —, então o cosmos ástreo da Antiguidade coloca-se à nossa frente como objeto de restituição. E para que, na noite de hoje, seja presenciado o modo como ocorreu tal restituição, é preciso esboçar certos afrescos do Palazzo Schifanoia, indicando-os como ponto de partida para esse processo continuado de restabelecimento da Antiguidade como criadora de um novo ideal para a atitude humana em relação ao cosmos.

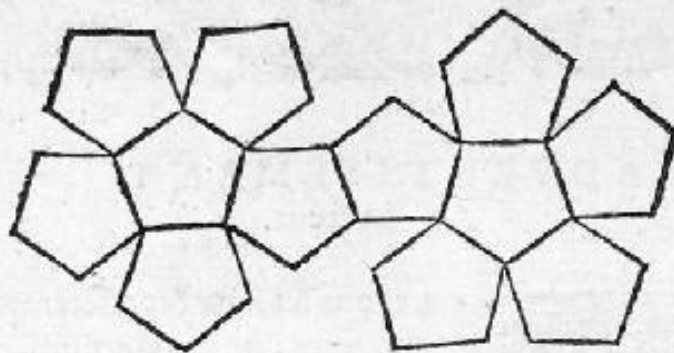
Pode-se ainda adiantar um ponto: uma reflexão deve nos ajudar a não perder o chão da exegese científica, quando da consideração do material das imagens. Tudo o que, na noite de hoje, aparecer em palavra ou imagem, junto a evidências conhecidas ou desconhecidas, revela o homem observante na luta pelo espaço de reflexão. Oscilando entre o princípio causador mitológico, baseado em imagens, e o calculável, baseado em números, as constelações têm para esse homem — inclusive para uma mesma personalidade pesquisadora, como Ptolomeu — um caráter ambivalente, tensionado entre dois polos: de um lado, exige a veneração cultual na prática mágica e, de outro, possui o valor de uma determinação objetiva (e desvinculada do mundo) da envergadura dos seres brilhantes no universo. No tocante à abóbada celeste, seria possível dizer: toda a tragédia prometeica do ser humano reside no fato de que não há uma abóbada firme sobre nós. Mas ainda assim precisamos empregar essa imagem completamente tosca, nem que seja para possuir uma construção arbitrária que auxilie nosso olho, o qual encara o infinito com perplexidade.

Que, não obstante, possamos determinar de antemão a aparência do mundo astral pelo cálculo é um êxito a que o homem recorreu por milênios, pois só muito lentamente se abriu para a ele a visão da lei imanente de movimento do organismo humano, bem como a dos corpos celestes. A *kinesis* [movimento] regular da Terra em torno do Sol significa, para a pequena vanguarda dos astrônomos, o início da liberação do medo dos demônios; a ciência matemática da Grécia, restabelecida às suas formas primevas no curso do Renascimento, ainda assim conferiu ao próprio homem europeu a arma para combater os demônios astrais oriundos da Grécia e da Grécia asiática. A Atenas grega espera ser mais uma vez, como tantas e tantas vezes, reconquistada da Alexandria árabe. Talvez essa dinâmica própria dúplice no interior do legado da Grécia antiga seja, num sentido mais qualificado e abrangente do que se presumiu até hoje, o sentido interior da assim chamada época do Renascimento.

Naquela carta de 1910 , eu chamava a atenção para os jogos com dados da Idade Média; mas só aos poucos fui me dando conta de que até mesmo o planisfério Bianchini (figura 25) pode muito bem ter sido um tabuleiro astrológico de dados (o que, evidentemente, por enquanto, é apenas uma hipótese).^b Sabemos, com base na saga de Alexandre no início da Idade Média, que os sacerdotes do oráculo lançavam dados poliédricos trazendo signos zodiacais sobre um tabuleiro, visando obter, pela posição do lançamento na *Sphaera barbarica* , uma resposta a uma questão escrita, enviada ao santuário na noite anterior pelo crente que consulta o oráculo. Cumont foi quem primeiro apontou a Boll essa passagem na saga de Alexandre.^c No que diz respeito à técnica, não é possível estar mais distante da futurologia da

ciência natural: o símbolo mais refinado do esclarecimento cosmológico, um dos cinco sólidos matemáticos regulares, tais como imaginados como elementos primordiais do cosmos no Timeu de Platão, ^d é convertido no arauto da mais acidental das arbitrariedades. O mais fascinante nessa aguda perda do espaço de reflexão é que ela, manipulando os valores esclarecedores da matemática, ao que parece introduz os supersticiosos, isto é, os que relutam ao trabalho reflexivo próprio, nas mais altas esferas da profunda sabedoria mundana. O substituto lúdico tem na tradição uma força vital evidentemente mais poderosa que o pensamento esclarecedor, tão logo irrompe o encanto da prática manipuladora. Ainda encontramos um exemplo disso nos *Giocchi fanciulleschi de Pitrè*, ^e a que fui levado por um livro formidável de Bolte sobre os livros de fortuna de Wickram. ^f

Jeu de Dodekaedron



Puis en conioignant les costez ensemblement, & rapportant piece contre piece, compasseras facilement ce corps geometrique appellé Dodecaedron, ou Dodechedron, en ceste forme.



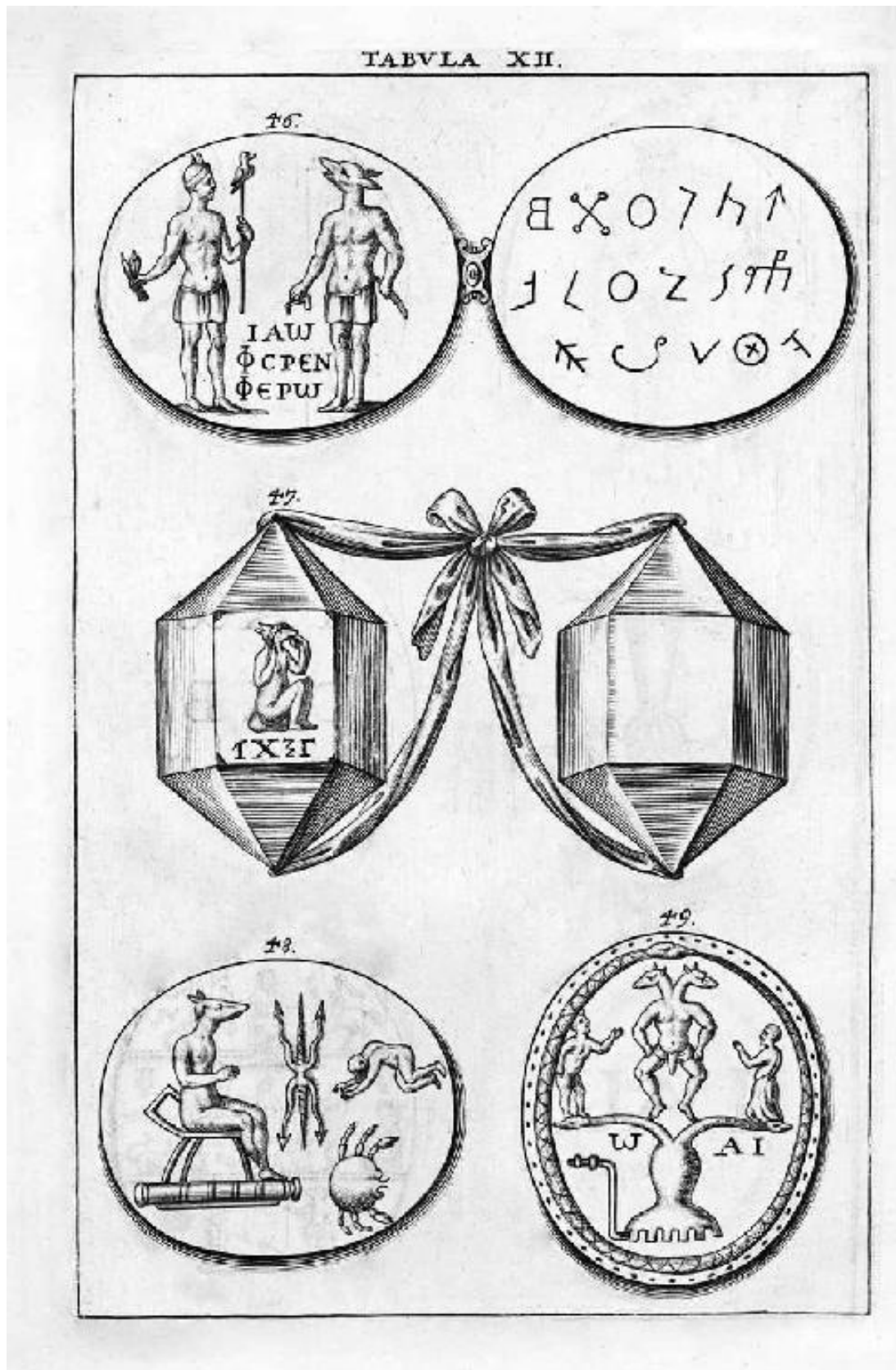
Mais pource que j'ay receti plaincte d'aucuns, que ce jeu selon sa premiere edition, estoit trop difficile, & fascheux à comprendre, tant pour l'obscurité de la table, que les chiffres, & diuers nombres mal aisez à retenir, qui leur caufoit à rencontrer le plus souuent vne responce estrange, & mal conuenable à leur demande enquisé, tellement qu'ils se degoustoyent du liure, se voyant frustrés du plaisir qu'ils esperoyent en recueillir? Cela m'a esmeu de le changer & renouueller en autre forme plus agreable & facile, encore que ie soye bien informé, que tel qu'il

97. Página do livro de Jean de Meung, *Le Plaisant Jeu du Dodechedron de fortune*, non moins récréatif que subtil et ingénieux, renouvelé et changé de sa première édition, org. de François Gruget (Paris: Nicolas Bonfons, 1577).

A edição de 1577 do *Jeu du Dodechedron* de Jean de Meung nos mostra como ocorria a intermediação desses oráculos de dados no fim da Idade Média (figura 97). Utiliza-se como dado um dodecaedro, que conduz aquele que pergunta por um firmamento estrelado do cosmos, até chegar à resposta impressa, que ele pode propor de acordo com um esquema predefinido de dezesseis perguntas.

Desse ponto de vista, deve ficar claro que um dado gnóstico (como era chamado) publicado por Chiflet,** ** que ostenta em sua face um símbolo com monstros à maneira egípcia (figura 98), pode estar

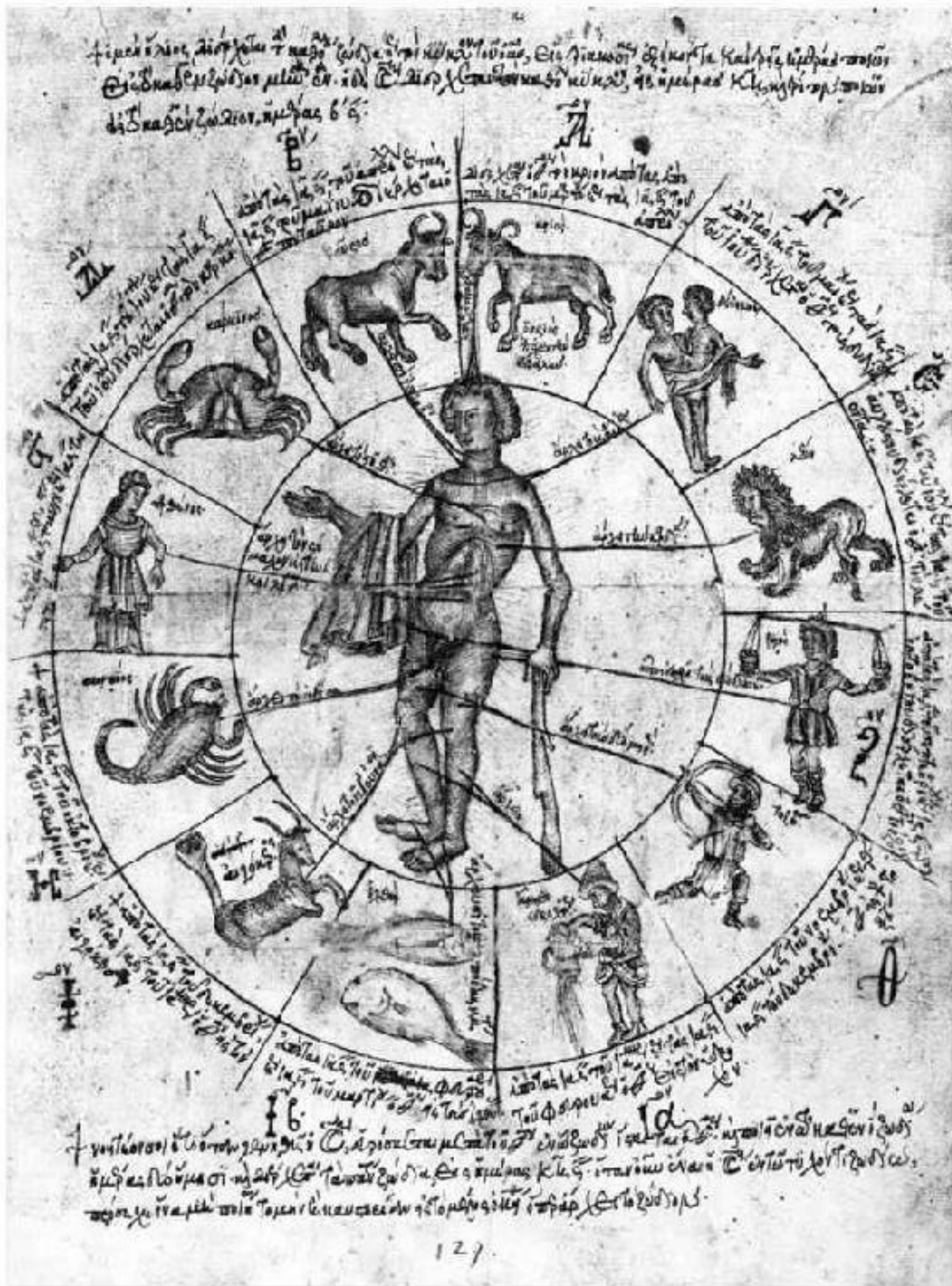
entre os precursores ainda mais antigos de certo jogo de dados, ligado a uma perambulação imaginária da alma pelo cosmos, pois é esse, enfim, o sentido das estações indicadas no Jeu du Dodechedron, e inclusive, o que é importante para nosso contexto, na primeira edição árabe. (O âmago do mistério mitraísta também é — o que posso apenas mencionar — uma ascensão pelas estações zodiacais rumo à salvação.)^h



98. Ioannis Macarii, Abraxas, seu Apistopistus. Tabvla XII. Antuérpia, 1657.

Para nós, o que é mais difícil de conseguir compreender da religiosidade pagã é o estilo de sua

vinculação imaginária entre o ser humano e o cosmos natural. O que chamamos de magia é, nos termos da Antiguidade tardia, mera cosmologia aplicada, isto é, uma aplicação da assertiva da igualdade entre sujeito e mundo — aplicação essa que no fim desemboca na prática manipuladora. No “isso é você” indiano,¹ essa ideia do microcosmo humano encontrou sua expressão mais corrente entre nós.

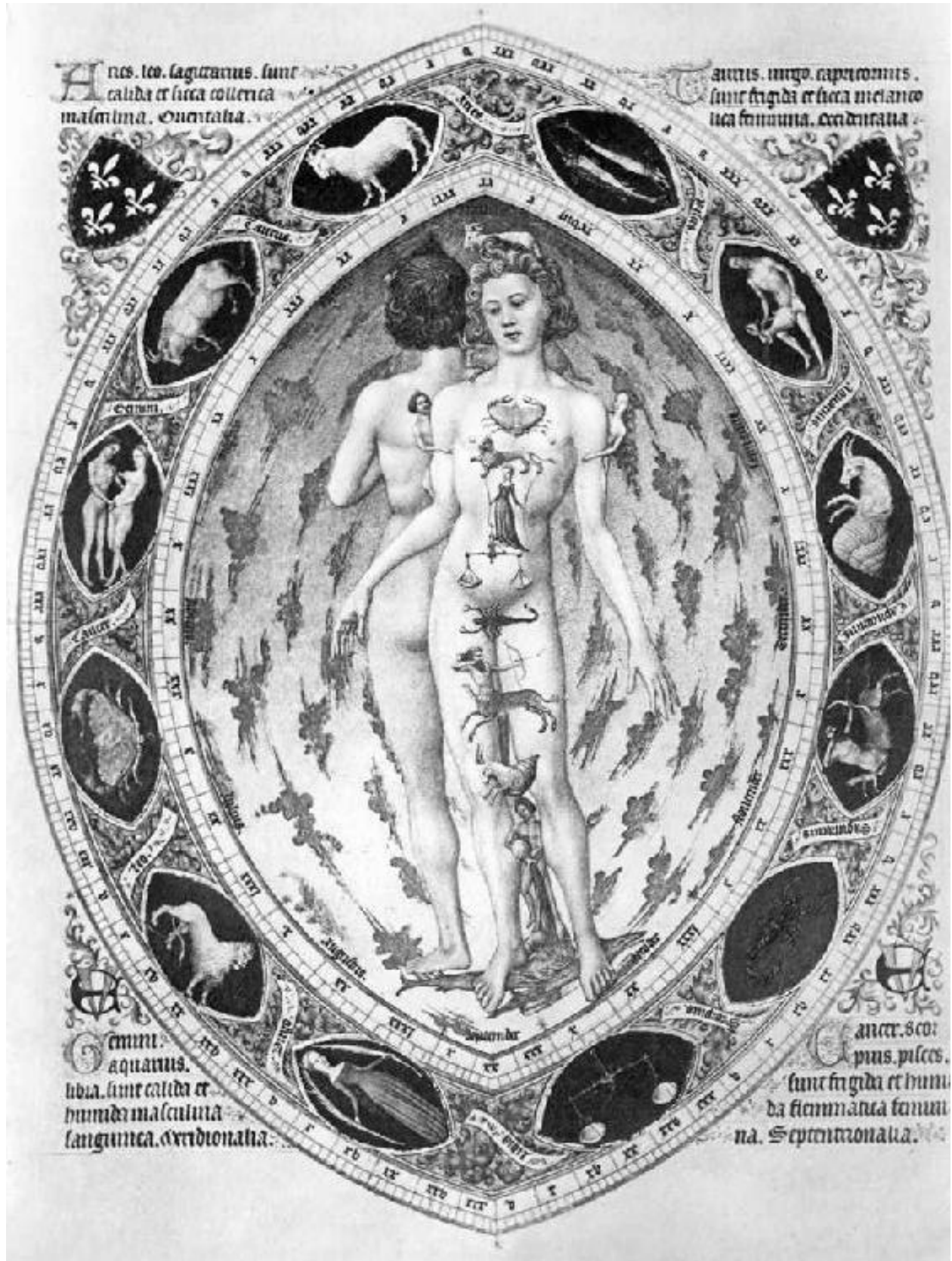


99. Homem zodiacal . Miniatura, século xv . Biblioteca Nacional da França. Apud Franz Cumont, “Astrologica”, em Revue Archéologique , 1916.

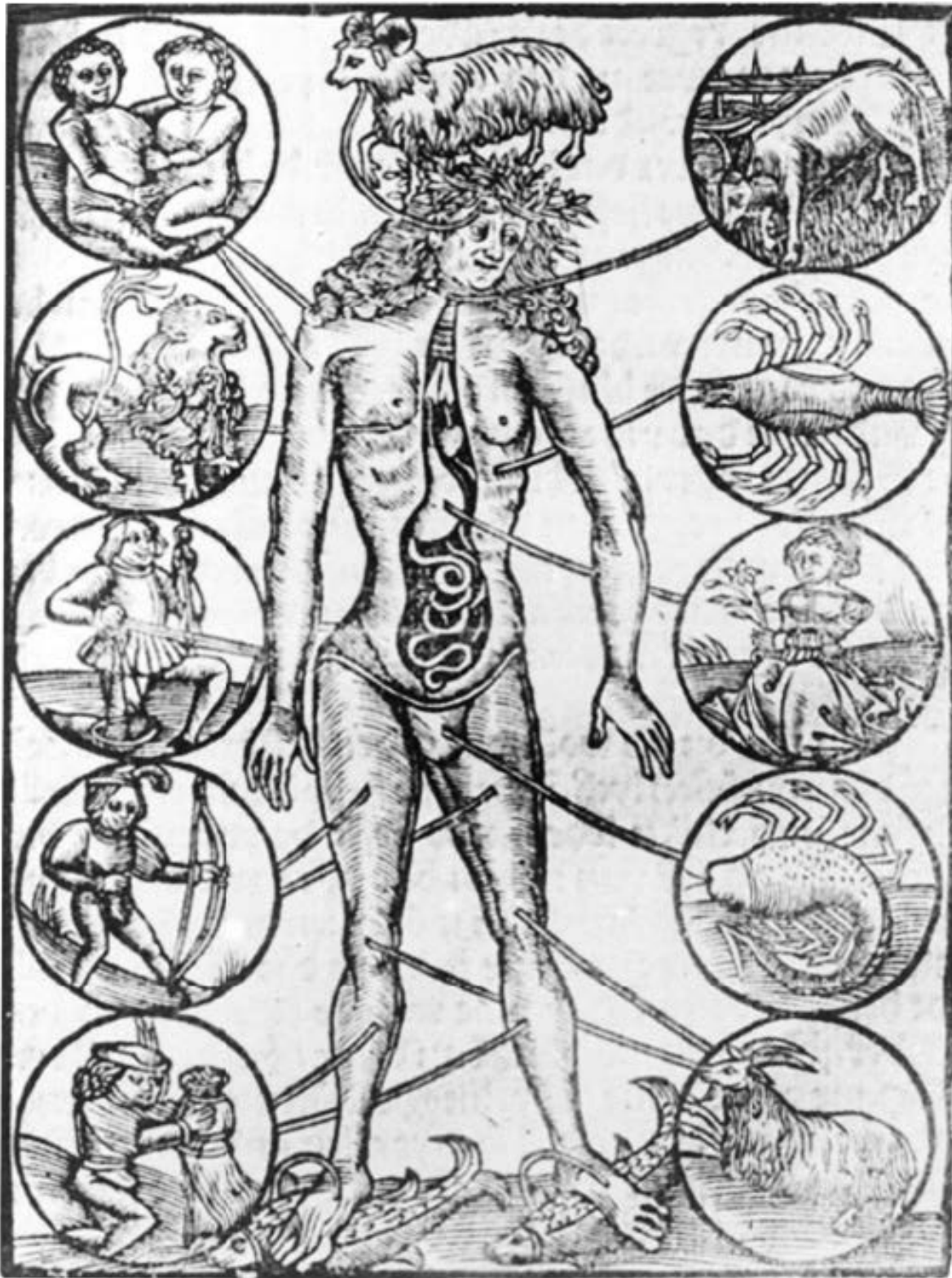
Frente ao mundo estelar, o reduzido número de astros conhecidos pela astronomia antiga (o telescópio

ainda não fora inventado) facilitou a ideia, no fundo sublime, de que o ser humano deve ser visto como um pequeno cosmos que mantém relações totalmente diretas com o mundo astral.

Desponta como símbolo prevalente por séculos o assim chamado homem zodiacal, que lhes mostro segundo uma ilustração presente em Cumont (*Astrologica* ; j figura 99). Assim como no centro do planisfério Bianchini está a constelação do dragão (que fica no polo norte celeste), também aqui o que se vê é um homem nu, que parece receber raios das regiões individuais das constelações zodiacais, distribuídos pelas várias localidades de seu corpo. Com isso quer-se dizer que as várias partes orgânicas do homem como um todo estão sempre sujeitas à influência irradiadora de um signo zodiacal.



Esse símbolo preservou-se por séculos. Todavia, com isso adoece e perece a capa protetora da participação puramente imaginária: a consciência do espaço entre o homem e o cosmos. No pomposo manuscrito com imagens do duque de Berry, artisticamente tão excepcional (em Chantilly),^k mais ou menos de 1420 , o homem zodiacal está de pé num espaço oval, coberto de cima a baixo por imagens de signos zodiacais, como se fossem sanguessugas (figura 100). De todo modo, a moldura oval, repartida em conformidade à astronomia, sugere que se estava ainda ciente do significado metafórico, transferido de modo impróprio.



101. Steffen Arndes. Nyge Kalender . Lübeck, 1519.

Mas em um almanaque em baixo-alemão, que o hamburguês Steffen Arndes publicou em 1519 , em Lübeck, ¹ as imagens celestes estão já despojadas da restrição espacial (figura 101). Elas tornaram-se sinais de orientação para a sangria do cirurgião-barbeiro, agora instruído pelos símbolos astrais da Antiguidade quanto ao local onde podia, naquele mês em particular, aplicar a faca ou a ventosa. Uma prática médica sangrenta e tola se introduz aí, onde a mão deveria governar o compasso ou o astrolábio.



102. Decanos de Áries. Abû Ma'schar, Kitâb al-Mawalid . Manuscrito árabe, séculos XIV-XV . Paris, Biblioteca Nacional da França.

A miniatura que temos sob a vista (figura 102) vem de um manuscrito ilustrado de astrologia, hoje em Paris.^m Um homem oriental, com armadura e empunhando um sabre, segura na mão esquerda uma cabeça degolada, que ele parece levar a uma figura entronizada e com um grande rosto, ainda por cima ampliado por uma espécie de auréola. Um carneiro segue a trote até ele. Essas três figuras estão sobre uma espécie de masmorra com cinco janelas. Veem-se ali um homem barbado com uma espada, um escrevente, uma mulher tocando cítara, um guerreiro com uma cabeça degolada (semelhante ao de cima) e um homem sentado com os braços cruzados. Seria possível pensar que aí se desenrola uma fábula um tanto atroz na

corte de um príncipe oriental, a quem, na parte de cima, se leva o tributo, enquanto, abaixo, os demais prisioneiros espreitam o desfile. Mas o texto árabe (que Becker, Mittwoch, Schaade, Björkmann e Hellmut Ritter, nossos colegas sempre dispostos a ajudar, se dispuseram a interpretar na presente ocasião, como já o fizeram noutras semelhantes) nos ensina que se trata de um mapa astral, uma profecia de um nascimento, bem no espírito da astrologia grega, traindo no próprio arranjo externo o nexos com o planisfério Bianchini. Ora, observando um pouco mais de perto o texto e a imagem, identifica-se que, assim como nas bordas do planisfério, também aqui os planetas se enfileiram um ao lado do outro, na parte de baixo: Saturno, Mercúrio, Vênus, Marte e Júpiter. Acima, Marte desponta no signo de Áries (portanto, exatamente como no planisfério Bianchini, em seu signo) na direção do Sol. Lá está a figura de rosto rechonchudo; e a tradução do texto, de que não posso poupá-los, revela do que se trata. Em uma carta do professor Becker de 1913ⁿ — incrementada com as amistosas informações do sr. Björkmann —, lemos o seguinte:

Em cima:

Discorre-se sobre a terceira face do signo de Áries, Marte sob Júpiter... Embaixo:

Falou o sábio (Hakim): quem é nascido sob essa face, será de cor branca, terá belas habilidades e, caso se encontre no limite de Vênus, será de cor... e belos olhos e braços, e nos olhos terá o azul-escuro ou claro... em sua mão ou na coxa ou nas suas laterais, há de se achar uma pinta. Sua doença será... ou ressecamento ou a dor nos rins ou na cabeça ou no coração. Deve-se temer que ele se machuque com um coice (de um animal). Sua morte sucederá pela evacuação do ventre, devendo-se temer o acesso de raiva de uma mulher, ou de um de seus filhos ou de um escravo malvado; a isso ele deve temer, como a uma maldição. É-lhe também perigosa uma doença contraída no começo da puberdade, e caso sobreviva...

Ao que parece, a pintura de gênero, aplanada e realista, repeliu o elemento metafórico na aparência externa, bem como (e sobretudo) na concepção do espaço: o monstro devorou o firmamento (esfera).

O professor Gundel, sempre disposto a ajudar, deu-me a prova de que esse autor árabe — provavelmente Abû Ma'schar — de fato utilizou Teucro, graças a uma referência a Retório: ° “Para cada nascimento deve-se buscar tanto os efeitos do decano em relação aos planetas como os paranatelos e as prosopa** p dos decanos e os astros luminosos do signo zodiacal. Então, não incorrerá em erro quanto ao significado do nascimento”.

O dr. Saxl indicou que, em um manuscrito árabe, o *Liber Bolhan* (Oxford), ¶ temos um quadro dos rebentos planetários (figura 103) em que a influência dos planetas sobre os homens se desenrola em um sistema de grade, simbolizando que as diferentes ocupações são atribuídas aos planetas, segundo as peculiaridades de cada um, como esferas de influência para a configuração do futuro.



103. Profissões dos filhos dos planetas. Kitah al-Bulhan . Manuscrito árabe, século xv. Oxford, Bodleian Library.

A doutrina astrológica da Antiguidade tardia repartia os meses de acordo com a regência dos sete planetas, não sem alguma violação tanto da astronomia como da mitologia, já que não se pode dividir doze por sete, de modo que se achou a saída — os astrólogos são sempre capazes disso — de conceder apenas um mês a dois dos planetas, a saber, o Sol e a Lua, enquanto os demais recebem na partilha, cada um, dois governos de província. É claro que, segundo esse princípio puramente mecânico, toda observação celeste efetiva só pode mesmo evaporar. Mas, em troca, os astrólogos profetas — e os artistas, não podemos esquecer — obtêm um variado acervo imagético que se deixa manipular

confortavelmente e em variações encantadoras. O princípio dos hieróglifos do futuro para os planetas individuais é de uma simplicidade infantil. Com base em seu próprio destino de vida mitológico, a divindade mítica conhecida pela saga é vista, por assim dizer, como um recipiente para as fortunas, no qual são registrados os atos individuais de sua vida mais ou menos aventureira, que designam aos que nasceram sob seu brilho destinos semelhantes, ainda que situados nas regiões inferiores do humano. Assim, por exemplo, quem tenha nascido sob Marte pode se tornar um guerreiro ou ainda um comerciante de lã — já que Áries, com sua lã, é o signo zodiacal de Marte. Nesse aparato, que anima os almanaques planetários de maior ou menor formato, não há sabedoria além dessa.

Na sociologia, fala-se hoje de uma lei básica, da *loi de participation*,^r que seria especialmente característica das funções anímicas dos homens primitivos. Quem considera a economia astrológica dos almanaques só pode constatar que, pelo contrário, tanto esse intercâmbio falacioso entre a metáfora e a designação da coisa, como o da confusão da designação da coisa com o sujeito que julga, nunca poderá se mostrar com nitidez maior do que no caso da doutrina astrológica. Na página do livro *Bolhan*, os sete planetas (cuja forma surge tal como na página de Abû Ma'schar) são representados, por assim dizer, como guardas do cárcere, que dominam as várias profissões e ocupações da vida humana.

Esse fatalismo que busca desvendar o futuro pelo oráculo das imagens conservou seu lugar de culto num grandioso monumento italiano até aqui sem igual: o Salone de Pádua (figuras 104 e 105). O salão, que possui uma extensão de 87 por 17 metros (nave), está arranjado de cima a baixo com pinturas para os meses (tais como as conhecemos dos almanaques camponeses) e figuras planetárias, em doze tapadas gigantescas, repartidas entre os demônios astrais. Mostro-lhes inicialmente o exterior do Salone, erguido nas proximidades da praça do mercado. O teto abobadado deve ter sido construído segundo um modelo indiano, mas não há certeza disso. De resto, incêndios destruíram o telhado mais de uma vez e danificaram as paredes internas, de modo que o edifício representa um verdadeiro palimpsesto: uma folha de pergaminho apagada mais de uma vez e reescrita.

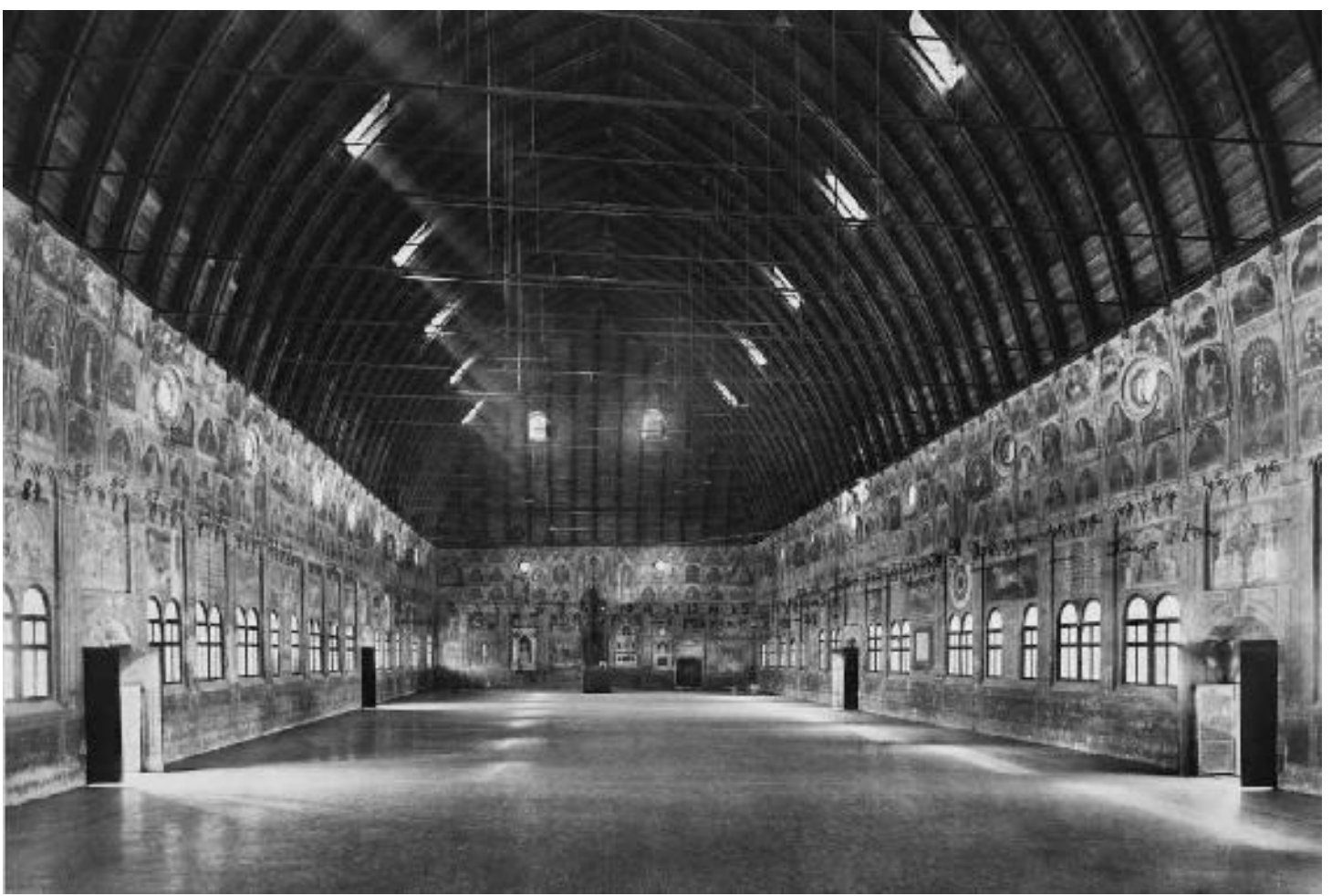
Até hoje não há uma publicação satisfatória. No livro de Antonio Barzon (*I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*, 1924), foram ao menos publicadas as séries de pinturas, mesmo que em reprodução insatisfatória, e Barzon tenta esclarecer a disposição iconológica das camadas, ainda que de modo insuficiente. Falta-lhe o conhecimento da *Sphaera* de Boll e do significado da *Sphaera barbarica* de Teucro, que é preciso considerar como fonte.

Isso pode ser confirmado graças a um livro publicado em versão ilustrada no fim do século xv* e atribuído a Pietro d'Abano, um misterioso médico de Pádua do começo do século xiv, sobre quem recaía forte suspeita de magia. Podemos ser ainda mais enfáticos em apontar tais ilustrações como a fonte mais significativa, graças à descoberta (em 1909)^s de um manuscrito ilustrado espanhol oriundo do círculo de Alfonso, o Sábio (que viveu em Toledo na segunda metade do século xv), que mostra com uma perfeição ainda maior a *Sphaera barbarica* de Teucro.^t Os fragmentos de Teucro são apenas vestígios de um fragmento completo oriundo do grande manual helenístico de cosmologia aplicada, que se perdeu. Aí estão, entre outras coisas, as práticas herméticas da astronomia diretamente conjugadas aos ditos proféticos ilustrados para cada dia. Cosmologia aplicada é, para nós, um conceito inusitado; mas assim que se ganha clareza a seu respeito (já fornecemos o ponto de referência para tal com a explicação do jogo cósmico de dados e da imagem do homem zodiacal), entende-se que a concepção mágica do cosmos nada mais é do que a aplicação da *loi de participation* à circunstância dos desejos figuradores do futuro. Assim, evidentemente se descobriria que aquele que acreditava nos astros não queria apenas ser objeto dos astros, quando estes o desejavam (como na época do nascimento), mas também, em outras situações, procurava desviar arbitrariamente para si mesmo a influência dos astros, quando do seu interesse — na medida em que ele, por exemplo, de alguma forma se apropria de uma imagem em uma

pedra, que é atribuída a um planeta ou astro fixo. O assim chamado hermetismo nada mais é do que o estabelecimento desses quadros de relação entre o homem e o mundo natural ao redor: animais, plantas, minerais. Ele é a expressão mais plenamente articulada do pensamento estrutural — para empregar um termo de Cassirer^u —, que não indaga pelo efeito de uma causa, mas vincula antecipada e arbitrariamente o resultado do desejo a um causador fictício, firmado como imagem.

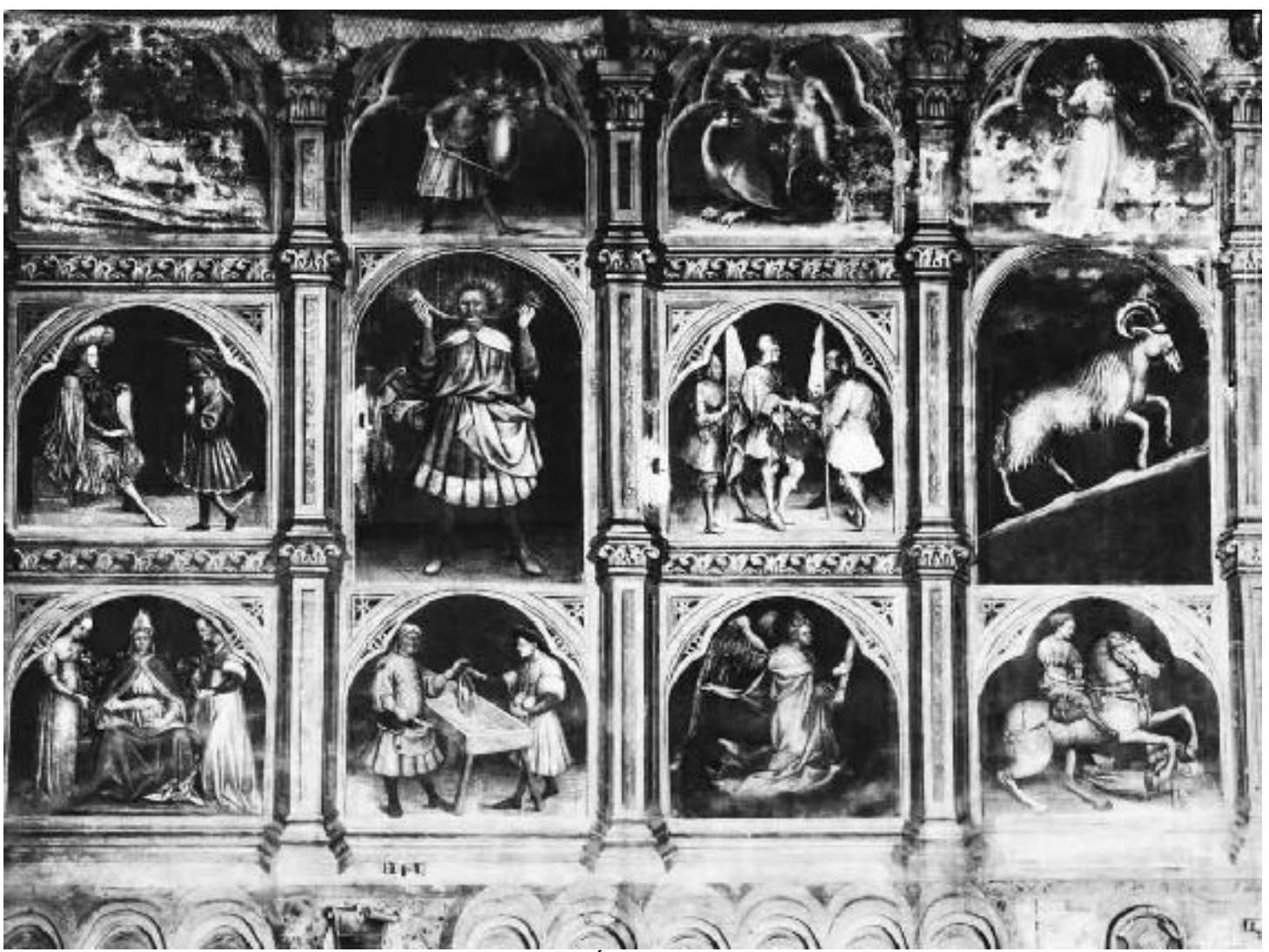


104. Pádua. Palazzo della Ragione, conhecido como Salone (1172-1219, ampliado em 1306-9).



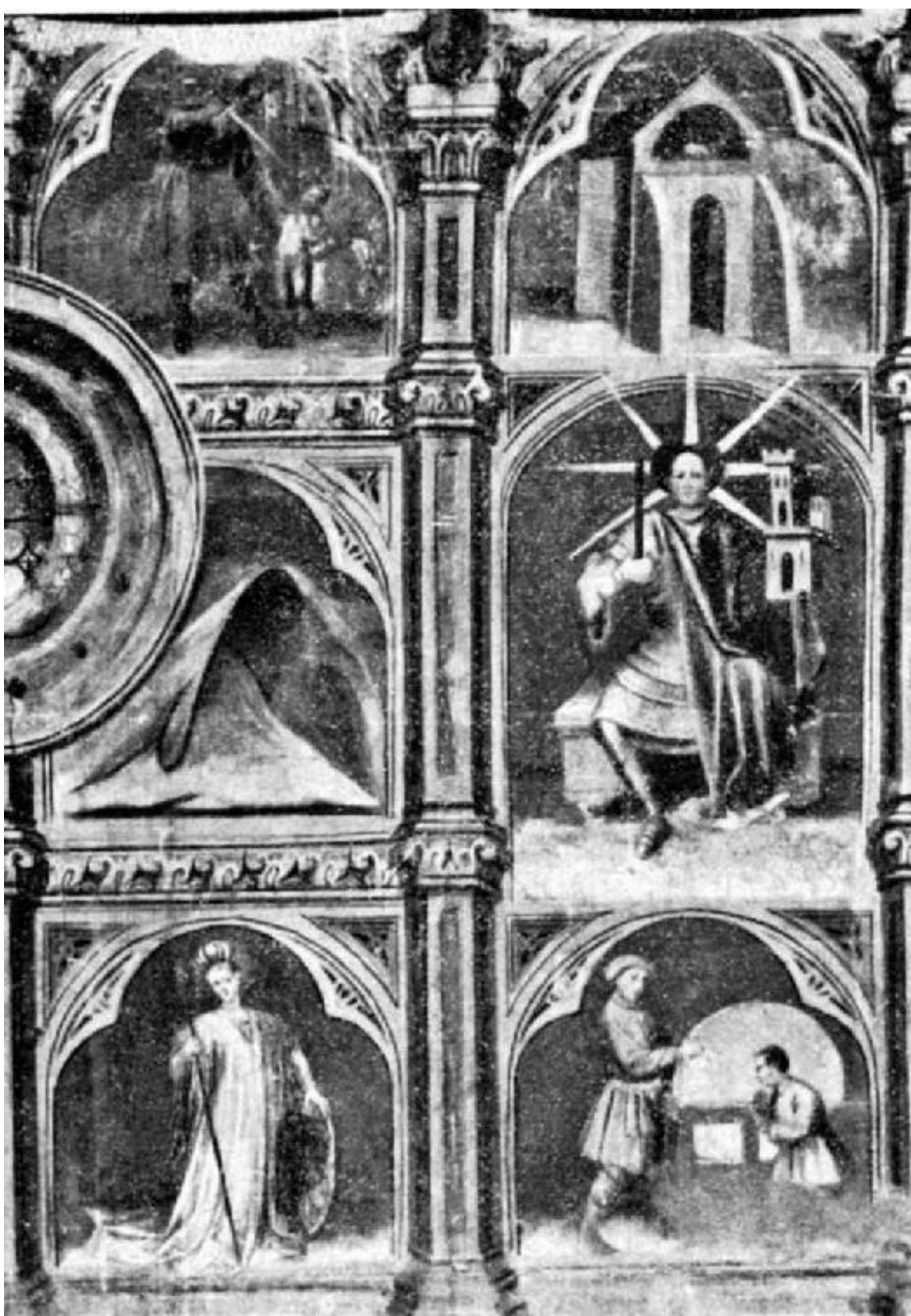
105. Pádua. Palazzo della Ragione, visão interna com afresco de Giotto, que após estragos foram restaurados em 1428 por Giovanni Miretto e Stefano da Ferrara.

Gostaria de transmitir a vocês uma ideia ao menos do mural de março, inclusive para que tenham um ponto de referência para a comparação de tipos que deve ser adotada (figuras 106 e 107). Na série intermediária, encontram-se o planeta Marte e o símbolo do mês de março. Este é representado na figura de um deus do vento, que, com dois poderosos cornos curvados, gera o vento possante que arrepia seus próprios cabelos. O próprio planeta é inteiramente mal concebido, sendo representado como guerreiro sentado e coberto de armadura, que segura na mão esquerda uma miniatura do burgo. Na faixa inferior, diretamente abaixo dele, está uma mulher com escudo e lança, que vocês fazem bem em notar. É Atena, que aparece como astro no catálogo de Teucro e que também rege como deusa a dança dos doze (segundo Manilius), sobre cujo significado ainda se falará. Da série superior, destaco ainda o guerreiro com a espada desembainhada e um homem que, na outra ilustração à direita, luta com um monstro, bem como a mulher nua à esquerda: trata-se de tipos mal concebidos da saga de Perseu, a saber, Andrômeda e Perseu, e de como ele mata o monstro. Logo teremos a oportunidade de segui-los nos outros estados de sua metamorfose.



106. Afrescos do mês de março e do signo de Áries , Giovanni Miretto. Pádua, Palazzo della Ragione.

A série superior está reservada aos símbolos dos astros fixos. Na intermediária, encontramos as pinturas dos rebentos planetários; e na série inferior parecem também estar representadas cenas ligadas às ocupações, tal como se encontra nos almanaques mensais dos camponeses. Precisamente o signo zodiacal de Áries, junto a seus paratelos, deve nos fornecer o fio condutor pelo labirinto, ao nos aproximarmos agora dos afrescos de Ferrara.



107. Afrescos do mês de março e do signo de Áries, Giovanni Miretto. Pádua, Palazzo della Ragione.

Sobre a história que cerca o Palazzo Schifanoia, em Ferrara, informo aqui apenas os dados principais, remetendo ao trabalho que está nos anais do congresso. v

Apenas sete afrescos foram recuperados com a remoção de 1840 . Estamos diante de um desses calendários mensais articulados em três faixas (figura 26). As duas primeiras zonas, dos meses de março e abril, foram criadas pela mão magistral de Francesco del Cossa, e as faixas restantes por artistas menores, cujo nome ainda não se sabe ao certo. Para adiantar o essencial quanto ao desenvolvimento tipológico: no caso de Francesco del Cossa, emerge do plano uma espécie de humanidade liberta sob o

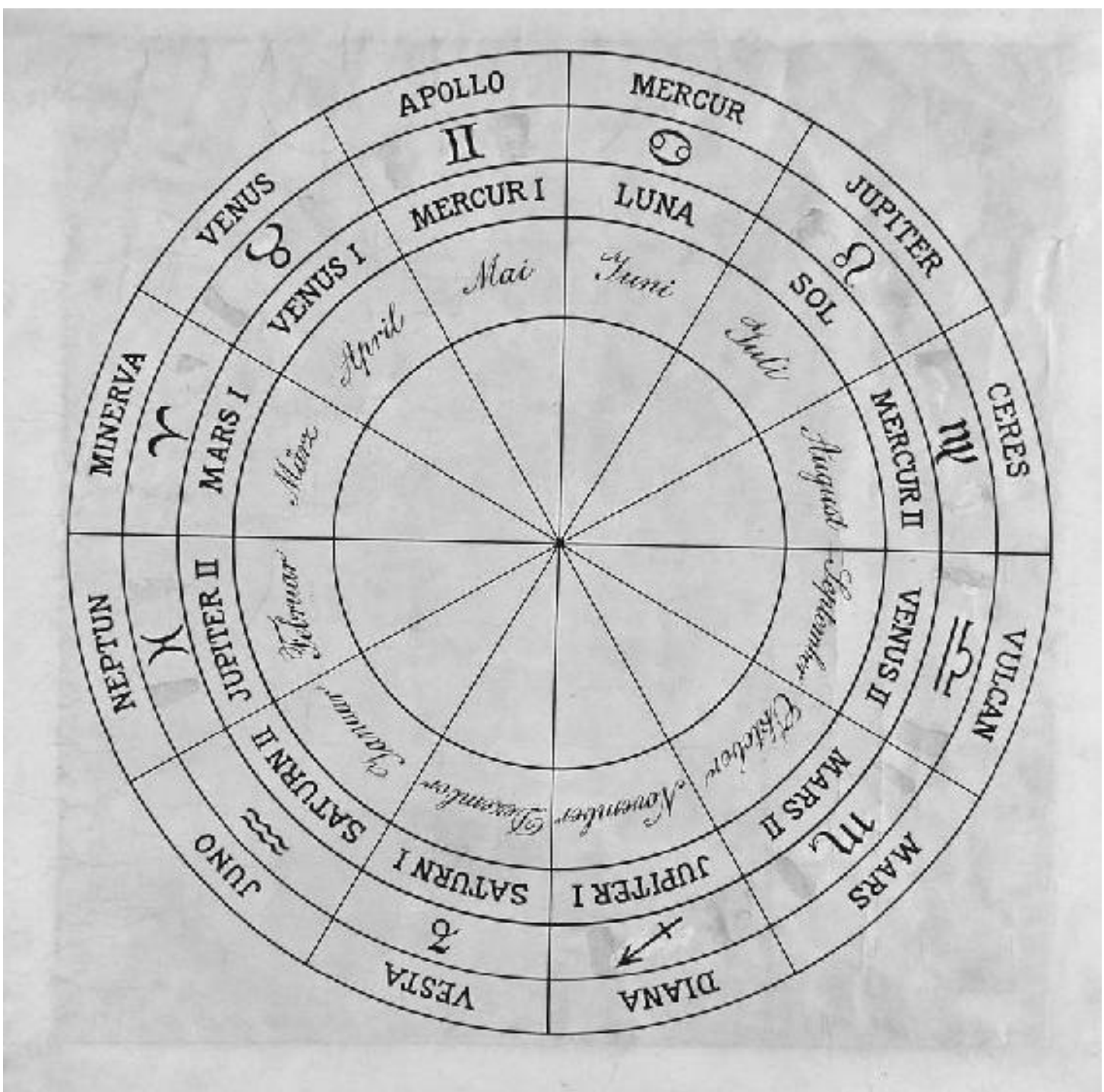
signo da verdadeira Antiguidade, enquanto os demais afrescos, graças à inspiração excessivamente erudita do consultor, Pellegrino Prisciani, são impedidos pela monstruosidade demoníaca de ascender à divindade olímpica.

Não se sente aparentemente nada disso nos primeiros afrescos. Acima, a deusa Atena viaja no carro triunfal, puxado por unicórnios. À sua esquerda estão seus fiéis discípulos, os eruditos, e à direita os verdadeiros protegidos de sua arte, as tecelãs. Sua atmosfera é composta de uma sabedoria e uma técnica pacíficas. Abaixo, vê-se o duque Borso, ao se mover junto à sua comitiva com um movimento indulgente, emitindo um julgamento junto ao povo ou dando notícias. Já a faixa intermediária mostra três figuras sobre um signo zodiacal que, com sua estranha disposição — o que vem à luz de forma ainda mais drástica nas outras séries de afrescos —, pareciam zombar de toda explicação; até que certa noite, justamente a partir do texto de Abû Ma'schar no anexo da *Sphaera* de Boll, ocorreu-me que todas essas figuras são ilustrações para os assim chamados decanos indianos de Abû Ma'schar. Gostaria de mostrar detalhes disso a vocês em uma figura, a do homem com um cordão, com a qual a série começa. Mas, antes, faríamos bem em tomar um instante para esclarecer que, à introdução de Atena na parte de cima, subjaz uma transformação fundamental na concepção do firmamento (esfera) cósmico. Uma verdadeira revolução, pois a divindade olímpica entra no lugar do planeta: pelas regras de outrora, era na verdade o planeta Marte que deveria reger o mês.

Nessa esfera (figura 108), vemos o velho esquema junto ao novo. Aqui, doze divindades defendem os planetas distribuídos, e na verdade, como pude atestar, correspondendo com exatidão à sequência tal como apresentada pelo poeta latino Manilius, em seu poema pedagógico para a astrologia: Palas, Vênus, Apolo, Mercúrio, Júpiter com Cibele, Ceres, Vulcano, Marte, Diana, Vesta e Netuno. Desse modo, conquista-se o reino da humanidade ideal para a esfera (faixa) superior (figura 26); pois embora de início tais figuras atuem com um realismo grosseiro, basta uma simples reflexão para ficar claro que já se pode encontrar em germe na comitiva de Atena os luminares da nova sabedoria. É verdade que Atena ainda precisa passar por uma espécie de estágio intermediário (a saber, como Palas, na corte dos Medici), antes de se transformar em símbolo da Antiguidade restabelecida. Duas imagens sugerem como ela, na condição de Palas — e a semelhança sonora de seu nome com a figura do brasão dos Medici, as *palle*, também desempenhou seu papel —, se tornou a deusa doméstica da cultura dos Medici. Assim, no ano de 1475, no torneio em honra de Simonetta Vespucci, ela se introduz como domadora do cupido (Amor) (figura 109), doma-o bem na linha da Pudicitia de Petrarca, e anima Giuliano rumo à masculinidade destemida, tal como faz ressoar Poliziano, no seu poema para o torneio. Ela é, pois, o que era a Pudicitia na Idade Média. Emerge do monstruoso complexo agonístico da Antiguidade, embora também anseie, como personalidade ideal, um simbolismo espiritualizado.

De uma passagem do inventário dos Medici que até hoje não foi devidamente reconhecida, depreende-se que o próprio Botticelli teria pintado uma das bandeiras do torneio, provavelmente ligada a uma *Giostra* de 1475. Estava representada uma Palas com um escudo de Medusa.

Uma obra de marchetaria de Urbino nos dá uma boa ideia de tal representação (figura 111). Palas aparece diante de nós como guerreira apoiada na lança, e a seu lado o escudo com a cabeça aos berros da Medusa, que Perseu, seu protegido, lhe trouxera como troféu; portanto, ela ainda se enraíza de modo evidente no complexo fóbico da luta dos gigantes.



108. Sphaera sinóptica com os regentes mensais, segundo Manilius e os astrólogos gregos.



109. Detalhe da figura 26.

Isso também vem nitidamente à tona numa pintura de Botticelli intitulada *Palas domando o centauro* (figura 112), que talvez tenha, a propósito de algum conluio, gravado o espírito da cultura mediceia no símbolo do complexo agonístico entre intelecto e força elementar. Na escola de Atenas de Rafael (figura 113) já não se trata mais de um valor expressivo simbólico, próprio ao monstruoso complexo agonístico. A serenidade elevada da academia grega permeia o salão. A deusa Atena está em um nicho ensombrecido, mas governa lá do plano de fundo. *Per monstra ad sphaeram!* Da *terribilità* dos monstros à contemplação, na esfera ideal, da observação pagã erudita. Eis a marcha no desenvolvimento cultural do Renascimento, que deve iluminar a série de imagens desta noite.



110. Artista desconhecido do círculo de Baccio Calini, A punição de cupido . Gravura em cobre. Florença, c . 1465-80.

O texto de Abû Ma'schar revela o homem com o cordão como o primeiro decano indiano (figuras 114 e 27). Como se depreende das descrições comparativas dos firmamentos, quem precisaria aparecer no lugar desse homem, correspondendo no firmamento grego ao homem com o machado duplo, seria um Perseu. A pergunta óbvia, que não se colocou até agora, é: quem então seria a fonte indiana de Abû Ma'schar, e será que nela não se encontraria algo como o machado duplo (pois seria necessário considerá-la a reação mais antiga e mais próxima à fonte grega)? Depois de algum esforço, isso se confirma com a maior facilidade. O indiano Varahamihira (século VI), de cuja obra temos uma tradução aqui na Stadtbibliothek, no espólio de Oppert, diz com toda a clareza: “Como primeiro decano de Áries aparece um homem, os quadris cingidos com um pano branco; está em guarda; é um homem negro, assustador, ruivo; segura em riste um machado”. Com isso, fica estabelecido pelos dois lados o caminho seguro até Teucro.



111. Baccio Pontelli a partir de desenho de Sandro Botticelli, Palas Athena . Marchetaria. Urbino, Palazzo Ducale, 1476.

No lapidário de Alfonso, o Sábio (figura 115), o primeiro decano de Teucro — tal como Boll o estabeleceu, com ilustrações, em seu *Sphaera* (p. 433) — seguiu vivo com o machado duplo até o final do século XIII . E como o professor Gundel acaba de demonstrar, com base num manuscrito hoje em Londres, a imagem de um homem levando um machado duplo com as duas mãos está indicada numa lista hermética de decanos.

No manual árabe de magia chamado *Picatrix* — até agora ignorado, mas que decerto teve para a magia

do medievo tardio a mesma significação que Abû Ma'schar teve para a astrologia ^w —, esses decanos também estão fielmente descritos conforme Abû Ma'schar. É verdade que dificilmente se presumiria Perseu nessa figura medonha que segura numa das mãos um presunto ou algo assim, e na outra uma espada curvada (figura 116). Mas é ele; no curso dos séculos, descambou nisso.



112. Palas Athena e o centauro , Sandro Botticelli. Florença, Uffizi, c . 1482-3.



113. A escola de Atenas , Rafael. Afresco. Roma, Stanza della Segnatura, Museus do Vaticano, 1510-1.



114. Detalhe da figura 16.

A primeira folha do *Astrolabium planum* de Abano, obra ilustrada, comprova-nos de modo evidente a identificação de Perseu com o primeiro decano de Áries (figura 23). Três decanos governam o mês; à esquerda, está um homem que parece um turco, com turbante e espada curvada, e na parte de baixo, na primeira série de mapas astrais, observamos um homenzinho, portando uma foice numa das mãos e uma balestra na outra (figura 117). Abaixo, lemos em latim, como dito profético para esse primeiro dia de março: “quem for nascido aqui se torna um trabalhador da terra ou um guerreiro”.

Se agora chamarmos a ressurgir perante nossos olhos, por um momento, Perseu na sua figura genuína da Antiguidade (figura 24), tal como nos antigos manuscritos sobre as constelações feitos por Germânico

e hoje em Leiden, então não pode restar dúvida nenhuma, interna ou externa, quanto à identificação da figura. No primeiro decano, o turbante remonta ao capuz frígio de Perseu; a espada curvada oriental, tal como os turcos então a portavam, identifica-se com esse modelo vetusto.

D L S F E

que son dichas en per ellas en terra i uerna a
 conuencimiento de las cosas como son factas i co
 puestas i mudadas unas de otras. i en q ueraxo
 los que la uentad i an mayor fuerça de uerax i pu
 ueren mas manifestar miente sus obras. i segun
 aquello se podan mejor apudat della en aquello
 que ouieren mether i mas conuencim miente.

Ento osi que en mar uerax que cosa son estas fizes
 i por que an assi nom bre. esto se conuencim per
 los departamentos que a en la figura de cada
 signo: assi como conuencim i medio i fin.
 i capitula de las tres partes que son llamadas
 fizes a diez grados. desta manera a en cada signo
 oprimi grados. i assi se fize en per uerax uerax i
 sus fizes en los diez signos: en q a. uerax i
 se fize en q. i estas son llamadas fizes
 por que qui las qui conuencim en uno no se
 puede fize: si no capitula per si i per end en la
 que puen conuencim a conuencim. es como si apa
 reuere primax miente: i per ellos llaman fize.

Eo bien como en las piedras que diximos que
 an aumento i uerax la uerax de las figuras
 que son en los grados de los signos: conuencim
 piedras mientas i conuencim en fuerça i uerax q
 reuere de figuras a puerax miente q son en
 cada una de las fizes. por que mager las pie
 dras mientas i uerax por las figuras de los
 grados. assi como es dicho: i per uerax q
 de llamar segun el conuencim de las cosas si
 quax que son en las fizes: por la uerax i la pro
 uerax que a en ellas i per end conuencim que se
 digna puerax miente q de la piedra i de puerax
 es la figura don d ella reuere la fuerça i la uerax.

Et agora conuencim a puerax miente en fize
 de las piedras i de sus uerax por las fizes de los
 signos. i diximos puerax miente de los signos q
 es conuencim de uerax los que: - De la piedra que
 a nombre sanguina

De la piedra que a nombre sanguina
 a puerax miente de los signos de a
 es esta piedra a q llama sanguina
 esta a tal uerax q en q la uerax conu
 ga fize i fize a uerax i uerax
 i uerax de uerax i uerax
 esto se fize mas conuencim miente

siendo mas en esta fize i en su uerax en su uerax
 i en ton conuencim de los. Et q de los piedras que
 da la uerax de figura de un omne negro q a los ojos
 blancos a fuerça i tiene un alquax: i en su ma
 no un aconon



De la piedra que a nombre biseda
 esta figura de los signos de aries. es la por
 da a q uerax uerax. Et la uerax de la es
 azul. qe que la uerax uerax fize amote
 i conuencim de uerax mientas uerax de los
 ante uerax i q uerax miente la uerax de
 ro esto fize mas manifestar miente quax en fize
 conuencim fize en su uerax i en su uerax
 de los uerax i en ton conuencim de uerax
 i de uerax. Et que de los piedras que
 a de figura de muger que no a mas de un pie:



115. Decano com machado , Lapidário de Alfonso x , o Sábio. El Escorial, c. 1250, 1276-9.

É verdade que o turco perdeu sua capacidade de voar, bem como se deu com sua pequena cópia: o homem aparelhado com duas armas não é outro senão uma derivação de Perseu (figura 23), na mão de quem o erudito ilustrador do hieróglifo, na sua insensatez lógica, estampou dois aparelhos.

Consideremos agora por um momento o destino de Perseu como a situação pessoal de um príncipe fantástico escravizado e enfeitiçado por forças malignas, como no caso de Atena. No começo do século XVI, soou a hora de sua libertação: no teto da Farnesina, ele ocupa o zênite. Decapitou a Medusa, e a Fama cobre o mundo com seu renome. É só a título de esboço que lhes posso mostrar isso como imagem, pois por enquanto falta uma fotografia, que deve vir num futuro próximo. Agostino Chigi foi quem mandou pintar esse teto (figuras 118 e 119). Os planetas estão representados na cúpula da abóbada num agrupamento peculiar, e as lunetas narram segundo Ovídio as sagas astrais dos antigos. Nunca se investigou se tais constelações planetárias não seriam símbolos para um mapa astral de verdade. Devo à amizade do professor Graff, do observatório astronômico de Bergedorf, ter podido comprovar que é possível inferir dessa constelação a data de nascimento de Chigi, que nos era até agora desconhecida. As investigações ainda não terminaram, mas tudo aponta para dezembro de 1465. Perseu aí reaparece em um figurino que já não é mais amedrontador e hostil, mas preâmbulo vigoroso da energia de alcance universal desse poderosíssimo banqueiro de Siena, com representantes espalhados de Mênfis a Londres.

Chigi não é um super-homem profanador na linha do homem do teatro renascentista, como o apresentam os sequazes de Gobineau. A cúpula de sua capela funerária mostra como ele imaginava unificar paganismo e cristianismo (figura 120). Sete planetas irradiam sua proteção sobre seu sarcófago. Mas isso já é característico o bastante: eles não estão a sós, mas em vez disso um anjo cristão — ajudante-general do bom Deus, que rege o movimento do mundo lá da cúpula, no centro — guia-os com uma mão pacífica pelo céu da conciliação entre paganismo e cristianismo, cuja harmonia estética pode por um momento nos distrair do fato de que então o Sol ainda era obrigado a girar ao redor da Terra.

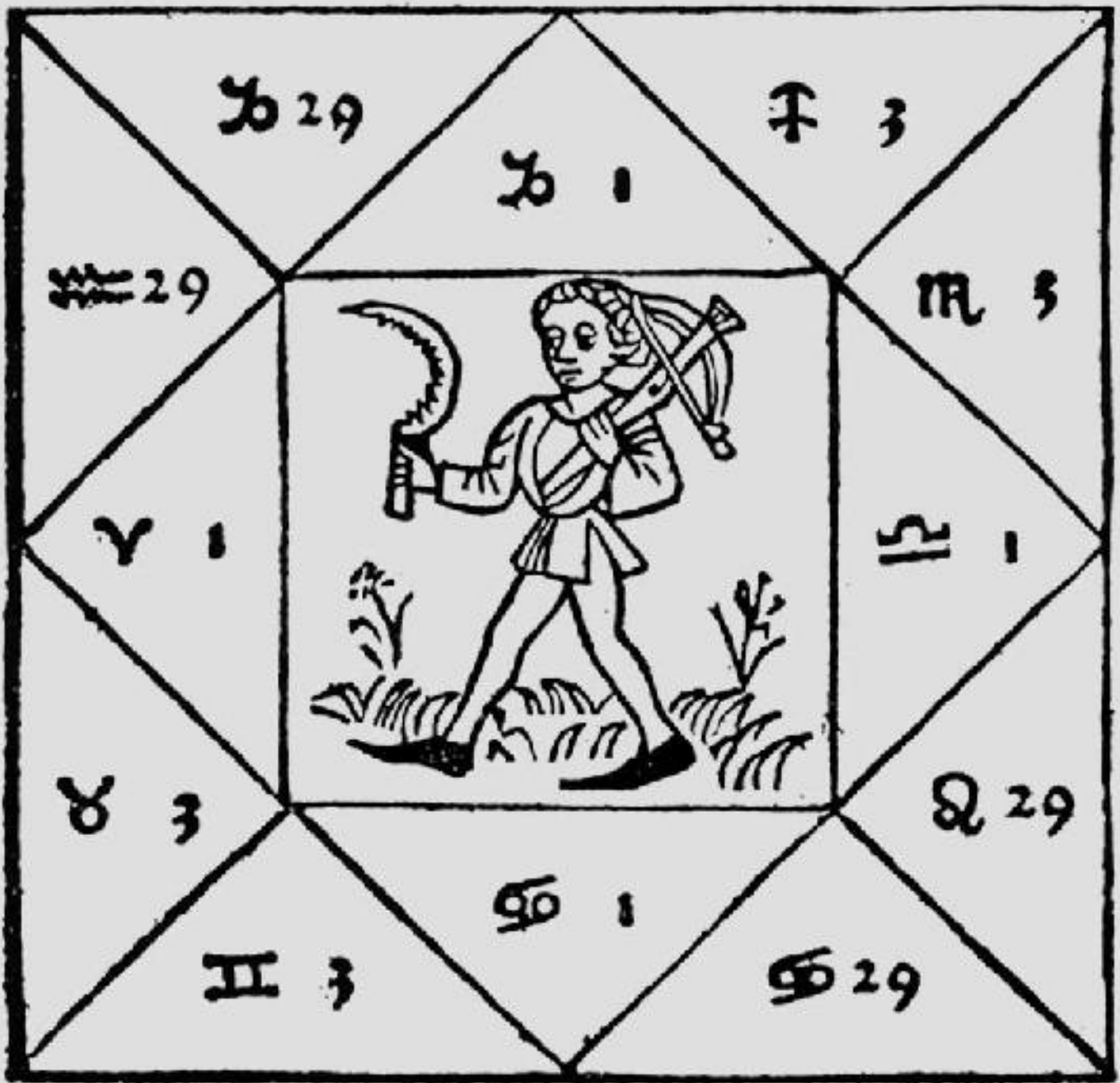
Como o único exemplo de um mito coeso, a saga de Perseu está representada no céu grego por cinco figuras do drama de sacrifício: os pais de Andrômeda, Cefeu e Cassiopeia, a própria Andrômeda, que deve ser sacrificada, Cetus, o monstro, que espera por sua presa, e Perseu, o libertador. Refletindo com mais cuidado, esse arranjo favorito do mito não deve surpreender o psicólogo da religião. Pois nele de fato estão quase que completamente contidos aqueles elementos primordiais e assustadores que estão na base de quase todas as religiões: a aspiração em superar o sacrifício humano para aplacar a ira de um demônio. A espiritualização dessa magia bárbara e sanguinária é mesmo o propósito interno e o objeto de nostalgia de toda religião mais elevada. Nos afrescos que não foram pintados por Cossa (figura 121), a ideia do sacrifício humano na representação das sagas divinas emerge com toda a sua rigidez. Por exemplo, no afresco de julho, que Júpiter e Cibele regem, a morte de seu filho Átis é representada com toda a atrocidade, e na verdade como ilustração literal de fontes da Antiguidade, como já apontei. No afresco de agosto, em que Ceres é quem rege, está representado o rapto de Prosérpina por Plutão. Também, portanto, o sacrifício de um filho, ainda que com o prospecto reconfortante do retorno do reino dos mortos. Um motivo que, com efeito, também está na base de *A primavera* de Botticelli. Os decanos no meio remontam a justamente a Virgem com a espiga. x

2 m f m f a p u d u g t u b e a s d e f e n d e t 2 d e s 2 p f i n d m g d d a l b a n d i f u w d
 i n p u d f a c l o m u d 2 n o p e 2 i p o n i o p r o d u d u f f a d r o l i m a f i l a e z f i g n o r e f o r m e p
 f a t e s u n t u t m f r a



S a n t i b e t e s q u o n o e t i m m a n i t i p t a d f i q u a e m f i x a t u d s t e l l a r i u d 2 f i g n o r e i n t o m o
 p o t e r i m t e g e a t u l l a q u o d i t i m q u o d m h a e f a c i e p e t a c r i s t o p u d o m n i a d e u s u a e
 i a n l o c u s f u n d a c c e n d q u o d p o t e r i m t e g e u i s u 2 h y m e t u o s 2 p o t e r i m o m n i a q u o d m a g i s v o
 l u n t f a c i e t u m h o l o c u s f u i t S i b e n a r x i e m l i b r o p u o q u o d e r i t u l i t e x t i n g u a
 u a c o n u d q u o d n o i a t C y m a h a m m i n q u i l o c u s f u i t d e p h a t a t a b f i g n o r e 2 x e i s n o i a t
 e p i t e e t a q u e 2 S i x t m e a s i d q u o d S i x t e x f i q u o d a b o m b z 2 d e f e p o n q u o d n o i a t
 v o l u n t a q u a d f l u m i n u d p u t e n d n e l a l l a z e m f i n a n t i q u o d f i l e z d e o m i t e g e n e q u o d o p e f u n d
 e m a q u a e t p r i m o m o d m o n t e a l i x f i q u o d e p i c i u d v e l q u o d n o i a t i g n e b r a z
 n e l a c c e d e m t e g e p p i x d e m m o d e t q u a v i a m a e s s i t C y m a m i n 2 o m e a l i x

116. Divindades do decanato do Egito antigo reconfiguradas na Idade Média, em Picatrix Latinus . Cracóvia, Biblioteca Jagellonica.



117. Detalhe da figura 23.

Entretanto, está faltando um grupo muito peculiar de figuras, tais como descritas por Abû Ma'schar. Elas se conservaram para nós em uma ilustração para o texto de Abû Ma'schar naquele manuscrito espanhol que mencionei: a figura de uma mulher com cabeça bovina que carrega uma criança nos braços (figura 122). Lê-se em Abû Ma'schar sobre uma figura que “segura nos braços meia pessoa”. Depreende-se nitidamente do texto que o grupo se refere a Maria e Jesus. Lá se lê, no texto de Teucro (em Boll, *Sphaera* , p. 513):

No primeiro decano de Virgem emerge uma jovem, que Teucro chama de Ísis. Ela é uma Virgem bela e pura, com cabelos longos e bonita de rosto. Tem em mãos duas espigas e está sentada em um trono sobre o qual há almofadas. Cuida de um garotinho e dá sopa para ele comer, num local chamado átrio. A esse garoto, alguns povos chamam de Isu, isto é, Jesus.

Essa passagem naturalmente não escapou aos teólogos medievais. Como o mostra com a máxima nitidez uma pintura hoje em Berlim, y ela é vista como indicação precursora do nascimento de Cristo, que

até mesmo os profetas pagãos precisaram anunciar.

Ora, o manuscrito ilustrado de Abû Ma'schar (uma tradução latina de uma versão persa, que está em Londres) ^z mostra, da maneira mais surpreendente possível, a veemente força vital da religião egípcia (figura 123). Ísis efetivamente entra em cena como Virgem chifruda de cabeça bovina, junto ao garoto: nem mesmo no Egito se poderia encontrá-la com tamanha drasticidade. A Virgem com a espiga no céu coincide aqui, portanto, com a mãe egípcia, que foi obrigada a levar seu filho para o sacrifício (figura 124).

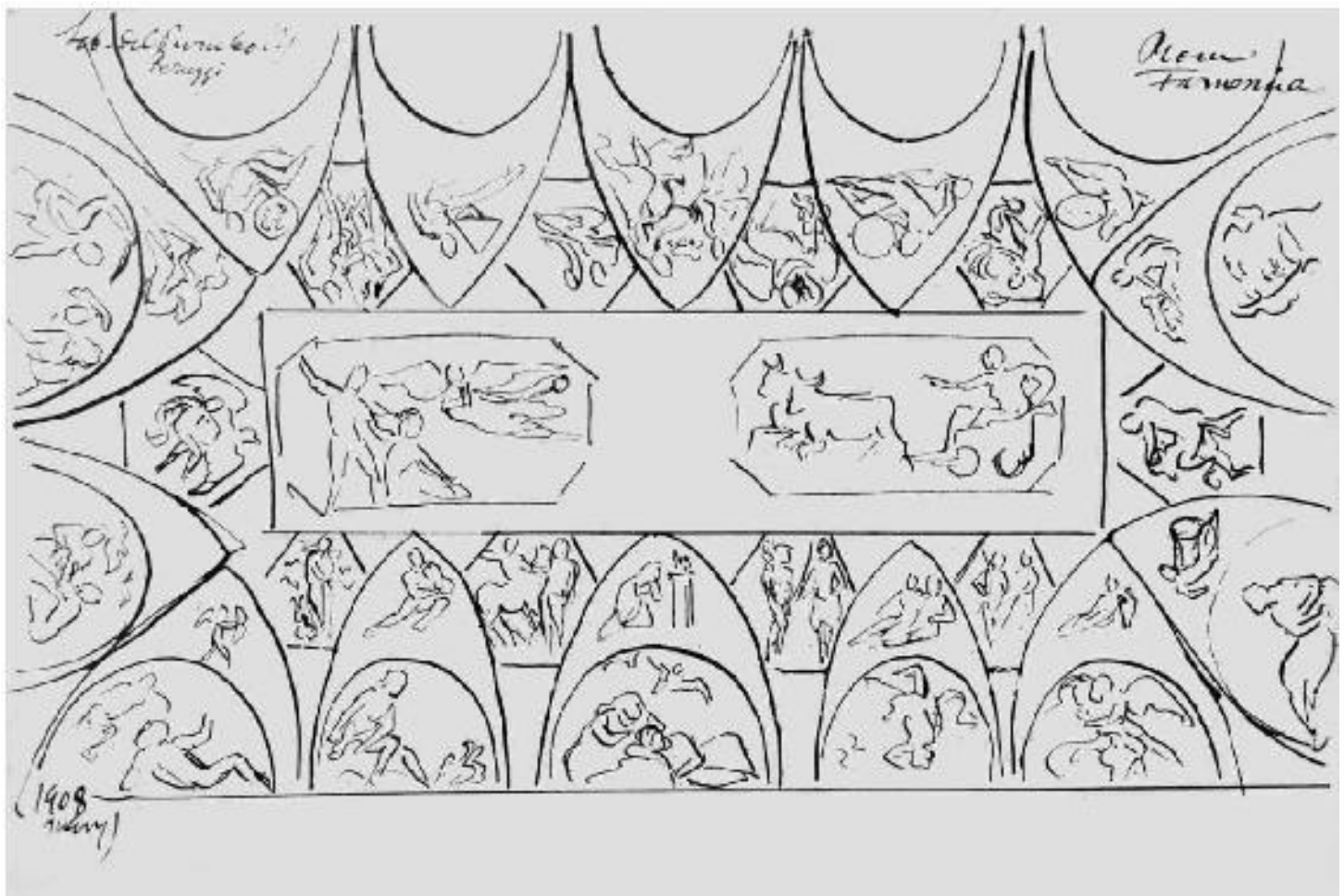
Uma olhada numa pintura de juventude de Botticelli (figura 125) mostra uma Virgem, assim como um anjo que lhe oferece uma vasilha com espigas e uvas. A Virgem toca as espigas e a criança abençoa as uvas, o milho e o vinho — carne e sangue —, o autossacrifício no lugar da salvação substitutiva. Nada mais do desmembramento de Osíris. O monstruoso elemento bárbaro foi recolhido à esfera mais pura da espiritualização cristã.

Na pintura que representa de modo diretamente pragmático a postura de repúdio da Igreja cristã contra o paganismo sanguinário e idólatra, *O sacrifício de Listra* de Rafael (figura 126), quem está no centro do quadro é o homem com o machado duplo, que deve abater o animal em honra aos apóstolos, que, por sua vez, repudiam fervorosamente o ato e que o povo, iludido, acredita serem os deuses Hermes e Zeus. A história dessa pintura na arte do Ocidente é um tema que até agora não foi tratado. Entretanto, a história interna das imagens, aprofundada pela ciência da cultura, encontra nela um documento para a psicologia da ideia do sacrifício, que esteve no verdadeiro centro do interesse humano da época do Renascimento e da Reforma até os dias de hoje.



118. Sala di Galatea. Villa Farnesina, Roma, com as pinturas Baldassare Peruzzi, c. 1506-10.

A substituição do sacrifício humano pelo sacrifício animal está entre as práticas mais simples daquelas religiões que querem deixar para trás o cerimonial sangüinário. O homem com o machado duplo nada mais é do que um sacerdote, que pretende sacrificar algum animal de grande porte, como um boi. Na última pesquisa que fizeram em conjunto, Boll e Bezold comprovaram que tais figuras estão já entre as mais antigas formas de culto do Oriente. ^{aa} O homem com o machado e o traje cingido, a que bem podemos nos referir como avental de sacrifício, pode ser verificado em descrições cuneiformes de imagens dos demônios.

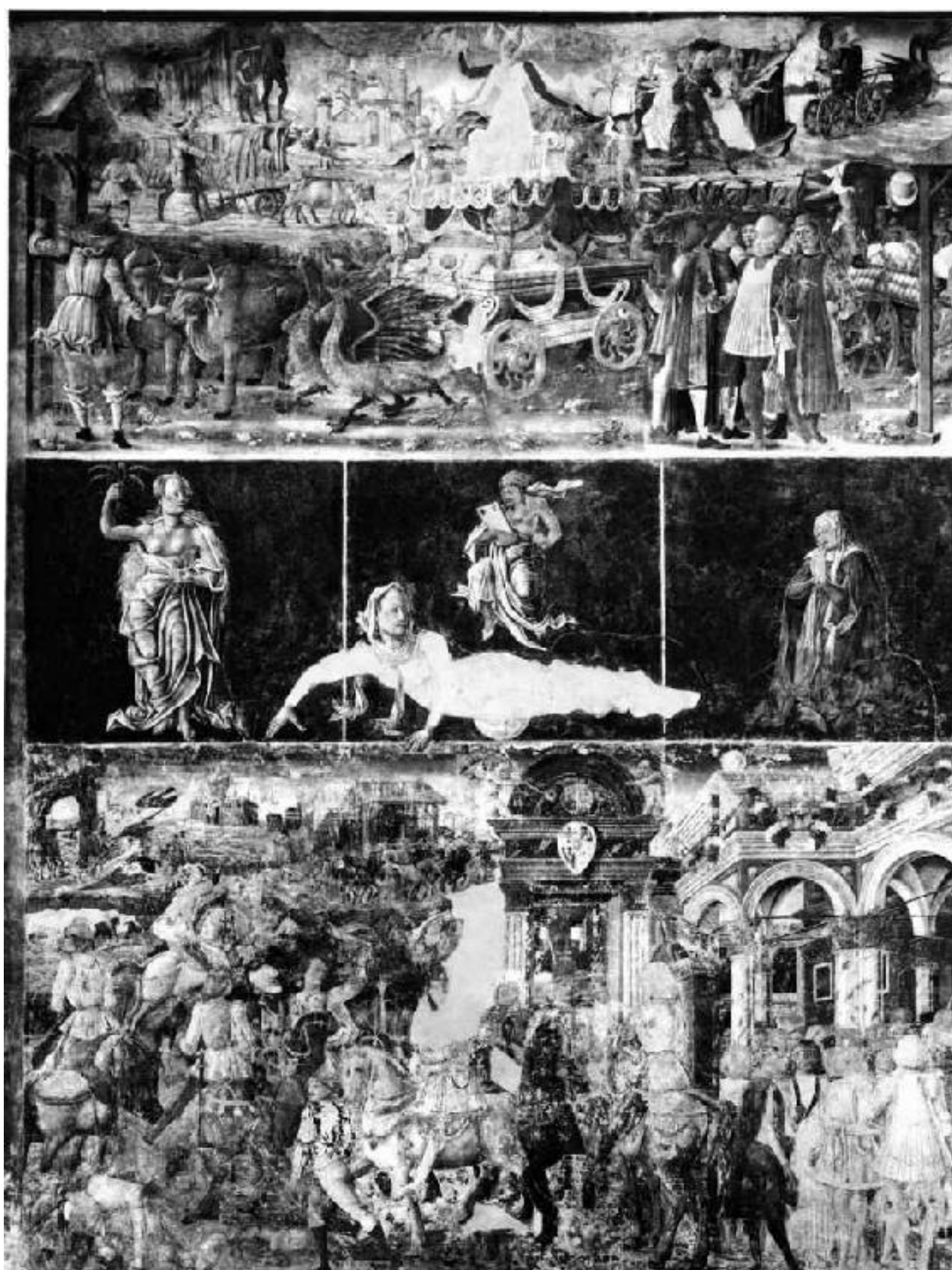


119. Desenho de Mary Warburg do teto da Sala di Galatea, Villa Farnesina, Roma, com as pinturas de Baldassare Peruzzi, c. 1506-10.

O *augurium* é parte do *sacrificium* (figura 127). Entre os babilônios, as vísceras do animal, em particular o fígado, eram utilizadas para fins proféticos de um jeito que nos é a princípio completamente incompreensível. Com base no feitio mais ou menos normal do fígado — que no caso vemos ser extraído do boi durante o serviço de sacrifício, para ser repassado ao servidor oficial responsável por ele —, era inferido se certa empreitada teria êxito favorável ou desfavorável. Uma literatura abundante nos orienta a respeito dessa previsão pelo fígado entre os babilônios. Mostro a vocês um desses fígados de profecia, ainda não publicado, e oriundo de Boghazkoi (figura 128, em molde). Como o dr. Forrer amigavelmente me informou, é uma peça hitito-babilônica, ou seja, as questões gerais são mantidas no idioma dos babilônios, mas a resposta é hitita, ou no dialeto corrente em Kanesh, identificado nessa ocasião. Quatro questões devem ser achadas nesse fígado, e uma das respostas é sabida com certeza; ela afirma: “esse homem se recupera da doença ou escapa de um local estreito”. Até que tenhamos em mãos a tradução das demais inscrições babilônicas do fígado, não estou em condições de me expressar quanto a seu significado exato. Mas para a história do paralogismo que constitui a profecia, já é claro o bastante que se trata de uma aplicação, completamente falaciosa para nossos conceitos das ciências naturais, da assertiva de igualdade. Pois o fígado de uma ovelha não guarda nenhum nexos orgânico com a pessoa que pergunta. Justamente aqui se introduz a *loi de participation*, que vemos em forma refinada no caso do homem zodiacal. A ovelha ou o Touro são precisamente uma parte dentro de uma totalidade indestrutível da natureza, cuja vontade figurativa o crente pode apreender pela imagem. Há como que um fígado cósmico comum, de que os fígados do animal e do homem são apenas sintomas individuais, que guardam de algum modo um nexos interno.



120. Cúpula da Capela Chigi, Luigi della Pace (segundo Rafael). Santa Maria del Popolo, Roma.



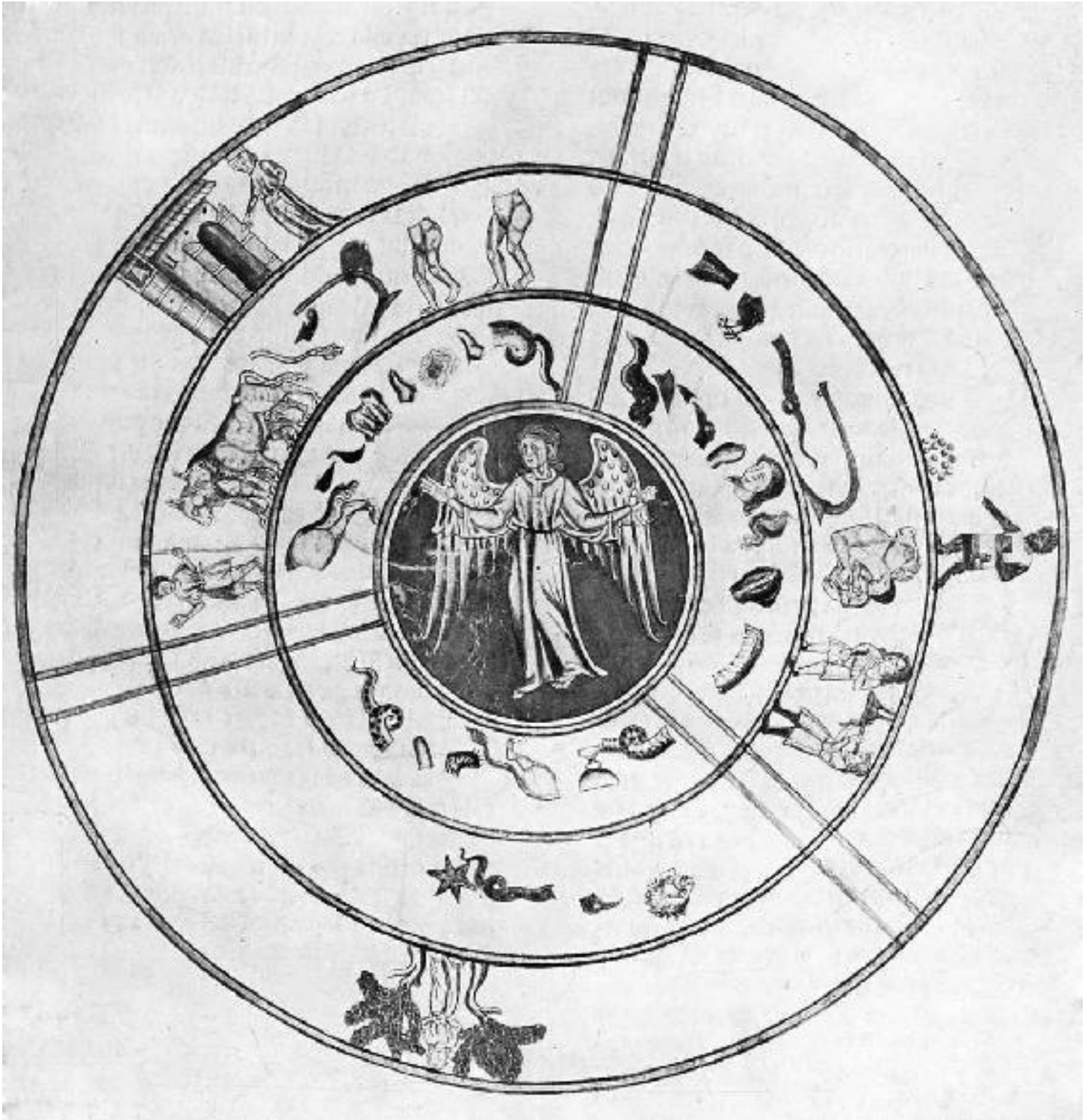
121. Mês de julho , artista desconhecido (anteriormente atribuído a Cosme Tura). Afresco, 1469-70. Salone dei Mesi. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

No enigmático fígado de bronze de Piacenza (figura 129), temos diante de nós um tipo de transição em tudo peculiar entre a previsão pelas vísceras e a especulação cósmico-matemática. Pois nesse fígado estão gravados distritos em forma radial, com indicação dos nomes das divindades astronômicas, que não deixam nenhuma dúvida quanto a seu nexo com certos augúrios celestes. Como não sou etruscólogo, não posso avançar nessa direção. Infelizmente, não se consumou nossa esperança legítima de assimilar na noite de hoje ensinamentos abalizados quanto a seus dois aspectos. ^{ab} Só nesta medida: entre a previsão

pelo fígado, o globo e o globo celeste, conclui-se a via dolorosa da questionável inteligência humana.

Para nós, seria especialmente desejável uma tomada de posição ante as interpretações mais ou menos fantásticas por que passou o fígado de bronze. Surgiu inclusive a hipótese de que ele seria um relógio solar; ainda que essa suposição possa estar objetivamente incorreta, a ideia, no seu sentido mais geral, apontou na direção certa. Realmente estamos diante de um instrumento para a orientação cósmica.

Como a Europa supera esse antropomorfismo falacioso? Quando se descobriu que precisamos compreender as leis do corpo e da alma como regularidades autônomas intrínsecas ao organismo humano? Aqui não é o lugar para indicar, mesmo que só à distância, os processos históricos no interior do pensamento médico.



122. A virgem e seus decanos , Alfonso X, o Sábio, Tratado de astrología y magia . Cidade do Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, c. 128C

Não obstante, eu gostaria, para finalizar — ainda que apenas no amplo arco da consideração artística comparativa —, de capturar em imagem o momento que reflete a passagem do primado dos augúrios para a medicina anatômica. Até há pouco, não se podia recorrer a essa pintura de Moeyaert (figura 130) como registro para tal, pois não se identificara corretamente o objeto. Uma nota de Wurzbach ^{ac} chamou minha atenção para o quadro, erroneamente identificado como *Antíoco e o áugure* . Todos os nossos esforços em verificar as fontes antigas com base nessa informação foram malsucedidos e estavam fadados a sê-lo, pois estávamos na pista errada. Então o dr. Panofsky chamou minha atenção para o breve artigo do dr. Stechow ^{ad} que identificava de forma absolutamente certa essa imagem e outra, de Berchem, como a visita de Hipócrates a Demócrito. Graças a essa identificação, ao que parece puramente erudita, o dr. Stechow prestou uma ajuda significativa à consideração da influência da Antiguidade segundo seu desenvolvimento histórico. Pois esse quadro ilustra palavra por palavra uma carta de Hipócrates a Damageto, em que ele descreve sua visita a Demócrito em Abdera. (Sem dúvida, tais cartas não são do tempo de Hipócrates, mas provavelmente ficções posteriores, da época imperial, o que não as compromete como documentos para a apreensão do paganismo.) Essas cartas gregas já estavam traduzidas para o latim desde o século XVI , e a tradução francesa estava disponível desde o início do XVII . A carta soa como uma das várias peças de humor que eram feitas sobre a burrice dos abderitas — os parvos da Antiguidade. Você veem Hipócrates sendo buscado às pressas de Kos, para — como creem — curar Demócrito, caído em demência. Este sentava-se todo desleixado em frente à cidade, tendo diante de si um monte de livros e animais retalhados, e rindo de tal modo para si mesmo que todos temiam que tivesse perdido o juízo. Felizmente, Hipócrates chega com o barco rápido. Desesperados, os abderitas levam-no às portas da cidade e mostram-lhe, aos lamúrios, o sábio mergulhado em si mesmo. Hipócrates, que não confia na inteligência dos abderitas, já suspeita do diagnóstico de loucura: estaria mesmo correto? Ele se aproxima de Demócrito, que a princípio não o nota, mas por fim lhe pergunta o que quer. Ele responde identificando-se como Hipócrates, ao que Demócrito de pronto passa-lhe as informações desejadas. Ao ser perguntado sobre o que afinal está escrevendo, e o que faz com os animais, Demócrito diz: “Não estou abrindo os animais aos cortes por desprezo, mas busco sondar a morada da alma”. “E o que escreves aí?” “Sobre a demência.” E ao ser perguntado mais a respeito, dá a Hipócrates um panorama sintético sobre a burrice humana, e assim Hipócrates engata numa sábia conversação com ele, e comunica aos abderitas que não encontrou um demente, mas decerto o mais sábio de todos os homens. Esse momento foi representado na pintura de Moeyaert e de forma algo mais drástica no quadro de Berchem (figura 131). Nela, o médico-salvador é levado pelo jovem guia a Demócrito, que está com a mão no abdômen de uma corça aberta. Portanto, a anatomia de localização no começo de seu desenvolvimento: estamos nos anos em que foi pintada a *Anatomia* de Rembrandt. ^{ae}



123. Paranatellonta do segundo decano de Virgem (com Ísis e Horus) em *Liber astrologiae*, Abu Ma'schar. Traduzido do persa por Gergius Z.Z. Fenduli, século XIV. Londres, British Library.



124. Detalhe com Ísis e Horus do zodíaco da Capela de Osíris do Templo de Hathor em Dendera, Egito, c. 30 a.C. Ilustração extraída de *Description de l'Égypte ...*, 1809-28. Paris, Museu do Louvre.



125. Virgem com a criança e um anjo , conhecida como Madonna Chigi , Sandro Boticelli. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, c. 1470-



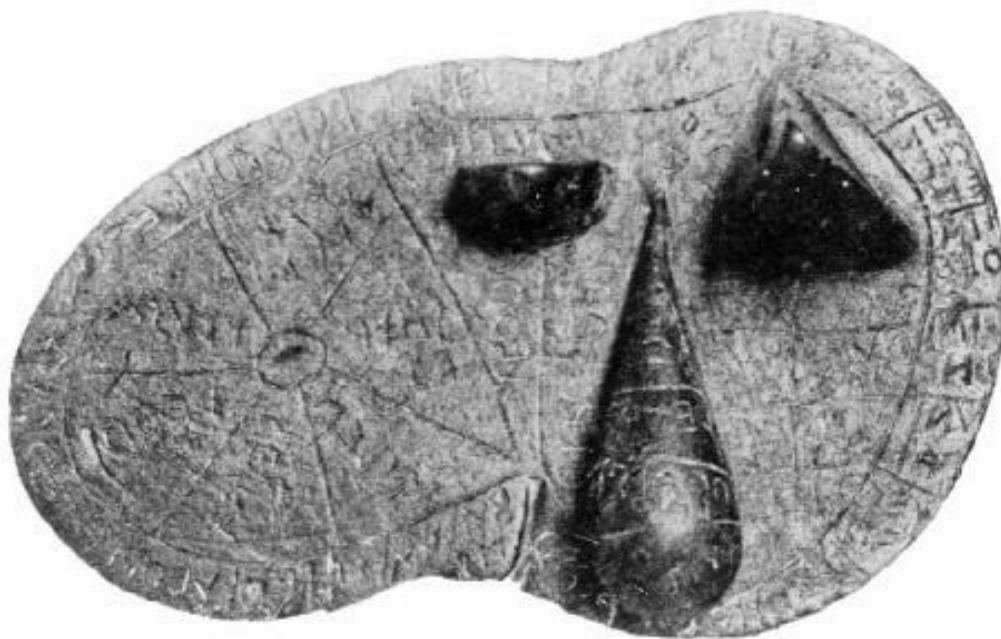
126. O sacrifício de Listra , Rafael. Têmpera sobre cartão, Londres. Victoria and Albert Museum, 1515-6.



127. Consulta das vísceras de um touro, defronte ao Templo de Júpiter Capitolino. Fragmento de mármore, Roma, século IV. Paris, Museu do Louvre.



128. Fígado profético , hitito-babilônico, barro encontrado em Boghazkoi. Berlim, Vorderasiatisches Museum.



129. Fígado profético , etrusco, bronze. Piacenza, Museo Civico, c. século I-II a. C.

O dr. Stechow encontrou a prova da fonte dessa imagem em uma nota que um erudito professor escolar francês fizera para uma fábula de La Fontaine. Este fez dessa carta objeto de uma de suas fábulas, *Demócrito entre os abderitas* . Junto à ilustração francesa (figura 132), gostaria de apresentar uma velha tradução alemã, cometida em 1708 pelo sr. Nickisch, em Augsburg.

Como sempre me abominam as opiniões do povo! Como me parecem sempre profanas, injustas, temerárias! O mestre de Epicuro bem o provou. O povo de sua terra tomou-o por um doido; mas tratava-se de gente de péssimo juízo; aliás, ninguém é profeta em sua terra

pátria. Esse povo era doido, e Demócrito, sábio. Seu engano foi tão longe que a cidade de Abdera mandou chamar Hipócrates, por carta e mensageiro: ele deveria vir e ajudar o doente a recobrar o juízo sadio. Com lágrimas nos olhos, eles queixaram-se a Hipócrates sobre como Demócrito endoidara de tanto ler. Gostavam mais dele quando não sabia de nada. Ele dizia que havia muitos mundos, tantos que não dava para contar, talvez repletos de inúmeros Demócritos. E não para por aí: fala também de átomos, crias de um cérebro oco, fantasmas invisíveis; ele tira as medidas do céu, mas não sai de onde está; conhece o universo inteiro, mas não conhece a si mesmo. Antes disso, era capaz de arbitrar e decidir tudo, agora fala sozinho. Apelavam, por isso, a Hipócrates, que deveria vir e ajudá-lo, pois sua demência fugia ao controle. Hipócrates não tinha a menor confiança nessa gente, mas mesmo assim partiu em viagem, e chegou bem no momento em que aquele que fora descrito como desatinado, sem astúcia nem juízo, tratava de investigar onde realmente repousava a razão no homem e no animal: se no coração ou na cabeça. Ele o achou sentado num local à sombra, junto a um riacho, enquanto se ocupava dos labirintos de um cérebro. Tinha a seus pés variados livros, e mal percebeu o amigo que dele se aproximava, de tão absorto que estava em sua cisma. O cumprimento dos dois foi breve, como bem se pode imaginar, pois a gente sábia é econômica com o tempo e as palavras. Depois que muito conversaram sobre o homem e o juízo, chegaram enfim à lição. É desnecessário contar cada parte do que um ou do que o outro disse; a história que precede já é prova suficiente de que o povo é um juiz condenável. ^{af}

O elegante francês transformou inclusive os últimos resquícios da corpulenta sabedoria grega em um delicado minueto cortesão.

No tocante a Demócrito, esse desprezo do povo está basicamente fora de questão, mas a multiplicidade dos mundos é mencionada na carta. Na ilustração, ela é indicada pelos dois globos, que, juntamente com alguns crânios de animais, decoram a *conférence*. Mas ao lado disso tudo ainda sopra o vento do ar livre moderno. Sente-se a linguagem de um mundo novo, pelo qual Giordano Bruno ardeu na fogueira; e buscar a pousada da alma no *labyrinthe du cerveau* significa deixar para trás, de uma vez por todas, a psicologia do fígado própria ao velho Oriente, rumo a outra intuição, melhor que essa. ^{ag}



130. Hipócrates e Demócrito , Nicolas Moeyaert. Óleo sobre tela. Den Haag, Mauritshuis, 1636.

No Perseu que agarra a cabeça da Medusa, a intrepidez energética da humanidade heroica encontra sua expressão simbólica mais evidente. A Fortuna agarrada pelos cachos que aparece nessa medalha (figura 133) é apenas uma variante mais branda dessa mesma imagem do agressor impetuoso. Velis Nolisve: um papa caracterizou nesses termos o arquétipo do *condottiere* (Alfonso).^{ah} É verdade que aqui ele está mal empregado, pois a Fortuna, a deusa eólica com a vela, é com esse agarrão bruto espoliada de sua qualidade estática como portadora da vela. Tem-se por base uma mistura barroca de motivos antigos — os cachos da sorte e a vela —, que não permite supor que o homem para quem essa medalha foi cunhada era um engenheiro, Camillo Agrippa, que se ocupava dos mais exatos problemas da navegação, ainda que de modo algo fantástico; veio-lhe à cabeça até mesmo a ideia revolucionária do movimento da Terra ao redor do Sol, mas suas tentativas de inventar um novo modo de medir a velocidade na navegação testemunham que faltava a ele justamente a intuição das leis físicas do movimento.

Em 1569 , Hans Sachs aprontou versos para um livro de Jost Amman, chamado *Beschreibung aller Stände auf Erden* (figura 134). O navegador tem a seguinte aparência: o grande remo na mão, um pesado capuz de pele na cabeça; ele diz:

No mar, eu sou um patrono de navio
Na bússola, eu posso avistar

Onde é que erramos pelo mar
Se um vento intempestivo se levanta
Querendo nos cobrir com grandes ondas
Mergulhamos a âncora no mar
Para que assim o navio aguarde imóvel
Até que a atroz Fortuna se disperse

Seja como for, esse contemporâneo de Camillo Agrippa não se deixava incomodar por ideias náuticas revolucionárias. Lançar âncora durante a tempestade, até que a Fortuna — que aqui, como aliás já é bastante notável, é considerada designação de ventania, correspondendo ao uso no italiano — se disperse, é uma espécie de náutica que de modo algum nos encaminharia para a aeronáutica. ^{ai}

Quanto ao domínio dos elementos, parece ser possível que a violência progressiva sobre a natureza seja inversamente proporcional às exigências inicialmente naturais do motivo causador (em sua manifestação palpável). É só a partir do momento em que são produzidas modulações cujo produtor é invisível para o receptor que o homem ao leme acolhe os números secos como bússola segura. Agora ele é capaz de enfrentar ou sobrepujar o vento como se este fosse uma personalidade hostil, ainda que nenhum cacho se ofereça ao agarrão de Perseu. ^{aj}



131. Hipócrates e Demócrito , Nicolaes Berchem. Óleo sobre tela. Lille, Palais des Beaux-Arts, 1622.

As leis do movimento, que regem o cosmos de modo eurrítmico, circulando ao redor de um ponto

central, eram familiares ao Renascimento, correspondendo à doutrina dos antigos. Assim, em um interlúdio apresentado para o casamento do duque Ferdinando em 1589, Bountalenti encenou uma espécie de ópera, um interlúdio musical, que representa a harmonia das esferas do universo seguindo Platão à risca (figura 135). Como comandantes das esferas individuais, planetas e sereias circundam o eixo universal, que se forma a partir do fuso da necessidade férrea de Ananke. Desse fuso partem os fios do destino até os homens, que as três Parcas tramam e cortam (figura 136). Por mais poética que, de resto, fosse tal representação — para cuja criação cooperou toda uma sociedade de eruditos musicais e musicistas —, ela não podia bastar para o espírito humano, que esbarrava em erros de cálculo ao fazer a conta das órbitas planetárias, durante todo o tempo em que os epiciclos de Ptolomeu foram sua representação básica.



132. "Demócrito e Hipócrates", Fábulas escolhidas, selecionadas por M. de la Fontaine. Ilustração. Paris: Compagnie des Libraires, 1709, tom 3.



133. Medalha com o impresso "Velis Nolisve" (verso) e busto de Camillo Agrippa (anverso), Giovanni Battista Bonini. Prata. Londres, Paritish Museum, segunda metade do século XVI.

No *Mysterium cosmographicum* de Kepler, de 1596, ^{ak} é representado como símbolo da harmonia das esferas um sistema com os sólidos regulares encaixados uns nos outros (figura 137). Cada um desses sólidos, correspondendo à teoria pitagórica presente em Platão, encarna uma esfera. Assim, apenas para destacar um caso, o dodecaedro é a esfera de Marte. Mas, como Kepler deve ter percebido, o sistema de então, que se baseava no círculo como unidade de movimento do curso planetário, era inadequado justamente para a órbita de Marte. Faltava a utilização da elipse na cosmofísica matemática. Estava claro para mim que nesse ponto radicava uma dificuldade para o Ocidente do medievo tardio. Tratava-se justamente de superar um melindre primitivo que se aplicara à matemática, o de não construir os corpos celestes consoante os ideais ou requisitos da escala terrena do que é humano. É verdade que, contra a humanização grosseira e superficial dos planetas pela identificação com os deuses pagãos, já havia sido

desferido o ataque certo e bem-sucedido de Giordano Bruno.

As ilusões monstruosas dessa equivalência eram, porém, muito mais fáceis de desfazer do que a pretensão de que a unidade de movimento das órbitas planetárias só podia ser harmônica, com vistas à duplicidade orgânica do homem; isso porque, ao que parece, esse ideal de regularidade facilitava bastante a orientação. Que esse efetivamente fosse um ponto controverso no mundo espiritual do século XVI é algo que não estou em condições de demonstrar com conhecimentos próprios. O professor Cassirer prestou-me auxílio,^{al} ao me indicar que Kepler, em sua correspondência com Fabricius, de 1608,^{am} precisou de fato, para rebatê-lo, advogar de modo bem enfático em favor de que a elipse seria uma ideia matemática que, em si e para si, não estaria subordinada, em termos de perfeição, ao círculo. E com a entrada da elipse, tornou-se possível deduzir a infinitude do espaço universal segundo a regularidade física. Avança-se para cima e para diante *per monstra ad sphaeram*.

Kepler sabia que era da função inflexível de sua consciência pesquisadora — que não se acalmaria precisamente diante do erro de oito minutos de arco no cálculo da órbita de Marte — que dependia a entrada de uma nova época, a qual significou a superação tanto interna como externa da *Sphaera barbarica*. Entretanto, ele falava do planeta Marte como um velho sacerdote pagão, cujos seguidores vemos diante de nós no manuscrito iluminado de planetas, que está em Tübingen (figura 138):

Marte resistiu por um longo tempo aos esforços dos astrônomos, muito embora o esplêndido general Tycho tenha pesquisado e registrado, em vinte anos de vigílias, todos os seus estratagemas. Encorajado por isso, eu, Kepler, empreendi pesquisar exatamente, com as ferramentas de Tycho, as posições onde Marte se encontra, e com a ajuda da mãe Terra, dei a volta em todas as suas curvaturas. Marte finalmente reconheceu minha coragem, deixou a hostilidade de lado e, lealmente, revelou-se.^{an}

Der Schiffmann.



Im Meer bin ich ein SchiffPatron/
In dem Compast ich sehen kan
Wo wir im Meer irr gefaren sind/
Wenn sich erhebet ein Sturmwind/
Mit grossen Welln vns wil bedeckn/
Den Ancker wir im Meer einsenckn/
Auff das das Schiff vnweglich steh/
Bis die grausam Fortun vergehe.

Der

134. Jost Amman, "Der Schiffmann", em J. Amman e H. Sacks, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden...*, também conhecido como *Ständebuch*. Frankfurt: Sigmund Feyerabend, 1568.

O tom irônico em nada muda o fato — essencial para nossa consideração — de que todo o seu universo de representações ainda estava completamente enraizado nos termos de uma exigência ideal, de origem pagã primeva e de escala humana; e por outro lado, no terreno matemático, ainda estava em seu primeiro estágio de desenvolvimento. Para a história e a psicologia da influência da Antiguidade é de significação decisiva que possamos registrar que o despreendimento das limitações advindas do helenismo e do paganismo tardio outra vez se dê com a ajuda da própria Antiguidade. Pois Kepler

chegou à aplicação da elipse pela obra de Apolônio sobre as seções cônicas, que então ainda não fora completamente redescoberta, e que estaria de todo perdida para nós (salvo por quatro livros), se não tivesse sido restabelecida no século XVII pelo italiano Borelli, a partir da transmissão árabe.



135. The Harmony of the Spheres , Agostino Carracci. Gravura (água-forte), 1589-92. Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

A orientação cósmica e baseada em imagens própria ao homem europeu do século XV : um capítulo da ciência da cultura oriundo da época do Renascimento da Antiguidade — é assim que se poderia designar o esboço que, num delineamento apressado, percorremos na noite de hoje.^{ao} A imagem então se manifesta como produto de uma cunhagem de valores expressivos feita conforme leis de circulação até então desconhecidas. Uma lei desse tipo pode ser sugerida com o bordão *per monstra ad sphaeram* . Ela foi aplicada para compreender e perseguir ao longo do desenvolvimento histórico a tensão polar entre o princípio causador baseado na imagem e o baseado no número, considerando-a função humana, psicológica e necessária ao pensamento, no que toca à empresa da orientação do espírito. O processo assim observado nada tem de tecnicamente novo: contanto que se tenha bastante paciência, só precisamos da arte filológica da interpretação, fiel ao bom e velho estilo — hermenêutica *more majorum*^{ap} —, para obter uma visada prospectiva.



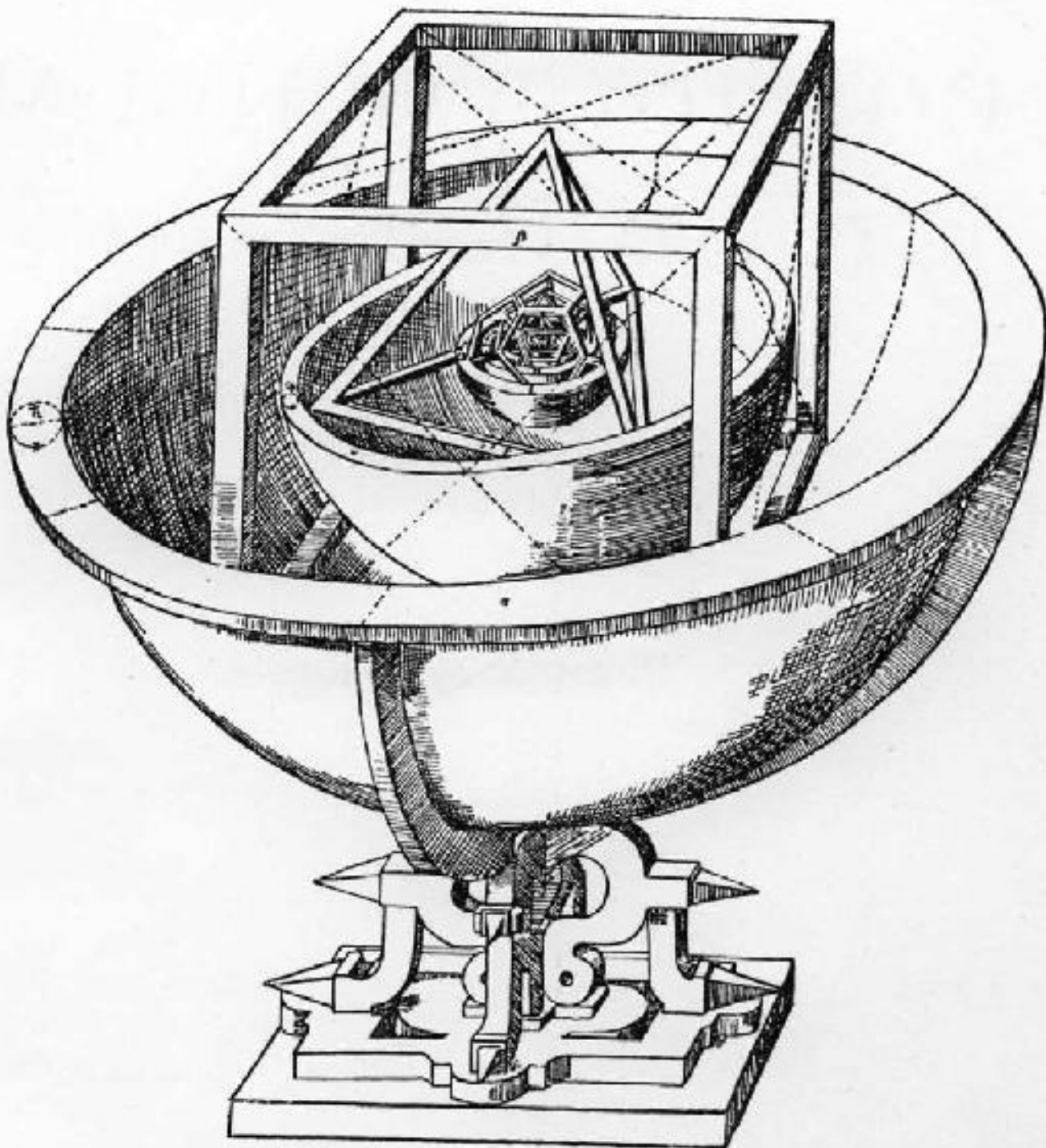
136. Necessità, Bernardo Buontalenti. Desenho. Florença, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Se essa tentativa resultou em certo êxito e se mostra promissora, isso só foi possível — como mostrei a vocês passo a passo — por termos como arrimo para nossas investidas explicativas a obra inabalável e irrepreensível de Boll, a *Sphaera*. Pois devemos antes de tudo à *Sphaera barbarica* de Teucro, tal como Boll a reconstituiu, o novo instrumento para a psicologia tanto do princípio causador imagético-monstruoso como do numérico e matemático.

A única edição ilustrada dessa *Sphaera*, ainda que editada a ponto de se tornar irreconhecível, tem

como base, como já foi dito, um texto de Pietro d'Abano. Que essa peça da herança da Antiguidade tardia tenha sido conservada até nós em versão impressa devemos a um professor alemão de matemática, Johannes Engel, de Aichach, na Baviera, que era professor em Ancona, e a dois gráficos alemães: o famoso Erhard Ratdolt foi quem primeiro editou o *Astrolabium planum*, em 1488, em Augsburg, e Emmerich von Speyer fez a segunda edição, em 1494, em Veneza, para a qual foram talhadas as xilogravuras de um italiano, seguindo a versão alemã.

Mas a edição de Veneza contém um acréscimo. Um certo Mestre N., até agora desconhecido, mas provavelmente um dos mais formidáveis ilustradores de Veneza, juntou a esse livro uma xilogravura especial: a figura de um astrônomo sentado (figura 139). Apoiado numa árvore, pensativo, ele reflete consigo mesmo, com um astrolábio na mão esquerda, e a seus pés um tinteiro, um compasso e um sextante. Não esqueçamos que o *Astrolabium* também contém quadros sólidos com a posição dos astros, que Engel, discípulo do regiomontano, sabia bem calcular. Será que se representava Pietro d'Abano, ou Johannes Engel?



137. Identificação das órbitas planetárias com os corpos regulares. Johannes Kepler, *Mysterium cosmographicum*, 3. ed. Frankfurt : E. Kempfer, 1621 [1596].

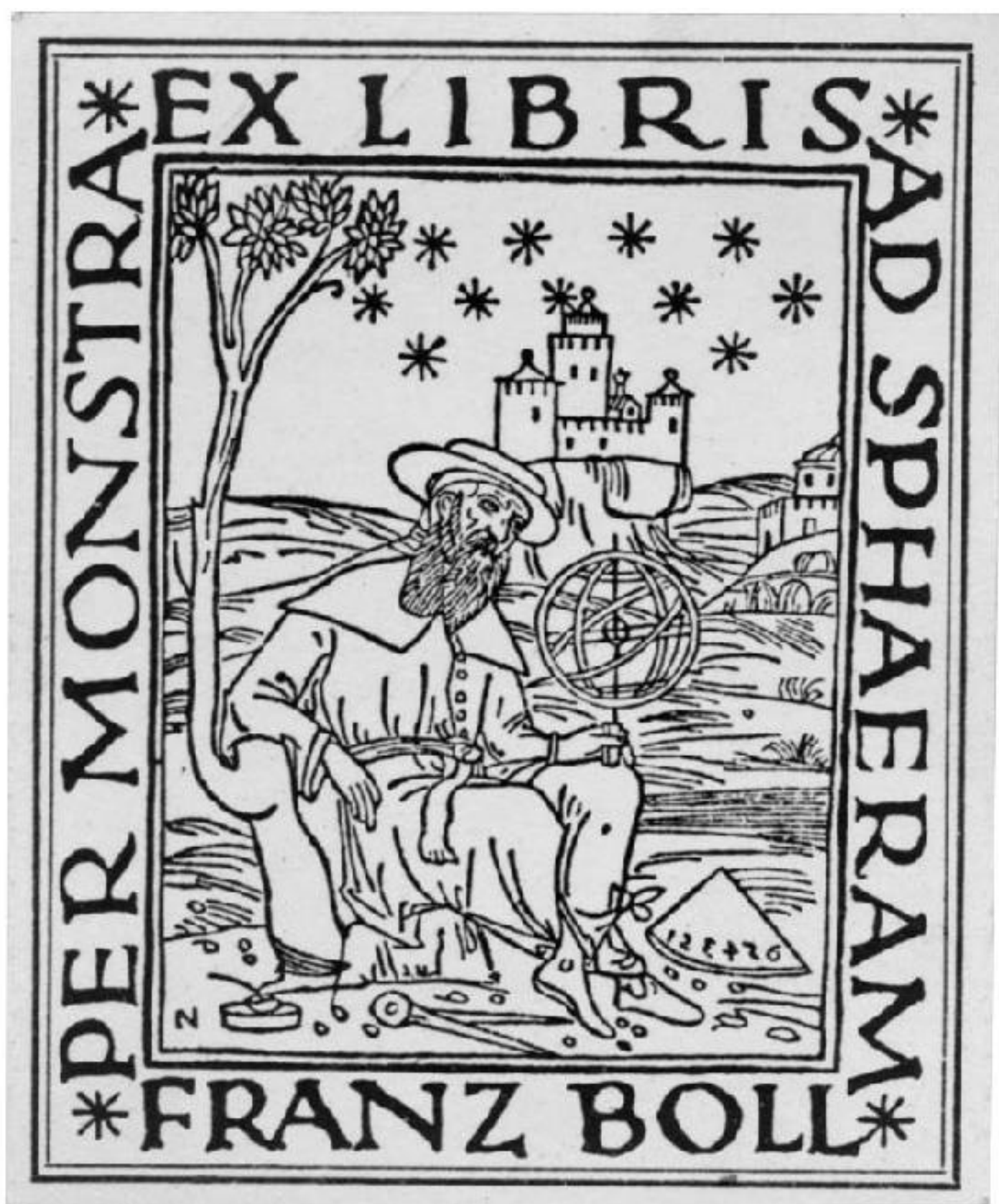
Com o bordão *per monstra ad sphaeram*, acreditamos poder fazer dessa figura um símbolo bem oportuno para o conteúdo de um ex-libris (figuras 139 e 140), que se deve acrescentar aos livros do nosso amigo Franz Boll, espalhados de Heidelberg a Hamburgo — a um só tempo exortação e estímulo para a alçada rumo ao puro espírito da Antiguidade, a despeito de todos os monstros da tradição mal-entendida.



138. Os filhos de Marte . Manuscrito astrológico de 1404.



139. L'Astronome, Johannes Engel, Astrolabium planum . Xilogravura. Veneza, 1494.



140. Per monstra ad speran . Ex-libris de Franz Boll realizado por Rudolf von Larish a partir de esboço de Aby Warburg. Biblioteca Warburg, 1924-5.

a Franz Boll, *Sphaera . Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder* , Leipzig, 1903.

b Warburg anotaria o seguinte, em 1926: "hoje apoiada por Gundel na terceira edição de *Sternglaube und Sterndeutung de Boll* ". Cf. Franz Boll (com colaboração de Carl Bezold), *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie* , 3. ed., org. de Wilhelm Gundel, Leipzig, 1926, p. 60.

c Boll, *Sphaera* , p. 303, n. 5.

d Warburg refere-se aqui aos cinco poliedros regulares da geometria, segundo o Timeu de Platão; são eles: o tetraedro, o cubo, o octaedro, o dodecaedro e o icosaedro.

e *Giouchi fanciulleschi siciliani raccolti e descritti da Giuseppe Pitrè* , Palermo, 1883. Ver p. 87, sobre o jogo “A la Strummulidda o Strummulicchia”.

f Provavelmente Georg Wickram, *Losbuch. Von der Trunkenheit. Der irr reitende Pilger* , Werke, v. 4, org. de Johannes Bolte e Willy Sheel, Tübingen, 1903, que tem como anexo “Johannes Bolte, zur Geschichte der Losbücher”, pp. 276-341; cf. também: Bolte, “Zur Geschichte der Punktier- und Losbücher”, em *Jahrbuch für historische Volkskunde*, 1, 1995, pp. 185-214.

g Jean de Meung, *Le Plaisant Jeu du Dodechedron de fortune, non moins récréatif que subtil it ingénieux, renouvelé et changé de sa première édition* , org. de François Gruget. Paris: Nicolas Bonfons, 1577.

**** Cf. Jean L’Hereux (Joannes Macarius), *Abraxas, seu Apistopistus; quae est Antiquaria de gemmis basilidianis disquisitio* [...], org. de Jean Chiflet, Antuérpia: Officina Plantiniana & Baltazar Moretus, 1657, quadro XII .

h Junto a isso Warburg anota: “jogos infantis”.

i Warburg refere-se à expressão “tat tvam asi”, do sânscrito, uma das quatro máximas expostas nos Upanixades, que integram as escrituras do hinduísmo. Como se pode depreender do contexto, a expressão serve para indicar a relação entre o indivíduo e o cosmos.

j Franz Cumont, “Astrologica”, em *Revue Archéologique* , n. 5, 1916, pp. 1-22, ilustração 2.

k *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* , 1410-6, Chantilly, Musée Condé, ms. 65.

l *Nyge Kalender* . Lübeck: Steffen Arndes, 1519.

m Kitâb al-Mawalid, *Das Buch von der Umwälzung der Nativitäten* , Paris, Bibliothèque Nationale de France, c. 1400, ms. arab. 2583.

n Cf. Carta de C. H. Becker a Aby Warburg, 6 de junho de 1913, em *WIA III* , 94.2.1, folhas 15-6.

o Pierre Boudreaux, *Catalogus codicum astrologorum Graecorum* , VIII . 4, Bruxelas, 1922, p. 124. No começo do século VII , Retório transmitiu o assim chamado “segundo texto de Teucro”.

p “Paranatelo” é um termo do jargão da astronomia antiga e da astrologia que designa dois ou mais astros ou constelações que despontam simultaneamente no céu; “prosopa”, em grego no original, é o plural de “prosopon”, empregado para “rosto” e “pessoa”.

q Abd Al-Hasan Al-Islahani, *Kitab al-Bulhan* [Livro dos Prodígios], século XIV , Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. Or. 133.

r Warburg aqui anota: “A observação de uma consciência fluida dos limites entre o Eu e o mundo ao redor (Levy-Brühl)”. Cf. Levy-Brühl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* , Paris, 1910.

s Cf. Johannes Engel, *Astrolabium planum in tabulis ascendens* [...]. Augsburg: Erhard Ratdolt, 1488.

** Na verdade, Warburg deve ter descoberto o manuscrito em 1908.

t Alfonso x, *Tratado de astrología y magia* . Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Reg. Lat. 1283.

u Cf. o segundo volume de sua *Philosophie der Symbolischen Formen* (“Das Mythische Denken”), em: Ernest Cassirer, *Gesammelte Werke* , w. 12 (ed. por Birgit Recki), Hamburgo, 2002, pp. 177 e 219 (nota 67).

v Ver o texto “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara”.

w Hellmut Ritter, “Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie”, em *Vorträge* , 1921 -2 .

x A Virgem com a espiga é também uma constelação.

y Kurt Rathe, “Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der Ährenmadonna”, em *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* , 1 , 1922 (anexado a *Die graphischen Künsten* , v. XLV), pp. 1 - 33 , esp. pp. 14 ss. Segundo a edição de referência, a pintura, que se encontra na Gemäldegalerie em Berlim, chama-se *Maria als Thron Salomos* [Maria no trono de Salomão] e data do século XI ; ainda segundo tal edição, ela mostraria Abû Ma’schar junto a Virgílio e as sibilas como testemunhas pagãs da encarnação de Cristo.

z Abû Ma’schar, *Liber astrologiae* , traduzido do persa por Georgius Zithori Zapari Fenduli, século XIV . Londres: British Library, Ms. Sloane 3983 .

aa Cf. Carl Bezold e Franz Boll, *Eine neue babylonisch-griechische Parallele* , em: *Aufsätze zur Kultur und Sprachgeschichte nornehmlich des Orients* . Erst Kuhn zum 70. Geburtstag am 7. Februar 1916 gemidmet von Freuden und Schülern. Breslau : 1916, pp. 226-35.

ab Warburg refere-se a Gustav Herbig, que era esperado para uma conferência sobre a hepatoscopia etrusca, mas não compareceu.

ac Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon* , v. 2 , Viena, 1906 -11 , 3 v., pp. 173 -4 .

ad Wolfgang Stechow, “Zwei Darstellungen aus Hippokrates in der holländischen Malerei”, em *Oudheidkundig Jaarboek* , 4 , 1924 , pp. 34 -8 .

ae Trata-se de *A lição de anatomia do dr. Tulp* , de 1632 .

af * *Auserlesene Fabeln durch Herrn de LaFontaine* , Augsburg, 1708 , pp. 274 ss.

ag Warburg mais tarde anotaria: “Do *Picatrix* a Hipócrates”.

ah Warburg refere-se à carta de Enea Silvio Piccolomini, mais tarde papa Pio II , a Procópio de Rabstein, de 26 de julho de 1444 . Um trecho dela diz: “foste capturada, quer queiras quer não; é preciso que me olhes”. A inscrição da medalha é uma versão condensada da mesma ideia, ou seja, de que a Fortuna, uma vez apanhada pelos cabelos, deve respeitar quem a apanhou, querendo ou não.

ai Na sequência, Warburg incluiu um parágrafo, que depois preferiu riscar. Provavelmente refere-se à notícia de um jornal hamburguense, em 1925 , e esclarece por que se fala de “aeronáutica”: “Quando o dirigível inglês arrancou, só lhe foi possível a viagem de retorno, porque ele pôde navegar, por força própria, por detrás da ventania da tempestade. Isso é matemática aplicada, transformada em meteorologia, que tem por pressuposto um revolucionamento na ideia do ritmo do movimento cósmico. É justamente essa exigência de uma uniformidade aprazível de movimento e forma, no sentido de uma doutrina primitiva da harmonia, que precisou ser superada pela ciência”.

aj Ao final do parágrafo, fazendo a ligação com o final riscado do parágrafo anterior, Warburg acrescentou: “O dirigível avariado notificou: ‘foi salvo por ter sido capaz de utilizar os informes [meteorológicos] e com isso posicionar a nave às costas da tempestade, tomando o rumo da costa inglesa, através do mar do Norte’”. No quadro C do *Atlas Mnemosine* , vemos imagens de dirigíveis postas em relação com a superação das concepções antropomórficas na orientação cósmica. Ver A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* , 3 . ed., org. de M. Warnke, Berlim, 2008 ,

p. 13 .

ak Johannes Kepler, *Prodromus dissertationum cosmographicarum, continens Mysterium cosmographicum* . Tübingen: G. Gruppenbachius, 1596 .

al Cf. carta de Ernst Cassirer a Aby Warburg, 12 de abril de 1924.

am Joannis Kepleri, *Astronomi Opera Omnia* , v. 3 , org. de Christian Frisch, Frankfurt am Main, 1860 .

an Cf. *Einleitung zur Astronomia nova de motibus stellae Martis* , Praga, 1609, p. 117, apud Samuel Oppenheim, *Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit* , Leipzig, 1906, coleção Aus Natur und Geisteswelt, v. 110.

ao Na mesma página, Warburg acrescentou, manuscrito, no cabeçalho: “A (superação) reforma do elemento antropomórfico na orientação cósmica”; ao pé da página: “A reforma do caráter imagético antropomorfo e da orientação cósmica à época do Renascimento europeu (XV-XVI)”.

ap Ou seja, “hermenêutica à maneira dos antepassados”.

8. O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet

A função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza

Não há pintura moderna alguma que imponha maiores dificuldades do que *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (figura 141) para o crítico de arte que pretenda comprovar como essencialmente codeterminantes os nexos formais e objetivos e a tradição. Traçar algo como uma linha de desenvolvimento ao longo dos séculos da obra, originada como um estandarte na luta pela libertação clara dos grilhões do virtuosismo acadêmico, saindo da Arcádia e passando por Rousseau até chegar a Batignolles, parece, quando muito, um início intelectualista e superficial. Não obstante, Manet, na luta pelos direitos do olho humano, evocou o modelo de Giorgione para argumentar que o encontro ao ar livre de homens vestidos com mulheres nuas era algo em si mesmo não revolucionário. Hoje nos perguntamos se Manet, marchando para a luz, precisava voltar-se para trás e se apresentar como administrador fiel, posto que, por sua criação imediata, ensinou ao mundo que é antes de tudo a participação no pleno patrimônio espiritual que cria a possibilidade de descobrimento de um estilo gerador de novos valores expressivos — isso porque não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação. A imposição suprapessoal pode se traduzir em um fardo insuportável para o artista mediano — mas, para o gênio, esse enfrentamento se traduz em um ato da enigmática magia de Anteu, que confere às novas cunhagens sua força persuasiva arrebatadora.



141. Le Déjeuner sur l'herbe , Édouard Manet. Paris, Museu d'Orsay.

Manet falou de Giorgione, mas não chamou — não com palavras — a escultura dos antigos e de Rafael para ajudá-lo a combater os filisteus. Gustav Pauli comprovou que o grupo que desjeja sobre a grama de forma aparentemente tão descontraída se vincula de modo tão preciso aos traços do estilo italiano classicizante que é possível identificar, com uma exatidão raramente desfrutada pela ciência da arte, o modelo na Antiguidade e seu mediador italiano: trata-se de um Julgamento de Páris desenhado por Rafael a partir de um relevo de um sarcófago antigo, que ainda hoje pode ser visto em Roma enrustado na fachada da Villa Medici, onde agora é a Academia Francesa de Arte. O desenho foi gravado por Marcantonio Raimondi, e no seu canto inferior direito se encontram três semideuses presos à terra, pousados e nus, que deram, no modo como estão situados uns em relação aos outros, o contorno dos movimentos das figuras que desjejam na pintura de Manet (figura 142).

Em alterações ao que parece totalmente insignificantes no jogo dos gestos e da fisionomia consuma-se uma transformação energética da humanidade representada, que ganha alma. Dos gestos — ligados ao culto — desses demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão, consuma-se, passando pela gravura italiana, a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes.



142. O julgamento de Páris , Marcantonio Raimondi, a partir de um desenho perdido de Rafael.

Pauli disse a respeito das figuras da gravura: “são nuas e belas, e nada têm a dizer”. Com isso estaria caracterizado de modo gracioso e muito exato o que sentimos ser a disposição dominante do grupo. Já para os antepassados pagãos, a situação não era assim tão simples.

Na gravura de Marcantonio Raimondi, essas três figuras formam apenas uma parte da representação, sua ala direita. Formam o público de semideuses autorizados a observar o juiz ao conceder a maçã como prêmio do fatal concurso de beleza.

Há muito se demonstrou que devemos a dois sarcófagos da Antiguidade (ainda preservados) a oportunidade de apreciar de modo tão claro esse aspecto da mitologia pagã. Na ampla fachada voltada para o jardim da Villa Medici, encravados no alto como uma sequência linear de imagens, estão as faces dos sarcófagos antigos, que foram, no início do Renascimento, os principais veículos por meio dos quais o mundo das divindades pagãs foi salvo para a Idade Moderna (já que os resquícios monumentais espalharam-se por toda a Roma, instalando-se inclusive nas igrejas). Ali se encontra aquele sarcófago em mármore que forneceu o motivo central para a gravura italiana.



143. O julgamento de Páris , Giulio Bonasone, a partir da observação de um sarcófago. Roma, Casino Doria Pamphili.

O outro sarcófago com o julgamento de Páris, também inconvenientemente subtraído à observação científica como peça decorativa para ostentação de patrimônio, está hoje encravado na fachada do Casino da Villa Doria Pamphili. A seu respeito sabemos que, no tempo arqueológico correspondente a Rafael, foi uma das peças pertencentes à coleção de Ulisse Aldrovandi (Robert II , n. 10 ; figura 143).

Os dois sarcófagos diferem no manejo da saga, posto que o relevo na Villa Medici traz a representação de duas cenas do prelúdio ao drama troiano: à esquerda, o julgamento de Páris; à direita, o retorno de Vênus ao Olimpo. No relevo hoje em Pamphili, só está ilustrado o julgamento do pastor no monte Ida; nele, as três deusas praticamente não ocupam mais espaço do que as três ninfas da fonte à esquerda, que, por sua corporeidade bela e detalhada, pelo visto motivaram o gravurista a completar a narrativa, que quanto ao resto segue quase que literalmente o sarcófago de Medici. Há apenas uma discrepância, contudo muito significativa: está ausente o herói nu, que estaria no centro com o escudo erguido, bem como a Vênus em ascensão, que, levada por uma Nice, retorna ao Olimpo.

Entretanto, outro gravurista, Bonasone, representou a saga com todos os detalhes do sarcófago da Villa Medici. Nessa gravura ainda se encontra aquele segundo motivo central para a composição como um todo que falta à gravura de Marcantonio: a ascensão de Vênus. Por outro lado, ambas as gravuras representam similarmente o senhor do furioso e radiante mundo da luz, Júpiter, em seu trono de deus do trovão, e sob ele o deus-céu como apoio para seus pés, e nas alturas o deus-Sol, avançando intempestivo no ritmo do dia e da noite, em seu carro solar.

Mas só reparamos na alteração mais decisiva no cotejo das duas gravuras italianas mediante uma comparação minuciosa do comportamento do público de semideuses. Na gravura de Bonasone, correspondendo ao sarcófago, as formas dos semideuses foram simbolizadas por quatro figuras.

Tellus, a senhora da terra, é vista em seu trono e, ao seu lado, pousados na terra (para onde foram

banidos), estão os três gênios, que, ao tentar erguer o tronco, denotam sua visível comoção perante a manifestação celeste.

É diferente na gravura de Marcantonio, que, com isso, também destoa do esquema antigo. Tellus foi tirada de cena. As ninfas, que na arte pagã voltam a cabeça em êxtase para o alto, visando o prodígio que saudavam com gestos de adoração, na gravura voltam a cabeça para o mundo exterior, contemplando-o.

Sob esse ponto de vista, é preciso que se admita que a realização de Bonasone, tão inferior em termos artísticos, ainda assim tem o mérito de conservar com maior fidelidade do que Marcantonio o que há de mais essencial no sarcófago em termos religiosos, conformando-se assim ao sentido da arte tumular pagã. A imagem da ascensão era ao certo a bandeirola metafórica (que traz, por assim dizer, a legenda da esperança na ressurreição) que era dada pelos que cá ficavam aos mortos no sarcófago de mármore.

À vista da gravura em cobre de Marcantonio, parece descortinar-se um caminho direto de entrega destemida frente aos bens e à beleza primordiais da natureza.

É claro: a suprema teofania das forças da luz no céu não se dissipou, e os semideuses, pousados em sua prisão terrena, devem sua gravidade esteticamente eloquente à força cunhadora do *phóbos* cultural. Ali no monte e banidos para a margem do rio, eles se dirigem — com nostalgia ou medo — para um ponto iluminado nas alturas, do qual estão proibidos de tomar parte. Seus olhos, completamente absortos na terrível aparição divina, a ela pertencem, e exprimem, cheios de nostalgia, a corporeidade da qual não podem se libertar — justamente o destino dos que não habitam o Olimpo.

Comparando agora as três figuras que repousam no *Déjeuner sur l'herbe* com o sarcófago e a gravura italiana, vemos que o termo de ligação é a cabeça da ninfa da fonte, que está voltada para o espectador, presente na obra de Marcantonio. Ela, que com efeito deixou de contemplar o prodígio da ascensão, não apenas perdeu o motivo para a performance do gesto adorador característico da comoção momentânea, como ainda toma nota de um observador imaginário, que se acha na terra, e não no céu. Em Manet, a sinfonia a três vozes que caracteriza a situação reforçou nitidamente a consciência do observador no sentido indicado pela gravura italiana: também o homem ao lado da ninfa francesa firma bem os olhos para fora do quadro.

A mudança de tom quanto ao motivo da saga é simbolizada, na gravura em cobre de Marcantonio, pela mulher nua vista de costas, querendo jogar seu traje por cima da cabeça. Tal motivo não aparece no sarcófago (ele pode ter sido feito conforme uma estátua antiga, transposto à Minerva) e é apenas observando o escudo de medusa e o elmo emplumado, ambos no chão, que obtemos uma indicação de quem é tal figura, que faz o papel da filha ofendida de Zeus — que no sarcófago aparecia toda trajada em armas, disparando em assalto para o céu como um pássaro furioso. Como novo princípio da visão artística, o idílio pastoral, com o júbilo inofensivo da bela aparência corpórea, parece rejeitar toda e qualquer tentativa — mesmo a mais leve — de introduzir uma dimensão séria, anímico-dramática e mitologizante. Pode-se mesmo considerar tal Minerva como um tipo para aquela ingenuidade jovial olímpica, para a qual o corpo humano se converteu em espelho de uma humanidade mais elevada, deixando, com certeza, de ser o objeto indefeso da fúria imponderável dos deuses pagãos demoníacos.

Justamente esse transporte arqueologizante dos deuses para o reino da beleza de aparência escultural, iniciado por Rafael e sua escola, teve para nossa visão científica da cultura a consequência fatal de considerarmos os deuses pagãos, enquanto potências do destino para o alto Renascimento, superstições já ultrapassadas. Mas a força demoníaca dos deuses pagãos, de jaez astrológico, precisa ser considerada justamente como sua função primordial mais antiga e própria, que sobreviveu ao período de espiritualização estetizante.

Eis por que as figuras divinas no teto do salão de Galateia, na Villa Farnesina (que se tem até hoje ignorado), aparentemente associadas umas às outras de modo tão idílico, são ainda as forças do destino, símbolos da constelação do ano em que nasceu Agostino Chigi, 1465 (figuras 118 e 119).

Na Itália, a nostalgia pelo equilíbrio nos círculos em torno desse mesmo Agostino Chigi — temente das constelações astrais — resultou numa obra de arte que se poderia designar como uma *conciliazione* entre o deus pai e Júpiter Capitolino: o deus pai, por intermédio de sete anjos, destacados um para cada planeta, dispõe os demônios do destino a serviço da Providência cristã (figura 120).

Encontramos em um terceiro sarcófago antigo uma bem-vinda corroboração para nossa proposta de conceber o narcisismo humano capturado em imagem como medida para os processos de desenvolvimento formadores de estilo. Tal sarcófago parece, a princípio, desmentir a ênfase de que a cabeça da ninfa voltada para fora do quadro seja algo contrário aos antigos. Museu das Termas, n. * ...; antes disso: Villa Ludovisi (figura 144). Mas justo nesse caso a história dos monumentos, em sua vertente crítica e arqueológica, vem ao socorro deste ensaio histórico-psicológico: já nos tempos de Braun e Jahn, provou-se que essa figura em particular é uma falsificação, e a original permanece desaparecida.



144. Sarcófago antigo. Roma, Museo Nazionale Romano.

O fato de que esse acréscimo se manteve durante séculos sem provocar a menor indignação dos conhecedores de arte testemunha a vontade da sociedade de selecionar sentimentalmente — algo muito pouco investigado como um fator artístico que conforma o estilo. Tal vontade se move, no ritmo polar do impulso à aproximação e à vontade de distanciamento, rumo à vida configurada artisticamente, sendo a tarefa de uma ciência da cultura dedicada à história da arte (até aqui inexistente) justamente discernir suas fases a partir dos documentos da época, pictóricos ou linguísticos.

Entre o Julgamento de Páris representado no sarcófago pagão e *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, consuma-se a reviravolta na teoria da causalidade referente aos acontecimentos elementares da natureza. A legalidade imanente contida nos processos naturais, que agora aparece como ideia compreensível por qualquer pessoa, proscreve do céu todo o intempestivo colegiado dos regentes, com seus vícios humanos. Mesmo que o colegiado dos sete planetas, como regentes do destino, tenha até hoje conservado sua virulência na superstição astrológica inquebrantável, os grandes deuses do Olimpo efetivamente deixaram de ser, desde que foram arqueologicamente esterilizados, objeto do culto oficial e ativo de sacrifício.

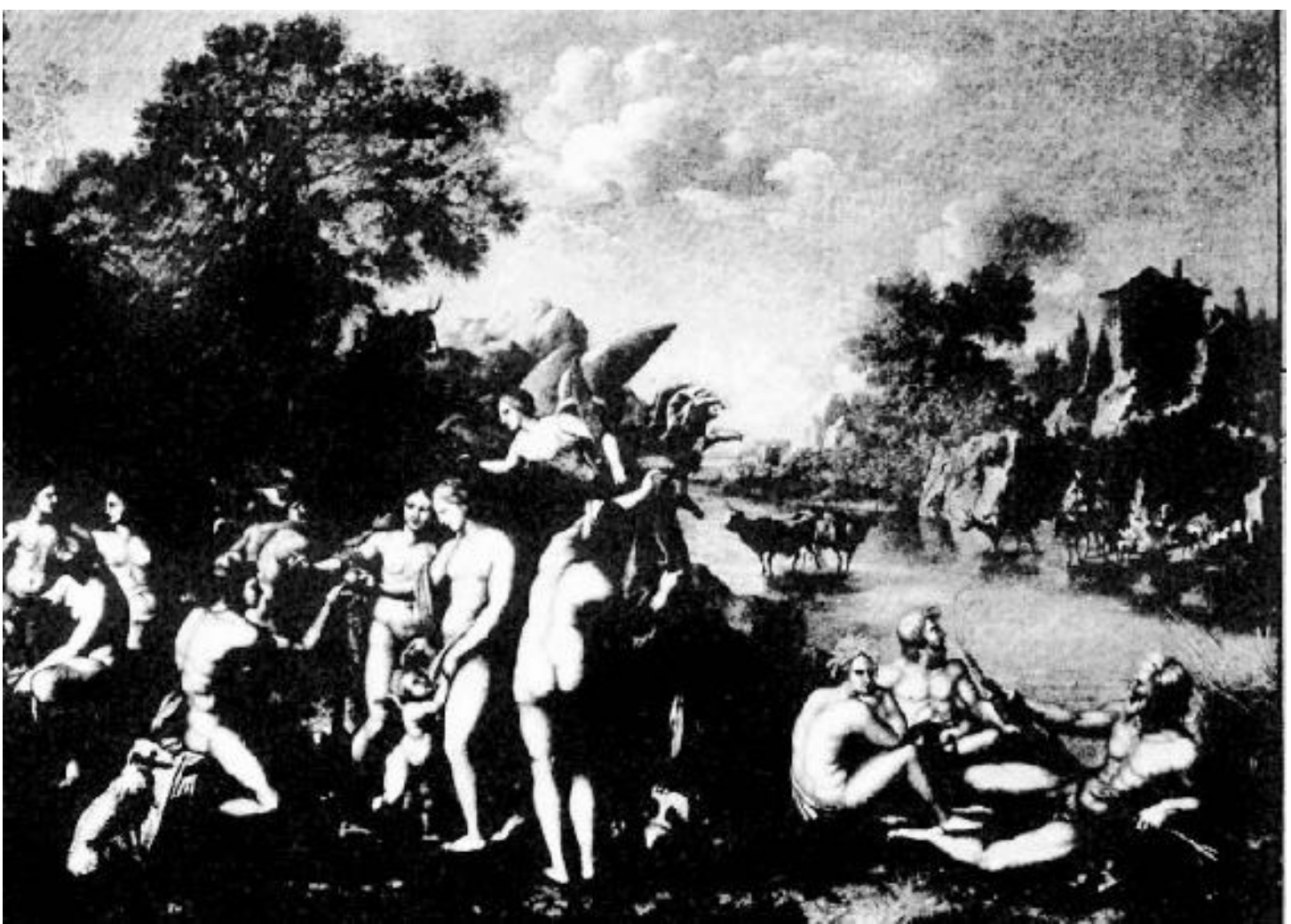
A presença do espaço leva à tentativa de representar a proporção da corporeidade que está delimitada pela matéria; o elemento enrítmico do número é buscado dentro dos limites do corpo.

Espelho para captar o contorno presente. Significa a visão estática.

A alegria espontânea, e a decorrente observação comparativa da existência humana condicionada por sua estrutura corporal (nos termos de Leonardo), foi uma força capaz de iluminar o microcosmo, que impulsionou e abriu as portas para o conhecimento da legalidade dinâmica latente. Seu solo nutriente é o impulso à beleza da cultura artística do Renascimento — impulso que anseia pela harmonia dentro do âmbito que lhe foi dado —, por trás do qual, no fundo, a vontade de esclarecimento frente ao caos vibra com a mesma energia fototrópica que animou os experimentos dos matemáticos. Partindo das manifestações da condicionalidade macrocósmica do homem, a cosmologia matemática pressionou igualmente no sentido da descoberta da legalidade dinâmica latente.

A riqueza imensurável da criação artística italiana gerou e conservou uma obra de arte que, como objeto para um observador de arte atento ao problema da evolução, praticamente satisfaz o postulado de um osso intermaxilar. ** Decorando uma das paredes do museu etnológico de Villa d'Este, em Tivoli, vê-se um Julgamento de Páris, de cerca de 1630, que representa a cena numa simbiose entre a *staffage* de inspiração antiga e a paisagem holandesa (figura 145). A gravura de Marcantonio determina até o último detalhe o universo das figuras, ao passo que a paisagem é de caráter completamente holandês, no estilo de Jan Botz, por exemplo. Os três deuses do rio não estão mais fascinados pelo terror que desponta nos ares; a ninfa pode se virar tranquila para o exterior, já que o que cativa os dois deuses masculinos é somente um espetáculo cotidiano: uma pequena comitiva de viajantes procura atravessar as águas, em cuja superfície plácida estão duas vacas paradas a nos tranquilizar. Portanto, não há motivo algum para querer abranger eventos naturais amedrontadores por meio de poderosos demônios da natureza, segundo a vontade de figuração pagã, com suas atribuições causais. A vaca holandesa, que aparece de forma tão natural no alto do monte à esquerda, não se deixa enquadrar na história do espírito (como se, digamos, representasse um deus da montanha) pelo fato de que, no sarcófago da Villa Medici, há, como imponente amostra do rebanho de Páris, justamente um poderoso bovino. Seja como for, a nostalgia da natureza, esse eterno suplemento do homem preso à comunidade consolidada, exige o cumprimento de seu direito primordial. Manet lera Rousseau.

Eis um dos lados do problema por mim proposto desde que comecei a estudar de forma independente: indicar o movimento expressivo humano maximizado em um movimento intensificado como função hereditária da cultura da Antiguidade pagã. O outro lado (a etapa atual da viagem investigativa) é indicar o movimento expressivo humano em um estado de repouso profundo como função hereditária mnêmica, por meio da memória — com vistas a uma correspondência entre os polos. Para apreender em suas raízes pessoais o movimento expressivo individualizado e intensificado pelo páthos, seria preciso que se tentasse concebê-lo como o valor que cunha a comoção entusiasmada, tal como esta, em sua origem, se projetava na comunidade dos mistérios religiosos, e apenas nela. A ascensão gradual da alma compelida pela devoção, a viagem imaginária ao céu, é uma forma básica de sua magia devocional. As esculturas no Templo de Rimini devem nos ajudar a compreender de modo histórico e psicológico, em um momento decisivo, a origem e o estágio de desenvolvimento dessa magia da viagem celeste.



145. Le Jugement de Pâris , Nicolaes Berchem, c . 1650, a partir da gravura de Marcantonio Raimondi. Tivoli, Villa d'Este.

Em minhas investigações sobre o problema da força de sobrevivência da pré-formação à antiga, tal como se expressa na linguagem gestual, busquei de início, por muitos anos, pelo valor expressivo da intensificação mimética, verificando-o entrementes nas “fórmulas de páthos” gregas que sobreviveram. O outro lado, negativo, da expressão em linguagem gestual, ou seja, a postura do homem mergulhado em si, perfila-se então à primeira pergunta, reivindicando ser escrutinada tão a fundo quanto esta. Partindo daí, verifica-se, por exemplo, que a pose da *Melencolia I* de Dürer é um tipo antigo remodelado (mas, por isso mesmo, dotado de uma total independência interior) do ser que repousa preso à terra. (Uma xilogravura da vida de Maria e dois outros desenhos provam que Dürer tomou realmente conhecimento de uma semidivindade como essa, tal como fora esculpida em um tímpano da Antiguidade). *** No Julgamento de Páris da gravura de Raimondi, essa figura, que a mitologia natural pagã figurara como uma condensação da força da natureza, tal como afetava a terra (tanto a água como o solo), é por três vezes lembrada diretamente segundo o modelo antigo. As três criaturas “nada têm a dizer”, como foi expresso por Pauli, empregando tais palavras na nossa acepção usual. Isso talvez porque tais criaturas tenham se originado justamente como respostas — e respostas satisfatórias em termos de imagem — para a questão “De onde elas vêm?”. Como o junco nas águas calmas, elas erguem por si mesmas o corpo, e a questão de onde vêm e para onde vão desdobra-se junto a elas no processo figurativo que as gerou. Os três corpos foram como que atirados juntos em terra, sem nenhuma indicação do propósito disso, e agora tomam descontraídos seu lugar no abundante espaço ao redor. Claro: o vínculo cultural pagão, presente nos modelos, é inessencial na gravura de Raimondi. As ninfas antigas no sarcófago, como seus três colegas (os gênios da terra), olham em comoção religiosa para o alto, onde Zeus, regente do Olimpo, faz sua aparição, enquanto na gravura elas parecem voltar o rosto na direção de um observador que

acabaram de notar. Ainda assim, considerando o todo como uma concepção olímpica e clássica, podemos captar uma preeminência das semidivindades sobre a gesticulação humana estimulada momentaneamente: um movimento expressivo fisionômico e momentâneo não é capaz de subtrair, da serenidade mímica, sua preponderância na criação da atmosfera. *Le Déjeuner sur l'herbe* foi feito, em 1863, para atuar como uma bandeira de frente na luta contra toda e qualquer caligrafia de ateliê baseada na pose acadêmica, tal como esta, em germe, já se apresentava para nós na gravura. Se foi bem-sucedido nesse sentido, então o entusiasmo que arrebatou seus seguidores não repousou, em última análise, sobre a demonstração incisiva da insuficiência do olhar pictórico contemporâneo. Por detrás do limiar da consciência momentânea do pintor e do público, ocorreu a superação da Antiguidade como intérprete doadora de forma à natureza, superação na qual não há mais (tanto em termos materiais como formais) um princípio causal cosmológico mediado por conceitos intangíveis. Cumprira tirar da pose individual da escultura heroica o privilégio de ser a forma ideal para a criação pictórica. Isso quer dizer que as duas autoridades do gosto figurativo, o artista e o público, primariamente se aproximam em sua sensibilidade bem aí, onde todo o interesse artístico primordialmente se enraíza: na tangibilidade mais completa que se possa imaginar do espelhamento proporcionado pela obra de arte. Foi preciso educar o olhar por gerações para que o ideal da escultura fosse substituído pelo ideal da pintura, pois essa redução da posse tangível encerra em si um enriquecimento ilimitado que só pode ser notado por pessoas de talento — diante das quais se descortinou, na sinfonia das manchas de cor do *plein air*, o novo mundo da totalidade entre homem e natureza. A lógica suprapessoal da investigação da natureza com base na fantasia ainda nos brinda com um elo perdido entre a maçã olímpica e o desjejum secular francês. Há, em Tivoli, uma pintura sobre tela, feita mais ou menos entre 1630 e 1640, chamada *Berchem*, que representa o julgamento de Páris em um estilo esplendidamente misto entre o italiano e o holandês. O concurso de beleza se desenrola seguindo com meticulosa exatidão a gravura de Marcantonio, e até mesmo o boi que auxilia o julgamento do pastor (situado sob uma árvore em uma rocha) está presente, seguindo o sarcófago antigo, como prova o desenho do *Codex Coburgensis*, segundo Robert. Aí também se encontram os três demônios da água pagãos, cunhados à antiga, mas o espetáculo divino lá nas alturas deixou de ser o objeto interior à composição a que eles assistem. No lugar da visão olímpica, o que se apresenta como espetáculo mundano substituto, para o qual voltam a atenção, são duas vacas, que uma pequena comitiva de viajantes a cavalo quer fazer atravessar o rio, mas que permanecem em sua outra margem. O trevo da humanidade encerrada em si mesma tem que fazer uma opção: ou deixa que o *phóbos* perante os demônios cósmicos do destino continue a pesar, ou, fazendo-se valer da visão pictórica, implementa um novo sentimento de unidade, ambicionado desde priscas eras. E assim como o cinzel de Dürer em seu *Melencolia I* transformou a maldição saturnina da melancolia própria à bile negra no triunfo do gênio fleumático, que atua como organizador cósmico, o jogo das cores sob a luz branca excluiu a *accedia* do café da manhã divino.

* Warburg refere-se ao Museu Nacional de Roma, instalado nas Termas de Diocleciano. A referência incompleta e o caráter “telegráfico” do período são do original.

** A identificação do homólogo humano para o osso intramaxilar (marco evolutivo dos mamíferos) representou um importante avanço na compreensão do surgimento da espécie humana, rumo à teoria da evolução, ao contribuir para comprovar o elo entre a espécie humana e os demais mamíferos.

*** Ver o texto “A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero”.

9. Introdução à *Mnemosine*

A. 11/6/1929

A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana; tão logo esse espaço intermediário se torne o substrato da figuração artística, satisfazem-se as precondições para que tal consciência da distância possa se tornar uma função social duradoura, que, por meio do ritmo da imersão na matéria e da emersão na sofrósina, indica aquele circuito entre a cosmologia das imagens e a dos signos cuja adequação ou cujo colapso como instrumento espiritual de orientação são justamente o que indica ^a o destino da cultura humana.

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica.

Ela aciona mnemicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo *phóbos* passional e abalada pelo mistério religioso — assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro.



146. Atlas Mmemosine , Aby Warburg. Painei 41A: Páthos do sofrimento. Morte do sacerdote.

Para que se possa penetrar a fundo nas fases críticas do desenrolar desse processo, ainda não se utilizou plenamente, na interpretação dos documentos, esse expediente do conhecimento, a saber, a função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva — algo possível por estar documentado na configuração das imagens. Entre a apreensão imaginária e a visada conceitual está o tateio no manusear do objeto, com o subsequente espelhamento na escultura ou na pintura, que se usa denominar “ato artístico”. Essa duplicidade entre a função anticaótica (que pode ser assim chamada, uma vez que a forma da obra de arte realça a unidade de modo seletivo e com clareza de contornos) e a

entrega ao ídolo criado (que requer o olho do observador, e está culturalmente arraigada) é formada pelos apuros do homem espiritual, que precisariam constituir o objeto próprio de uma ciência da cultura que escolhesse como tema a história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a ação.

O processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo *phóbos* — que abrange toda a escala dos estados de comoção expressos em linguagem gestual, indo da cisma desamparada à antropofagia assassina — confere à dinâmica do movimento humano, mesmo nos estágios que se acham entre os polos limítrofes do culto orgíaco (lutar, andar, correr, dançar, pegar), uma borda de vivência aterradora que o renascentista instruído, crescido na disciplina clerical do medievo, via como um território proibido, no qual apenas os ateus de temperamento liberto podiam se espriar.

O *Atlas Mnemosine* pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento.

B. 10/6

A *Mnemosine*, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no *Atlas* por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo.

Uma consideração comparativa como essa precisou limitar-se (especialmente em virtude da carência de estudos preliminares de síntese sistemática nesse domínio) à investigação das obras completas de uns poucos tipos principais de artistas, ainda que tentando conceituar o sentido desses valores expressivos armazenados em forma de memória como uma função técnica e espiritual plena de sentido — e isso por meio de uma investigação sociopsicológica aprofundada e penetrante.

Nessas tentativas, já em 1905 o texto de Osthoff sobre a natureza supletiva da língua germânica veio em socorro do autor: Osthoff demonstra de forma sintética que, em adjetivos e verbos, pode ocorrer uma alteração no radical da palavra quando esta é flexionada no comparativo ou conjugada, sem que com isso se enfraqueça a ideia da identidade energética da propriedade ou da ação, mesmo que se perca a identidade formal da expressão de base que a palavra formou. ^b

Mutatis mutandis, é possível constatar um processo semelhante no domínio da linguagem gestual da figuração artística, quando, por exemplo, a Salomé dançarina da Bíblia aparece como uma mênade grega, ou no momento em que a servente que traz o cesto de frutos de Ghirlandaio vem correndo bem ao estilo da Vitória de um arco do triunfo romano, em uma imitação plenamente consciente.

É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia.

Estetas hedonistas obtêm a aquiescência barata do público consumidor de arte ao explicar tais mudanças formais com base na aprazibilidade das linhas decorativas mais grandiosas. Quem quiser, pode se contentar com uma flora de plantas belas e perfumadas — mas a partir dela não há como desenvolver uma fisiologia botânica capaz de tratar da circulação e da formação da seiva, pois esta se mostra apenas àquele que investiga a vida em suas raízes subterrâneas.

Prefigurado pela escultura da Antiguidade, o triunfo da existência apresenta-se — em meio à oposição

completa e perturbadora de afirmação da vida e negação do eu — perante a alma de seus descendentes, tal como o veriam no sarcófago pagão de Dionísio (na procissão extasiada de sua comitiva orgiástica) e nos arcos triunfais (o carro triunfal do imperador).

Temos, em ambos os símbolos, movimentos de massa na comitiva de um soberano; mas enquanto a mênade meneia o cabrito (que fora dilacerado no frenesi) em homenagem ao deus da embriaguez, os legionários romanos entregam a César cabeças degoladas de bárbaros, como um tributo devido ao Estado bem organizado (assim como, também nesses relevos, se festeja o imperador como mandatário da assistência imperial a seus veteranos).

É certo que o Coliseu, a poucos passos do Arco de Constantino, implacavelmente lembrava aos romanos da Idade Média e do Renascimento que a pulsão primitiva ao sacrifício humano tivera forçosamente na Roma pagã seu local de culto, e a aterradora duplicidade entre a coroa de louros do imperador e a do mártir permanece até hoje em Roma.

A disciplina clerical do medievo, que experimentara na deificação do imperador seu adversário mais impiedoso, teria destruído um monumento como o Arco de Constantino caso os heroísmos do imperador Trajano não tivessem se preservado sob o manto de Constantino, em virtude da fileira de relevos acrescentada posteriormente.

A própria Igreja transformara a gloriosa exaltação de si do relevo de Trajano numa atitude cristã — e isso por meio de uma saga, ainda viva na obra de Dante. Na famosa narrativa da piedade do imperador perante a viúva que rogava por justiça, encontramos talvez a mais refinada tentativa no sentido de metamorfosear, por meio da atribuição de um sentido energeticamente inverso, o páthos imperial em piedade cristã: o imperador que se projeta à frente no relevo (onde atropela com o cavalo um bárbaro) torna-se o arauto da justiça, que exorta sua comitiva a parar, pois o filho da viúva caíra sob os cascos do cavaleiro romano.

C. 8/6

A tarefa de caracterizar a restituição da Antiguidade como um resultado da incipiente consciência historizadora dos fatos e também da empatia artística dotada de liberdade de consciência não passaria de uma teoria da evolução descritiva e insuficiente, caso ao mesmo tempo não se ousasse tentar descer às profundezas do emaranhado das pulsões do espírito humano com a matéria sedimentada. ^c Só então se obtém o mecanismo que forjou os valores expressivos da comoção pagã, do qual se origina a vivência orgiástica primordial: o *thiasos* dionísico. ^d

Desde os dias de Nietzsche, não é mais necessária uma atitude revolucionária para visar a essência da Antiguidade no símbolo de uma herma dupla com Apolo e Dionísio. Pelo contrário: o uso rotineiro e superficial dessa teoria dos contrários para observar as formas da arte pagã antes dificulta o esforço sério em conceber a sofrósina e o êxtase, na unicidade orgânica de sua função polar, na definição dos valores limítrofes da vontade expressiva humana.

O desagrilhoar do movimento expressivo do corpo, tal como consumado especialmente na Ásia Menor com a comitiva dos deuses da embriaguez, abarca toda a escala da humanidade cineticamente abalada (escala que vai da cisma desamparada ao frenesi sanguinário), e todas as ações mímicas entre seus extremos (tais como andar, correr, dançar, pegar, levar, carregar) permitem ouvir o eco da entrega passional, inclusive naquelas obras de arte da Antiguidade que pertencem ao círculo cultural das comoções promovidas pelos mistérios (mesmo quando tais obras mantêm a atitude estilística plena do mundo artístico antigo).

Ora, o Renascimento italiano buscou introjetar essa herança do engrama fóbico com uma ambivalência

peculiar. De um lado, tal herança foi um estímulo auspicioso para os homens então libertos e de temperamento voltado para o mundo, conferindo aos que lutavam pela sua liberdade frente ao destino o ânimo para que articulassem o inaudito.

Mas, considerando que esse estímulo se realizou como função mnêmica (isto é, por meio de formas pré-formadas já buriladas e abarcadas pela figuração artística), a restituição foi um ato situado entre a exteriorização pulsional de si mesmo e a figuração formal, consciente e domesticadora — ou seja, justamente entre Dionísio e Apolo —, que alocava o gênio artístico no lugar anímico em que ele pode desenvolver sua linguagem formal mais pessoal rumo a uma expressão própria.

D. ESBOÇO INICIADO EM NÁPOLES (27/5/1929)

Para todo artista que pretenda impor sua particularidade, a crise decisiva é a obrigação de se haver com o mundo de formas dos valores expressivos pré-formados — quer provenham do passado, quer do presente. A intuição de que esse processo possui um significado excepcionalmente amplo e até aqui ignorado para a formação do estilo do Renascimento europeu foi o que conduziu ao presente ensaio sobre *Mnemosine*, que, com seu fundamento material imagético, a princípio nada pretende ser senão um inventário das pré-formações passíveis de verificação que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introdução dessa massa de impressões que o constroem dos dois lados.

A fase decisiva no desenvolvimento do estilo pictórico monumental do Renascimento italiano refletiu-se com uma nitidez simbólica (dessas que apenas a verdadeira história outorga) naquelas obras de arte que, vindas da época do paganismo e do cristianismo, se vincularam à figura do imperador Constantino.

Dos relevos de Trajano no arco do triunfo que leva o nome de Constantino (apesar de só umas poucas fileiras de relevos serem de sua época; cf. Wilpert) emana aquele páthos imperial que, por sua eloquência ruidosa e cativante, conferiu validade universal à linguagem gestual de seus descendentes tardios — perante o qual mesmo as obras mais refinadas e guantes do olho italiano perderiam seu direito a seguir no comando. A *Batalha de Constantino* de Piero della Francesca, em Arezzo, que descortinou para a comoção humana interior uma nova grandeza não retórica da forma de expressão, seria por assim dizer pisoteada pelos cascos do exército selvagem que, sob o pretexto da vitória de Constantino, pôde invadir a galope as paredes das Stanze.^e

Como foi possível, nas vizinhanças de Rafael e Michelangelo, tal giro no vazio da linguagem das formas artísticas? A ideia de que o júbilo com os gestos grandiosos da escultura antiga, ao coincidir com um sentido símile e redesperto para o arqueologicamente autêntico, levasse a uma predominância tão incisiva da fórmula de páthos dinâmica *all'antica* fornece uma explicação meramente estética para a veemência desse processo.

A nova linguagem patética dos gestos do mundo das figuras pagãs não foi introduzida no ateliê simplesmente, digamos, sob a aclamação de um olho artístico sofisticado e de um gosto antiquário similar.

Em vez disso, a caracterização do mundo pagão como um Olimpo de formas claras foi conquistada em um período de resistência vigorosa, que emanava de duas forças em tudo distintas, e que apesar de seu anticlassicismo bárbaro na aparência tinham o direito de ser vistas como guardiãs fiéis e plenas de autoridade do legado da Antiguidade. Essas duas máscaras de origem muito heterogênea, que recobriam aquela clareza de contornos humanos do mundo das divindades gregas, foram os símbolos monstruosos preservados da astrologia helenística e do mundo das figuras da Antiguidade à francesa (aparecendo sob o bizarro realismo de época nos trejeitos e trajés).

Sob as práticas da astrologia helenística, a naturalidade luminosa do panteão grego aglutinou-se numa

horda de figuras monstruosas cujo despertar para a credibilidade humana de sua opacidade como hieróglifos grotescos do destino foi necessariamente uma exigência enfática de uma época que exigiria da palavra redescoberta da Antiguidade, mesmo em sua aparência, uma visibilidade orgânica em termos de estilo.

O segundo desmascaramento exigido da Antiguidade pagã precisou se voltar contra um invólucro aparentemente inofensivo: o realismo do traje à francesa, em que se disfarçou, na tapeçaria ilustrada de Flandres ou nas ilustrações de livros, o demonismo ovidiano ou a grandeza da Roma liviana.

Na verdade, a história da arte não está acostumada a ver conjuntamente as três concepções da Antiguidade — a da prática oriental, a das cortes do norte e a do humanismo italiano — como componentes igualmente engajados no processo da nova formação estilística. Não se esclarece que os astrólogos que reconheciam, muito acertadamente, Abû Ma'schar como fiel transmissor da cosmologia ptolemaica pudessem considerar-se, com razão subjetiva, guardiões meticulosamente fiéis da tradição. Ou que os doutos conselheiros dos tapeceiros e miniaturistas do círculo cultural dos Valois pudessem crer — quer tivessem diante de si boas ou más traduções dos escritores antigos — que faziam a Antiguidade ressurgir com meticulosa fidelidade.

O ímpeto da entrada da linguagem gestual de inspiração antiga explica-se, portanto, indiretamente, por essa energia reativa duplamente sobrecarregada, que reivindicou o restabelecimento dos valores expressivos da Antiguidade (caracterizados pela clareza de contornos) a partir dos grillhões de uma tradição que não era homogênea.

Nesse sentido, caso se compreenda a formação do estilo como um problema de intercâmbio de tais valores expressivos, então se impõe a exigência incontornável de investigar a dinâmica desse processo referida à técnica de seus meios de circulação.

O tempo entre Piero della Francesca e a escola de Rafael é uma época na qual começa a perambulação internacional intensiva das imagens entre norte e sul, cuja veemência elementar envolve tanto o ímpeto do impacto como a abrangência do domínio por onde perambula — algo que se furtou ao historiador europeu dos estilos sob a “vitória” oficial do alto Renascimento romano. A tapeçaria de Flandres é o primeiro tipo, ainda colossal, de veículo automotivo para o transporte de imagens, que, desprendido da parede — e não só pela mobilidade, mas também pela técnica, voltada à reprodução multiplicadora do conteúdo da imagem —, foi um precursor da folha de papel impressa com imagens, isto é, das gravuras em cobre e xilogravuras, que mormente tornariam o intercâmbio de valores expressivos entre norte e sul uma ocorrência vital no processo de circulação da formação do estilo na Europa.

Consideremos apenas um exemplo do tamanho vigor e alcance com que esse veículo de imagens importado do norte se infiltrou nos palácios italianos: por volta de 1475, cerca de 250 metros corridos de tapeçarias de Flandres, com representações da agitada vida de outrora e presente, enfeitavam as paredes do imponente casarão dos Medici, a que conferiam o cobiçado brilho da suntuosidade cortesã e principesca. Mas, ao lado delas, já se mostrava um gênero artístico menos vistoso, ainda capaz de esconder sua superioridade intrínseca como força formadora de estilo sob a modesta aparência de módicas pinturas sobre tela; elas compensavam com a *novità* do modo expressivo o que lhes faltava em termos de valor material. Despojado de todo o peso da armadura do cavaleiro burgúndio, o jogo de gestos de Pollaiuolo representou, nessas pinturas sobre tela, os feitos de Hércules em seu entusiasmo arrebatador *all'antica*.

Juntou-se a isso uma profunda nostalgia pelo restabelecimento, enraizada no império original da religiosidade pagã. Afinal, não eram as constelações helenísticas símbolo de um escatológico *raptus in caelum*, assim como as fábulas ovidianas, que reconvertiam os homens em *hyle* [matéria], simbolizaram o *raptus ad inferos*? A tendência ao restabelecimento da clareza nos contornos da linguagem gestual —

só na aparência puramente superficial e artística — conduziu desde si mesma, isto é, correspondendo à lógica interna das amarras arrebitadas, a uma linguagem formal adequada à trágica e estoica Antiguidade soterrada.

E. 4/7/1927 f

Graças ao prodígio do olho humano normal, a mesma vibração anímica permaneceu viva na Itália, transpondo séculos, na robusta escultura em pedra dos tempos da Antiguidade.

Em virtude dessa função da memória, a linguagem dos gestos na forma de imagem, amiúde reforçada com legendas pela linguagem da palavra (que se dirige também ao ouvido), coage as obras arquitetônicas (como arco do triunfo e teatros) e esculturas (do sarcófago à moeda), com o ímpeto indestrutível de sua formação expressiva, a uma revivescência da comoção humana em toda a amplitude de sua polaridade trágica, da tolerância passiva ao triunfo ativo.

Na escultura triunfal, a afirmação da vida era festejada de forma pomposa, enquanto as sagas nos relevos dos sarcófagos pagãos expunham, em símbolos míticos, a luta desesperadora pela ascensão da alma humana ao céu. Aquela série com mais de doze sarcófagos encravada nas laterais da escadaria de Santa Maria Aracoeli mostra quão enfaticamente tais elementos hostis à Igreja podiam se inculcar; autorizadas a acompanhar o peregrino devoto em sua subida à Igreja, estão ali como imagens oníricas vindas da região proibida do ímpio demonismo pagão. Esse antagonismo da consciência do eu na expressão externa exigiu do modo de intuição enleado à matéria — próprio à Idade Média que chegava ao fim — um confronto ético paralelo entre o modo de sentir a personalidade por parte do pagão combativo e do cristão dedicado.

Uma das ocorrências genuína e artisticamente criadoras da época do assim chamado Renascimento foi a superioridade da clareza dramática nos contornos dos gestos individuais de triunfo ao estilo antigo, oriundos da época de Trajano, sobre a confusa épica de massas dos epígonos de Constantino — já que tal superioridade não apenas se fez sentir, mas também foi posta em circulação (de maneira direta e exemplar) na linguagem formal do Renascimento italiano do século xv ao xvii como a fórmula de páthos canônica, sempre que se apresentava como tarefa a representação da vida humana em movimento.



147. Atlas Mnemosine , Aby Warburg. Painei B: Variados graus da transposição do sistema cósmico ao ser humano. Correspondência harmônica. Redução posterior da harmonia à geometria abstrata em vez da geometria condicionada cosmicamente (Leonardo).

a Acrescentado por Gertrud Bing: “cria? motiva?”.

b O parágrafo é um pouco diferente na versão que conta com intervenções de Bing (sublinhadas): “Nessas tentativas, já em 1905 , o texto de Osthoff sobre a natureza supletiva da língua indo germânica veio em socorro do autor: Osthoff mostra de forma sintética que, em adjetivos e verbos, pode ocorrer uma alteração no radical da palavra quando esta é flexionada no comparativo ou conjugada, mas de tal modo que, com isso, não se enfraqueça a ideia da identidade energética da propriedade ou da ação pretendidas , mesmo que se perca a identidade formal da expressão de base que a palavra formou — e mais ainda: de tal modo que a entrada de uma expressão com um radical distinto opere uma intensificação do significado original ”.

c Na versão com as intervenções de Bing: “com a matéria acronologicamente sedimentada”.

d Na versão com as intervenções de Bing, “dionísico” foi substituído por “trágico”.

e Warburg compara, nessa passagem, dois afrescos distintos representando as batalhas de Constantino: o de Piero della Francesca, na Basílica de São Francisco de Assis em Arezzo, e o pintado por Giulio Romano na Sala di Constantino nas Stanze di Raffaello, no Vaticano.

f Incluído por Gombrich.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Lilia Schwarcz e Sergio Miceli, que acataram de pronto e com entusiasmo, em 2008 , a proposta deste livro e não arrefeceram, e a Jens Baumgartner, que colaborou no início do projeto. Também agradeço a Thyago Nogueira, que acompanhou o início do longo processo editorial, e a Flávio Moura, que soube conduzi-lo cuidadosamente a um porto seguro.

Cronologia

vita aby warburg

*“ebreo di sangue, amburghese
di cuore, d’anima fiorentino”*

- 1866 : Nasce em Hamburgo, em uma família de tradicionais banqueiros judeus.
- 1879 : Renuncia à primogenitura em favor de seu irmão Max, com a condição de que compre todos os livros que Aby desejar.
- 1886 : Começa a estudar história da arte, filologia e filosofia em Bonn. Ao longo dos anos, estuda por um tempo em Munique, Estrasburgo e Florença.
- 1891 : Doutorado em Estrasburgo, com tese sobre Botticelli.
- 1893 -5 : Nova temporada de pesquisa em Florença.
- 1895 -6 : Viagem aos Estados Unidos.
- 1897 : Estuda em Londres e Paris.
- 1898 : Casa-se e muda-se para Florença, onde vive e pesquisa até 1902 .
- 1902 -4 : Vive entre Hamburgo e Florença.
- 1904 : Retorna a Hamburgo.
- c. 1905 : A biblioteca de Warburg é aberta para pesquisadores, institucionalizando-se com o passar dos anos como a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW).
- 1918 -23 : Sofre de colapso nervoso e interna-se em variadas clínicas.
- 1924 : Alta médica e retorno a Hamburgo. Intensa atividade de pesquisa e gestão da KBW até o fim da vida.
- 1926 : Inauguração do prédio da KBW .
- 1929 : Morre em Hamburgo.
- 1933 : KBW muda para Londres, onde se transforma no Warburg Institute.

1 . O NASCIMENTO DE VÊNUS E A PRIMAVERA DE SANDRO BOTTICELLI

1 . Florença, Galleria Uffizi, Sala di Lorenzo Monaco, n. 39 . Cf. figura 1 . Julius Meyer, *Klassischer Bilderschatz* , Franz von Reber e Adolph Bayersdorfer (Orgs.), v. III , Munique: 1889 -1900 , p. VIII , n. 307 .

2 . Florença, Galleria dell'Accademia, Sala 5 , n. 26 . Id., v. I , p. X , n. 140 .

3 . Cf. Robert Vischer, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik* . Stuttgart: 1873 ; cf. ainda Friedrich Theodor Vischer, *Das Symbol*, em *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet* . Leipzig: 1887 , pp. 151 -93 .

4 . Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed'architetti* , Gaetano Milanesi (Org.), v. III . Florença: 1878 , p. 312 .

5 . *Catalogo della R. Galleria di Firenze* , Florença, 1881 , p. 121 . No catálogo, não há especificações mais precisas quanto às medidas, que tampouco constam do texto da *Klassischer Bilderschatz* .

6 . Julius Meyer, *Die Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts. Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin* , v. 1 . Berlim, 1890 , p. 50 , em nota de rodapé. Karl Woermann (em Robert Dohme, *Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des 18 . Jahrhunderts* , v. II , p. XLIX , Leipzig, 1878) também se referiu aos hinos homéricos como analogia para a obra de Botticelli.

7 . Com o prefácio publicado por Beriah Botfield em *Praefationes et Epistolae editionibus principibus auctorum veterum praepositae* (Cambridge, 1861 , p. 180) .

8 . Adolf Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur* , v. II . Berlim, 1888 , pp. 322 ss. A *Giostra* é um poema comemorativo para a justa de cavalaria de Giuliano de Medici, ocorrida em 1475 ; o poema teria sido escrito entre 1476 e 1478 e teria permanecido inacabado, devido ao assassinato de Giuliano, que se deu justamente em 1478 . No primeiro livro, descreve-se o reino de Vênus; no segundo (e também o último), aparece a ninfa, que, pela vontade de Vênus, deve fazer com que o rude caçador Giuliano se devote ao amor. Cf. Gaspary, op. cit., pp. 228 -33 . Cf. também a edição de Giosuè Carducci, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M.A.A. Poliziano* . Florença: Barbèra, 1863 . Essa edição conta com enorme aparato crítico e foi essencial para este trabalho.

9 . Livro I , estrofes 99 -103 . Cf. ainda Carducci, op. cit., p. 56 .

10 . Cf. Vasari, op. cit., p. 312 ; Hermann Ulmann, "Eine verschollene Pallas Athena des Sandro Botticelli", em *Bonner Studien. Aufsätze aus der Alterthumswissenschaft, Reinhard Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrthätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern* , Berlim, 1890 , pp. 202 -13 .

11 . 1) A emasculação de Saturno. 2) O nascimento das ninfas e dos gigantes. 3) O nascimento de Vênus. 4) A recepção de Vênus na Terra. 5) A recepção de Vênus no Olimpo. 6) O próprio Vulcano.

12 . 1) O rapto de Europa. 2) Júpiter como cisne, chuva áurea, serpente e águia. 3) Netuno como carneiro e Touro. 4) Saturno como cavalo. 5) Apolo perseguindo Dafne. 6) Ariadne abandonada. 7) A chegada de Baco. 8) A chegada de seu séquito. 9) O rapto de Prosérpina. 10) Hércules como mulher. 11) Polifemo. 12) Galateia.

13 . Sobre a relação dessa Vênus com a Vênus de Medici, cf. Adolf Michaelis, "Zur Geschichte des Schleifers in Florenz und der mediceischen Venus", em *Archäologische Zeitung* , 38 , 1880 , pp. 13 ss.; Id., "Die älteste Kunde von der mediceischen Venus", em *Kunstchronik N.F.* , 1 , 1890 , pp. 297 -301 ; Eugène Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* , v. I , Paris, 1889 , pp. 224 -5 . Ainda a esse respeito, deve-se considerar uma ilustração para um poema de Lorenzo de Medici, tirada de Ms. Plut. XLI , cód. 33 (Biblioteca Laurenziana), f. 31 . Cf. Vasari, op. cit., v. III , p. 330 . Para o epigrama de Poliziano sobre *O nascimento de Vênus* , cf. Isidoro del Lungo, *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite di A. A. Poliziano* (Florença: Barbèra, 1867 , p. 219) .

14 . De modo inteiramente similar à Vênus de Botticelli em exposição em Berlim ("Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde", Julius

Meyer (Org.), *Königliche Museen zu Berlin*, 2. ed., Berlin, n. 1124, 1883, p. 59), ilustrada em J. Meyer, *Klassischer Bilderschatz*, v. III, p. 49. Mas aí o cabelo é soprado da direita para a esquerda, e sobre os ombros repousam duas pequenas tranças.

15. Por sua vez, Gaspary (op. cit. v. II, p. 232) parece pensar na relação inversa.

16. Vasari, op. cit., v. VII, p. 143. Lodovico Dolce, *Aretino oder Dialog über Malerei*, trad. de Cajetan Cerri, org. de Rudolf Eitelberger von Edelberg, Viena, 1871 (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, II), p. 80. Cf. Anton Springer, *Raffaël und Michelangelo*, 2. ed., v. 2, Leipzig, 1883, p. 58. Richard Foerster, *Farnesina-Studien*, Rostock, 1880, p. 58. Eugène Müntz conclui uma análise detalhada da *Giostra* com as seguintes palavras: “pesquisando bem, descobre-se que certamente Rafael não foi o único artista que nela se inspirou”; cf. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882, pp. 207-8.

17. Anton Springer, “Leon Battista Albertis kunsttheoretische Schriften”, em *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV, 1879, p. 61.

18. Robert Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*, Leipzig, 1879, p. 157.

19. Cf. Janitschek (Org.), *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des mittelalters und der Renaissance*, Viena, 1877, p. III.

20. O que aparece especialmente no âmbito do zodíaco e dos planetas. Para ilustrações individuais, cf. Charles Yriarte, *Rimini: un condottiere au XV^e siècle; études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta d’après les papiers d’État des archives d’Italie*, Paris, 1882. Cf. Mercúrio (ver figura 105, p. 216) e Marte (ver figura 107, p. 217). Ernst Burmeister tratou dessas obras em *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau, discurso inaugural, 1891.

21. A passagem é tratada em Hubert Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance*, Stuttgart, 1879, p. 108.

22. Cf. a carta que ele enviou em 1454 a Matteo de’ Pasti, que dirigia a obra, em Ernst Karl Guhl e Adolf Rosenberg, *Künstlerbriefe*, 2. ed. rev. e ampl., Berlin, 1880, p. 33.

23. Cf. Franz Winter, “Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs”, em *Winckelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin, 1890, pp. 97-124.

24. Cf. Friedrich Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, n. 17, 1889, p. 15.

25. Cf. E. Müntz, *Les Précurseurs*, p. 9.

26. Reproduzido em Müntz, op. cit., p. 68. Ver o segundo relevo da folha da porta à esquerda.

27. Hans Semper já pensava num modelo “à maneira de Escopas de Paros”; cf. *Donatellos Leben und Werke*, Innsbruck, 1887, p. 38.

28. Franz Winter, op. cit., p. 123.

29. Otto Jahn, “Jason und Medea auf Sarkophagreliefs”, em *Archäologische Zeitung*, 24, 1866, pp. 233-48, quadro 216; Carl Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, v. II: *Mythologische Cyklen*, Berlin: 1890, ilustração LXI, p. 190. Acaso não seriam também as duas outras mulheres com a criança imitadas do sarcófago, mesmo que livremente? [Em anotação em seu exemplar pessoal, Warburg acrescenta: “certamente” (N. T.)]. Cf. Phot. Alinari, 18 077.

30. N. 211, fólio 251. Cf. Otto Jahn, “Ueber die Zeichnung antiker Monumente im Codex Pighianus”, em *Berichte der Königlich Sächsischen Gesellschaft für Wissenschaften. Philologisch-Historische Klasse*, Leipzig, 1868, p. 224.

31. Cf. Yriarte, op. cit., p. 222.

32. Como o tipo 32 de Hauser.

33. Cf. na *Giostra*: o nascimento de Vênus (livro I, est. 100, verso 2), sua recepção na terra (I, 100, 5-6) e no Olimpo (I, 103, 3-4); o rapto de Europa (I, 105, 5-7); o rapto de Prosérpina (I, 113, 3-4); e Baco e Ariadne (I, 110, 5).

34. No caso dos *Fastos*, conforme o modelo do poeta Moscos de Siracusa; cf. Moritz Haupt, notas para o livro II das *Metamorfoses* de Ovídio (versos 874 ss.), em *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso*, Berlin, 1857, p. 94.

35. Os *Epithalamium* de Claudiano eram, de modo geral, o modelo predileto de Poliziano. Cf. Gaspary, op. cit., p. 229.

36. Tirada de Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, versos 247 ss.

37. Trata-se de Apolo.

38. Cf. a passagem de Alberti já citada: “*dal vento dolce voleranno*”.

39. Seguindo quase em tudo Claudiano, em *Epithalamium de Nuptiis Honorii et Mariae*. Para os versos citados, cf. Carducci, op. cit.

40. No que diz respeito a Vênus com o ornamento em seus cabelos, convém lembrar os versos de Ovídio em *Amores*, I, 14, 31-34: “Formosos cabelos pereceram, que Apolo gostaria./ que Baco gostaria de ter em sua cabeça./ Eu os compararia àqueles que outrora a nua Dione pintada segurava em sua úmida mão”.

41. Cf., entre outros, Meyer, op. cit., p. 50, e o texto para a *Klassischer Bilderschatz*, v. III.

42. Igualmente em *Epistulae ex Ponto*, III, 1, v. 11: “Tu não percebes a primavera cingida por uma coroa de flores”.

43. O mais correto seria interpretar “*cinctum florente corona*” como “coroadada com uma grinalda de flores” (que iria, pois, à cabeça). Os *Fastos* de Ovídio eram, inclusive, um tema central das aulas públicas de Poliziano; sobre isso, cf. Gaspary, op. cit., p. 667. Sobre seu poema ao estilo dos *Fastos*, cf. Friedrich Otto Mencken, *Historia vitae et in literas meritorum Angeli Poliziani*, Leipzig, 1736, p. 609.

44. Cf. a primeira edição de Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Veneza, 1556, fólio CXIX.

45. Cartari confunde aqui os *Fastos* com o segundo livro das *Metamorfoses*.

46. *Hypnerotomachia* é de autoria do frei dominicano Francesco Colonna (falecido em 2 de outubro de 1527, em Veneza). Segundo o

prefácio que o editor do livro, Leonardo Crasso, fez para a primeira edição, datada de 1499 (lançada pela editora Aldina, de Veneza), o livro teria sido concebido em 1467, em Treviso. Cf. Albert Ilg, *Über den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili*, Viena, 1872; cf. ainda Friedrich Lippmann, “Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert”, em *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, IV, 1884, p. 198. Reproduções das xilogravuras foram recentemente publicadas por Johann Wilhelm Appel (*Francesco Colonna. The Dream of Poliphilus*, Londres, 1888).

47. Fólio m. IV.

48. Aqui a passagem anteriormente citada de Ovídio (em que “*cinctum*” equivale a “coroado”) foi, portanto, bem compreendida.

49. *Subucula* (roupa de baixo).

50. *Chyrotropus* (braseiro de carvão). Vulg. Interpr. Levit. II, 35.

51. *Buccatus*.

52. Para destacar apenas o mais essencial, pode-se conferir a descrição das “ninfas” no obelisco, acompanhada pela ilustração delas em Appel, op. cit., n. 5, e também em Appel, op. cit., n. 9, 10, 22, 76-8.

53. Luigi Alamanni, “Flora in Campagna”, em *Versi e prose*, Pietro Raffaelli (Org.), Florença, v. I, 1859, p. 4.

54. Que pode ser achado em Chantilly (França). Cf. Philippe de Chennevières, “Les Dessins des maîtres anciens”, em *Gazette des Beaux Arts*, XXI, 1, 1879, p. 514. Lê-se: “Assinalemos ainda, do mesmo Botticelli, a Vênus saindo das ondas e cercada de náiades, uma primeira elaboração do quadro dos Uffizi, em Florença, e que provém da coleção Reiset”.

55. Estácio, *Aquileida*, I, versos 836 ss.: “não se preocupa em manter a alternância, nem em juntar seus braços aos outros; então, despreza os delicados passos e as vestes; mais do que de costume, interrompe a dança e provoca uma grande confusão”.

56. Cf. Ernst Platner, Carl Bunsen, Eduard Gerhard e Wilhelm Röstel, *Beschreibung der Stadt Rom*, v. III, I, Stuttgart/Tübingen, 1837, pp. 349 ss.; e Hermann Dessau, “Römische Reliefs beschrieben von Pirro Ligorio”, em *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1883, II, pp. 1077 ss.

57. Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 735.

58. C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, quadro XIX, 34.

59. Dessau, op. cit., p. 1093.

60. Cf. Filarete, *Tractat über die Baukunst*, Wolfgang von Oettingen (Org.), Viena, 1890 (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalter und der Renaissance*), p. 733.

61. Plínio, lib. XXXVI, 5, 29.

62. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, n. 13 087, Stuttgart, 1826-38.

63. Ibid, n. 13090.

64. Ibid., n. 13 094.

65. Segundo a versão de 1534, p. DCCLXVII.

66. *Histoire de la Renaissance*, I, em versão colorida.

67. Eugène Müntz, *Les Collections des Medicis au XV^{ème} siècle*, Paris, 1888, p. 86: “No quarto de Piero. Um tecido num tabuleiro revestido de ouro com a altura de cerca de quatro braças e duas braças de largura: dentro há uma figura de Pa<las> com um escudo *dandresse* [sic] e uma lança e um arco de mão de Sandro Botticelli, f. 10”.

68. Vasari, op. cit., v. III, p. 312.

69. Publicado na coleção “Biblioteca Rara”, de Carlo Tèoli (Milão, 1863, p. 22). Del Lungo também remete a Giovio, ao tratar do Epigrama CIV, “A Piero Medici: ‘Na verde (lenha) a chama queima as ternas medulas’” (cf. Del Lungo, op. cit., p. 164).

70. Em seu “Ragionamenti”, Vasari atribui os *bronconi* ao Giuliano mais velho, como um emblema do amor: “Dizem que este brasão Giuliano carregou sobre o elmo no seu jogo, significando por ela que, embora a esperança de seu amor fosse interrompida, sempre era verde, sempre ardia, e jamais se consumava”. Vasari, op. cit., v. VIII, p. 118. Mais tarde, em 1513, Lorenzo II, filho de Piero, ainda levava o *broncone* como insígnia de sua sociedade carnavalesca.

71. Na p. 85 do inventário de Lorenzo, afirma-se: “Uma historieta em bronze de uma braça para cada verso, e dentro um Cristo crucificado em meio aos dois ladrões com oito figuras em pé, f. 10”. Esse relevo em bronze, quadrado, é sem dúvida idêntico ao crucifixo no Palácio Bargello, em Florença, que Max Semrau demonstrou ser obra de Bertoldo di Giovanni (em *Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo: Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik*, Breslau, 1891, pp. 206-9). Pela informação de Semraus, o relevo possui 61 centímetros de altura e de largura. Com isso se obtêm as medidas acima indicadas para o quadro de Botticelli.

72. Conforme o exemplar da Kupferstichkabinett (2998 a), em Berlim. A xilogravura em questão é reproduzida com texto em Ludwig Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, Berlim, 1882, p. 198 (figura 6).

73. Livro II, versos 41 ss.

74. Adolphe Braun, *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures faites d'après les originaux, Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des principaux Musées d'Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Paris, 1887, pp. 257-8 (figura 4).

75. Essa conclusão estaria de acordo com a conjectura de F. Lippmann, que situa o aparecimento das xilogravuras individuais da *Giostra*

entre 1490 e 1500 , e segundo a qual também as ilustrações para as *Rappresentazioni* se achariam “claramente impregnadas do direcionamento artístico de Botticelli”; cf. Lippmann, “Der italienische Holzschnitt im XV . Jahrhundert”, em *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* , 3 , 1882 , pp. 187 ss.

76 . Recentemente também se tentou mostrar que o retrato do assim chamado *Pico della Mirandola* , exposto nos Uffizi, seria na verdade de Piero di Lorenzo, pintado por Botticelli entre 1492 e 1494 . Cf. *Archivio storico dell’Arte* , I : 1888 , pp. 290 e 465 .

77 . A *primavera* se encontra hoje na Accademia, em Florença. Segundo informações da *Klassischer Bilderschatz* , trata-se de uma pintura sobre madeira, de 203 cm x 314 cm; op. cit., v. I , 1889 , p. X .

78 . Opondo-se a isso, Gottfried Kinkel assinalou enfaticamente que as duas pinturas eram complementares; cf. *Mosaik zur Kunstgeschichte* , Berlim, 1876 , p. 398 .

79 . Cf. Josef Bayer, *Aus Italien: Kultur und kunstgeschichtliche Bilder und Studien* , Leipzig, 1885 , p. 269 , “Frau Venus in der Renaissance”, em que se lê: “Seria Zéfiro bufando na direção da ninfa do bosque e a tomando em seus braços? Botões de flores rebentam de sua boca e deslizam caindo no vestido da figura ao lado. Esta, por sua vez, é provavelmente a Flora em pessoa”.

80 . Já o texto para o terceiro volume da *Klassischer Bilderschatz* informa que a pintura teria sido encomendada para Castello, o que está de acordo com Vasari (op. cit., 1891 , p. VIII); mas não se pode a princípio descartar que ela tenha sido mesmo encomendada para a Villa Careggi, local onde se reunia a sociedade platônica.

81 . Cf. Richard Foerster, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*, em: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* , 8 , 1887 , pp. 29 ss.

82 . Berlim, Königliche Bibliothek, libr. pict. A. 61 .

83 . N. 49 , fólio 320 . Cf. Jahn, *Berichte* , 1868 , p. 186 . Ilustrado em Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti* , Roma, 1767 , p. 147 . Comentários de Hans Dütschke, *Antike Bilderwerke in Oberitalien* , v. III , Leipzig: 1878 , p. 235 . Hauser, *Die neuattischen Reliefs* , pp. 49 (n. 63) e 147 .

84 . Phot. Brogi. Cf. Cosimo Conti, em *L’Art* , 7 , 1881 , IV , pp. 86 -7 e *L’Art* , 8 , 1882 , I , pp. 59 -60 : “Découverte de Deux fragments de Sandro Botticelli”; cf. Charles Ephrussi, “Les Deux fresques du Musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli”, em *Gazette des Beaux Arts* , XXV , 1882 , pp. 475 -83 ; aí se encontram ainda ilustrações dos fragmentos. Cf. também o trabalho mais recente de Alois Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance, Florence et les Florentins* , Paris, v. I, 1891 , pp. 56 ss. Para mais sobre Giovanna Tornabuoni, cf. Frances Sitwell, “Types of Beauty”, em *Art Journal* , 28 , 1889 , p. 9 (aí há também uma ilustração de seu retrato de 1488 , atribuído a Ghirlandajo); e também Enrico Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci sul coro di Santa Maria Novella in Firenze* , Florença, 1890 . (Conforme o resumo disponível em *Archivio storico dell’Arte* , 4 , 1891 , pp. 68 -9 .)

85 . Em Vasari, op. cit., v. III , p. 269 , há a menção de que Ghirlandajo teria pintado a capela *al fresco* para Tornabuoni em Chiasso Maceregli (onde hoje é a Villa Lemmi). É até possível que um artista cujo estilo estivesse a meio caminho entre o de Botticelli e o de Ghirlandajo tenha feito aqueles afrescos; mas o autor prefere não tratar essa questão antes de vê-los em pessoa.

86 . Do acervo dos Uffizi, em Florença. Ilustrado em Julius Friedlaender, “Die italienischen Schaumünzen des 15 Jahrhunderts”, em *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* , 2 , 1881 , quadro 28 , 13 -4 , p. 243 , aí referidas como obras de Niccolò Fiorentino.

87 . É possível detectá-las já desde a primeira metade do século XV : 1) No caderno de esboços de Jacopo Bellini, p. 31 ; cf. Johannes Gaye, “Zur deutschen Übersetzung des Vasari”, em *Schorns Kunstblatt* , n. 34 , 1840 , p. 135 ; 2) No relevo de Agostino di Duccio em Rimini, que representa Apolo (as Graças decoram a empunhadura da lira); cf. Cartari, *Le Imagini* , op. cit., fólio 121 , que por sua vez remete a Macrobio Saturnalia (I , 17 , 13), Phot. Alinari 37 367 ; 3) No afresco que representa o triunfo de Vênus no Palazzo Schifanoia; cf. Phot. Alinari 10 831 ; 4) Na inicial de um manuscrito de Horácio, escrita para Ferdinand de Nápoles (1458 -94); o manuscrito pode ser visto em Berlim, no Kupferstichkabinett, Hamilton Ms. 334); 5) Numa xilogravura de Mestre J. B. que, segundo Emile Galichon, se encontrava na galeria de Hamburgo. Pela descrição, estão sob um templo (cf. Giovanni Battista del Porto, “Maître à l’Oiseau”, em *Gazette des Beaux Arts* , IV , 1859 , pp. 257 -74). Sobre as estátuas das Graças em Siena e suas imitações, cf. August Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena: eine kritische Studie* , Stuttgart, 1880 , p. 6 . Numa moeda de Leone Leoni, as Graças são representadas junto a dois *putti* (à direita e à esquerda), que delas recebem frutos ou flores, assim como apareciam em relevos de sarcófagos na Antiguidade; a moeda é ilustrada em Eugène Plon, *Les Maîtres italiens au service de la maison d’Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II* , Paris, 1887 , pl. XXXI , 4 (obra da primeira metade do século XVI). Cf. ainda Pietro Santo Bartoli e Giovanni Pietro Bellori, *Admiranda romanarum antiquitatum* , 2 . ed., Roma, 1693 , quadro 68 : *In Aedibus Mattheiorum* . No trabalho de Ulisse Aldrovandi, já se mencionava um relevo com as três Graças nuas, que estaria na casa de Carlo da Fano; cf. “Delle statue antiche”, em Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* , Veneza, 1562 , p. 144 .

88 . Cf. Carl Justi, *Winckelmann: sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen* , Leipzig, v. II , livro I , 1872 , p. 287 , em que se lê: “Deuses e heróis são representados como se estivessem em local sagrado, onde habita a calma, e não como anteparos para o vento se jogar ou agitando bandeiras”.

89 . Friedlaender, loc. cit. (quadros 28 , 14).

90 . Exposta no Kestner-Museum, em Hanôver. Foi o dr. Voegelé quem chamou minha atenção para isso. As figuras apresentam as

características que atualmente se pensa remontar a Vittore Pisano: mantos curtos com mangas amplas, calças bicolores justas e chapéus de múltiplas camadas.

91 . Será que tais figuras teriam sido motivadas por Virgílio, *Aeneis* , livro IV , verso 168 : “e no cimo as ninfas ulularam”?

92 . Quanto ao penteado, cf. o deus eólico na miniatura de *Liberale da Verona* , reproduzida em *L'Art* , 8 , IV , 1882 , p. 227 . Não está excluída a possibilidade de que o pintor tivesse diante de si (ou então guardasse na memória) uma ilustração da obra de Virgílio datada da Antiguidade tardia; cf., por exemplo, Íris e a deusa eólica de Vatic, Ms. 3867 (fólio 74 e 77) , em Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments* , Paris, 1823 , quadro LXIII ; e também Pierre de Nolhac, “Les Peintures manuscrites de Virgile”, em *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* , IV , 1884 , pp. 321 ss. Poliziano empregou essa fonte para fins de conferência; *ibid.*, p. 317 .

Recentemente, é possível achar a maior parte da obra que aqui se comparou ao afresco da Villa Lemmi ilustrada em Heiss, *op. cit.*, pp. 68 ss. Nela está também a ilustração de Teseu e Ariadne conforme gravura de Baldini (p. 70) e outra de Judite (p. 71) , ambas a partir do original que se encontra nos Uffizi, com o seguinte comentário: “Na Vênus caçadora encontramos, sobretudo, a postura muito distinta, mas igualmente atormentada, a profusão de ornamentos e os drapejos flutuantes, tão característicos do estilo de Botticelli. Reproduzimos aqui dois desenhos desse mestre, em que os trajes e o modo como são tratados possuem grande analogia com os tipos presentes nos reversos [das medalhas] a que fizemos alusão”.

93 . Virgílio, *Aeneis* , livro IV , verso 120 . [Na versão de Manuel Odorico Mendes: “com basto granizo atro chuva”. (N. T.)]

94 . Esses padrões ondulados já podem ser detectados na obra do frei Filippo Lippi, professor de Botticelli; por exemplo, no afresco com a dança de Herodiáde na Catedral de Prato. Cf. Hermann Ulmann, *Fra Filippo und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis* , Breslau, 1890 , p. 14 . Dissertação.

95 . Ovídio, *Fastos* , livro V , versos 193 ss.

96 . Ovídio, *Metamorfoses* , livro I , versos 497 ss.

97 . Os cabelos da Flora da pintura estão soltos e não têm enfeites; ela não usa sequer o laço mencionado no verso 477 (“uma fita prende-lhe os cabelos que caem em desalinho”).

98 . A versão em prosa das *Metamorfoses* feita por Giovanni di Bonsignore (escrita em torno de 1370 e publicada com xilogravuras em 1497 por Zoane Rosso, em Veneza) é uma verdadeira testemunha do zelo com o qual os italianos conservaram a arte detalhista legada por Ovídio; ver, por exemplo, o verso 477 e os seguintes: “Cap. XXXIV . [...] fugia com os cabelos soltos e, despenteada, presos sem nenhuma acima (?) dura”. Agora o verso 497 e os seguintes: “Cap. XXXV . Febo desejava se unir com Dafne pelo matrimônio, mas a mulher, fugindo, lho negava. Depois que o dia havia começado, viu os cabelos desordenados de Dafne que pendiam do pescoço e disse: o que ela seria se penteasse e arrumasse os cabelos com mão engenhosa”. Versos 527 e os seguintes: “por isto que, fugindo ela do vento que assoprava por trás dela, lhe descobria um tanto as roupas e jogava seus cabelos para as costas”. Verso 540 e os seguintes: “sem descansar, ia sempre como que ao lado de seus ombros: tanto que a sua respiração lhe fazia esvoaçar os cabelos”. [Warburg cita Ovídio, *Metam.* , 1 , v. 497 : “Observa que os cabelos, sem adornos, descaem pelo pescoço e diz: ‘O que seria se fossem penteados?’”. (N. T.)]

99 . Que possivelmente estreou em 1472 , em Mântua. Cf. Carducci, *op. cit.*, pp. LIX ss.; Gaspary, *op. cit.*, pp. 213 ss.; cf. também Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano* , 2 . ed., Turim, 1891 , apêndice II , “Il Teatro Mantovano nel secolo XVI ” , pp. 349 ss.

100 . Carducci, *op. cit.*, p. 102 .

101 . *Giostra* , I , 109 (loc. cit., p. 62) .

102 . Cf. Gaspary, *op. cit.*, v II , p. 667 . Com base numa passagem de uma carta de Michael Verinus († 1483 ; cf. os epigramas de Poliziano, em Del Lungo, LXXXIII , p. 153) a Piero de Medici, pode-se mesmo concluir (segundo Mencken) que um comentário poético aos *Fastos* de Ovídio, escrito por Poliziano em latim e ao estilo do próprio poema, corria em seu círculo de amizades. Eis o que se lê na carta, publicada em Mencken, *Historia Vitae* , Leipzig, 1736 , p. 609 : “Não sem grande prazer, ou antes admiração, li o poema do teu caro Poliziano, que é outra obra de Nasão. Com efeito, enquanto interpreta os *Fastos* , que é o mais belo livro daquele divino vate, quase nos forjou outro; imitou verso por verso com tamanha diligência que, se eu não lesse o título, julgaria ainda [obra] de Ovídio”.

103 . Citado conforme a 12ª edição italiana, de 1851 . Cf. também Bonaventura Zumbini, *Una Storia d'amore e morte* , em *Nuova Antologia* , XLIV , 1884 , p. 5 .

104 . Poliziano, *Giostra* , I , 109 , 4 : “Pois não te persigo para te matar”.

105 . Cf. ainda, no primeiro livro da *Giostra* , a estrofe 64 .

106 . Cf. Gaspary, *op. cit.*, v. II , pp. 244 ss.

107 . Lorenzo de Medici, *Poesie* , org. de Giosuè Carducci, Florença, 1859 , p. 270 .

108 . *Ibid.*, p. 273 . Para reforçar ainda mais que o tema interessava aos artistas daquela época, enumero a seguir alguns dos primeiros produtos nas artes plásticas em que a cena ganhou corpo: 1) A primeira de suas representações modernas (do começo do século XV) talvez seja a iluminura de um manuscrito que é hoje do Museu Britânico (Cristina de Pisano), Harley Ms. 4431 , fólio 134 b; cf. Walter de Gray Birch e Henry Jenner, *Early Drawings and Illuminations* , Londres, 1879 , p. 92 ; 2) A xilogravura de Mestre J. B. (no Kupferstichkabinett, em Berlim); 3) A xilogravura de Dürer para uma obra de Konrad Celtis (*Quatuor libri amorum* , Nuremberg, 1502); 4) Caradosso, plaqueta, ilustrada em Wilhelm Bode e Hugo von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche* , Berlim, 1888 , quadro XXXVIII , n.

785 ; cf. aí também: quadro XXXV , 785 . Sem contar as imagens que ilustram diretamente o texto de Ovídio (cf. a edição publicada em Veneza a partir de 1497 e que se estendeu até o meio do século XVI).

109 . D'Ancona, op. cit., v. II , p. 5 .

110 . Ibid. p. 350 .

111 . Cf. D'Ancona, *Sacre Rappresentazioni* , v. III , pp. 268 -9 .

112 . Para uma ilustração da cena da perseguição, cf. Müntz, *Histoire de l'Art* , v. II, 1891 , p. 125 .

113 . As obras de arte mencionadas se acham ilustradas e discutidas todas num só lugar, em Charles Ephrussi, “Quelques Remarques à propos de l'influence italienne dans une oeuvre de Dürer”, em *Gazette des Beaux Arts* , 20 , 1878 , pp. 444 -58 .

114 . Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien* , Ludwig Geiger (Org.), Leipzig, 1885 , v. II , p. 132 .

115 . Ernst Foerster toma por Zéfiro e Flora os dois deuses eólicos de *O nascimento de Vênus* , uma conjectura que se encaixaria bem no presente contexto, mas logo é contradita pelo simples fato de que ambos são caracterizados soprando, como deuses eólicos; cf. Foerster, *Geschichte der italienischen Kunst* , v. III , Leipzig, 1872 , p. 306 .

116 . Phot. Alinari, 1293 ; Catalog der Uffizi, n. 74 ; *Antike Bildwerke* , v. III , p. 74 , n. 121 . Cf. a figura 12 .

117 . Cf. Giorgio Vasari, op. cit., v. VII , pp. 471 ss. Há uma reedição recente desse registro dos 26 Anticaglie da Sala do Palácio Pitti na colaboração de Leo Boch em *Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts , Römische Abtheilungen* , VII , 1892 , pp. 81 ss., sob o título “Eine Athletenstatue der Uffiziengallerie”.

118 . Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze* , 1591 , p. 46 ; cf. a versão editada por Giovanni Cinelli, Florença, 1677 , p. 102 .

119 . Para Dütschke, a cabeça da estátua é moderna e “uma boa obra do Renascimento”. É digno de nota que a cabeça da Hora da Primavera de Botticelli se afaste um pouco de seus tipos femininos convencionais: o rosto é mais longo, o nariz é reto, sem aquela ponta bem empinada, e a boca é um pouco mais larga. Ilustrado em B. Müntz, *Histoire de l'Art* , v. I , p. 41 .

120 . Na Galleria degli Uffizi, em Florença; cf. Heiss, op. cit., placa VII , 3 ; Friedlaender, em *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* , v. II , p. 243 , em que se lê: “sem inscrição. Mercúrio em marcha, voltado à direita, vestido, a seu lado uma espada curvada e no braço direito o caduceu”.

121 . Cf. Del Lungo, op. cit., p. 72 .

122 . Niccolò preparou uma medalha com a imagem de Poliziano (cf. Heiss, op. cit., v. VI , 1 -2) e outra com Maria, sua irmã (loc. cit., 3). As três Graças no reverso da medalha que Niccolò fez para Pico della Mirandola indicam conexões com uma concepção de Vênus que é alegórica e de inspiração platônica (cf. Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiane* , v. IV , Milão, 1819). Nessa mesma linha, a *Vênus Virgem* de Niccolò pode ter se originado de certas ideias a respeito da concepção simbólica de Eneias, assim como formuladas nas *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Landino. Para esclarecimentos quanto à conexão dessas obras de arte com a poesia e a filosofia de inspiração platônica corrente à época, deve-se aguardar uma publicação dedicada ao assunto, que sairá em breve.

123 . Caso se queira um análogo para a pose e o traje da Vênus, que lembram as figuras indumentadas da Roma tardia, pode-se indicar, por exemplo, o relevo em marfim que representa Hígia, exposto em Liverpool (John O. Westwood, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum* , Londres, 1876 , p. 4); ele pertenceu à coleção de Gaddi, exposta em Florença já no fim do século XV). Cf. Émile Molinier, *Les Plaquettes: Les bronzes de la Renaissance: Catalogue raisonné* , Paris, v. I , 1886 , p. 42 .

124 . E. Foerster, op. cit., p. 307 : “colhe flores da árvore”. G. Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte* , 1876 , p. 398 : “derruba frutos de uma árvore”. Wilhelm Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei* , v. I , Stuttgart, 1878 , p. 356 : “jovem cavalleiresco, prestes a arrancar um ramo de um loureiro”. Carl v. Lützwow, *Die Kunstschatze Italiens in geographisch-historischer Übersicht* , Stuttgart, 1884 , p. 254 . “derruba os frutos da árvore”.

125 . Coincidentemente, mesmo a pesquisa arqueológica tem tido dificuldade em determinar com precisão a iconologia de um Hermes representado junto a Vênus em um pequeno jarro com pintura vermelha, proveniente de Atenas (cf. Adolf Furtwaengler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium. Königliche Museen zu Berlin* , Berlin, 1885 , pp. 760 ss., n. 2660). O desabafo de Kalkmann diante da insuficiência dos métodos para tratar das criações artísticas mais complexas se ajusta perfeitamente à pintura de Botticelli: “Uma arte que trilha um rumo brilhante só raramente permite que se conceba a plenitude das ideias em que se baseiam as mais felizes de suas criações, respondendo a inúmeras perguntas com adombrações, apenas”; cf. August Kalkmann, “Aphrodite auf dem Schwan”, em *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* , v. 1 , 1886 , pp. 231 ss. (o trecho citado está na p. 253).

126 . Amigo e aluno de Poliziano, que publicaria em 1495 seus epigramas. Cf. Del Lungo, op. cit., p. 171 .

127 . Biblioteca Marucelliana, Florença, Ms. A.82 , impresso por William Roscoe, *Leben und Regierung des Papsts Leo des Zehnten* , Heinrich Philipp Konrad Hencke (Org.), Leipzig, 1806 , v. III , p. 561 .

128 . J. Bayer, op. cit., p. 271 .

129 . Kalkmann, op. cit., p. 252 .

130 . Lucrécio, *Da natureza* . Warburg cita o v. I , versos 6 -9 : “De ti, deusa, de ti fogem os ventos; de ti e da tua chegada fogem as nuvens do céu; a ti a terra industriosa faz brotar suaves flores; a ti sorriem as planícies do mar, e o sereno céu brilha, espalhada a luz”. Quem descobriu o manuscrito foi Poggio. Cf. William Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici* , v. I , p. 29 , Heidelberg: 1825 ; cf. Julia Cartwright,

“Sandro Botticelli”, em *The Portfolio. An Artistic Periodical*, 12, 1882, p. 74, em que se afirma: “Diz-se do tema da pintura [...] que teria sido sugerido a ele por uma passagem de Lucrécio: ‘*It Ver et Venus* [...]’”.

131. Lucrécio, *Da natureza*. Warburg cita o V, versos 737-40: “Avançam a Primavera e Vênus, e o precursor alado da Primavera, o Zéfiro, vai à frente; sobre os seus passos, Flora, sua mãe, atapetando-lhes antes o caminho, cobre tudo com cores e perfumes notáveis”.

132. Cf. Gaspary, op. cit., v. II, p. 221.

133. Cf. Del Lungo, op. cit., p. 315, versos 210-20.

134. Assim como o faz a deusa da primavera na pintura.

135. Cf., em Horácio (conforme a edição de Del Lugo), a Ode I, 4, em que se lê: “e as formosas Graças [/]batem, em cadência, pés alternos, a terra”. Aí estaria justamente a combinação de Lucrécio e Horácio requerida para o *concetto* da pintura!

136. Carducci (Org.), pp. 38 ss. Cf. também Ovídio, *Fastos*, IV, 92, em que se lê: “Ela [Vênus] não mantém reinos menores a nenhum deus”.

137. Essa mesma passagem fora já trabalhada por Giovanni Boccaccio, em *Genealogia Deorum*, XI, IV, Basileia, 1532, p. 272.

138. Lorenzo de Medici, op. cit., p. 186.

139. Ibid., p. 264.

140. Ibid., p. 80.

141. Cf. Achille Neri, “La Simonetta”, em *Giornale storico della letteratura italiana*, V, 1885, pp. 131 ss. Aí também foi reproduzido o poema elegíaco de Bernard Pulci e o de Francesco Nursio Timideo da Verona.

142. Vasari, op. cit., v. III, p. 322.

143. Gaspary, op. cit., v. LI, p. 230 (ver, na *Giostra*, I, estrofes 47-8).

144. Ibid., est. 43.

145. Ibid., est. 43 e 47.

146. Ibid., est. 55.

147. Ibid., est. 56.

148. Königlichem Museum, n. 106 A. Cf. a esse respeito J. Meyer, op. cit., p. 39, em que se lê: “Se ele (o quadro) realmente retrata a amada de Giuliano, a bela Simonetta [...] é algo que só se pode conjecturar”. Há uma ilustração na página seguinte (Água-Forte, por Peter Halm). A ilustração em Müntz, *Histoire de l’Art*, v. II, p. 641, é imprecisa.

149. Staedel, Ital. Saal, n. 11, ilustrado em Müntz, *Histoire de l’Art*, v. II, p. 8. Também fotografado por Braun.

150. Del Lungo, op. cit., p. 238.

151. Ibid., p. 240 (versos 33 ss.).

152. Ibid., p. 242.

153. Ibid., p. 268.

154. Cf. Müntz, *Les Précurseurs*, p. 91. Cf. também Wilhelm Bode, “Eine Marmorkopie Michelangelo’s nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsyas”, em *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XII, 1891, p. 167.

155. Cf. Giovanni Visco, “Descrizione della *Giostra* seguita in Padova nel Giugno 1466”, em *Per le nozze Gasparini-Brusoni*, Pádua, 1852, p. 16. Aqui se vê, outra vez, como as festividades de inspiração antiga daquele tempo dependiam da influência formal da Antiguidade. Sobre as “ninfas”: em 1454, foram vistas em uma procissão realizada por ocasião da festa de aniversário de São João Baptista; cf. Gaetano Cambiagi, *Memorie istoriche per la Natività di S. Giovanni Battista*, Florença, 1766, pp. 65 ss.; eis o que se lê na p. 67 (segundo Matteo Palmieri): “Vigésimo <carro> Cavaleiros de três Reis, Rainhas e Donzelas, e Ninfas, com cães, e outras coisas que pertencem ao reino dos vivos”.

156. Chantilly, ilustrado em Charles Yriarte, “Les Collections de Chantilly. Le Musée Condé”, em *L’Art*, v. 13, n. 42, 1887, p. 60.

157. Cf. Gustavo Frizzoni (Vasari, op. cit., v. IV, p. 144), “L’arte italiana nella Galleria nazionale di Londra”, em *Archivio storico italiano*, 4, 1879, pp. 256-7. Georges Lafenestre já havia aproximado esse retrato à Simonetta da *Giostra* de Poliziano; cf. Georges Lafenestre, “Le Château de Chantilly et ses collections”, em *Gazette des Beaux Arts*, 22, 1880, p. 376 (ilustração na p. 482).

158. Na versão de Barbèra, pp. 35-63.

159. Cf. o desenho de Botticelli no Kupferstichkabinett, em Berlim (*Purgatorio*, Canto XXIX, 14-5). A mão direita está erguida praticamente formando um ângulo reto com o braço, com a palma voltada para fora; a cabeça se vira à esquerda, para Dante, assim como as duas pupilas. A mão esquerda está sobre a perna esquerda, à altura da coxa; como, nesse caso, ela não tem manto para segurar, o gesto parece despropositado.

160. Lorenzo de Medici, “Trionfo di Bacco ed Arianna”, op. cit., p. 423.

161. Cf. A. Neri, op. cit., pp. 141-6.

162. Quanto à ideia do retorno de Simonetta na forma de deusa, ver: Poliziano, *Giostra*, II, 34, 5, em que se lê: “Depois via na forma da Fortuna/ surgir, leda, sua ninfa, e embelezar-se o mundo/ e ela que tomava o governo de sua vida/ e ele consigo se fazer pela fama eterno”.

163. Paul Müller-Walde, *Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, Munique, 1889, pp. 74 ss.

164 . Ver a ilustração 36 do livro de Müller-Walde. Sua cabeça está idealizada.

165 . Ver a ilustração 39 do livro de Müller-Walde. É verdade que aí sem todos os feitiços típicos de retrato.

166 . *Giostra* , I , 51 , 1 ss.

167 . *Giostra* , II , 28 . Müller-Walde também via Simonetta nessa moça de armadura; “as várias circunstâncias” que o levaram a essa conclusão possivelmente são similares às aqui aduzidas, de modo que este autor bem que gostaria de estar em condições de citar Müller-Walde como testemunha e autoridade; mas, devido à composição peculiar da obra em questão, as evidências em que tais afirmações (anunciadas há três anos) se baseariam ainda não foram apresentadas.

168 . Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei* , Heinrich Ludwig (Org.), Viena, 1888 (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XV*), v. I , p. 528 , n. 539 . Jean Paul Richter aduz esse desenho à mesma passagem, em Richter, *Scritti letterari di Leonardo da Vinci* , Londres, 1883 , v. I , p. 201 .

169 . Leonardo da Vinci, op. cit., p. 522 . Leonardo esteve no estúdio de Verrocchio justamente no período em que presumidamente Botticelli trabalhava em suas alegorias de Vênus (portanto, mais ou menos entre 1476 e 1478). Cf. Wilhelm Bode, “Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen”, em *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* , III , 1882 , p. 258 .

170 . Que Müller-Walde atribui a Leonardo e reproduz em seu livro (ver a ilustração 81).

171 . Cf. o desenho de San Gallo, ilustrado em Müntz, *Histoire de l'Art* , v. I , p. 238 ; e Hauser, op. cit., p. 17 , n. 20 .

172 . Cf. J. P. Richter, op. cit., v. I , p. 182 (com ilustração).

173 . Cf. H. Ludwig, op. cit., v. I , p. 116 , n. 60 , em que se lê: “[...] como dissera o nosso Botticelli, que tal estudo era vão, porque apenas jogando uma esponja cheia de diversas cores sobre um muro, ele deixava neste muro uma mancha, onde se via uma bela cidade”.

174 . Os apontamentos a seguir valem apenas como adendos complementares à análise pormenorizada e exaustiva de Julius Meyer.

175 . O dualismo entre envolvimento e desprendimento também se manifesta fisionomicamente nos rostos de Botticelli, no fato de que a luz não reflete formando um ponto na pupila, e sim na íris, sobre a qual às vezes a luz recai formando um círculo também. Com isso parece que os olhos, embora voltados para os objetos do mundo exterior, não chegam a neles se fixar diretamente.

176 . Carl Justi, *Diego Velazquez* , v. I , Bonn, 1888 , p. 123 .

2 . DÜRER E A ANTIGUIDADE ITALIANA

1 . *A morte de Orfeu* . Imagens para a palestra sobre Dürer e a Antiguidade italiana. Três ilustrações em fôlio de tamanho grande, oferecidas aos membros da Seção Arqueológica da XLVIII Convenção de Filólogos e Professores de Hamburgo, em outubro de 1905 . A palestra deve ser ampliada e incorporada a um livro, ainda por vir, sobre os inícios da pintura profana independente no Quattrocento.

2 . Cf. Karl Giehlow, “Polizian und Dürer”, em *Mitteilung der Gesellschaft für vielfältigende Kunst* , I , 1902 , pp. 25 ss.

3 . Cf. Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* , Hans Trog (Org.), Basileia, 1898 , p. 351 .

3 . ARTE ITALIANA E ASTROLOGIA INTERNACIONAL NO PALAZZO SCHIFANOIA EM FERRARA

1 . A apresentação representa apenas o esboço provisório para um trabalho detalhado, que deve ser publicado em breve, contendo uma pesquisa iconológica das fontes do ciclo de afrescos presentes no Palazzo Schifanoia.

2 . Cf. Aby Warburg, “*O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*”; e “*Dürer e a Antiguidade italiana*” .

3 . Cf. Robert Raschke, *De Alberico mythologo* , Breslau, 1913 .

4 . Há ainda uma edição de 1494 e outra de 1502 (de Veneza).

5 . Considerando o entusiasmo exemplar dos fotógrafos italianos, é incompreensível que só uns poucos afrescos do Salone tenham sido fotografados; um obstáculo insuperável para o estudo comparativo que, por ora, aguarda ser feito!

6 . Cf., além de Franz Boll, *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder. Mit einem Beitrag von Karl Dyroff* , Leipzig, 1903 , o livro basilar de Auguste Bouché-Leclercq, *L'Astrologie grecque* , Paris, 1899 .

7 . Evidenciarei o mesmo para os outros decanos; assim, por exemplo, a mulher sentada tocando o alaúde é Cassiopeia [Warburg acrescenta a seguinte anotação em seu exemplar pessoal: “ou seria Andrômeda?” (N. T.)]; cf. a ilustração em Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder* , Berlim, 1898 , p. 104 .

8 . Cf. a ilustração em *Lapidario del Rey Alfonso X (1879)* ; também em Boll, op. cit., p. 104 .

9 . Cheguei à tradução inglesa feita por Chidambaram Jyer (1884), que, por sua vez, se encontra entre os espólios de Oppert na Stadtbibliothek de Hamburgo, por intermédio de George Thibaut, *Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde* , v. 3 , H. 9 : *Astronomie, Astrologie und Mathematik* , Estrasburgo, 1899 , p. 66 ; devo a tradução alemã ao dr. Wilhelm Prinz.

10 . Karl Dyroff, “Aus der 'großen Einleitung' des Abû Ma'schar”, em Boll, op. cit., pp. 482 -539 . Uma edição completa da obra de Abû Ma'schar, incluindo sua tradução, está entre as mais prementes necessidades da história da cultura.

11 . Mais detalhes a esse respeito no estudo em preparação.

12 . Fritz Harck, “Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara”, em *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* , 5 , 1884 , pp. 99 -127 .

13 . Adolfo Venturi, “Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche”, em *Atti e Memorie della deputazione di Storia Patria della Romagna* , 3 , 1885 , pp. 381 -414 .

14 . Marcus Manilius, *Astronomica* , Theodor Breiter (Org.), livro 4 , Leipzig, 1908 , versos 128 -32 , p. 93 .

15 . Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne’ secoli XIV e XV* , Florença, 1905 , p. 80 ; e Benedetto Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento* , Florença, 1906 .

16 . Manilius, op. cit., livro 2 , versos 439 -47 , p. 47 .

17 . Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. Reg. lat. 1290 , escrito por volta de 1420 , no norte da Itália.

18 . O poema, anterior a 1307 , foi escrito por um clérigo francês, desconhecido; cf. Gaston Paris, *La Littérature française au Moyen-Âge* , 4 . ed., Paris, 1909 , p. 84 . A figura provém de Hs. 373 , anc. 6986 , da Bibliothèque Nationale de Paris (fol. 207 v).

19 . Cf. Friedrich Lippmann, *Die sieben Planeten* , Berlim, 1895 , quadro C.V.

20 . Rudolf Kautzsch, “Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445 ”, em *Repertorium für Kunstwissenschaft* , 20 , 1897 , pp. 32 ss., especialmente p. 37 .

21 . Augustinus, *De Civ. Dei VII* , 24 : “que ao redor dela são representados assentos, porque, embora tudo se mova, ela mesma não se move”.

22 . Em Georg Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts: Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters* , Leipzig, 1901 , p. 172 , há a descrição de uma folha muitíssimo interessante, hoje em Hs. Mon. Lat. 14 271 fol. 11 , e que me foi indicada pelo dr. Fritz Saxl; penso em reproduzi-la no estudo [em preparação] e discuti-la.

23 . Edmund G. Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara: A Study in the Poetry, Religion and Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries* , Londres, 1904 , p. 46 , que remete a Angelo Decembrio, *Politiae Litterariae* , Augsburg, 1540 , fol. I , onde se leria: “Com efeito, quanto à roupa, cuidou não só da elegância e riqueza, pela qual os demais príncipes costumam ser ornados, mas também (coisa admirável, dirias) da harmonia das cores em razão dos planetas e da ordem dos dias”.

24 . Cf. seu relato datado de 1469 , em Antonio Cappelli, “Congiura contro il duca Borso d’Este”, em *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi* , 2 , 1864 , pp. 377 ss.

25 . A seu respeito, cf. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I.* , Turim, 1903 ; e Aldo Francesco Massèra, “L’autenticità della Chronica parva ferrariensis”, em *Archivio Muratoriano* , 1 , 1911 , pp. 549 -65 .

26 . R. Archivio di Stato in Modena, Cancellaria Ducale, Archivi per materie: Letterati, Prisciani Pellegrino.

27 . Venturi, op. cit., pp. 384 -5 .

28 . Aby Warburg, “Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine”, em *Rivista d’Arte* , v. 3 , n. 7 -8 , 1905 , apêndice.

4 . A PROFECIA DA ANTIGUIDADE PAGÃ EM TEXTO E IMAGEM NOS TEMPOS DE LUTERO

1 . Cf. professor Paul Hildebrandt, “Im Zeichen des Saturn. Aberglaube im Zeitalter der Reformation”, em *Vossische Zeitung* , Morgenausgabe A. n. 167, 18 de junho de 1918.

2 . Ver p. 193, nota 121.

3 . “Bifurcação da astúcia figurativa. A astúcia figurativa pode tanto dar ânimo ao corpo como dar corpo ao espírito. Originalmente, quando o homem floresceu enxertado num mesmo tronco com o mundo, nada havia desse tropo dúplice; ele não comparava as dessemelhanças, mas anunciava a equivalência: as metáforas eram, como para as crianças, apenas sinônimos do corpo e do espírito, obtidos à força. Assim como a escrita antes foi ideográfica, e só depois alfabética, no que toca à linguagem, a metáfora (na medida em que designava relações, e não objetos) foi a primeira palavra que, para se tornar uma expressão apropriada, precisou gradualmente ir perdendo a cor. A investidura e a animação do tropo coincidem numa unidade, pois o Eu e o Mundo ainda estão amalgamados. Daí que, na retrospectiva da designação espiritual, toda linguagem seja um dicionário de metáforas desbotadas.” (Jean Paul, “Vorschule der Ästhetik”, § 50 , em *Jean Paul’s sämtliche Werke*, Berlim, v. 18 , parte 2 , 1861 , pp. 179 ss.).

4 . A questão nuclear, sobre até que ponto estava presente, no círculo de humanistas pró-Reforma, ou um conhecimento direto ou uma modificação consciente das teorias antigas e estoicas sobre as duas espécies de mântica (*artificialis* e *naturalis* ; ou τεχνική e ἄτεχνος , nos termos do estoicismo grego) — não pode ser aqui tratada em detalhe. Sobre isso, cf. Caspar Peucer (genro de Melâncton), *Commentarius de praecipitatione generibus divinationum* , edição de Wittenberg, 1580 , fol. 6 .

5 . Johannes Voigt, *Briefwechsel der berühmtesten Gelehrten des Zeitalters der Reformation mit Herzog Albrecht von Preußen* , Königsberg, 1841 .

6 . Paulus a Santa Maria Burgensis, *Scrutinium scripturarum* , Paris, c. 1510 .

7 . Cf. Melâncton a Camerarius, 26 de julho de 1531 , em *Corpus Reformatorum* [doravante ref. como CR], em *Philippi Melancthonis*

Opera , org. de Karl Gottfried Bretschneider e Heinrich Ernst Bindseil. Halle & Braunschweig, 1834 -60 , v. 2 , carta 516 . Peucer, que casou com a filha em questão (Magdalena), reduziria ao absurdo tal profecia.

8 . *Chronica durch Magistrum Carion vleisig zusammengezogen, meniglich nützlich zu lesen* , Wittenberg, 1532 .

9 . Cf. Melâncton a Camerarius, 15 de junho de 1531 , em *CR* , v. 2 , carta 505 : “franco e refletindo muitíssimo da simplicidade suévia”.

10 . Cf. Melâncton a Simon Gryneus, agosto de 1531 , em *CR* , v. 2 , cartas 531 -7 .

11 . Cf. Melâncton a Johann Matthesius, 30 de julho de 1557 , em *CR* , v. 9 , carta 189 ; além disso, “Brevis narratio”, em *Philipp Melancthons letzte Lebensstage, Heimgang und Bestattung nach den gleichzeitigen Berichten der Wittenberger Professoren zum 350 . Todestage* , Nikolaus Müller (Org.), Leipzig, 1910 , p. 2 .

12 . Cf. Melâncton a Konrad Cordatus, início de janeiro de 1531 , em *CR* , v. 2 , carta 491 , e a carta a Hieronymus Baumgartner, de 1º de janeiro de 1531 , em *CR* , v. 2 , carta 492 .

13 . Cf. Melâncton a Camerarius, 11 de abril de 1531 , em *CR* , v. 2 , carta 495 .

14 . Cf., por exemplo, Melâncton, “Declinatio de dignitate astrologiae”, em *CR* , v. 9 , cartas 261 -6 , esp. 263 ; e também Karl Hartfelder, “Der Aberglaube Philipp Melancthon’s”, em *Historisches Taschenbuch* , Leipzig, 8 , 1889 , 6ª , pp. 231 -69 , esp. pp. 237 ss.

15 . Cf. Georg Schuster e Friedrich Wagner, *Die Jugend und Erziehung der Kurfürsten von Brandenburg und Könige von Preußen* , Berlim, v. 1 , 1906 , p. 496 . O horóscopo da nobreza de Brandemburgo, escrito à mão por Gauricus, é mantido no Staatsarchiv prussiano. Segundo Lutero, Lucas Gauricus foi chamado para ser consultado como exorcista. Cf. D. Martin Luthers, *Werke Kritische Gesamtausgabe* [doravante ref. como *WA*], Weimar, a partir de 1883 , Tischreden, v. 3 (1914), p. 515 e notas.

16 . Cf. Melâncton a Camerarius, 2 de maio de 1532 , em *CR* , v. 2 , cartas 585 e 587 .

17 . Infelizmente, ainda se espera por uma monografia sobre Camerarius, essa liderança dentre os primeiros filólogos alemães.

18 . Cf. Melâncton a Lucas Gauricus, início de março de 1532 , em *CR* , v. 2 , cartas 570 ss., em que se lê: “Com efeito, sobressai um certo poema teu em que há vaticínios a respeito dos movimentos futuros da Europa, que de tal modo comprovou os acontecimentos que não só parece ter escrito muito antes o prognóstico, mas também a história desses fatos. [...] E porque acrescentaste às cartas horóscopos, o conhecimento disso me é muito necessário”.

19 . Cf. Cód. Monac. lat. 27 003 e Leipzig, Stadtbibliothek, Cód. DCCCCXXXV .

20 . Ernst Kroker, “Nativitäten und Konstellationen aus der Reformationszeit”, em *Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs* , 6 , 1900 , pp. 1 -33 .

21 . Leipzig, Stadtbibliothek, Cod. DCCCCXXXV , fol. 158 . Cf. E. Kroker, op. cit., p. 31 .

22 . Lucas Gauricus, *Tractatus astrologicus* , Veneza, 1552 , fol. 6 g: “Martinho foi, primeiramente, monge por muitos anos; por fim, abandonou o hábito monacal e casou-se com a abadessa de alta estatura de Wittenberg e teve com ela dois filhos. Essas coisas são espantosas e muito horríveis. A conjunção dos planetas sob o asterismo de Escorpião na nona estação do céu, que os árabes atribuíam à religião, tornou-o herético e sacrílego, o mais acerbo inimigo da religião cristã e profano. Ele, o mais ímpio de todos, dirigiu-se do alinhamento do horóscopo à conjunção de Marte. Sua alma, a mais criminosa, navegou aos Infernos, atormentada perenemente, com flagelos de fogo, por Alecto, Tisífone e Megera”.

23 . Cf. Carlo Piancastelli, *Pronostici ed almanacchi* , Roma, 1913 , p. 43 (Gauricus ao papa Clemente VII : “Arruinarás a perfídia de Lutero”).

24 . Cf. Lutero a Spalatin, 23 de março de 1524 , em *Dr. Martin Luther’s Briefwechsel, bearb. und mit Erläuterungen versehen v. Dr. Ernst Ludwig Enders* , Frankfurt am Main, 1884 -1932 [doravante ref. como *Briefwechsel* (Enders)], v. 4 , p. 309 .

25 . Cf. Lutero a Veit Dietrich, 27 de fevereiro de 1532 , em *Briefwechsel* (Enders), v. 9 , p. 155 . As lacunas são complementadas mais ou menos assim: “mas essa conjunção dos astros não me aterrorizou muito”.

26 . Lutero, *WA* , Tischreden, v. 4 (1916), p. 668 .

27 . *Ibid.* p. 613 .

28 . Cf. *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung, aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek* , org. de Ernst Kroker, Leipzig, 1903 , p. 177 (Mathesius n. 292).

29 . *Ibid.*, p. 320 (Heydenreich, 1543 , n. 625).

30 . Mais a esse respeito na próxima seção deste texto.

31 . A esse respeito, cf. Joachim Karl Friedrich Knaake, “Stoffsichtung zur kritischen Behandlung des Lebens Luthers. I. Luthers Geburtsjahr”, em *Zeitschrift für die gesamte lutherische Theologie und Kirche* , 33 , 1872 , pp. 96 -108 .

32 . Cf. Melâncton a Osiander, 30 de janeiro de 1539 , em *CR* , v. 4 , c. 1053 .

33 . Cf. Cód. Monac. lat. 27 003 , fólho 16 .

34 . Esse Philo é o médico Johann Pfeyl (1496 -1541). Devo a comprovação disso ao professor Flemmings, sempre disposto a ajudar.

35 . Lutero, *WA* , Tischreden, v. 2 (1913), p. 445 , início de janeiro de 1532 .

36 . O mapa astral de Lutero feito por Pfeyl (cf. Cod. Monac. lat. 27 003 , folha 17) é idêntico ao de Gauricus, exceto pela hora do nascimento (3 h22 , em vez de 1 h10).

37 . Fólho 158 do manuscrito de Leipzig.

38 . Idem, em que se lê: “ F (Júpiter) e G (Saturno) tornam os homens heroicos. E é bom que E (Marte) não esteja unido. E (Marte) em c (Gêmeos). Donde resulta aquela Eloquência”.

39 . Cf. *Johannis Garcaei Astrologiae methodus* , Basileia, 1574 .

40 . O caso foi cientificamente resolvido, para o lado protestante, durante as comemorações do primeiro centenário da Reforma, em 1617 , graças a um estudo erudito de Isaac Malleolus, professor em Estrasburgo que, utilizando todo o aparato da erudição astrológica, corrigiu a data italiana. Seu estudo seria novamente publicado no texto em comemoração aos duzentos anos da Reforma: Emanuel Salomon Cyprian, *Hilaria Evangelica*, Gotha, 1719 , pp. 932 -6 . (De tão vivaz, a disputa era, ainda naquele tempo, “atual”; cf. também Pierre Bayle, Art. “Luther”, em *Dictionnaire historique et critique* , Paris, 1820 , v. 9 , pp. 543 -84 ; interessam aqui a p. 543 e também as pp. 547 -8). Sobre essa questão, é bastante instrutivo Knaake, op. cit., que preparou uma sinopse dos horóscopos de Lutero.

41 . “Liber de exemplis genituarum”, em *Hieronymi Cardani medici Mediolanensis libelli dvo. Vnus, de Supplemento Almanach. Alter, de Restitutione temporum & motuum coelestium. Item Geniturae LXVII. insignes casibus&fortuna, cum expositione* , Nuremberg, 1543 .

42 . O horóscopo apresentado a Lutero só pode ter sido tirado daquela obra de *Cardanus das 67 Geniturae* , publicada em Nuremberg em 1543 , ano dessa discussão, e o horóscopo de Cícero (fólio N III v) é aí justamente publicado ao lado do de Lutero (fólio N IV r).

43 . A doença impediu o autor de expor essa cabeça dupla de Jânus do sentir histórico como evidência surpreendente da polaridade trágica no desenvolvimento do “Homo non-sapiens” moderno; o dia corrigido do nascimento de Lutero nos mostra apenas um caso, indiscutivelmente chamativo, disto: da irrupção da compulsão associativa, de cunho totêmico e primitivo (na forma do culto pagão ao dia do nascimento), nos líderes que brigavam pelo espaço reflexivo de uma consciência histórica clara, que sobreveio, ainda por cima, ao mesmo tempo e no mesmo lugar em que era atizada e pegava fogo a luta decisiva pela consciência e pelo pensamento livres na Alemanha.

44 . Ver a discussão a seguir.

45 . Lutero, *WA* , Tischreden, v. 3 (1914), p. 193 .

46 . Anton Hauber († 9 de junho de 1917), *Planetenkinderbilde und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins* , Estrasburgo, 1916 : Cf. ainda Fritz Saxl, “Probleme der Planetenkinderbilder, em: *Kunstchronik und Kunstmarkt* , 48 , 1919 , pp. 1013 -21 .

47 . Cf. Aby Warburg, “Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden”, em *Jahresberichte der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg 1908 bis, 1909* , p. 48 .

48 . Cf. Rochus von Liliencron, *Die siebente Todsünde. Zwei Novellen* , Leipzig, 1903 , p. 158 .

49 . A quem queira se informar de forma precisa sobre os conceitos fundamentais e a essência da astrologia, o seguinte livrinho de Boll fornecerá uma ajuda magistral: *Sternglaube und Sterndeutung* , 2 . ed., Berlim, 1919 .

50 . Leonhard Reymann, *Natiuitet-Kalender* . Nuremberg: Friedrich Peypus, 1515 .

51 . Ibid., em que se lê: “A vida, o lucro, os irmãos, o pai, os filhos, a saúde, a esposa, a morte, a piedade, o reino e os benefícios, o cárcere”.

52 . Agora reimpresso em Friedrich von Bezold, *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien* , Munique, 1918 , pp. 165 ss.

53 . Cf. Johann Friedrich, *Astrologie und Reformation, oder: Die Astrologen als Prediger der Reformation und Urheber des Bauernkrieges* , Munique, 1864 .

54 . Cf. Gustav Hellmann, *Beiträge zur Geschichte der Meteorologie* , n. 1 -5 , Berlim, 1914 . Após uma sinopse curta mas exímia sobre a proveniência greco-árabe da filosofia planetária da história, Hellmann fornece um catálogo com os inúmeros impressos ilustrados de que tinha conhecimento (56 autores em 133 impressos), que a partir do começo do século XVI , levados pelo almanaque de Stoeffler, propagaram por toda a Europa o horror e o medo de tal dilúvio.

55 . Cf. Georg Stuhlfauth, “Neues zum Werke des Pseudo-Beham (Erhard Schön?)”, em *Amtliche Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen* , 40 , 1919 , cartas 251 -60 , ilustração 131 .

56 . Cf. Georg Tannstetter, *Libellus consolatorius* , Viena, 1523 . Cf. Hellmann, op. cit., pp. 55 ss.

57 . Johann Carion, *Prognosticatio und Erklerung der großen Wesserung* , Leipzig, 1521 , em que se lê: “isso [a chuva e a água] cederá lentamente”. Não está claro para mim como isso se concilia com a nota em Haftiz e Gronau (cf. Hellmann, op. cit., p. 20), segundo a qual, em julho de 1525 , Carion teria motivado Joaquim, o príncipe eleitor, a fugir para o monte de Tempelhof.

58 . Carion, op. cit., Leipzig, Wolfgang Stoeckel (?). Essa primeira edição foi reencontrada pelo dr. Rudolg Hoecker em meio às cópias da Preußische Staatsbibliothek.

59 . “Alexander Seytz von Marpach der löblichen Fürsten von Beyrn Phisic”. Nas novas biografias desse médico multifacetado, há um hiato em aberto para os anos entre 1516 e 1525 , que é, em parte, preenchido pela menção até aqui ignorada de Carion; para tais biografias, cf. Pagel & Bolte, *Allgemeine Deutsche Biographie* , v. 33 , pp. 653 -5 ; e G. Linder, *Zeitschrift für allgemeine Geschichte* , 1886 , pp. 224 -32 .

60 . *Dr. Martin Luther's sämtliche Werke* , 1 . Aufl., Erlangen, 1826 -57 [doravante ref. como *Erlanger Ausgabe*], pp. 327 ss.

61 . Ou, como nós diríamos: “não é uma técnica confiável”. A esse respeito, cf. Georg Rudolff Widman, *Warhafftige Historien von den*

grewlichen vnd abschewlichen Sünden vnd Lastern/ auch von vielen wunderbarlichen vnd seltzamen ebentheuren: So D. Iohannes Faustus Ein weitberuffener Schwartzkünstler vnd Ertzzäuberer/ durch seine Schwartzkunst/ biß an seinen erschrecklichen end hat getrieben. Mit nothwendigen Erinnerungen vnd schönen exempeln/menniglichen zur Lehr vnd Warnung außgestrichen vnd erlehret , Hamburgo, 1599 , parte 1 , capítulo 28 , pp. 222 ss. Trata-se de uma contenda entre Henricus Moller e Johannes Gartz (Garcaeus) quanto a se a astrologia seria *Ars* ou apenas *Scientia* ; sobre isso, lemos, em Melâncton, op. cit., p. 223 : “Quer seja arte, seja ciência; é, certamente, a bela Fantasia”.

62 . Deve-se ter na memória essa declaração, caso se queira compreender acertadamente a relação de Lutero com os prodígios cósmicos.

63 . Johann Erhard Kapp, *Kleine Nachlese einiger größtentheils noch ungedruckter, und sonderlich zur Erläuterung der Reformationsgeschichte nützlicher Urkunden* , Leipzig, 4 v., 1727 -33 , v. 2 , p. 511 .

64 . *Die weissagunge Johannis Lichtenbergers deudsch/zugericht mit vleys. Sampt einer nützlichen vorrede vnd vnterricht D. Martini Luthers/ Wie man die selbige vnd der gleichen weissagunge vernemen sol* . Wittenberg: Hans Lufft, 1527 .

65 . O prefácio se encontra em WA , v. 23 (1901) , pp. 1 -12 .

66 . Cf. Friedrich Adolf Ebert, *Allgemeines bibliographisches Lexikon* , Leipzig, 1821 , v. I , c. 988 . Comentário para o n. 11 972 (em uma edição holandesa de 1810 da obra de Lichtenberger: *Prognosen von Johann Lichtenberg [er] , mit Anmerkungen von A. Fokke* , Amsterdam, 1810).

67 . Pico della Mirandola, *De astrologia disputationum*, IV , cap. 1 , em *Opera omnia* , Basileia, v. 1 , 1572 , p. 551 .

68 . Paulus von Middelburg, *Prognosticon ad viginti annos duratura ad annum 1504* , Augsburg, 1484 , pp. 11 141 ss.; cf. Ludovici Hain, *Repertorium Bibliographicum* , Stuttgart, v. 2 , parte 1 , 1831 , pp. 411 -2 .

69 . Sobre a importância de Abû Ma’schar, cf. Franz Boll, *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder. Mit einem Beitrag von Karl Dyroff* , Leipzig, 1903 , e, do mesmo autor, *Stern Glaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, unter Mitwirkung v. Carl Bezold* , 2. ed., Berlim, 1919 ; e, neste volume, meu estudo quanto aos afrescos em Ferrara. Cf. Abû Ma’schar, *De magnis coniunctionibus* . Augsburg: Erhard Ratdolt, 1489 , “Tractatus I ”, em que se lê: “A terceira diferença na ciência das conjunções que anunciam os nascimentos dos profetas [...] e os sinais das profecias deles, quando e onde aparecerão e a quantidade de anos deles [...], e Diferença IV” .

70 . Paulus von Middelburg, *Invectiva in superstitiosum quendam astrologum* , Lübeck, 1492 ; cf. a edição da Antuérpia, de 1492 .

71 . J. Franck, Art. “Lichtenberger, Johann L.”, em *Allgemeine deutsche Biographie* , Leipzig, v. 18 , 1875 -1912 , pp. 538 -42 .

72 . Cf. Weissagunge Lichtenbergers, xilogravura para o cap. XXIX .

73 . Id., xilogravura para o cap. XXXIII .

74 . Não duvido que, por detrás do monge com o diabo na nuca e do bico do capuz esticado até o chão como uma serpente, estão as reminiscências de duas constelações: a de Esculápio-Serpentário e a de Escorpião, com efeito integradas ao mesmo paranatelo, entre outubro e novembro. A data fictícia do nascimento de Lutero cai como uma luva, portanto, em um período em que os astros fixos estão em uma constelação planetária em que se espera um salvador. Fica por ser feita a investigação quanto à amplitude da influência da tradição helenístico-árabe; no *Picatrix* , prescreve-se, por exemplo, que se venere Júpiter vestindo um traje branco de monge, com capuz (cf. Fritz Saxl, “Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Okzident”, em *Der Islam* , 3 , 1912 , pp. 151 -77 , em especial p. 172 , n. 1). A respeito da tradição direta, autêntica e de inspiração antiga concernente às constelações, que fique aqui apenas indicado o que Lichtenberger disse sobre o profeta: “E, assim como um Escorpião, que está na casa de Marte nessa conjunção e eclipse, ele despejará muitas vezes o veneno que tem na cauda” (Wittenberg, 1527 , fol. Pv). Na edição de Modena (Maufer, 1492 ; disponível na Staatsbibliothek de Berlim), o bico do capuz possui uma extremidade cuja forma é visivelmente a de um ferrão. Como complemento, assinale-se que um manuscrito astrológico ilustrado, oriundo do círculo do rei Alfonso (cuja descoberta, em 1911 , na Biblioteca do Vaticano, em Roma, ref. 1283 , devo ao padre Ehrle e a Bartolomeo Nogara, sempre dispostos a ajudar), faz a ponte entre as representações alemãs no medievo tardio e o círculo erudito em Toledo, influenciado pelos árabes e antigos. Esse manuscrito contém, entre outros, um almanaque mensal de profecias, que inclui figuras com ditos proféticos, dispostas em um círculo repartido radialmente a cada trinta graus; ainda que apareçam encobertas pelo realismo medieval até o ponto de se tornarem irreconhecíveis, tais figuras são da linhagem da *Sphaera* de Teucros e descendem, portanto, de uma veneração a divindades astrais ou culturais genuinamente antigas. Assim (o que eu gostaria de indicar atendo-me apenas ao nexos com o Esculápio-Lutero), concebe-se o Escorpião como regente de seus trinta graus (fol. 7). Aqui se encontram, nas seções individuais, os elementos inconscientemente preservados, mas nitidamente identificáveis, do culto a Esculápio: a serpente, o bolo, a fonte, a incubação e a cabeça do próprio Esculápio. Esses hieróglifos fatalistas para cada dia do mês enfim desembocariam, via Pietro d’Abano, inspirador do Salone de Pádua, no *Astrolabium planum* , que Johannes Engel inicialmente publicou com Ratdolt em Augsburg, no ano de 1488 , e mais tarde em Veneza; cf. Johannes Angelus, *Astrolabium planum in tabulis ascendens* , Augsburg: Erhard Ratdolt, 1488 , e Veneza: Johann Emerich de Spira, 1494 ; cf., além disso, o manuscrito iluminado de Leovitius, feito para Ottheinrich, disponível na biblioteca de Heidelberg (Palat. germ. 833 , fol. 65 v). O homem com o Escorpião na mão, por exemplo, encontra-se no 11 º grau, o da serpente, no 13 º , e o Astrolabium, nos graus 11 º e 12 º . Pode-se, portanto, considerar plenamente confirmada a via por onde passaram tais oráculos cosmológicos e pagãos, a quem queira apreender, em seus traços gerais, o problema da “perambulação das imagens demonológicas de leste a oeste e de sul a norte”, algo que este autor só está em condições de esboçar aqui provisoriamente.

75 . Johannes Cochleus, *Von neuen Schwermereyen sechs Capitel* . Leipzig: Michael Blum: 1534 . fol. DIJV .

76 . *Nuntiatgeberichte aus Deutschland nebst ergänzenden Aktenstücken*, hg. durch das königliche historische Institut in Rom und die königliche preussische Archiv-Verwaltung , parte I , v. 1 : *Nuntiaturen des Vergerio*: 1533 - 1536 , Walter Friedensburg (Org.), Gotha, 1892 , p. 541 .

77 . Benedetto Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento* , Florença, 1906 , p. 115 .

78 . Erasmus Pèrcopo, *Pomponio Gaurico umanista napoletano*, em: *Atti dell'Accademia di archeologia lettere e belle arti di Napoli* , Nápoles, v. 16 -7 , 1894 , p. 136 .

79 . Na versão alemã de 1527 , prefaciada por Lutero, a conjunção de Júpiter e Saturno em Escorpião foi referida por Lichtenberger ao dia 25 de novembro, o “Weinmond”, de 1484 ; com isso, temos duas datas diferentes, já que o Weinmonat é outubro [Weinmonat, literalmente “mês do vinho”, é sinônimo de Weinmond (N. T.)]. Há outra diferença na versão de 1549 , folha 28 , na qual, em vez de 25 de novembro, é designado o dia 20 . Entretanto, certamente não é de se presumir que Gauricus (se é que afinal usou como fonte Lichtenberger, e não Paulus von Middelburg) tenha empregado um texto em alemão, a não ser por intermédio de seus amigos alemães, mas em latim ou italiano. Nestes, dentre os tantos que temos à disposição, a data é sempre 25 de novembro. Portanto, parece improvável que se possa esclarecer com base em Lichtenberger a alteração da data para o dia 22 de outubro, como Gauricus, a menos que exista uma edição que nos seja desconhecida trazendo essa data.

80 . Valerius Herberger, *Gloria Lutheri* , Leipzig, 1612 , pp. 41 -5 .

81 . Em sua *História da teoria das cores* , Goethe nos brindou com uma peculiar psicologia da polaridade para tratar dessa diablofobia luterana: “Quantas fórmulas erradas para a explicação de fenômenos reais e indiscutíveis não se encontram percorrendo todos os séculos até o nosso! Os escritos de Lutero contêm, caso se queira, muito mais superstição que os do nosso monge inglês (Bacon). Quão cômodo não era a Lutero usar o diabo (que ele em toda parte tinha à mão) para explicar e liquidar, de um modo bárbaro e superficial, os fenômenos mais importantes da natureza humana universal e particular; e mesmo assim, sendo quem era, ele foi e continua sendo extraordinário para seu tempo e para os que estavam por vir. O que lhe importava era a ação; ele sentia o enorme peso do conflito em que se encontrava, e à medida que imaginava seus adversários como criaturas bem odiosas, com chifres, cauda e garras, fazia-se cada vez mais viva a excitação de seu temperamento heroico para haver-se com as inimizadas e exterminar quem odiava”. Johann Wolfgang von Goethe, “Zur Farbenlehre”, em *Sämtliche Werke, Cotta Jubiläums-Ausgabe* , Berlim, 1907 , v. 40 : *Schriften zur Naturwissenschaft* , parte 2 , pp. 60 -322 ; esp. pp. 165 ss.

82 . Georg Loesche (Org.), *Analecta Lutherana et Melanthoniana: Tischreden Luthers und Aussprüche Melanths, hauptsächlich nach Aufzeichnungen des Johannes Mathesius* , Gotha, 1892 , p. 301 , n. 493 .

83 . Lutero a Spalatin, 7 de março de 1521 , em *Briefwechsel* (Enders), v. 3 , p. 107 .

84 . Cf. Melâncton a Spalatin e a Michael Hummelberger, 4 e 12 de março de 1522 , em *CR* , v. 1 , carta 565 .

85 . Lutero a Wenceslaus Link, *Briefwechsel* (Enders), v. 6 , p. 52 .

86 . Sign. 127 -19 , Th. 4 . Cf. Rudolf Genée, *Hans Sachs und seine Zeit* , Leipzig, 1894 , p. 485 .

87 . “Imp. Leonis Cognomine Sapientis Oracvla, cum Figuris”, em *Georgii Codini et alterius eujusdam anonymi excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis* , org. de Petrus Lambecius, Paris, 1655 (Corpus Byzantinae Historiae), p. 251 ; cf. Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur* , 2 . ed., Munique, 1897 , p. 628 . A edição de Bolonha também emprega as outras imagens oraculares.

88 . Não seria o busto do ídolo com a foice, que traz a anotação “Lutero”, na verdade Saturno (entre Júpiter e o Sol?)

89 . Cf. Julius Köstlin, *Martin Luther. Sein Leben und seine Schriften* , 5 . ed., edição póstuma, org. de Gustav Kawerau, Berlim, 2 v., 1903 , v. 1 , p. 646 .

90 . Lutero assim avalia a aparição de uma baleia encalhada em Haarlem (em carta a Paul Speratus, 13 de junho de 1522 , *Briefwechsel* (Enders), v. 3 , p. 397): “Eles consideram esse monstro tirado de antigos exemplos [expressamente evocando, pois, a Antiguidade, AW] como um signo claro da ira”; cf. Hartmann Grisar, *Luther. Auf der Höhe des Lebens* , Friburgo, v. 2 , 1911 , p. 120 . Cf. ainda Lutero a Johann Rühel, 23 de maio de 1525 , *Erlanger Ausgabe* , v. 53 , p. 304 ; cf. em *Briefwechsel* (Enders), v. 5 , p. 178 : “O sinal de sua [do príncipe eleitor Frederico, o sábio] morte foi um arco-íris, que nós, Filipe e eu, vimos, [...] e uma criança que nasceu bem aqui, em Wittenberg, sem a cabeça, e mais outra, com os pés virados ao contrário”.

91 . Conrad Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* , Basileia, 1557 .

92 . Julius Obsequens, *Prodigiorum Liber, nunc demum per Conradem Lycosthenem restitutus* , Basileia, 1552 .

93 . *Ibid.*, pp. CCCCLX e CCCCLXXIII , respectivamente.

94 . Jakob Menzel, historiador da corte (cf. Cod. Vind. Palat. 4417), reuniu, já em 1502 , a pedido do imperador, uma coleção similar de prodígios, tomada como epifenômeno do curso da história universal. Aqui se abriu o caminho que leva às *Lectiones memorabiles* de Wolf.

95 . Citado segundo a edição de Hans Lufft (Wittenberg, 1559).

96 . Disponível em um códice de 1502 , Universitätsbibliothek de Innsbruck; cf. *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich* , org. de Franz Wickhoff, v. 1 : *Hermann Julius Hermann, Die illuminierten Handschriften in Tirol* , Leipzig, 1905 , loc. cit., p. 194 , com ilustração (n. 314).

97 . Johann Wolf, *Lectiones memorabiles* , Lauingen, 1600 , v. 1 ; esse volume tem 1012 páginas, e o segundo, referente ao século XVI , 1074 , sendo a história universal mais abrangente e valiosa para a história da Igreja, dentre as do gênero.

98 . Karl Sudhoff, *Aus der Frühgeschichte des Syphilis: Handschriften und Inkunabelstudien, epidermiologische Untersuchung und kritische Gänge* , Leipzig, 1912 (*Studien zur Geschichte der Medizin* , 9) ; e, do memo autor, *Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur aus den Jahren 1495 und 1496* , Munique, 1912 (*Alte Meister der Medizin und Naturkunde* , 4).

99 . Emil Major, “Dürers Kupferstich 'Die wunderbare Sau von Landser' im Elsaß”, em *Monatshefte für Kunstwissenschaft* , 6 , 1913 , pp. 327 -30 , quadro 81 . A gravura também pode ser vista na peça de Grünpeck com os monstros reunidos.

100 . *Flugblätter des Sebastian Brant* , org. de Paul Heitz, Estrasburgo, 1915 , folhas 10 -1 .

101 . Bruno Meissner, “Babylonische Prodigienbücher”, em *Festschrift zur Jahrhundertfeier der Universität zu Breslau* , org. de Theodor Siebs, Breslau, 1911 , pp. 256 -63 (aqui citada a p. 256). Morris Jastrow, *Babylonian-Assyrian Birth-Omens and their cultural significance* , Gießen, 1914 , p. 10 (sobre Lycosthenes, cf. pp. 73 ss.).

102 . Carl Giehlow, “Dürers Stich 'Melencolia. I' und der maximilianische Humanistenkreis”, em *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* , 26 , 1903 , n. 2 , pp. 29 -41 ; 27 , 1904 , n. 3 , pp. 6 -18 ; n. 5 , pp. 57 -78 . Espera-se, como foi prometido, que a reedição desse estudo venha a ser publicada.

103 . É certo que desde 1518 , mas provavelmente antes. Cf. Edmund Weiß, “Albrecht Dürers geographische, astronomische und astrologische Tafeln”, em *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* , 7 , 1888 , pp. 207 -20 , em especial p. 220 ; cf. ainda Giehlow, op. cit., 1904 , n. 5 , p. 59 .

104 . A respeito do papel hostil de Saturno no horóscopo de Maximiliano, cf. Melâncton a Camerarius, 13 de janeiro de 1532 , em *CR* , v. 2 , carta 563 , em que se lê: “Meu irmão perdeu seu filho, o mais gracioso jovem [...]. O pai tem na quinta posição Saturno, a quem na mesma posição teve Maximiliano, de quem não ignoras qual fora a sina particular”.

105 . Cf. Giehlow, op. cit., 1904 , n. 5 , p. 59 .

106 . Resumido em Marsilio Ficino, *De vita triplici* , Florença, 1489 .

107 . Cf. Fritz Saxl, “Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Okzident”, em *Der Islam* , 3 , 1912 , pp. 151 -77 ; e também Fritz Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* , Heidelberg, 1915 , pp. XIII ss.

108 . Ele era de Córdoba e faleceu no ano 398 do calendário islâmico (1007 ou 1008). Cf. Heinrich Suter, *Die Mathematiker und Astronomen der Araber und ihre Werke* , Leipzig, 1900 (*Abhandlungen zur Geschichte der mathematischen Wissenschaften mit Einschluß ihrer Anwendungen* , 10 . Supplement zum 45 . Jahrgang der Zeitschrift für Mathematik und Physik), p. 76 .

109 . Cód. 793 DD III . 36 . Há uma ilustração sua em Saxl, *Verzeichnis* , 1915 , p. XIII .

110 . Alfonso cita expressamente o *Picatrix* e a assim chamada *Utârid* como autoridades no já mencionado *Libro de los Ymagines* (Reg. 1283 ; sobre a *Utârid* , cf. Julius Ruska, *Griechische Planetendarstellungen in arabischen Steinbüchern* , Heidelberg, 1919 , pp. 24 ss.; também Moritz Steinschneider, *Arabische Lapidarien*, em *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft* , 49 , 1895 , pp. 244 -78 , em especial as pp. 267 ss., e do mesmo autor, *Zur Pseudepigraphischen Literatur* , n. 3 , *Der ersten Sammlung der Wissenschaftlichen Blätter aus der Veitel Heine Ephraimschen Lehranstalt* , Berlim, 1862 , pp. 31 , 47 e 83 .

111 . Reg. 1283 , Codex Vinci. 5239 e Codex Guelferbit. 17 . 8 . Aug. 4 . Eis o que se lê no texto para o quadrado mágico de Júpiter: “E se alguém a portar, que seja desafortunado, será afortunado; do bom vai progredir ao melhor” (Vind. fol. 147 v).

112 . Melâncton, *De anima* , fol. 82 ro. A passagem encontra-se apenas nas edições anteriores à de 1553 , estando ausente nas subsequentes (a que o autor teve acesso). A citação acima foi feita segundo a edição de Wittenberg, publicada em 1548 .

113 . Melâncton, *De anima* , fol. 76 v.

114 . Que se destaque que também a tradição puramente “formal” da Antiguidade ressoa na *Melencolia I* . É o que mostra o símbolo astral de um decano de peixes no lapidário de Alfonso (*Lapidario del rey D. Alfonso X.*, Madri, 1883 , folha 99 v). A constelação desse decano é, na forma e no conteúdo, a figura transposta de um deus-rio, que está deitado com a cabeça apoiada. Por ser “Eridanos” (cf. Abû Ma'schar, em Boll, *Sphaera* , p. 537), tal figura desponta no céu junto ao signo a que pertence, Peixes, que tem a água como atributo e é regido por Saturno. Ora, uma postura em tudo semelhante a essa é exibida por um relevo masculino feito em um tímpano antigo, que Dürer levou (junto a uma figura feminina) para um arco representado em uma de suas primeiras xilogravuras; cf. Valentin Scherer (Org.), *Dürer: des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte* , 3 . ed., Leipzig, 1912 , p. 199 : “Die heilige Familie”, ilustração (xilogravura B. 100). Assim, é válido abordar a *Melencolia* , na matéria e na forma, como símbolo do Renascimento humanista. Ela reanima, no espírito helenístico, a pose de um deus-rio da Antiguidade, por detrás do qual, porém, desponta o novo ideal da energia libertadora e consciente do moderno ser humano trabalhador.

115 . De Müllich, publicada em Giehlow, op. cit., 1903 , p. 36 .

116 . De um cometa não identificado, da época do nascimento de Maximiliano, foi declarado que, excepcionalmente, traria consigo boa fortuna. Cf. Giehlow, op. cit., 1904 , n. 5 , p. 60 .

117 . De acordo com a designação no *Regimen sanitatis* ; cf. Cod. Vind. 5486 . Cf. Giehlow, op. cit., 1903 , p. 33 .

118 . A erva chamada “doce-amarga” (*Solanum dulcamara*). Cf. Paul Weber, *Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über*

die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus, Estrasburgo, 1900 (*Studien zur dt. Kunstgeschichte*, H. 23), p. 83; e Ferdinand Cohn, “Die Pflanzen in der bildenden Kunst”, em *Deutsche Rundschau*, v. 97, 1898, pp. 55-68, em especial p. 64.

119. *Jahresgabe für den Verein der Freunde der Königlichen Bibliothek*, Berlim, 1914. O arabesco e as figuras que emolduram o texto são provavelmente de Schäuuffelein.

120. Cf. Suter, op. cit., p. 15.

121. Sobre outra pintura de Carion, é agora possível consultar Max Friedeberg, “Das Bildnis des Philosophen Johannes Carion von Crispin Herranth, Hofmaler des Herzogs Albrecht von Preußen”, em *Zeitschrift für bildende Kunst*, 54, 1919, pp. 309-16.

122. Johannes Carion, “Kurbrandenburgische Hofastrolog”, em 36./37. *Jahresbericht des Historischen Vereins zu Brandenburg a. d. Havel*, 1906, pp. 54-62.

123. Lutero a Jonas (e outros), 26 de fevereiro de 1540, *Briefwechsel* (Enders), v. 8, p. 4.

124. À p. 436, n. 20 do manuscrito de Leipzig (fol. 109).

125. Cf. Friedrich Kluge, *Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Reden und Aufsätze*, Friburgo, 1908, pp. 7-10.

126. Cf. Karl Schottenloher, “Der Rebdorfer Prior Kilian Leib und sein Wettertagebuch von 1515 bis 1531”, em *Riezler-Festschrift. Beiträge zur Bayerischen Geschichte*, Karl Alexander von Müller (Org.), Gotha, 1913, pp. 81-114, esp. pp. 92 ss.; e o próprio Kilian Leyb, *Gründliche Anzeygung*, Ingolstadt, 1557, folha 140, que abriga o que há de mais notável sobre a personalidade de Lichtenberger e sobre a visão de mundo astrológica.

127. Cf. Melâncton a Camerarius, 18 de agosto de 1531, em *CR*, v. 2, carta 518 ss., em que se lê: “Vimos um cometa, que por mais de dez dias já se mostrou no pôr do solstício [...]. Parece-me, por certo, ameaçar estas nossas regiões [...] Alguns afirmam ser daquele tipo que Plínio chama ξιφίας [...] Peço-te que me escrevas se também foi visto entre vós [...]; se, contudo, foi visto, descreve com diligência, e o que Schoner julga significar”.

128. Lutero, *Briefwechsel* (Enders), v. 9, p. 61, em que se lê: “Entre nós o cometa aparece a ocidente em um canto (como a minha astronomia relata) do Trópico de Câncer e do coluro dos equinócios, cuja cauda alcança o meio entre o trópico e a cauda da Ursa. Isso não significa nada de bom”. Ainda mais nitidamente em uma carta a Spalatin (10 de outubro de 1531, op. cit., p. 108): “O cometa me faz pensar que males se aproximam tanto de César como de Ferdinando, por isso que, primeiramente, torceu a cauda o aquilão; em seguida, mudou ao meio-dia, como a significar o irmão (?) de uma e outra parte”.

6. MEMÓRIAS DA VIAGEM À REGIÃO DOS ÍNDIOS PUEBLOS NA AMÉRICA DO NORTE

1. Como se sabe, há uma grande obra sobre a linguagem de sinais dos índios, de Garrick Mallery, *A Collection of Gesture-Signs and Signals of the North American Indians, with some Comparisons*, Washington, 1880.

2. Cf. o livro de Fritz Krause, *Die Pueblo-Indianer. Eine historisch-ethnographische Studie*, Halle, 1907.

Copyright © 2010 by Sigrid Weigel e Martin Treml, Berlim, Alemanha

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 ,
que entrou em vigor no Brasil em 2009 .*

Os trechos em latim e em italiano foram traduzidos por Alexandre Pinheiro Hasegawa e Pedro Falleiros Heise.

Coordenação da Coleção História Social da Arte
Sergio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz

Título original
Aby Warburg: Werke in einem Band — Gesammelte Schriften

Capa
Raul Loureiro

Imagem de capa
O nascimento de Vênus, c. 1485 (têmpera sobre tela), Sandro Botticelli/ Galeria degli Uffizi, Florença, Itália/ Bridgeman Images

Preparação
Lígia Azevedo

Revisão
Isabel Jorge Cury
Jane Pessoa

ISBN 978-85-438-0322-7

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ S.A.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br



O cinema no século

Gomes, Paulo Emílio Sales

9788543803289

600 páginas

[Compre agora e leia](#)

A antologia engloba textos publicados em jornais e revistas de 1941 a 1970, dedicados aos grandes nomes do cinema e a movimentos nacionais e estrangeiros. Muitos dos textos reunidos neste volume tiveram origem numa possível programação da incipiente Cinemateca Brasileira, entidade que Paulo Emílio tentou implantar durante vinte anos e que até hoje o tem como patrono. O capítulo final reúne reflexões gerais sobre o fascínio exercido pelo cinema no século XX e sua inevitável - mas libertadora - decadência. Sergei Eisenstein, Charles Chaplin, D. W. Griffith, Orson Welles, Federico Fellini e Jean Renoir são alguns dos nomes que formam o panteão do crítico e que servem de objeto de análise a ele neste volume de textos iluminados e esclarecedores. Se hoje são nomes entronizados na estante de qualquer cinéfilo, na época em que Paulo Emílio escrevia suas obras eles estavam em pleno processo de consagração - e esses ensaios contribuíram de modo decisivo para esse processo no Brasil. São trabalhos que atestam o empenho militante de Paulo Emílio pelo cinema no país. Como lembra o crítico Sergio Augusto no texto de orelha deste volume, Paulo Emílio permaneceu fiel a seus ídolos até o fim da

vida. "Sobre todos eles escreveu páginas magníficas, até hoje insuperáveis em língua portuguesa. "

[Compre agora e leia](#)



Tá todo mundo mal

Jout Jout

9788543805863

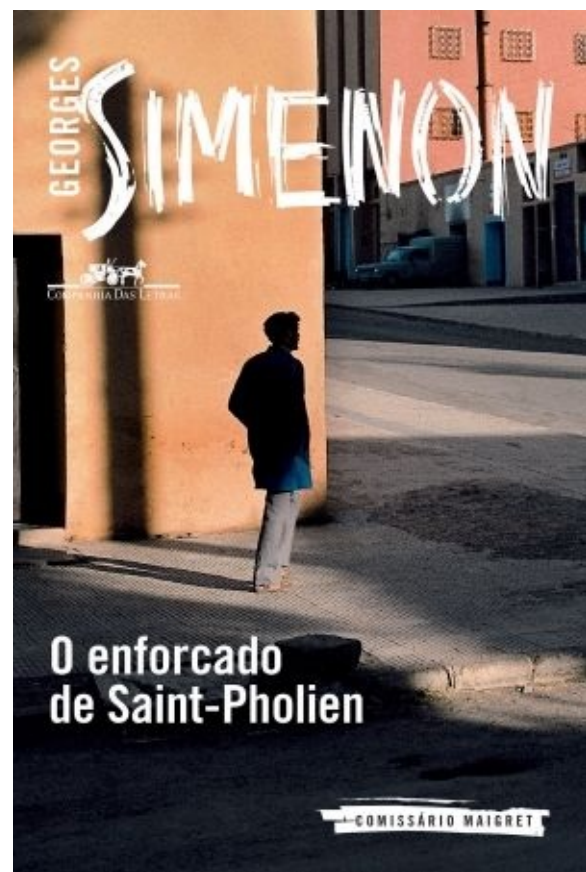
200 páginas

[Compre agora e leia](#)

Do alto de seus 25 anos, Julia Tolezano, mais conhecida como Jout Jout, já passou por todo tipo de crise. De achar que seus peitos eram pequenos demais a não saber que carreira seguir. Em "Tá todo mundo mal", ela reuniu as suas "melhores" angústias em textos tão divertidos e inspirados quanto os vídeos de seu canal no YouTube, "Jout Jout, Prazer".

Família, aparência, inseguranças, relacionamentos amorosos, trabalho, onde morar e o que fazer com os sushis que sobraram no prato são algumas das questões que ela levanta. Além de nos identificarmos, Jout Jout sabe como nos fazer sentir melhor, pois nada como ouvir sobre crises alheias para aliviar as nossas próprias!

[Compre agora e leia](#)



O enforcado de Saint-Pholien

Simenon, Georges

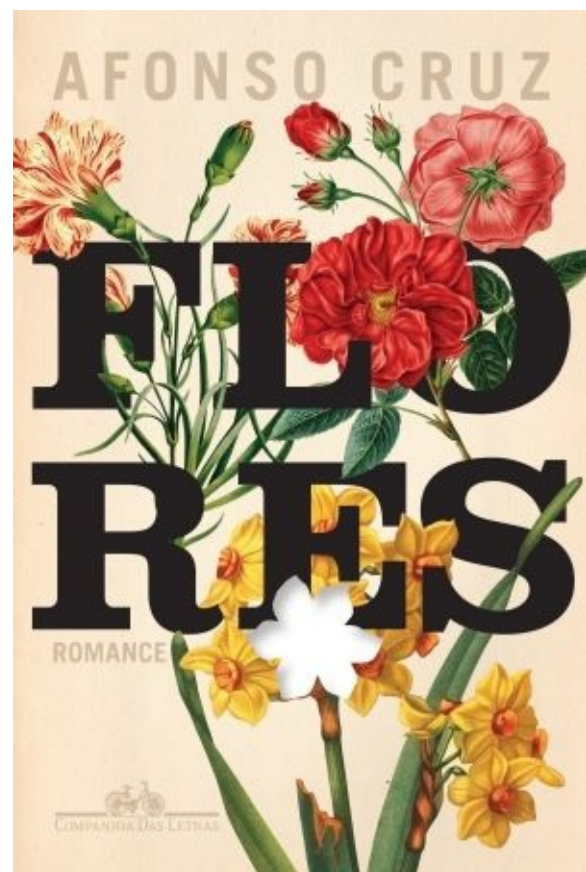
9788580869934

136 páginas

[Compre agora e leia](#)

Maigret inadvertidamente causa o suicídio de um homem, mas seu remorso motiva a descoberta dos sórdidos eventos que levaram o homem desesperado a se matar. O que primeiro vem à mente quando se fala em Georges Simenon são os números: ele escreveu mais de quatrocentos livros, que venderam mais de 500 milhões de exemplares e foram traduzidos para cinquenta idiomas. Para o cinema foram mais de sessenta adaptações. Para a televisão, mais de 280. Simenon foi um dos maiores escritores do século XX. Entre seus admiradores, figuravam artistas do calibre de André Gide, Charles Chaplin, Henry Miller e Federico Fellini. Em meio a suas histórias policiais, figuram 41 "romances duros" de alta densidade psicológica e situados entre as obras de maior consistência da literatura europeia. Em O enforcado de Saint-Pholien, Maigret está em viagem para Bruxelas. Por acidente, o comissário precipita o suicídio de um homem, mas seu remorso é ofuscado pela descoberta dos sórdidos eventos que levaram o homem à decisão extrema de se matar.

[Compre agora e leia](#)



Flores

Cruz, Afonso

9788543805856

272 páginas

[Compre agora e leia](#)

Uma história inquietante sobre o amor, a memória e o que resta de nós quando perdemos nossas lembranças.

Um homem sofre muito com as notícias que lê nos jornais, com todas as tragédias humanas a que assiste. Um dia depara-se com o fato de não se lembrar do seu primeiro beijo, dos jogos de bola nas ruas da aldeia ou de ver uma mulher nua. Outro homem, seu vizinho, passa bem com as desgraças do mundo, mas perde a cabeça quando vê um chapéu pousado no lugar errado.

Contudo, talvez por se lembrar bem da magia do primeiro beijo — e constatar o quanto a sua vida se afastou dela —, o homem decide ajudar o vizinho a recuperar todas as recordações perdidas. Em seu livro mais recente, o português Afonso Cruz apresenta uma bela reflexão sobre o amor e a memória.

[Compre agora e leia](#)

JOSÉ SARAMAGO



CADERNOS DE LANZAROTE II



Cadernos de Lanzarote II

Saramago, José

9788543801995

504 páginas

[Compre agora e leia](#)

José Saramago mora em Lanzarote, uma das ilhas Canárias. Ali, em 1993, começou a compor um diário cujo primeiro volume abrange os anos de 1993, 94 e 95 (Companhia das Letras, 1997), enquanto este cobre 1996 e 1997. O autor pode falar sobre tudo: a família, os amigos, as coisas cotidianas, as coisas extraordinárias, as viagens constantes, o Brasil, os muitos brasileiros que conhece, as tarefas que decorrem da sua profissão, do seu modo de escrever etc. Para um escritor, manter um diário é trabalhar. O tom pode ser mais informal e nenhum projeto propriamente dito se explicita, mas a obra é legível em cada página. Entre coisas e pessoas, hábitos e decisões, afetos e idéias, o trabalho de José Saramago é escolher suas afinidades e gerar sua escrita humanizadora.

[Compre agora e leia](#)