



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JOÃO PAULO DANTAS ALMEIDA

Coincidentia symbolorum: um estudo sobre a iconografia hermético-renascentista.

BRASÍLIA
JULHO DE 2019

JOÃO PAULO DANTAS ALMEIDA

Coincidentia symbolorum: um estudo sobre a iconografia hermético-renascentista.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Arte.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

BRASÍLIA
JULHO DE 2019



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Maria Eurydice de Barros Ribeiro (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Teresa Cristina Kirschner (HIS)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, quinta-feira, julho 25, 2019

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, à minha irmã, ao meu sobrinho Lucas e ao meu amigo Matheus MacGinity.

À Maria Eurydice por me orientar desde a graduação em história e ser a responsável pela continuidade dos meus estudos sobre a história da arte; à Tereza Kirschner, amiga e antiga professora a quem eu devo muito de meus estudos sobre o hermetismo e as tradições da antiguidade na história moderna.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o estudo da iconografia hermética e a sua relação com o fundamento ontológico dos símbolos. Para tanto, investigar-se-á o uso mágico das imagens no Egito, onde ocorreu a gênese da iconografia hermética, e a sua metamorfose por meio da astrologia e da cultura greco-romana até o Renascimento, período no qual as iluminuras alquímicas floresceram ao lado da teoria imagética da *imaginatio-phantasia*.

Palavras-chave: Iconografia hermética; Egito; Renascença; C. G. Jung.

ABSTRACT

This dissertation aims to study the hermetic iconography and the relationship to its symbols' ontological status. In order to do so, the magical use of the Egyptian artistic motifs, where the genesis of the hermetic iconography occurred, will be researched, as well its metamorphosis through astrological beliefs and classical culture; from Egypt to the Renaissance, the historical period in which the alchemical illuminated manuscripts flourished alongside with the *imaginatio-phantasia* imagery theory.

Keywords: Hermetic iconography; Egypt; Renaissance; C. G. Jung.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 — A GÊNESE EGÍPCIA DA ICONOGRAFIA HERMÉTICA	24
CAPÍTULO 2 — <i>DE SPHAERA</i>	45
Teatralidade e Estado como Obra de Arte	54
Gótico tardio e Astrologia na Idade Média	58
Palazzo Schifanoia	61
A série astrológica das iluminuras do <i>De Sphaera</i>	71
CAPÍTULO 3 — <i>SPLENDOR SOLIS</i>	91
Talismãs	91
As iluminuras do <i>Splendor Solis</i>	104
CAPÍTULO 4 — JUNG E A TRADIÇÃO HERMÉTICA	128
A arte como objeto da psicologia	128
Imaginatio e Imaginação Ativa	139
As iluminuras do <i>Liber Novus</i>	150
CONCLUSÃO	163
FONTES PRIMÁRIAS	166
BIBLIOGRAFIA	168

o Aegypte, Aegypte, religionum tuarum solae supererunt fabulae eaeque incredibiles posteris tuis.
— *Asclepius*, IX.

Figura 1: Splendor Solis, 22v, 1582.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3469.

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é investigar a relação entre a iconografia hermética e a ciência das imagens renascentista, apoiando-se sobre a natureza gnoseológica da imagem, bem como em sua presença nas artes e na filosofia do Renascimento.

A partir do duplo sentido do termo hermetismo, que pode ser compreendido, como a doutrina do *Corpus Hermeticum* que na visão da filosofia renascentista era um conjunto de textos de um antigo sacerdote egípcio, bem como a disciplina alquímica, o hermetismo por excelência. O estudo começa com uma exposição sobre o simbolismo hermético da arte egípcia, a linha diretriz que ilustra de forma clara os problemas estilísticos referentes à relação entre arte e magia.

A *coincidentia symbolorum* é tanto um estudo sobre iconografia hermética como uma proposta interpretativa, uma categoria pensada para a arte hermética. A sequência de iluminuras sobre o processo alquímico no tratado *Splendor Solis*, por exemplo, aponta para uma imagem ideal subjacente ao corpo simbólico. Tem como fundamento e objetivo o *filius philosophorum*, cuja realização se encontra no interior do alquimista. A iconografia expressa os símbolos tradicionais dessas operações e se apresenta como problema artístico na representação de uma ideia regente (uma iluminura sobre um deus específico do zodíaco, por exemplo) a qual abarca inúmeros fenômenos aparentemente distintos.

Os efeitos da ideia central (o deus regente na série astrológica) se relacionam por uma coincidência significativa e, por essa razão, podem aparecer ao leitor, em um primeiro momento, confusos. A tensão entre os opostos é o fio condutor da estética hermética, e, por esse motivo, encontrou força na representação pictórica, a qual harmoniza, através de uma imagem, os paradoxos da linguagem.

Um exemplo da filosofia da arte hermética encontra-se na **figura 1**, na qual após a separação das qualidades opostas, da putrefação e da purificação (*nigredo* e *albedo*) os opostos se unem novamente; o produto da união é representado na figura hermafrodita (*Rebis*). No *Rebis* se encontram as três cores da alquimia: o preto da túnica, isto é, o corpo (que é “dissolvido”, apontando para o “nascer duas vezes” típico das iniciações), o vermelho da asa masculina (*rubedo*) e o branco da asa feminina (*albedo*). Do homem e da mulher (os opostos) nascem

quatro “crianças¹”: os quatro elementos. O escudo tem as cores das fases alquímicas; no centro há um espelho no qual a paisagem do fundo da pintura é refletida. O espelho é a *prima materia* pela qual uma pessoa consegue ver o mundo.

No centro da figura se encontra um ovo simbolizando o microcosmo. O *rebis* à esquerda e a paisagem à direita dão harmonia à pintura, cujo centro é a representação do ovo. Vê-se à esquerda um símbolo para o produto final da alquimia, a união dos opostos, a substância do mundo; à direita, a paisagem, isto é, a representação geográfica do macrocosmo, e no centro, o homem. Pode-se então especular sobre uma ligação da *prima materia* (quintessência) com o mundo por meio do homem. Ademais, as duas cabeças, “síntese” final dos opostos, olham para o ovo. Por fim o espelho: ligação entre microcosmo e macrocosmo².

O mundo enquanto unidade cósmica usa um esquema que pode ser bem explicado na ideia de Giordano Bruno sobre o símbolo: um elo entre o particular e o universal³. Assim, em vez de usar, por exemplo, uma representação estritamente geométrica, usa-se um elemento sensível, empírico: a própria paisagem refletida no círculo. Essa representação é essencial, pois nela se vê a expressão estética de fundamentos metafísicos normalmente expressos em figuras geométricas. Uma parte do mundo enquanto extensão geográfica se encontra no círculo que simboliza as fases alquímicas, abarcando um elemento sensível numa hierarquia cósmica.

O uso do elemento paisagístico em vez da simples representação geométrica ilustra a redescoberta do mundo e do homem da qual fala Burckhardt⁴, e é uma solução estética para a descoberta da paisagem (extensão geográfica do mundo) apontada por Jean-Marc Besse⁵.

Não há na passagem do medievo para o Renascimento uma “dessacralização” da pintura, mas uma sacralização da natureza e do homem, uma mudança que pode, em termos filosóficos, ser expressa na substituição de uma hierarquia aristotélico-tomista para a visão hermético-neoplatônica.

1 ROOB, Alexander. *Alchemy & Mysticism (The Hermetic Museum)*. China: Taschen, 2015, p. 401.

2 HENDERSON, Joseph; SHERWOOD, Dyane. *Transformation of the Psyche: The Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*. New York: Routledge, 2015, p. 90.

3 KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 75.

4 BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 273.

5 BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 2.

O que acontece na Renascença não é o surgimento de novas religiões, mas, como afirma Garin, um esforço de iluminação e crítica, uma reforma moral e uma reavaliação da interioridade⁶.

Os paradoxos da linguagem ocorrem na passagem do conhecimento sensível para conceitualização. A linguagem simbólica é necessária para expressar certas ideias e operações. Assim, que a magia egípcia se desenvolvesse imagetivamente, bem como os textos precisassem do tom de voz certo para garantir o efeito⁷, diz muito a respeito do conteúdo expresso nessas imagens.

A ciência dos símbolos, tal como concebida por René Alleau, complementa, junto com a antropologia do imaginário e o método de “amplificação imagética” utilizado por Jung, o estudo iconográfico. Uma vez que o objetivo do trabalho é investigar o caráter mágico-religioso da arte hermética sem comprometer a polissemia dos símbolos, a análise iconográfica, uma “filologia da arte⁸” segundo Panofsky, cuja origem está no contexto dos seguidores da “metodologia warburgiana⁹”, ajudará a pesquisa a não abusar de especulações exageradas do hermetismo.

O estudo dos símbolos, por outro lado, permite saltar da descrição para a interpretação das imagens, mantendo sempre a força vital do símbolo, isto é, deixando explícito que a natureza do símbolo não se resume à sua manifestação, cujo estudo parte de um significado já dado, decifrado.

A precaução de não confundir a estrutura com a natureza foi expressa por Alleau com as seguintes palavras:

A “ciência dos símbolos”, ao contrário da “antropologia estrutural”, não acredita que baste reconstruir o funcionamento de uma estrutura para compreender a sua formação, isto é, a passagem de uma ausência de estrutura à presença desta. Ora, se pretendemos estudar os mitos, os rituais e os símbolos, sem traír as experiências a partir das quais eles se edificam, há que participar ativamente na

6 GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento*. Roma: Editori Laterza, 2010, p. 114.

7 CUMONT, Franz. *L'Egitto degli Astrologi*. Milano: Mimesis, 2003, p. 151.

8 ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 53.

9 GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 42.

sua gênese existencial, e não analisá-los como se se tratasse de puros mecanismos linguísticos ou de “categorias conceituais”.¹⁰

A arte primitiva possui diversos ornamentos cujos significados nos são desconhecidos; por isso, diz Franz Boas, enxergam-nos como obras puramente formais quando, na verdade, são plenos de significados¹¹. Ademais, as cores e formas possuem significados simbólicos independentes de seus valores formais¹².

O símbolo é dinâmico; a ambivalência de seus significados caminha pela perenidade das imagens, as quais adquirem novos significados à medida que o vocabulário — ou mito — se modifica. Para usar as palavras de Eliade: “Os símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica: eles podem mudar de aspectos; sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras¹³.”.

Dado que na arte dita primitiva o mito e a imagem são inseparáveis (o mito é ele mesmo um tipo de imagem), é preciso dizer que a linguagem mítica não é simplesmente a ignorância da linguagem lógica. Martinetti observou que a filosofia europeia continua a associar a lógica ao processo dedutivo — a ratio dos filósofos escolásticos¹⁴. Entretanto, a mais alta virtude da razão não é a faculdade discursiva, mas a formativa, isto é, a criação de conceitos e princípios por meio do intellectus contemplativus¹⁵.

Desse modo, pode-se dizer que o homem primitivo “não expressa seus sentimentos e emoções em meros símbolos abstratos, mas de uma maneira concreta e imediata¹⁶”. O sentimento, diz Cassirer, é o verdadeiro substrato do mito, não o pensamento.

O símbolo na filosofia martinettiana é uma hipótese¹⁷, a representação de uma realidade cuja expressão não pode ser feita senão pela linguagem simbólica. No entanto, falta à filosofia

10 ALLEAU, René. *A Ciência dos Símbolos*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 52.

11 BOAS, Franz. *Primitive Art*. NYC: Dover, 1955, p.88.

12 Ibidem, p. 100.

13 ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. p. 13.

14 MARTINETTI, Piero. *Ragione e fede*. Brescia: Editrice Morcelliana, 2016, p. 92.

15 Ibidem, p. 93.

16 CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 133.

17 MARTINETTI, Piero. *Op. Cit.*, p. 35.

moderna e às ciências da cultura o fundamento ontológico do símbolo. Allean e Eliade enfatizaram a relação entre a consciência e a expressão simbólica com a mudança ontológica real — não reduzida a um subjetivismo — que ocorre no operador dessas “senhas”.

Uzdavinyš, ao longo de seu livro sobre a teurgia na antiguidade tardia, descreveu detalhadamente a teoria do símbolo na cultura egípcia e neoplatônica, de modo que sua obra apresenta exemplos ricos da relação entre a soteriologia de caráter gnóstico com as produções artísticas¹⁸ (templos, pinturas, esculturas dentre outros).

É comum e amplamente conhecido o aspecto ritualístico-religioso da assim chamada arte primitiva. O aspecto “dramático”, os templos, as esculturas, as pinturas, enfim, a produção artística como um todo, costuma ter uma base cosmológica (centro do mundo, a obra como pilar cósmico, “encenação” daquilo que ocorre sempre no tempo sagrado), uma preparação para a descida de uma divindade.

Para entender um período normalmente ignorado pela historiografia da arte do Renascimento, isto é, a arte mágica, hermética e alquímica, é necessário explicar os antecedentes dessa metafísica da arte. A pesquisa iconográfica mostra a metamorfose dos símbolos e dos motivos herméticos do Egito à Renascença; a filosofia da arte, a relação entre a teoria da imagem epistemológica e a teoria da imagem artística, enquanto a ciência dos símbolos se propõe a discutir a natureza do símbolo, a fim de que a interpretação de um conjunto de obras leve em conta o aspecto da isometria¹⁹ elaborado por Gilbert Durand.

A semelhança do conteúdo é o que une o estudo egípcio ao hermético do Renascimento. As concepções artísticas, por outro lado, se diferem: a arte egípcia é normalmente estudada dentro do contexto de “arte primitiva” ou “arcaica”, enquanto a hermética do Renascimento é influenciada pelo estilo humanista do período. De todo modo, o Egito é uma das gêneses do simbolismo alquímico, e a maneira como a iconografia egípcia solucionou certos problemas metafísicos (a representação figurativa para os arquétipos/fenômenos e a não figurativa para os princípios cósmicos) é de suma importância para o trabalho.

18 UZDAVINYS, Algis. *Philosophy & Theurgy in Late Antiquity*. Brooklyn, NYC: Angelico Press/Sophia Perennis, 2014, p. 178.

19 DURAND, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario – introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Edizioni Dedalo, 2013, p. 40.

O estudo sobre o tratado *De Sphaera* ocupa a posição intermediária do trabalho porque é uma investigação estilística e, por isso, apresenta os problemas fundamentais da figuração e das metamorfoses imagéticas. A relação entre o norte da Europa com a Itália ilustra o caminho percorrido pelas imagens astrológicas da antiguidade ao medievo e finalmente ao Renascimento. Assim, a arte (ciência das imagens) hermética é mais bem compreendida na sua dupla condição de prática espiritual e exemplo de estética renascentista.

A dupla condição é um problema estético e metodológico: refere-se à própria definição de arte, estranha aos artistas dessa cultura, como ao estudo das práticas artísticas anteriores ao conceito de belas artes. Ademais, o caminho dessas imagens pode ser visto com os termos de Edgar Wind, o qual seguia o exemplo de Warburg: procurar as inter-relações em objetos específicos, onde as relações simbólicas são apreendidas historicamente²⁰. O Palazzo Schifanoia é um exemplo desse problema, pois apresenta elementos iconográficos do Egito e da Índia na cultura humanista, embora os próprios humanistas desconhecêssem essa origem.

O tema do trabalho foi influenciado por duas ideias, a saber: a coincidência significativa de Jung, cuja gênese conceitual encontra-se em Schopenhauer, e a *coincidentia oppositorum* de Nicolau de Cusa. As noções básicas para a compreensão dessa metodologia estão no livro “Sincronicidade”, de Jung, na “Especação transcendente sobre o aparente desenho intencional no destino do indivíduo”, de Schopenhauer, e a “Douta Ignorância”, de Nicolau de Cusa.

Vislumbrando as relações acausais, Schopenhauer afirma que é possível que o curso dos acontecimentos, ainda que se apresentem como puramente causais, não o sejam; em realidade, eses seriam dominados por uma necessidade, da qual o próprio acontecimento não é senão uma simples ferramenta²¹.

Na base do nosso mundo existiria, por um lado, o *mundus phaenomeon*, no qual domina o fato/causa; por outro, haveria continuamente e em toda parte um *mundus intelligibilis*, que domina as relações causais²². A semelhança com a cosmologia renascentista (e hermética) é evidente, mas não é uma coincidência: Schopenhauer tinha conhecimento, e citava constantemente nesse e em outros textos, em especial no seu “Sobre a Vontade na Natureza”, autores da

20 WIND, Edgar. *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, 77.

21 SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga e Paralipomena, Volume I*. Milano: Adelphi, 2012, p. 282-283.

22 Ibidem, p. 287-288.

tradição neoplatônica e hermética do Renascimento, tais como Plotino, Jâmblico, Paracelso, Agrippa, Pomponazzi entre outros.

Desse modo, o Filósofo, como o chamava Burckhardt, descreveu, com a linguagem da filosofia moderna, a relação entre a necessidade e a casualidade numa exigência cosmológica ou num postulado metafísico-moral²³.

Ademais, o que é interessante para a atual pesquisa, descreveu o processo com a linguagem dos antigos, sobre a qual assentou-lhes o papel de precursores de certas ideias suas, como assim o havia feito, em “Sobre a Vontade na Natureza”, ao assinalar a magia como um “prelúdio” de sua metafísica da vontade. Diz, então, que esse par era conhecido pelos antigos na relação entre o *fatum*, o destino, com o *genius* — e o *daemon*²⁴.

Observa-se que a filosofia da arte egípcia e a ciência das imagens renascentistas operam por meio de opostos, em que cada elemento aponta para uma dimensão transcendente e unificadora. À medida que o trabalho se desenvolve, outros elementos entram em ação, como sonhos, visões e práticas astrológicas.

A imagem, então, unifica diversos símbolos, cada qual apontando para uma direção específica que, vista como um todo, designa não somente um conjunto de símbolos, mas uma ideia, um arquétipo que as engloba. É em relação a esse processo que se utiliza o conceito de *coincidentia symbolorum*. Ademais, um efeito desse processo é aquilo que Martinetti chamou de tornar imanente o que está fora (transcendente) — trazer a si o que não estava ao alcance de si.

Graças a Nicolau de Cusa, na perspectiva de Garin, a filosofia se libertou de certos equívocos e confusões dos escolásticos sobre a física e a teologia²⁵; sua filosofia insistia na incommensurabilidade entre o homem e Deus, e na impossibilidade de uma teologia positiva que se aproximasse de Deus com conceitos humanos²⁶. A renovação da física por meio da relação entre Deus e o mundo com o conceito de infinito e com o valor dado aos símbolos matemáticos lançou a física aristotélica em uma crise profunda, distanciando-se da visão clássica do mundo e da sua oposição entre céu e terra²⁷.

23 Ibidem, p. 291.

24 Idem.

25 GARIN, Eugenio. *Op. Cit.* 2010, p. 137.

26 Idem.

27 Ibidem, p. 137-138.

Toda investigação consiste, segundo Nicolau de Cusa, em uma proporção comparativa; assim, o infinito enquanto é infinito foge de toda proporção, e por essa razão é desconhecido²⁸. Dessa forma, a máxima ignorância se aproxima da natureza do Uno porque todas as coisas existem nesta unidade. O próprio sujeito é uma manifestação do uno: é por essa razão que, após romper com a categorização humana, ele pode, na pura negação (que paradoxalmente é a pura positividade, a potência eterna), alcançá-lo. A estrutura é semelhante à teologia negativa, além de ecoar os ensinamentos de Mestre Eckhart acerca da interioridade.

Discorrendo sobre a função angelical estruturalmente semelhante ao *daemon* dos antigos, o qual, dentro do esquema apresentado a partir da terminologia schopenhaueriana, seria um elemento na tensão entre o caráter individual e o destino, Mestre Eckhart afirma que uma vez que a alma tem o poder de tudo conhecer, jamais repousa até chegar à primeira (primordial) imagem²⁹, isto é, até seu “limite”. O repouso, para Eckhart, é o próprio Deus, onde “nenhuma criatura é mais nobre do que a outra³⁰”.

Concisamente pode-se expressar o movimento interior da seguinte maneira:

Como foi dito uma vez, o que pode ser expresso em palavras, no sentido mais próprio, deve vir de dentro para fora, e mover-se através da forma interior e não, ao contrário, de fora para dentro, mas sim: Deve vir de dentro para fora. É que ele vive bem propriamente no mais íntimo da alma. Lá todas as coisas te são presentes, vivendo e buscando no interior, e estão lá no melhor e no mais elevado.³¹

É possível dizer, na filosofia da arte hermética, que todas as imagens de um determinado processo — a conjunção alquímica, por exemplo — são manifestações de uma única imagem ideal; é a passagem da imagem pictórica artística para a imagem mental, a qual pode ser uma alusão ou a própria realização da imagem ideal na mente do sujeito.

28 CUSANO, Nicola. *La dotta ignoranza*. Roma: Città Nuova Editrice, 2011, p. 61.

29 ECKHART, Mestre. *Sermões Alemães – Vol. I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 54.

30 Idem.

31 Ibidem, p. 58.

Para delimitar essa teoria artística num fundamento epistemológico bem conhecido da tradição hermética (mais uma vez em comunicação com outras filosofias helênicas, a saber, neoplatonismo, estoicismo etc.) recorre-se ao *Asclepius* — que por sinal será essencial para entender o aspecto mágico da arte renascentista, servindo como ponte entre o ambiente grego-egípcio da antiguidade tardia e o ambiente filosófico renascentista.

Na teologia do *Asclepius*, encontra-se a dinâmica do Uno-Todo: Tudo o que existe, existia anteriormente no criador; embora Uno e indivisível, o criador também é todas as coisas³². Aqui se diferencia o atemporal do temporal, e depois se estabelece a forma com a qual essas duas categorias relacionam-se entre si.

Dado que a criação ocorre inclusive como processo temporal, o mundo externo passaria a existir num determinado momento; no entanto, aquilo que tomou a existência externa, já existia enquanto ideia (arquétipo) no criador; uma vez que as ideias existiam antes de sua forma exterior, eram idênticas ao próprio criador. Há uma semelhança original, arquetípica, e secundária, enquanto mundo externo.

O tempo, contudo, não é linear: o atemporal se repete constantemente, pois ele está fora do tempo. É por isso que toda arte mágica é uma repetição de um ato primordial, em que por “primordial” não se entende um ponto fugaz no passado, mas um ponto eterno e presente além do tempo.

A relação entre o cosmos e o tempo, no Antigo Egito, é impossível de ser traduzida. Os egípcios, diz Jan Assmann, não tinham um conceito de espaço enquanto uma categoria para a totalidade cósmica, mas sim um conceito particular para o tempo³³.

A predileção pela união dos pares como modo de representar a totalidade também se encontra na concepção egípcia do tempo: Neheh e Djet. As línguas ocidentais não conseguem traduzir o sentido que esse par tinha na mentalidade egípcia, o que levou alguns pesquisadores a optarem pelos termos “tempo” e “eternidade”, cuja distinção se encontra na ontologia grega e, segundo Assmann, não havia no Egito³⁴.

Ambos Neheh e Djet podem ser traduzidos, em determinado contexto³⁵, como “tempo” e “eternidade”. Assmann, citando um poema de Rilke, define os termos como “mudança” e

32 *Corpus Hermeticum (a cura di Ilaria Ramelli)*. Milano: Bompiani, 2005, p. 517.

33 ASSMANN, Jan. *The search for God in ancient Egypt*. NYC: Cornell University Press, 2001, p. 74.

34 Idem.

35 Idem.

“conclusão/perfeição”, o que, para o egiptólogo alemão, é o mais próximo que se pode chegar do sentido original³⁶.

É necessário abandonar o pensamento histórico moderno para compreender a visão metafísica do tempo que os autores antigos relativos a este trabalho tinham. Desse modo, para retornar à sugestão de uma categoria de filosofia da arte para a produção hermética, percebe-se que a imagem artística é utilizada/manipulada enquanto projeção ou mimese de outra imagem, primordial e de fundamento metafísico.

É bastante plausível, e facilmente demonstrado em obras concretas, que nem o artista, nem o seu idealizador (normalmente o sacerdote) distinguem entre a imagem-arte e a imagem-arquétipo. Mesmo na Renascença, período no qual os artistas tinham em muitos aspectos uma consciência de seu trabalho mais próxima talvez da modernidade do que do Egito, tal distinção não aparente ser muito rígida. A produção hermética dá uma boa prova disso, tendo em vista que as obras não tinham como principal objetivo o gozo estético, mas a (auto) sugestão psicológico-religiosa e a ascese mística.

Figura 2: *Atalanta Fugiens*, emblema 42, Oppenheim, 1618.

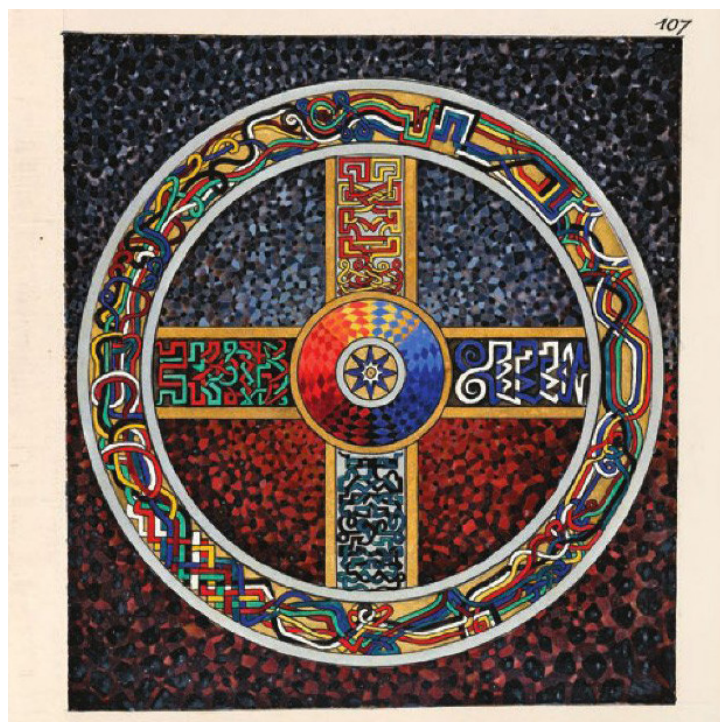


Fonte: Michael Maier, *Atalanta fugiens*.

No livro iluminado de Michael Maier (**figura 2**), exemplo do caráter duplo da natureza, um homem tateia o chão com uma bengala; o fato dele não olhar para as pegadas e tampouco para a natureza, que se encontra à frente, mostra que percorrer o caminho natural é seguir a própria intuição. Isso ocorre porque o homem faz parte da natureza; ele é o microcosmo. Ainda que ande à noite, o que se percebe pela lamparina em sua mão, ele acompanha a natureza. Ele a intui e a segue instintivamente porque ele é uma parte do cosmos. O trabalho alquímico imita a natureza, aperfeiçoa a natureza imperfeita (Paracelso). O homem estuda a natureza e não os livros, reflexo da redescoberta da natureza comentada anteriormente.

“A terra não é apenas este espaço aberto à presença engenhosa do ser humano, como mostram os diversos detalhes reunidos pelo artista; ela própria é concebida e apresentada como espaço do qual é preciso se afastar, ou em relação ao qual é preciso se elevar para apreendê-la como imagem”.³⁷

Figura 3: C. G. Jung, *Liber Novus*, imagem 107, 1907-1913.



Fonte: C. G. Jung, *Liber Novus*.

Em suma: o todo não pode ser apreendido senão como imagem, como conteúdo da *imaginatio*. A distância (elevação) é necessária para a apreensão da imagem recortada — e aqui falamos sobre a contemplação à distância da paisagem terrestre — da mesma forma que a elevação é imprescindível à apreensão do todo, elevação às formas de intelecção da *imaginatio*, a ideia representada geometricamente.

A representação simbólica não-figurativa é bem ilustrada na mandala do livro vermelho de Jung (**figura 3**). A iluminura é precedida de um texto, que aborda a influência dos mortos nos vivos, e o caráter cíclico da salvação humana, na qual cada salvação é a restauração de uma antiga³⁸. A frase referente à imagem diz: “eu aceitei o caos e, na noite seguinte, a minha alma me abordou”. Ou seja, a resolução do conflito interno assume o caráter imagético. A mandala, diz Giuseppe Tucci, nasce de um processo de desintegração e integração; ela é o caminho para a autoconsciência³⁹. Os símbolos expressos pela mandala, se interpretados de forma correta, liberam psicologicamente o sujeito⁴⁰.

Dito isso, o primeiro capítulo, uma exposição sobre o simbolismo egípcio, focará nas imagens que apresentam uma semelhança de conteúdo com o hermetismo renascentista, a saber: a serpente, as noções de caos primordial e a tensão entre opostos, bem como a relação entre arte e magia. O segundo capítulo, cujo fio condutor é o tratado astrológico *De Sphaera*, investigará a relação estilística entre o norte e o sul da Europa, bem como a forma na qual a astrologia se apresentou como problema estético, uma vez que essa disciplina foi alvo de inúmeras polêmicas no período devido aos conflitos entre o hermetismo e o humanismo.

O terceiro capítulo, por meio de alguns tratados alquímicos, em especial o *Splendor Solis* e o *Aurora Consurgens*, retomará os conceitos desenvolvidos na arte egípcia, bem como aprofundará o sentido duplo da natureza, a saber: o conceito que designa o mundo natural e o conceito que diz respeito à essência das coisas, e de que modo a iconografia hermético-renascentista os utiliza simbolicamente. O quarto, e último capítulo, aproximará o conceito de coincidência simbólica às práticas de imaginação ativa de Jung, bem como analisará algumas pinturas de seu Livro Vermelho, atualizando o caráter psicológico e sincrônico entre os significados e sua exposição imagética, a qual a anula os paradoxos que a linguagem escrita pode criar.

38 BESSE, Jean-Marc. *Op. Cit.*, p. 31.

39 TUCCI, Giuseppe. *Teoria e Prática da Mandala*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993, p. 28.

40 Idem.

O manuscrito do *De Sphaera* (á.x.2.14. Lat.209) pertence à Biblioteca Estense, de Modena. A versão utilizada neste projeto foi disponibilizada pela própria biblioteca, em uma versão impressa e digitalizada, pelas editoras Il Bulino e Y. Press como parte da coleção “I tesori dele biblioteche italiane”. A versão consultada do *Aurora Consurgens* foi editada e traduzida por Marie-Louise von Franz, a estudiosa mais conhecida da obra. O tratado *Splendor Solis* foi consultado em duas versões: a original em alemão (1582, The British Library, London, Harley Ms. 3469) disponível em fac-símile pela Palatino Press, e a tradução para o inglês da editora Kessinger. Todos os tratados supracitados estão reunidos no compêndio “The Hermetic Museum” editado pela Taschen por Alexander Roob com o nome de “Alchemy & Mysticism”. A *Description de L’Egypte* e as obras de Prisse d’Avennes também são da editora Taschen. As outras imagens egípcias se encontram em museus.

CAPÍTULO 1 — A GÊNESE EGÍPCIA DA ICONOGRAFIA HERMÉTICA

A cosmologia egípcia se desvela na ideia de um caos primordial anterior à criação, num abismo de água conhecida como Nun, o lar de Apep, uma enorme serpente ou dragão⁴¹. Na primeira imagem (**figura 4**) vê-se justamente o massacre de Rá à serpente Apep.

A serpente primordial veio à existência no meio das escuras águas primordiais. Em certo sentido, diz Rundle Clark, é a figura de Atum de Heliópolis fazendo a criação por masturbação; noutro, a serpente cujos “rolos” delimitam a criação — os “círculos” formados pela serpente são os limites do mundo⁴².

Figura 4: Rá, na forma de gato, mata a serpente Apep. Detalhe de uma pintura de parede na tumba de Inherkhau, 20ª dinastia.



Fonte: Túmulo Tebano TT359.

A serpente é uma imagem inicial de deus; suplantada posteriormente, ela pertence ao passado mitológico, cujo caráter apocalíptico é profetizado no capítulo ¹⁷⁸ do livro dos mortos, no

41 PINCH, Geraldine. *Magic in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, 1994, p. 9.

42 CLARK, R. T. Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1978, p. 51.

qual se projeta um retorno à forma da serpente e ao estado primário do caos indiferenciado, período em que Atum tornar-se-á uma serpente de novo⁴³.

Existem representações tardias de Atum como um mangusto, o qual é um animal destruidor de serpentes. Isso só faz sentido se Atum, em sua nova forma de mangusto, se tornar o destruidor de sua antiga forma, dando, assim, um fim à era da serpente⁴⁴. A polissemia mitológica também se encontra nas representações artísticas, as quais, evidentemente, lidam com temas religiosos.

O fundo iconológico do motivo da serpente é extremamente rico; a diferença entre a mentalidade egípcia e a moderna é um fator que dificulta sua apreensão artística porque normalmente o egípcio toma um conjunto de mitologemas e de soluções como “dado”, de modo que a representação pictórica por si só não seja, muitas vezes, o suficiente para compreender o seu significado. Usando a terminologia de Panofsky, o fundo iconográfico requer uma pesquisa histórico-filológica, assim como a teoria estética tem necessidade de um conhecimento acerca da história da religião egípcia e do estudo científico do simbolismo.

No relevo de Tutancâmon observa-se representação do ouroboros (**figura 5**), o símbolo do infinito, da renovação e do caráter circular do tempo dentre outros significados. A forma circular, ao redor da figura de Tutancâmon, é expressa pela figura da serpente, o que não apenas enfatiza a ideia de completude, significado tradicional para as formas circulares, como a de renovação, a qual é associada, por sua vez, à serpente.

O ouroboros não foi usado como caractere hieroglífico, mas teve, segundo E. Hornung, uma vida extremamente rica. Iconograficamente, teve como precursor a serpente de muitas voltas, a qual no livro dos infernos mais antigo (*Amduat*) se retorce em torno dos restos mortais do deus-sol e mostra cinco cabeças que tocam sua cauda⁴⁵. Na alquimia, o ouroboros se transforma no dragão, além de ser usado na magia greco-romana, bem como no assim chamado “gnosticismo” e no hermetismo⁴⁶.

43 Ibidem, p. 52.

44 Ibidem, p. 53.

45 HORNUNG, Erik. *Egitto Esoterico: la sapienza segreta degli egizi e il suo influsso sull'occidente*. Torino: Lindau, 2015, p. 25.

46 Idem.

Figura 5: Primeira representação conhecida do ouroboros.



Fonte: Museu Egípcio, Cairo.

Na língua egípcia, a palavra que normalmente traduz o conceito de magia se chama “*heka*”, que era uma das forças usadas por uma divindade criadora para fazer o mundo⁴⁷. Assim, a crença na força cósmica das palavras se manifesta na própria mitologia, e se percebe a relação entre o uso da linguagem pelos deuses e sacerdotes no antigo Egito.

Kerényi dedicou um estudo, em coautoria com Jung, ao caráter fascinador da mitologia. A linguagem escrita, presa às relações espaço-temporais, não pode ser uma expressão daquilo que está além do tempo e espaço. No momento em que algo é nomeado, a sua natureza se esconde. Não se pode, todavia, enxergá-la como arbitrária, pois todo conhecimento verdadeiro, como demonstrou Schopenhauer, passa pela intuição e, logo, pela sensibilidade humana. A arte, à medida que a contemplação se torna o *modus operandi*, consegue, na negação da vontade individual, modificar a qualidade do sujeito cognoscente para um espelho do conhecimento que,

contudo, é uma representação pura — que não “prova” nada, como uma ciência, mas que vai ao cerne do que se pretende conhecer⁴⁸.

A mitologia, com seus discursos sobre a criação do mundo, usa a fascinação como meio de sugestão⁴⁹, explicando analogicamente o conhecimento das origens, isto é, daquilo que está além do chamado tempo profano. Pode-se dizer que ela avança por imagens, as quais obviamente causam uma impressão enorme naqueles que buscam gozá-la antes de transformá-la em conceitos para um estudo sistemático de seus fundamentos⁵⁰.

Todo o sistema de representações pictóricas, a serviço das doutrinas religiosas resguardadas pelos sacerdotes, tinha uma função “prática”, que dizia respeito à vida no além-túmulo.

Os símbolos expressavam um tipo de “ciência” da existência e da conduta humana, apoiados em outra concepção temporal (cíclica) e na percepção dos opostos, da tensão inerente ao movimento da vida, que em tempos modernos integrou a psicologia analítica de Jung⁵¹, o que pode facilitar a compreensão do leitor

Encontra-se, na escultura de um escriba sentado aos pés de Thoth, um babuíno, que é uma representação comum da iconografia do deus (**figura 6**); outras representações são o íbis, o misto de humano com cabeça de babuíno e, mais raramente, completamente humano⁵². Há na capela de Chons, dentro de um pequeno templo em Luxor, um Thoth completamente humano, cuja importância iconográfica reside na representação posterior de Hermes como um sábio⁵³.

48 SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001, p. 199.

49 Pensado aqui em seu contexto psicológico.

50 JUNG, C. G.; KERÉNYI, Károly. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Turim: Bollati Boringhieri Editore, 2012, p. 13.

51 O conceito de opostos de Jung é psicológico; não se pretende com essa aproximação chamá-lo de hermético, ainda que tenha dedicado alguns de seus estudos mais notórios acerca da alquimia. De forma breve, o problema dos opostos está intimamente relacionado ao conceito junguiano de arquétipo, o qual não é uma teoria do conhecimento filosófica, mas a descoberta da manifestação imagética de instintos, os chamados patterns of behaviours. Uma explicação mais detalhada acerca do assunto será apresentada no quarto capítulo, quando a psicologia da arte de Jung será integrada no conjunto de conhecimentos necessários para uma reconstrução, dentro dos limites de tal possibilidade, do fundamento iconológico das pinturas do *Liber Novus*.

52 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p. 16.

53 Idem.

Figura 6: *Escriba aos pés do deus Thoth, 18ª dinastia.*



Fonte: Cairo, Egyptian Museum.

A concepção simbólica do universo não pode ser dissociada da produção artística egípcia. Desse modo, o próprio cosmos é uma estátua e um mito — um único corpo animado, no qual todas as partes relacionam-se umas com as outras⁵⁴.

Contemplando a estátua de uma divindade e pronunciando os nomes divinos, diz Uzdavinys, o iniciado ganha acesso à realidade invisível e inefável que reside tanto na estátua quanto no corpo do iniciado, o qual, por sua vez, também funciona tanto como um templo e quanto como uma tumba⁵⁵.

O politeísmo pressupõe um universo vivo; os poderes cósmicos confrontam o homem em todos os lugares⁵⁶. Por conseguinte, chega-se ao problema central do simbolismo, reflexo dos

54 UZDAVINYS, Algis. *Op. Cit.*, p. 173.

55 Idem.

56 FRANKFORT, Henri. *Ancient Egyptian Religion – an interpretation*. NY: Dover Publications, 1975, p. 4.

inúmeros poderes cósmicos de um universo cujo caráter divino é imanente à terra: os termos variam, a polissemia é encorajada; os símbolos, diz H. Frankfort, não são estáticos — às vezes um símbolo diz algo acerca de um texto; outras, não⁵⁷.

O babuíno Thoth não deve ser interpretado como uma concepção grosseira, típica de pensadores positivistas e do discurso apologético cristão. Os animais, no Egito, tinham um significado religioso intrínseco; não havia uma conexão metafórica na relação entre um deus e um animal⁵⁸.

Erik Hornung comenta que muitas vezes o objetivo da egiptologia antiga não era o de estudar o que os textos egípcios tinham a dizer acerca de Deus e dos deuses, mas sim avaliar as crenças egípcias e fazer uma apologia contra a deformação do monoteísmo⁵⁹.

Amenófis, filho de Hapu e o favorito de Amenófis II, guiou a construção dos colossos de Mênnon e foi posteriormente venerado como mensageiro divino e semideus.⁶⁰ Afirma-se, em uma estátua proveniente de Karnak, que Amenófis foi introduzido ao livro de Deus, viu as transfigurações de Thoth e entrou em contato com os mistérios.”⁶¹.

Essas formulações, diz Hornung, já soam profundamente “herméticas”, pois já se referem à iniciação à sabedoria do deus Thoth, que mais tarde se tornou Hermes Trismegisto, bem como a um “livro de Deus” escrito e revelado por ele. As raízes “herméticas” são ainda mais profundas, datando do início do segundo milênio a. C.⁶². Assim, os “restos vitais”, expressão de Burckhardt tão cara a Warburg, torna-se visível no recorte dos fundamentos herméticos anteriores ao hermetismo *stricto sensu*.

Os exemplares nos quais se baseiam os estudos da egiptologia acerca do “prelúdio” do hermetismo são oriundos de el-Bersha, local onde sepultavam os governantes da XV região do alto Egito, e onde se encontra Hermópolis, cidade de Thoth⁶³. Além disso, eles se definiam, nas iniciações, como os “verdadeiros filhos de Thoth”.

57 Ibidem, p. 7.

58 Ibidem, p. 9.

59 HORNUNG, Erik. *Conceptions of God in Ancient Egypt – The One and the Many*. NY: Cornell University Press, 1996, p. 19-20.

60 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p. 15.

61 Idem.

62 Idem.

63 Ibidem, p. 15-16.

Além de Thoth, a iconografia de Imhotep (**figura 7**) como escriba sentado com um rolo de papiro no colo também influenciou a representação de Hermes Trismegisto⁶⁴. Sábio divinizado, Imhotep foi considerado o autor da mais antiga doutrina de sabedoria, e visto como o protótipo do sábio. A partir da dinastia XXVI, alcançou o status divino por excelência, com templo próprio e sacerdotes, bem como equiparado ao deus grego da salvação, *Asclepius*⁶⁵.

Figura 7: *Estátua de Imhotep sentado, ca. 664-30 B.C.*



Fonte: Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 08.480.24.

Uma fonte importante para a relação Thoth-Imhotep-Hermes é o Livro de Thoth, texto demótico, isto é, em língua popular, feito no século I a. C. e conservado em vários papíros do séc. II⁶⁶.

64 Ibidem, p. 78.

65 Ibidem, p. 76.

66 Ibidem, p. 75.

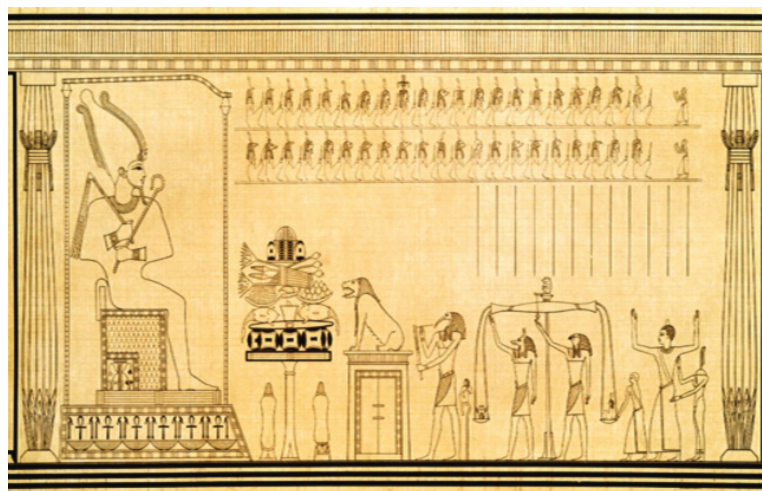
O diálogo entre Thoth e Osiris aborda os seguintes temas: os infernos; a geografia sagrada do Egito; a língua e os mistérios secretos. O cerne do diálogo são os infernos, bem como o caminho hermético à imortalidade que conduz ao céu. Semelhante ao hermetismo grego, o texto faz referência a uma festa de Imhotep, na qual *Asclepius*, indiretamente, entra em cena⁶⁷.

Antes de prosseguir com a exposição alguns comentários acerca do simbolismo de Osiris e Anúbis são necessários tanto para a melhor compreensão da visão artística do Egito, como para o significado e a natureza da utilização iconográfica dos temas mitológicos. Sendo o tema das catábases e da dissolução da matéria (morte, *nigredo*) essencial às iluminuras alquímico-herméticas do Renascimento, a explicitação do caráter simbólico referente ao mundo dos mortos egípcios e ao teor alquímico dessas concepções se torna indispensável.

Estar morto, prossegue Uzdavinys, é estar como Osiris: à espera para ser unido com o ba de Ra, cuja união no Duat abarca a vida filosófica integral⁶⁸. Filosofar no mundo dos mortos osiriano, permite usar o conhecimento requerido para a transformação alquímica necessária para tornar-se *maa-kher*⁶⁹.

Na paisagem e julgamento da alma no tribunal de Osiris (**figura 8**), da história da arte egípcia de Prisse d’Avennes, encontram-se alguns elementos iconográficos recorrentes da arte

Figura 8: *A paisagem e o julgamento da alma no tribunal de Osiris. 1878-79.*



Fonte: Prisse d’Avennes, História da arte egípcia.

67 Idem.

68 UZDAVINYS, Algis. *Op. Cit.*, p. 42-43.

69 Ibidem, p. 43.

egípcia e do modo como as questões funerárias, ou melhor, o fundamento religioso da cultura do Vale do Rio Nilo, apresenta-se como problema artístico.

À esquerda, o deus Osiris está sentado com a coroa de Atef em sua cabeça, segurando um mangual e um chicote enquanto preside a cerimônia. Atrás do guardião do mundo dos mortos se encontram quarenta e dois assessores desenhados na parede. No altar estão representadas as ofertas aos mortos, próximas a um animal guardião do inferno (cérbero). Em direção ao lado direito, vê-se a balança, símbolo do julgamento, na qual o coração e imagem da justiça se equilibram, expressando a “leitura” dos feitos da alma em relação à justiça divina. Thoth, o deus encarregado de registrar a situação da alma, vem logo em seguida, na primeira posição antes de Anúbis e Hórus, as testemunhas. Na ponta direita, os mortos suplicam com as mãos levantadas ao lado da figura da justiça, representada sem cabeça.

A jornada interior requer do viajante uma série de exames, os quais incluem o conhecimento dos nomes divinos e da própria identidade e destino⁷⁰. O filósofo vai rumo ao trono de Osiris, o “além do horizonte” identificado com Hórus, de modo que o caminho das ba (almas, manifestações, entidades psíquicas) se abre ao seu ba pela intervenção de Wepwawet, a manifestação do Hórus vitorioso⁷¹. Assim se expressa a ascensão do chamado abridor dos caminhos, o mistagogo chefe às vezes identificado com Anúbis⁷².

Essa jornada através de uma realidade deliberadamente construída, prossegue Uzdavinys, tem o caráter de um “texto”; assim, por meio de um conhecimento transformador particular (*gnosis*) e uma poderosa linguagem teúrgica, associam-se todos os papéis e eventos aos seus arquétipos na dimensão divina de *akh*⁷³.

Ademais, ao conhecer a estrutura metafísica e a iconografia do mundus *imaginalis* associada, na linguagem neoplatônica, a cada princípio noético, o iniciado tem certeza de que sabe o necessário para prosseguir⁷⁴. A própria filosofia é, às vezes, definida como conhecimento das realidades noéticas⁷⁵.

70 Ibidem, p. 41.

71 Idem.

72 Idem.

73 Ibidem, p. 42.

74 Idem.

75 Idem.

A densidade e mesmo a dificuldade para a mentalidade moderna compreender o número infinito de relações e símbolos constantemente em mudança, sugestões de caráter variado agrupadas no objeto da história da arte (esculturas, pinturas, relevos), embora esses mesmos objetos não fossem vistos da mesma forma pelos egípcios, é notória. A iconografia, para além do uso metodológico, mostra uma face desconhecida na arte egípcia, algo que, momentaneamente, poder-se-ia chamar de “iconografia dos motivos cósmicos”, cuja dimensão significativa oferece o conteúdo necessário para fazer uso dos motivos — um universo simbólico que pode ser apreendido de forma “artística”.

A ênfase ao simbolismo poderia ser vista com desconfiança pelo leitor; fastidiosa e até mesmo exagerada. Contudo, em um estudo essencial para a compreensão da arte egípcia, Richard H. Wilkinson diz que a ênfase no símbolo é decorrente da “vida simbólica” no Egito, isto é, a própria vida tem um significado mais profundo, o qual vai além das aparências⁷⁶.

A pintura e a escultura egípcia, continua o egiptólogo inglês, eram orientadas ao simbolismo de tal forma que raramente se encontra uma cultura capaz de igualá-la — o que se pode dizer acerca da arte hindu e tibetana, por exemplo —, pois era principalmente por símbolos que os egípcios representavam suas ideias acerca da natureza da vida e da morte⁷⁷.

Os símbolos frequentemente têm vários significados e podem abertamente se contradizer na mesma expressão⁷⁸. O efeito é proposital: assim como na arte de fundo hermético posterior, os símbolos podiam ser usados tanto para revelar como para esconder⁷⁹.

A múmia e as estátuas garantiam a sobrevivência do ka, permitindo-lhe a reencarnação. As pinturas ou esculturas da tumba recriavam as condições da vida mortal, permitindo a sua continuação após a morte do corpo. A subsistência do defunto é assegurada pela presença de provisões verdadeiras ou imagens da oferta, as quais, na imagem acima, encontram-se à frente de Osiris. De resto, colocava-se uma fórmula simples a ser recitada para o reabastecimento das provisões⁸⁰.

Senhor do submundo egípcio, Osiris era o filho mais velho do deus da terra Geb, e da deusa do céu Nut (**figura 9**), e governou o Egito na companhia de sua irmã, Isis, até o dia

76 WILKINSON, Richard H. *Symbol & Magic in Egyptian Art*. London: Thames and Hudson, 1994, p. 7.

77 Idem.

78 Ibidem, p. 8.

79 Idem.

80 ABBATE, Francesco (a cura di). *Arte egizia*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966, p. 17-18.

em que foi morto por seu irmão invejoso, Set. Após a morte, o deus ficou conhecido como o “inerte”, e, eventualmente, os deuses decidiram que Osiris deveria renascer como rei e juiz dos mortos, e que seu filho, Hórus, seria o rei dos vivos⁸¹.

Figura 9: Papiro funerário de Tameni: uma imagem de Geb e Nut, a qual gerou Isis, Osiris, Set e Néftis. 1070-664 B.C.



Fonte: British Museum, EA10008,3.

Todos os aspectos do enterro e da mumificação foram relacionados à mitologia de Osiris que, com a ajuda dos deuses Anúbis e Thoth, foi preservado e se tornou a primeira múmia⁸². Foi no reino médio que Osiris passou a ser visto como o deus chefe do submundo⁸³; além disso, o deus é reconhecido como aquele que “possui Maat” (verdade, justiça), e, tendo em vista sua morte injusta, o criador permitiu-lhe que abandonasse a sua múmia e governasse o reino dos mortos⁸⁴.

81 PINCH, Geraldine. *Egyptian Mythology – a guide to the gods, goddesses, and traditions of Ancient Egypt*. New York, NY: Oxford University Press, 2004, p. 178.

82 Ibidem, p. 178-179.

83 EL MAHDY, Christine. *Mummies, Myth and Magic in Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 141.

84 PINCH, Geraldine. *Op. Cit.*, 2004, p. 179.

Osiris é reconhecido por alguns elementos iconográficos, tais como a coroa real e a barba, além de ser retratado como uma múmia. Anúbis, em cenas com a deusa Maat, aparecia equilibrando os pesos e a balança.

Deus canino que presidia a mumificação dos corpos e cuidava dos enterros, Anúbis era retratado, normalmente, como um chacal sentado (**figura 10**) ou com uma cabeça de chacal ou como cão selvagem em um corpo humano — a figura representada ao lado da alma ba. Dentro da mitologia, o deus ajudava no julgamento dos mortos, e com seu exército de mensageiros punia aqueles que violavam as tumbas ou ofendiam os deuses.

Figura 10: *Fragmento de um caixão: Anúbis e a alma ba de um morto. 1075-712 B.C.*



Fonte: Barnes Foundation, Philadelphia.

A provável razão para isso está no comportamento dos chacais e cães selvagens do Egito, que se alimentavam de carniça e, por essa razão, serviram como motivo para que Anúbis se tornasse o deus dos enterros⁸⁵. Ademais, a transformação de animais perigosos à existência humana em divindades ilustra a forma como os egípcios, mestres na percepção dos opostos, tornavam uma força negativa em positiva⁸⁶ — a reverência e o temor eram sentimentos próximos.

Anúbis, o senhor da mumificação, é conhecido como “aquele que está acima (ou que preside) o mistério”, capaz de reunir a *membra disiecta* do corpo do morto e transformá-la em uma imagem de Osiris, seu eterno *eidos* e hieróglifo teúrgico visível⁸⁷. O embalsamador, nesse processo, produz a “cabeça do mistério”, cujo significado é a cabeça de um deus que permite, ao morto ou ao iniciado, agir como um deus⁸⁸.

O ritual de abertura da boca, relacionado a Anúbis, não era feito somente em estátuas ou múmias, mas também em nomes, touros Apes, sarcófagos, figuras ushabti, amuletos, imagens pintadas, textos, barcas solares e templos inteiros⁸⁹, ou seja, de amplo alcance artístico-religioso.

A múmia se torna, então, a imagem cultural por meio da qual o divino *eidos* se revela⁹⁰. Em suma: transforma-se na divina *sunthema* relacionada ao ba do homem morto⁹¹. Ao apontar rumo à dimensão transcendente, a múmia animada (*sah*) simboliza e revela o noético corpo-sah de ouro alquímico interior, nas palavras de Uzdavinys. A máscara facial, no caso das múmias reais também é feita de ouro, porque o corpo noético supra-celeste dos deuses ou seus *ochemata* (veículos) são considerados puro ouro espiritual⁹².

Tanto o corpo do iniciado como a múmia preparada pelos próprios deuses guiados por Anúbis (o sacerdote atuando em seu papel) podem ser ligados à cosmologia alquímica⁹³. O método “teatral” utilizado não parece, para a mentalidade do egípcio, uma atuação no sentido.

85 Ibidem, p. 104.

86 PINCH, Geraldine. *Op. Cit.*, 1994, p. 39.

87 UZDAVINYS, Algis. *Op. Cit.*, p. 41.

88 Idem.

89 Ibidem, p. 183.

90 Idem.

91 Idem.

92 Idem.

93 Idem.

O “sacerdote-ator” provavelmente se enxerga mais como uma manifestação, um veículo para o deus, do que como alguém que o representa.

Esse fenômeno parece comum; Frankfort comenta que às vezes, no ritual egípcio, os deuses eram representados por atores. Um sacerdote embalsamador usando uma máscara de chacal personificava Anúbis. Além disso, em alguns textos os deuses apareciam falando e atuando. É algo significativo para o campo da arte, mas é preciso ter consciência de que o objeto de estudo é um livro ritualístico, não uma “nova forma de arte.”⁹⁴ Foram chamados de textos dramáticos, mas certamente, continua Frankfort não são dramas: o objetivo almejado é o de traduzir o atual na forma imutável do mito⁹⁵.

A partir do 3º milênio a. C, Osiris tornou-se o rei dos mortos e Anúbis foi incorporado ao seu mito como aquele que inventou a mumificação. Seu título de Mestre dos Segredos se deve aos mistérios das práticas de embalsamento e do processo de mumificação, bem como ao seu papel na cerimônia de Abertura da Boca, na qual os prazeres gozados em vida eram devolvidos à múmia⁹⁶.

Nota-se numa pintura de parede na tumba de Tutmés IV (**figura 11**) a relação próxima de Anúbis e Osiris. A cena narra o faraó Tutmés recebendo a vida dos deuses. Osiris, mumificado, e Anúbis levam o ankh, o amuleto mais antigo do Egito, em direção ao Faraó. O que o amuleto representa exatamente ninguém sabe, mas provavelmente estava ligado à geração e à manutenção da vida — o que se constata pelo contexto da pintura. Ankh⁹⁷ significa “vida”, “vida eterna” e “vida que não pode morrer”; simbolicamente, a pintura expressa claramente o conceito de harmonia na estética e filosofia da arte egípcia: a recepção da vida pelos deuses do submundo, sendo um deles, Osiris, aquele que retornou da morte.

Embora semelhantes, o amuleto e o talismã têm funções diferentes: o amuleto é utilizado para proteção, enquanto o talismã serve para potencializar, realçar ou mesmo absorver uma qualidade em quem o usa⁹⁸.

94 FRANKFORT, Henri. *Op. Cit.*, p. 135.

95 Ibidem, p. 135-136.

96 PINCH, Geraldine. *Op. Cit.*, 2004, p. 104.

97 WALLIS BUDGE, E.A. *Amulets and Superstitions*. New York: Dover Publications, 1978, p. 134-135.

98 PINCH, Geraldine. *Op. Cit.*, 1994, p. 105.

Figura 11: *Tutmés IV recebendo a vida pelas mãos dos deuses Osiris e Anúbis*, pintura da parede da tumba de Tutmés IV. 1401-1391 B.C.



Fonte: Vale dos Reis, Teba Ocidental.

Alguns amuletos tinham uso temporário, e eram normalmente portados em períodos de crise, enquanto outros eram usados diariamente como proteção perpétua⁹⁹. Entre os perpétuos, a maioria era feita na forma de joalheria, uma vez que praticamente todas as joias egípcias tinham valor amulético¹⁰⁰.

Entretanto, a relação mais antiga e importante de Thoth é com a deusa Maat¹⁰¹. Força motora permanente, Maat é, nas palavras de Algis Uzdavinys, a assistente e o telos dirigido da jornada esotérica ritualizada¹⁰²; cada estágio, continua o classicista lituano, equivale a uma constelação iconográfica particular, ou seja, refere-se a palavras-chave, símbolos e poderes divinos associados à jornada, experimentados como meio psíquico exteriorizado¹⁰³.

Embora seja difícil apontar com certeza o primeiro local onde floresceu a alquimia, é possível, no contexto do hermetismo e do assim chamado gnosticismo, estabelecer a força motriz da alquimia no mundo antigo. Zósimo, um egípcio, é uma fonte importante tanto para a doutrina alquímico-hermética como para a iconografia hermética.

99 Idem.

100 Idem.

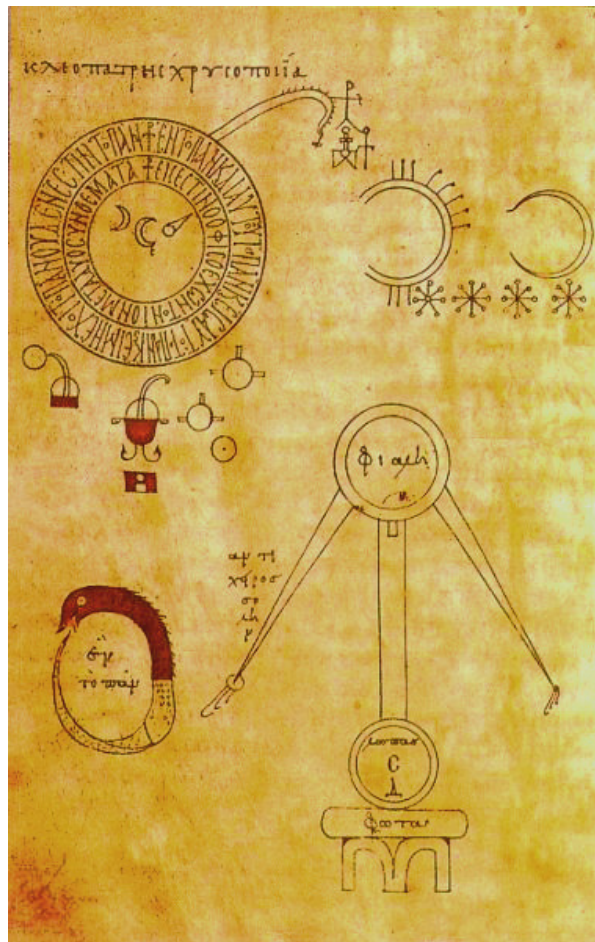
101 WALLIS BUDGE, E.A. *Op. Cit.*, p. 19.

102 UZDAVINYS, Algis. *Op. Cit.*, p. 41.

103 Idem.

A Crisopeia de Cleópatra (**figura 12**) tem esse nome porque na parte de cima da figura está escrito “*Kelopatrês Chrysopoïia*”¹⁰⁴. No entanto, a atribuição à Cleópatra é mítica, e o diagrama é provavelmente de Zósimo¹⁰⁵.

Figura 12: *Crisopeia de Cleópatra*, Séc. XI



Fonte: Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana, ms
Marc. Gr. 299 [=584]

À esquerda, próximo à legenda “*crisopeia*”, há três círculos concêntricos, cada qual com uma cauda — possivelmente de um caranguejo¹⁰⁶ —; há uma legenda, no círculo exterior

104 NANTE, Bernardo. *O Livro Vermelho de Jung: chaves para a compreensão de uma obra inexplicável*. Petrópolis, RJ: Vozes; Argentina: Editore El Hilo de Ariadna, 2018, p. 186.

105 Idem.

106 Idem.

do diagrama, que diz (tradução no livro de Nante): “uno todo e pelo mesmo todo e rumo ao mesmo todo; se não contivesse o todo, nada é o todo”. No círculo interior se lê: “uma é a serpente, a que possui o ios após dois tratamentos¹⁰⁷”.

De fato, a mesma ideia se encontra nas memórias de Zósimo: “o uno é o todo; por ele tudo é e a ele tudo retorna. O uno é a serpente, aquela que possui o ios depois de dois tratamentos¹⁰⁸”.

Pseudo-Demócrito, autor do texto *physika kai mystika*, discorre acerca de um ensinamento no interior de um templo egípcio — segundo Hornung, provavelmente o templo de Ptah em Menfis —, onde a máxima autoridade é o “grande Ostanes”, um persa que inicia Demócrito e os sacerdotes egípcios na alquimia¹⁰⁹. Há, inclusive, uma tentativa de derivar o termo alquimia da língua egípcia¹¹⁰.

Nos textos gregos são frequentemente mencionadas divindades egípcias, sobretudo Isis, Osiris e Hórus; Isis particularmente desempenhou um papel importante na difusão de práticas iniciáticas de origem grega. Ademais, no mesmo recorte histórico, é significativo que Quéops, cuja pirâmide foi, no período romano, relacionada à alquimia, apareça como autor de um escrito alquímico¹¹¹.

Encontra-se no templo de Montu, localizado em Karnak uma inscrição acerca da construção de uma “casa de Deus”¹¹². Construída com arenito e cujo comprimento total é refinado com djam-ouro, suas portas de verdadeiro djam-ouro foram ornamentadas com todo tipo de pedras preciosas. Uma lista precisa dos materiais usados na construção é descrita na inscrição¹¹³.

O templo é fundamental para o estudo da alquimia e do hermetismo, pois foi a primeira vez — e a última — que um rei egípcio forneceu indicações exatas acerca dos materiais utilizados na construção de um templo¹¹⁴, fato que não pode ser subestimado por causa do caráter

107 Idem.

108 PEREIRA, Michela. *Alchimia – I testi della tradizione occidentale*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. 55.

109 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p. 53.

110 Idem.

111 Idem, p. 54.

112 Ibidem, p. 55.

113 Idem.

114 Idem.

essencialmente simbólico da arte e da cultura egípcia como um todo. Manifesta-se, nas palavras de Hornung, um verdadeiro fervor alquímico pelo opus, ainda que nesse caso a pedra (lapis) seja um edifício¹¹⁵.

Figura 13: *Zodiaco de Dendera*, I B.C.



Fonte: Reprodução do mapa astronômico original, que se encontra no Louvre¹¹⁶.

Uma característica alquímica que certamente não é egípcia é a relação entre certos metais e minerais com os planetas, pois no período faraônico os planetas não agem no cosmos como

115 Ibidem, p. 55-56.

116 HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer. *Egypt – people, gods, pharaohs*. Cologne, Germany: Taschen, 2016.

ocorrerá na astrologia¹¹⁷. No entanto, como os motivos astrológicos foram amplamente utilizados na iconografia renascentista e medieval, faz-se necessária uma exposição acerca das representações imagéticas da astrologia no período romano.

O alcance na Europa embora limitado às metamorfoses dentro da cultura latina, árabe e bizantina não pode ser subestimado; é interessante observar como os decanos chegaram até o Palazzo Schifanoia em Ferrara, cuja descoberta se deve aos esforços e à erudição de Waburg.

O ciclo astrológico de Dendera (**figura 13**) é o mais famoso e o mais rico plasticamente do Egito. De acordo com L. Kákosy é possível encontrar uma forma independente e originária de astrologia já em época helenística; a astronomia sobretudo parece ter surgido no período faraônico¹¹⁸.

Briant Bohleke, assim como Kákosy, diz que há peculiaridades astronômicas em solo egípcio e, em menor medida, na Grécia¹¹⁹. O período ptolomaico, por exemplo, foi marcado por grande esforço para verter textos egípcios à língua grega, época na qual a literatura hermética começou a se difundir a partir do Egito, indicando, segundo Bohleke, a evolução da astrologia no local, bem como a possibilidade na confluência de duas ou três culturas — incluindo, assim, a cultura mesopotâmica¹²⁰.

Salmeschoiniaka, um dos primeiros tratados hermético-astrológicos, é um livro com 72 sinais celestes e suas consequências, como os períodos de cinco dias em que são soberanos e previsões para o futuro¹²¹. Uma vez que o deus Nebu é mencionado no tratado, e o intervalo de cinco dias é de origem babilônica, alguns pesquisadores levantaram a hipótese de uma origem mesopotâmica do documento, dado que há no tratado uma síntese de elementos astrológicos egípcios, gregos e babilônicos¹²².

Dendera (**figura 13**), como os templos em Karnak, é um exemplo dos templos egípcios cujo objetivo não era servir de veículo para os raios solares e, por conseguinte, ao culto solar.

117 Ibidem, p. 57.

118 Ibidem, p. 43. Hornung, 2015.

119 BOHLEKE, Briant. *In Terms of Fate: A Survey of the Indigenous Egyptian Contribution to Ancient Astrology in Light of Papyrus CtYBR inv. 1132(B)*. Studien zur Altägyptischen Kultur, Bd. 23 (1996), p 16.

120 Idem.

121 Ibidem, p. 17.

122 Idem.

Tendo em mente esse modelo não-solar, J. Norman Lockyer investiga a possibilidade de que esses templos apontavam para as estrelas¹²³.

Religiosamente, retrata-se nos Textos das pirâmides do século III uma concepção de teor astrológico, na qual o defunto aparece entre os deuses como uma estrela no céu, apontando para uma vida após a morte de caráter celeste¹²⁴.

A palavra egípcia para colocar a pedra de fundação de um templo é *Senti*, a qual, como observa Lockyer, permanece na língua cóptica¹²⁵. Contudo, havia outra palavra, na antiga língua, chamada *Put-ser*¹²⁶, em que *Put* significa “esticar”, ao passo que *Ser* significa “cordão”. O ato de esticar/lançar uma corda na direção do céu tinha um papel fundamental, de modo que serviu de nome para uma cerimônia inteira¹²⁷.

Nas tumbas e templos do novo reino sempre se encontram representações do céu, confirmando a tendência astronômico-astrológica na arte egípcia¹²⁸. Além disso, Lockyer confirmou, paralelamente, que a prática cerimonial de esticar a corda até o céu é uma evidência para os templos estelares no Egito¹²⁹. Um exemplo desse fenômeno é o teto astronômico de Senemute, homem de confiança mais próximo à rainha Hatshepsut, o qual contém a mais importante ilustração dos meses e das estrelas¹³⁰.

O templo funerário do faraó Ramssés II é, do ponto de vista iconográfico, ainda mais relevante. A representação Thoth na forma de um macaco sentado na posição central sobre uma pilastra *djed* (sinal de duração) indica que Thoth é também o senhor do calendário e da cronometria¹³¹. Hermes, cuja relação com Thoth já está suficientemente clara, aparece, no *Corpus Hermeticum*, como um especialista na astrologia.

123 LOCKYER, J. Norman. *On Some Points in Ancient Egyptian Astronomy- I. Nature Volume 45 issue 1161* 1892, p. 296.

124 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p. 43.

125 LOCKYER, J. Norman. *Op. Cit.*, p. 296.

126 Idem.

127 Idem.

128 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p.44.

129 LOCKYER, J. Norman. *Op. Cit.*, p. 267.

130 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p.44.

131 Idem.

O tempo é simbolicamente associado aos planetas, significativos em época faraônica sem, no entanto, desempenhar uma função divina; nesse quesito, os decanos se apresentam como o objeto principal ao pesquisador da arte e da religião egípcia. Por definição, os decanos são estrelas ou constelações que se encontram na vizinhança das eclípticas, e cujo surgimento ou culminação determinam as horas da noite¹³². A cada dez dias aparece um novo decano, sempre na mesma hora. Embora tenham sido mencionados nos textos das pirâmides, o nosso sistema de trinta e seis decanos foi elaborado no primeiro período intermediário e no reino médio¹³³.

Os decanos já aparecem como criaturas perigosas nos amuletos com decretos divinos da XXI dinastia: quem porta o amuleto será protegido das sete estrelas da ursa maior, de uma estrela que cai do céu e das estrelas dos decanos¹³⁴. Mesmo a noção renascentista do amuleto era hesitante no que se refere aos decanos: sua influência, vista como demoníaca, poderia ser absorvida em amuletos, expressos, muitas vezes, por meio da iconografia particular do hermetismo; o objetivo, entretanto, era transfigurar essa potência negativa em um influxo positivo para o usuário, semelhante à concepção de veneno (“o veneno está na medida”) de Paracelso.

No período greco-romano cumpre-se uma etapa importante na iconografia hermética, a saber, a associação dos decanos a minerais e metais, fornecendo uma espécie de ponte entre a astrologia e a alquimia que na época faraônica era impossível¹³⁵.

Assim, desenvolveu-se uma espécie de religião astral estranha à época mais antiga, na qual se encontrava a concepção grega de destino ou necessidade, o pilar da nova religião¹³⁶. A possibilidade e a forma de superar o próprio destino foi questão principal que surgiu dessa metamorfose religiosa¹³⁷.

O período romano com sua religião astrológica atualiza a catábese egípcia em termos astrais: os fenômenos infernais são transferidos para o céu, e mesmo o tribunal dos mortos é relacionado à constelação de Libra¹³⁸.

132 Ibidem, p. 45.

133 Idem.

134 Idem.

135 Ibidem, p. 48.

136 Idem.

137 Idem.

138 Ibidem, p. 51.

CAPÍTULO 2 — DE SPHAERA

A astrologia foi bastante difundida na Idade Média, principalmente pelo seu uso na medicina, o qual foi passado, posteriormente, ao Renascimento. Como visto no capítulo anterior, a astrologia era desconhecida na época faraônica, mas a sua chegada ao Egito foi essencial para a sua metamorfose rumo à Europa medieval.

Iconograficamente, os motivos astrológicos eram conhecidos na Idade Média; a mudança no Renascimento, contudo, diz respeito ao novo trato estilístico, bem como a utilização alquímico-hermética que já é possível enxergar no tratado do pseudo-Tomás de Aquino *Aurora Consurgens*.

Algumas considerações estéticas são necessárias para entender as diferenças e o caminho da teoria egípcia da proporção e suas diferenças com a teoria da Grécia clássica que, em parte, também chega ao medievo.

Além disso, a iconografia astrológica não é idêntica à iconografia hermética, embora a primeira esteja contida na segunda. Há de se ver, por um lado, a iconografia propriamente astrológica na passagem do Medievo para o Renascimento, cujo exemplo fundamental se encontra no tratado *De Sphaera*; por outro lado, a relação estética da Itália com o norte da Europa, principalmente com a pintura flamenga; isso permite vislumbrar um contexto da história da arte capaz de articular motivos iconográficos e estilísticos entre uma arte do gótico internacional e a arte de tendência classicizante, ambas frutos da relação flamenga-italiana-alemã.

Embora sem relação direta, o tratado *De Sphaera* estudado junto com o *Splendor Solis* permite um olhar mais amplo acerca da história dos motivos astrológicos, unidos indiretamente por um contexto específico da história da arte europeia e pela utilização de motivos astrológicos.

Acerca das proporções artísticas, Panofsky afirma que as relações matemáticas poderiam ser definidas pela divisão de um todo ou pela multiplicação de uma unidade, cujo objetivo poderia ser guiado por um anseio de beleza, por “normas” ou para estabelecer uma convenção¹³⁹. Desse modo, continua Panofsky, “as proporções poderiam ser investigadas como referência à representação do objeto ou como referência ao objeto da representação¹⁴⁰”.

Divide-se, assim, a questão em duas categorias de proporção utilizadas, acima de tudo, como forma de organizar o problema. A primeira seria a “objetiva”, cuja ilustração é dada por

139 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 91.

140 Idem.

Panofsky no exemplo de uma pessoa que se pergunta, sem intenções artísticas, sobre a relação entre o comprimento do antebraço e o comprimento do corpo inteiro¹⁴¹; a segunda categoria é chamada de “técnica”, exemplificada na pergunta artística: “como farei a escala de comprimento que corresponde à escala do antebraço em relação ao corpo inteiro, em minha tela, bloco ou mármore?”, isto é, uma pergunta “cujo processo reside no próprio processo artístico¹⁴²”.

A partir dessas categorias, prossegue o historiador da arte alemão, surgem três possibilidades teóricas das medidas humanas: estabelecer as proporções objetivas sem preocupação com as técnicas; as técnicas sem preocupação com as objetivas, e a última, que ignora ambas – o caso egípcio¹⁴³.

A arte egípcia não tem movimentos orgânicos, mas mecânicos, mudanças específicas que não alteram a forma nem a dimensão do corpo¹⁴⁴. À observação de Panofsky é necessário lembrar que a forma egípcia é guiada pelo significado simbólico, assim como os modelos pré-estabelecidos são fundamentados na função de “gnose” (Uzdavinys) da obra arte.

Por conseguinte, o método egípcio não se interessa pelo aspecto variável, mas pelo constante, cujo objetivo é a “realização da eternidade intemporal¹⁴⁵”. Pode-se resumir a questão com a seguinte observação:

Nessas circunstâncias, a teoria egípcia das proporções podia eximir-se da obrigação de decidir se sua meta era estabelecer as dimensões “objetivas” ou “técnicas” — era necessariamente ambas ao mesmo tempo, pois determina as proporções “objetivas” de um motivo, i. e., reduzir sua altura, largura e profundidade a grandezas mensuráveis. Nada mais era que determinar suas dimensões em elevação frontal, lateral e projeção horizontal. E como a representação egípcia era limitada a esses três planos as proporções “técnicas” eram necessariamente idênticas às “objetivas”¹⁴⁶.

141 Idem.

142 Idem.

143 Idem.

144 Ibidem, p. 92.

145 Ibidem, p. 98.

146 Ibidem, p. 96.

Os gregos se interessavam pela forma viva¹⁴⁷, pelo posteriormente chamado pathos heroico, a representação escultural estática que expressa o movimento, a tensão; os egípcios não esperam tanto pela reanimação do corpo como diz Panofsky¹⁴⁸, mas pela transfiguração (associada normalmente à alquimia) do corpo. De todo modo, os gregos, de fato, enxergam a arte no âmbito da idealidade estética, enquanto para os egípcios a arte tem uma função mágica¹⁴⁹.

A ruptura com a arte egípcia parecia inevitável; a semelhança que havia entre a arte arcaica da Grécia e a arte egípcia deram lugar à construção e desenvolvimento de uma teoria das proporções baseada na observação da natureza, ou seja, “precisamente aqueles fatores que os egípcios tinham negligenciado ou negado¹⁵⁰”.

A comparação entre o estilo egípcio e o grego expõe algumas questões referentes à arte no medievo, a saber:

O estilo da arte medieval (a não ser, talvez, na fase conhecida como Alto gótico) em distinção aos da arte da antiguidade clássica, é normalmente designada como “planar” (flächhaft). Em comparação com a arte egípcia, entretanto, deveria qualificar-se meramente como “planado”, pois a diferença entre a “planaridade” egípcia e medieval é que na primeira os motivos de fundo são suprimidos, enquanto que na última são apenas desvalorizados¹⁵¹.

As representações egípcias ignoram a perspectiva, pois essa, diferentemente da Renascença, não tem função simbólica; a teoria do conhecimento renascentista, cuja influência é facilmente percebida na teoria artística, valoriza o conhecimento do metafísico pelas sensações (em um sentido mais amplo do que esse termo viria a ter na filosofia moderna, abarcando uma hierarquia da imaginação que será exposta no quarto capítulo), enquanto no Egito, nas palavras de

147 Ibidem, p. 98.

148 Idem.

149 Idem.

150 Ibidem, p. 99.

151 Ibidem, p. 108-109.

H. Frankfort, as coisas são tomadas como dadas; eles não enxergam a necessidade de expressar algo que, segundo as suas concepções metafísicas, já lhes parece evidente.

As representações medievais, à primeira vista, são caracterizadas como planares, ainda que, na arte medieval, o objetivo seja representar aquilo que não é visível¹⁵²; a representação artística do mundo invisível e da realidade divina.

O sistema de correspondência artística, reflexo da correspondência cósmica, era conhecido na Idade Média¹⁵³, embora o seu desenvolvimento amplo tenha ocorrido na Renascença após certas mudanças filosóficas e religiosas. A principal fonte era o sistema dos “irmãos da pureza¹⁵⁴”, uma fraternidade árabe de influência hermético-alquímica e, metamorfoseado nessas, do chamado “gnosticismo”. Os irmãos da pureza, de acordo com Panofsky, exerceram forte influência na filosofia de Hildegarda de Bingen, bem como no pensamento do século XII como um todo¹⁵⁵.

Contudo, a relação entre a proporção artística e a harmonia cósmica não foi tão evidente no Medievo como foi no Renascimento. Uma vez que a harmonia cósmica e a teoria das proporções podem se relacionar fora do âmbito artístico, não existe conexão necessária entre as duas áreas; a consequência disso, na teoria artística, foi uma degeneração em “regras plásticas que perdera toda conexão com a cosmologia harmonística¹⁵⁶”;

O Renascimento foi, seguindo a ordem de desenvolvimento (não confundir com “evolução”, no sentido de melhora linear) estilístico, o período no qual os artistas fundiram a interpretação cosmológica fornecida pelos metafísicos com a noção clássica de simetria¹⁵⁷.

O contexto artístico no qual se encontra o *De Sphaera* começa por volta do *Trecentto* e vai até o *Quattrocento*. Sociologicamente, é um período em que a laicização da arte se torna explícita¹⁵⁸; segundo Duby, a arte se libertou, aos poucos, da tutela dos homens da igreja, o que não significa que a mentalidade dos fiéis tenha mudado — pelo menos não em relação aos

152 Ibidem, p. 109.

153 Ibidem, p. 129.

154 PEREIRA, Michela. P. 95.

155 PANOFSKY, Erwin. *Op. Cit.* 2014, p. 129.

156 Idem.

157 Idem.

158 DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel. *História artística da Europa – a Idade Média, tomo I*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997, p. 102.

perigos que ameaçavam as almas pecadoras após a morte, bem como aos hábitos dos fiéis¹⁵⁹ (sacramentos, esmolas etc.).

É possível enxergar uma espécie de tensão no seio do catolicismo; politicamente, o Estado mais poderoso era a igreja, e os cofres mais cheios pertenciam aos papas¹⁶⁰. Aos membros do alto escalão lhes parecia justificável e necessária a exibição de seus poderes, como assim o faziam reis e *condottiere*¹⁶¹.

A universidade era a instituição na qual as novas tendências se mostravam mais claras: alguns, em reação à filosofia tomista, consideravam a tentativa de conciliar o dogma e a razão um ato estéril e mesmo perigoso¹⁶² (Duns Escoto e Guilherme d'Ockham, por exemplo).

É justamente no pensamento místico de correspondências e pautado no par microcosmo-macrocosmo que se pode vislumbrar um clima propício para o surgimento de algumas ideias renascentistas; a influência dessa mudança, contudo, não foi utilizada de forma ampla no campo artístico, como dito anteriormente por Panofsky acerca dos irmãos da pureza e de Hildegarda de Bingen.

A imagem enquanto linguagem artística e filosófico-religiosa atinge o status de meio por excelência de união com o mundo divino. Vê-se certa semelhança, quase sempre por influência indireta como no caso de Bingen, com algumas ideias hermético-alquímicas, bem como a soteriologia da gnose de união com o divino que é o pano-de-fundo da alma, o local de onde emana a vida, como também diz Mestre Eckhart¹⁶³.

Esteticamente, diz Duby, nasce a tendência ao realismo, a qual se afirma, por todo o século, na obra dos pintores e dos escultores: o “esforço para fornecer uma representação mais exata das coisas vistas” e para “extrair do campo do sagrado um espaço de liberdade e delimitá-lo com clareza¹⁶⁴”.

A chamada “terceira idade”, profetizada por Joaquim de Flora em 1260, consistia no reino do espírito santo, o qual ocupava, segundo o historiador francês, mais lugar na vida

159 Idem.

160 Idem.

161 Ibidem, p. 103-104.

162 Ibidem, p. 104

163 ECKHART, Mestre. Sermões Alemães – Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 54.

164 DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel. *Op. Cit.*, p. 105.

devota, tirando forças da função do padre como mediador entre a alma individual e Deus¹⁶⁵. Ironicamente, a maior abertura espiritual termina sendo uma ameaça ao poder da igreja, uma vez que as fronteiras entre devoção e heresia se tornavam estreitas¹⁶⁶.

O perigo da inquisição era eminente: expressar o êxtase religioso de forma livre, seguindo os próprios anseios da alma individual, atenuava o caráter dogmático e literal da doutrina; por conseguinte, um protesto mais aberto contra a autoridade eclesiástica, uma expressão simbólica vista como herege ou mesmo a falta de sorte eram fatores que podiam levar um fiel à condenação¹⁶⁷.

Mestre Eckhart é possivelmente o melhor exemplo dessa situação. Morto antes do julgamento, não foi condenado formalmente e pode ser considerado parte do cânone ortodoxo; no entanto, é impossível não notar seu estilo essencialmente simbólico, que ressalta o “Deus que habita dentro” e o caráter “arquetípico” de Jesus.

De todo modo, pode-se ver o papel da imagem na ascese religiosa; o tema e o objetivo, isto é, a obra-oferenda e a comunicação com o invisível¹⁶⁸, continuam o mesmo. A mudança diz respeito à ênfase na comunicação direta por meio da imagem, uma relação mais pessoal e menos filtrada por membros eclesiásticos. Em suma: a arte, seguindo as novas tendências religiosas, confere mais importância à função mediadora da imagem¹⁶⁹.

A criação *ex nihilo* parece ter sido atenuada pelo sistema de correspondências, bem como pela relação pessoal com Deus, o qual emana pelo universo. Essa cosmologia tem um acento hermético e neoplatônico, embora de forma mais indireta do que direta. Acrescenta-se aos irmãos da pureza a teologia negativa do pseudo-Dionísio Areopagita.

Pode-se resumir a posição da arte no final do medievo, cujo uso da imagem-mediadora será elaborado também na Renascença com a observação de Duby:

Resultam da missão que o objeto pio desempenha: ajudam por
meios — dos mais ingênuos aos mais brutais — a alma fervorosa

165 Idem.

166 Idem.

167 Ibidem, p. 108.

168 DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel. *Op. Cit.*, p. 108.

169 Idem.

a avançar rumo à descoberta do Grund de que fala Mestre Eckhart, da profundidade misteriosa e noturna onde se encontra o que a une diretamente¹⁷⁰.

Após as questões referentes ao estilo e à filosofia da arte, deve-se descrever a linha histórica da astrologia até a Idade Média, de modo que a fortuna dos motivos iconográficos seja compreendida.

A partir dos caldeus, a astrologia chegou a locais como a Índia, China, Síria, Egito e Império romano¹⁷¹. Artisticamente, teve grande êxito no Egito após a sua naturalização pelos sacerdotes egípcios, os quais lhe deram um desenvolvimento original¹⁷².

Essas doutrinas, diz Cumont, as quais cresceram nos templos da Síria e do Egito, transformaram a teologia desses locais¹⁷³. Inicialmente, os mistérios de Isis e Serápis, estabelecidos sob o primeiro Ptolomeu, permitiram-lhes um lugar limitado, mas no período de Nero, cujo professor era Chaeremon, sacerdote de Alexandria e filósofo estoico, redescobriu-se a religião egípcia e a adoração dos poderes da natureza, em particular a adoração às estrelas¹⁷⁴.

Em linhas gerais, a teologia sideral começou com a astrologia dos caldeus, foi transformada no período helenístico sob a influência das descobertas astronômicas, e promovida, depois de se tornar uma adoração panteísta ao Sol, ao grau de religião oficial do império romano, influenciando concepções acerca dos deuses persas e egípcios¹⁷⁵.

Dito isso, passa-se ao documento em si. A origem do tratado iluminado *De Sphaera* é incerta, mas em uma época na qual a política e a cultura tinham laços estreitos, especialmente pela expressão de força e nobreza de uma corte por meio de laços mitológicos e culturais, pode-se estabelecer alguns marcos interpretativos na relação entre a família Sforza e a família d'Este. De todo modo, a transferência do manuscrito de Milão para Ferrara continua

170 DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel. *Op. Cit.*, p. 113.

171 CUMONT, Franz. *Astrology and Religion among the Greeks and Romans*. NY: Dover Publications, 1960, p. 42.

172 Ibidem, p. 43.

173 Ibidem, p. 51.

174 Idem.

175 Ibidem, p. 56.

um mistério¹⁷⁶, sobre o qual apenas algumas questões podem ser elucidadas, sendo mais proveitosa uma interpretação simbólica de suas iluminuras bem como um estudo sobre a relação do tratado com o ambiente cultural da Itália humanista e suas pesquisas filológicas e esotéricas.

O *De Sphaera* pode ter chegado a Ferrara quando Anna Sforza esposou Alfonso I em 1491, contudo, faltam fontes que comprovem a disponibilidade do livro na biblioteca estense, ausência bastante significativa tendo em vista a importância que a corte estense dava à cultura humanística. No entanto, há um fato que ajuda a esclarecer a situação: a falta de tratados humanistas na já consolidada tradição humanista de Ferrara indica que esses textos provavelmente estavam no âmbito privado (estúdios, bibliotecas pessoais etc.)¹⁷⁷.

Casa da família d'Este, a cidade de Ferrara era uma potência humanista. A arte era, nesse período, um potente meio de consenso político, de tal forma que a relação entre a corte estense e a sforzesca, as quais mantinham relações em vista do casamento de Anna Sforza e Afonso d'Este, certamente usavam a arte seguindo o conceito de magnificência e “ilustrabilidade”¹⁷⁸ comum nesse contexto.

Apesar da escassez de fontes, é possível relacionar o manuscrito às famílias Visconti e Sforza pelas armas das respectivas casas que aparecem no *De Sphaera* como um “copyright” do tratado¹⁷⁹.

A mitologia real, outro traço recorrente no Renascimento, mas que também era comum na Idade Média, é um exemplo daquilo chamado por Burckhardt d'O Estado como Obra de Arte¹⁸⁰. No caso da família d'Este, tentou-se estabelecer uma conexão com Carlos Magno, e consequentemente com a “defesa do ocidente contra os árabes¹⁸¹”. Nesse contexto, os deuses e os mitos podem emular a glorificação cortesã, assimilando os senhores do presente aos grandes homens do passado¹⁸².

176 VENTURI, Gianni. Alcune ipotesi di lettura del “*De Sphaera*”. In: *De Sphaera – commentario all’edizione in facimile del codice miniato a.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, IT: Il Bulino edizioni d’arte, 2010, p. 14.

177 Ibidem, p. 24-25.

178 Idem.

179 Ibidem, p. 17.

180 BURCKHARDT, Jacob. *Op. Cit.*, p. 37.

181 VENTURI, Gianni. *Op. Cit.*, p. 27.

182 LAZZI, Giovanna. I pianeti e i loro figli. In: *De Sphaera – commentario all’edizione in facimile del codice miniato a.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, IT:

Resumidamente, a ação da astrologia na política era a seguinte: quando um senhor justo assumia o poder por meio da sabedoria dos antigos, mesmo que de forma sanguinolenta, os planetas faziam, com a força de seus influxos, o resto. Assim, no período do humanismo e do hermetismo, unia-se as práticas dos antigos às novas conquistas da razão¹⁸³. É a variedade de elementos que constituem a concepção do Estado como obra de arte.

Em Pellegrino Prisciani percebe-se que a tentativa de ligar a família Este à antiguidade não foi empreendida por poucos. O autor estabeleceu a origem da casa no mítico Antenor, herói troiano que fundou Padova¹⁸⁴.

É de 1697-1698 o primeiro testemunho documentado da presença do documento na biblioteca estense de Modena. A falta de fontes impede, entre outros motivos, a descoberta de quais astrólogos sugeriram a iconografia das iluminuras. Não se sabe quem inspirou o artista¹⁸⁵. Por outro lado, a análise estilística sugeriu Cristoforo De Predis como artista, embora ainda existam algumas incertezas¹⁸⁶.

As iluminuras do *De Sphaera* têm como protótipo os calendários alemães do Quattrocento. A iconografia provavelmente chegou do Oriente, através da Alemanha, até a Itália. As estações são oriundas do legado da iconografia dos meses, um dos motivos mais difusos nas decorações a relevo das catedrais românicas¹⁸⁷.

A astrologia teve o prestígio renovado a partir do século XII com as cruzadas e com a difusão da filosofia e das ciências naturais na Sicília e na Espanha, quando os textos gregos e os comentários árabes, traduzidos em latim, começaram a ser estudados e copiados. A metamorfose dos deuses influenciou a iconografia, principalmente com os árabes, os quais orientalizaram os deuses¹⁸⁸.

Il Bulino edizioni d'arte, 2010, p. 64.

183 Ibidem, p. 67.

184 VENTURI, Gianni. *Op. Cit.*, p 27.

185 BERTOZZI, Marco. Indagini sul “*De Sphaera*”: uma decifração saturnina. In: *De Sphaera – commentario all’edizione in facimile del codice miniato a.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, IT: Il Bulino edizioni d’arte, 2010, p. 95.

186 Idem.

187 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 69.

188 Ibidem, p. 70.

Além do motivo clássico, a solução estilística dos deuses do zodíaco também se assemelha aos modelos dos calendários do início do *Quattrocento*, em que o tema da subida de Cristo ao céu se aproxima do modo como a astrologia foi retratada no *De Sphaera*¹⁸⁹.

TEATRALIDADE E ESTADO COMO OBRA DE ARTE

Após uma sequência de diagramas astronômicos e astrológicos, os quais se desenvolvem a partir do Tratado da Esfera de João Sacrobosco, dá-se início a série propriamente iluminada do manuscrito, cujo estudo começará a partir da imagem no verso (**figura 14**). A imagem de abertura tem duas representações reais, os emblemas das famílias Visconti e Sforza. À esquerda se encontra uma representação dos braços da família Sforza, com crista e anel diamantados; à direita os braços dos Visconti com crista e serpente alada¹⁹⁰.

Representando os Visconti, a víbora com cabeça de dragão é uma figura quimérica formada por uma serpente enrolada em si mesma. A lenda quer que o menino (e às vezes um ancião), que está sendo devorado pelo dragão, seja um sarraceno morto por Oto Visconti nas cruzadas¹⁹¹.

O brasão Sforza, emprestado pelos Visconti por motivos de sucessão, é rico em símbolos. O anel representa a eternidade; os onze anéis inferiores atrás da serpente representam um desafio às ciências ocultas, pois o número doze era considerado o número do azar¹⁹².

A história estense estava intimamente ligada à refinada construção artística e literária de um topos que retratava seu senhor como bom, justo, leal e generoso¹⁹³. A narrativa presente no tratado expõe e adorna o mito da realeza, é a arte como representação da glória da casa, e como difusão de suas virtudes¹⁹⁴ — mesmo a dedicatória ao príncipe tem uma forma épica¹⁹⁵. Por conseguinte,

189 BERTOZZI, Marco. *Op. Cit.*, p. 100.

190 BINI, Mauro (a cura di). *De Sphaera*. Milano: Il Bulino edizioni d'arte, 2004, p.20.

191 Idem.

192 Idem.

193 Idem.

194 VENTURI, Gianni. *Op. Cit.*, p. 17.

195 Idem.

como é fácil de se notar, o *De Sphaera* não é exatamente uma obra de arte no sentido moderno¹⁹⁶; é demasiado prático para o gosto romântico de nossa época, e seu objetivo é o de ganhar a consideração dos outros estados, o que do ponto de vista político é mais feudal que humanista.

Figura 14: *De Sphaera*, 4v, 1470.



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

Os estenses elevaram a cultura a um tipo de “jogo político”: literatos, artesãos e artistas queriam usufruir desse jogo¹⁹⁷, pois embora a posição do artista renascentista não tenha, de

196 Ibidem, p. 22.

197 Ibidem, p. 22-23.

uma perspectiva sociológica, mudado drasticamente em relação ao medievo, passou a ser dotada de uma qualidade ilustre, a da participação na glória da cidade¹⁹⁸. Sabe-se que a família estense não ficou à espera de um reconhecimento externo, mas antes começou a enaltecer-se a si mesma¹⁹⁹. Diz-nos Burckhardt:

Ferrara é a primeira cidade moderna da Europa; ali, a um aceno dos príncipes, surgiram pela primeira vez bairros grandes, de implantação regular; uma produção residente agrupou-se ali, graças à concentração na cidade, dos funcionários e à atração para ela por meio de artifícios diversos, de uma indústria, ricos refugiados de toda a Itália, sobretudo florentinos, são levados a ali construir seus palácios²⁰⁰.

Outra mudança considerável foi a reavaliação da *victa activa*, o que engloba uma série de atividades humanas desde a nova religiosidade (sacralização da natureza), a qual apresenta algumas continuidades com a teologia negativa da Idade Média, em especial a tradição neo-platônica desenvolvida pelo Pseudo-Dionísio Areopagita, até o desenvolvimento técnico-científico. É a exploração do universo da qual nos fala André Chastel²⁰¹.

No que diz respeito à iconografia astrológica, alguns pontos precisam ser esclarecidos para que se possa fazer uma análise mais detalhada das iluminuras. Do ponto de vista estilístico, a configuração quattrocentesca de divindades em carros alados com animais é uma influência clássica. Ademais, os carros também foram usados em festas e peças teatrais inspiradas nos *trionfi* de Petrarca²⁰², dentre as quais a mais famosa é certamente a representação dos meses no Palazzo Schifanoia, no qual a influência de Manílio e o uso de decanos egípcios foi

198 Ibidem, p. 23.

199 BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 80.

200 Ibidem, p. 75.

201 CHASTEL André. L'artista. In: GARIN, Eugenio. *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Editori Laterza, p. 239.

202 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p.70.

percebida por Warburg, ao passo que a semelhança das imagens dos decanos às imagens listadas no tratado *Picatrix* foi desenvolvida por Frances Yates²⁰³.

O uso dos carros se apresenta como um duplo problema: o primeiro diz respeito à união de dois temas iconográficos clássicos, o dos deuses planetários e dos *trionfi*. Assim, a representação de deuses em carros, como ocorre no ciclo do Schifanoia, reflete o uso dos *trionfi* petrarquinos nas festas medievais, e imprime na obra um caráter teatral, narrativo.

A teatralidade pode então ser investigada do ponto de vista mito-político, isto é, da relação entre a exaltação dos príncipes em festas medievais e renascentistas bem como da construção e o estabelecimento de uma fundação mítica do governo, e do ponto de vista “sugestivo”, no qual o aspecto narrativo desempenha um papel epistemológico, o de facilitar a intuição de determinado conteúdo (normalmente metafísico) por meio dos sentidos.

Além dos Triunfos de Petrarca, o tema dos carros, cujo suporte material foi o *carroccio*²⁰⁴, aparece no díptico de Pierro della Francesca e nos *Canti carnavaleschi* de Lorenzo de’ Medici. Na idade das comunas, cada cidade possuía um carro com quatro rodas, servindo para levar as companhias e também como ponto de referência e reunião durante o combate²⁰⁵.

Os *Canti carnavaleschi* são o ponto culminante do interesse na astrologia. Lorenzo escolheu como tema o triunfo dos planetas, ao qual dedicou a *canzone dei sete pianete*, inspirada provavelmente na série de Baldini. A composição, que aborda temas morais, suscitou uma grande sensação/recepção entre as pessoas, e ganhou força no âmbito neoplatônico, como demonstra a elegia de Naldo Naldi, a qual exalta o magnífico como intérprete da natureza dos astros e de suas correspondências²⁰⁶. Segundo a “ortodoxia” ficiniana: a vida perfeita está nos céus; os homens podem apenas buscar a realização na terra de um reflexo da perfeição celeste²⁰⁷.

203 YATES, Frances. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. USA: The University of Chicago Press, 1991, p. 57.

204 FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 251.

205 Idem.

206 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 72.

207 Idem.

GÓTICO TARDIO E ASTROLOGIA NA IDADE MÉDIA

Nos países baixos se encontra o auge do estilo gótico tardio. Sociologicamente, é um período marcado pela queda da aristocracia feudal, que se transformou numa categoria de cortesãos. A arte se distancia das antigas finalidades religiosas para ligar-se à esfera mundana; as formas, então, ganham novos valores atrelados à aristocracia em queda que busca salvar certos costumes e expressões²⁰⁸.

O tomismo ganha força. A natureza, encaixada no aristotelismo escolástico, é admirada enquanto criação divina. A imanência, entretanto, ainda não alcança a harmonia com o caráter transcendente do mundo, isto é, ainda não ganha a forma dos conceitos de microcosmo e macrocosmo do neoplatonismo renascentista. É uma valorização tomista e, portanto, hierarquicamente baseada numa distância final entre Deus e o mundo, na criação ex nihilo. Síntese clara é dada por Argan: “o fundamento é naturalista; o fim, espiritualista. Uma vez que o belo é a harmonia do universo, nenhuma coisa é perfeitamente bela e nenhuma é destituída de alguma beleza²⁰⁹.”

O enciclopedismo escolástico criou correspondências entre as virtudes e as artes liberais aos planetas, enchendo os vitrais e portais das catedrais. É o princípio que se vê em Giotto²¹⁰ e também em outras congregações cristãs, como na teologia negativa de Mestre Eckhart e no franciscanismo. As correspondências tomistas são de caráter essencialmente aristotélico; o naturalismo da pintura tem os franciscanos como uma de suas fontes. É necessário estabelecer a distinção porque as concepções de microcosmo e macrocosmo sobre as quais se discute aqui dependem, acima de tudo, do hermetismo filosófico e do neoplatonismo.

As generalizações históricas podem confundir o problema. As noções astrológicas que impulsionam o par microcosmo/macrocosmo também aparecem na Idade Média, como o *Les Très riches Heures du Duc de Berry* (**figura 15**) mostra. Procura-se distinguir a concepção do medievo e da Renascença porque há um elemento (existente também na teologia negativa de Eckhart) que os separa: a possibilidade de elevação do homem em um processo de “divinização”, como se verá na iconografia alquímica. Na Idade Média essas concepções não são o

208 ARGAN, G. C. *História da arte italiana 2*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 86.

209 Idem.

210 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 69.

epicentro da cultura, daí a necessidade de separá-las. É o cuidado necessário para não reduzir tudo às semelhanças.

Figura 15: *D homem anatómico*, Les Très riches Heures du Duc de Berry. 1410-1416 e 1485-1489.



Fonte: Chantilly, Musée Condé, Ms. 65.

Milão, na segunda metade dos Trezentos, é o centro italiano do gótico tardio (internacional) — o contraponto do classicismo de Florença²¹¹. Amparada pelos Médicis, Florença é a cidade da nova filosofia renascentista. A falta de uma tradição universitária à maneira medieval²¹² é

211 ARGAN, G. C. *Op. Cit.*, 2003, p. 87.

212 KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought and the Arts – collected essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, p. 89.

um dos fatores que explicam o vigor e o universalismo da cidade centro do neoplatonismo como encarnado na curiosa e instigante figura de Marsilio Ficino. Sua influência não pode ser subestimada, e o alto valor filosófico do renascimento pode ser explicado em algumas máximas de seu pensamento, que inclusive canaliza alguns anseios da pintura da época.

Deve-se ao trabalho pioneiro de Warburg a descoberta dos ciclos astrológicos representados nos afrescos do *palazzo*. A *Sala dei Mesi* retrata os doze signos do zodíaco e os trinta e seis decanos, deuses orientais que governavam seus respectivos ciclos do zodíaco. Além de referências a Manílio, descobertas por Warburg, os ciclos apresentam traços de Boccaccio e Albericus²¹³.

A iconografia astrológica já era conhecida na Idade Média nórdica durante os primórdios do medievo, local onde os manuais mitológicos ilustrados serviam de base para o trabalho de pintores e astrólogos²¹⁴. No que diz respeito ao estilo, a antiguidade apareceu na pintura secular do *Quattrocento* — Botticelli e Filipino Lippi — na remodelagem da aparência humana por meio de um movimento acentuado do corpo e das vestimentas²¹⁵.

Não obstante as fontes nórdicas, na passagem da antiguidade para a Idade Média, nenhuma disciplina sofreu maior eclipse do que a astrologia. Uma vez que os padres da igreja não mediam esforços para atacar os antigos sistemas “pagãos”, a astrologia, evidentemente, não foi poupada²¹⁶. Por conseguinte, a maior parte da literatura astrológica no medievo se encontrava, indiretamente, nos ataques dos padres da Igreja.

Isidoro de Sevilha tornou-se, nesse contexto, um autor chave para entender o status da astrologia medieval. Seguindo os padres da igreja, condenou a prática, mas fez algumas concessões ao uso da astrologia para os procedimentos médicos, admitindo a influência da lua sobre os frutos, os cérebros dos animais, ostras e ouriços-do-mar²¹⁷ que, apesar de tudo, fez algumas concessões à medicina astrológica — fala sobre a influência da lua sobre os frutos, os cérebros dos animais, ostras e ouriços-do-mar.

213 WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: *A renovação da Antiguidade pagã – Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 454.

214 Idem.

215 Ibidem, p. 453.

216 WEDEL, Theodore Otto. *Astrology in the Middle Ages*. New York: Dover Publications, 2005, p. 25.

217 Ibidem, p. 28.

A partir do 12º Século a *Mathesis* de Firmicus e a astrologia platônica de Macrobius e Calcidius entraram na cultura medieval, que passou a ter fontes primárias que não fossem as condenações da igreja²¹⁸. A distinção entre duas astrologias, uma supersticiosa e outra natural (astronomia) continuou.

O ponto de virada começa em Hugo de S. Vitor: seguiu Isidoro na condenação da astrologia “supersticiosa”, mas admitiu, em sua definição de astrologia natural, a influência dos astros na doença e na saúde; enfim, usou características da astrologia em sua definição da astronomia e começou a investigação escolástica sobre a chamada astrologia científica²¹⁹.

A escolástica integrou a filosofia de Aristóteles em seu sistema, e assim aceitou a doutrina aristotélica de que os processos de crescimento terrestre dependiam das esferas celestes. A partir de Ptolomeu, a astrologia tornou-se inseparável da cosmologia aristotélica, e os teólogos cristãos se viram obrigados a recebê-la favoravelmente²²⁰. Em suma: o aristotelismo abriu as portas para a astrologia enquanto ciência, e assim foi incorporada ao escolasticismo.

PALAZZO SCHIFANOIA

O Palazzo Schifanoia foi construído em Ferrara no final do século XIV por Alberto d’Este, e por volta de 1460 foi reformado por Borso d’Este. Uma das salas adicionadas à estrutura original foi a *Sala dei Mesi*, na qual se encontram os famosos ciclos de afrescos pintados por Francesco del Cossa e Baldassare d’Este²²¹. O Palazzo, assim como *De Sphaera* italiano, sempre foi um mistério.

A relação entre a harmonia, própria da arquitetura, e a vivacidade, própria da escultura, determina, segundo Panofsky, o “estágio” no desenvolvimento da maneira grega característica do período renascentista. O primado da arquitetura se deve à matematização do espaço figurativo, o cerne do modo clássico de representação. A escultura se refere ao pathos grego, à

218 Ibidem, p 32.

219 Ibidem, p. 36.

220 Ibidem, p. 63-64.

221 ROSENBERG, Charles M. *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*. *The Art Bulletin*, vol. 61. No. 3, 1979, p. 377.

representação do espaço na qual cada elemento é recíproco ao outro, apontando para uma ideia que abarca toda narrativa da imagem²²².

O Palazzo Schifanoia é um dos pontos altos da cultura humanista da cidade de Ferrara; seus afrescos constituem um dos pontos altos da cultura renascentista da cidade, tanto na perspectiva humanista, como no crescente interesse na astrologia. Do ponto de vista estilístico, os afrescos têm motivos clássicos (os deuses, os carros reais) ricamente ilustrados e com a plasticidade escultural; o espaço, contudo, ainda não chega ao primor da figuração matemática²²³, de modo que uma comparação com a cultura flamenga, voltando-se ao manuscrito *De Sphaera*, é necessária.

Encontra-se no Palazzo Schifanoia uma dupla tradição medieval do mundo dos deuses pagãos. Recuperadas em 1840, as imagens se dividiam em três partes: deuses olímpicos, astrais e vida terrena²²⁴. Um importante veículo para a propagação de temas clássicos foi o *Landshut*, no qual se encontravam deuses gregos que, sob influência oriental, assumiram o governo sobre os astros errantes, emprestando-lhes os seus nomes²²⁵. A difusão dessas figuras (deuses e demônios astrais) foi feita à moda nórdica²²⁶.

As figuras do palácio de Ferrara se revelaram como decanatos indianos de Abû M'Baschar, o que se pode ver na representação do decanato de Áries, em que a figura concorda com a tradição e apresenta uma pequena mudança estilística de cunho árabe (a perda do machado)²²⁷. Os afrescos também concordam com o *Picatrix*, e são versões “modernas” dos deuses egípcios do tempo, os “demônios” banidos por Agostinho de Hipona²²⁸. Portanto, há uma sobreposição de elementos indianos, provavelmente passados para o ambiente árabe por meio dos persas, e de elementos egípcios²²⁹.

222 PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row, 1972, p. 176.

223 Ibidem, p. 172.

224 WARBURG, Aby. *Op. Cit.*, p. 455.

225 Idem.

226 Idem.

227 Ibidem, p. 459.

228 YATES, Frances. *Op. Cit.* p. 57.

229 WARBURG, Aby. *Op. Cit.* p. 462.

Marco Bertozzi, contudo, indica que a série astrológica do Schifanoia revela outro problema, isto é, o fato de que os meses e os signos do zodíaco estejam orientados da direita para a esquerda²³⁰, dado que seguem a aparente revolução anual do sol, o qual prossegue oeste a leste, portanto em sentido anti-horário²³¹. O percurso quotidiano de rotações solares, ao contrário, segue de leste a oeste, ou seja, da esquerda para a direita²³².

Quais são as possíveis soluções para esse problema? A primeira seria um equívoco na reprodução das imagens por alguém sem conhecimento astrológico; a outra solução, no entanto, é oposta: a reprodução foi intencional, fruto de um especialista em astrologia²³³.

A rotação diária do sol, acompanhada pelos decanos, servia, na astronomia egípcia, para a divisão do dia em 24 horas. Desse modo, os decanos representavam as 36 frações de quarenta minutos de cada dia. É possível supor, pergunta Bertozzi, que Pellegrino Prisciani, astrônomo e exímio conhecedor da astrologia, bem como estudioso do programa pictórico do Schifanoia, quisesse indicar, por meio do caminho duplo e oposto dos signos e decanos do zodíaco, a ligação entre a revolução anual do sol e sua rotação diária²³⁴?

A disposição das imagens teria sido uma consciente indicação fornecida por Prisciani aos pintores de afresco da sala? Para Bertozzi, seguindo as recentes produções acadêmicas a esse respeito, a hipótese poderia ser reforçada pela possibilidade de interpretar os afrescos de Ferrara como um monumental horóscopo ilustrado de Borso d'Este²³⁵.

De todo modo, a astrologia, além de ser um campo de pensamento necessário para a compreensão da arte renascentista e da relação cultural entre a Europa e o Oriente, foi importante para a ideia de polaridade da imagem na obra de Warburg. Viviana Molino diz que o conceito de *Umfangbestimmung*, o qual indica literalmente a determinação da circunferência, também

230 BERTOZZI, Marco. "Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico i Palazzo Schifanoia. Engramma, 2012. Disponível em: < http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1137>. Acesso em 22 de jun. de 2019.

231 Idem.

232 Idem.

233 Idem.

234 Idem.

235 Idem.

era utilizada para as categorias referentes ao processo de pensamento e à atividade do artista que define os contornos dos desenhos²³⁶.

A astrologia apresenta, continua Molino, dois significados: a necessidade humana de traçar linhas hipotéticas entre as estrelas de modo que seja possível definir uma imagem para identifica-la e, simultaneamente, tomá-la com ponto de orientação²³⁷.

As representações astrológicas têm diversas faces na cultura renascentista, as quais podem ser resumidas em mágico-religiosa e artística. As duas funções não se excluem, uma vez que o uso das imagens como amuletos era comum no ambiente intelectual de influência hermética e neoplatônica.

Define-se o amuleto como uma imagem, evidentemente associada a um objeto, cuja produção absorve forças cósmicas, de modo que, por exemplo, o efeito de determinado planeta continue a exercer sua influência em qualquer período. O amuleto pode, inclusive, apresentar-se como uma pintura, o que ocorre na produção imagética hermético-alquímica.

As imagens astrológicas, como observado por Warburg, foram associadas aos deuses²³⁸ gregos. O significado da imagem astrológica permaneceu imanente, carregando a potência mágica de outro período. Por esse motivo, prossegue Molino, Warburg associou o Renascimento da antiguidade na Itália à sobrevivência de “demônios” de origem grega nos calendários medievais²³⁹.

No Renascimento pleno, os signos do zodíaco perdem, ao menos em parte, seus significados litúrgicos e adquirem seu valor astrológico, normalmente associado aos episódios mitológicos²⁴⁰. Assim, afirma Giovanna Lazzi, “os planetas representam, a partir dos carolíngios, a sobrevivência mais direta da mitologia clássica²⁴¹”.

236 MOLINO, Viviana. *Aby Warburg Astrologia – polarità e orientamento (7); Arte e astrologia nel palazzo Schifanoia di Ferrara*. Clementinagily, 2017. Disponível em <<https://www.clementinagily.it/wolf/2017/12/aby-warburg-astrologia-polarita-e-orientamento-7/>>. Acesso em 22 de jun. de 2019.

237 Idem.

238 Idem.

239 Idem.

240 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 68.

241 Idem.

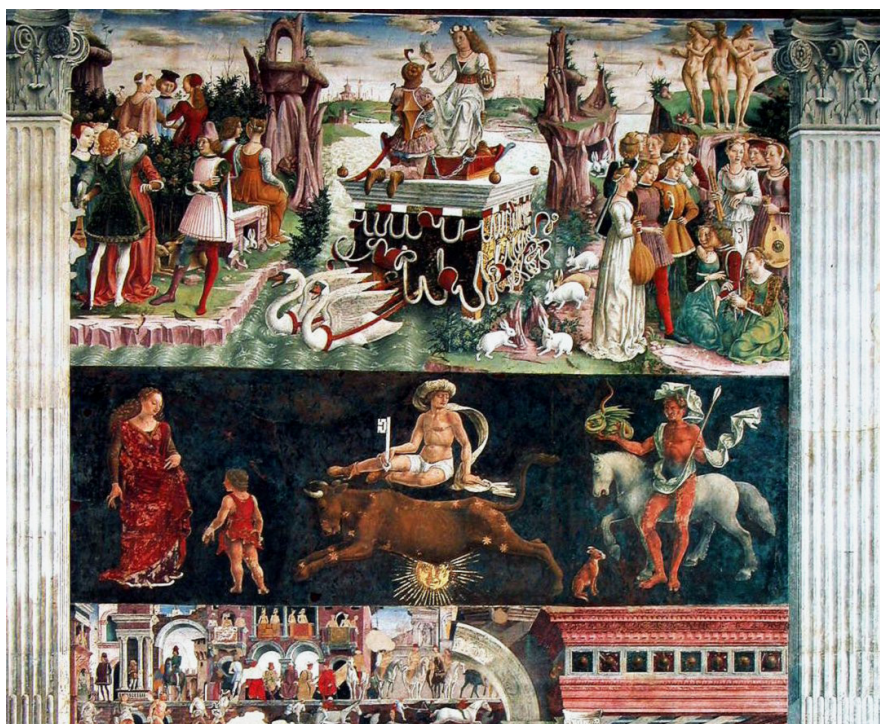
A grande descoberta de Warburg (**figuras 16 e 17**) foi a percepção de uma coincidência com o poema de Manílio, que desde 1417 pertencia aos clássicos, e foi certamente muito lido por astrólogos e humanistas do Renascimento²⁴².

Figura 16: *Detalhe do decanato de Áries, Afresco, Palazzo Schifanoia, 1470.*



Fonte: Palazzo Schifanoia, Ferrara

Figura 17: *Ciclo de Vênus, Afresco do Palazzo Schifanoia, 1469-70.*



Fonte: Palazzo Schifanoia, Ferrara.

A análise estilística mostra o apreço pela moda espiritual importada do Norte, em Ferrara, cidade em que os doze deuses de Manílio vêm a ocupar a região das estrelas errantes, e a astrologia planetária passa para o segundo plano, cedendo lugar à astrologia dos decanatos²⁴³. Essa especulação faz parte de um processo de “psicologização” da astrologia que era completamente estranha à astrologia preponderantemente matemática de Ptolomeu, e certamente pode ser interpretada no contexto da ciência das imagens, que buscava condensar as potências celestes²⁴⁴.

Pouco se sabe sobre a vida de Manílio. A ausência de comentários contemporâneos gerou inclusive uma incerteza acerca de sua existência. Em 998 d.C. o papa Silvestre II mostrou conhecimento sobre Manílio e pediu uma cópia de seu poema *Astronomica* ao monastério italiano de Bobbio²⁴⁵. No entanto, talvez o papa tenha confundido o poeta com Boécio, cujo nome em latim é Anicius Manlius Severinus Boethius. Não obstante, caso tenha se referido a Manílio, então a biblioteca de Bobbio certamente tinha uma cópia da *Astronomica*²⁴⁶.

Na ocasião do concílio de Constança, Poggio Bracciolini, a pedido de Cosme de Médici, saiu em busca de manuscritos antigos. O famoso “caçador” italiano de manuscritos voltou com uma cópia do poema de Manílio, que por sinal foi duramente criticada em vista do péssimo trabalho do tradutor²⁴⁷. A cópia se encontra atualmente na Biblioteca Nacional de Madrid; o original, por outro lado, se perdeu²⁴⁸.

O poema astrológico romano se divide em cinco livros: o primeiro descreve o universo e as constelações ao redor da terra; o segundo e o terceiro abordam os signos do zodíaco e os cálculos astrológicos; o quarto discorre sobre a influência dos signos nos seres humanos, e o quinto sobre o significado astrológico das constelações fora do zodíaco²⁴⁹. A discussão acerca

243 Ibidem, p. 470.

244 GARIN, Eugenio. *Lo zodiaco dela vita. La polemica sull'astrologia dal trecento al cinquecento*. Roma: Laterza, 2007, p. 44-45.

245 VOLK, Katharina. *Manilius and his intellectual Background*. New York: Oxford University Press, 2009. p. 1.

246 Ibidem, p.2.

247 Idem.

248 Idem.

249 Ibidem, p.2.

da racionalidade e da divindade do cosmos, tema caro aos estoicos, segue como linha diretriz do poema, bem como o determinismo cósmico²⁵⁰.

Para Manílio, não é de grande importância o modo como o universo nasceu, e sim entender como a estrutura presente é clara e funciona de acordo com uma ordem perceptível²⁵¹. Segundo Katharina Volk, a cosmogonia de Manílio não pode ser atribuída como estoica, pois as ideias subjacentes ao poema *Astronomica* foram fortemente difundidas, na época, por diversas escolas filosóficas, de modo que não é possível saber se ela é estoica ou não. Entretanto, um elemento claramente estoico seria a ausência de um quinto elemento na sua cosmogonia, ou seja, a exclusão do éter²⁵². Segundo Lowe, a cosmologia estoica não criou uma ponte entre a ética estoica de Manílio e seu determinismo astrológico. Entretanto, ao usar o esquema dos quatro elementos de Empédocles com uma espécie de “panteísmo em que o fogo desenvolvia o papel fundamental” ele criou um tipo de “física da astrologia”²⁵³.

Segundo a visão de Frances Yates, o mundo no século 2 d.C, contexto do platonismo, estoicismo e hermetismo, estava exausto da dialética grega, a qual não parecia capaz de levar o homem a uma ascensão espiritual. As pessoas queriam conhecer a verdadeira realidade, ansiavam por respostas que a educação normal não conseguia dar. Buscavam outros meios de se chegar à resposta, um caminho intuitivo, místico, mágico: o cultivo do *nous*, a faculdade intuitiva do homem²⁵⁴. A filosofia, portanto, não era um exercício dialético, mas um modo de conhecer intuitivamente o divino, uma *gnosis*, uma preparação para a disciplina ascética e para uma vida religiosa²⁵⁵. A concepção de uma ordenação cósmica e a visão do homem como chave interpretativa que está presente nos herméticos, gnósticos e estoicos aparece novamente no Renascimento.

Coerente com o caráter encantatório do poema, Manílio não desenvolve o processo da morte — da pessoa ou do mundo —, mas lida com alguns tópicos escatológicos já vistos em Posidônio e no *Corpus Hermeticum*²⁵⁶. Manílio complementa as explicações de Posidônio no

250 Idem.

251 VOLK, Katharina. *Op. Cit.*, p. 29.

252 Ibidem. P. 30.

253 LOWE, Dustan. *Heavenly and earthly elements in Manilius' Astronomica*. *Ramus*, 43, p. 46.

254 YATES, Frances. *Op. Cit.*, 1991, p. 4.

255 Ibidem, p.5.

256 Ibidem, p. 240.

Macrobius e Aetius²⁵⁷. Ademais, as doxografias de Aetius, Macrobius e Manílio são complementares uma vez que se encaixam nas descrições sobre o destino das almas nas *Tusculanas*²⁵⁸. A divisão entre técnica e poética tem correspondência profunda com o dualismo de Manílio, no qual o céu é a dimensão do filósofo natural, e a terra a dimensão do poeta mitológico.²⁵⁹

O cálculo astronômico, a astrologia, a mitologia e a física estoica não formam um “dogma unificado”, nas palavras de Lowe, mas apontam certos interesses de Manílio, o que demonstra que sua cosmologia é menos confusa do que se pensa²⁶⁰. De todo modo, é preciso apontar algumas diferenças entre a astrologia e o estoicismo: a ideia de divindade na astrologia não está mais separada do astro que possui seu nome, mas se encontra nele, e a interpretação dos mitos não é mais uma alegoria abstrata, mas uma analogia concreta²⁶¹. Manílio representa a forma mais precisa e mais complexa da expressão poética dos astros²⁶².

Se os pesquisadores já enfrentam dificuldades em relação à cosmologia de Manílio e o pano de fundo filosófico/religioso de sua época, em que se encontram difundidas teorias gnósticas, herméticas e estoicas, não é preciso dizer que uma exposição sobre a recepção de Manílio no Renascimento também enfrentará dificuldades. Por um lado, existem fontes acerca da recepção de sua obra nas artes, nas quais serviu, por exemplo, como fonte literária para os ciclos astrológicos do Palazzo Schifanoia, em Ferrara. Por outro, sua teoria dos elementos foi modificada de acordo com os interesses dos autores.

É possível que Giordano Bruno tivesse em mente os comentários de Manílio sobre os deuses, embora tenha mudado o significado para os fins de sua própria filosofia hermética²⁶³ — fato muito comum na Renascença.

Tendo em vista esses limites, pode-se desenvolver um esboço das teorias astrológicas no Renascimento, sua organicidade com o *Corpus Hermeticum* e o papel dos astros nas imagens e

257 Idem.

258 Ibidem, p. 242.

259 LOWE, Dustan. *Op. Cit.*, p. 46.

260 Ibidem, p. 45.

261 KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Paris: Éditions Gallimard, 1989, p. 219.

262 Idem.

263 Ibidem, p. 327.

nas Belas Artes, acentuando o valor da fantasia-intuição como categoria filosófica em Marsilio Ficino e Giordano Bruno. Além disso, a astrologia também será o fio condutor para as polêmicas do Renascimento, isto é, as tensões entre a liberdade humanística e o determinismo astrológico, o qual tem influência em Ficino, e também afinidades com a medicina da época.

Giordano Bruno possivelmente tinha o simbolismo dos deuses presente na *Astronomica* como referência para um tratado sobre a memória, como mencionado anteriormente. O uso simbólico foi modificado por Bruno para melhor expressar suas ideias. Não obstante, uma investigação sobre a sua “estética” é importante para a melhor compreensão da dimensão filosófica da arte renascentista, bem como para uma investigação da influência estoica no problema da *phantasia-intuição*.

As investigações sobre a imaginação, segundo Robert Klein, retomam o princípio estoico do pneuma, e apontam a influência da obra *De Insomnis*, de Sinésio, na qual a imaginação pertence ao pneuma ou corpo sutil que tem as funções dos sentidos interiores e forma o substrato dos nossos sonhos²⁶⁴. Essa concepção apresenta sinteticamente a teoria do conhecimento bem como a estética hermética, e também se mostra presente no trabalho alquímico, o qual se estende em práticas espirituais e pseudo-químicas²⁶⁵.

Na iconografia hermética, os símbolos têm uma tradição que pode ser encontrada na literatura alquímica e astrológica. A imagem tem uma dimensão que vai além do prazer estético, ou melhor dizendo, uma vez que a estética, a teoria da arte, a prática artística e a filosofia estão intimamente relacionadas, não se pode interpretá-las de modo romântico: a obra de arte tem uma função, daí a vasta literatura teórica que tem, acima de tudo, uma função prática e não especulativa²⁶⁶. Por outro lado, essa função prática foge à imaginação moderna; a arte pela arte e a arte como crítica social, tão difundidas em nosso tempo, tornam a apreensão das ideias renascentistas uma tarefa árdua, dificultada até mesmo pela linguagem, já que nos obriga a usar termos recentes como forma de traduzir os objetivos dos artistas e filósofos da época.

A imagem é ao mesmo tempo uma representação mental, um conceito e uma ideia no sentido transcendental. Sendo o homem uma *imago dei*, um microcosmo, ele também é uma chave para a interpretação do mundo. As ideias estão, como difundidas na literatura neoplatonista,

264 KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 65.

265 JUNG, C.G. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 259.

266 PANOFSKY, Erwin. *Idea – A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 49-50.

em uma dimensão transcendente ao mundo. A imaginação/fantasia é capaz de ascender até essa dimensão, começando pelos sentidos e caminhando até o fundamento último; no entanto, não existem universais “puros”, necessitam de algo sensível para se tornarem símbolos²⁶⁷, pois tudo é mediado pela consciência humana. Assim, a obra de arte maneja a ideia, absorvendo na imagem influências metafísicas no caso da astrologia e da alquimia (talismãs, símbolos alquímicos²⁶⁸ etc.) e estimula a “divinização” ou ascensão por meio dos sentidos.

O elemento incorruptível, ao descer pelos sete céus planetários, recebe dons que constituem suas qualidades. Em Fílon e Posidônio, o pneuma assume a forma de um demônio interior ou de um interlocutor invisível²⁶⁹. A descida pode ser vista como um *principium individuationis*, um processo no qual o caráter específico da alma é formado. Marsilio Ficino foi um dos primeiros a sustentar que a individualidade da alma se manifesta em tudo o que ela faz, pressentindo a teoria da arte como expressão da personalidade. A alma vital contém em si, em forma seminal, todas as disposições e inclinações do corpo²⁷⁰.

A imagem tem uma função gnoseológica. Esse aspecto inconsciente também tem um lado transcendental dentro da própria literatura da época: para o homem renascentista, a imagem não é apenas uma sobrevivência do passado histórico, mas de um passado na eternidade, de um elemento que desce e ascende *para além* do mundo das aparências²⁷¹. Por conseguinte, a teoria das imagens dentro do hermetismo tem influência da astrologia, pois a ideia transcendental é inundada de qualidades astrais à medida que desce ao nosso mundo e é influenciada pelos astros. Fora do âmbito “estético”, essa teoria foi marcada por um determinismo ontológico, que de certo modo também pode ser observado na estética, que foi alvo de inúmeras polêmicas na Renascença.

267 KLEIN, Robert. *Op. Cit.* p. 75.

268 YATES, Frances. *Op. Cit.* P. 52.

269 Ibidem, p. 66.

270 Ibidem, p. 68.

271 KLEIN, Robert. *Op. Cit.* p. 64.

A SÉRIE ASTROLÓGICA DAS ILUMINURAS DO *DE SPHAERA*

Saturno (**figura 18**), a primeira iluminura da série astrológica, é representado como um homem coxo apoiado em uma muleta. Na mão esquerda vê-se uma gadanha, símbolo da prosperidade e abundância das pessoas que o veneram. A muleta, bem como o aspecto envelhecido de seus longos cabelos e de sua barba, ilustra a decrepitude associada ao planeta. Saturno era o mais lento dos planetas, e por isso foi associado à velhice e à morte. Durante quase todo o século XV foi considerado o planeta negativo por excelência, e seus filhos — as suas influências — considerados indesejáveis, tristes e perversos²⁷².

Figura 18: *Saturno, De Sphaera, 5v, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

A partir da iluminura saturnina já é possível ver o tom da expressão estética do documento. Os deuses aparecem dentro de um círculo, um traço comum da iconografia dos meses. A circunferência simboliza não só a passagem circular do tempo que se repete, como a perfeição da divindade — denota seu caráter estático, de um princípio ao redor do qual os elementos terrestres se encontram, enfatizando a sua condição arquetípica que harmoniza diversos aspectos sob uma única lei. Aos seus pés estão os signos de Aquário e Capricórnio, meses frios e melancólicos, como aqueles que nasceram sobre sua influência. Na praça, uma narrativa sobre os filhos e efeitos de Saturno: jogos de azar, brigas, ladrões etc.²⁷³.

A execução da segunda iluminura saturnina (**figura 19**) é uma forma de ilustrar o caráter dúbio e perverso dos filhos de Saturno. Ademais, considerando o aspecto político do manuscrito, é possível interpretar a série inteira, como sugere Giovanna Lazzi, por meio do deus do tempo. Desse modo, a punição representada pode ter ocorrido durante uma luta do duque por poder político. É a hipótese que se pode levantar pelas cores da família Sforza e o emblema da mesma no Palácio²⁷⁴. A agricultura é o único traço positivo da influência de Saturno, e contrasta com o acento tirânico da iluminura.

É certo que o motivo da execução se repete na iconografia saturnina, e mais adiante ver-se-á outra expressão desse motivo no manuscrito iluminado alquímico *Splendor Solis*. No entanto, a hipótese continua válida, pois as cenas reais — ou uma miscelânea delas — podem ter sido colocadas propositalmente na iluminura de Saturno, reforçando a influência da astrologia nas ações mundanas, como a política.

O fato não seria novidade, pois a relação entre a política e a astrologia também aparece no âmbito religioso. É o que descreve Warburg em seu ensaio sobre Lutero, mostrando de forma clara e abrangente a maneira como a astrologia se estendia por toda a cultura no começo da modernidade.

Após a influência negativa de Saturno, é chegado o tempo de Júpiter (Zeus), o pai de todos os deuses e o ser supremo do mundo que preside todos os fenômenos atmosféricos — o grande orquestrador do céu. Na mão direita vê-se o símbolo dos raios de Zeus, as três flechas. Na esquerda, o bastão do peregrino, uma metamorfose cristã: símbolo de protetor dos cristãos, representado em aparência religiosa, igual àquela que assumiu durante a idade média²⁷⁵.

273 Ibidem, p. 22.

274 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 81.

275 BINI, Mauro (a cura di). *Op. Cit.*, p.22-23.

Figura 19: *Filhos de Saturno, De Sphaera, 6r; 1470.*

Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

A figuração, como de costume no tratado, segue a linha de representação cúbica, bastante comum nas pinturas de Giotto, por exemplo. Ela serve normalmente para expressar pictoricamente o caráter narrativo, ocupando o espaço como um todo homogêneo. Assim, divide o espaço em três linhas invisíveis que seguem a posição das pequenas lojas abaixo de Saturno. Por fim, utiliza-se da simetria cromática, repetindo o modelo das lojas que se encontram nos extremos e aproximando a cor da loja central aos círculos de Júpiter.

Na segunda iluminura, por outro lado, o efeito é indefinido. O pintor preferiu primeiro dividir o espaço em duas partes ao traçar a linha do telhado na metade da imagem, e depois

separou a metade de baixo em dois espaços com outra linha vertical. A cena da caça perde a profundidade, e embora o efeito da perspectiva tenha sido buscado, a homogeneidade da figura se perdeu, parecendo que a cena de cima ocorre de fato acima da sala dos doutos. Essa busca “cambaleante” pela perspectiva é um exemplo perfeito para a dificuldade e a lentidão do estabelecimento da *maniera greca*, além de lembrar a proximidade estética com a cultura do gótico tardio ou internacional.

A inclinação à organização e ao exercício do poder é representada nas iluminuras de Júpiter (figuras 20 e 21), a qual expressa suas influências. Além disso, a caça com falcões é outro aspecto que remete à corte dos Sforza (e Visconti), uma tradição existente desde o medievo²⁷⁶. No Palazzo Schifanoia as cenas de caça são também relacionadas à iconografia de Júpiter²⁷⁷.

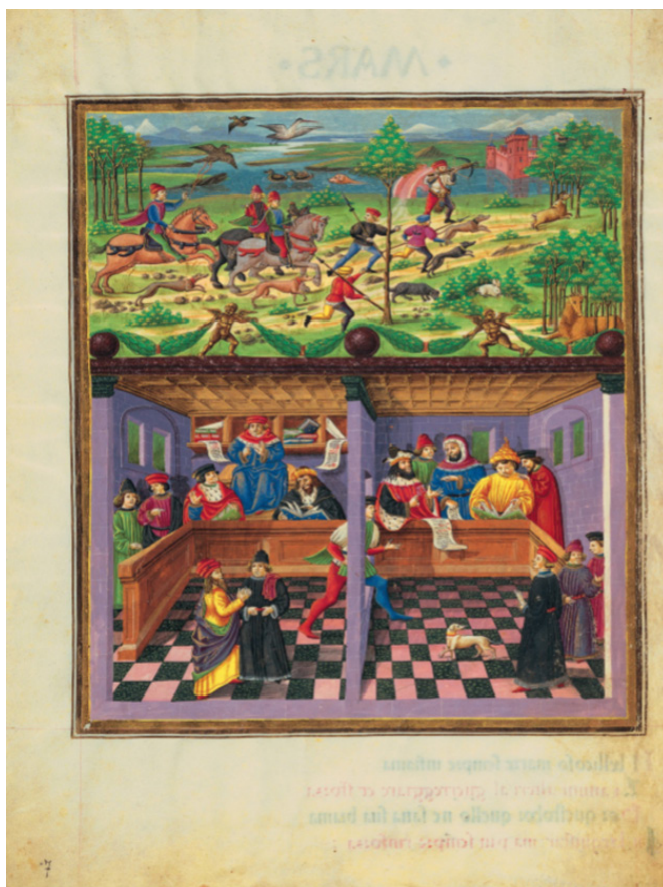
Figura 20: Júpiter, *De Sphaera*, 6v, 1470.



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (ú.x.2.14. Lat.209)

276 Ibidem, p. 23.

277 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 82.

Figura 21: *Filhos de Júpiter, De Sphaera, 7r, 1470.*

Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

A discussão entre doutos, que faz eco aos dizeres do fólio “*produce mathematica e doctori / theologi et gran savi*”, também é característica do governo de Júpiter, e também encontra seu lugar na iconografia do *Splendor Solis*. É expressa no *De Sphaera* na consulta de volumes e rótulos e no encontro de sábios do ocidente e do oriente na segunda iluminura, a das influências²⁷⁸.

Marte (**figura 22**) é representado completamente vermelho, seguindo a tradição. Seus signos são Áries e Escorpião, símbolo que evoca um ferimento por espada. Relaciona-se com a medicina, e é um dos símbolos para a cirurgia; seus trânsitos eram utilizados na astrologia médica²⁷⁹. A armadura mostra que o deus da guerra retratado na iluminura é uma revisitação renascentista do condutor. O cinzel da couraça e das alas do ombro repropõem os protomes

278 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, p. 82-86.

279 BINI, Mauro (a cura di). *Op. Cit.*, p. 23-24.

leoninos, usuais para esse tipo de guerra cujo topos está na galeria de personagens que habitam os plutarcos ilustrados²⁸⁰.

Figura 22: *Marte, De Sphaera, 7v, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

A invasão da cidade na primeira iluminura de Marte não tem, aparentemente, o mesmo cuidado com a proporção que as iluminuras anteriores. É a impressão que se tem em um primeiro olhar, reparando o tamanho dos cavaleiros e da ponte. É difícil saber se os cavaleiros montados estão indo em direção à cidade ou se estão parados. De todo modo, o fato de apenas

cavaleiros sem montaria passarem pela ponte corrigi o efeito estranho da primeira impressão, de uma falta de cuidado com a proporção entre as figuras e as construções.

Volta-se ao problema do estilo, a saber, a diferença entre o gótico tardio e o clássico florentino. Apesar de alguns problemas na execução da segunda iluminura, o tratado está no período em que os escultores e arquitetos começaram a conceber as formas como um “espaço imagético”. Ainda que fosse do ponto de vista do observador, em vez de ser apresentada na forma de projeção pré-fabricada, a visão do espaço como um todo foi uma enorme mudança nas concepções figurativas²⁸¹.

Sobre a mudança na figuração do gótico tardio diz Panofsky:

A arte do gótico tardio divide-se de forma comparável em uma multiplicidade de estilos que refletem essas diferenças regionais e ideológicas. Ao redefinir o fundo material da pintura ou desenho como superfície de projeção, a perspectiva — por mais imperfeita que fosse seu manejo ao início — passa a descrever não apenas o que se vê, mas como se vê sob determinadas condições. Ela fixa o intuitus, para o conceito de Ockham, diretamente do sujeito sobre o objeto.²⁸²

A segunda iluminura (**figura 23**) repete a figuração da segunda de Júpiter: a divisão do espaço na horizontal. Contudo, graças à profundidade no campo e o maior cuidado com os detalhes da natureza, ela obteve melhor resultado. Não se tem a impressão de duas cenas distintas, como ocorrera em Júpiter, mas de dois acontecimentos em um mesmo espaço — o efeito almejado.

Os influxos nocivos de Marte, a cena da batalha, lembram vagamente a *Bibbia de Borso d'Este* — algo comum ao longo do manuscrito. As mesmas cenas se encontram também na série de xilogravuras de Viena e Graz no manuscrito vienense *Die sieben planeten*²⁸³.

281 PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 12.

282 Ibidem, p. 11.

283 BINI, Mauro (a cura di). *Op. Cit.*, p. 25.

Figura 23: Filhos de Marte, *De Sphaera*, 8r; 1470.



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

O Sol (**figura 24**), que tinha sempre o aspecto juvenil na arte clássica e usava uma coroa de raios dourados, aparece, nesta iluminura, como um ancião de barba e cabelos grisalhos e com uma coroa de ouro na cabeça. Em sua mão direita se vê um livro, símbolo da sabedoria; na mão esquerda, o cetro, símbolo da realeza e da glória²⁸⁴. Seu único signo, o leão, aparece entre suas pernas. Abaixo, o exercício físico e o treinamento aparecem como efeitos solares.

Figura 24: *Sol, De Sphaera, 8v, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

Na segunda iluminura (**figura 25**) percebe-se, pela terceira vez, a divisão horizontal; a sala religiosa acima da sala real tem um efeito quase cinematográfico, como se fosse possível enxergar os dois andares como um todo, sem a presença da parede. O poder religioso é representado acima do poder real, e a aparição do cristianismo em uma iluminura astrológica é um exemplo da relação entre o Sol e Cristo, após a adaptação dos deuses greco-romanos ao simbolismo cristão²⁸⁵.

Figura 25: *Filhos do Sol*, *De Sphaera*, 8v, 1470.



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

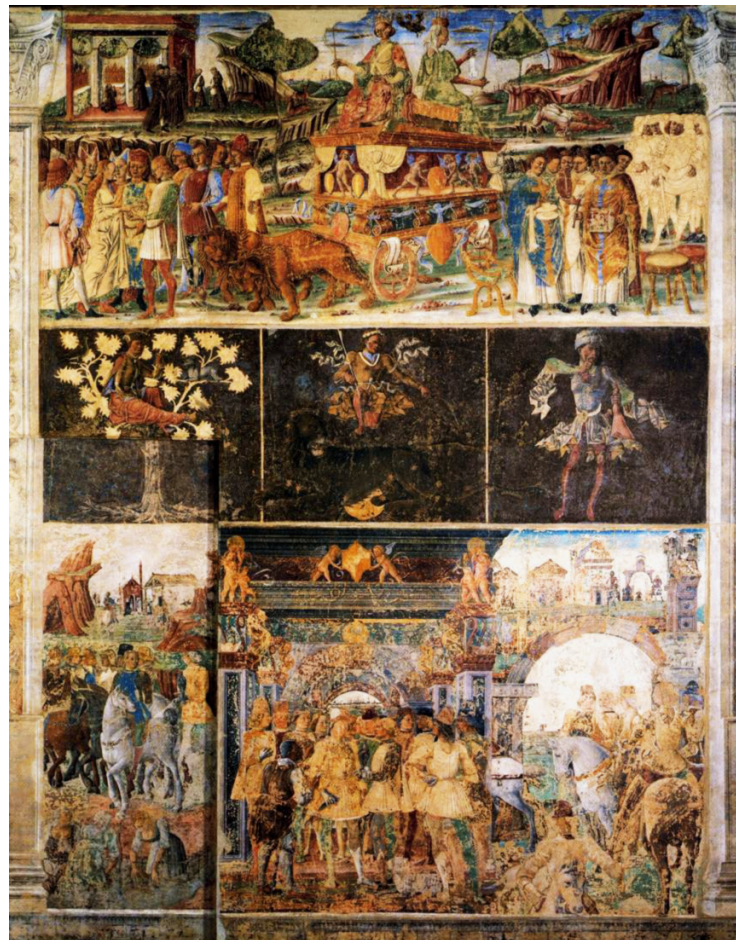
No Schifanoia (**figura 26**) tem-se um exemplo da relação supracitada. O relato de Warburg sobre os filhos do sol, rezadores metamorfoseados à iconografia clássica, diz:

No canto direito superior do afresco vemos monges em oração, ajoelhados numa capela diante de um retábulo; essa representação provém dos filhos planetários de Sol-Apolo e se inseriu na série dos doze deuses de Manilius, que domina a composição. Já a partir de 1455, encontramos no sul da Alemanha esses rezadores pios como elementos típicos dos “filhos do Sol”. O verso alemão de incunábulo

planetário diz: “Antes do meio-dia, servem muito a Deus; depois, vivem como querem²⁸⁶”.

A metamorfose cristã dos “filhos do sol” se encontra na parte superior do afresco do Schifanoia, e também nas famosas representações de Baccio Baldini. Diferentemente do *De Sphaera*, a divindade aparece num carro régio; os influxos são os mesmos e à direita há um altar com um crucifixo e duas pessoas ajoelhadas rezando.

Figura 26: Afrescos de julho (*Júpiter-Cibeles*), Palazzo Schifanoia, 1476-84.



Fonte: Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Um dos principais documentos da astrologia renascentista na Itália, os fólhos de Baccio Baldini (**figura 27**) foram o fundamento das elucubrações de Lorenzo, o Magnífico. Semelhantes

às iluminuras estenses, mais do que a difusão de um modelo, percebe-se também um gosto que estava se afirmando nas cortes. É um exemplo dos intelectuais a serviço dos senhores²⁸⁷.

Figura 27: O planeta Sol, Baccio Baldini, 1464.



Fonte: Musei civici, Castello Visconteo.

Vênus (figura 28) se opõe à morte: é a extensão do domínio feminino sobre a Terra. A coroa de flores é um traço iconográfico que aparece na *De Imaginibus Deorum* e na *Africa* de Petrarca. A simetria ocorre com a oposição de dois casais, um à esquerda e outro à direita, com o musicista no meio formando uma linha vertical com a deusa, cujos cabelos loiros seguem

a tradição iconográfica²⁸⁸. Ademais, a parede de árvores ao fundo também delimita o espaço; seus signos, Libra e Touro, estão nos dois círculos abaixo da deusa. Os bons influxos de Vênus são retratados na segunda iluminura — uma das mais harmoniosas do tratado.

Figura 28: *Vênus, De Sphaera, 9v, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

Herdeiro da iconografia do tempo, o mito medieval da fonte da juventude (**figura 29**), parecido com o afresco no castelo de Monte de Saluzzo, é o centro da iluminura. A simetria atinge, aqui, um dos pontos altos do manuscrito: O ambiente é um tipo de *hortus conclusus*, um espaço

sereno, mas bem protegido e delimitado pelo muro que o isola da realidade²⁸⁹. As duas saídas nas extremidades se harmonizam com a cidade, mostrando o chão listrado e os edifícios à esquerda e à direita. O horizonte surge centralizado, apontando para o infinito; as nuvens e os pássaros sobrevoando se confundem no sereno céu azul, cujo vívido colorido reflete o sol à direita.

Figura 29: *Filhos de Vênus, De Sphaera, 10r; 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

O grupo de musicistas quase idêntico ao da *bibbia di borso*; o jardim das delícias é proveniente do decamerão, de Boccaccio. A iconografia litúrgica simboliza o renascimento; a água batismal é também a fonte da juventude, a imersão que garante a salvação da alma²⁹⁰.

289 BINI, Mauro (a cura di). *Op. Cit.*, p. 28.

290 LAZI, Giovanna. *Op. Cit.* P. 88.

De acordo com a citação de Warburg, Albericus, astrólogo inglês do século XII, escreveu acerca da representação de Vênus que:

“Entre os planetas, Vênus ocupa o quinto lugar. Por isso é representada em quinta posição. Vênus foi pintada como a mais formosa das virgens, nua e nadando no mar, [na mão direita, segura uma concha,] adornada com uma guirlanda de rosas brancas e vermelhas, e vinha acompanhada por pombos que revolteavam em seu redor. Vulcano, o deus do fogo, rude e feio, era seu marido e estava em pé à sua direita. Em frente, porém, encontravam-se três pequenas donzelas enquanto a terceira nos mostrava suas costas; também seu filho, Cupido, alado e cego, encontrava-se ali, atirando com seu arco e flecha em Apolo, refugiando-se então [temendo a ira dos deuses] no colo da mãe, que lhe estendia a mão esquerda”²⁹¹.

Mercúrio-Hermes (**figura 30**) é o símbolo da lucidez e da eloquência, bem como protetor dos comércios e fornecedor de riquezas. Na mão direita encontra-se uma bolsa, símbolo da prosperidade econômica; na esquerda, o caduceus, símbolo de caráter favorável às artes²⁹². Nas influências de Mercúrio percebe-se, nesse tratado, o princípio aristotélico medieval — a arte concebida como técnica abrangente (artesanato, medicina etc.). A relação dos homens com os objetos é o tema central da segunda iluminura²⁹³.

Os filhos de Mercúrio (**figura 31**) são representados à maneira teatral; os efeitos, ligados à fortuna e à luta, têm caráter narrativo. Uma análise atenta ao acento descritivo da imagem traz à luz algumas incongruências da iluminura: a primeira, que se repete ao longo do manuscrito, é a discrepância entre o cuidado com as representações divinas e as cenas; a segunda, o excesso de personagens, que parecem apenas preencher o espaço²⁹⁴.

291 WARBURG, Aby. *Op. Cit.*, p. 467.

292 BINI, Mauro (a cura di). *Op. Cit.*, p. 30.

293 Ibidem, p. 31.

294 LAZZI, Giovanna. *Op. Cit.*, 89-90.

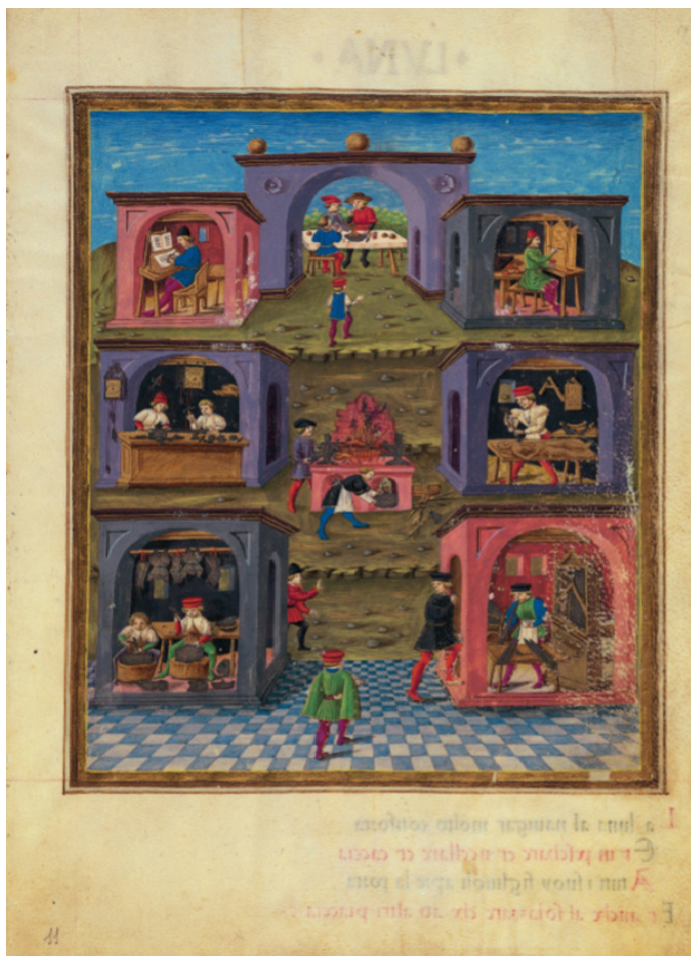
Figura 30: *Mercúrio, De Sphaera, 10v, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (ú.x.2.14. Lat.209)

A segunda iluminura (**figura 31**) parece dividir hierarquicamente as artes ao dar certa profundidade aos cubos, cada um com um trabalho específico, de modo que o nosso olhar se direcione ao cume do monte, local onde se encontra um arco. As artes intelectuais, as mais próximas do arco, parecem ser as mais importantes, enquanto as mais “mecânicas” estão na parte debaixo da iluminura.

A Lua (**figuras 32 e 33**) é representada com um chifre de caça na mão direita e uma tocha na esquerda. Na iconografia encontram-se outras versões, como a lua com um maço de ervas curativas, as quais eram exigidas pela tradição. A colheita ocorria em São João Batista, no dia 24 de junho — em correspondência ao solstício que se iniciava em câncer, signo da lua. É uma influência da obra de Manílio. Ela é a senhora da noite e da feminilidade; da fecundidade e da vida interior; símbolo do inconsciente e da imaginação; representação dos sonhos e dos impulsos instintivos²⁹⁵.

Figura 31: *Filhos de Mercúrio, De Sphaera, 11r; 1470.*

Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

Os pés sobre as rodas simbolizam a fortuna; em algumas iluminuras medievais o carro noturno da lua se contrapõe ao solar. É esse o caso do *Die Sieben Planeten*, modelo cujos ecos se encontram no manuscrito italiano²⁹⁶.

Duas concepções de mundo se chocavam no Renascimento: o determinismo astrológico e a liberdade do homem fundamentada na tradição humanista. O tema da *rinascita* e da *renovatio* estava cheio de conotações astrológicas²⁹⁷. O devir temporal, o nascimento e a morte dos povos, enfim, o renascimento e a degeneração²⁹⁸ levavam o tema da *rinascità* para além de uma simples “recuperação” da antiguidade.

296 Ibidem, p. 31-32.

297 GARIN, Eugenio. *Op. Cit.*, 2007, p. 33-34.

298 Idem.

Figura 32: *Lua, De Sphaera, 11v, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (ú.x.2.14. Lat.209)

A tensão com o humanismo do renascimento, que defendia a liberdade do homem frente ao determinismo naturalista/cósmico, parecia então inevitável, e é nesse sentido que a afirmação de Petrarca sobre a redução da cultura à natureza e da justiça social à justiça natural deve ser entendida, pois a revolta do poeta italiano não era contra a técnica ou a ciência, mas contra a concepção de um mundo imutável²⁹⁹.

Um dos maiores problemas dentro da astrologia divinatória era a relação entre o momento técnico (leitura dos céus) e o momento de operação (prática)³⁰⁰. São Bernardino de Siena, que

299 Idem.

300 Ibidem, p. 37.

dizia ser necessário observar os céus antes de cortar uma árvore ou de administrar um medicamento³⁰¹, e Paracelso são alguns exemplos desse problema no que diz respeito à medicina.

Figura 33: *Filhos da Lua, De Sphaera, 12r, 1470.*



Fonte: Biblioteca Estense, Módena, (á.x.2.14. Lat.209)

A projeção é outro problema intimamente relacionado ao assunto. Ibn Khaldun dizia em tom crítico que o interrogar dos céus tornava consciente os elementos inconscientes³⁰². Outros enxergavam a mesma questão de modo mais simpático, e afirmavam que era possível ler o céu

301 Ibidem, p. 36.

302 Ibidem, p. 43.

por meio dos homens, pois o céu se reflete no espírito do homem³⁰³. A concepção da *imago dei* era bastante conhecida, e pode ser vista também no *Corpus Hermeticum*, em Manílio.

O humanismo e o hermetismo estavam intimamente relacionados; a estética “à maneira grega” e o simbolismo hermético entrelaçavam-se constantemente. As representações estritamente matemáticas terminaram: os deuses são amigos e inimigos, e existem relações de simpatia entre os deuses, bem como entre os elementos terrestres.

A técnica e a ciência, o culto e as crenças antigas, enfim, o pensamento renascentista tinha tantas raízes que nem sempre é possível traçar distinções³⁰⁴. Em suma, houve um processo de “psicologização” do céu no Renascimento que se apresentou como um problema artístico e filosófico na iconografia hermética; as soluções estilísticas não podem ser interpretadas somente do ponto de vista estético. É necessário entendê-las como uma filosofia da arte ou uma ciência das imagens.

O uso da arte enquanto amuleto, combinando as concepções astrológicas com as egípcias — graças ao *Corpus Hermeticum* — tornou-se comum na produção hermética. Concatenava-se, desse modo, a arte-amuleto como proteção espiritual (proteção de uma influência planetária, por exemplo) com a arte-magia objeto de transformação espiritual (as projeções psicológicas observadas por Jung).

303 Ibidem, 40-41.

304 Ibidem, p. 46.

CAPÍTULO 3 — SPLENDOR SOLIS

TALISMÃS

O uso de talismãs recorrente no antigo Egito encontrou seu caminho ao Renascimento por meio da filosofia de Marsílio Ficino. Os textos do *Corpus Hermeticum*, particularmente o *Asclepius* e o *Poimandres*, possuíam descrições sobre alguns rituais e práticas religiosas dos egípcios, entre as quais se encontravam comentários sobre o uso e o papel do talismã.

A iluminura presente no tratado de Stolzenberg (**figura 34**) é um exemplo da mudança iconográfica de Hermes Trismegisto comentada no primeiro capítulo. Agora, vê-se a forma final do sábio humano, cujos traços passaram pela iconografia de Thoth e de Imhotep.

Figura 34: Daniel Stolz von Stolzenberg, *Viridarium Chymicum*, XVI.



Fonte: STOLZENBERG, Daniel Stolcius de. *Le Verger Chymique*. Vincennes: La Fontaine de Perre, 2009, p. 32.

A arte e a filosofia eram próximas no Renascimento, em parte por causa da relação de ambas com a teoria do conhecimento de matriz neoplatônica, a qual prezava pelo pensamento imagético, e pela influência clara de teorias filosóficas nas diversas teorias da arte, muitas vezes, segundo Robert Klein³⁰⁵, meras traduções em linguagem artística do platonismo vigente.

Ademais, o gosto pela criação como expressão do espírito valorizava o “filosofar artístico”, desenvolvido em imagens, e a arte filosófica, que por meio de sua metodologia própria utilizava a estética e o simbolismo como forma de responder às elevadas questões metafísicas que ocupavam os filósofos do período.

A função do objeto artístico é mais bem delimitada no campo religioso referente à vida no além-túmulo, fundamental, como visto no primeiro capítulo, para entender as escolhas estéticas e o estilo da arte egípcia, em especial o seu gosto pela imagem-símbolo como suporte para reflexão artística e metafísica.

Na Renascença, a união entre o neoplatonismo hermético e as concepções astrológicas que, como na alquimia, relacionavam-se com a medicina e com a filosofia natural, favoreceu o uso dos talismãs, enquanto imagens catalizadoras de influências cósmicas também no âmbito artístico.

Marsilio Ficino, que era filho de um médico, estudou medicina e escreveu um tratado sobre o assunto chamado *Libri da vita*. Dividido em três partes, foi publicado pela primeira vez em 1489³⁰⁶. Observa-se em seu texto pressupostos astrológicos, o que era comum na Idade Média e no Renascimento, embora ele estivesse, na verdade, desenvolvendo outro tipo de pensamento, a saber, o uso de talismãs³⁰⁷.

Esse trabalho tinha em mente os estudantes de dedicação intensa aos estudos, os quais poderiam, possivelmente, apresentar traços do humor melancólico³⁰⁸. O motivo para tanto, segundo a tradição da teoria dos humores, era a influência de Saturno, cujo governo abarcava a contemplação e os estudos, sendo uma característica do planeta o influxo da melancolia³⁰⁹.

Aconselhava-se aos melancólicos que evitassem plantas, ervas, animais, pedras e pessoas que pertenciam a Saturno, bem como uma aproximação aos planetas que emanavam vida, como o Sol, Júpiter e Vênus, os quais foram poeticamente descritos por Ficino como as “três graças”, uma referência ao hino ao sol, do imperador Juliano³¹⁰.

Ficino compara a magia à agricultura, e escreve que aquele que conhece os objetos naturais e as estrelas, o *magus*, repete o mesmo processo do agricultor: insere as coisas celestes nas

306 YATES, Frances. *Op. Cit.*, 1991, p. 62.

307 Idem.

308 Ibidem, p. 62-63.

309 Ibidem, p. 63.

310 Idem.

terrenas no momento apropriado³¹¹. Posteriormente, o filósofo observa que Plotino, ao falar dos influxos celestes, repete Hermes Trismegisto, que dizia que os antigos magos ou sacerdotes capturavam “coisas divinas e maravilhosas” nas estátuas e vítimas sacrificiais³¹².

Os talismãs não são mencionados até o terceiro livro, cujo título é *De vita coelitus comparanda*, baseado na tripartição intelecto, alma e corpo³¹³. A cosmologia na qual essas concepções se edificam diz que há um intelecto do mundo e um corpo do mundo, entre os quais reside uma alma do mundo³¹⁴. Na mente ou intelecto divino estão as ideias; na alma do mundo as “razões seminais” cuja quantidade corresponde ao número de ideias na mente; a matéria, no corpo do mundo, depende dessas razões seminais. Se a matéria entra em degeneração é possível restaurá-la por meio de manipulação das formas elevadas das quais ela depende, como a relação com o zodíaco³¹⁵.

O *Liber de vita coelitus* é um comentário a Plotino, embora Ficino não especifique a passagem à qual se refere. Kristeller, estudioso do neoplatonista florentino, descobriu em um manuscrito no qual o autor se refere à Eneida, IV, 3, XI³¹⁶.

Frances Yates afirma que para Ficino as imagens celestes estão integradas no sistema mágico de correspondências, e que as formas das coisas inferiores (aquelas que ocorrem em nosso mundo) dependem das imagens celestiais³¹⁷. Ademais, Yates observa que posteriormente, no comentário à passagem de Plotino, Ficino diz que essas imagens estão organicamente relacionadas às razões seminais na alma do mundo, as quais são o reflexo presente no “local intermediário” das ideias na mente divina³¹⁸.

O *magus* renascentista atua em um papel semidivino graças a seu entendimento sobre o uso das imagens e o sistema que une o elevado mundo divino à alma do mundo e ao mundo

311 FICINO, Marsilio. *Come ricevere vita dal cielo*. USA: Edizioni Lulu, 2014, p. 98.

312 Ibidem, p. 99.

313 YATES, Frances. *Op. Cit.*, 1991, p. 63.

314 Ibidem, p. 64.

315 Idem.

316 Idem.

317 Ibidem, p. 65.

318 Idem.

dos sentidos³¹⁹. Esse uso das imagens passa da teoria do conhecimento para a teoria da arte, o que permite outro modo de enxergar o ambiente artístico da Renascença.

A gnoseologia neoplatônica, bem como os aristotelismos da moda (hierarquia das faculdades da imaginação, lógica simbólica) alinharam-se ao gosto pela força expressiva, pelo *pathos* heroico dos gregos. O mundo natural é visto como reflexo de uma ordem metafísica, o constantemente comentado par microcosmo/macrocosmo. A acuidade da representação sensível facilita a apreensão das verdades filosóficas, pois todo conhecimento passa pela sensibilidade.

Voltando ao surgimento do talismã na Renascença, antes que se possa falar sobre o uso de obras de arte como talismãs, observa-se que o comentário camuflado de Ficino era uma justificação para o uso de talismãs segundo a mágica do *Asclepius* no terreno do neoplatonismo.

Ademais, o olho *wedjat*, considerado o amuleto arquetípico, relacionava-se com Thoth, o qual era visto como provedor de amuletos para os mortos e para os vivos³²⁰. Thoth, como se sabe, foi o deus precursor do hermetismo, cuja iconografia e simbolismo metamorfosearam-se às concepções gregas no *Corpus Hermeticum*.

O texto é um diálogo entre Hermes Trismegisto e seu discípulo, *Asclepius*, em que se discorre sobre a continuação da vida através do cosmo, a hierarquia cósmica, na qual Deus governa o céu, a comunicação entre os deuses astrais e os homens por meio de demônios entre outros tópicos³²¹.

Analisando o texto, Gersh aponta que no *Asclepius* o homem se aproxima a Deus por duas características: a razão e a criação de deuses. A razão segura os impulsos³²², possibilita ao homem o estado de puro intelecto; a arte atrai as potências divinas; as estátuas, por exemplo, são preparadas para receber as influências superiores nos templos, do mesmo modo que o Deus primordial criou os deuses superiores ao colocar corpos astrais no “templo” do cosmos — a segunda afinidade entre o divino e o homem³²³.

É principalmente a segunda afinidade que interessa a este trabalho. A obra de arte como “teatro cósmico” foi discutida no primeiro capítulo, e é um conceito capaz de abarcar toda a

319 Ibidem, p. 66.

320 PINCH, Geraldine. *Op. Cit.*, 1994, p. 110.

321 GERSH, Stephen. *Theological Doctrines of the Latin Asclepius*. In: WALLIS, Richard T (edited by). *Neoplatonism and Gnosticism*. New York: State University of New York Press, 1992, p. 130.

322 Idem.

323 Idem.

produção artística egípcia, uma vez que a sua função é religiosa. O uso da arte como amuleto retoma essa cosmologia, de modo que seja possível explorar a sua função como categoria artística e religiosa.

Frances Yates cita uma passagem de D. P. Walker, na qual o autor comenta que Ficino retorna, no final do livro, ao comentário à obra de Plotino para, dessa vez, argumentar que ele estava repetindo o que Hermes Trismegisto havia dito no *Asclepius*; assim, o livro é um comentário a Plotino apenas no segundo momento, sendo o seu foco a passagem do *Asclepius* na qual a magia egípcia é descrita³²⁴.

Anteriormente, continua Yates, Ficino concordava com Tomás de Aquino, o qual condenava a mágica de *Asclepius* como demoníaca. Entretanto, após ler o comentário de Plotino, passou a entender que, ainda que houvesse magos que usassem magia demoníaca, Hermes Trismegisto não era um deles³²⁵.

Por conseguinte, a magia do *Asclepius* entra reinterpretada por meio da filosofia de Plotino no neoplatonismo da Renascença, bem como no cristianismo neoplatônico de Ficino por meio da obra *De Vita Coelitus comparanda*, a qual necessitou de muito engenho para escapar das objeções de autoridades católicas³²⁶.

O *Asclepius* tem uma analogia entre o Egito e o céu, na qual a relação homem-deus-templo cósmico é expressa na ideia de que o próprio Egito foi um templo na terra³²⁷. Há, nesta passagem, uma discussão acerca da decadência das religiões³²⁸, cujo eco se encontra nos lamentos de Giordano Bruno sobre o fim do Egito. Além disso, vê-se outro fator para a forte impressão que o Egito enquanto terra primordial da magia causou nos filósofos renascentistas.

Metafisicamente, de acordo com a observação de Gersh, a teologia hermética do *Asclepius* que serve de fundamento para a visão da arte como amuleto, bem como para as manifestações astrológicas, mágicas etc., é a aproximação entre o atemporal com o temporal: diz-se que o processo criativo não é estritamente temporal nem atemporal, mas uma relação entre os dois³²⁹ (na linguagem da história das religiões, dir-se-ia que há uma relação do tempo sagrado com o profano).

324 YATES, Frances. *Op. Cit.*, 1991, p. 66.

325 Ibidem, p. 67.

326 Ibidem, p. 68.

327 GERSH, *Op. Cit.* p. 130.

328 Ibidem, p. 130-131.

329 Ibidem, p. 136.

Num primeiro momento, Deus é idêntico às coisas criadas, dado que elas existiam nele antes do processo temporal da criação³³⁰; por outro lado, Deus só é semelhante ao mundo criado num segundo instante, uma vez que só é igual às coisas criadas tal como elas existem fora dele após o ato temporal da criação³³¹.

A *Primavera* de Botticelli (**figura 35**) é um bom exemplo para ver o alcance do neoplatonismo hermético nas pinturas renascentistas fora do círculo de iluminuras e da chamada ciência ou arte das imagens, que, embora partilhem um programa estético e uma filosofia da arte, costumam ter objetivos diferentes.

O Nascimento da Vênus e a Primavera são provenientes do mesmo local, a vila de Castello, propriedade dos jovens da família Médici; é praticamente certo, diz Edgard Wind, que ela foi pintada para Lorenzo di Pierfrancesco, o qual foi criado sob a tutela de Lourenço o Magnífico³³².

Existe evidência documentada de que Pierfrancesco era um pupilo de Angelo Poliziano e Marsilio Ficino, bem como patrono de Botticelli³³³. A constelação Ficino-Poliziano-Botticelli deveria então, prossegue o historiador da arte bretão, ser o suficiente para explicar essas pinturas³³⁴. Contudo, apenas os componentes derivados de Poliziano, ao qual a poética de Botticelli deve muito, principalmente pelo seu uso das musas, foram estabelecidos com sucesso — além, é claro, de seu uso dos poemas clássicos³³⁵ (hinos homéricos, odes de Horácio e *fasti* de Ovídio).

A proposta de Wind baseia-se nas três musas, e busca explicitar a relação entre as figuras à esquerda com as figuras à direita, mostrando uma teoria sobre o amor ligada à filosofia³³⁶ de Ficino como modo de explicar as escolhas de Botticelli para representar essa teoria, bem como a forma pela qual o pintor italiano expressou esteticamente as nuances entre a tensão dos opostos.

À direita, Zéfiro, o vento da primavera, persegue Clóris, a ninfa da terra. A tentativa de fuga é frustrada por Zéfiro, o qual agarra Clóris e a impede de escapar. O contato com Zéfiro

330 Idem.

331 Idem.

332 WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. NYC: W. W. Norton & Company, 1969, p. 113.

333 Idem.

334 Idem.

335 Ibidem, p. 113-114.

336 Ibidem, p. 114.

provoca uma reação em Clóris, e flores nascem da respiração da Ninfa, transformando-a em Flora, o “arauto resplandecente da primavera³³⁷”.

Figura 35: *A Primavera*, Sandro Botticelli. 2,03 m x 3,14 m. Têmpera, pintura sobre painel. 1477-1482.



Fonte: Galleria degli Uffizi.

Botticelli representa uma metamorfose, uma mudança na natureza: a passagem da paixão ao amor³³⁸. A progressão Zéfiro-Clóris-Flora ilustra a dialética do amor: a *Pulchritudo* (beleza) nasce de uma *discordia concors* entre *castitas* e *amor*. União dos opostos, Ninfa e Zéfiro, na beleza da Flora³³⁹, o terceiro elemento: a fase inicial da metamorfose do amor que se desenrola no jardim de Vênus³⁴⁰.

337 Ibidem, p. 115.

338 Idem.

339 Ibidem, p. 117.

340 Idem.

O interesse na questão dos opostos permite um paralelismo com a iconografia hermética, com a qual a obra tem um ponto em comum: a figura de Marsilio Ficino. O acento da obra de Botticelli é essencialmente neoplatônico, o que não exclui a aproximação.

Embora não seja uma criação dos neoplatônicos, a alquimia tem conceitos e uma base metafísica em comum com o neoplatonismo, fruto do contexto helênico e do sincretismo existente entre as várias escolas chamadas “gnósticas”. Além disso, seu crescente interesse na Renascença também se deu em um contexto de colorido neoplatônico, confirmando a sua antiga delimitação da antiguidade³⁴¹.

Mercúrio que segundo Wind³⁴² é a figura mais difícil de ser interpretada na pintura parece ser também a chave para desvelar o acento místico-filosófico subjacente à sua composição. Na tradição, o deus é conhecido como pai das três graças, motivo pelo qual se relaciona com as graças de Botticelli e atua como guia das almas³⁴³, aquele que faz a ponte entre os dois mundos. Wind afasta-se dessa última face de Mercúrio ao apontar a falta do elemento fúnebre na pintura³⁴⁴.

De todo modo, Mercúrio também é conhecido como Hermes, figura importantíssima no Renascimento seja na filosofia hermético-platônica, seja na alquimia. No século VII, o argento vivo foi atribuído ao planeta Mercúrio, o que resultou na visão de alguns alquimistas bizantinos, em especial Stefano, de que o “demiurgo colocou primeiro o Saturno³⁴⁵”.

A relação entre os dois planetas é bastante clara na iluminura acima do *Splendor Solis* (**figura 36**), na qual Saturno carrega o caduceus de Mercúrio. Ao contrário da Primavera de Botticelli, o lado fúnebre é evidente, muito em razão de ser uma representação específica dos efeitos de Saturno. Ilustra-se a passagem da vida para a morte, bem como a tensão entre os opostos no *opus*. Ainda que tenha caráter lúgubre, a iluminura apresenta a Criança Mercúrio no pórtico central, bem como uma imagem artística da imortalidade.

A associação planetária baseava-se no número sete, cujo vasto número de significados, escreve Pereira, abrangia também os metais, que obtinham mais ou menos relevância de

341 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 203.

342 WIND, Edgar. *Op. Cit.*, p. 121.

343 Idem.

344 Ibidem, p. 121-122.

345 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 36.

acordo com a importância dada à influência dos astros no *opus*³⁴⁶. Mercúrio (Hermes) desempenha uma função superior, pois, ao contrário dos outros planetas, é associado aos quatro elementos, o que explica seu papel na doutrina do “Mercúrio solitário” presente na alquimia latina da busca do elixir³⁴⁷.

Figura 36: *Splendor Solis*, 26r; 1582.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

A Primavera de Botticelli apresenta um Mercúrio semelhante, mas de acento mais humanista e neoplatônico. O cetro, segundo Virgílio, deu-lhe o controle das nuvens³⁴⁸. Representa-se

346 Ibidem, p. 36.

347 Idem.

348 WIND, Edgard. *Op. Cit.*, 1969, p. 122.

o Mercúrio como divino *mistagogo*³⁴⁹, o deus engenhoso que dissipa o véu das ilusões e direciona o intelecto rumo ao mundo transcendente das ideias eternas. Ficino deu-lhe o primeiro lugar na conversão da tríade que leva o homem de volta ao mundo superior, o que Botticelli poderia ter em mente quando o retratou como um hierofante platônico, afastando o véu (cena à direita da Primavera) e revelando os mistérios divinos³⁵⁰.

Assim, tem-se uma conexão entre o que se pode chamar de “pintura dos mistérios” de acento neoplatônico e a pintura dos mistérios de acento hermético, que são muitas vezes indistinguíveis. Marsilio Ficino é a ponte entre o uso das imagens nos pintores consagrados e na iconografia hermética. É justamente nos ambientes mais influenciados pela sua filosofia, e, portanto, conectados a uma valorização da magia e da tradição cabalística hebraica, diz Pereira³⁵¹, que a alquimia se difunde.

Encontra-se nessa filosofia e na iconografia renascentista o tema da flauta de Pã/Mercúrio, a qual produz o *spiritus*³⁵². Ideia similar se observa na filosofia de Ficino que, apesar de conhecer a tradição alquímica do elixir, bem como as investigações acerca da quintessência não manifesta, nas suas obras, o envolvimento profundo com a alquimia que lhe foi atribuído pela tradição alquímica subsequente³⁵³.

Finalmente, após todo tipo de consideração iconográfica, estética e filosófica, chega-se à interpretação desenvolvida até aqui, isto é, da Primavera como exemplo de arte-talismã e representação do *spiritus mundi*³⁵⁴. A proposta é de Frances Yates, cuja vida intelectual foi associada ao instituto Warburg. Enquanto historiadora das ideias, mas não da arte, não teve problemas em abrir margem para essa interpretação. A resolução do problema seria, na opinião da historiadora, laboriosa — se possível. No entanto, o que interessa para este trabalho é a demonstração, já amplamente descrita e documentada por historiadores da arte e das ideias do século passado, do *outro* Renascimento, de sua “Egitosofia” para usar o termo de Erik Hornung³⁵⁵.

349 Idem.

350 Ibidem, p. 123.

351 PEREIRA, Michela. Op Cit., p. 203.

352 Ibidem, p. 199.

353 Idem.

354 YATES, Frances. *Op. Cit.*, 1991, p.77.

355 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.* 2015, p. 9.

A iconografia hermética e a ciência das imagens passam a ter relevância não apenas para o campo específico da tradição das iluminuras, mas também para a ampliação do escopo de estudos artísticos sobre o Renascimento, levando em conta as relações entre os círculos intelectuais e os círculos artísticos.

A lógica da imagem-talismã assemelha-se à absorção do *ka* na arte egípcia, pois é para atrair o *spiritus* de um determinado planeta que animais, comidas, odores, cores e imagens associadas a determinado planeta são utilizadas³⁵⁶. A inter-relação entre objetos em um recorte temporal e espacial, mais do que a definição *a priori* do que consiste uma obra de arte permite, de acordo com Argan³⁵⁷, ampliar o seu significado a partir da reciprocidade entre esses objetos.

Uma aproximação interessante à Primavera de Botticelli é a medalha de Pico della Mirandola (**figura 37**), cuja “dialética” de Vênus tem laços com a pintura do artista florentino³⁵⁸. Vê-se acima que ela também representa as três graças. A origem iconográfica, no entanto, é diferente; as de Pico estão nuas e cada uma olha para uma direção, enquanto as de Botticelli, o qual segue Horácio e Sêneca³⁵⁹, trajam roupas transparentes e lançam olhares umas às outras, ao passo que Vênus mantém a harmonia da dança por meio de sua melodia³⁶⁰.

Figura 37: Medalha de Pico della Mirandola. Bronze, 1495.



Fonte: British Museum, BNK,ItM.8

356 YATES, Frances. *Op.Cit.*, 1991, p. 69.

357 ARGAN, G. C. *Op. Cit.*, 2005, p. 20.

358 WIND, Edgar. *Op. Cit.*, 1969, p. 114.

359 Ibidem, 113-114.

360 Ibidem, p. 119.

Figura 38: *Melencolia I*, Albrecht Dürer. 1514.

Fonte: First State, Alverthorpe Gallery, Jenkintown, Pa. Engraving B. 74 (181).

Para Pico, o poder (mágico) reside mais nos caracteres ou nas figuras do que no objeto ou na matéria da qual ele é formado³⁶¹. Yates não tem certeza se as “figuras” sobre as quais comenta Pico são imagens³⁶², isto é, se são imagens da mesma forma que um desenho de Vênus é uma imagem da deusa. De todo modo, é bastante claro que para Pico os sinais mágicos são operativos³⁶³.

As três graças de seu medalhão poderiam, então, ser interpretadas como um talismã neoplatônico contra Saturno, o que encontra fundamento na influência de Ficino em sua filosofia, especialmente na semelhança entre a concepção de magia natural dos dois autores³⁶⁴. Um exemplo dessa concepção, observa Frances Yates³⁶⁵, é a *Melencolia I*, de Dürer (**figura 38**).

361 YATES, Frances. *Op. Cit.*, 1991, p. 85.

362 Idem.

363 Idem.

364 Ibidem, p. 90.

365 YATES, Frances. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. NY: Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 64-66.

AS ILUMINURAS DO *SPLENDOR SOLIS*

O manuscrito iluminado *Splendor Solis* é certamente um dos documentos que melhor representa a posição na qual se encontrava a iconografia alquímica no Renascimento. De origem alemã, foi um grande sucesso desde o seu aparecimento, sendo impresso a partir da metade do século XVI até o século XVIII³⁶⁶.

O exemplar mais antigo do qual se tem conhecimento está preservado na *Berlin Kupferstichkabinett*, catalogado como “cod. 78 D3³⁶⁷”. Encontram-se entre a série iluminada duas iluminuras datadas em 1532 e 1535³⁶⁸. O interesse pelo manuscrito foi duradouro, com outras cópias produzidas até o último terço do século XVI, dentre as quais lista-se a da Biblioteca Nacional de Paris, cujo códice é ms. Allemand 113, a da Biblioteca do Estado, em Berlim, cujo códice é Germ. Fol. 42³⁶⁹. Em 1532 imprime-se mais duas versões: a de Nuremberg, sob o códice *Germanisches Nationalmuseum*, ms. 146.766, e a londrina na British Library, cujo códice é Ms. Harley 3469³⁷⁰, a qual será utilizada, neste trabalho, por meio de sua versão fac-símile. Em 1544 e 1588 a versão de Kassel, Landesbibliothek, ms. Mus. 1954.76³⁷¹. Uma última versão proveniente do final do século XVI está preservada em uma biblioteca privada, embora ainda não tenha sido encontrada³⁷².

Não obstante as diversas impressões já mencionadas, bem como as várias publicadas desde 1598, mais três cópias foram feitas: uma em 1613, London British Library ms. Sloane 3613, e as outras duas no primeiro quarto do século XVIII, baseadas no texto francês da edição de Charles Sevestre, Yale, University Library, ms. Mellon 86; Paris, National Library,

366 CANNELLA, Anne-Françoise. Alchemical Iconography at the Dawn of the Modern Age: The Splendor solis of Salomon Trismosin. In: *The Power of Images in Early Modern Science*. LEFÈVRE, Wolfgang; RENN, Jürgen; SCHOEPFLIN, Urs (edited by) Boston: Birkhäuser Boston, 2003.p. 107.

367 Idem.

368 Idem.

369 Idem.

370 Idem.

371 Idem.

372 Idem.

ms. Fr. 12.297³⁷³. Mais três versões do século XVII e XVIII estão na Bibliotheca Philosophica Hermetica de Amsterdã, cujos códices são ms. 5,31 e 304³⁷⁴.

Gustav-Friedrich Hartlaub, historiador da arte alemão, foi um dos primeiros estudiosos a se interessar pelo documento do ponto de vista artístico³⁷⁵. Investigando os manuscritos mais antigos, Hartlaub relacionou o *Splendor Solis* ao Missal de Alberto Brandemburgo (**figura 40**), bispo de Mayence, e atribuiu a autoria das imagens ao círculo de Albrecht Dürer, em Nuremberg, particularmente ao artista alemão Nikolaus Glockendon, o qual, segundo o autor, tem um estilo parecido ao das iluminuras, embora Hartlaub se recuse a lhe atribuir a autoria³⁷⁶.

Nikolaus Glockendon não era discípulo ou seguidor de Dürer, afirma Cashion, mas seu contemporâneo e colega, cujo contato é confirmado pela correspondência concernente ao *Missale Hallense*, de Alberto de Brandemburgo³⁷⁷. Em 1523, quando Nikolaus estava trabalhando no missal do cardinal, Dürer atuou como mediador entre seu colega e Alberto de Brandemburgo, que era patrono de ambos³⁷⁸. O epistolário referia-se justamente ao progresso do missal, motivo de consternação para o cardinal que pediu a Dürer um relatório sobre o seu andamento³⁷⁹. Em uma carta de 4 de setembro daquele ano, Dürer justificou o atraso na iluminação do missal argumentando que a demora no pagamento impedia a finalização do manuscrito³⁸⁰.

A relação cordial entre os artistas é expressa nas cartas de Dürer, as quais revelam sua ligação com o *Missale Hallense*³⁸¹, documento importante para a análise iconográfica e estilística do *Splendor Solis*. Um desenho de 1523 de Dürer serviu como modelo para Nikolaus Glockendon em sua ilustração do cardinal Albrecht assistindo a uma missa celebrada por outro bispo³⁸².

373 Idem.

374 Idem.

375 Ibidem, p. 109.

376 Idem.

377 CASHION, Debra Taylor. *The Art of Nikolaus Glockendon: Imitation and Originality in the Art of Renaissance Germany*. JHNA 2:1-2 (2010), DOI: 10.5092/jhna.2010.2.1.2, p. 3.

378 Idem.

379 Idem.

380 Idem.

381 Idem.

382 Idem.

René Alleau, francês estudioso do simbolismo e autor de trabalhos sobre a alquimia, descobriu quais foram as gravuras utilizadas, no *Splendor Solis*, como modelos astrológicos³⁸³. Os vasos habitados, nas palavras de Cannella em conformidade com Alleau, ou, na terminologia alquímica, o alambique central, correspondem a esses modelos astrológicos, e representam categorias humanas como fenômenos ou reflexos de um deus, cada um governando a cena que lhe toca de acordo com a teoria astrológica³⁸⁴.

A composição dos “filhos dos deuses”, a série astrológica supracitada, foi dada a Hans Sebald Beham, considerado por Alleau como o autor das iluminuras do *Splendor Solis*, provavelmente com a ajuda de um dos irmãos Glockendon³⁸⁵. O tratado teria sido iluminado para Alberto de Brandemburgo, completando a análise sobre a relação entre o missal e o manuscrito alquímico³⁸⁶.

Albrecht Glockendon foi um poeta e “iluminador” de Nuremberg; escreveu um poema sobre o Sol no período em que publicou/editou as sete xilogravuras dos planetas e seus filhos, em agosto de 1531³⁸⁷. Escolheu como assinatura um desenho do Sol, que também era a data da publicação que foi, diga-se de passagem, muito apropriada, pois naquele dia o Sol era o governante³⁸⁸.

Retrocedendo um ano da publicação dos planetas, em 1530, Schöner republicou o manual de medicina astrológica de Girolamo Manfredi, e lhe adicionou um ensaio astrológico de sua própria autoria³⁸⁹. A relação entre esses artistas e o interesse astrológico leva ao cerne da questão estilística e iconográfica do *Splendor Solis*, a qual só é possível abordar de forma indireta, tendo em vista o caráter mítico e secreto que normalmente envolve essas produções. Assim, indagando sobre a autoria dos planetas, pode-se circular o problema e, com os escassos meios disponíveis, adentrá-lo pelas portas eventualmente abertas.

383 CANNELLA, Anne-Françoise. *Op. Cit.*, p. 109.

384 Idem.

385 Idem.

386 Idem.

387 HOYT, Anna C. *The Woodcuts of the Planets Formerly Attributed to Hans Sebald Beham*. Bulletin of the Museum of Fine Arts, Vol. 52, No. 287 (Feb., 1954), p. 2.

388 Idem.

389 HOYT, Anna C. *Op. cit.*, p. 3.

A tradição, e recentemente Gustav Pauli, atribuiu a composição dos planetas a Hans Sebald Beham, um dos “pequenos mestres” (*Kleinmeister*) de Nuremberg³⁹⁰. Pauli deu a Sebald a autoria de 272 gravuras e 1192 xilogravuras, entre as quais apenas 50 foram assinadas³⁹¹. A Barthel, irmão de Beham, Pauli não atribuiu nenhuma xilogravura, mas deu-lhe a autoria de três gravuras³⁹². Heinrich Röttinger selecionou um grupo de trabalhos não assinados, os quais lhe pareciam com os trabalhos de Georg (Jörg) Pencz, amigo e contemporâneo de Sebald Beham, e incluiu-lhes os “planetas”³⁹³.

Recentemente, os pesquisadores da arte de Nuremberg passaram a associar Nikolaus Glockendon com os *kleinmeister*, círculo de artistas que difundiram o estilo de Dürer³⁹⁴. Embora o termo *kleinmeister* refira-se de forma mais precisa aos artistas cuja produção consista essencialmente em impressões de pequena escala, como Sebald Beham, Barthel Beham e Georg Pencz, a inclusão de Nikolaus como integrante desse grupo se justifica pelo seu hábito de frequentemente tomar emprestado composições de Dürer, bem como de outros artistas do círculo³⁹⁵. Além disso, novas evidências para os laços entre os artistas cujos nomes envolveram a criação das iluminuras do *Splendor Solis* facilitam a busca por modelos e fontes para um estudo sobre as escolhas estilísticas e iconográficas do tratado alquímico alemão.

Campbell Dodgson, em seu artigo sobre o novo catálogo de Beham, reafirma as descobertas de Pauli, discordando apenas de algumas atribuições³⁹⁶. Os elogios ao trabalho de Beham seguem uma crítica àqueles que “seguiam cegamente a tradição”, e louvam o esforço de Pauli em investigar um enorme conjunto de obras atribuídas a Dürer e religá-las aos seus verdadeiros autores³⁹⁷.

De todo modo, é possível ver essa inclinação de atribuir as obras a Dürer dada a evidente semelhança estética que elas apresentam, o que pode ser explicado por meio da analogia

390 Idem.

391 Ibidem, p. 4.

392 Idem.

393 Ibidem, p.3

394 CASHION, Debra Taylor. *Op. Cit.*, p. 3.

395 Idem.

396 DODGSON, Campbell. *Hans Sebald Beham and a New Catalogue of His Works*. The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 1, No. 2 (Apr., 1903), p. 189.

397 Idem.

musical feita por Michael Baxandall em seu livro, citado por Debra Taylor Cashion, sobre a escultura alemã em madeira de cal, no qual expõe a teoria do *mastersong*, forma popular de arte dos *meistersinger* de Nuremberg³⁹⁸. A maneira de compor dos *meistersinger* consistia em escrever novas canções a partir de antigas melodias (*Töne*)³⁹⁹.

Anna Hayt, ao observar o estilo das obras, fez-lhe a seguinte objeção: o estilo encontrado em Pencz também é facilmente percebido em Hans Sebald Beham, de modo que a atribuição feita por Heinrich Röttinger é arbitrária⁴⁰⁰. Ademais, Albrecht Glockendon também deve ser considerado, pois foi chamado de editor da série, e seu nome aparece em seis xilogravuras de Beham, entre as quais somente duas portam seu monograma⁴⁰¹.

Prachtkalender, de 1526, é o único trabalho de Albrecht Glockendon disponível para comparação, e possui uma versão fac-símile de 1926, que se encontra na biblioteca pública de Boston⁴⁰². A ligação entre Glockendon e Barthel está nessa obra, particularmente na retratação de Cristo em frente a um cavaleiro ajoelhado, cuja ornamentação é idêntica a uma gravura de Barthel sobre o estupro de Helena de Troia, o que lhe confere, segundo Hayt, a autoria dos planetas⁴⁰³.

Outro ponto em favor da autoria de Barthel é a comparação com outros artistas do período, a saber, Altdorfer, Baldung, Beck, Burgkmair e Flötner, na qual fica evidente que o estilo dos irmãos Beham é o mais próximo da forma de composição presente nos “planetas⁴⁰⁴”. Em relação ao estilo dos irmãos, vê-se que a figura feminina das gravuras de Barthel é a mesma da xilogravura de Vênus dos planetas⁴⁰⁵, enquanto as de Hans Sebald são mais italianizadas ou feitas à moda de Dürer, diferentemente de Barthel cujas obras são mais “alemãs”⁴⁰⁶.

Na pintura paisagística de Altdorfer é possível contextualizar o *status* da figuração na arte alemã desse período. A sua refutação da pintura “espacial” moderna fundamentava-se na

398 CASHION, Debra Taylor. *Op. Cit.*, p. 6.

399 Idem.

400 HOYT, Anna C. *Op. cit.*, p.3.

401 Ibidem, p. 4.

402 Idem.

403 Idem.

404 Idem.

405 Ibidem, p.4-5.

406 Ibidem, p. 4.

técnica utilizada nos manuscritos iluminados⁴⁰⁷. Altdorfer tinha laços locais e possivelmente familiares com a tradição dos livros iluminados⁴⁰⁸. O *St George* e duas pinturas paisagísticas em painel combinaram o suporte e, de certo modo, a técnica do livro iluminado, utilizando-as com a forma e a independência física do painel; livres, portanto, do vínculo com o ambiente dos livros iluminados, cujas intenções eram, no geral, diferentes da pintura *per se*⁴⁰⁹. Foram nas páginas dos manuscritos que se abrigaram diversos experimentos estruturais na arte do período, os quais passaram ao painel de madeira e, posteriormente, ao pergaminho⁴¹⁰.

Uma folha solta retratando os três santos, de Albrecht Glockendon, foi datada em 1506⁴¹¹. Por volta de 1500, o pergaminho se tornou o suporte favorito para desenhos minuciosamente trabalhados que tanto agradavam os colecionadores e patronos, entre os quais se encontram os desenhos de motivos pagãos com caneta e pincel de Francesco Francia, bem como várias aquarelas e desenhos com tinta guache em pergaminhos de Dürer, incluindo a árvore de lima em Rotterdam⁴¹².

Seguindo o caminho aberto por Hartlaub e Alleau, Jacques van Lennep completou a análise sobre o documento, e acrescentou um nome importante para traçar um paralelo entre os artistas envolvidos no missal de Alberto de Brandenburgo e do *Splendor Solis*: Simon Bening⁴¹³ (**figura 39**). Iluminador flamengo, Bening pintou as bordas naturalistas, ao passo que Sebald Beham compôs os quadros com cenas características, isto é, os “filhos dos deuses”⁴¹⁴.

O nome de Simon Bening também é importante na composição do *Missale Hallense*, no qual se encontram imitações de suas iluminuras, obviamente sem nenhuma intenção de esconder a influência⁴¹⁵, mas seguindo a lógica da produção artísticas da época, em que um modelo poderia servir de base para modificações ulteriores de acordo com as intenções do artista.

407 WOOD, Christopher S. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion Books, 2014, p. 163.

408 Idem.

409 Idem.

410 Idem.

411 Ibidem, p. 164.

412 Idem.

413 CANNELLA, Anne-Françoise. *Op. Cit.*, p.109.

414 Idem.

415 CASHION, Debra Taylor. *Op. Cit.*, p. 3.

Figura 39: *Livro de Orações de Alberto de Brandemburgo*,
Simon Bening, 1525-40.



Fonte: J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 19 (83.ML.115).

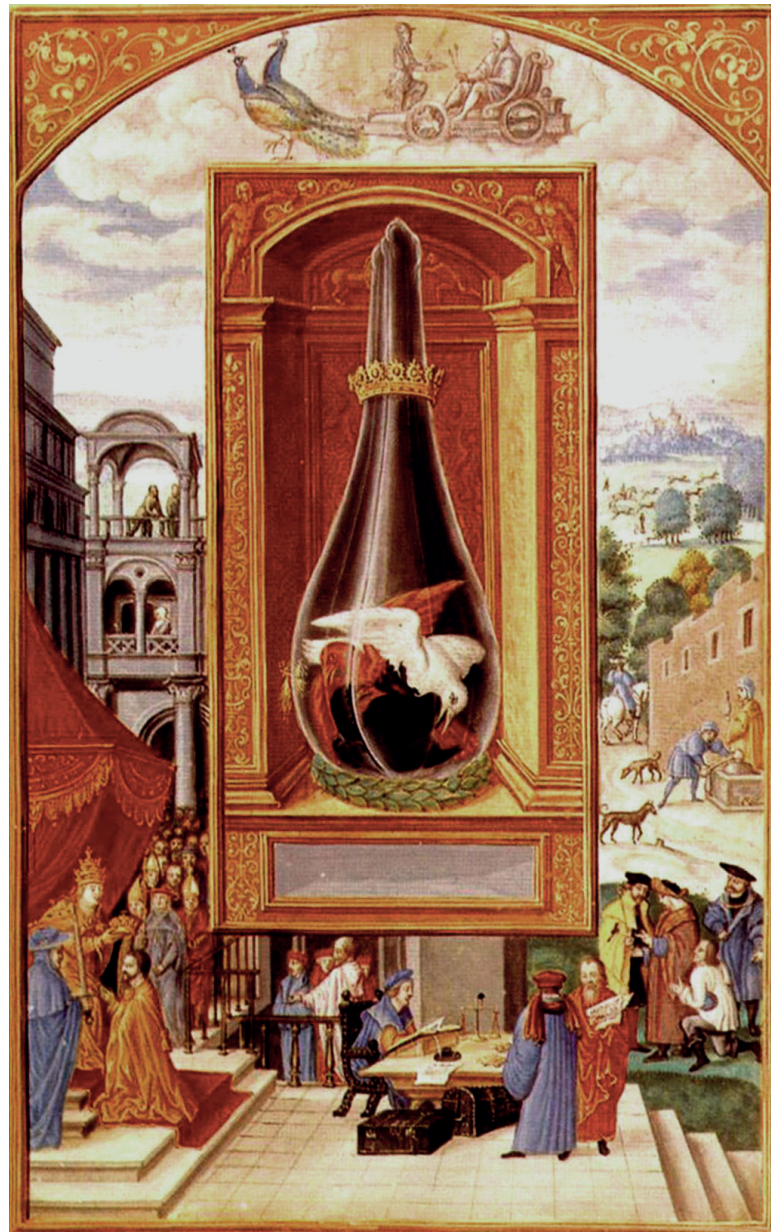
A última proposta de van Lenep, segundo a exposição de Cannella, é a associação de Albrecht Glockendon ao *Splendor Solis*, e não Nikolaus como havia dito Hartlaub⁴¹⁶. Esses três artistas (Sebald Beham, Simon Bening e Albrecht Glockendon) participaram do Missal de Alberto de Brandemburgo⁴¹⁷. De todo modo, Nikolaus também tinha contato com o bispo de Brandemburgo. Uma comparação entre as iluminuras de Bening e Nikolaus com as do *Splendor Solis* comprovam a validade dos estudos estilísticos feitos até agora.

416 CANNELLA, Anne-Françoise. *Op. Cit.*, p. 109.

417 Idem.

As figuras do julgamento de Cristo assemelham-se às da coroação do *Splendor Solis* (figura 40), as quais se encontram à direita do pórtico central, suporte para o alambique e para o processo do *opus* alquímico representado pela luta entre os três pássaros, o preto, o branco e o vermelho, cores com as quais a tradição sintetizou as fases da conjunção.

Figura 40: *Splendor Solis*, 27r; 1582.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

O calendário do *Missale Hallense* depende da obra de Bening, bem como do estilo flamengo em si, do qual alguns elementos, como a decoração em *Streublumen* — as flores ao redor

da borda — aparecem no enquadramento de algumas iluminuras, como a da trindade⁴¹⁸ (**figura 41**). O *Splendor Solis* também apresenta, em algumas iluminuras, a decoração *Streublumen*, apontando uma influência holandesa, por meio do ambiente alemão, na sua composição.

Figura 41: Nikolaus Glockendon, *The Trinity*, Missale Hallense of Albrecht of Brandenburg, 1524.



Fonte: Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 10, fol. 22v.

A dependência, contudo, não excluía a originalidade. A analogia dos *meistersinger* aplica-se à obra de Nikolaus Glockendon, que capaz de criar suas próprias composições⁴¹⁹. A prática

418 CASHION, Debra Taylor. *Op. Cit.*, p.4.

419 *Ibidem*, p. 6.

de desenvolver seu trabalho a partir de modificações ulteriores a modelos pré-estabelecidos foi uma escolha de Nikolaus, não uma limitação⁴²⁰.

Os manuscritos iluminados participam de uma tradição. Por conseguinte, todo artista que pertence aos círculos aristocráticos nos quais normalmente esse tipo de obra é produzida insere-se em uma tradição. O estilo de imitação de Nikolaus Glockendon é uma consequência dessa lógica; a compreensão de seu estilo passa pelo entendimento da posição do artista como herdeiro de uma tradição⁴²¹.

A paleta de cores oriunda de Bruges é outro elemento holandês que se observa na trindade, com ricos tons de vermelho e azul reminiscentes de Jan van Eyck, aos quais Nikolaus Glockendon adiciona cores secundárias e terciárias associadas à pintura da Boêmia, criando um espaço atmosférico de grande senso volumétrico e harmonia cromática, distanciando-se de uma perspectiva estritamente linear⁴²².

Pierre Francastel expôs o problema da figuração a partir da perspectiva de Brunelleschi e de sua recepção no ambiente italiano, ressaltando as diferenças, por exemplo, entre o modo cúbico, desenvolvido a partir das ideias de Alberti, e a pesquisa acerca da extensão espacial no *Quattrocento*, a qual conduzia o espaço ao infinito⁴²³. A harmonia cromática não coincide necessariamente com a perspectiva linear albertiana, e as propostas de figuração oriundas dessa querela desenvolveram-se ao longo da arte europeia.

No *Splendor Solis* percebe-se um colorido flamengo, embora seja necessária uma ressalva quanto ao uso das cores por causa do simbolismo alquímico, que faz uso recorrente das cores do *opus*. Por outro lado, sua paisagem teatral tem forte acento italiano, bem como do estilo de composição à moda de Dürer.

O uso da perspectiva e alguns motivos iconográficos, entre eles os carros dos deuses, remetem-no ao centro da produção clássica do Renascimento, participando de forma mais ampla nas categorias de Panofsky descritas no capítulo anterior, a saber, o uso da matematização do espaço própria da arquitetura como modo de “medir” o estágio do estilo a *maniera greca* em que se encontra determinada obra.

420 Idem.

421 Ibidem, p. 7.

422 Ibidem, p. 4.

423 FRANCASTEL, Pierre. *Op. Cit.*, 1990, p. 36.

Em relação ao conteúdo escrito do tratado, os meios de aproximação são mínimos, para não mencionar a dificuldade em estabelecer uma ligação entre o círculo de artistas envolvidos e o suposto autor do texto. Não obstante, com uma análise detalhada da tradição alquímica como um todo, em especial a sua forma renascentista, é possível extrair informações justamente da falta de certas informações, quer dizer, do padrão daquilo que é oculto, enxergando-o não como arbitrário, mas proposital.

Os manuscritos supracitados do *Splendor Solis* são anônimos; o nome de Salomon Trismosin só é mencionado em 1598, na primeira versão de Rorschach no lago de Constança, na qual aparece como o autor do tratado⁴²⁴. Outros nomes, tais como Paracelso e Korndorffer, também recebem a autoria do tratado, no qual se encontram, dentro da tradição impressa, descrições de receitas de alquimia prática⁴²⁵.

A aproximação de Paracelso ao texto, ainda que “mitológica”, ajuda a compreender o contexto intelectual do tratado, em que o hermetismo, a alquimia e o neoplatonismo se aproximaram à cabala. Além disso, permite comparar certas doutrinas renascentistas com o pensamento “gnóstico”, pois, como observado por Michela Pereira, a própria alquimia em sua gênese teve contato e assimilou ideias gnósticas no período helenístico.

A utilização da arte hermética para fins “práticos” é iluminada por essa pesquisa histórica e filológica, expondo o uso “gnóstico” das imagens — assim como ocorria no Egito — para uma ascensão às dimensões superiores. Esses vestígios culturais corroboram a metodologia de Warburg e situam a imagem em campo mais amplo, direcionando as diversas pesquisas feitas pelas ciências humanas ao escopo da história da arte.

Paracelso não considera a Cabala como sendo estritamente um conceito interior, mas como um poder operativo. A “*Ars Cabalistica*” é um complemento à magia natural, daí que, para o *magus* paracelsista, é possível maturar substâncias naturais que a natureza demoraria um ano em um mês⁴²⁶.

424 CANNELLA, Anne-Françoise. *Op. Cit.*, p. 107.

425 Idem.

426 FORSHAW, Peter J. *Cabala Chymica or Chemia Cabalistica —Early Modern Alchemists and Cabala*. Ambix Volume 60 issue 4 2013, p. 377.

O texto pertence à compilação chamada *Aureum Vellus*, cujo nome é uma referência ao texto clássico do asno de ouro. Interpreta-se a *La toison d'or* como uma alegoria para o *lapis alquímico*⁴²⁷. O *Splendor Solis* é o terceiro livro do *Aureum Vellus*⁴²⁸.

Embora a filosofia moderna tenha aos poucos se distanciado das concepções presentes na alquimia e, particularmente, da filosofia renascentista, a procura e o êxito do trabalho não diminuíram. A versão impressa do livro foi republicada diversas vezes no final do século XVIII, e uma segunda edição com o mesmo título, mas com um belo frontispício, saiu em 1599⁴²⁹. O livro foi, então, novamente republicado em 1610, no final do *Pronptorium alchemicae*, de Joachim Tancke⁴³⁰.

Charles Sevestre encarregou-se da *La toyson d'or ou la fleur des trésors*, tradução francesa de um dos tratados da coleção, daquele que aparece no começo da 3ª parte do 1º volume, com o título *Splendor Solis*. Mais ou menos fiel ao original, enriquecido com muitas paráfrases; finalmente, a última edição de *Aureum Vellus* foi impressa em Hamburgo, 1708.

A partir de 1473, Trismosin começou a viajar procurando alguém que pudesse lhe ensinar a arte da transmutação. Viajou pelos países europeus de língua latina e, finalmente, encontrou um lojista associado com um judeu. Os dois transmutavam lata em prata em grandes quantidades⁴³¹. Nesse trecho, parece-me relevante que se tenha escolhido especificamente um judeu como ajudante do lojista e, mais adiante, como amigo de Trismosin em sua peregrinação. Segundo o testemunho de Zósimo, alquimista egípcio do período clássico, os primeiros autores a escreverem sobre alquimia eram judeus⁴³².

Maria, a hebreia, é a primeira alquimista sobre a qual se tem relatos, ainda que as informações acerca de sua vida sejam poucas, sua existência é certa. A fama da alquimista se deve ao chamado “axioma de Maria”, cuja ligação com a profecia de Cristo foi explorada por Jung

427 CANNELLA, Anne-Françoise. *Op. Cit.*, p. 107

428 Idem.

429 Idem.

430 Ibidem, p. 107-108.

431 Ibidem, p. 108.

432 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 49.

e por estudiosos de tradições esotéricas ocidentais em geral⁴³³, bem como pelo “banho Maria”, dispositivo ligado ao seu nome⁴³⁴.

O axioma introduz, enigmaticamente, a relação entre a unidade e a quaternidade⁴³⁵, problema simbólico muito estudado, especialmente em relação à *coniunctio* e à *coincidentia oppositorum*. Essa relação favoreceu a ideia de um precoce paralelismo entre a alquimia e as temáticas cristãs, o que é inverossímil, pois o único dado biográfico seguro de Maria é ao seu pertencimento ao povo judeu, sendo impossível, em sua obra, a presença do tema da trindade e da cristologia⁴³⁶.

Além disso, o laço entre a tradição hebraica e a alquimia se encontra na figura de Hermes e no hermetismo filosófico, o qual se apresenta não só como um tipo de modelo sagrado de toda a antiguidade, mas também, segundo Michela Pereira, como um fato de que a alquimia não pode ser fundamentada de maneira linear na tradição teórica grega⁴³⁷.

O contexto da alquimia no Renascimento, dentro do novo neoplatonismo cristão, cujo colorido hermético deu à filosofia (ou magia) da época uma abordagem renovada dos pares microcosmo/macrocosmo, traz à mente a redescoberta e o uso da cabala judaica. É difícil não associar a figura do judeu na história de Trismosin ao misticismo hebreu, sobre o qual se assentou uma prática de associação simbólica com as letras do alfabeto, parecida, é verdade, com a mística das letras presentes na tradição árabe em al-Andalus.

A relação de Zósimo com Maria mostra que a cabala era mais próxima da alquimia nascente do que pensavam os renascentistas, que ignoravam o testemunho de Zósimo⁴³⁸.

Ao contrário do que pensava G. Scholem, a relação entre a alquimia e a cabala era profunda⁴³⁹. Andreas Kilcher, segundo Forshaw, revisou algumas reivindicações Scholem e trouxe à tona o conteúdo alquímico do tratado cristão cabalista *Kabbala Denudata*⁴⁴⁰.

433 Ibidem, p. 48.

434 Ibidem, p. 49.

435 Ibidem, p. 48-49.

436 Idem.

437 Ibidem, p. 18.

438 Ibidem, p. 43.

439 FORSHAW, Peter J. *Op. Cit.*, 2013, p. 365.

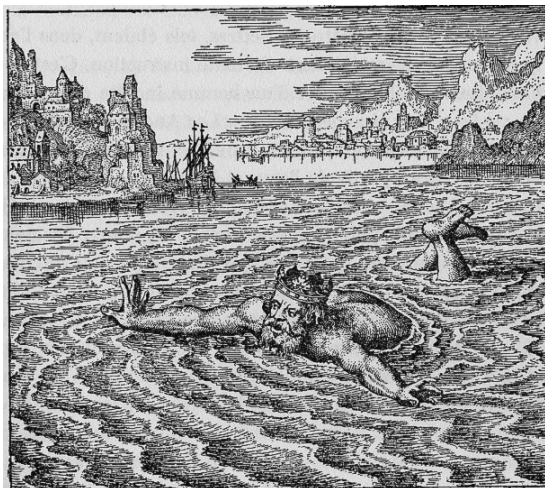
440 Ibidem, p. 366.

Embora não tenha sido o primeiro cristão a fazer uso da cabala, o sacerdote Giovanni Agostino Panteo, segundo Forshaw, merece o título de “padre da alquimia cabalista”, pois foi o primeiro autor cristão a aproximar a cabala e alquimia de forma orgânica⁴⁴¹. Panteo criou uma “cabala dos metais” (*cabala metallorum*) em dois tratados: *Ars transmutationis metallica*, de 1519, e *Voarchadumia contra alchimiam* de 1530.

Trismosin foi aceito como assistente do lojista, e com ele permaneceu até o dia em que partiu a Veneza, com seu companheiro hebreu e boa parte da prata. Na cidade italiana, usou a ocasião para tentar a fabricação do metal que resistia aos testes. Desapontado, conseguiu um emprego em um importante laboratório gerenciado por um alemão, Hans Tauler. Muito bem equipado, o local tinha todo tipo de produto e utensílios necessários para a arte transmutatória. Ganhando a confiança do gerente e obtendo sucesso em sua primeira transmutação, Trismosin tornou-se responsável por todos os tipos de operação e se comprometeu a não revelar seus segredos a ninguém. Entretanto, o dono do laboratório se afogou durante uma festa e a loja foi fechada⁴⁴².

É possível especular que o afogamento do dono tenha um conteúdo simbólico ligado à *coniunctio*, e até mesmo a um processo de dissolução de si anterior à ascensão espiritual. O casamento alquímico é um tema frequente no Renascimento; o mar, enquanto forma sem forma, enfatiza o aspecto da fragmentação (**ver figuras 42 e 43**), bem como da *nigredo* alquímica.

Figura 42: *Atalanta Fugiens*, emblema 31, 1618.



Fonte: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim.

441 Ibidem, p. 371.

442 CANNELLA, Anne-Françoise. *Op. Cit.*, p. 108.

Figura 43: *Splendor Solis*, 19v, 1582.

Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

Trismosin é, sem dúvidas, um nome mítico. Segundo a observação de Canella, Palma Cayet, em seu *Chronologie Septénaire*, em 1605, qualifica seu trabalho como sublime e promete produzir uma edição francesa dele⁴⁴³. Em 1697, Borrichius denuncia a impostura no *Conspectus scriptorum cehmicosorum*⁴⁴⁴.

443 Idem.

444 Idem.

O pseudônimo Trismosin também se aproxima de outro pseudônimo do mesmo período: Basílio Valentim⁴⁴⁵. Ademais, percebe-se uma referência à antiguidade em Salomão, que era considerado um grande mestre na arte mágica⁴⁴⁶. De forma semelhante, Trismosin pode ser lido como “três vezes Moisés”, constituindo um tipo de par com Hermes Trismegisto, o “três vezes grande”⁴⁴⁷.

O principal veículo para o discurso alquímico renascentista era, sem dúvidas, a imagem. Que o auge da iluminura hermética seja no período em que a arte, graças à apreciação das formas greco-romanas e à redescoberta de textos clássicos, estivesse próxima à filosofia não é uma simples coincidência. O gosto pela expressão-imagem e a sistematização das Belas Artes, facilitando a aproximação entre a poesia, a pintura e a arquitetura, também deve ser levado em conta.

Do ponto de vista histórico, a difusão material dos textos e a maior acessibilidade aos conhecimentos alquímicos reforçaram a inevitável tensão entre a vontade de tornar o discurso filosófico “público” e a linguagem iniciática, característica da alquimia desde a sua concepção que foi reafirmada na Idade Média⁴⁴⁸. Nascia, assim, a nova linguagem alquímica, que se desenvolvia por meio de imagens⁴⁴⁹.

A tradição islâmica e a tradição latina medieval tiveram como objetivo a maturação ética e intelectual do discípulo, bem como a compreensão da relação entre o conhecimento alquímico do ponto de vista teórico e da filosofia da natureza e a operação prática, compreensão essa que viria a ser identificada posteriormente com a posse de uma chave interpretativa pela qual fosse possível “descriptografar” a linguagem simbólica que se fechava por meio de metáforas, signos gráficos, alfabetos cifrados e imagens alegóricas⁴⁵⁰. A disciplina, nesse período, encontrava-se em um distanciamento do contexto “comunicativo”, no qual o mestre e o discípulo estavam na posse de um segredo operativo⁴⁵¹ passado oralmente, ainda que a tradição escrita tivesse, evidentemente, um papel importante.

445 Idem.

446 Idem.

447 Idem.

448 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 194.

449 Idem.

450 Ibidem, p. 195.

451 Idem.

Alguns motivos iconográficos que serão analisados a seguir foram amplamente elaborados no Renascimento, e faziam parte do patrimônio imagético das iluminuras herméticas, entre eles os símbolos/metáforas da águia (com e sem asas), da tartaruga, do rei e da rainha (*rex e regina*), do sol e da lua, do velho (*senex*), da serpente, da árvore, da fonte e do tesouro escondido — imagens familiares aos alquimistas⁴⁵² e possivelmente a alguns artistas, embora, como exposto na investigação estilística inicial, a relação entre a imagem e o texto não implicassem necessariamente no conhecimento do conteúdo desses símbolos por parte dos artistas.

A iluminura 18r do *Splendor Solis* (**figura 44**) apresenta dois homens com trajes vermelho e branco conversando; o uso das cores é característico do tratado, combina o simbolismo alquímico com as pinceladas da escola flamenga que influenciou o colorido *Splendor Solis* em concordância com as práticas figurativas provenientes da Itália e de Dürer. Um dos homens usa o vermelho por cima do branco; o outro, o branco por cima do vermelho — as cores do *albedo* e do *rubedo*. Na escada, um homem de trajes pretos colhe os frutos de uma árvore. O preto, cor do *nigredo*, parece indicar um motivo recorrente, a saber, o da renovação que segue a dissolução. Os pássaros, símbolos do espírito, apresentam as cores preta e branca, novamente *nigredo* e *albedo*.

O texto que se refere a essa imagem, a segunda parábola do terceiro tratado, descreve uma árvore com troncos de prata que se encontra no centro (intui-se: do mundo) cuja raiz vai até as profundezas da terra⁴⁵³. A árvore, em particular, é um símbolo essencial não apenas na alquimia, mas na metafísica em geral; na iluminura analisada pode-se dizer que o seu uso iconológico é, como contextualizou Michela Pereira, a ligação terra-céu que coloca o tema da transformação da matéria (motivos iconográficos: tronco e ramos; circulação da seiva) e o produto perfeito⁴⁵⁴ (flores, frutos). A coroa no tronco da árvore ilustra o seu caráter de símbolo real, e parece correlata à iluminura seguinte, no qual se encontra uma representação e uma descrição textual sobre o Rei do mundo.

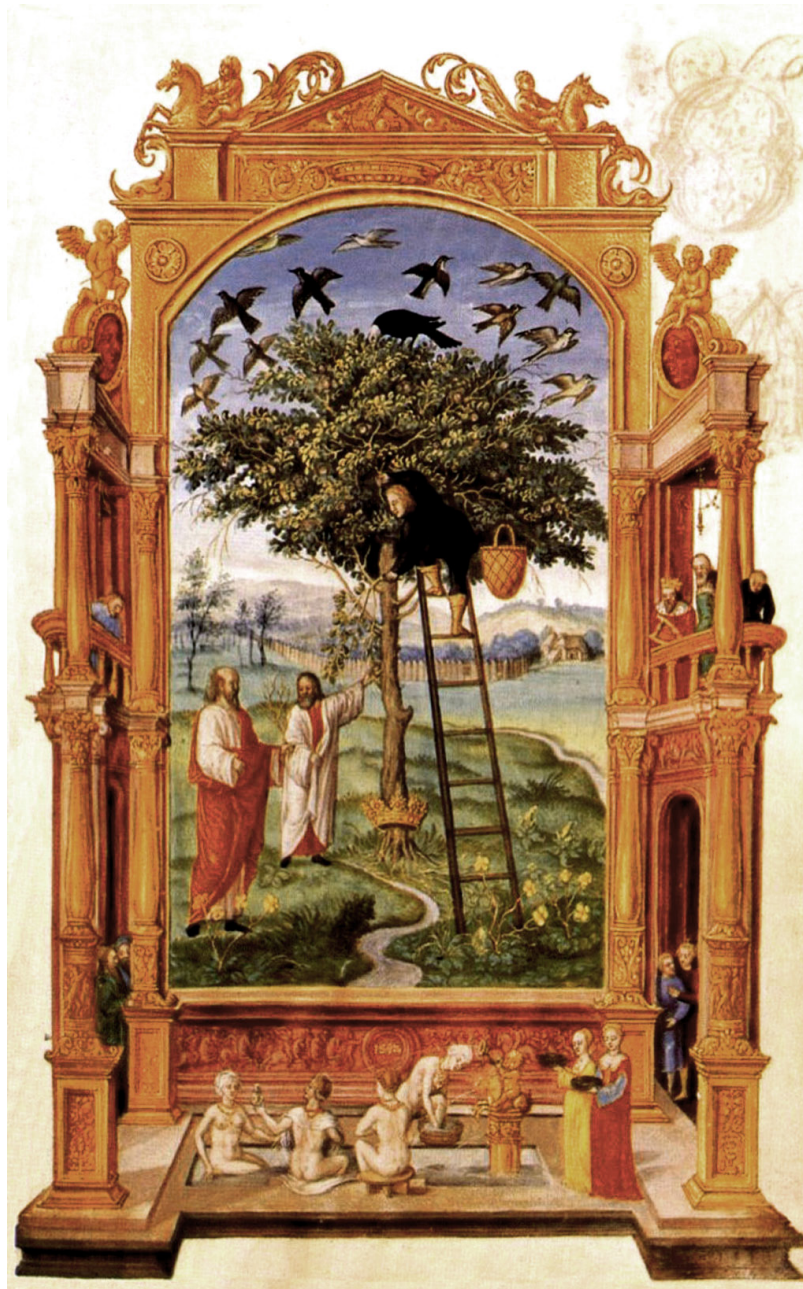
452 Idem.

453 TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. USA: Phanes Press, 1991 [1582], p. 32.

454 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 195-196

Em seus galhos, prossegue o texto, sobrevoam alguns pássaros. A mesma árvore produz muitos frutos. O primeiro deles são as preciosas pérolas; o segundo é chamado pelos filósofos de “*Terra foliata*”, e o terceiro é o melhor ouro. Essa árvore também dá frutos medicinais que transformam o calor em frio; refrescam o que é quente; secam o húmido, e molham o seco⁴⁵⁵.

Figura 44: *Splendor Solis*, 18r; 1582.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

Na terceira parábola, a iluminura retrata um rei, à esquerda, em estado de glória; ao fundo, vê-se um homem de barbas e cabelos grisalhos sendo levado pelas correntezas. Uma estrela dourada, também à esquerda, está mais próxima do rei, enquanto os raios solares que passam por entre as nuvens apresentam um colorido escuro, talvez representando a nuvem em sua condição aquática, da qual poder-se-ia especular seu papel como solvente. No texto, uma passagem de Avicenna diz que “quando o calor opera num corpo húmido, dele resulta a escuridão”.

O símbolo do rei do mundo (ou centro do mundo) que parece aludir à árvore com a coroa ao redor do tronco é uma dedução possível de um trecho da terceira parábola, na qual se relata uma história sobre o testemunho dos antigos acerca do afogamento do “Rei da Terra”. Diz-se no relato que o rei, em tom suplicante, bradou aos ventos: “quem me salvar viverá comigo para sempre, bem como reinará, junto ao meu esplendor, no trono real”. Seguiu-se à súplica uma noite profunda, que envolveu todas as coisas. No dia seguinte as pessoas viram uma brilhante estrela da manhã surgir acima do rei, e a luz iluminou as trevas⁴⁵⁶.

Essa passagem confirma que a simultaneidade espacial da iluminura, a presença no mesmo espaço do rei novo e do *senex* se afogando, não é uma simultaneidade temporal, pois agora se pode dizer que o *senex* é, na verdade, o próprio rei. Em outras iluminuras costumam-se diferenciar o tempo denominado sagrado, que se passaria acima do tempo, e o tempo natural, no qual se encontram os reflexos dessa dimensão superior. Na série relativa ao *opus* isso significa que o tempo sagrado infunde no tempo natural, de forma que, na perspectiva dos filósofos herméticos, o *opus* ocorre tanto no plano que se poderia chamar de metafísico como no plano físico.

Estilisticamente, esse fundamento hermético apresentou-se aos artistas como a confluência de dois eventos distintos ligados no tempo e no espaço por uma coincidência significativa. Parece-me que é possível fundamentar essa ideia na composição da série do *opus* com o fundo do mundo natural que se estende, por meio da perspectiva, ao infinito, e o pórtico central no qual se encontra o alambique, um espaço que o artista torna visível, mas que no mundo natural só é acessível perante os fenômenos irradiados de uma dimensão superior, bem como nas crenças astrológicas representadas nos carros reais dos planetas que governam determinado tempo.

A escolha é apropriada. Imprime uma espécie de “paisagem metafísica”, como um mundo escondido, oculto, cuja imagem o texto tenta alcançar pelo uso constante de metáforas e alegorias,

456 Ibidem, p. 34.

mas que a imagem e a representação artística atingem de forma mais imediata, embora tornem a conceitualização, enfim, a tradução em linguagem estritamente abstrata uma tarefa árdua.

O texto, completando a presente análise, ainda descreve a consumação do rei, do seu estado de glória, resgatado e renovado. O sol e a lua maravilharam-se diante de sua beleza. Foi coroado com três preciosas guirlandas: uma de ferro, uma de prata e uma de ouro. Em sua mão direita tinha um cetro com sete estrelas que lhe davam um brilho radiante⁴⁵⁷. Uma síntese dos motivos anteriores é ilustrada nessa passagem; a aproximação de um elemento ao outro, bem como a semelhança numérica (três cores, três coroas, três metais) é uma sutileza simbólica, que aproxima certos motivos sem, contudo, anular o caráter individual: desenvolve-se o mesmo tema com mudanças ulteriores, tal como os artistas envolvidos na composição do *Splendor Solis* faziam em outras obras.

As iluminuras 23r e 24v (**figuras 45 e 46**) são bons exemplos das fases alquímicas, nas quais são ilustradas um motivo alquímico clássico, a saber, da dissolução e purificação da matéria enquanto processo de ascensão espiritual. Observa-se o papel do elemento aquático tanto na dissolução como na criação (**figura 46**), bem como a ideia do *nigredo* (**figura 45**).

Na imagem 28r do *Splendor Solis* (**figura 47**), vê-se outra representação alquímica que utiliza o simbolismo dos pássaros enquanto substância volátil e expressão do espírito. O pór-tico central expressa, na série de imagens planetárias, o processo do *filius philosophorum*. As três cabeças da ave ilustram o progresso do *opus*. Continua-se o trabalho da primeira iluminura da série, a saber, o governo de Saturno, na qual havia três pássaros com as cores da alquimia. O número três, evidentemente, é essencial para o hermetismo, cuja figura central é o próprio Hermes três vezes grande.

As cores alquímicas nessa iluminura, a qual expressa o governo de Marte, aparecem tanto nas roupas trajadas pelos combatentes como nas roupas dos camponeses. Assim, além do caráter essencialmente astrológico visto no *De Sphaera*, surge um uso novo dos motivos artísticos, os quais necessitam de outro excuro acerca da iconologia.

O *Splendor Solis* não faz uso do significado estritamente astrológico dos motivos planetários. Aos filhos dos deuses, isto é, as cenas que refletem os efeitos do planeta governante, junta-se o simbolismo das cores alquímicas e, no caso da iluminura de Marte, a ação da batalha

como uma possível representação da luta entre os elementos, contrastando, como de costume na série, o elemento “interior” com o “exterior”.

Figura 45: *Splendor Solis*, 23r, 1582.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

A relação entre os deuses planetários com matérias específicos, diz Partington, aparece nos autores helenísticos como uma referência ao deus Hermes-Thoth⁴⁵⁸. A astrologia, como já abordado no primeiro capítulo, era desconhecida no período faraônico. A origem da prática astrológica se encontra entre os babilônicos e caldeus. Desse modo, Partington mostra, como fizera Franz Cumont, que a verdadeira fonte não era egípcia, mas babilônica⁴⁵⁹.

458 PARTINGTON, J. R. *Report Of Discussion upon Chemical and Alchemical Symbolism*. Ambix Volume 1 issue 1, 1937, p. 61.

459 Idem.

Figura 46: *Splendor Solis*, 24v, 1582.

Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

A associação entre os sete planetas e os metais se encontram na escada de Mitra, cujo relato foi feito por Orígenes⁴⁶⁰. Uma vez que essa ideia possui elementos equivalentes na cultura babilônica, pode-se presumir que ocorreu uma fusão entre as duas⁴⁶¹.

Outra fonte possível para a difusão desse motivo na arte renascentista é, novamente, a filosofia neoplatônica. Os autores dessa tradição conheciam essa associação, daí que a ideia de emanção divina pudesse também ser expressa por meio de raios planetários, os quais eram correlatos aos metais que estavam na terra, realçando a cosmologia simpatética⁴⁶².

460 Idem.

461 Idem.

462 Ibidem, p. 62.

Figura 47: *Splendor Solis*, 28r; 1582.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3496.

A mudança iconológica abrange, para além dos motivos astrológicos, as carruagens divinas. Apresentou-se, no terceiro capítulo, a relação entre os carros régios e as festas medievais. Entre elas, encontram-se os motivos oriundos da obra de Petrarca e o carácter teatral das carruagens, as quais podem ser interpretadas à luz do gosto pelo *pathos* grego como um elemento plástico para o efeito de movimento na iluminura.

O *Splendor Solis*, contudo, abre margem para outra interpretação: o motivo dos carros régios como representação artística para o conceito de “veículo da alma” no neoplatonismo e no pensamento de Paracelso.

O conceito de espírito na obra de Paracelso, comentam Walter Pagel e Marianne Winder, corresponde, em muitos aspectos, à carruagem ou veículo (*oehema*) neoplatônico, que também pode ser expresso na ideia de “envelope da alma⁴⁶³”,

A ideia de “receptividade divina”, cara a Jâmblico, será utilizada por Jung em sua metodologia psicológico-alquímica. Os estudos do psicólogo suíço acerca da obra de Paracelso e da alquimia renascentista fornecem um correlato moderno à iconografia hermética, uma vez que os conceitos associados à faculdade da imaginação, força motriz da arte renascentista, estarão presentes nas iluminuras do *Liber Novus*, bem como em seus comentários ao simbolismo alquímico, cujas principais fontes foram tratados que complementam o entendimento simbólico e artístico do *Splendor Solis*.

463 PAGEL, Walter; WINDER, Marianne. *The Eightness of Adam and Related “Gnostic” Ideas in the Paracelsian Corpus*. *Ambix* Volume 16 issue 3, 1969, p. 133.

CAPÍTULO 4 — JUNG E A TRADIÇÃO HERMÉTICA

A ARTE COMO OBJETO DA PSICOLOGIA

Como bem colocado por Michela Pereira, deve-se a Jung a reintegração da alquimia na cultura contemporânea⁴⁶⁴. Desse modo, é pertinente dedicar um capítulo deste trabalho à interpretação e ao uso da alquimia em sua obra, a qual, para além de seus escritos, permite um estudo sobre uso das imagens que está mais próximo à tradição hermética do que à arte do período em que foi concebida.

Ademais, escreve Quispel, as experiências de Jung são interessantes para o estudante do gnosticismo, pois demonstram que concepções gnósticas podem ser encontradas em experiências autênticas na contemporaneidade⁴⁶⁵. O mesmo pode ser dito a respeito do hermetismo, disciplina que ocupou grande parte dos escritos de Jung.

Walter Pagel, num artigo de 1948, escreveu que Jung empreendeu a primeira e mais bem sucedida tentativa de entender a alquimia como um todo⁴⁶⁶. Pagel, prossegue, afirma que Jung conseguiu colocar a alquimia numa nova perspectiva dentro da história da ciência, da medicina, da teologia e da cultura humana⁴⁶⁷.

Vê-se, então, que a obra de Jung é extremamente relevante para os estudos alquímicos, o que justifica o estudo de suas pinturas e ideias numa pesquisa sobre a tradição hermética.

Entre 1918 e 1926, o psicólogo suíço, como dito em suas memórias, lançou-se ao estudo dos gnósticos, interessado pelo fato de que os antigos cristãos, segundo a sua perspectiva, terem encontrado o “mundo original do inconsciente⁴⁶⁸”. A tradição gnóstica, continua o autor em suas memórias, parecia rompida com o presente⁴⁶⁹, por isso o estudo da alquimia lhe parecia ainda mais importante.

464 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 281.

465 QUISPEL, Gilles. *Jung and Gnosis. In: The Gnostic Jung – selected and introduced by Robert A. Segal.* New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 238.

466 PAGEL, Walter. *Jung's Views on Alchemy.* Isis, Vol. 39, No. ½ (May, 1948). The University of Chicago Press, p. 48.

467 Idem.

468 JUNG, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

469 Idem.

A alquimia como filosofia da natureza, observou Jung, vigorou durante o medievo, razão pela qual a tradição alquímica lança uma ponte para a antiga tradição gnóstica e para o futuro, isto é, a psicologia do inconsciente⁴⁷⁰. Jung fundamentou suas ideias sobre a alquimia nas compilações e coleções dos séculos XVI e XVII, nas quais teve acesso, nas palavras de Pereira, a um riquíssimo “álbum” da iconografia alquímica⁴⁷¹. Entre as imagens analisadas por Jung encontram-se iluminuras do *Splendor Solis*, da obra de Michael Maier *Atalanta fugiens* e do *Rosarium philosophorum*, tratados que são exemplos da renovação iconográfica⁴⁷² que sucedeu o *Aurora Consurgens*, a ponte entre a alquimia medieval e a renascentista.

O *Rosarium philosophorum*, em especial, permite uma análise dos estudos alquímicos de Jung, bem como da influência da alquimia em seu pensamento. Uma vez que as iluminuras do *Liber Novus* são ricas em motivos iconográficos, fruto de uma cosmologia pessoal de Jung, é importante relacionar a iconografia e a filosofia da arte hermética (a teoria do conhecimento acerca da imaginação) com o uso particular de Jung no *Liber Novus*, ou seja, inserir o uso distinto e particular de Jung, cuja base e conceitos são psicológicos, como as obras até aqui estudadas.

Assim, completa-se o ciclo iconografia/iconologia e estética/filosofia da arte, no qual a teoria da imaginação fundamenta as iluminuras do último capítulo, ao mesmo tempo em que serve como ponto de partida para o uso contemporâneo da imaginação na produção pictórica.

A relação dos humanistas e herméticos com a cultura egípcia mostra como uma parte considerável dos estudos acerca da relação entre imagem-símbolo e escrita fomentou o estilo presente na iconografia alquímica, a saber, o uso de iluminuras, textos de caráter simbólico ou alegórico cuja composição era feita na forma de poema dentre outros.

O estudo psicológico do artista e dos objetos de artes fornece alguns elementos para a compreensão do uso que Jung faz das imagens em seu *Liber Novus*. A prática da imaginação ativa, cujo programa foi criado, entre outros fatores, a partir de estudos sobre a alquimia e a teurgia no período helênico, bem como de seu interesse pela Renascença, é essencial para entender sua maneira particular de lidar com a iconografia hermética.

Uma comparação entre a teoria da *imaginatio* renascentista e a prática psicológica da imaginação ativa ajuda a situar a obra de Jung dentro de uma tradição, ao mesmo tempo em que

470 Ibidem, p. 205-206.

471 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 277.

472 Ibidem, p. 195-196.

se sublinham as diferenças evidentes entre o campo da epistemologia e da arte na Renascença e os objetivos da psicologia analítica.

Assim, os manuscritos *Rosarium Philosophorum*, *Aurora Consurgens* e *Atalanta Fugiens* complementam o estudo iconográfico do *Splendor Solis*, além de inserir seu conteúdo em um contexto que vai além da análise estilística feita no capítulo anterior, a saber, o contexto da teoria da arte de acordo com as indagações da teoria do conhecimento. Desse modo, fecha-se um ciclo de imagens e se introduz o seu uso moderno.

A arte como objeto da psicologia, para Jung, não é uma disciplina auxiliar ao estudo estético. A intenção do psicólogo suíço não é a mesma, por exemplo, de Wölfflin, cujo objetivo é organizar a história da arte por meio de estilos, diferenciando-os, acima de tudo, pela pluralidade psicológica⁴⁷³ entre os autores, períodos e povos. Jung se interessa pelo processo criativo, um aspecto da arte como objeto da psicologia, e não aquele que constitui o próprio ser da arte⁴⁷⁴.

O mesmo método, segundo a concepção junguiana, pode ser estendido à religião, cujos fenômenos simbólicos e emocionais podem ser estudados pela psicologia sem, no entanto, reduzir a religião a uma causa psicológica⁴⁷⁵. Enfim, investiga-se o “aspecto da arte que pode ser tratado psicologicamente sem violar sua natureza⁴⁷⁶.” Para tanto, é necessário respeitar o caráter simbólico da arte, evitando o reducionismo freudiano que limita o símbolo ao caráter de signo, isto é, a uma simples representação da libido sexual, como se fosse um sinal ou um sintoma⁴⁷⁷.

Uma vez que a obra de arte não é uma doença a ser diagnosticada, a psicologia da arte não pode se guiar por preconceitos médicos⁴⁷⁸. Contudo, isso não significa que seja impossível diagnosticar um paciente por meio de suas obras e ao mesmo tempo não se intrometer no âmbito estético no qual a obra se encontra.

A ampliação da imagem artística, isto é, um estudo de seus símbolos auxiliados pela história das religiões e da mitologia, por exemplo, é uma maneira de interpretar a obra sem cair

473 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução do estilo na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 4.

474 JUNG, C. G. *Obras Completas, vol. 15 - O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, p. 65.

475 Idem.

476 Ibidem, p. 66.

477 Ibidem, p. 70.

478 Ibidem, p. 71.

no método causal, tendo em vista que para Jung o “condicionamento prévio só interessa na medida em que facilita melhor a compreensão do sentido⁴⁷⁹”.

A grande obra transcende o material coletado, não é uma simples dedução de aspectos biográficos, ao contrário, é uma reorganização criativa do aspecto que o psicólogo imbuído de preconceitos médicos quer derivá-la⁴⁸⁰.

Dito isso, qual é o fundamento epistemológico da psicologia de Jung? Segundo o autor, “a psicologia, sob a forma de filosofia, continua herdeira de Schopenhauer e Hartmann⁴⁸¹”. Em seu caminho, “redescobriu Bachofen e Carus, e através dela a mitologia e a psicologia dos povos primitivos ganharam novos interesses⁴⁸²”.

Ao dialogar com esses autores, Jung mostra que a sua concepção de inconsciente não é, como se costuma pensar, derivada de Freud. É o que Sonu Shamdasani chama de “protesto contra a interpretação freudocêntrica” da obra de Jung⁴⁸³, o qual afirmava que sua visão acerca do inconsciente era mais próxima à de Carus do que à de Freud⁴⁸⁴. Ademais, Jung diz que Kant, Schopenhauer, Carus e Hartmann são os autores que lhe forneceram os “instrumentos de pensamento⁴⁸⁵”.

O inconsciente é um conceito fundamental para entender a imaginação ativa e o estudo simbólico de Jung. Reduzir o seu uso do conceito às influências filosóficas seria um equívoco. O trabalho clínico e a pesquisa científica deram novas cores à visão de Jung, cujo projeto de psicologia não poderia cair em uma metafísica, evidentemente não por hostilidade à filosofia, mas por uma questão simples de método.

Antes de expor a relação do inconsciente com a imaginação ativa e a importância desses conceitos para a interpretação iconográfica do *Liber Novus* é necessário apresentar as linhas gerais do conceito de inconsciente nos filósofos lidos pelo psicólogo suíço.

Para Hartmann, o inconsciente abarca todo processo de pensamento, o que significa dizer que ele tem uma ação temporal no momento em que o pensamento ocorre; contudo, o

479 Ibidem, p. 76.

480 Idem.

481 Ibidem, p. 85.

482 Idem.

483 SHAMDASANI, Sonu. *C. G. Jung: uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: 2014, p. 27.

484 Idem.

485 Idem.

inconsciente enquanto categoria metafísica está, para o autor, além do tempo, e, embora se manifeste no tempo o inconsciente é, em última instância, atemporal⁴⁸⁶.

O inconsciente se manifesta temporalmente, continua o autor, quando surge em um pensamento que, por sua vez, ocorre no tempo⁴⁸⁷. Mas isso é uma consequência do caráter atemporal do inconsciente, cuja essência está fora do mundo fenômeno, a “coisa em si” kantiana⁴⁸⁸. Desse modo, Hartmann desenvolve o lado metafísico do inconsciente segundo a concepção de mundo inteligível de Kant: ingressa no tempo, embora esteja fora tempo⁴⁸⁹.

Ao apresentar sua filosofia, Hartmann toma em consideração os sistemas filosóficos precedentes, de modo que a sua metafísica possa inserir-se no panorama da história da filosofia e permita ao autor reivindicar originalidade⁴⁹⁰.

A sua interpretação de Schopenhauer, observa Maria Vitale, é influenciada por sua leitura de Spinoza, cuja doutrina da substância e atributos é utilizada estruturalmente para unificar a vontade e a representação como duas formas da mesma substância: o Inconsciente⁴⁹¹.

Eduard von Hartmann é considerado pela história da filosofia como um herdeiro de Schopenhauer, um autor da “escola schopenhaueriana. Maria Vitale escreve que Hartmann queria se mostrar acima de tudo como um “sólido cientista da natureza⁴⁹²”. Entretanto, retoma o método apriorístico-dedutivo de Schelling, que se fundamenta em uma causa espiritual final, o que Schopenhauer rejeita⁴⁹³.

Um aspecto da filosofia schopenhaueriana que ele aceita é a rejeição da dialética hegeliana⁴⁹⁴, embora continue adepto ao historicismo — algo comum no pensamento alemão de

486 HARTMANN, Eduard von. *Philosophy of the Uncounscious II*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge, 2000. p. 50.

487 Ibidem, p. 51.

488 Idem.

489 Idem.

490 VITALE, Maria. *Dalla Volontà di vivere all’Inconscio: Eduard von Hartmann e la trasformazione della filosofia di Schopenhauer*. Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2014, p. 167.

491 Ibidem, p. 168.

492 Ibidem, p. 51.

493 Idem.

494 Ibidem, p. 12.

seu período —. Embora os excessos do pensamento histórico fossem amplamente rejeitados por Schopenhauer, Hartmann parece não ter conseguido se livrar dessa “característica” alemã.

Ademais, como bem notado por Jair Barboza, Hartmann se apoia em algumas semelhanças formais ao chamar a estética schopenhaueriana de “popularização de Schelling”⁴⁹⁵. É exatamente o que resume Barboza ao dizer que os comentários “se detêm em paralelos e semelhanças, conjecturas sem tratamento conceitual mais detalhado que desça às bases dos sistemas de pensamento”⁴⁹⁶.

Outro autor importante é Carl Gustav Carus. A consciência de certas ideias em determinados momentos não reflete perfeitamente a vida psíquica, pois simultaneamente, diz Carus, criamos milhares de ideias que, embora completamente inconscientes e desconhecidas no momento, certamente existem⁴⁹⁷. Percebe-se, desse modo, que a maior parte da vida psíquica vive na “noite do inconsciente”⁴⁹⁸.

Ademais, grande parte de nossos pensamentos afundam no inconsciente, retornando à consciência ocasionalmente em fragmentos, de modo que a base da vida consciente resida no inconsciente⁴⁹⁹, uma espécie de “sombra”, da qual emanam e revolvem as ideias e tendências psíquicas.

Uma observação precisa do movimento da mente é mostrar que a maior parte de nossas ideias se baseia inteiramente em imagens e pensamentos que não existem mais na psique, mas que continuam a exercer poder sobre a conduta humana⁵⁰⁰.

O conceito de transferência ilustra uma característica do movimento espontâneo do inconsciente. Que a alquimia tenha sido a disciplina escolhida por Jung para explicar esse conceito diz muito a respeito de sua interpretação da alquimia. O tratado estudado por ele, o *Rosarium philosophorum* (**figura 48**), fornece os elementos principais da teoria da transferência, bem como um complemento à sua interpretação psicológica da arte.

495 BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005, p. 9.

496 Idem.

497 CARUS, Carl Gustav. *Psyche: on the development of the soul – Part 1: The Unconscious*. Washington, D. C.: Spring Publications, 2017, p. 17.

498 Ibidem, p. 17-18.

499 Ibidem, p. 18.

500 Idem.

Figura 48: *Rosarium Philosophorum*, emblema 2. 1550.



Fonte: *Rosarium Philosophorum*.

Além de seu conteúdo alquímico-filosófico, a importância do *Rosarium philosophorum* reside no fato de ter sido construído ao redor do primeiro ciclo iconográfico fixado pela tradição⁵⁰¹.

A transferência, problema central na psicologia, ganha, em Jung, um caráter “histórico”; em sua busca por uma psicologia anterior à moderna psicologia, Jung se concentra nas imagens alquímicas. O aspecto psicológico das representações artísticas, inclusive alquímicas, é essencial para entender as pinturas de Jung — as quais não considerava como “obras de arte”.

A princípio, Jung concorda com Freud em sua definição geral da transferência, a saber: pensamentos, sentimentos e fantasias de um relacionamento anterior que são projetados e experimentados em uma relação atual⁵⁰², cujo alvo, na terapia, costuma ser o próprio psicólogo. Contudo, Jung não considera essa experiência exclusivamente no campo do inconsciente pessoal, mas em um plano abrangente em que os elementos arquetípicos podem se manifestar⁵⁰³.

501 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 201.

502 HOPCKE, Robert H. *Guia para a Obra Completa de C. G. Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 71.

503 Idem.

Assim, a transferência, por exemplo, da figura paterna do paciente para o analista pode ultrapassar tudo que o paciente havia experimentado com o pai, produzindo uma mitificação da figura do psicólogo, tornando-o uma figura idealizada, isto é, o processo chamado por Jung de “transferência arquetípica⁵⁰⁴”.

A relação dos opostos, tema central da alquimia, torna-se o ponto de partida para a explicação da transferência para além do âmbito freudiano e do consultório médico. Uma vez que os motivos alquímicos necessitam de um aparato imagético e de uma iconografia, é possível, para Jung, esboçar uma interpretação psicológica dessas imagens, cujo plano de fundo pode ser arquetípico.

Encontra-se, na segunda iluminura do *Rosarium* (**figura 48**) uma representação do casamento alquímico, cujo tema se difundiu iconograficamente a partir do tratado *Sol und Luna*, como visto anteriormente no comentário de Michela Pereira.

A conjunção é o processo expresso no motivo do matrimônio. Acerca desse tema, Jung comenta:

O papel fundamental que a alquimia atribui à ideia de matrimônio místico não nos surpreenderá, se atentarmos para o seguinte: a expressão *coniuncto* — aquilo que chamamos hoje de ligação química, aquilo que atrai os corpos a serem ligados entre si e hoje chamamos de afinidade⁵⁰⁵.

Jung observa dois aspectos na *coniunctio*: o mistério profundo da ligação química, e o mitologema, a saber, o arquétipo que representa a união dos opostos, a imagem da *unio mystica*⁵⁰⁶. Ademais, a força de tal união pode ser tão intensa, que o psicólogo suíço afirma que é possível falar de uma ligação química em ambas as substâncias — como na transferência⁵⁰⁷.

504 Idem.

505 JUNG, C. G. *Obras Completas, vol. 16/2 – Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, p. 50.

506 Ibidem, p. 52.

507 Ibidem, p. 54.

O *Mysterium coniunctionis*, relata Jung em suas memórias, foi a conclusão do confronto da alquimia com a sua psicologia do inconsciente⁵⁰⁸. Com essa obra, retomou o problema da transferência, seguindo a sua primeira intenção de descrever o vasto campo da alquimia, como “uma espécie de psicologia da alquimia⁵⁰⁹”.

Embora escrito em latim, o tratado *Rosarium* se encontra no contexto em que os autores passaram a assinar frequentemente seus escritos, muitas vezes em linguagem literária, cujo uso não foi feito pelos alquimistas medievais — em especial a produção poética, na qual a língua vernácula ganhou terreno⁵¹⁰.

Um motivo bastante representado, que apresenta o problema dos opostos, tema constante na iconografia e literatura hermética, é o casamento alquímico; discutido no tratado alemão *Sol und Luna*, tornou-se motivo particularmente famoso ao ser utilizado por algumas das séries mais conhecidas do Renascimento⁵¹¹.

O ambiente cultural renascentista, no qual a forma poética e o espírito criador eram admirados, foi o contexto propício para a convergência da alquimia com a poesia, aproximando o *opus* alquímico com o “*opus*” poético⁵¹², ou seja, a união entre duas artes que enfatizavam a força criadora.

O uso da linguagem artística também pode ser visto na separação cada vez mais clara entre a alquimia como caminho espiritual e a alquimia “utilitária”, isto é, a prática vulgar dos falsários⁵¹³. Esse conflito já era conhecido na tensão entre a alquimia do ouro espiritual e a alquimia da fabricação do ouro físico. O conhecimento simbólico e o meio literário são formas de proteger os conteúdos religiosos, cosmológicos, éticos e operativos dos profanos⁵¹⁴.

Observa-se, no *Aurora Consurgens* (**figuras 49 e 50**), o vasto conjunto de motivos iconográficos, apenas em parte reutilizados nos ciclos renascentistas do *Rosarium philosophorum*, do *Splendor Solis* e da *Atalanta fugiens*. Veem-se símbolos de caráter naturalístico, principalmente nas iluminuras que expressam práticas alquímicas; vinhetas com mineradores (similar

508 JUNG, C. G. *Op. Cit.*, 2016, p. 223.

509 Idem.

510 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 190.

511 Ibidem, p. 191.

512 Ibidem, p. 192.

513 Ibidem, p. 193.

514 Idem.

aos anões das fábulas ou às criaturas com as quais Paracelso enchia os lugares onde se extraíam minérios⁵¹⁵) fornos e ferreiros — simbologia e prática estão juntas.

Figura 49: *Aurora Consurgens*. Séc. XV.



Fonte: Zurique, Zentralbibliothek, Ms Rh 172.

Figura 50: *Aurora Consurgens*. Séc. XV.



Fonte: Zurique, Zentralbibliothek, Ms Rh 172.

A relação da *coniunctio* com a *prima materia* e a transmutação que segue a conjunção é expressa também no *Atalanta Fugiens* (figura 51), continuando a iconografia iniciada pelo *Aurora Consurgens*.

Figura 51: *Atalanta Fugiens*, emblema 25, 1550.



Fonte: Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim.

O texto iluminado de Michael Maier é utilizado por Robert Klein tanto no estudo da *imaginatio*, como no estudo das *imprese*. O primeiro conceito diz respeito à faculdade da imaginação e à teoria do conhecimento; o segundo, à forma de expor aquilo que, por seu caráter transcendental, não pode ser exposto pela linguagem “profana”.

O espírito fala ao espírito: os segredos da alquimia, dizia Michael Maier, são os mais altos e os mais raros. Consequentemente, ele os manifestou a todos os sentidos ao mesmo tempo, exprimindo cada segredo em verso, em prosa, pela imagem e pela música: assim a alma pode ultrapassar todos esses meios de expressão para atingir o conceito puro⁵¹⁶.

O desenvolvimento imagético da doutrina hermético-alquímica é uma consequência dos limites da linguagem formal, que não é capaz de expressar o problema dos opostos sem cair em paradoxos e antinomias intermináveis. Assim, a elevada posição da arte em matéria de metafísica no Renascimento proporcionou à alquimia que se desenrolasse por meio da representação pictórica e poética.

A imagem, diz M. Pereira, até quando é possível reconstruir sua relação original com a palavra, armazena conteúdos cujo significado profundo não consegue ser decifrado pela palavra, seja por incapacidade da linguagem lógica, seja pela intenção de velar o significado⁵¹⁷. Desse modo, a palavra-imagem se torna espaço fecundo para a apreensão/interpretação simbólica⁵¹⁸. É preciso lembrar o caráter prático da alquimia segundo a concepção dos autores antigos: a compreensão se faz na prática.

IMAGINATIO E IMAGINAÇÃO ATIVA

A história das teorias da imaginação começa no *De Anima*, de Aristóteles, o qual define a imaginação como faculdade de conhecimento inserida entre a sensibilidade e o intelecto⁵¹⁹. Essa é a perspectiva dominante até o século XVIII⁵²⁰.

Avicena, o responsável pela sistematização das diferentes funções da fantasia, estabeleceu as diferenças entre sentidos interiores⁵²¹. A lista das funções formou a base da psicologia na Idade Média e na Renascença⁵²². Resumidamente, as faculdades referentes à imagem têm o papel de mediar o conhecimento, analogamente à imagem enquanto intermediária entre o objeto e o conceito⁵²³.

517 PEREIRA, Michela. *Op. Cit.*, p. 198

518 Idem.

519 KLEIN, Robert. *Op. Cit.*, p. 61.

520 Idem.

521 Ibidem, p. 62.

522 Idem.

523 Idem.

A gnoseologia ficiniana é o ponto nodal da visão renascentista acerca da faculdade da imaginação. Kristeller observa que o exame das coisas corpóreas pela consciência humana e a cooperação das várias faculdades da alma são concebidas, por Ficino, segundo a psicologia aristotélica⁵²⁴. A fantasia é a terceira faculdade, após a sensação e a imaginação; sua finalidade é julgar as imagens adquiridas pela sensação e organizadas pela imaginação⁵²⁵.

Embora o neoplatonismo seja, ao lado do hermetismo, a corrente filosófica mais influente no Renascimento, o aristotelismo forneceu as linhas gerais da teoria do conhecimento pautada na imaginação e na fantasia. Assim, Kristeller escreve que o universal é formulado por Ficino primeiramente em sentido aristotélico, a saber, como inerente aos objetos singulares⁵²⁶; no entanto, a atividade do pensamento não se limita aos universais, mas ascende às ideias a partir das coisas singulares de acordo com suas particularidades⁵²⁷.

Ao discutir o significado profundo da técnica mnemônica em relação às faculdades da imaginação, Giordano Bruno escreve que essa arte não consiste simplesmente nas habilidades mnemônicas por si mesmas, ao contrário, é uma abertura e uma introdução à descoberta de numerosas faculdades⁵²⁸.

Desse modo, prossegue Giordano Bruno em sua obra *De Umbris idearum*, a sombra não é treva, mas vestígio das trevas na luz⁵²⁹; ou vestígio de luz nas trevas⁵³⁰, ou ainda participante das trevas e da luz⁵³¹. Essas possibilidades ocorrem porque a sombra é um vestígio daquilo que pode ser verdadeiro ou falso⁵³², e não porque a sombra é uma “verdade da luz ou luz falsa⁵³³”.

524 KRISTELLER, Paul Oskar. *Il Pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2005, p. 249.

525 Ibidem, p. 251.

526 Idem.

527 Idem.

528 BRUNO, Giordano. *Opere mnemotecniche – Tomo primo*. Milano: Adelphi Edizioni, 2004, p. 37.

529 Ibidem, p. 45.

530 Idem.

531 Idem.

532 Idem.

533 Idem.

Discorrendo sobre os opostos, Bruno afirma que ao tender para um lado algo se encontra na sombra de um princípio, voltando-se para outro cai na sombra do princípio oposto⁵³⁴. Isso ocorre porque na matéria ou na natureza, a sombra consiste de movimento e alteração, enquanto no intelecto e na memória que segue o intelecto a sombra é estável⁵³⁵.

Giordano Bruno desenvolve a teoria ficiniana por meio de um nexo entre as ideias e as suas *sombras* — por isso, diz Michele Ciliberto, o mundo interior do homem, em sua elaboração do par microcosmo/macrocossmo, se configura como um espelho da dimensão universal⁵³⁶.

A posição privilegiada do ser humano dentro do cosmos reside na possibilidade de ascender às ideias por meio dessas sombras⁵³⁷, emanações da dimensão transcendental, distanciando-se da criação *ex nihilo* comum no catolicismo e demonstrando que não há uma oposição intransponível entre a transcendência e a imanência, mas uma diferença de graus. É de acordo com essa cosmologia que a sua técnica mnemônica deve ser entendida, isto é, como método de ascensão espiritual, e não como um instrumento prático de memorização⁵³⁸.

A prática espiritual baseada na imaginação, como se percebe em Ficino e Bruno, vai além do uso epistemológico aristotélico, embora faça uso de seus conceitos. Observa-se, nos autores de tendência platônica, uma assimilação da imaginação à razão, na qual a imagem se torna, acima de tudo, um ponto de partida⁵³⁹ para a *unio mystica*.

Segundo Robert Klein, Ficino e Bruno não se deram conta do problema da intuição e aproximaram o aristotelismo ortodoxo à fantasia/intuição de acento platônico⁵⁴⁰. É possível também que o problema tenha sido ignorado, uma vez que a preocupação principal dos autores é a relação entre o humano e o divino, a fim de que uma via para elevação espiritual pudesse ser formulada.

534 Ibidem, p. 49.

535 Ibidem, p. 51.

536 CILIBERTO, Michele. *Umbra Profunda: studi su Giordano Bruno*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, p. 11.

537 Idem.

538 Idem.

539 KLEIN, Robert. *Op. Cit.*, p. 62.

540 Idem.

A teoria de Giordano Bruno é particularmente importante para ilustrar a relação entre a filosofia da arte e a estética no Renascimento, mostrando, mais uma vez, a necessidade de relacionar a imagem enquanto representação artística à imagem enquanto categoria filosófica.

A particularidade da arte na Renascença em relação às formas tradicionais está no fato de que a imitação da natureza influenciada pela arte grega se une à interpretação cosmológica pautada no par microcosmo/macrocosmo, imprimindo na própria matematização do espaço figurativo um caráter simbólico para o infinito.

Esse é o “clima” filosófico no qual se encontra a obra de Giordano Bruno e seu reconhecimento da importância dos sentidos para o conhecimento. Desse modo, o filósofo italiano, ou *magus*, enumera, em suas obras latinas, as faculdades da transição da sensação ao conceito, nas quais inclui a *imaginatio* e a *phantasia*⁵⁴¹, criando uma hierarquia interior em que “nada entra na memória sem haver passado pelos sentidos e por toda a série de faculdades anteriores⁵⁴²”. Assim, de acordo com a visão renascentista do idealismo platônico, a imaginação aparece como a possibilidade de transfigurar as representações fenomênicas em suas formas ideais⁵⁴³.

A concepção da arte como expressão individual é fruto da reelaboração das correspondências cósmicas pelos filósofos renascentistas. Andre Chastel mostrou que Ficino “foi um dos primeiros a sustentar que a individualidade da alma se manifesta em tudo o que ela faz, pressentindo a teoria da arte como expressão da personalidade. A alma vital contém em si, na forma seminal, todas as disposições e inclinações do corpo⁵⁴⁴”. Isso não significa, contudo, que o objetivo central da arte seja a manifestação da individualidade, ainda que tal intenção esteja implícita na ideia do espírito criativo; na verdade, em pleno acordo com as crenças astrológicas da época, tudo que a alma faz é individual, seja por intenção ou não.

É novamente em Giordano Bruno que se encontra outra noção fundamental ao entendimento da filosofia da arte na Renascença: é impossível reduzir os conceitos ao estado de puros universais, porquanto os conceitos só lidam com imagens, isto é, símbolos⁵⁴⁵ e representações para aquilo que não é representável.

541 Ibidem, p. 63.

542 Ibidem, p. 75.

543 Idem. p. 63.

544 Ibidem, p. 68.

545 Ibidem, p. 75.

Ao comparar a teoria epistemológico e metafísica da imagem com a teoria da arte, em especial Vasari e Zucaro, Robert Klein observou que esses autores substituíram os termos epistemológicos *scientia, notio, forma e idea*, por *disegno*⁵⁴⁶. Para esses autores o conceito já é uma espécie de desenho, e a imagem mental um tipo de conceito⁵⁴⁷.

O conceito de imaginação ativa de Jung, diferentemente da teoria da *imaginatio* renascentista, refere-se à psicologia, não à filosofia. As semelhanças são evidentes, visto que Jung estudou os principais filósofos do Renascimento, bem como os neoplatonistas e herméticos que influenciaram a atmosfera intelectual desses filósofos.

Pode-se fazer um paralelo entre a relação da imaginação ativa com a teoria filosófica da *imaginatio* e relação entre o conceito de inconsciente psicológico com o inconsciente filosófico. Não se trata de uma oposição, mas de ter em mente que o método psicológico de Jung tenta extrair do simbolismo, da religião e da filosofia um significado psicológico como forma de ampliar o campo de investigação da psique para além da esfera meramente individual e da moderna psicologia.

A pedido do Dr. J. A. Hadfield, Jung explicou o método de imaginação ativa por meio de um relato clínico, afirmando ser possível dar uma ideia do método ainda que não tenha um material propriamente empírico para apresentar⁵⁴⁸. O relato é particularmente importante para o objeto deste trabalho porque o paciente era um artista, o que permite esclarecer o fundamento teórico por trás das iluminuras do *Liber Novus* em contraste com o método propriamente artístico.

Assim, diz Jung que o jovem artista não conseguia entender o que era a imaginação, o que o psicólogo suíço interpretou como uma dificuldade em conseguir pensar — obviamente referindo-se à sua tipologia psicológica, quer dizer, que a função cognitiva principal do artista, possivelmente a intuição, não tinha relação com o pensamento, subordinando o pensamento a outro tipo cognitivo, pois os artistas, geralmente, não usam o intelecto de modo intencional⁵⁴⁹. O paciente tinha uma grande imaginação artística, mas era incapaz de usá-la psicologicamente⁵⁵⁰.

546 Ibidem, p. 78-79.

547 Ibidem, p. 79.

548 JUNG, C. G. *Obras Completas, vol. 18/1 – A vida simbólica, vol. 1*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, p. 188.

549 Idem.

550 Idem.

A prática, continua Jung, é pessoal: a imaginação pode começar por meio de um sonho ou de uma impressão de natureza hipnagógica⁵⁵¹. De todo modo, as imagens têm vida própria, e os acontecimentos simbólicos, caso a imaginação consciente não interfira, desenvolvem-se espontaneamente em linguagem própria⁵⁵².

A autonomia da imagem é uma expressão da vida psíquica. A imaginação ativa, com seu método de concentração, anima o quadro mental, dando-lhe movimento⁵⁵³. Por conseguinte, a imagem se amplia, enrique-se de detalhes⁵⁵⁴. É preciso confiar na veracidade da imagem, afastar-se da desconfiança natural de que a imagem é uma invenção⁵⁵⁵.

O método de imaginação ativa é mais nítido. O sonho, ao contrário, tem as características daquilo que Pierre Janet chamou de “*abaissament du niveau mental*”, isto é, a descontinuidade lógica, o caráter fragmentário, formações de analogia, confusão entre outros⁵⁵⁶.

A diferença entre o método de imaginação ativa e a interpretação dos sonhos reside na atividade cerebral correspondente às respectivas práticas. Acerca dos sonhos, diz Jung:

Como a tensão energética durante o sono é geralmente muito baixa, os sonhos, comparados com os conteúdos conscientes, são também expressões inferiores de conteúdos inconscientes, muito difíceis de entender sob o ponto de vista construtivo, mas frequentemente mais fáceis de compreender sob o ponto de vista redutivo.⁵⁵⁷

A imaginação ativa objetiva as imagens e substitui, frequentemente, os sonhos⁵⁵⁸. É um processo, nas palavras de Jung, para “desinflar” o inconsciente; à medida que a mente consciente

551 Ibidem, p. 189.

552 Ibidem, p. 190.

553 Idem.

554 Idem.

555 Ibidem, p. 190-191.

556 JUNG, C. G. *Obras completas, vol. 8/2 – A natureza da psique*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. p. 22-23.

557 Ibidem, p. 23.

558 JUNG, C. G. *Obras completas, vol. 18/1 – Op. Cit.*, p. 191.

se relaciona com as imagens antecipadas pela prática da imaginação ativa, o material onírico diminui⁵⁵⁹. Em suma:

É produzido em estado consciente; sua estrutura é bem mais completa do que a linguagem dos sonhos. E contém muito mais que os sonhos; por ex. os valores sentimentais lá estão e podem ser julgados através do sentimento.⁵⁶⁰

Liz Greene observa que a prática de imaginação ativa é semelhante à prática de teurgia presente na antiguidade tardia. De fato, a tradição da teurgia serviu como ferramenta aos *insights* psicológicos de Jung, especialmente algumas passagens em que se expõe instruções acerca dos modos de evitar uma desintegração da personalidade propícias aos confrontos com o divino⁵⁶¹.

Vê-se que a composição teórica e imagética do *Liber Novus* possui diversos elementos em comum com as tradições descritas ao longo deste trabalho. As catábases, as práticas de teurgia da antiguidade clássica, a chamada “magia cerimonial” do Egito, a alquimia e a astrologia dentre outras. É essencial, no entanto, lembrar que a utilização desse material tem um objetivo psicológico, sempre fundamentado na teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo, ilustrando os conflitos internos de Jung (ciência vs. Mística) e a sua solução para tais problemas, isto é, a reinterpretação do material mágico em chave psicológica.

Assim, Jung observou que o uso de símbolos tinha o objetivo de transformar a personalidade por meio de uma experiência direta com um arquétipo que a sustenta, o que Greene considera como o uso da terminologia psicológica para aquilo que fora entendido como *unio mystica*⁵⁶².

De acordo com essa interpretação psicológica, Jung insistiu que a libido, isto é, a energia psíquica, não pode aparecer na consciência senão por meio de imagens, sua explicação conceitual para o público científico especializado⁵⁶³. Em suma: os produtos do inconsciente, cuja

559 Idem.

560 Idem.

561 GREENE, Liz. *Jung's Studies in Astrology: prophecy, magic and the qualities of time*. New York: Routledge, 2018p. 79-80.

562 Ibidem, p. 77.

563 Ibidem, p. 78.

autonomia lhes permite emergir espontaneamente em sonhos e visões por invocações deliberadas dão forma a realidades psíquicas que não poderiam ser comunicadas por outros modos⁵⁶⁴.

Voltando à *imaginatio*, pode-se agora introduzir, para finalizar a exposição e acrescentar outros elementos egípcios que ajudam a entender o fundamento teórico das imagens até aqui estudadas, a prática da *impresa* que, nas palavras de Robert Klein, é símbolo composto, a princípio, de uma imagem e uma sentença, cuja função é exprimir uma regra de vida ou um programa pessoal de seu portador⁵⁶⁵.

Chegou à Itália através da França, onde tinha uma função militar e funcionava como uma espécie de “filosofia de cavaleiro⁵⁶⁶”. Não obstante, pode-se realmente compreender seu uso a partir das “imagens falantes” do *Quattrocento*, ou seja, dos hieróglifos e das alegorias⁵⁶⁷.

Além da origem militar, os tratados citam uma origem mítica e mística, cuja fonte se encontra na sabedoria egípcia, na cabala e, frequentemente, em figuras bíblicas, tais como Noé, Adão e Deus pai⁵⁶⁸.

O interesse renascentista pelo Egito é uma continuação de certas descobertas medievais. As cruzadas, observa Hornung, despertaram novamente a curiosidade pela cultura oriental e egípcia, abrindo as portas da Europa para o Oriente, por onde passaram formas e ideias que, no renascimento dos Hohenstaufen, começou a atentar-se aos numerosos monumentos egípcios ainda existentes na Itália⁵⁶⁹.

As principais fontes sobre o Egito eram Platão, Plutarco, Diodoro e Jâmblico, ao que se acrescentam as importantes descobertas de Amiano Marcelino, cuja tradução de obeliscos foi descoberta, em 1414, por Poggio Bracciolini em um convento alemão⁵⁷⁰. Outro autor importante para a compreensão da cultura egípcia no Renascimento italiano foi Horapolo, cujos

564 Idem.

565 KLEIN, Robert. *Op. Cit.*, p. 117.

566 Ibidem, p. 117-118.

567 Ibidem, p. 118.

568 Ibidem, p. 119.

569 HORNUNG, Erik. *Op. Cit.*, 2015, p. 123.

570 Ibidem, p. 124.

hieróglifos foram encontrados por Cristóvão Buondelmonti, em junho de 1419 na ilha de Andros e, sobretudo, o *Corpus Hermeticum*⁵⁷¹.

O arquiteto Leon Battista Alberti é um dos autores que se dedicaram à cultura egípcia. Em seu livro *Ars Aedificatoria*, de 1485, começou a criar novos hieróglifos, sobretudo em medalhas comemorativas, atividade na qual criou seu ilustre símbolo de olho alado⁵⁷². Alberti também se voltou, ao contrário da maioria de seus contemporâneos, ao estudo da estética dos hieróglifos, cuja fortuna foi, acima de tudo, no campo do simbolismo⁵⁷³.

O escritor Francesco Colonna criou uma atmosfera teatral e metafísica em suas xilogravuras, cujas representações dos obeliscos e edifícios egípcios ilustram o modo como os artistas e filósofos da Renascença enxergam o Egito⁵⁷⁴.

Ainda sobre as xilogravuras, outro marco no período foi a escola de Mantegna, que ao lado dos relatos antigos acerca do Egito tornou-se um dos elementos constitutivos dos novos hieróglifos⁵⁷⁵ (figuras 52, 53 e 54).

Figura 52: *Hori Apollinis selecta hieroglyphicans*. 1599



Fonte: Brooklyn Museum Libraries, Wilbur Library of Egyptology, Special Collections, PE40 H78 F84.

571 Idem.

572 Ibidem, p. 128.

573 Idem.

574 Idem.

575 Idem.

Dürer também produziu algumas obras de cunho hieroglífico (**figuras 52, 53 e 54**). Criou imagens para as traduções latinas de Horapolo, bem como xilogravuras para Maximiliano, dentre as quais se destacam os mistérios das antigas letras egípcias provenientes de Osiris⁵⁷⁶.

Figura 53: Horapolo, Hieroglyphica, 1543.



Fonte: Paris, Kerver.

Dito isso, também é importante mencionar que a obra de Michael Maier está no contexto das *imprese* e da teoria da imaginação. Para Robert Klein, desde o fim do século XVI a *impresa* é a prática mais difundida da faculdade simbólica porque é mais uma manifestação do espírito criativo do que um símbolo a ser decifrado⁵⁷⁷.

É preciso acrescentar que, segundo as concepções dos autores de tratados alquímicos, a exposição de uma filosofia hermética, bem como a representação simbólica da conjunção dos opostos e da transmutação espiritual que segue o processo, é mais importante do que a manifestação do espírito. Não há uma preocupação “estética” no sentido que esse termo poderia ser aplicado à criação e à especulação propriamente artística de caráter aristotélico e platonista, sem a influência maciça do programa hermético-alquímico.

576 Ibidem, p. 129.

577 KLEIN, Robert. *Op. Cit.*, p. 131.

Figura 54: Hieróglifo de Maximiliano I. 1513.



Fonte: Viena, Nationalbibliothek, Cod. 3255.

De todo modo, se é possível falar de uma teoria da beleza presente nas iluminuras heréticas renascentistas, é certamente próxima à concepção da obra de arte como *ingegno*⁵⁷⁸ (engenho). Após designar uma ideia inicial, um ponto de partida, o *concetto* “chega a significar, no conceptismo, a forma astuciosa da expressão⁵⁷⁹”.

578 Idem.

579 Idem.

AS ILUMINURAS DO *LIBER NOVUS*

O *Liber Novus*, cujos herdeiros de Jung guardaram num cofre, o que explica seu excelente estado⁵⁸⁰, é um marco recente na história do pensamento junguiano. Editado recentemente por Sonu Shamdasani, a quem os herdeiros de Jung confiaram a publicação do livro pela sua capacidade de apresentá-lo ao leitor moderno e como um documento histórico⁵⁸¹, o livro permite uma revisão da psicologia de Jung.

Influenciado esteticamente por diversas civilizações antigas⁵⁸², como o Antigo Egito, a Índia, o México pré-colombiano e o Tibet, a qualidade das iluminuras do *Liber Novus* é tanta que Ann Casament comentou, num artigo sobre a recepção da obra, que o seu editor no *The Economist* lhe perguntou se Jung havia realmente pintado as obras⁵⁸³.

Em suas memórias, Jung disse que o livro vermelho foi um “ensaio ineficaz de uma elaboração estética” de suas fantasias — não terminadas⁵⁸⁴. Apesar de necessária, admite Jung, a elaboração do *Liber Novus* foi, por vezes, motivo de irritação⁵⁸⁵. A composição das pinturas serviu:

“Para conseguir a liberação da tirania dos condicionamentos do inconsciente duas coisas são necessárias: desincumbir-nos de nossas responsabilidades intelectuais e também de nossas responsabilidades éticas⁵⁸⁶”.

Dito isso, algumas iluminuras podem ser analisadas. A pintura no fólio 36 (**figura 55**) é uma das mais importantes do *Liber Novus*, a representação de Izdubar (Gilgamesh). Encontra-se

580 CASEMENT, Ann. The Reception of Jung’s The Red Book: *Liber Novus*, First Published in 2009, Jung Journal: Culture & Psyche, 4:1, 6-9, DOI: 10.1525/jung.2010.4.1.6, p. 6.

581 Idem.

582 Ibidem, p. 8.

583 Idem.

584 JUNG, C. G. *Op. Cit.*, 2016, p. 194.

585 Idem.

586 Idem.

nela um motivo central, a saber, o confronto de Jung com as duas faces de sua vida interior, o homem da ciência e o “místico”.

Figura 55: *Liber Novus*, figura 36. 1913-1917.



Fonte: G. C. Jung, *Liber Novus*.

A interpretação do conteúdo mitológico e alquímico exposta, por exemplo, no problema da transferência, mostra que Jung queria reanimar uma área rejeitada da vida anímica humana, dando-lhe novas cores com a linguagem técnica da psicologia.

Izdubar precisa, para se salvar, abandonar o mundo mágico dos “primitivos”, pois hoje, de acordo com a interpretação científica, não podem existir do ponto de vista físico, mas ganham

nova realidade na vida psíquica⁵⁸⁷ — terminologia psicológica semelhante à distinção entre o *nexus physicus* e o *nexus metaphysicus* em Schopenhauer.

A magia no pensamento de Jung ganha, evidentemente, uma terminologia psicológica. Assim, a magia é vista seja como uma manifestação da potência psíquica, como apontado por Bernardo Nante, ou pelo reconhecimento dessa potência — daí que no *Liber Secundus* Jung tenha dito que a magia é inata ao ser humano⁵⁸⁸. De acordo com esse contexto, diz Nante:

A magia, assim entendida, é um saber que propicia a libertação de forças poderosas e cuidadosas da psique, cuja obscuridade se relaciona com o fato de que constituem uma potência inconsciente, porque seguem uma lei que elas mesmas criam ou manifestam.⁵⁸⁹

Semelhante ao aguadeiro, com o qual se relaciona simbolicamente, Fanes traja a mesma roupa listrada e possui o mesmo corte de cabelo⁵⁹⁰. Contudo, observa Liz Green, o jarro que o aguadeiro usa para regar as plantas na terra está, agora, em cima de sua cabeça, como um receptáculo para a força vital solar⁵⁹¹.

Jung baseou-se na obra de Robert Eisler, historiador, da arte amigo de G. S. Mead, para os traços iconográficos de sua obra⁵⁹². O baixo-relevo (**figura 56**) era conhecido por Jung, e o ajudou a fundamentar o simbolismo de Fanes, que nessa representação da antiguidade tardia, aparece como a conjunção dos opostos, a saber, sol e lua, homem e mulher, dia e noite, luz e escuridão, céu e terra⁵⁹³.

587 NANTE, Bernardo. *O Livro Vermelho de Jung: chaves para a compreensão de uma obra inexplicável*. Petrópolis, RJ: Vozes; Argentina: Editore El Hilo de Ariadna, 2018, p. 145.

588 Ibidem, p. 144.

589 Ibidem, p. 145.

590 GREENE, Liz. *The Astrological World of Jung's Liber Novus: daimons, gods, and the planetary journey*. New York: Routledge, 2018, p. 134.

591 Idem.

592 Idem.

593 Idem.

Figura 56: *Fanes e o Ovo Cósmico.*



Fonte: CIMRM 695-696, Módena, Itália.

Fanes apresenta-se, no baixo-relevo, como o *cosmocrator* — outro motivo recorrente — do ciclo solar, simbolizando o centro solar espiritual enquanto força vital noética⁵⁹⁴.

Filêmon (**figura 57**) é uma das principais, senão a principal, figura do *Liber Novus*. Guia espiritual de Jung, Filêmon combina os princípios opostos, mostrando a forma como Jung via os deuses planetários como arquétipos por meio de suas relações entre si e com a consciência⁵⁹⁵.

No *Liber Novus*, Filêmon tem duas “personalidades”: a figura mitológica de Ovídio, e Mefistófeles, o qual, por sua vez, é o assassino de Filêmon no Fausto de Goethe⁵⁹⁶. Segundo Liz Greene, essa ideia parece refletir a visão de Jung de que o bem e o mal são dois aspectos

594 Ibidem, p. 135.

595 Ibidem, p. 93.

596 Ibidem, p. 95.

de terceiro elemento — dois aspectos do inconsciente, representados, na alquimia, pelo conceito de *prima materia*, simbolizado por Saturno⁵⁹⁷.

Figura 57: *Filêmon*, 154. 1913-1917.



Fonte: C. G. Jung, *Liber Novus*.

Ademais, Filêmon apareceu pela primeira vez como *magus* nos cadernos negros de Jung⁵⁹⁸. As asas da pintura apresentam um caráter angelical, sugerindo uma conexão com o anjo Raziel, professor dos segredos mágicos na tradição judaica, além de enfatizar o papel do mensageiro (*angelos* significa “mensageiro” em grego) nas práticas mágicas⁵⁹⁹.

A relação entre o conceito do “Si-mesmo” e o simbolismo solar (**figura 58**) como centro da alma é um tema caro à psicologia junguiana, servindo como pano-de-fundo para inúmeras iluminuras do *Liber Novus*. A *sunthemata* do Sol, como observa Liz Greene, é um tema recorrente no *Liber Novus*, presente não apenas nos símbolos solares como no colorido das paisagens⁶⁰⁰.

Estudioso da mitologia, Jung buscou no simbolismo solar um equivalente psicológico. Assim, o Sol noético tornou-se o símbolo mitológico para o “*self*”, o centro da psique individual

597 Idem.

598 Ibidem, p. 96.

599 Idem.

600 GREENE, Liz. *Op. Cit.*, 2018B, p. 29.

e a força motora do processo de individuação⁶⁰¹. As fontes principais de sua pesquisa foram os escritos neoplatônicos, gnósticos, herméticos e a liturgia mitraica, por um lado, e a produção acadêmica nas áreas de antropologia e história da mitologia⁶⁰², por outro.

Figura 58: *Liber Novus*, figura 125. 1913-1917.



Fonte: C. G. Jung, *Liber Novus*.

O ano de 1909 é o ponto de partida para os novos rumos da psicologia junguiana. Para dedicar-se à sua pesquisa, renunciou ao posto em Burghölzli, mas se manteve como conferencista na escola de medicina da Universidade de Zurique⁶⁰³. É nesse período que Jung passa a se concentrar no estudo da mitologia, do folclore e da religião⁶⁰⁴.

601 Ibidem, p. 29.

602 Ibidem, p. 29-30.

603 SHAMDASANI, Sonu. *Op. Cit.*, p. 49.

604 Idem.

O contexto intelectual do final do século XIX foi propício à pesquisa de Jung, permitindo-lhe colher os frutos da nascente disciplina de religião comparada e da etnopsicologia⁶⁰⁵. A sua biblioteca privada é um reflexo do estado dessas disciplinas⁶⁰⁶, um acervo que abrange as principais obras dessa época.

Metodologicamente, a interpretação espiritual de G. S. Mead, cujo foco era principalmente a vida interior, no caminho oposto à investigação objetiva do panteão celeste, ajudou Jung na construção de sua ideia acerca do centro numinoso da personalidade⁶⁰⁷.

A manifestação imagética de instintos (*patterns of behaviour*), que o levou à fundamentação da teoria dos arquétipos, é um fator para a ênfase dada por Jung à faculdade imaginativa. Assim, entendeu o poder solar como um equivalente à libido, isto é, à energia psíquica como a tendência da imaginação humana de conceber aspectos do simbolismo do centro na representação de um herói que busca a imortalidade ou um tesouro difícil de ser alcançado⁶⁰⁸.

Contudo, à medida que começou a explorar sistematicamente o simbolismo alquímico passou a se distanciar da ideia de que o Sol, enquanto símbolo da libido, fosse o mais importante entre os fatores do simbolismo astrológico⁶⁰⁹.

Além de sua pesquisa histórica, que visava ampliar o campo da psicologia para além da prática clínica de modo a inseri-la na história do pensamento humano, Jung buscava o seu próprio mito. Por conseguinte, os estudos neoplatônicos e mitraicos acerca da função solar de centro espiritual confluíram com a sua convicção de que o símbolo leonino, seu signo, era o coração de sua natureza⁶¹⁰.

A confluência e a ressignificação dos símbolos e mitos é uma consequência da visão numênica que Jung tem da religião, na qual Deus (o divino, a alma do mundo, enfim, qualquer terminologia referente à essência do mundo) é uma fonte, em última instância, transcendente,

605 Idem.

606 Idem.

607 GREENE, Liz. *Op. Cit.*, 2018B, p. 30.

608 Idem.

609 Idem.

610 Idem.

livre das projeções humanas e de seus conceitos e representações, mas que não poderia manifestar-se no mundo imanente senão por meio das representações⁶¹¹.

É possível que o alcance da obra de Jung nas ciências humanas, especialmente sua notória participação na renovação de conceitos da História das Religiões, cujo alcance pode ser visto nas obras de Henry Corbin, Heinrich Zimmer e Karl Kerényi entre outros, tenha sido um dos motivos para constante confusão em relação ao seu método e suas conclusões, principalmente no meio teológico. Bernardo Nante define esse equívoco como a “confusão entre psicologismo metodológico com o psicologismo ontológico”.

A Iconografia e o simbolismo do *Liber Novus* é fruto daquilo que Nante chama de “síntese espontânea⁶¹²”, uma vez que não é formulada conceitualmente, mas segue o fluxo da psique de Jung, das imagens oriundas de seus sonhos, fantasias e visões⁶¹³.

À luz dessas observações conclui-se que Jung não estava deliberadamente fundando uma nova religião de caráter sincrético, mas expressando a “imagem do Deus vindouro através dos símbolos das tradições que se renovam e se transformam no fundo da psique⁶¹⁴.” Portanto, diz Bernardo Nante:

O *Liber Novus* não é só um mito, mas também uma ‘mitologia’; é um mito porque é uma história sagrada e simbólica que funda uma realidade significativa; e é uma ‘mitologia’, pois é também intenta uma reflexão. E nesse mito, os símbolos de diversas tradições se encontram, se assimilam e se transformam reciprocamente; gerando-se desse modo, uma nova síntese.⁶¹⁵

Segunda iluminura da série, a imagem representa o *Atmavictu* (**figuras 59 e 60**). Parece sugerir a figura de um bode, dado que as pupilas horizontais são limitadas a poucos animais⁶¹⁶

611 NANTE, Bernardo. *Op. Cit.*, p. 130.

612 Idem.

613 Idem.

614 Idem.

615 Ibidem, p. 129-130.

616 GREENE, Liz. *Op. Cit.*, 2018B, p. 83.

(bode, ovelha, hipopótamo, mangusto etc.). Ademais, a combinação entre a barba negra e o chifre atarracado sugere que o bode era realmente o animal que Jung tinha em mente⁶¹⁷.

Figura 59: *Liber Novus*, figura 122. 1913-1917.



Fonte: C. G. Jung, *Liber Novus*.

O aspecto solar, o impulso criativo, aparenta ser deliberadamente associado à natureza saturnina da pedra de *Atmavictu*⁶¹⁸. O par Sol-Saturno ocorreu primeiramente em Elias e em Amônio, o anacoreta⁶¹⁹.

617 Idem.

618 Ibidem, p. 84.

619 Idem.

Liz Greene observa que a afirmação feita por Jung de que tanto o *Atmavictu*, quanto Elias se transformam em Filêmon, e que os três são incorporações da serpente, sugere um único centro arquetípico, cujo centro é saturnino, revelando-se por meio de diversas imagens⁶²⁰.

Figura 60: *Atmavictu*.



Fonte: <<https://atmavictu.be/>>

Além disso, Jung descreve uma série de associações a partir da pintura de *Atmavictu* (*senex*, serpente, sombra, pedra, demiurgo, bode, *prima materia*) que são símbolos pertencentes à *sunthemata* saturnina, segundo a sua visão⁶²¹.

A cosmologia pessoal de Jung, comenta Liz Greene, estabelece relações de correspondência similares às cadeias descritas por Jâmblico e Proclo, bem como sua habilidade

620 Ibidem, p. 85.

621 Idem.

de criar novas conexões com outros arquétipos, formando relações dinâmicas como os pares Saturno-Lua e Saturno-Sol⁶²².

Figura 61: *Liber Novus*, figura 123. 1913-1917.



Fonte: C. G. Jung, *Liber Novus*.

A terceira (**figura 61**) em uma sequência de três iluminuras representa o chamado “divino lançador de águas”, o aguadeiro. O padrão em zigue-zague da água é idêntico ao sinal astrológico de Aquário⁶²³. Ademais, a torrente de água aquariana nutre/regala sete plantas, as quais crescem do corpo de uma serpente-dragão enraizada na terra⁶²⁴.

622 Idem.

623 GREENE, Liz. *Op. Cit.*, 2018B, p.86-87.

624 Ibidem, p. 87.

A representação do espírito de Aquário passa pela repetição do número “7” na iluminura: sete círculos concêntricos e sete plantas. Sugere-se, com esses motivos, a figura noética do *cosmocrator*, que nutre as sete esferas planetárias e seus correlatos terrenos⁶²⁵.

O aguadeiro fecha uma sequência de três iluminuras que representam a percepção de Jung acerca da era (*aion*) de Aquário, bem como a natureza de Saturno enquanto governante dessa constelação⁶²⁶.

O texto, que acompanha as iluminuras, continua a descrever o embate interno. Jung diz que “derrubou um inimigo orgulhoso⁶²⁷” e que “forçou um ainda mais forte a ser meu amigo”. O “inimigo” ilustra o caráter da multiplicidade de vozes mencionado por Bernardo Nante. Poder-se-ia associar essa iluminura e seu respectivo texto ao conceito de individuação; no entanto, como diz Shamdasani, Jung não menciona nenhum de seus conceitos no *Liber Novus*; evidentemente estão presentes, mas de forma pura, sem necessidade de uma organização conceitual.

Tendo isso em vista, é melhor prosseguir, em respeito às pinturas e ao texto, explicitando o conteúdo simbólico por meio de seu caráter imagético e poético-mitológico. Diz Jung acerca do “inimigo”: “nada deveria me separar dele; se eu quero me livrar dele, ele me segue como uma sombra; se eu não penso nele, ele estranhamente continua perto; caso eu o negue, ele tornar-se-á medo; preciso comemorá-lo, preparar-lhe uma carne sacrificial⁶²⁸”.

A linguagem mágica, a descrição ritualística e o aspecto profético estão em consonância com o motivo do “Deus que virá” presente no *Liber Novus*. É o movimento espontâneo da psique, a qual prepara uma nova face ao aspecto numinoso do divino, a chamada “teologia do coração”, do confronto com si mesmo, aprendida na vida e não em livros, como comenta Henry Corbin.

A passagem seguinte parece confirmar essa observação. Ali, explica Jung: “Muito do que eu deveria ter feito aos homens, eu faço para ele — por isso me consideram egoísta, pois não sabem quantos dias lhe consagrei”. E finalmente: “caminhos se abriram para o *primordial e futuro*, milagres e terríveis mistérios estão próximos” (...) “eu sinto as coisas que são e serão; por trás das coisas comuns, o abismo da eternidade se abre. A terra devolve aquilo que escondeu⁶²⁹”.

625 Idem.

626 Idem.

627 JUNG, C. G. *Liber Novus*. p. 305.

628 Idem.

629 Idem.

Novamente, é necessário não extrapolar a interpretação com projeções arbitrárias e relações conjecturais, embora desse modo o leitor possa ter a sensação de que os comentários não ultrapassem os limites da iconologia; contudo, cabe lembrar que as obras da tradição da “ciência das imagens” — incluindo o *Liber Novus* nessa categoria — não tem os objetivos estéticos que a arte moderna tem. Ao contrário, o objeto correria o risco de ser hipostasiado caso se procedesse com especulações estéticas sem fim.

Dito isso, o tema da conjunção entre o primordial e o futuro poderia ser interpretado tanto como a união entre a magia e a ciência, como entre o aspecto numinoso (é necessário lembrar: o primordial se refere a uma imagem além do tempo e do espaço, não é um conceito histórico) e a sua “gestação” na psique, a qual produzirá uma nova face divina.

A própria relação entre o primordial e o futuro poderia ser utilizada como chave interpretativa para a “gestação” espontânea da divindade. As iluminuras funcionam como um suporte imagético para a crise espiritual de Jung, uma maneira de recuperar o primordial no mundo moderno, dar-lhe uma nova linguagem que seja compatível com a mentalidade do homem moderno.

CONCLUSÃO

A iconografia de Thoth e Imhotep pode ser vista como a gênese da iconografia hermética, embora a doutrina hermética propriamente dita faça parte do período greco-romano. Esse recuo histórico permitiu vislumbrar os antecedentes do hermetismo e, assim, complementar os estudos da historiografia da arte e das ideias artísticas e religiosas dos cultos egípcios, ao mesmo tempo em que abriu espaço para comparar as pesquisas da egiptologia com a visão que os artistas e filósofos do Renascimento tinham do Egito.

As pesquisas ligadas ao instituto Warburg, que são de suma importância para o estudo contemporâneo da arte e do pensamento renascentista, limitam-se, no geral, ao período da antiguidade tardia. Além disso, os elementos egípcios são normalmente vistos como invenções modernas, em vez de testemunhos confiáveis da cultura egípcia.

É verdade que as fontes acerca do Egito eram escassas, principalmente em comparação às fontes da antiguidade clássica; contudo, como foi exposto ao longo do trabalho, é possível traçar os elementos metamorfoseados na iconografia alquímica e observar certa organicidade nos símbolos e nos motivos utilizados na iconografia renascentista.

Zósimo, um dos mais importantes alquimistas da antiguidade, por exemplo, era egípcio. Ademais, a própria alquimia é estudada em pleno contato com a cultura egípcia e com as escolas gnósticas, que por sua vez também possuem características egípcias. Esse conjunto de ensinamentos iniciáticos é imprescindível para o estudo da produção artística posterior, uma vez que a arte, para os egípcios e para os alquimistas, tinha uma função mágico-religiosa.

Em suma: há, por um lado, a metamorfose de temas egípcios, e por outro, a chamada egitossófia, isto é, o estudo das interpretações do Egito. Uma aproximação entre o estudo da arte egípcia e renascentista por meio das pesquisas da egiptologia e do instituto Warburg supracitadas ajudou a preencher a lacuna presente nas investigações acerca da reavaliação da antiguidade nesse período.

Metodologicamente, o conceito de coincidência significativa, em diálogo com a obra de Jung, Nicolau de Cusa e Schopenhauer, mostrou-se proveitoso, uma vez que o conceito de imagem que abarca mitos, cosmologia, arte e teoria do conhecimento manifesta-se em visões e sonhos.

Desse modo, os símbolos utilizados nas obras, bem como a preocupação astrológica (que também se desenvolve como imagens temporais), fazem com que as imagens apareçam de

várias maneiras ao longo de determinado período, repetindo, portanto, os motivos. Essas características foram observadas tanto na produção egípcia quanto na renascentista.

Historicamente, tais motivos também foram estudados em sua passagem do medievo para a Renascença. Os calendários alemães difundiram os motivos astrológicos na Europa, o que se percebe no tratado *De Sphaera* e, posteriormente, em tratados alquímicos.

Demonstrou-se que a astrologia, prática estrangeira no Egito que projetou o além-túmulo no céu, não é sinônima de hermetismo, embora seja parte constituinte das doutrinas herméticas. Representada no gótico tardio com a estética flamenga, aproximou-se à política no *De Sphaera*.

A arte flamenga e a renovação da estética greco-romana foram recebidas na arte alemã do período, cujo estilo se encontra no manuscrito alquímico *Splendor Solis*. A representação dos planetas, por outro lado, foi feita por meio dos carros régios, expressando a noção de movimento temporal à produção do *filius philosophorum*.

Desse modo, mostrou-se a importância do estudo da arte hermética para uma interpretação mais ampla da produção artística renascentista. Igualmente importante é observar a recepção e o desenvolvimento de ideias filosóficas nas obras do período, de modo que até mesmo obras consagradas possam ser interpretadas de acordo com as ideias astrológicas e a criação de talismãs – como é o caso da *Primavera* e da *Melencolia I*.

O uso dos motivos alquímicos era semelhante ao uso de talismãs, tal como fora expresso por Ficino, que também os chamava de *imagines*. À interpretação iconológica, portanto, retornou-se o método da egitosofia, e observou-se o eco de outras práticas egípcias.

Finalmente, demonstrou-se a possibilidade de aumentar o campo de pesquisa sobre a função mágica da arte com o uso moderno feito pela psicologia de Jung, que embora não fosse hermético, experimentou diversas técnicas antigas em seu estudo sobre a história da psicologia, bem como na utilização das imagens simbólicas como forma de expressar aquilo que transcende a linguagem escrita.

Os símbolos tinham fundamento ontológico, o que enfatiza a importância dessas visões de suas coincidências. Percebe-se uma afinidade histórica e estrutural entre essas concepções da antiguidade com a modernidade, dado que as obras renascentistas, pautadas na teoria da imaginação e fantasia, e a imaginação ativa de Jung, pesquisa psicológica que passou por experimentos com práticas de teurgia da antiguidade clássica, apresentam a mesma preocupação com as coincidências.

Assim, vê-se que a categoria na qual se insere a iconografia hermética pode abranger um número extenso de fenômenos artísticos, do Egito ao *Liber Novus* de Jung. Mais do que as relações artísticas na perspectiva histórica, demonstradas ao longo do trabalho, a ideia da arte-mágica e da arte-amuleto-talismã parecem ser, junto à teoria da imaginação, os pontos nodais desse fenômeno artístico, no qual a iconografia serve ao propósito de transformação interior daquele que possui as imagens corretas e a correta visão de sua interioridade, utilizando-a como um “mapa” para o processo de ascensão espiritual.

FONTES PRIMÁRIAS

BINI, Mauro (a cura di). *De Sphaera*. Milano: Il Bulino edizioni d'arte, 2004.

BRUNO, Giordano. *Opere mnemotecniche – Tomo primo*. Milano: Adelphi Edizioni, 2004.

Corpus Hermeticum (a cura di Ilaria Ramelli). Milano: Bompiani, 2005.

FICINO, Marsilio. *Come ricevere vita dal cielo*. USA: Edizioni Lulu, 2014.

JUNG, C. G. *Obras completas, vol. 8/2 – A natureza da psique*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Obras completas, vol. 9/1 – Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Obras Completas, vol. 12 – Psicologia e alquimia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. *Obras completas, vol. 14/2 – Mysterium Coniunctionis 14/2*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Obras completas, vol. 15 – O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Obras Completas, vol. 16/2 – Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Obras completas, vol. 18/1 – A vida simbólica, vol. 1*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *The Red Book - Liber Novus*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

JUNG, C. G.; KERÉNYI, Károly. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Turim: Bollati Boringhieri Editore, 2012.

MANILIUS. *Astronomica*. Cambridge, MA: Loeb Classical Library, 1977.

PEREIRA, Michela. *Alchimia – I testi della tradizione occidentale*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

ROOB, Alexander. *Alchemy & Mysticism (The Hermetic Museum)*. Cologne: Taschen, 2015.

Rosarium philosophorum. Ville D'Avray: La Fontaine de Pierre, 2008.

STOLZENBERG, Daniel Stolcius de. *Le Verger Chymique*. Vincennes: La Fontaine de Perre, 2009.

TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. USA: Phanes Press, 1991 [1582].

WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert. *Codices illustres – the world's most famous illuminated manuscripts 400 to 1600*. Cologne: Taschen, 2001.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE, Francesco (a cura di). *Arte egizia*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966.

ALLEAU, René. *A Ciência dos Símbolos*. Lisboa: Edições 70, 2000.

APP, Urs. *Schopenhauer's Compass: an Introduction to Schopenhauer's Philosophy and its Origins*. Wil, Switzerland: 2014.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *História da arte italiana 2*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ASSMANN, Jan. *The search for God in ancient Egypt*. NYC: Cornell University Press, 2001.

BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

BAZÁN, Francisco García. *La Biblioteca gnóstica de Nag Hammadi y los orígenes cristianos*. Ciuda Autónoma de Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2013.

BERTOZZI, Marco. Indagini sul “De Sphaera”: uma decifrazione saturnina. In: *De Sphaera – commentario all’edizione in facimile del codice miniato a.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, IT: Il Bulino edizioni d’arte, 2010.

_____. “Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia. Engramma, 2012. Disponível em: < http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1137>. Acesso em 22 de junho de 2019.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAS, Franz. *Primitive Art*. NYC: Dover, 1955

BOHLEKE, Briant. *In Terms of Fate: A Survey of the Indigenous Egyptian Contribution to Ancient Astrology in Light of Papyrus CtYBR inv. 1132(B)*. Studien zur Altägyptischen Kultur, Bd. 23 (1996).

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANNELLA, Anne-Françoise. Alchemical Iconography at the Dawn of the Modern Age: The Splendor solis of Salomon Trismosin. In: *The Power of Images in Early Modern Science*. LEFÈVRE, Wolfgang; RENN, Jürgen; SCHOEPFLIN, Urs (edited by) Boston: Birkhäuser Boston, 2003.

CARTWRIGHT, David E. *Schopenhauer: a biography*. NY: Cambridge University Press, 2010.

CARUS, Carl Gustav. *Psyche: on the development of the soul – Part 1: The Unconscious*. Washington, D. C.: Spring Publications, 2017.

CASEMENT, Ann. The Reception of Jung's The Red Book: Liber Novus, First Published in 2009, Jung Journal: Culture & Psyche, 4:1, 6-9, DOI: 10.1525/jung.2010.4.1.6

CASHION, Debra Taylor. *The Art of Nikolaus Glockendon: Imitation and Originality in the Art of Renaissance Germany*. JHNA 2:1-2 (2010), DOI: 10.5092/jhna.2010.2.1.2

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

CHASTEL André. L'artista. In: GARIN, Eugenio. *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Editori Laterza.

CILIBERTO, Michele. *Umbra Profunda: studi su Giordano Bruno*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

CLARK, R. T. Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1978.

CORBIN, Henry. Jung, *Buddhism and the Incarnation of Sophia*. Rochester, Vermont: 2019.

CUMONT, Franz. *Astrology and Religion among the Greeks and Romans*. NY: Dover Publications, 1960.

_____ . *L'Egitto degli Astrologi*. Milano: Mimesis, 2003.

CUSANO, Nicola. *La dotta ignoranza*. Roma: Città Nuova Editrice, 2011.

DAVID, Rosalie. *Handbook to Life in Ancient Egypt*. NY: Oxford University Press, 2007.

DODGSON, Campbell. *Hans Sebald Beham and a New Catalogue of His Works*. The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 1, No. 2 (Apr., 1903), p. 189.

DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel. *História artística da Europa – a Idade Média, tomo I*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.

DURAND, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario – introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Edizioni Dedalo, 2013.

ECKHART, Mestre. *Sermões Alemães – Vol. I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EL MAHDY, Christine. *Mummies, Myth and Magic in Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1991.

FAIVRE, Antoine. *Theosophy, Imagination, Tradition: studies in western esotericism*. New York: State University of New York, 2000.

FORSHAW, Peter J. *Cabala Chymica or Chemia Cabalistica —Early Modern Alchemists and Cabala*. Ambix Volume 60 issue 4, 2013.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FRANKFORT, Henri. *Ancient Egyptian Religion – an interpretation*. NY: Dover Publications, 1975.

GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento*. Roma: Editori Laterza, 2010.

GARIN, Eugenio. *Lo zodiaco della vita - la polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*. Bari: Economica Laterza, 2007.

GERSH, Stephen. Theological Doctrines of the Latin Asclepius. In: WALLIS, Richard T (edited by). *Neoplatonism and Gnosticism*. New York: State University of New York Press, 1992.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREENE, Liz. *Jung's Studies in Astrology: prophecy, magic and the qualities of time*. New York: Routledge, 2018.

_____. The Astrological World of Jung's Liber Novus: daimons, gods, and the planetary journey. New York: Routledge, 2018.

HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer. *Egypt – people, gods, pharaohs*. Cologne, Germany: Taschen, 2016.

HARTMANN, Eduard von. *Philosophy of the Uncounscious. Abingdon*. Oxfordshire: Routledge, 2000.

HENDERSON, Joseph; SHERWOOD, Dyane. *Transformation of the Psyche: The Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*. New York: Routledge, 2015.

HOPCKE, Robert H. *Guia para a Obra Completa de C. G. Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HORNUNG, Erik. *Conceptions of God in Ancient Egypt – The One and the Many*. NY: Cornell University Press, 1996.

_____. *Egitto Esoterico: la sapienza segreta degli egizi e il suo influsso sull'occidente*. Torino: Lindau, 2015.

HOYT, Anna C. *The Woodcuts of the Planets Formerly Attributed to Hans Sebald Beham*. Bulletin of the Museum of Fine Arts, Vol. 52, No. 287 (Feb., 1954), pp. 2-10.

JANAWAY, Christopher (edited by). *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. New York: Cambridge University Press, 2009

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought and the Arts – collected essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

_____. *Il Pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2005.

LAZZI, Giovanna. I pianeti e i loro figli. In: *De Sphaera – commentario all'edizione in facsimile del codice miniato a.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, IT: Il Bulino edizioni d'arte, 2010.

LOCKYER, J. Norman. On Some Points in Ancient Egyptian Astronomy- I. Nature Volume 45 issue 1161-1892.

LOWE, Dustan. *Heavenly and earthly elements in Manilius' Astronomica*. Ramus, 43.

MARTINETTI, Piero. *Ragione e fede*. Brescia: Editrice Morcelliana, 2016.

MOLINO, Viviana. Aby Warburg Astrologia – polarità e orientamento (7)
Arte e astrologia nel palazzo Schifanoia di Ferrara. Clementinagily, 2017. Disponível em
<<https://www.clementinagily.it/wolf/2017/12/aby-warburg-astrologia-polarita-e-orientamento-7/>>. Acesso em 22 de junho de 2019.

NANTE, Bernardo. *O Livro Vermelho de Jung: chaves para a compreensão de uma obra inexplicável*. Petrópolis, RJ: Vozes; Argentina: Editore El Hilo de Ariadna, 2018.

PAGEL, Walter. *Jung's Views on Alchemy*. Isis, Vol. 39, No. 1/2 (May, 1948). The university of Chicago Press, pp. 44-48.

PAGEL, Walter; WINDER, Marianne. *The Eightness of Adam and Related "Gnostic" Ideas in the Paracelsian Corpus*. Ambix Volume 16 issue 3, 1969.

PAGELS, Elaine. *The gnostic gospels*. New York: Random House, 1989.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Idea – A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row, 1972.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PARTINGTON, J. R. *Report Of Discussion upon Chemical and Alchemical Symbolism*. Ambix Volume 1 issue 1, 1937.

PEREIRA, Michela. *Arcana sapienza: l'alchimia dalle origini a Jung*. Roma: Carocci editore, 2011.

PINCH, Geraldine. *Magic in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, 1994.

QUISPEL, Gilles. Jung and Gnosis. In: *The Gnostic Jung – selected and introduced by Robert A. Segal*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

ROSENBERG, Charles M. *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*. The Art Bulletin, vol. 61. No. 3, 1979,

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. *Parerga e Paralipomena, Volume 1*. Milano: Adelphi, 2012.

_____. *Sulla volontà nella natura*. Milano: BUR, 2010.

SHAMDASANI, Sonu. *C. G. Jung: uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: 2014.

SINGER, June. *Boundaries of the soul: the practice of jung psychology*. New York: Anchor Books, 1994.

SOUSA, Eudoro. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

_____. *Filosofia grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

TUCCI, Giuseppe. *Le religioni del Tibet*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1995

_____. *Teoria e Prática da Mandala*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

UZDAVINYS, Algis. *Philosophy & Theurgy in Late Antiquity*. Brooklyn, NY: Angelico Press/Sophia Perennis, 2014.

VENTURI, Gianni. Alcune ipotesi di lettura del “De Sphaera”. In: *De Sphaera – commentario all’edizione in facimile del codice miniato a.x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*. Modena, IT: Il Bulino edizioni d’arte, 2010.

VITALE, Maria. *Dalla Volontà di vivere all’Inconscio: Eduard von Hartmann e la trasformazione della filosofia di Schopenhauer*. Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2014.

VOLK, Katharina. *Manilius and his intellectual Background*. New York: Oxford University Press, 2009.

WALLIS BUDGE, E.A. *Amulets and Superstitions*. New York: Dover Publications, 1978

WARBUG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: *A renovação da Antiguidade pagã – Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WEDEL, Theodore Otto. *Astrology in the Middle Ages*. New York: Dover Publications, 2005.

WILKINSON, Richard H. *Symbol & Magic in Egyptian Art*. London: Thames and Hudson, 1994.

WIND, Edgar. *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. NYC: W. W. Norton & Company, 1969.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução do estilo na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WOOD, Christopher S. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion Booksp, 2014.

YATES, Frances. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. USA: The University of Chicago Press, 1991.

_____. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. NY: Routledge & Kegan Paul, 1979.

Her