

16a
edição**Entre Ficino e Dürer: uma possibilidade de diálogo entre o texto e a imagem**

Por Andréia de Freitas Rodrigues

Email: cfrod@ig.com.br.

Mestre em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Conservadora/Restauradora - Arquivo Central/UFJF.

Resumo:

Partindo da observação da gravura *Melencolia I*, produzida em 1514 por Albrecht Dürer, o artigo procura mostrar indícios que apontem a relação daquela imagem com o texto do livro *De vita triplici*, de Marsilio Ficino, escrito anos antes, evidenciando para além dos limites de uma análise formalista da obra, sua vinculação aos acontecimentos históricos circundantes, pensando em sua análise iconográfica como um instrumento de reconstrução do indivíduo, do ambiente, da história geral.

Palavras chave: imagem, escrita, melancolia**Abstract:**

Observing the engraving *Melencolia I*, produced in 1514 by Albrecht Dürer, the article attempts to show evidence indicating the relationship of that image with the text of the book *De vita triplici* of Marsilio Ficino, wrote years before, showing beyond the limits of a formalist analysis, its relationship to historical events surrounding them, thinking of his iconographic analysis as a tool for reconstruction of the individual, the environment, the general history.

Keywords: image, writing, melancholy

Este texto traz parte das reflexões realizadas para a escrita da dissertação de mestrado – *De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer, considerações sobre a inspiração filosófica de 'Melencolia I'*, concluída no Programa de Pós Graduação do Departamento de História – UFJF, sob a orientação do prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes. Aqui, partindo da observação da gravura *Melencolia I*, produzida em 1514 por Albrecht Dürer, o artigo procura mostrar indícios que apontem a relação daquela imagem ao texto do livro *De vita triplici*, de Marsilio Ficino, escrito anos antes, evidenciando para além dos limites de uma análise formalista da obra, sua vinculação aos acontecimentos históricos circundantes, pensando em sua análise iconográfica como um instrumento de reconstrução do indivíduo, do ambiente, da história geral.

A teoria das artes esteve sempre envolvida em sua dupla dependência entre texto e imagem, como na história do *paragone*[1], retomada no Humanismo e sua tarefa de retorno à Antiguidade, numa construção de um novo homem baseada em obras do passado. Naquela época – o Renascimento – havia de fato, um acervo maior de referências retóricas e poéticas em comparação às pinturas, que haviam sido destruídas em sua maioria. Entretanto, sempre houve o questionamento da semelhança e/ou superioridade entre pintura e poesia e a possibilidade de correspondências entre uma e outra. Aqui, este texto não pretende focar sobre a questão do *paragone*, mas acompanhar um exemplo de produção imágica que é influenciada pela escrita, retirando desta elementos capazes de dar forma à imagem.

A melancolia, como sabemos, possui uma longa e rica tradição dentro da História da Arte. Fruto de estudos médicos, reflexões filosóficas, crenças religiosas, mágicas ou alquímicas, apareceu inúmeras vezes em diversos trabalhos, em diferentes períodos: paixão ou loucura, o furor, como Platão compreendia a força capaz de levar ao conhecimento, ou condição de exceção da genialidade, como preferia Aristóteles, ou ainda estado de tristeza, como definido por Hipócrates. Seja qual for sua origem, tornou-se fonte de inspiração que aparece em textos bíblicos, mitológicos ou tragédias antigas. Regida pelo temperamento melancólico e sua biliosa e negra expressão, atribuída ao planeta Saturno, materializou-se em pinturas, desenhos, esculturas desde a Antiguidade.

É certo que suas primeiras definições surgiram a partir da atenção voltada à fisiologia do corpo humano. Seu conceito é atribuído a Hipócrates (460 – 377 a.C.), que a definiu no Aforismo 23 do livro VI como um estado de tristeza e medo de longa duração: “Se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia” [2]. O médico de Cós situou a bile negra entre os quatro humores juntamente com a fleuma, a bile amarela e o sangue, líquidos presentes no corpo humano, desenhando uma lógica de pensamento que vincula diretamente o microcosmo e o macrocosmo, integrando em um campo de correspondências as estações do ano, as etapas da vida e os planetas conhecidos.

Também relacionou os quatro elementos da natureza (água, fogo, terra e ar) aos quatro humores do corpo humano, determinando assim quatro temperamentos segundo os quais respondemos às vicissitudes e principalmente, aos nossos sentimentos. Para ele, os quatro humores corporais eram responsáveis pelas associações entre o corpo e a mente. Os de fluxo sanguíneo acentuado eram normalmente calorosos. Os fleumáticos, aqueles de excessivo fluxo de linfa, eram necessariamente serenos e tranquilos. Já a demasia da bÍlis amarela representava o indivíduo normalmente agressivo. Finalmente, os problemas com a bÍlis negra eram diretamente incidentais no baço, uma manifestação fisiológica que culminava na melancolia. Hipócrates foi o primeiro a pensar no desequilíbrio dos quatro humores como causa determinante das doenças [3]. A melancolia apresentou-se como uma doença: o desequilíbrio da bile negra, decorrente de uma degradação do sangue, de uma putrefação, desordenava o funcionamento do corpo.

Mais tarde este pensamento teve uma releitura, a doutrina dos quatro temperamentos, atribuída a Galeno de Pérgamo (129 - 200), médico e físico que viveu em Roma nos primeiros anos da Era Cristã e sintetizou os conhecimentos surgidos ao longo dos cinco séculos anteriores. Galeno ainda relacionou os humores aos tipos físicos e disposições emocionais: o melancólico seria magro, pálido, taciturno, noturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, insone, ciumento, solitário.

Para Aristóteles (384 – 322 a.C), não apenas os heróis trágicos, mas sim todos aqueles que se destacavam no domínio das artes, da poesia, da filosofia e da política, eram marcados pela melancolia. O sentimento bilioso que ele evoca não é uma doença, mas sim a própria natureza dos filósofos, o seu ethos (sua moral). A proposição atribuída a Aristóteles, levou à compreensão de que existiria uma ligação entre a postura melancólica e o pensamento contemplativo necessário para a filosofia. [4]

É em *Problema XXX* [5], um dos trinta e oito livros curtos que compõe *Problemas*, onde Aristóteles, tratando do pensamento, da sabedoria e da criação, influenciou a interpretação do gênio humano mais do que todos os outros escritos. Sua obra, aliás, seria uma daquelas que, sem destacar-se por seu estilo ou pela densidade de pensamento, mantém sua fulguração inalterada: “Um sentimento de familiaridade nos liga a [obras como essa]”, afirma o filólogo Jackie Pigeaud, para quem tais obras falariam de “evidências, ou antes, de idéias que recebemos não sabemos mais de onde (...) narram lugares-comuns de nossa própria cultura (...)” [6]

O Renascimento valorizou de modo extraordinário a melancolia e o sentimento triste com o qual se manifesta e considerou que era um estado onde florescia a inspiração, o berço da compreensão e do êxtase. Filósofos como Marsilio Ficino e grandes artistas como Albrecht Dürer a descreveram ou retrataram e destacaram sua vinculação com o metafísico, o simbólico, o numérico e o esotérico. Atribuíram a este humor o mesmo valor que Aristóteles: seria próprio de heróis, poetas e grandes homens e sua manifestação geraria o frenesi que leva à sabedoria e à revelação, ao belo.

O humanista Marsilio Ficino (1433 - 1499) intelectual, médico e filósofo, fundador da Academia Platônica de Florença, foi responsável pela tradução, estudo e interpretação de vários manuscritos antigos, com o propósito de examinar as fontes originais da filosofia platônica, tornando-a acessível ao ocidente europeu.

Sua obra reflete os embates entre ciência e magia, religião e astrologia, medicina do corpo e medicina da alma, buscando como objetivo não somente o desenvolvimento intelectual do homem, mas sobretudo, o estímulo à sua reforma moral e espiritual, em consonância com o ideário humanista.

Para entender Ficino é necessário compreender sua inserção em questões fundamentais sobre a natureza da astrologia, da mágica e da ciência, atentando para dois modos muito diferentes de percepção da realidade, que oscilam entre o místico e o racional. Um parece depender da experiência subjetiva, o outro da observação objetiva. A preocupação em determinar a distinção entre a verdadeira e a falsa magia, astrologia, alquimia, a medicina mágica presente em toda filosofia ficiniana é apresentada conclusivamente nos três volumes do *De vita triplici*: imagens e orações para exaltar as forças profundas, as virtudes ocultas, para excitar os espíritos e curar órgãos. Saber ver todas as linguagens, tanto das cores, das pedras como das figuras astrais ajuda a compreender cada vez melhor a vida no mundo, oferecendo soluções para aflições humanas.

Ficino acreditava no laço que une cada homem ao ‘seu’ planeta a partir do momento de seu nascimento de forma indestrutível. A idéia de afinidades eletivas entre planetas a certas atividades foi expressa por Ficino em diversas passagens de sua obra:

(...) Lembramos sempre que pelas inclinações e desejos de nossa mente e pela mera capacidade de nosso espírito, podemos alcançar fácil e rapidamente à influência daqueles astros que denotam essas inclinações, desejos e capacidades.(...)[7]

Ao longo de sua obra percebe-se especial atenção ao temperamento melancólico. Queixava-se da influência exercida sobre ele e sobre todo curso de sua vida o astro funesto, que figura no ascendente de seu próprio horóscopo. A ele, o filho de Saturno, é negada a facilidade e a segurança na conduta da vida. Ainda assim, não considerava esse reconhecimento do destino astrológico uma renúncia definitiva à autonomia de se conferir forma à própria vida. Ao homem não é concedido escolher seu astro e, em decorrência disso, sua natureza físico-moral e seu temperamento. De outra parte é livre para fazer suas escolhas dentro dos limites que esse astro lhe prescreve. Pois cada astro contém em sua própria esfera uma multiplicidade de formas de vida diferentes, abertas à vontade e à decisão final sobre elas. Se por um lado Saturno é o demônio da indolência e da melancolia infrutíferas, de outro lado ele também é o gênio da observação e da profundidade intelectuais e da contemplação. Essa polaridade que reside nos próprios astros e que havia sido reconhecida e expressa pelo sistema da astrologia, abre caminho agora para o livre arbítrio do homem.

Em *De vita triplici*, Ficino dá a definição do gênio melancólico renascentista e difunde este conceito pela Europa, expondo ainda, uma teoria da natureza da melancolia: “Melancolia tem duas naturezas distintas, uma patologia médica na qual o humor apenas está presente e outra, um nirvana espiritual no qual o humor queima ferozmente.”[8], sendo o primeiro autor a relacionar o caráter melancólico referido por Aristóteles (melancolia como um dom divino e singular, ligada à pensamentos profundos que levam a maior tomada de consciência da solidão humana) e o neoplatonismo cristão (para Platão, a melancolia é um furor divino que faz do coração como um deus que sai de si, em busca de um caminho mais terreno):

(...) Confirmando agora no livro *Problemata*, que Aristóteles disse que todos os homens com alguma habilidade, são melancólicos. Ele confirmou o que declarou Platão no Livro do Conhecimento e também Demócrito, quando reconheceu nos dotados de mente privilegiada, a condução à loucura. Parece que Platão em “*Phaedrus*” reafirma que não há poesia sem loucura (...)[9]

Para Ficino, as teorias de Hipócrates e Aristóteles são a gênese para o estudo da melancolia e classificar tal estado de espírito atribuindo-lhe causas unicamente físicas ou patológicas, para ele, era reduzir algo que era visivelmente maior, articulado com o corpo e o espírito. Sua doutrina postulava que a alma possuía três faculdades distintas que formavam um todo hierarquicamente ordenado: a *imaginatio* ou imaginação, *ratio* ou a razão razão discursiva e a *mens* ou razão intuitiva.[10] Somente as faculdades inferiores do homem estavam sujeitas, até certo ponto, à influência das qualidades astrais. As faculdades da alma, em particular a *mens*, eram essencialmente livres.

Partindo desta concepção, elaborou um método de terapia capaz de abarcar todos os métodos anteriores, levando em conta as características fisiológicas e constitucionais que conformavam o melancólico: a baixa estatura,

pele seca, alternância de períodos de otimismo, euforia e filantropia com períodos de atonia, pessimismo, prostração e misantropia.

Suas prescrições para o equilíbrio incluíam dietas, medicamentos preparados com determinadas plantas, a magia astral dos talismãs, pedras, odores, cores e a música, dirigidos aos sete planetas, ativando, captando e transformando influências astrais de acordo com as características constitucionais de cada indivíduo.

Ficino conseguiu pelo seu sistema, dar à contradição imanente de Saturno, um poder redentor: o melancólico altamente dotado, que sofria sob aquele planeta, na medida em que este atormentava o corpo e as faculdades inferiores com dor, temor e depressão, podia salvar-se precisamente com uma orientação voluntária do mesmo Saturno.[11] Em última instância, considerava que o próprio astro funesto conteria a propriedade de regenerar o indivíduo da melancolia.

Albrecht Dürer (1471 - 1528) provavelmente conheceu a obra de Ficino por volta de 1497, quando Antón Korberger, gravador da cidade de Nuremberg, editou uma versão de *De vita triplici*. Antes Korberger já havia publicado as *Cartas* de Ficino, onde era evidente o pensamento Neoplatônico, consolidado no *De vita triplici*. Dürer transferiu os princípios universais da astrologia e medicina propostos pela filosofia de Ficino para tratar da educação do pintor e mais tarde, ao escrever seu tratado das proporções[12] defendeu que as características humanas são condicionadas pelos temperamentos e astros, sendo distintas visivelmente pelas medidas das proporções humanas.

Em 1502 produziu a primeira gravura conhecida, onde trata claramente do tema da melancolia, uma alegoria, onde estão presentes elementos que a caracterizam (Saturno, outono, crepúsculo, terra, o vento boreal) e que estampou a obra *Libri amorum* de Conrad Celtes, marcadamente ainda influenciado pelas representações medievais da melancolia, o que sugere que embora conhecesse a nova doutrina renascentista, ela ainda não estava completamente inserida em sua obra. Usou o esquema dos quatro ventos e a imagem típica medieval do Cristo rodeado pelos símbolos do evangelho.

Em 1503 apresentou *Nêmesis* ou a grande fortuna, alegoria baseada em escritos de seu diário de 1497, que mostra a personificação da mulher alada, iniciando uma “linguagem da imagem” que irá aparecer em *Melencolia I*. [13] A gravura em metal *Melencolia I*, realizada em 1514, possui imensa fortuna crítica[14] e sua leitura pode ser pensada como um rico repositório de imagens do simbolismo de crenças e filosofias antigas, medievais e renascentistas, sintetizadas por Marsilio Ficino e certamente reconhecidas por Dürer. É uma obra que não constituiu apenas uma referência fundamental para a representação da melancolia nas artes plásticas, onde tornou-se um marco, mas também como uma singular inserção no contexto da obra de seu autor e no contexto mais geral do Renascimento, período histórico marcante não apenas para uma reflexão sobre a melancolia, mas também toda reflexão sobre uma nova época.

A imagem pensativa do gênio feminino alado, sentado e desolado, desnortado, sonhando com as nuvens, em meio a uma arquitetura inacabada, que se eleva sobre um mar noturno e vazio e objetos desordenadamente acumulados, iluminados pela luz de um cometa, ilustrou o caráter fundamentalmente enigmático do humor melancólico. Enquanto tipos ardorosos, coléricos e fleumáticos continuam vivendo suas vidas, a melancolia simplesmente permanece sentada e pensando. Pensando em algo sem sentido, sem esperança, compartilhando um sentimento de tristeza e desolação, declarando a ambígua e misteriosa natureza e o sofrimento da introspecção. Dá corpo às duplicidades e ambivalências do caráter humano, ora espiritual ou material, ora cheio ou vazio, veloz ou lento, infernal ou divino, ativo ou inativo... Pólos que só se deixam apreender recorrendo a um terceiro elemento: a arte.

E não foi efetivamente a arte a melhor maneira de expor a cultura na sociedade renascentista? Tempo de profundas modificações, quando o divórcio, como se pensou no começo do século XIX, entre o “pensamento puro, cartesiano, científico e as forças obscuras vitais, almas dos céus e das coisas,..., de antigas e medievais superstições tenebrosas”[15], de fato não existiu, mas ao contrário, uma convergência de crenças e conceitos novos, antigos e medievais aconteceu, desfazendo a idéia do homem contemplador de um mundo cósmico de estrutura e hierarquia fixas, para dotá-lo de sua própria razão universal. Era formada a imagem de um homem com capacidade de escolha, mas que viverá em meio a uma grande contradição:

se é capaz de decidir, não o fará com segurança, dadas as limitações de sua natureza terrena, a direção correta, se é que haveria uma. Agraciado pelo dom da escolha de seu destino e condenado a carregar uma dúvida, este novo homem descobre que não é tão simples optar por sua auto-afirmação e assumir sua insegurança, em um mundo que afinal, passava por profundas e rápidas mudanças. Não apenas a compreensão da filosofia platônica, mas também a inserção de Aristóteles, a confluência da ciência mundana filtrada através do mundo islâmico e as doutrinas mágico-astroológicas medievais latinas, foram fundamentais para a renovação do pensamento e concepção do humanismo renascentista e, neste ambiente, a presença da filosofia de Marsilio Ficino fez parte do alicerce capaz de consolidar aquele movimento, assim como a obra de Dürer mostra o alcance de tal compreensão de mundo.

Retomando a gravura, percebe-se que todos os elementos da obra possuem significados simbólicos atribuídos conscientemente pelo artista e constroem um espaço plástico denso, que embora cuidadosamente organizado pela perspectiva, parece quase inteiramente encerrado no primeiro plano, ressaltado pelo ponto de fuga colocado na sucinta paisagem situada à esquerda da figura.

A bolsa e as chaves, presas à cintura da figura alada, constituem o único elemento com referências escritas pelo artista: “A chave significa poder, a bolsa, riqueza” [16], provável alusão à afirmação de Ficino de que o poder é algo que deve ser conquistado. Um cofre ou uma bolsa de moedas são elementos recorrentes na representação da figura saturnina ou melancólica. Entre as descrições medievais do melancólico, todas o mostram como avarento ou ladrão, subentendendo riqueza. Na mitologia antiga, Cronos (Saturno) era tido como o guardião do tesouro e inventor da cunhagem de moedas, além de governador. Na hierarquia planetária, Saturno fora considerado o mais poderoso, característica que se transmitia àqueles sob seu domínio. Também era vilão e traidor... Muitas descrições e representações medievais de Saturno o trazem com bolsas, cofres ou moedas, mas nunca sem as chaves.

O motivo da cabeça inclinada, um anjo que tem um livro fechado e um compasso pertence a uma tradição da personificação da geometria, referida também em outros objetos da gravura, deita a cabeça sobre a mão fechada, e não aberta, como era recorrente em muitas representações de tristeza, luto e dor encontradas até mesmo na arte egípcia. O punho cerrado é também alusão à avareza característica do melancólico.

Está rodeada de objetos que simbolizam a busca do conhecimento, mas aos quais ela não parece dar importância, ou antes, se interroga sobre sua real utilidade. Seu rosto apoiado na mão não deixa de ser o gesto simbólico do *savant fatigué* que se pergunta para quê, afinal, serve tudo aquilo. É de resto um personagem bastante representativo de uma época e uma cultura em que o desenvolvimento do conhecimento é promissor, mas também confuso, a astronomia misturando-se à astrologia, a matemática à numerologia, a filosofia à teologia, a química à alquimia..., desenvolvimento que portanto não consegue apontar para uma direção certa e segura, não consegue mostrar sua própria utilidade, nem cumprir suas promessas.

Cercado de alusões saturninas, mais uma vez demonstra seu espírito ambíguo, tanto evoca a inspiração do maior dos planetas, quanto a proteção aos danos devastadores de Saturno: a coroa usada pela figura é composta por dois tipos de plantas aquáticas, uma delas o hipérico, testemunhando a prática do século XIV de recomendar aos melancólicos o uso de emplastos de ervas úmidas sobre a testa e indicado também por Ficino.

O quadrado mágico, à direita da cabeça, é um cubo de Júpiter (4/4) estabelecendo a proteção contra o saturnino humor. Composto por quatro linhas de quatro números cada, onde a soma das quatro casas, em qualquer sentido, resulta 34, foi modificado por Dürer na última linha, onde colocou o 15 e o 14, formando o ano em que a gravura foi impressa e também ano da morte de sua mãe. Essa mudança torna este quadrado mágico o ‘quadrado de Dürer’, um amuleto singular, com harmonia própria de seu arranjo numérico voltado para o gravador, como recomendado por Ficino.

O personagem é angelical não apenas por suas asas, mas também pela escada atrás que conduz não ao topo do edifício inacabado, mas para cima, para o céu. Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão ligados às relações entre o céu e a terra. Na arte, a escada aparece como suporte imaginário da ascensão espiritual. É também o símbolo das permutas e das idas e vindas entre o céu e a terra. Seus sete degraus caracterizam outro simbolismo alquímico, onde cada degrau representa um dos sete metais e cada um dos corpos celestes associados.

A única figura ativa na gravura é o putto e ele aparece para realizar alguma atividade, mas despreocupado, próprio a um ser apenas atarefado de modo inconsciente. Influência de representações italianas estavam presentes em um quadro perdido de Mantegna, *Melancolia*, de 1494, onde figuravam imagens de dezesseis puttos músicos e dançarinos, bem próximas à figura de Dürer.

O cometa, referência à astronomia, tem significações antigas que evocam o mistério e o mau agouro. O horizonte distante, o mar e o litoral, assim como no âmbito do arco-íris e do cometa, referem-se ao universo terreno e celeste. O mar no horizonte longínquo mostrava a inclinação do melancólico para grandes viagens solitárias.

O sino pendurado sobre a melancolia, presumivelmente representa aritmética e música. Ficino prescreveu a música astrológica ou celestial para afastar a melancolia aguda que Saturno poderia causar no jovem artista.

O poliedro de oito lados, referência à geometria descritiva cuja função principal era a construção matemática e perspectiva das figuras de faces múltiplas. Sendo o quadrado representação da terra e o círculo uma imagem do céu, o octógono era considerado como uma figura capaz de unir ambos e portanto, um símbolo do mundo intermediário, que comunica o inferior com o superior.

O número oito, frequentemente relacionado com a morte e em particular com a morte iniciática, indica que a 'passagem' terá que implicar na morte dos estados profanos e na ressurreição aos mundos superiores e, nesse sentido, o octógono simboliza uma verdadeira regeneração espiritual que supõe uma transmutação e um novo nascimento.

Tal como a magia, o nome e seu poder não são vãos e sem importância mas, pelo contrário, uma ciência temível. Assim, o uso de nomes mágicos deveriam ser utilizados com prudência e circunspeção, cuja eficácia deriva de sua pronúncia em sua língua original, porque é precisamente o som o que atua. Permanecendo como um emblema, a legenda *Melencolia I* sob as asas de morcego corresponde além de um título, um lema. Dürer inovou na inscrição da melancolia substituindo o *a* pelo *e*, talvez pelo mesmo motivo que o fez criar um quadrado mágico personalizado.

Morcegos são de Saturno, cães são de Júpiter. Morcegos são melancólicos, cães combatem a melancolia. O cão, fiel companheiro, espera adormecido, em um plano inferior ao morcego, advertência da influência dominante de Saturno sobre Júpiter, nesta obra.

A gravura em metal de Dürer oferece algumas pistas sobre a complexidade e paradoxos do tema da melancolia e ilustra sua natureza dialética: por um lado uma debilitante e paralisante força que pode levar à astenia, à inibição ou mesmo uma doença mental, de outro lado, um estímulo criativo e uma reparadora potência capaz de libertar a criação artística e renovar sua vontade de sobrevivência. Dürer estava estabelecendo um modelo. Misturou à personificação de certo estado anímico, uma inclinação particular da sensibilidade e a encarnação em forma de alegoria de uma faculdade criadora da inteligência, o poder de pensar o mundo mais geometricamente. Confundiu assim em uma mesma figura, duas faculdades humanas não somente heterogêneas (uma afeição anímica e uma disposição da inteligência), mas também antinômicas, aqui a antiga inapetência espiritual que conduz à inatividade e ali, o contrário, uma faculdade mental voltada para a criação.

Há aproximadamente cem anos, Karl Giehlow^[17] propôs uma interpretação de *Melencolia I*, baseada no texto de Marsilio Ficino em *De vita triplici* que dizia que, indivíduos sujeitos à influência planetária de Saturno, são propensos à melancolia. Por seu excepcional talento, Dürer poderia ter reconhecido o seu próprio temperamento. Em uma breve nota de 1902, Giehlow tinha mostrado que muitas das características peculiares de *Nemesis*, estavam expostas em um poema escrito por Angelo Poliziano, *Manto*, escrito entre 1480-1482, na introdução dos estudos sobre Virgílio. Ao comparar esse texto contra a gravura, Giehlow observou uma escrupulosa ilustração. Não seria *Melencolia I* a representação plástica do texto de Ficino?

A mistura entre a sensibilidade melancólica e geométrica remetem à Saturno, o deus geômetra, administrador do tempo. Para Panofsky, esse é o sentido último da gravura de Dürer: as atividades ligadas à geometria, como a pintura e a arquitetura enquanto artes ligadas ao número e à medida, induzem naqueles que a praticam, uma imaginação melancólica. A figura resignada, afundada em pensamentos, está percebendo as limitações do seu conhecimento. Panofsky, Klíbanky e Saxl estudaram e escreveram, ao longo de cinquenta anos, a obra mais completa publicada sobre a melancolia, desenvolvendo seu caminho evolutivo desde a antiguidade.

Acreditaram que a gravura representaria a frustração do gênio inspirado: a melancolia tem grandes asas, mas não voa e sofre com sua condição de gênio inativo e com a sensação de fracasso e inadequação. É criativo, porém incapaz de expressar sua visão, mesmo rodeado pelos instrumentos de sua arte. Tal como a filosofia oculta desde Pico della Mirandola em diante e tal como foi formulada por Agrippa, incluindo o pensamento mágico e hermético do neoplatonismo de Ficino, livro de Panofsky não lida com a categoria básica da magia, deixando de lado a dívida de Dürer para Ficino e seu *De vita*.

De acordo com os estudos de Panofsky, o estilo das obras de Dürer marca a preocupação do pintor em redescobrir e reconquistar os padrões clássicos da arte da antiguidade. Por outro lado, historicamente, Dürer viveu no momento de transição da Idade Média para o Renascimento. Época marcada por dificuldades advindas de recentes episódios que haviam assolado o território europeu: a Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos, as Revoltas Populares, além de outros acontecimentos. Nesse sentido, a obra de Dürer consistiu num trabalho de síntese, representando a fusão que a criatividade artística operou entre a sua inspiração nos clássicos da antiguidade e a sua sensibilidade religiosa - a devoção religiosa de Dürer aparece com intensidade, sobretudo em sua série de xilogravuras que representam cenas do Apocalipse. Para Panofsky, o projeto de reconquista da Antiguidade Clássica por Dürer é movido por uma inspiração atravessada por elementos artísticos procedentes do 'Quattrocento' italiano:

(...)até a iconografia das primeiras figuras 'ideais' de Dürer parece depor a favor, e não contra, sua derivação do 'Apolo de Belvedere'. Dürer não foi ao encontro do 'antique', mas o 'antique' é que foi ao encontro de Dürer- através de um intermediário italiano.[18]

A independência reivindicada pelo artista Dürer era, frequentemente, incompatível com a sua fé religiosa. A geometria era a ciência por excelência tanto para Dürer como para o seu tempo. Assim, a elaboração da coleção de xilogravuras do artista foi inovadora, na medida em que deu destaque às imagens procedentes do universo religioso movidas por leis naturais. Dessa forma, Dürer promoveu a união do real com o imaginário em regras geométricas. Foi esse trabalho de criação e inovação artística que conferiu a Dürer a condição de primeiro pintor a elevar a descrição da melancolia à dignidade de um símbolo. Panofsky conclui, então, que *Melencolia I* é um reflexo da personalidade de Dürer.

É sabido que os argumentos históricos e filosóficos que orientaram a escrita de *Saturno e a melancolia* sofreram mudanças conceituais pelos longos anos em que foi escrito. Os autores viveram épocas de mudanças profundas, políticas e culturais, de violência humana que acabaram por interferir no pensamento e logo, no texto, de modo que a visão negativa e o abatimento moral e físico surgiram na interpretação final da gravura de Dürer.

Se é possível acompanhar as imagens da Antiguidade Clássica em seu caminho geográfico e histórico, é porque elas permanecem como tensão energética, como 'vida em movimento', cujos traços mais significantes estão inscritos na memória da humanidade. Para Aby Warburg o tempo da história não é simplesmente uma sucessão cronológica, mas valores expressivos que ganham força naquilo que chamou *Pathosformeln*, fórmula de pathos onde se pode ver uma mímica intensificada da vida, uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e afecções sofridas pela humanidade. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da energia inicial. Em contato com a vontade seletiva de uma época, elas intensificam-se, reativam-se, carregam de significado que entra em conflito com o polo oposto, isto é, "polarizam-se". É uma idéia que se aproxima de Jackie Pigeaud, quando comenta Aristóteles e o *Problema XXX*, 1. É assim que a *Melencolia I* de Dürer pode ser vista, na concepção de Warburg, não apenas como manifestação das forças mais obscuras e imobilizantes, mas também como a emergência da reflexão e do pensamento. A polaridade torna-se uma categoria interpretativa de fenômenos culturais. Tudo tem uma relação bipolar: cultura antiga e moderna, cristã e pagã, pensamento mágico e lógico...Utiliza a linguagem de pathos heróico e teatral, expressão física intensificada: descoberta da dimensão dionisíaca do Renascimento, oposta à visão habitual de um Renascimento apolíneo onde triunfa a ordem, clareza e harmonia .[19] Warburg atribuiu um profundo significado do humanismo italiano na obra de Dürer, como um elo na cadeia de transmissão do patético. O potencial criador humano seria sua saída para vencer o potencial celeste da natureza, como a melancolia e Saturno:

O sombrio demônio astrológico que devora seus filhos, cuja cósmica luta contra uma outra divindade astral pesa sobre o destino da criatura submetida à sua influência, é na obra de Dürer humanizado, e assim se converte na encarnação plástica do homem que trabalha e pensa.. [20]

Wilhelm Waetzoldt, na biografia que escreveu sobre o artista alemão, avalia a influência literária na obra gráfica de Dürer, em grande parte devida à sua autoformação e natureza imaginativa. A leitura de textos filosóficos, poéticos, astrológicos preenchem seu conteúdo fantástico, ligado à sua constituição nas crenças e cultura germânica, ao mesmo tempo em que ampliavam sua erudição, colocando-o ao mesmo nível de artistas italianos. Do mesmo modo que Giehlow, viu traduções imagéticas para poemas de Poliziano. Destacou ainda um constante conflito interior, nascido na dupla natureza de sua formação: de um lado a imaginação popular, sensível à sua condição terrena e temerosa da vontade divina e de outro, o mundo transformador das descobertas, invenções e revoluções. Waetzoldt acaba concluindo que Dürer viveu o momento em que todas as implicações dos acontecimentos não podiam ser ignoradas, então, transmutou as tensões que pairavam sobre ele em obras que não se isentavam das agitações daquele momento.

Outros textos mais recentes, retomam interpretações do tema. Em um deles, Jean Clair[21] propõe uma visão da melancolia como a portadora da erudição humanista, que já havia superado sua qualificação medieval. Pode utilizar a geometria, a arquitetura, as aplicações da nova ciência da perspectiva e não obstante, permanece a sensação de incapacidade, incompletude... O conhecimento também impõe limites à razão e leva à uma consciência do limiar de um não-saber.

No mesmo livro, Peter-Klaus Schuster[22] tece um longa análise de *Melencolia I* e sua fortuna crítica. Lembrando várias interpretações da gravura já escritas por Warburg, Giehlow, Panofsky e Saxl, faz comparações e conclui por uma conciliação entre as diferentes opiniões.

Se para Panofsky a gravura traz a cautela advinda da percepção dos limites humanos, que conduz o espírito à astenia paralizante ao reconhecer sua incapacidade para superá-los, para Warburg traz o reconforto do triunfo do temperamento saturnino diante de seus algozes: abatimento, sombras, loucura. *Melencolia I* encarna a personificação da vitória das disposições desse temperamento, escritas por Ficino, reunidas na imagem de Dürer.

Schuster também reconhece, em todos os autores, a percepção da ambiguidade e da polissemia características da melancolia, oscilando sempre entre a Virtude e a Fortuna. Sua representação, então, está bastante ligada ao repertório alegórico tanto medieval quanto renascentista: Panofsky a identifica com a acedia, enquanto Warburg evoca o espírito humanista do genio melancólico, indicando a inscrição da virtude na elevação do melancólico em direção à perfeição divina.

Todas essas disposições apresentadas na alegoria de Dürer, a tornaram uma referência importante na arte alemã, reconhecida principalmente durante o Romantismo, quando bem encarna a identidade e a sensibilidade alemã ao longo de sua história, expondo todos os embates que a acompanham em cada momento. Surge o nome de um melancólico célebre, Walter Benjamin, para quem 'O único prazer que o melancólico se permite, um prazer intenso, é a alegoria'. [23]

Para Benjamin, *Melencolia I* antecipou um tema central do Barroco, a integração da imagem renascentista da melancolia com a da vaidade. O saber que vem da ruminação e a ciência que vem da pesquisa se unem em um novo homem.[24] Partes da gravura e da concepção da melancolia como desespero decorrente de um estado emocional aparecem como um objeto definido, como por exemplo, no quadro de Domenico Feti, *La Mélancolie*, de 1610, onde a figura feminina segura um crânio. Assim é o sonho humano: apenas loucura, o homem tornou-se divorciado do cosmos. Esse sentimento não era mera afetação, refletia a realidade de uma compreensão evolutiva, especialmente nas artes visuais.

De acordo com Susan Sontag, Walter Benjamin, considerado *un triste* pelos franceses, quando dizia que 'a solidão parecia o único estado apropriado ao homem'[25] se referia 'à solidão da grande metrópole, a atividade do indivíduo que passeia sem destino livre para sonhar, observar, refletir, viajar'. Essa multidão, contraditoriamente, é o lugar do anonimato. E essa é uma das características do ser melancólico 'a necessidade de estar só – assim como a amargura da própria solidão'. A autora traça o perfil do ser melancólico, dizendo que 'o trabalho do melancólico é a imersão, a concentração total'.

Segundo Sontag, os melancólicos nascem sob o signo de Saturno – o planeta dos desvios, astro de revolução lenta...:

A influência de Saturno torna as pessoas ‘apáticas, indecisas, vagarosas’, escreve, em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1928). A lentidão é uma característica do temperamento melancólico. A falta de jeito é outra, e deriva da percepção de um número excessivo de possibilidades, e da não-percepção da própria falta de senso prático.[26]

Outra característica importante, a polissemia, presente na gravura de Dürer, própria do temperamento melancólico, também é um comentário recorrente em diferentes autores, desde Aristóteles, que já ressaltara a natureza polimorfa do melancólico.

A bile negra oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez com todos os seus perigos (...). O melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens. O que esclarece prodigiosamente (...) a idéia mesma da criatividade melancólica. [27]

Finalmente, é preciso tentar de todas as formas, chegar o mais próximo possível do pensamento de Ficino e Dürer, procurando a essência filosófica que os conduziu, naquela época. Tarefa (im)possível! São outros tempos em um ambiente muito distante. A posição de Schuster mencionada acima, é bastante cordata com o ambíguo estado bilioso. Em *Melencolia I* encontramos toda disposição de Dürer em de fato, criar uma imagem para o impreciso sentimento saturnino. Aquele que está presente no ideal humanista de superar constantemente os limites da natureza humana, aproximando-se cada vez mais de Deus.

Partindo do fundamento de que Ficino foi capaz de olhar para o seu próprio horóscopo e efetivamente transformar a sua interpretação tradicional e pessoal a respeito do maléfico planeta Saturno e assumindo o estado das coisas que transcendem o físico, onde a experiência do temperamento melancólico dependeria do nível correspondente da identificação do indivíduo com a matéria, com o celestial, com o divino, proporcionou a transformação de sua melancolia em algo mais.

Tanto Ficino quanto Dürer assumiram suas condições de humanos em busca de transcendência. A filosofia mágico astral neoplatônica de Ficino encontrou no trabalho de Dürer a continuidade da escolha de ambos do caminho de aproximação com a perfeição divina e com a beleza, descobrindo o conforto no aprendizado de que nunca se fará o bastante e sempre haverá um porvir. De qualquer forma, o que interessa é o caminho que traçaram para dar a forma a esta experiência e que continua, depois de tanto tempo a provocar talvez a mesma incompletude que sentiram, quinhentos anos atrás. *Melencolia I* apresenta uma poderosa concordância entre uma idéia (escrita) e uma imagem concreta (gravada).

NOTAS:

[1] O *paragone*, ou competição em italiano, dá nome à extensa reflexão sobre a *mimesis* na arte, que envolve principalmente a produção artística do Renascimento. É importante ter consciência de que essa competição entre a poesia e as artes plásticas existe a partir da aceitação de que há semelhanças entre esses dois campos da arte. A questão foi muito bem colocada e desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva, logo na introdução do livro Laocoonte (LESSING, G.E.. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998), reflexão que é o cerne fundamental do livro de Lessing. Por outro lado, este artigo não se aprofundará nessa discussão, uma vez que a relação entre escrita e imagem aqui proposta não se baseia na demonstração da supremacia/competição de uma sobre a outra, mas como uma pode ser fonte de inspiração para a outra.

[2] BERLINCK, Luciana Chauí. *Melancolia e contemporaneidade*. Cadernos Espinosianos XVII, São Paulo. Disponível em: www.ffich.usp.br/df/epinosianos. Acesso em fevereiro/2008.

[3] CAIRUS, Henrique. *Da natureza do homem Corpus hippocraticum*. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, v.6, n.2, Out.1999. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid. Acesso em fevereiro/2008.

[4] KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p.39 - 57.

[5] ARISTÓTELES. *Problema XXX*. Tradução de Elisabete Thamer. Disponível em: www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao. Acesso em fevereiro/2008.

[6] PIGEAUD, Jackie. Apresentação. ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998, p. 7.

[7] FICINO Marsilio. *De vita triplici*, III, 2, lat. ed.: Giorgii, Venetiis 1548), at Gallica [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k60660q]. Acesso junho/2007.

De concordia mundi. De natura hominis secundum stellas. Quomodo fiat attractus ab unaquaque stella. Tradução livre. “Ubique vero memento per affectum studiumque animi et per ipsam spiritus qualitatem nos facillime subitoque exponi planetis eundem affectum ac eiusmodi studium et qualitatem significantibus. Per separationem igitur a rebus humanis, per otium, solitudinem, firmitatem, per theologiam secretioremque philosophiam, superstitionem, magiam, agriculturam, per maerorem Saturno subicimur. Per civilia et ambitiosa negotia, per philosophiam naturalem communemque, per religionem civilem perque leges Iovi”.

[8] FICINO Marsilio. *De vita triplici*, I, 5: lat. ed.: J. Amerbach, Basileae, not after 1498) at Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel [digi-lib.hab.de/wdb.php?dir=inkunabeln/64-18-quod-2]. Acesso junho/2007. Cur melancholici ingeniosi sint et quales melancholici sint eiusmodi, quales contra. Tradução livre. “melancholia, id est, atra bilis est duplex: Altera quidem Naturalis um medicis appellatur, altera vero adustione contingit”.

[9] FICINO. *De vita triplici* I, 5: “...Quod quidem confirmat in libro Problematum Aristóteles omnes enim, inquit, viros em quavis facultate praestantes melancholicos extitisse. Qua in re Platonicum illud, quod in libro De scientia scribur, confirmavit, ingeniosos videlicet plurimum concitados furiososque esse solere. Democritus quoque nullos inquit viros ingenio magnos, praeter illos, qui furore quodam perciti sunt, esse unquam posse. Quod quidem Plato noster in Phaedro probare videtur, dicens poeticas fores frustra absque furore pulsari. Etsi divinum furorem hic forte intelligi vult, tamen neque furor eiusmodi apud physicos aliis unquam ullis praeterquam melancholicis incitatur.”

[10] KLIBANSKY, 2004, p. 259.

[11] KLIBANSKY, 2004, p. 264.

[12] DURERO, Alberto. *De la medida*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

[13] WAETZOLDT, Wilhelm. *Dürer und seine Zeit*. Zúrique: Phaidon, 1950, p. 87.

[14] Os comentários sobre a gravura *Melencolia I* estão descritos na parte final do artigo. Por hora, para se ter uma idéia da influência que *Melencolia I* exerceu e continua mantendo, um vasto conjunto de obras relacionadas ao tema pode mostrar a frequência com que o mesmo apareceu ao longo dos anos: Hans Sebald Beham (*Arithmétique*, 1519), Lucas Cranach (*La Mélancolie*, 1532), Domenico Fetti (*Les Larmes de saint Pierre*, 1613), Cesare Ripa (*Malinconia*, 1624-1625), Salvatore Rosa (*Démocrite en méditation*, 1662), Joseph Werner (*Magicienne*, 1670 Louis Lagrenée (*La Mélancolie*, 1785), Goya (*Le rêve de la raison produit des monstres*, 1797), caspar David Friedrich (*Femme avec une toile d'araignée au milieu des arbres dépouillés*, 1801-1803), Eduard von Steinle (*L'art*, 1835), Jean-Baptiste Camille Corot (*La Mélancolie*, 1860), Van Gogh (*Retrato do Dr. Gachet*, 1890).

Inclui-se nesse conjunto obras que mostram a importância da recepção da gravura de Dürer ao longo do século XX como em Edvard Munch (*Mélancolie III*, 1902), Giorgio de Chirico (*Les Jeux terribles*, 1925-1926), Giacometti (*Lunaire*, 1935) ou Anselm Kiefer, que realizou diversos trabalhos filiados à *Melencolia I* ao longo dos anos 1980, Ron Mueck (*Sans titre*, 2000), Claudio Parmiggiani (*Melancolia*, 1514-2003, 2003).

Quanto à arte brasileira, destaca-se a aquarela de Debret (*Negra tatuada vendendo caju*, 1828), Belmiro de Almeida (*Amuada*, 1905), Maria Pardos (*Sem pão*) ou Tarsila do Amaral (*Abaporu*, 1928), Lasar Segall (*Lucy com acordeão*, 1940), Oswaldo Goeldi (*Sol*, 1957), etc. Não pode deixar de ser citado o implicado trabalho, tanto teórico quanto plástico de Leila Danziger (recentemente com a exposição *Todos os nomes da melancolia*).

[15] GARIN, Eugênio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 144-145.

[16] WAETZOLDT, 1950, p. 102.

[17] GIEHLOW, Karl. Dürers Stich, 'Melancholia I' und der maximilianische Humanistenkreis, citado por SCHUSTER, Peter Klaus no texto Melencolia I Dürer et sa postérité, in: *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Galimard, 2005, p. 91. Citado também por BENJAMIN, Walter, in: *O Estudo Rigoroso da Arte Sobre o primeiro volume do Kunstwissenschaftliche Forschungen*.

Disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos5/benjamin.pdf/>. Acesso em dezembro/2008. Não foi possível a leitura do texto integral, mas sim de partes dele ou indicações de diferentes autores, como as citadas acima.

[18] PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 359 – 364.

[19] GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. Gombrich, notas sobre um problema de método, in: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 45.

[20] WARBURG, Aby. *Essais florentins*. 1920:280. In: ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia*. Disponível em www.ppghis.ifcs.ufrj.br/media/topoi3a5.pdf. Acesso em novembro/2008, p.150.

[21] CLAIR, Jean. 2005, p. 82 – 88.

[22] SCHUSTER, Peter-Klaus. Melencolia I, Dürer et sa postérité. In: CLAIR, Jean, 2005, p.90 - 105.

[23] SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LPM Ed, 1986, p. 96. Citando Walter Benjamin.

[24] BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.164.

[25] SONTAG, 1986, p. 87.

[26] SONTAG, 1986, p. 87.

[27] PIGEAUD, 1998, p.13.