



Arte, superstição e “filosofia” no Renascimento

Art, superstition and “philosophy” in the Renaissance

Rogério Miranda de Almeida^{[a],[b]}*

^[a] Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Curitiba, PR, Brasil

^[b] Faculdade São Basílio Magno (FASBAM), Curitiba, PR, Brasil

Resumo

As reflexões deste artigo têm como objetivo principal mostrar que, à diferença do que se pensa habitualmente, o período do Renascimento foi marcado por uma atmosfera de magia, de superstição, de medo e angústia em face do destino e da morte. Trata-se, pois, de um período em que floresceram, ou refloresceram, as letras e as artes, mas não propriamente a ciência e a filosofia. Na verdade, a própria ciência e o que se poderia denominar *filosofia* — representada principalmente por duas correntes: a platônica, da Escola de Florença, e a aristotélica, da Universidade de Pádua — eram envolvidas por uma atmosfera de saber hermético e, conseqüentemente, eram lidas e estudadas a partir dessa perspectiva. Note-se ademais que, já na primeira metade do século XX, começaram a

* RMA: Doutor em Filosofia e em Teologia, e-mail: r.mirandaalmeida@gmail.com

desenvolver-se novos estudos que vieram fazer ressaltar essa faceta pouco conhecida, ou negligenciada, do período renascentista.

Palavras-chave: Renascimento. Ciência. Filosofia. Magia. Angústia. Destino.

Abstract

The main objective of the reflections of this article is to show that, differently from what people usually think, the Renaissance period was rather characterized by an atmosphere of sorcery, superstition, fear and anxiety regarding destiny and death. Therefore, it is an epoch where flourished, or revived, the human letters and art, but not exactly science and philosophy. To be sure, even science and what could be called philosophy, which was represented by two main currents — the Platonic one of Florence School and the Aristotelian one of Padua University — were in fact involved by an atmosphere of hermetic knowledge. Consequently, they were mostly interpreted and studied from this perspective. Moreover, it is worth noting that, already in the first half of the 20th century, new studies were developed, the result of which was to disclose this unknown, or neglected, feature of the Renaissance period.

Keywords: Renaissance. Science. Philosophy. Sorcery. Anxiety. Destiny.

Introdução

Nas suas *Preleções sobre a história da filosofia*, mais especificamente, no capítulo dedicado ao período do Renascimento — “Revivescimento das ciências” —, Hegel chama atenção para aquela dinâmica do Espírito que, ao se recolher e se refletir sobre si mesmo, eleva-se e lança uma fundamental exigência: encontrar-se e reconhecer-se tanto no mundo suprassensível quanto na natureza imediata. Segundo Hegel, por meio dessa dinâmica o Espírito revela uma efetiva consciência de si mesmo. Ora, foi o despertar dessa ipseidade (*Selbstheit*) do Espírito — prossegue o filósofo — que acarretou não somente o desenvolvimento dos

studia humaniora, mas também o revivescer (*Wiederaufleben*) das artes antigas e das antigas ciências. Se, portanto, de um lado, isso representou uma recaída ou um retrocesso na direção da infância da civilização, por outro, experimentou-se a manifestação de um elevar-se próprio na Ideia, no sentido em que se presenciou um automover-se a partir de si mesmo, com a consequente determinação e concretização do mundo intelectual (HEGEL, 1986, p. 11).

A revalorização desse período, operada por Hegel, quanto à concretização do Espírito na sua historial fenomenologia contrasta patentemente com outra, de um historiador da filosofia e da ciência: Alexandre Koyré. Com efeito, numa comunicação de 1949, publicada dois anos depois sob o título *O aporte científico da Renascença*, Koyré declara, já de início: “Falar de uma contribuição científica da Renascença pode parecer um paradoxo, ou mesmo uma quimera” (KOYRÉ, 1973, p. 50). Isso porque, segundo o autor, pode-se sem dúvida alguma considerar a Renascença como uma época de uma criatividade e uma fecundidade extraordinárias, da qual a imagem do universo, herdada da Idade Média, saiu prodigiosamente ampliada e enriquecida. Todavia, ressalta o historiador, a inspiração de fundo que caracterizou esse movimento — que nasceu na Itália no século XIV e se expandiu pelo norte da Europa entre os séculos XV e XVI — não foi de modo algum uma inspiração científica. Pelo contrário! E nisso Koyré se mostra peremptoriamente enfático, ao concluir que: “O ideal de civilização da época, que justamente se denomina uma Renascença *das letras e das artes*, não foi, em absoluto, um ideal de ciência, mas um ideal de retórica” (KOYRÉ, 1973, p. 50, grifos do original).

Ora, assim como a Renascença não pode ser considerada, com raras exceções, um “renascimento científico”, de igual modo não representa o Humanismo um movimento filosófico propriamente dito. Esse movimento intelectual, que também se originou na Itália (século XIV) e se difundiu, como o Renascimento, pelos outros países da Europa, atingiu seu florescimento máximo no século XVI. Foi, contudo, somente a partir do século XIX que o termo *humanismo* passou a ser empregado para designar o âmbito de conhecimento do *humanista*, termo já existente no fim do século XV e que significa o literato ou o estudioso das

humanae litterae. As *humanae litterae* se propunham recuperar os autores clássicos da literatura grega e, principalmente, da romana — Virgílio, Ovídio, Cícero, Plauto, Terêncio, Suetônio, Horácio, Apuleio —, na medida em que eles alimentavam o interesse pela *vida ativa* e, concomitantemente, serviam de modelos do bem escrever e do bem *falar*. O esmero na retórica e a arte da escrita eram, com efeito, as duas esferas em que devia empenhar-se e salientar-se o *homo politicus* nas suas relações públicas ou nas suas funções civis. Todavia, repita-se, não se encontra entres os humanistas e eruditos mais notáveis — Petrarca, Lourenço Valla, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Lefèvre d'Étaples, João Reuchlin, Erasmo de Roterdã — um pensador realmente independente e original, pois suas preocupações eram relacionadas principalmente à erudição (filologia), à literatura, à oratória, à prosódia e, no caso de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, à mística e aos estudos esotéricos. Nessa perspectiva, os tipos que mais encarnaram os ideais do Renascimento e do Humanismo foram o artista, o homem de letras e o erudito. Nestes estão ausentes o espírito de ciência e o acume que caracteriza toda reflexão tendente à originalidade e à profundidade.

Assim considerado, o Renascimento sobressai não como um revivescimento da filosofia e da ciência, mas como uma das épocas mais obscurantistas que a história do pensamento — filosófico e científico — conheceu. Nela predominou a mais crassa superstição e, consequentemente, a expansão e intensificação da crença no poder da magia, da alquimia, da bruxaria, da cabala e do saber hermético em geral¹. De resto, é conhecida a alta estima em que a literatura dessa época colocava a astrologia, que gozava de mais direito de cidadania do que a nova astronomia, representada pela reviravolta heliocêntrica operada por Nicolau Copérnico². Não eram, portanto, as cuidadosas traduções dos clássicos, publicadas em belos volumes pelos impressores de Florença e de Veneza, que formavam os sucessos de livreria, mas, antes, as obras

1 Note-se que, depois da expulsão dos judeus da Espanha (1492), o centro do pensamento cabalístico se deslocou para Safed, na Galiléia, onde se fundou uma escola, cujo expoente principal foi Izchac Luria (1534–1572). Todavia, a cabala continuou a exercer uma forte influência sobre pensadores como Pico della Mirandola, João Reuchlin e Jacob Böhme.

² Como se sabe, 1543 é a data em que foi publicada a obra *De revolutionibus orbium coelestium*, de Nicolau Copérnico (1473-1543).

de divulgação, ou seja, aquelas dedicadas à astrologia, à alquimia, à magia e à demonologia, que mais difusão e entusiasmo recebiam por parte do público leitor (cf. KOYRÉ, 1973, p. 51)³. Não obstante isso, verifica-se uma notável tendência para a criação artística e, de modo geral, para tudo aquilo que representava o novo, o diferente, o desconhecido, ou o ainda não visto, ainda não criado, não descoberto ou não inventado e transformado pela arte. Ora, essa tendência para tudo plasmar, remodelar e transfigurar pela criação, ou pela recriação, pode indicar que o Renascimento é um período essencialmente marcado pela transição, pela passagem ou, para empregar minha expressão favorita, pelo *entre-deois*.

Entre o velho e o novo

Duas posições opostas, no entanto, formaram-se no fim do século XIX quanto a saber se a Renascença representava uma continuidade ou, antes, uma ruptura com relação à Idade Média. No que diz respeito à primeira posição, chegou-se mesmo a defender a tese segundo a qual o renascimento artístico italiano teria suas raízes no início do século XIII e que Francisco de Assis era não somente o representante de um novo ideal de piedade, mas também o inspirador de um movimento artístico que iria culminar na arte pictórica e poética do século XV⁴. Quanto à segunda posição, é conhecida a interpretação de dois historiadores da cultura, Jules Michelet e Jacob Burckhardt, que reivindicaram uma ruptura radical e intencional da Renascença com relação à civilização cristã medieval. Burckhardt, notadamente, via nesse período uma real “descoberta da natureza e do homem”, no sentido em que fora durante o Renascimento italiano

³ A tradução em latim dos *Diálogos* de Platão foi empreendida, a partir de 1462, por Marsílio Ficino e publicada, com alguns comentários, em 1484, na cidade de Florença. Entre 1495 e 1498, saía da imprensa de Aldo Manuzio, em Veneza, a primeira edição grega das obras de Aristóteles. Em 1513, também em grego, seriam editadas as obras de Platão por Marco Masuro, as quais serviriam de base para a *editio princeps* de Henri Estienne, em 1578.

⁴ O mais entusiasta paladino dessa posição foi Henry Thode, na obra *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (1885).

que o homem se tornara ou se descobrira como um verdadeiro “indivíduo intelectual”⁵. Foi, portanto, a partir dessa visão que se difundiu a expressão — tornada depois uma moeda usada, gasta e abusada — *individualismo renascentista*. Todavia, já no início do século XX novos estudos e novas descobertas vieram pôr a nu os limites, a unilateralidade e a simplicidade da interpretação de Burckhardt⁶. Nessa linha, o historiador neerlandês João Huizinga (1872-1945) já chamava atenção para o absurdo de se querer confinar o “individualismo” inteiramente no Renascimento sem se levar em conta as figuras medievais de um Pedro Abelardo, de um João de Salisbury ou de um Wolfram de Eschenbach (cf. CASSIRER, 1995, p. 8). Nessa perspectiva, o “individualismo” que teria atravessado e fundamentalmente marcado o Renascimento não constitui, na verdade, um traço absolutamente novo na história nem, por conseguinte, um apanágio exclusivo ou peculiar desse período.

Mas em que propriamente consiste o *novo*? Existiria algo de absolutamente novo e original na história do pensamento e na vida cultural de um povo? Sabemos, ao invés, que a história da filosofia e da cultura em geral se desenrola por meio de uma contínua repetição do mesmo, que se manifesta, ou melhor, que é significado, simbolizado, inscrito e nomeado de maneira diferente. Em outros termos, são as mesmas interpretações que retornam, mas ditas, lidas, escritas, faladas e, portanto, significadas de maneira diferente. Considerando, pois, as coisas a partir de uma perspectiva nietzschiana, poder-se-ia afirmar que a ambiguidade fundamental do niilismo consiste justamente em ser ele um movimento que se desdobra por meio de uma contínua destruição de antigos valores e uma reconstrução de novos valores. Não se trata, portanto, de um construir para depois destruir, mas de um destruir e um reconstruir simultâneos, concomitantes, tautócronos. Isso quer dizer que uma verdade se torna outra verdade na medida em que se lhe impõe uma *nova* linguagem ou, para dizê-lo

⁵ A obra clássica de Jacob Burckhardt sobre a Renascença é: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicada em 1860 (BURCKHARDT, 2009).

⁶ Ver, a esse respeito, a seleção de estudos recolhidos por Ernst Walsler e publicados depois de sua morte sob o título: *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (1932).

de outro modo, *uma* nova roupagem, uma *nova* denominação, uma *nova* designação, uma *nova* significação.

A esse propósito, durante o Renascimento e ao longo do século XVII — embora este último extrapole cronologicamente os limites que, convencionalmente, atribuem-se àquele período — assiste-se a um pulular de obras, cujos títulos apontam para um frenesi em torno de tudo aquilo que era “novo” ou tido como tal. É assim, por exemplo, que se veem surgir: o *Novum Organum* (1620) e a *Nova Atlântida* (1627), de Francis Bacon; o *Nova de universis philosophia* (1591), de Francesco Patrizi; o *De mundo nostro sublunari philosophia nova* (1651), de William Gilbert; a *Astronomia nova* (1609), de Johannes Kepler; os *Discorsi intorno a due nuove scienze* (1638), de Galileu Galilei; e o *Novo teatro di machine* (1607), de Vittorio Zonca. Na obra de 1657, intitulada *Novos discursos que provam a pluralidade dos mundos*, Pierre Borel exalta a *nova* era que se descortinava e que vinha consideravelmente dilatar os limites em que a antiga visão geocêntrica havia confinado o universo. Na perspectiva do autor, tudo isso redundava em que a astronomia, a física e a medicina até então praticadas vacilavam diariamente e, pior ainda, viam desmoronar seus próprios fundamentos e seus pressupostos. Consequentemente, Pietro Ramo terminara por destruir a filosofia de Aristóteles, Copérnico viera pôr um termo na astronomia de Ptolomeu e Paracelso abolira de vez a mais que milenar medicina de Galeno (cf. ROSSI, 2000, p. 59).

De resto, do ponto de vista técnico, a civilização da Renascença sobressaiu como a primeira civilização do impresso, que se intensificou com a chegada ao Ocidente latino, por meio dos eruditos bizantinos, de novos textos dos autores clássicos gregos. Com efeito, quando se fala do período renascentista, infalivelmente vêm à mente suas três principais invenções técnicas: a imprensa, a pólvora e a bússola. Daí podermos melhor entender o entusiasmo de Tomás Campanella (1568-1639), em *Cidade do Sol*, que saúda essas novas conquistas como verdadeiros motores e impulsionadores da história. “O mundo conheceu mais história em cem anos” — proclama euforicamente o utopista — “que em quatro mil; e mais livros se fizeram nestes cem anos que em cinco mil; e a invenção estúpida da

bússola, da imprensa e do arcabuz são sinais grandiosos da união do mundo” (CAMPANELLA, 1941, p. 109).

Era, de fato, uma descoberta realmente nova aquela que unia diferentes tipos de técnica — a manufatura do papel e da tinta, a metalurgia e a fusão dos caracteres móveis — na impressão de belos e, ao mesmo tempo, manuseáveis exemplares. Tão prodigiosamente célere se propagou a nova técnica tipográfica que, em 1480, ou seja, cerca de trinta anos depois que Gutenberg começara a imprimir livros em Mogúncia, mais de cento e dez cidades europeias possuíam impressas trabalhando, das quais cinquenta se encontravam na Itália, trinta na Alemanha, oito na Holanda e na Espanha, cinco na Bélgica e na Suíça, quatro na Inglaterra, duas na Boêmia e uma na Polônia. Vinte anos depois (1500), o número de cidades dotadas de tipografias saltou para duzentos e oitenta e seis, o que levou os historiadores a calcularem que, até aquele ano, trinta e cinco mil edições de dez ou quinze mil diferentes textos tinham sido impressas e que, pelo menos, vinte milhões de exemplares se achavam em circulação. Ao longo desse mesmo século XVI, Veneza, Paris e Lyon se tornaram os grandes centros editoriais do continente, e, no fim do século, viram-se realizar as primeiras feiras internacionais do livro em Lyon, Medina del Campo, Leipzig e Frankfurt. Surpreendente é também constatar que uma edição variava entre trezentos e três mil exemplares, mas a média para cada edição era de cerca de mil exemplares (Cf. ROSSI, 2000, p. 56). Essa curiosidade a respeito do novo, que fora alimentada pela invenção da prensa móvel, revela, na verdade, uma tendência mais abrangente e mais profunda. E essa tendência se manifesta, também, por uma nova concepção da criação ou, mais exatamente, da recriação mediante as artes plásticas.

A natureza e a recriação pela arte

Com efeito, nunca se falou tanto de criação como no período do Renascimento. Tratava-se, porém, de uma criação que tinha por base e objeto o lugar central do homem na natureza, e mesmo no

universo. Mais especificamente, o homem passa então a ser considerado, do ponto de vista da arte, como criatura e criador, ator e espectador, no sentido em que, simultaneamente, ele cria e recria, constrói e reconstrói uma nova imagem de si mesmo a partir e através de uma nova visão que *projeta* de si e de sua relação com a natureza e com o mundo em geral. Sintomática desse espírito é a frase lapidar que nos legou Giannozzo Manetti, num tratado intitulado, *De dignitate et excellentia hominis* (*Da dignidade e excelência do homem*): “Nossas são as pinturas, nossas as esculturas, nossas as artes, nossas as ciências, nossas as sapiências” (CASSIRER, 1995, p. 37). Por sua vez, Pico della Mirandola via o homem, em sua *Oratio*, como o escultor que deve arbitrariamente extrair a própria forma, ou a própria imagem, do material bruto com o qual a natureza o dotara e, assim, transformá-lo e transfigurá-lo num outro de si mesmo. Nessa mesma linha de pensamento, Marsilio Ficino vai mais longe ainda, na medida em que afirma: “As artes humanas fabricam por si mesmas tudo aquilo que a própria natureza fabrica; não somos, por assim dizer, servos, mas êmulos da natureza”⁷ (CASSIRER, 1995, p. 37).

Como se pode observar, essa nova concepção da arte como recriação da própria natureza humana exprime uma espécie de teodiceia da própria arte, porquanto as artes em geral — e as artes figurativas em particular — não mais têm como ponto de partida o mero prazer suscitado pela imitação ou reprodução da variedade multiforme das coisas sensíveis. Não! O artista agora se impõe como aquele que *projeta* fora de si e, ao mesmo tempo, retoma, plasma e reelabora, em plena liberdade de ação, um mundo de formas nas quais e pelas quais ele manifesta a sua liberdade primordial. Por conseguinte, aquela liberdade que, por assim dizer, achava-se virtualmente despercebida no seio do artista poderá agora desencadear-se, materializar-se, tomar forma, tomar *corpo* e, concomitantemente, engendrar uma nova natureza e um novo ser. Na verdade, é a mesma natureza

⁷ No original: “Humanae artes fabricant per se ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli” (*Opera omnia, Theologia Platonica*, lib. III, cap. 3). Dentre as edições das *Obras completas* (*Opera omnia*) de Marsilio Ficino, destacam-se a edição clássica de Basiléia, 1576; a edição de Turim, 2 v., 1962; a edição de Michele Schiavone, Bolonha, 2 v., 1965; a edição francesa, mais completa e mais fiável, de Raymond Marcel, 2 v., Paris, 1964.

e o mesmo ser que retornam, mas transformados e transfigurados por um novo plasmar, um novo remodelar, um novo simbolizar, um novo significar. Um novo *recriar*.

Há, portanto, uma mútua influência nessa relação do artista com sua obra de arte, pois não é somente a arte como criação, mas, também, o próprio “culto do belo” que adquire um novo sentido nessa nova concepção, que tem o homem de si vis-à-vis da natureza e do universo em geral. Mesmo aqueles que não eram dotados de uma mentalidade especificamente “artística”, como Pico della Mirandola, Marsilio Ficino e Jerônimo Benivieni, consideravam a arte não simplesmente como uma imitação ou uma reprodução apta a embelezar o agir cultural e moral do homem. Esses representantes do humanismo concebiam a arte, sobretudo, como a expressão da essência originária do homem que era apto a extrair do estofo bruto da natureza a sua própria imagem. Mas mais do que extraí-la, era ele também capaz de transformá-la, de remodelá-la, de transfigurá-la e, assim, de novo recriá-la. Nessa perspectiva — a de unir o pensador, o criador e o contemplativo de sua própria obra ou de sua própria imagem —, pode-se dizer que Leonardo Da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) e Rafael (1483-1520) se apresentam como aqueles que mais encarnaram, ou melhor, que mais viveram esse ideal. O *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci, por exemplo, deixa pressupor que a arte pictórica deve ser, a um só tempo, o espelho da natureza, a representação da total disponibilidade do artista e a objetividade mais fiel do dado que ele mesmo tenta reproduzir ou manifestar.

O mais curioso, porém, é que, em meio a esse anseio de liberdade e de recriação da própria natureza humana, por meio da arte, constata-se também, no período renascentista, toda uma corrente de medo, de angústia e de fuga diante da morte. Ajunte-se a isso a atmosfera de obsessão que envolvia camadas inteiras da população no que diz respeito à loucura, à Fortuna, ao destino e às forças demoníacas, que pareciam a cada dia querer ameaçar a vida dos indivíduos e dos povos em geral.

A angústia em face do destino, da loucura... e da morte

É, pois, bem provável que a busca pelo novo, ou melhor, a procura de liberdade e de autoafirmação que propiciava a própria criação artística já fosse sintoma de uma tentativa de negociar com a angústia oriunda das representações do destino, da morte e das potências demoníacas que se criam habitarem o espaço europeu durante o Renascimento. O teólogo luterano Paul Tillich observa que o período que caracterizou tanto a pré-Reforma quanto a Reforma merece efetivamente a denominação de *idade da angústia*, porquanto a angústia diante de uma condenação iminente — simbolizada pela “ira de Deus” e intensificada pelo imaginário em torno do inferno e do purgatório — levava as pessoas da Idade Média Tardia a inventarem os mais variados e insólitos expedientes para, se não evitarem, pelo menos suavizarem ou amenizarem seus futuros tormentos (TILLICH, 2000, p. 58-59).

Três foram as principais modalidades de angústia que obsidiaram as mentes da população: a angústia diante da morte, diante do destino e diante das potências do mal. Todas essas modalidades eram personificadas ou corporificadas pela arte pictórica e descritas por meio da poesia e das pregações que se faziam nas igrejas e nos lugares de peregrinação. Entre essas modalidades, porém, a angústia face ao destino e à Fortuna parecia sobrepor-se às demais, ou melhor, era ela que, em última análise, resumia ou subsumia o temor diante da morte e das potências do mal. Efetivamente, a morte, a culpa e a figura do demônio eram realidades do imaginário contra as quais não se podia lutar, nem fugir. Engana-se, porém, quem pensa que essas representações eram construções exclusivas das camadas iletradas da população. Não! Até mesmo filósofos, cientistas e reformadores se criam joguetes nas mãos das potências do mal e se viam expostos e vulneráveis às influências dos astros e da Fortuna. Não é, pois, por acaso que a sorte — boa ou má —, simbolizada pela figura da Fortuna, tornou-se um tema por excelência da arte renascentista. Quanto ao destino ou, mais exatamente, à predestinação, o purgatório se apresentava como o lugar de purificação temporária para aqueles que, mortos no pecado, mas abertos à

graça, deviam ainda esperar para poderem plenamente gozar da visão beatífica. Já o céu era visto como a última morada dos destinados, ou predestinados, à salvação, enquanto o inferno era, inversamente, a região de tormentos reservada para aqueles a quem tocara a condenação eterna. A obsessão pela loucura, o medo das forças demoníacas e a angústia diante dos aspectos sombrios da existência se deixavam, pois, ressaltar pelo simbolismo cruento que exprimia a arte pictórica dos gênios do Renascimento. São de todos conhecidos *As tentações de Santo Antônio*, *O jardim das delícias*, *A nave dos loucos* e *A cura da demência* de Hieronymus Bosch. Por todos são admirados *A Torre de Babel* e *Dulle Grete*, de Pieter Bruegel, o velho. E quem já não ficou impressionado ao contemplar a beleza e o realismo intenso e cru do retábulo dos Antoninos de Issenheim, de Matthias Grünewald, em Colmar?

Quanto à Fortuna, ela era habitualmente retratada como um vento impetuoso soprando caprichosamente sobre as velas de uma nave, diante de cujo leme se postava um piloto tentando aflitivamente determinar-lhe a rota⁸. Todavia, a figura do navio desgovernado era um símbolo não somente da Fortuna, mas também da loucura, cuja expressão se acha eloquentemente descrita numa composição literária, inspirada certamente no antigo ciclo dos Argonautas, cujo título não podia ser mais apropriado do que este: *A nave dos loucos*. Segundo essa narrativa, tratava-se de uma insólita embarcação *bêbada* que navegava à deriva pelos românticos rios da Renânia e os bucólicos canais da região flamenga. Não é, pois, por acaso que se constata a presença desse tema em várias composições do mesmo gênero. Seus personagens eram preferentemente heróis imaginários que embarcavam nessas naves para uma viagem simbólica em busca de uma boa fortuna ou de

⁸ Convém lembrar que, se nos tempos modernos se usa a palavra *fortuna* para significar casualidade, acaso, sorte boa ou má, Aristóteles faz uma distinção entre a fortuna (*τύχη*) e o acaso (*αυτόματον*). Para o Estagirita, o *αυτόματον* é um termo mais genérico, que inclui ou subsume a *τύχη* como uma classe especial do acaso, ou, para dizê-lo de maneira mais precisa: a Fortuna concerne aos seres humanos, que, enquanto livres, são capazes de fazer uma escolha e uma deliberação, que podem ou não podem ser favorecidas pela sorte ou pela Fortuna. Já os seres inanimados, os brutos e as crianças nada fazem por Fortuna, porquanto não agem segundo uma escolha, que supõe uma vontade racional, e, portanto, a capacidade de deliberar, e os meios para alcançar o objeto escolhido. Por conseguinte, àqueles seres é atribuída a sorte, boa ou má, somente por similitude ou por analogia (Cf. ARISTÓTELES, 1999, pp. 113-114).

terras ignotas e ricas, que os cumulariam de felicidade depois de terem vencido as vicissitudes de um longo périplo. Em 1502, Symphorien Champier escreve a *Nave dos príncipes e das batalhas de nobreza* e, em 1503, a *Nave das senhoras virtuosas*. Em 1413, já haviam sido publicadas *A nave de saúde* e *Blauwe Schute*, de Jacop Van Oestvoren. Em 1494, Sebastian Brandt, de Estrasburgo, escreveu o poema satírico *A nave dos loucos* e, em 1498, foram publicadas, de Josse Bade, as *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (cf. FOUCAULT, 1972, p. 18-19).

Essas obras, que descreviam aventuras e odisséias inimagináveis, eram, na sua maioria, frutos da fantasia de seus autores. Todavia, há fortes indícios de que *A nave dos loucos*, de Brandt, se referia realmente a um fenômeno histórico, porquanto a lepra não mais representava — como na Idade Média — o principal problema de saúde a exigir o confinamento e isolamento de seus pacientes. Necessitava-se, pois, de uma nova figura que representasse ameaça e, conseqüentemente, reclamasse a atenção e o cuidado das autoridades locais. Essa nova figura se encarnou precisamente no louco, e a loucura se tornou a nova “doença”, ou a nova “epidemia”, que se urgia incondicionalmente sanar ou abolir. E, de fato, várias embarcações foram vistas transportando dementes pela Europa e, principalmente, pela Alemanha, cujos loucos, depois de terem sido banidos do recinto de suas cidades — Frankfurt, Nuremberg, Mainz, Kreuznach —, eram confiados aos marinheiros dos navios que se achavam eventualmente ancorados ou em via de zarpar (cf. FOUCAULT, 1972, p. 19).

As representações envolvendo o destino e as outras figuras que elas declinam ou subsumem — a loucura, a morte e as forças demoníacas — povoavam não somente a imaginação de pintores e escritores, mas, também, a dos gravadores, dos moralistas e dos humanistas. Na França, por exemplo, o *Diário de um burguês de Paris* menciona que em 1424 foi realizada uma dança macabra no Cemitério dos Inocentes (cf. FOUCAULT, 1972, p. 26). Outra dança dos mortos é também descrita na Chaise-Dieu por volta de 1460. Em 1485, Guyot Marchand publica a sua *Dança macabra*. Em 1494, Sebastian Brandt redige, em alemão, a *Nave dos loucos* (*Narrenschiff*), traduzida depois para o latim. Nesse mesmo fim do século XV, Hieronymus Bosch pinta a *Nave dos loucos* e,

na primeira década do século XVI, Erasmo de Roterdã escreve o clássico *Elogio da loucura* (cf. FOUCAULT, 1972, p. 26)⁹.

Ora, depois dessas reflexões, sucintamente, tecidas sobre a atmosfera de medo e de angústia que reinou durante o período do Renascimento, resta agora perguntar: até que ponto essa civilização — que se acha no *entre-dois* da Idade Média e dos tempos modernos — pode ainda ser considerada a civilização das descobertas de uma nova cosmologia e de uma nova visão de homem? Em outros termos, é possível conceber uma filosofia da Renascença, se a isso ainda ajuntarmos o ambiente de magia, de superstição e de saber hermético que fundamentalmente o caracterizou?

Magia, saber hermético e filosofia

Efetivamente, na ampla literatura que se difundiu durante a época do Renascimento, saber hermético, magia, instruções “técnicas” e “científicas” se amontoavam e se entrelaçavam — num vasto e estonteante amálgama de informações — com outros temas semelhantes, diversos, e mesmo opostos. Um mesmo manual, por exemplo, podia conter páginas de óptica, de mecânica, de química, de receitas de medicina e, em meio a tudo isso, orientações para se construírem máquinas e jogos mecânicos. Mas podia também oferecer codificações de escritas secretas, receitas culinárias, receitas de veneno para vermes e ratos, conselhos práticos para caçadores, pescadores e donas de casa. Mais surpreendente ainda é vê-lo enfileirar recomendações sobre higiene, substâncias afrodisíacas e atitudes que se deviam ter na vida e no ato sexuais. Nele podiam igualmente encontrar-se fragmentos de metafísica, reflexões de teologia mística, apelos à tradição sapiencial do Egito e dos profetas bíblicos, observações sobre as filosofias clássicas e até indicações para um melhor desempenho dos prestidigitadores. Ademais, a magia — tal como ela era teorizada ou praticada por pensadores como

⁹ Convém, todavia, notar que Foucault (1972) menciona duas datas diferentes para a composição do *Narrenschiff* de Brandt. A primeira, na p. 19, é 1497, e a segunda, na p. 26, é 1492. A data mais provável, porém, é 1494.

Giordano Bruno, Tomás Campanella e Cornélio Agrippa — era essencialmente vinculada ao milenarismo e aos anseios de uma reforma da cultura e da vida política e social (cf. ROSSI, 2000, p. 21).

Certo, uma tal profusão de magia e de superstição não era um apanágio exclusivo do Renascimento, na medida em que suas raízes mergulhavam até a Idade Média, e mesmo além. E quando se considera mais especificamente a atmosfera de misticismo e magia que predominou durante esse período, pode-se deduzir que o que se verificou foi, de fato, uma intensificação daquilo que já se vinha produzindo mais explicitamente durante a Idade Média Tardia. Todavia, se avançarmos ainda mais em direção à Antiguidade, veremos que o hermetismo já se achava contido nos quatorze tratados do *Corpus hermeticum*, que data do século II d. C. e que Marsilio Ficino traduziria nos anos 1463-64. Esses textos, que já haviam gozado de uma vastíssima difusão manuscrita durante a Idade Média, conheceram, entre 1471 e o fim do século XVI, dezesseis edições. Curiosamente, eles eram atribuídos a Marsilio Ficino e, em seguida — durante o século XVI e as primeiras décadas do século XVII —, a autoria foi atribuída ao legendário deus egípcio Hermes Trismegisto. Como se sabe, a lenda considerava esse deus contemporâneo de Moisés e mestre indireto de Pitágoras e de Platão. Foi, pois, notadamente a partir desses textos que desabrochou, floriu e se expandiu a magia no fim do século XV, durante o século XVI e até meados do século XVII. Melhor: neles se encontra desenvolvida toda a herança mágico-astrológica do pensamento antigo e medieval que se vincula, direta ou indiretamente, a um vasto pano de fundo platônico-hermético, típico do período renascentista (cf. ROSSI, 2000, p. 19).

Considerando-se, pois, esse pano de fundo e as influências que dele se desdobraram pelo Renascimento adentro — e mesmo depois —, não é de admirar que Nicolau Copérnico (1473-1543), em sua defesa do heliocentrismo, tenha evocado a autoridade de Hermes Trismegisto. Não é tampouco surpreendente que o médico e físico inglês William Gilbert (1544-1603) — que equiparava sua doutrina do magnetismo terrestre à tese da animação universal — tenha invocado o deus egípcio e o reformador persa Zaratustra. Igualmente compreensível é que Francis Bacon (1561-1626) fora fortemente influenciado, na elaboração

de sua teoria das *formas*, pela linguagem e pelos modelos presentes na tradição alquímica. Além disso, o astrônomo alemão João Kepler (1571-1630) era um profundo conhecedor do *Corpus hermeticum* e exprimia a crença numa secreta correspondência entre as estruturas da geometria e aquelas do universo. Esse astrônomo se mostrou também, na esteira do misticismo pitagórico, um ardoroso paladino da famosa tese segundo a qual existiria uma harmonia e uma música que eternamente ressoava através das esferas celestes. Ajunte-se a isso que o astrônomo dinamarquês Tycho Brahe (1546-1601) considerava a astrologia uma aplicação e, simultaneamente, uma corroboração de sua ciência. A partir desses dados, não seria fora de propósito acrescentar que René Descartes — tido universalmente como o pioneiro da racionalidade e do rigor científico, típicos dos tempos modernos — sobrepunha, quando ainda jovem, os dados da imaginação àqueles da razão e se comprazia — como tantos magos do século XVI — em construir autômatos e “jardins de sombra”. Ademais, na sequência de vários expoentes do *lulismo* mágico, Descartes se notabilizou como um estrênuo propugnador da harmonia e da unidade do cosmos (cf. ROSSI, 2000, p. 29-30)¹⁰.

A harmonia e a unidade do cosmos, juntamente com as especulações a respeito do astro solar, eram motivos frequentemente recorridos ao longo da literatura hermética. Nesse sentido, não é de se estranhar que eles também se encontrem sob a pena do médico inglês William Harvey (1578-1657), em cuja obra, *De motu cordis*, os movimentos do coração são comparados ou colocados em correspondência com o “sol do microcosmo”. Convém, também, relevar que a definição do *ovum* que fornece Harvey — como sendo nem totalmente pleno, nem totalmente desprovido de vida — encontra evidentes paralelos nas definições que apresentaram tanto Marsilio Ficino quanto os seguidores de Paracelso no que diz respeito ao *corpo astral*. No que ainda concerne ao

¹⁰ Sabe-se efetivamente que Raimundo Lulo — teólogo, poeta, místico e alquimista catalão (c. 1235-1315) —, no intento de ilustrar a concordância do conjunto do saber que, segundo ele, dependia de Deus, compilou diversas tábuas giratórias em que eram representados, por meio de letras, os diferentes conceitos e princípios a que ele próprio aludia. Girando-se oportunamente essas tábuas, obtinham-se as mais esdrúxulas combinações de conceitos e princípios correspondentes às chamadas *verdades da ciência e da fé*. Trata-se, na verdade, de uma antecipação da arte combinatória de G. W. Leibniz (1646-1716), em cuja lógica confluem os temas que o filósofo alemão encontrara na tradição do *lulismo* hermético e cabalístico.

cosmos e à harmonia nele reinante, sobressaem inequívocas influências de correntes neoplatônicas e da cabala judaica, mesmo nas análises que Isaac Newton (1642-1727) desenvolveu sobre o espaço concebido como um *sensorium Dei*. Tanto Newton quanto Descartes, Leibniz e, em certa medida, Bacon extrapolam o âmbito estritamente historiográfico que habitualmente se atribui ao período renascentista. Todavia, isso se apresenta como uma prova a mais da potência e do impacto que exerceram o saber hermético e a magia sobre esses espíritos que vieram depois. Isaac Newton, por exemplo, era não somente um leitor e um compilador infatigável de textos alquímicos, mas também um defensor entusiasta das descobertas dos alquimistas. Essa é a razão pela qual, nos seus manuscritos, ele deixa manifestar-se uma admiração sem rebuços pela *prisca theologia* — tema central da literatura hermética —, cuja verdade, enfatiza Newton, devia ser “provada” por meio da nova ciência experimental (cf. ROSSI, 2000, p. 30-31). Não menos característica desse período é a figura do silesiano Jacob Böhme (1575-1624), misto de visionário, filósofo da natureza, “cientista” e teósofo. Além de *Mysterium magnum* e *Epístolas teosóficas*, Böhme é também o autor de *Aurora nascente*, sua primeira obra, que pôde circular somente em edição manuscrita, em virtude da resistência e hostilidade que lhe movera a ortodoxia luterana.

A questão, pois, que continua a se impor é a de saber se, estritamente falando, pode-se reivindicar uma produção filosófica para o período do Renascimento. Com efeito, as leituras que se faziam a respeito de Aristóteles e, principalmente, de Platão, se desenvolviam, na sua maioria, a partir de um pano de fundo esotérico e tentavam, em conformidade com isso, responder a indagações de caráter hermético. Não obstante, é ainda possível destacar, durante o Renascimento, quatro correntes principais em que se entrecruzam as várias influências provenientes do platonismo, do aristotelismo e de suas derivações nas filosofias helenística e neoplatônica. Há, pois, primeiramente, a corrente platônica, ou neoplatônica, da escola de Florença, pela qual os humanistas do século XV, como Marsilio Ficino, tentam de novo realizar uma síntese entre a chamada *filosofia pagã* e o cristianismo. A segunda corrente é a dos averroístas da Universidade de Pádua que, numa

tradição que remonta a Siger de Brabante, baseia-se na chamada interpretação *heterodoxa* de Aristóteles, infensa ao peripatetismo cristão. Essa corrente se apropriou do Aristóteles “naturalista”, cujas leituras podem resultar na negação da providência e da imortalidade da alma e, também, curiosamente, num “rigoroso determinismo”. A terceira corrente é representada por aqueles que se consideram os “verdadeiros sábios” e segundo os quais o modelo da “ciência” não se encontra nem em Platão nem em Aristóteles, mas em Arquimedes, visto como o primeiro pensador a realizar a união entre a matemática e a experiência. Há, finalmente, uma quarta corrente, a dos moralistas, que propugnam sobretudo uma reinterpretação do epicurismo e do estoicismo greco-romano (cf. BRÉHIER, 1985, p. 662-663).

Na verdade, foram as duas primeiras correntes — a platônica e/ou neoplatônica da escola de Florença e a dos averroístas da Universidade de Pádua — que prolongaram e reinterpretaram a tradição platônico-aristotélica numa espécie de revivescência, ou de retomada, das transformações pelas quais havia passado essa mesma tradição. Obviamente, devem-se levar aqui em conta as devidas proporções e diferenças que caracterizaram essa retomada, sobretudo se se consideram — como feito ao longo destas reflexões — o ambiente e o espírito de magia e de saber hermético que a marcaram fundamentalmente, radicalmente. Não obstante isso, é lícito afirmar que essas duas correntes foram aquelas que mais sobressaíram como aquilo que, finalmente, se poderia designar como sendo a *filosofia* ou, mais exatamente, o pensamento renascentista.

Conclusão

Alexandre Koyré, ao tentar explicar o clima de credulidade, de magia e superstição que reinou durante o Renascimento, considera que tudo isso foi o resultado direto da destruição da síntese aristotélica, a qual, ao longo do século XIII, realizara-se a partir da física, da metafísica e da ontologia do Estagirita. Com o esboroar-se dessa síntese, argumenta Koyré, desmoronaram também as diferentes possibilidades que

se ofereciam ao homem antes de este se decidir por uma ou por outra verdade. Isso significa, na visão de Koyré, que, enquanto não entrasse em vigor uma nova ontologia — que, de resto, só seria elaborada a partir do século XVII —, não haveria nenhum critério capaz de verificar se a relação oriunda de determinados fenômenos era ou não verdadeira. Ainda segundo o historiador da ciência, pode-se, a partir disso, melhor entender por que mesmo aqueles sistemas que se construíram como tentativas de síntese filosófica, e cujos principais representantes foram Marsilio Ficino, Bernardino Telesio, Pico della Mirandola e Tomás Campanella, não fizeram senão refletir, no pano de fundo de seu pensamento, uma mística ou uma ontologia eivada de magia e de superstição (KOYRÉ, 1973, p. 51-52).

À diferença da escola neoplatônica de Florença, a Universidade de Pádua viu travar-se — sobretudo a partir das obras de Pedro Pomponazzi e Agostinho Nifo — uma acirrada defesa do aristotelismo, no que concerne aos escritos “naturalistas” do filósofo. Resta, porém, que nem mesmo esses pensadores paduanos escaparam ao clima de “ontologia mágica” e de crença nas potências demoníacas que se estendeu pela Europa durante esse período. Émile Bréhier foi mais longe ainda. Para o historiador francês da filosofia, o pensamento que prevaleceu na Universidade de Pádua não foi propriamente um pensamento aristotélico, mas, antes, um misto de interpretação feito a partir de uma perspectiva estoico-plotiniana. Por conseguinte — conclui Bréhier —, as famosas discussões que se desenrolavam entre os que pretendiam seguir Alexandre de Afrodísia ou Averróis na interpretação da teoria aristotélica da inteligência, ou do intelecto, não tocavam de modo algum na essência das coisas (BRÉHIER, 1985, p. 673).

Quanto a Alexandre Koyré, ele acertou em denunciar — na esteira dos novos estudos do Renascimento que se iniciaram na primeira metade do século XX — a onda de magia, de hermetismo, de superstição e obscurantismo que grassou durante esse período. Todavia, ele terminou por estragar suas intuições ao delas extrair ilações extremamente simplistas, na medida em que teria havido, como afirmado anteriormente, uma cadeia de causa e efeito. Assim, teria primeiramente ocorrido a derrocada da síntese aristotélica e, depois, como

uma consequência desse desmoronamento, toda uma onda de magia, de credices e superstição teria encontrado um terreno propício por onde se alastrar e se avolumar. Resumidamente, teria havido um antes e um depois. Mas se poderia também inverter essa cadeia e reformular a questão da seguinte maneira: foi a atmosfera de magia e de saber hermético, reinante no limiar dos tempos modernos, que fez cair por terra todo um sistema racionalmente construído durante o apogeu da Escolástica. Em todo caso, qualquer uma dessas alternativas nos faria revolver indefinidamente em torno de uma problemática que, no entanto, está ligada a fatores de ordens histórica, filosófica, sociológica, religiosa, psicológica e política que se influem e se incluem mutuamente. Não se trata, portanto, de decidir pela precedência de um fator sobre o outro, mas, antes, de analisar o que realmente está em jogo no *entre-dois* que marcou a passagem da Idade Média Tardia para os tempos modernos. Do contrário, revelar-se-ia tão dogmática a visão segundo a qual teria havido uma continuidade absolutamente infrangível entre a Idade Média e a Renascença quanto aquela outra que nega todo vínculo, todo liame, toda ponte, toda passagem ou, em suma, toda inclusão *entre* essas duas épocas.

Na verdade, o quadro é bem mais nuançado que uma primeira leitura poderia imaginá-lo, de sorte que seria dar prova de uma deplorável miopia querer atribuir a toda a civilização renascentista uma mudança brusca relativamente à *Weltanschauung*, ou às *Weltanschauungen*, que predominaram durante a Idade Média. É como se, depois das descobertas de Nicolau Copérnico, todos tivessem imediatamente tomado consciência de que a Terra não mais era o centro do universo e de que os limites desse cosmos se teriam consideravelmente expandido, embora continuasse ele sendo um cosmos finito. De resto, está hoje plenamente comprovado que não foi Nicolau Copérnico e tampouco Nicolau de Cusa (1401-1464) os responsáveis pela concepção de um universo descentralizado, infinito e infinitamente povoado. Essa prerrogativa cabe antes a Giordano Bruno (1548-1600), pois, enquanto Nicolau de Cusa chegava, no máximo, a *constatar* a impossibilidade de se assinalarem limites ao mundo, Giordano Bruno deu um passo além

e ousou categoricamente afirmar que o universo é infinito. A concepção de mundo apresentada pelo mago italiano é também eivada de elementos místicos, ou mágico-religiosos, e, ademais, ela é inteiramente atravessada por um vitalismo que se evidencia na própria descrição do universo. No entanto, o próprio Koyré reconheceu que foi mérito desse visionário asseverar a infinitude do universo partindo do paradoxo segundo o qual o infinito não é nem inacessível nem incompreensível; ele é, antes, necessário como um objeto que se impõe em primeiro lugar à inteligência.

Em meio a um quadro tão variegado e repleto de matizes como o foi o do período renascentista — em que a arte, a “ciência”, a magia, a superstição e as imagens da fatalidade se entrelaçavam e, às vezes, se confundiam umas com as outras —, pode-se, no entanto, concluir que, simultaneamente a uma nova configuração do universo, passa-se gradativamente de um plano vertical para um plano horizontal, ou de uma concepção de mundo dominada por uma linha ascendente, para uma visão cuja linha se estendia infinitamente para o horizonte. Efetivamente, já na Idade Média Tardia, com Guilherme de Ockham, e sobretudo durante o Renascimento, assiste-se a uma tendência a transformar o mundo a serviço do próprio homem, no sentido em que se desloca a ênfase dada a um universo predominantemente teocêntrico para outro em que os seres humanos ocupam — ou pensam ocupar — um lugar, um espaço ou uma posição privilegiada. No dizer de Paul Tillich, a verticalidade cede o passo à horizontalidade. Todavia — e é nisto que reside o seu paradoxo —, ao mesmo tempo em que o homem transpôs o sentido da vida para a Terra, ele se soube, ou melhor, sentiu-se também como uma ínfima partícula perdida num dos incontáveis corpos dos espaços siderais. Donde advém a ambivalência de uma sensação de dominação e, simultaneamente, de temor, de medo e angústia. E donde também advém o tom patético de desespero que continuará ecoando nas palavras do libertino ateu de Pascal: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora” (PASCAL, 1964, § 206).

Referências

- ARISTÓTELES. *La physique*. Paris: Vrin, 1999.
- BRÉHIER, É. *Histoire de la philosophie: Antiquité et Moyen Âge*. v. I. Paris: P.U.F., 1985.
- BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Stuttgart: Kröner, 2009.
- CAMPANELLA, T. *La Città del Sole*. Torino: Einaudi, 1941.
- CASSIRER, E. *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*. Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Werke 20, III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1986.
- KOYRÉ, A. *Études d'histoire de la pensée scientifique*. Paris: Gallimard, 1973.
- PASCAL, B. *Pensées*. Paris: Garnier, 1964.
- ROSSI, P. *La nascita della scienza moderna in Europa*. Roma-Bari: Laterza, 2000.
- THODE, H. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin: G. Grote, 1885.
- TILLICH, P. *The Courage to Be*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- WALSER, E. *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1932.

Recebido: 10/08/2014

Received: 08/10/2014

Aprovado: 26/03/2015

Approved: 03/26/2015