



LIGIA BELLINI

Influências da Idade Média e do Renascimento

A propósito do *Dialogo sobre Preceptos*

A obra do humanista João de Barros (c. 1496-1570) espelha a diversidade de influências e as especificidades do contexto cultural português de sua época. Incluindo textos apologéticos inspirados em Erasmo, trabalhos destinados à educação espiritual dos jovens, uma gramática e outras obras sobre a língua portuguesa, um romance de cavalaria e uma extensa série inacabada sobre a expansão marítima, os escritos de João de Barros têm importância de primeira ordem na história da cultura e da literatura em Portugal.

Na primeira metade do século XVI, as elites portuguesas, em geral patrocinadas pela coroa, mantinham estreitas relações com os principais centros europeus, sobretudo com a Espanha, os Países Baixos, a França e a Itália. O interesse dos monarcas em promover o desenvolvimento das artes possibilitou a ida de artistas e eruditos desses centros a Portugal, e o envio de membros da corte e

LIGIA BELLINI é mestranda em História na Universidade Federal da Bahia.

O conteúdo deste artigo é parte de uma tese de doutoramento defendida na University of Essex, Inglaterra, 1992, patrocinada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.



mento na cultura portuguesa do século XVI

Moraes de João de Barros (1540)

estudantes aos exterior (1). João de Barros, educado na corte de D. Manuel I (que reinou de 1495 a 1521) e tendo participado da corte e da alta administração durante o reinado de D. João III (1521-57), ocupava um lugar particularmente favorável ao diálogo com as idéias do humanismo renascentista e com aspectos do pensamento medieval vigente no período (2).

Do mesmo modo que a obra como um todo, o *Dialogo de Joam de Barros com Dous Filhos seus, sobre Preceptos Moraes, em Modo de Jogo* (publicado pela primeira vez em 1540) (3) ilustra a inter-relação de diferentes influências culturais no universo da elite intelectual portuguesa dos inícios da época moderna. Nele, ecos do pensamento medieval encontram-se lado a lado com idéias que floresceram no Renascimento, a utilização de técnicas mnemônicas e exercícios espirituais da Igreja Católica combina-se com noções do neoplatonismo, elementos da *Ética* de Aristóteles ocorrem

1 Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Coimbra, 1929, passim; António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, 1955, 3 vols., vols. 2 e 3, passim; H. H. Hart, *Luis de Camoens and the Epic of the Lusíads*, Norman, 1962, pp. 37-45; José Vitorino de Pina Martins, "Pico della Mirandola e o Humanismo Italiano nas Origens do Humanismo Português", in *Estudos Italianos em Portugal* 23, 1964, pp. 107-46; e *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do Século XVI*, Paris, 1973, passim; Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, 1969, passim; e "A Introdução do Humanismo em Portugal", separata de *Humanitas*, vols. XXIII-XXIV, 1972, pp. 433-52; José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*, Coimbra, 1969, 2 vols., passim; Marcel Bataillon,

junto com temas da doutrina cristã. Essas influências são aqui analisadas através do estudo de imagens iconográficas e verbais encontradas no diálogo. Como esperamos demonstrar no presente artigo, esse tipo de abordagem pode revelar de forma particularmente nuançada as correntes de pensamento e concepções vigentes entre os homens de letras em Portugal no século XVI.

O *Dialogo sobre Preceptos Moraes* contém uma curiosa ilustração, representando um corpo humano com mãos e pés se transformando nas raízes de uma árvore (*Figura I*). Nada se sabe sobre o artista que executou a ilustração. Parece-nos que ao menos sua concepção geral deve ser atribuída a João de Barros. A figura serve de tabuleiro de um jogo, cujas regras são explicadas no texto e que, segundo o autor, foi criado para ser jogado na corte, no círculo da Infanta Maria (?-1545), filha de D. João III. Jogos confrontando virtudes e vícios estavam em moda nos círculos femininos da corte portuguesa quinhentista (4), mas este, em particular, parece ser apenas uma engenhosa alegoria sobre filosofia moral. No diálogo, três personagens - um pai (o próprio Barros), seu filho e sua filha - conversam sobre o tema das virtudes e vícios, enquanto o pai explica as regras do jogo. Estas se relacionam com os valores éticos discutidos, o que sugere que o jogo foi criado como um instrumento didático.

O autor diz ter baseado a composição do diálogo numa obra de Cebes de Tebas (século V a.C.). O único escrito desse filósofo que chegou até nós, e que foi publicado em várias línguas, consiste no comentário de uma tábua na qual está simbolicamente representada a vida humana, com seus perigos e tentações. No texto, um velho sábio explica o significado da tábua a um grupo de jovens que a contempla. Seu objetivo é mostrar que somente o desenvolvimento espiritual na direção correta e a prática da virtude podem fazer os homens verdadeiramente felizes (5). Barros usa a palavra "pintura" para descrever o modo pelo qual Cebes apresenta seu tema. Mas, ao que tudo indica, o termo serve para designar a descrição verbal de cenas das quais virtudes e vícios fazem parte como personagens.

Se a composição do *Dialogo sobre Preceptos Moraes* foi em parte influenciada pela *Tabula Cebetis*, é certo que ela também o foi por técnicas para a prática de exercícios

espirituais que se encontram em textos religiosos do período medieval e dos inícios da época moderna. Tal influência se evidencia no uso, por Barros, do que pode ser chamado de uma pedagogia visual, tanto pela construção do texto na forma de uma alegoria, quanto pelo uso de ilustrações em paralelo ao comentário verbal. No início do diálogo, Barros o define como uma "pintura de palavras e figuras". Ele observa que imagens são mais eficazes do que "palavras nuas", por ser a pintura "material e mais familiar da memória". Com esta caracterização, Barros parece referir-se não somente às ilustrações, mas também ao modo como as idéias são apresentadas no texto. A observação de que os seres humanos são mais fortemente impressionados por coisas vistas do que por coisas ouvidas, e retêm melhor aquelas na memória, encontra-se freqüentemente em escritos eclesiásticos do final do século XIII até o século XV. A idéia diz respeito ao uso de imagens em igrejas e também à prática de exercícios de meditação através da visualização de objetos e cenas (6). A discussão do tema das virtudes e vícios através de imagens do corpo humano e de gestos é um caso particular da aplicação de técnicas mnemônicas e exercícios espirituais da Igreja Católica. Angel Gonzáles Garcia faz menção a diversos tratados que incluem esse tema e supõe que o pintor e urbanista português Francisco de Holanda (1516-84), um contemporâneo de Barros, os conhecia (7).

A árvore representada na ilustração como um prolongamento do corpo humano estende-se na direção vertical, como uma escada. Há três figuras em cada degrau, dispostas nas extremidades dos galhos e no tronco. As figuras centrais representam virtudes e as das extremidades vícios, extremos por excesso (no lado esquerdo) ou falta (no lado direito) em relação a cada uma das virtudes. No topo do tronco estão as três virtudes teológicas - Fé, Esperança e Caridade -, com um anjo coroando a imagem da Caridade. Esse grupo representa o ponto culminante do processo, descrito no texto, de ascensão da escada das virtudes degrau por degrau, pelo qual os seres humanos alcançariam as "duas felicidades: a que os filósofos chamaram sumo bem, e os... teólogos fruição divina". Barros afirma ter baseado sua lista de virtudes e vícios na *Ética* de Aristóteles. De fato, listas dispostas em tríades, cada uma

1 *Études sur le Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, 1974, passim; Hernani Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Coimbra, 1975, 2 vols., vol. 1, p. 147 e segs. *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento* (Actas do Simpósio Internacional), Coimbra, 1982, passim; *L'Humanisme Portugais et L'Europe* (Actes du XXXI Colloque International D'Études Humanistes, Tours, 1978), Paris, 1984, passim; Manuel Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal*, Clarendon, Coimbra, 1974-75, 2 vols., passim; Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Harmondsworth, 1990, p. 109; Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1990, p. 73.

2 Um quadro detalhado da vida e obra de João de Barros encontra-se em I. S. Reváh, "João de Barros", separata da *Revista do Livro* 9, Rio de Janeiro, 1958, pp. 61-71. Vide, também: Silva Dias, *A Política Cultural...*, vol. 1, pp. 252-86; e Saraiva, *História da Cultura...*, vols. 2 e 3, passim.

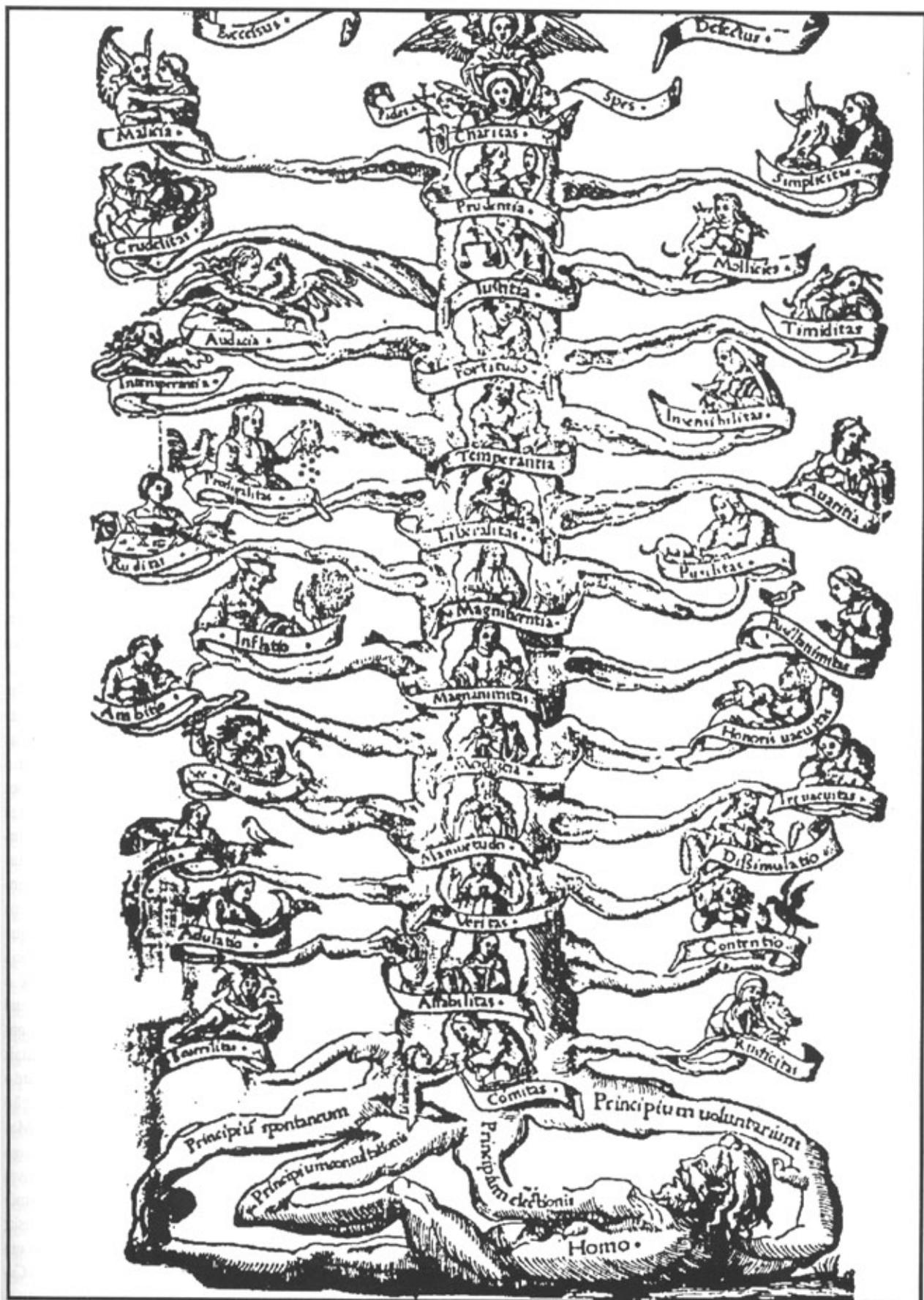
3 Neste artigo, eu uso a edição de 1563, publicada em Lisboa por João de Barreira. As páginas não são numeradas, o que implica a impossibilidade de indicar as páginas em que se encontram trechos aqui reproduzidos. A edição de 1563 parece ter sido a única que chegou até nós. Sobre a data da primeira edição do diálogo, vide Reváh, (op. cit., p. 66).

4 Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1987, p. 74.

5 W. Smith (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Londres, 1844, vol. 1.

6 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford e New York, 1986, pp. 40-6. Publicado em português com o título de *O Olhar Renascentista: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, Rio de Janeiro, 1991.

7 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia, Lisboa, 1984, p. 149, nota 389.



1 HOMEM-ÁRVORE DE VIRTUDES E VÍCIOS. (DIALOGO SOBRE PRECEPTOS MORAES DE JOÃO DE BARROS, 1563)

formada de virtude e vícios correspondentes, encontram-se na *Ética a Eudemo* (II.3) e na *Ética a Nicômaco* (II.7 - v.11)(8). Certos elementos da alegoria de Barros parecem derivar do pensamento de Santo Agostinho. Por exemplo, o objetivo a ser atingido no topo da escada de virtudes (o "frui Deo" ou fruição da Divindade) (9) e talvez o "livre arbítrio", representando na ilustração por uma criança na parte inferior da escada.

Não é objetivo deste artigo analisar em detalhe cada uma das figuras humanas que representam as virtudes e vícios na ilustração. De qualquer modo, essa seria uma tarefa bastante difícil, porque os detalhes nas pequenas figuras não são suficientemente claros. Todavia, é interessante observar algumas de suas características. A diferença mais evidente entre as imagens femininas que representam as virtudes e aquelas representando os vícios é que as primeiras são caracterizadas por gestos ou têm objetos inanimados como atributos, e estão em geral voltadas para o observador; enquanto as segundas estão envolvidas em cenas mais teatrais, muitas delas acompanhadas por animais. A figura representando "Malícia" abraça o demônio, a que representa "Crudelitas" maltrata uma criança, a que figura como "Intemperantia" cavalga um unicórnio, e "Adulatio" aparece como uma sereia, admirando sua metade peixe. O pensamento platônico e outras correntes de pensamento na Grécia antiga incluíam entidades como demônios no seu conceito de natureza (10). Desta forma, pode-se considerar os animais, o demônio e as entidades mitológicas como representando o caráter bestial dos vícios. Tal interpretação está de acordo com a referência de Cícero (*De Oratore*) ao uso, na tradição clássica, de figuras de animais para simbolizar as paixões humanas (11). Quando Barros fala sobre os modos através dos quais o homem poderia atingir a felicidade suprema, o "sumo bem" ou "fruição divina", que é o fruto da sua árvore moral, ele observa que "na vida deleitosa que é natural aos brutos, disseram não haver felicidade".

Outras evidências da influência da literatura religiosa tratando de gestos no *Dialogo sobre Preceptos Moraes* encontram-se nas personificações das virtudes inferiores na escala. Diferentemente das virtudes superiores, representadas com atributos como um

espelho ("Prudentia") e uma balança ("Iustitia"), "Affabilitas", "Veritas", "Mansuetudo", "Modestia" e "Magnificentia" são representadas fazendo gestos com as mãos. Alguns desses gestos são mencionados em manuais para pregadores, aparecendo também entre os que faziam parte da celebração da missa. "Veritas" tem as mãos levantadas, com as palmas voltadas para o observador, conforme o recomendado quando alguém fala de assuntos sagrados ou devoção. "Mansuetudo" cruza as mãos sobre o peito, o gesto a ser usado quando se fala de mansidão ou humildade, sendo ainda associado à oferta de um sacrifício (12).

No texto é dito que o corpo humano, cujas mãos e pés se transformam nas raízes da árvore de virtudes e vícios na ilustração, representa a alma do homem, porque a "alma não tem figura". As quatro raízes correspondem a quatro princípios ("espontâneo", "de consultação", "de eleição" e "voluntário"), os "autos interiores da alma" que precedem e geram o livre-arbítrio. Desses princípios procedem as ações exteriores da alma, as virtudes e vícios. O autor observa que mãos e pés se transformam nas raízes da árvore porque esses são "instrumentos com que (a alma) obra". Também os três principais órgãos do corpo (o cérebro, o coração e o fígado) são ditos "instrumentos da alma" e das suas três potências (racional, espiritual e apetitiva), associadas hierarquicamente com a escala de virtudes. A concepção de partes do corpo como instrumentos da alma encontra-se em vários textos médicos portugueses do século XVI e XVII (13). Encontra-se também na obra de João de Barros intitulada *Ropicapnefma* (14). A idéia de que partes do corpo são instrumentos da alma implica a consideração de que a alma é o verdadeiro homem. Esse é o modo pelo qual Galeno (médico grego que trabalhou em Roma no século II d.C., e que foi a mais importante influência no saber médico até o século XVII), com base numa noção aristotélica, considera o corpo humano. Mas a idéia, tal como é formulada no *Dialogo sobre Preceptos Moraes*, sugere ser derivada do *Canon de Medicina* de Avicena (médico e filósofo muçulmano, nascido na Pérsia; 980-1037) que, por sua vez, baseou-se em Galeno. Esquemáticamente, é dito no *Canon* que os "membros compostos" (isto é, aqueles em relação aos quais apenas um

8 *The Works of Aristotle Translated into English*, ed. D. W. Ross, Oxford, 1952-63, 12 vols., vol. 9.

9 Vide R. A. Markus, "Marius Victorinus and Augustine", in A. H. Armstrong (ed.), *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge, 1967, pp. 327-419, p. 390.

10 P. Merlan, "Greek Philosophy from Plato to Plotinus", in Armstrong (ed.), *The Cambridge History...*, pp. 11-132, pp. 33-4.

11 Vide nota de Nancy Lenkeith na sua tradução da *Fábula de Homine de Juan Vives*, in Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller e John Herman Randall, Jr. (eds.), *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago e Londres, 1948, pp. 383-93, nota 4, p. 389. Animais também podiam ser associados a virtudes, mas este não é o caso do *Dialogo sobre Preceptos Moraes*; cf. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, New York, 1964, pp. 60-2.

12 Baxandall, *Painting and Experience...*, pp. 64-5; e Moshe Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge, 1990, pp. 78-85.

13 Antonio Luiz, *De Re Medica Opera*, Lisboa, 1540, fol. 69r; Thomaz Rodrigues da Veiga, *Opera omnia in Galeni libros edita*, Lyon, 1587, pp. 355-6; Antonio da Cruz, *Recopilaçam de Cirurgia*, Lisboa, 1688 (publicado pela primeira vez em 1601), p. 14.

14 *Ropicapnefma*, Lisboa, 1532, Reprodução fac-similada, leitura modernizada, notas e estudo de I. S. Fleváh, Lisboa, 1955, 2 vols., vol. II, p. 33.

termo designativo, como músculo, osso, nervo, não é adequado para descrever todas as partes) são chamados "instrumentais", "porque eles são os instrumentos através dos quais se realizam as paixões e ações da alma" (15).

O uso de imagens monstruosas na exposição de temas associados à moral é uma versão medieval da chamada tradição didática, herdada da antiguidade. As representações desse tipo na Idade Média são em geral diagramas didáticos dos temas discutidos nos textos que elas ilustram (16). A árvore de virtudes e vícios no *Dialogo sobre Preceptos Moraes* é monstruosa de diferentes modos: ela dá frutos monstruosos, os vícios, nas extremidades dos galhos, e ainda, como uma extensão do corpo humano em que os galhos secos lembram braços nus, ela forma um conjunto bizarro em termos visuais.

A comparação da árvore de Barros com alegorias de virtudes e vícios na arte medieval, estudadas por Adolf Katzenellenbogen, dá interessantes indicações a respeito de sua proveniência e significado. Katzenellenbogen classifica os diferentes modos pelos quais conceitos morais e sua inter-relação eram descritos na Idade Média em dois grandes tipos: "dinâmico" (representando o conflito entre virtudes e vícios, freqüentemente na forma de uma cena de batalha); e "estático" (no qual conceitos éticos são interligados através de sistemas complexos que dão ao observador indicação sobre a sua natureza e o modo como se associam entre si). De uma maneira geral, a árvore que ilustra o *Dialogo sobre Preceptos Moraes*, como as conhecidas árvores medievais de virtudes e vícios, pertence ao tipo "estático". Todavia, ela possui elementos de uma forma particular do tipo "dinâmico" - a escada de virtude - originada na obra do padre João Klimakos (século VI). Tendo como ponto de partida o sonho de Jacó (Gênesis, 28:10ss), no qual anjos subiam e desciam uma escada que ligava o céu e a terra, e grandemente influenciado pela filosofia neoplatônica, Klimakos propõe: "também o monge, deixando tudo o que é mundano, deve empenhar-se para subir essa escada... primeiro superar desejos pecaminosos, e então atingir as virtudes, caso deseje chegar ao ponto máximo e lá encontrar a tríade Paulina de virtudes, Fé,



Esperança e Caridade" (17). Representações medievais da "escada de virtude" geralmente mostram figuras humanas subindo uma escada, em que estão outras figuras humanas que simbolizam as virtudes, às vezes também os vícios. As figuras que sobem a escada podem representar tanto seres humanos como forças espirituais. Um exemplo deste segundo caso é a miniatura que ilustra uma visão mística da abadessa Hildegard de Bingen (1098-1179) no seu *Liber Scivias* (c. 1175) (Figura 2) (18). Diferentemente das escadas aqui mencionadas, aquela concebida por Barros é uma extensão do corpo humano, que lá está para simbolizar a alma, sugerindo a idéia de Santo Agostinho de que a verdade está no homem interior.

A proveniência medieval dos elementos iconográficos do *Dialogo sobre Preceptos Moraes* é ainda sugerida pelos diagramas em que são apresentados os valores numéricos das diferentes virtudes e vícios, para efeito do jogo (Figura 3). A composição dos diagramas foi evidente-

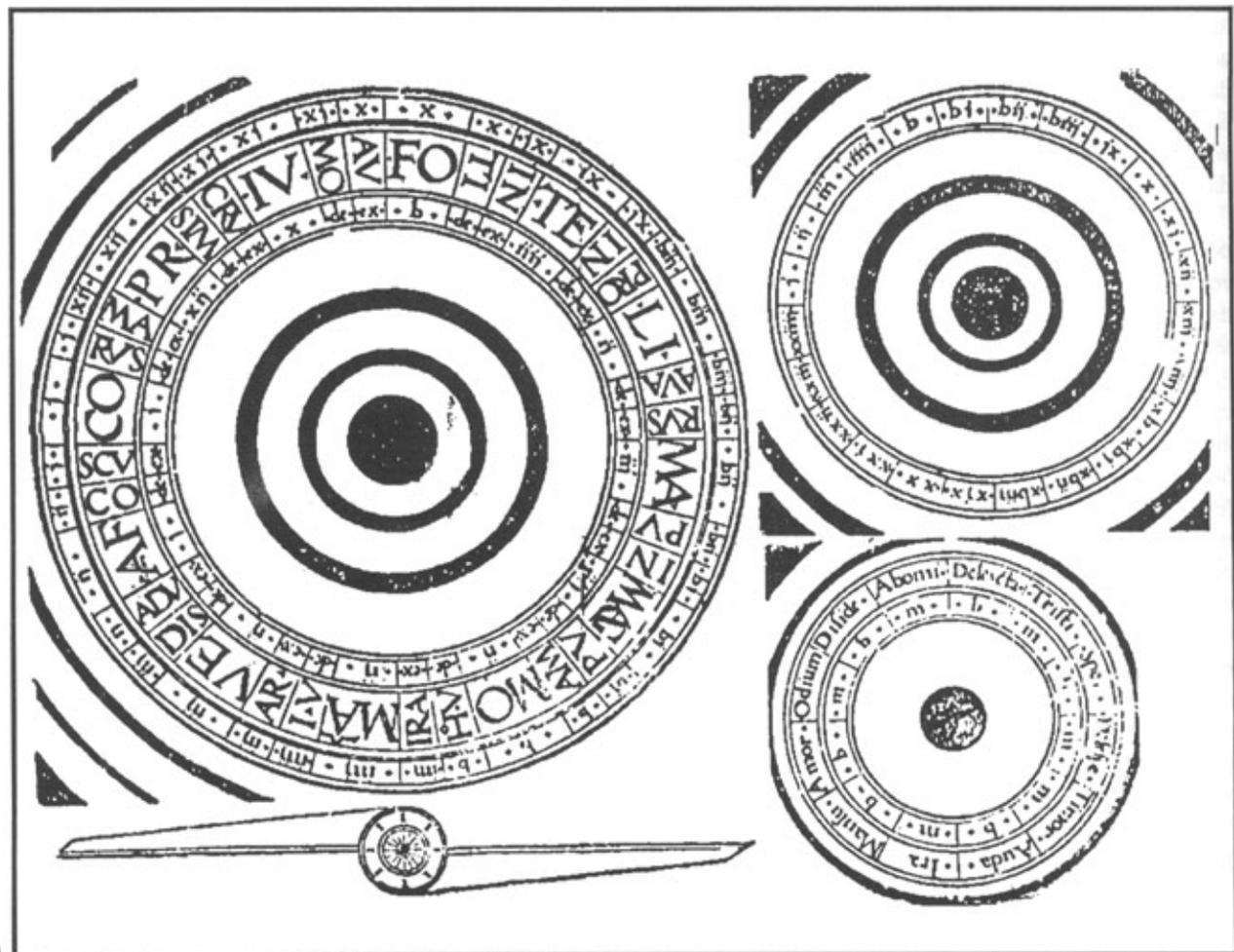
2 ESCADA DA VIRTUDE. (LIBER SCIVIAS DE HILDEGARD DE BINGEN, C. 1175.)

15 O. Cameron Gruner, *A Treatise on the Canon of Medicine of Avicenna* (Incorporating a translation of the first book), New York, 1970, p. 93.

16 Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford, 1985, pp. 137-9.

17 Katzenellenbogen, *Allegories...*, passim. Sobre a "escada de virtude", pp. 22-6.

18 Reproduzida de Katzenellenbogen, *Allegories...*, fig. 48. Vide também pp. 42-3.



3 DIAGRAMAS.
(DIALOGO SOBRE
PRECEPTOS
MORAES).

4 RODA DOS
PLANETAS.
(MANUSCRITO DO
FINAL DO
SÉCULO XII).

5 RODA DE
CONSANGÜINIDADE.
(MANUSCRITO DO
FINAL DO SÉCULO
XIII).

6 ÁRVORE DE JESSÉ.
ATRIBUÍDA A
ANTÔNIO DE
HOLANDA (C.1485-?)
E OUTROS
ILUMINADORES.
(LIVRO DE HORAS
DE D. MANUEL,
PRIMEIRA METADE
DO SÉCULO XVI).

mente baseada nas conhecidas *rotae* medievais (vide exemplos nas Figuras 4 e 5) (19).

É provável que a idéia de uma árvore, que lembra uma árvore genealógica, enraizada num corpo humano, tenha sido inspirada na árvore de Jessé. Esta é a expressão visual da profecia de Isaías (11:1-3), de que o Messias seria gerado na família de Jessé, pai de Davi ("Um ramo sairá do tronco de Jessé, um rebento brotará das suas raízes"). Nela está em geral representada a figura de Jessé sentado, com uma árvore brotando de seu dorso. Nos galhos estão dispostos os ancestrais de Jesus, culminando na Virgem e no próprio Cristo. Encontra-se comumente em vitrais de catedrais da Idade Média, mas o tema também aparece na pintura dos inícios do Renascimento, especialmente nos Países Baixos (20). Representações da árvore de Jessé na pintura ganto-bruguesa, uma escola que exerceu grande influência em Portugal, geralmente apresentam doze des-

cendentes de Jessé. Este é o número de virtudes e degraus na árvore que ilustra o texto de João de Barros, apesar de que ela é bastante original em relação a outros aspectos do modelo flamengo. O chamado *Livro de Horas de D. Manuel* contém uma iluminura representando a árvore de Jessé (Figura 6). Embora a composição desse livro tenha sido provavelmente iniciada durante o reinado de D. Manuel I, há evidências de que ela somente foi concluída em cerca de 1538. Ilustrações similares encontram-se em outras obras iluminadas do final do século XV, como o *Livro de Horas de D. Leonor* (21).

Tanto a árvore como a escada simbolizam movimento para o alto. Cirlot observa que

"A árvore, com suas raízes embaixo da terra e seus galhos estendendo-se para o céu..., representa a relação entre os 'três mundos' (o mundo inferior: o infer-



no; o mundo intermediário: a terra; e o mundosuperior: o céu). O simbolismo cristão - especialmente na arte romanesca - enfatiza o significado da árvore como um eixo que liga mundos diferentes. Entretanto, segundo Rabanus Maurus (776-856), em *Allegorie in Sacram Scripturam*, a árvore também simboliza a natureza humana, idéia que deriva da equivalência entre macrocosmo e microcosmo” (22).

A árvore que aqui analisamos não se estende para o interior da terra, tendo na base um corpo humano voltado para cima, e no topo um anjo, símbolo do poder de ascensão e descenso entre a Fonte-da-Vida e o mundo dos fenômenos (23). Em relação com estas idéias, pode-se sugerir que a imagem como um todo simboliza a natureza dual (terrena, corruptível; e divina) do homem, o microcosmo. A escada de virtudes seria então o caminho a ser trilhado partindo da dimensão terrena em direção à dimensão divina. Tal conjunto de idéias parece estar intimamente associado ao sistema conceitual do neoplatonismo.

Um breve comentário sobre a doutrina neoplatônica na época de seu surgimento, no final da antigüidade, serve de introdução às formas que esse sistema filosófico assumiu no Renascimento. Apesar de Plotino (c. 205-270), fundador e principal figura do neoplatonismo, considerar suas próprias idéias como interpretação do verdadeiro platonismo, elas na verdade derivam em grande medida do pensamento de Aristóteles, além do de Platão. Plotino também combinou, em seu sincrético sistema, influências do pitagorismo, estoicismo e da filosofia oriental. Sumariamente, pode-se dizer que, como Platão, Plotino postulou a existência de um mundo sensível, inferior, e um mundo espiritual, superior. Ambos os mundos advêm de um único princípio original, indeterminado e ilimitado, chamado o Um ou o Bem, que gradualmente se desdobra numa hierarquia de seres. O processo de desdobramento em seres cada vez menos unificados, mais fracos e mais imperfeitos é descrito metaforicamente como radiação ou emanação. A primeira emanação é o Intellecto, a Mente Divina que é ao mesmo tempo o Mundo das Formas ou Idéias e a concepção dessas Formas. A segunda emanação do Um, que é também emanação do

19 Diagramas medievais, entre eles árvores e rodas, são analisados com detalhe por: John E. Murdoch, *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, New York, 1984. As figuras 4 e 5 foram reproduzidas desta obra (respectivamente figuras 49 e 50). A fototeca do Warburg Institute, University of London, possui uma série de árvores, com que a ilustração do *Diálogo sobre Preceptos Moraes* foi comparada.

20 J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, 1987, p. 169.

21 Dagoberto Markl (estudo introdutório e edição), *Livro de Horas de D. Manuel*, Lisboa, 1983, pp. 155-6. A figura 6 foi reproduzida desta obra (fol. 246v).

22 J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London e Henley, 1978, p. 347.

23 Idem, *Ibidem*, p. 9.

Intelecto, é a Alma Universal. O Um, o Intelecto e a Alma Universal formam as Três Hipóstases Divinas. A Alma Universal elabora idéias "por reflexão em conceitos racionais"; estas, combinadas com a Matéria, formam as coisas materiais de que a natureza é composta. A Matéria é o mais baixo estágio na hierarquia do ser.

Segundo Plotino, o homem, em sua dimensão superior, pertence de algum modo ao mundo do Intelecto e pode retornar em espírito a uma união mística com o Um. Este é o objetivo do homem bom e sábio e só pode ser atingido através da filosofia, isto é, através da disciplina moral, do reconhecimento da beleza do mundo superior em suas imagens no mundo inferior (na natureza e na arte), e especialmente através de intensa concentração intelectual.

Todas as almas - a cósmica e as individuais - são uma, o que garante a unidade do universo. Esta doutrina está na base da crença de que todas as partes do cosmos estão em simpatia com as demais, o que possibilita a existência de fenômenos ocultos como poderes mágicos, ação a distância, prognósticos, etc.

Variações desse sistema, tendo em comum com ele o modelo de mundo, foram desenvolvidas pelos sucessores de Plotino, como seu discípulo Porfírio (232?-304), o sírio Iâmblico (c. 250-c. 325) e o grego Proclo (411?-485). Mas o neoplatonismo chegou ao ocidente menos através do contato direto com os textos de Plotino e seus sucessores do que através de autores cristãos, muçulmanos e judeus que assimilaram idéias neoplatônicas e as desenvolveram de acordo com suas próprias tradições culturais e crenças religiosas. Entre esses autores, o de maior prestígio foi Santo Agostinho (24).

Todas as influências mencionadas acima, combinadas com a influência direta das idéias de Platão e do aristotelismo escolástico, tiveram parte na formação do pensamento de Marsílio Ficino (1433-99), figura central da Academia Platônica de Florença, e seus seguidores. Como os primeiros padres da Igreja, Agostinho em particular, Ficino acreditava na harmonia entre a filosofia platônica e a fé cristã. Acreditava, além disso, que a tradição hebraica, baseada na *Bíblia*, e a tradição pagã anterior a Platão haviam produzido conhecimento filosófico e teológico verdadeiro. Para Ficino, a religião e a filosofia são manifestações da vida

espiritual e têm por objetivo último atingir o supremo bem, o qual é identificado com o conhecimento e fruição de Deus. A contemplação é o caminho para se atingir esse objetivo. Na contemplação, a alma se separa do corpo e de tudo que é exterior, e gradualmente ascende até a Divindade. Ficino coloca o Deus cristão no lugar do Um e do Intelecto de Plotino. No pensamento de Ficino, a contemplação é associada ao verdadeiro conhecimento e à perfeição moral.

A cosmologia de Ficino tem muito em comum com o conceito neoplatônico (e medieval) de um universo hierarquicamente organizado, no qual cada ser ocupa um lugar determinado. Ele enfatiza o princípio de continuidade entre os níveis da hierarquia e entre todas as coisas. O amor é o princípio cosmológico último que garante a unidade do mundo. A alma racional, por sua capacidade de pensar e amar todas as coisas, é o vínculo do universo. A alma é também a conexão entre o mundo espiritual e o corpóreo.

Outros importantes componentes da filosofia de Ficino são suas teorias sobre a imortalidade da alma e sobre o amor divino. Este é definido como a associação espiritual entre duas pessoas que participam da vida contemplativa, e às vezes identificado com a amizade e com a *Caritas* cristã.

É evidente que se poderia explorar aqui todas as complexas variações do neoplatonismo em muito maior profundidade. Esta descrição sumária não menciona importantes filósofos, filiados ao neoplatonismo, como Giovanni Pico della Mirandola, cujo pensamento foi, sob muitos aspectos, independente do de Ficino. Pico della Mirandola interessou-se profundamente pelas tradições hebraica e árabe e, diferentemente de Ficino, opunha-se com veemência à astrologia (25).

A breve descrição da doutrina neoplatônica aqui apresentada visa apenas iluminar a influência dessa corrente filosófica sobre as idéias de João de Barros no *Diálogo sobre Preceptos Moraes*. Como os filósofos neoplatônicos, Barros postula a dupla natureza do homem, quer dizer, sua participação tanto no mundo da matéria quanto no mundo espiritual; a continuidade entre os níveis da hierarquia do ser que liga ambos os mundos; também o mais elevado entre os objetivos humanos - o supremo bem;

24 Um estudo em profundidade do neoplatonismo, seu desenvolvimento e sua influência sobre o pensamento medieval encontra-se em Armstrong (ed.), *The Cambridge History of Later Greek*... Vide, também: R. T. Wallis, *Neoplatonism*, Londres, 1972. O artigo de Armstrong ("Neoplatonism", in P. P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, New York, 5 vols., vol. 3, pp. 371-8) contém uma boa síntese do tema. Para uma descrição sucinta do sistema de Plotino, vide o prefácio de Armstrong a sua tradução da obra de Plotino (*The Loeb Classical Library*, Londres e Cambridge, Mass., 1966-67, 6 vols., vol. 1, pp. xi-xviii).

25 Kristeller, "The Platonic Academy of Florence" e "Ficino and Pomponazzi on the Place of Man in the Universe", in Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1990, pp. 89-101 e 102-10, respectivamente; Josephine L. Burroughs, introdução a sua tradução das *Cinco Questões sobre a Mente de Ficino*, in Cassire et al. (eds.), *The Renaissance Philosophy*..., pp. 185-92; J. C. Nelson, "Platonism in the Renaissance", in Wiener (ed.), *Dictionary*..., vol. 3, pp. 508-15; A. Ingegnro, "The New Philosophy of Nature", in C. B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kessler e J. Kraye (eds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, 1990, pp. 236-63, pp. 236-42; e M. J. B. Allen, "Marsilio Ficino, Hermes Trismegistus and the Corpus Hermeticum", in J. Henry and S. Hutton (eds.), *New Perspectives on Renaissance Thought: essays in the history of science, education and philosophy in memory of Charles B. Schmitt*, Londres, 1990, pp. 38-47. Para uma análise de diferentes aspectos das idéias de Ficino, vide: A. Chastel, *Marsile Ficini et L'Art*, Geneva, 1975. Conceitos e pensadores filiados ao neoplatonismo do Renascimento são estudados em: K. Eisenbichler e O. Z. Pugliese (eds.), *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, Toronto, 1986.

o conhecimento e fruição da Divindade - a ser atingido através da perfeição moral; a busca desse objetivo como um processo de ascensão até Deus; o papel central da *Caritas* cristã entre as virtudes.

Vários estudos atestam a influência do neoplatonismo em Portugal no século XVI. Estes, em sua maioria, concentram-se na análise de textos literários portugueses, especialmente obras de Camões. A investigação dos meios pelos quais Camões foi influenciado por idéias neoplatônicas sugere os meios de acesso da elite intelectual portuguesa quinhentista como um todo a tais idéias. José Vitorino de Pina Martins aponta a grande variedade de obras literárias provenientes da Itália, Espanha e França, que foram levadas para Portugal, além de comentários dos textos de Platão, como o de Ficino sobre o *Banquete* (*Commentarium in convivium Platonis de amore*, 1469)(26). Pina Martins faz menção ainda à presença de idéias de Pico della Mirandola e Marsilio Ficino em escritos de autores portugueses como António de Beja (1493-?), Garcia de Orta (1503?-68) e o próprio João de Barros (27).

Também António José Saraiva, em sua análise do platonismo em Camões, sugere possíveis fontes de idéias neoplatônicas em Portugal no período renascentista. Ao lado de textos de Platão e Santo Agostinho, e comentários sobre estes filósofos, Saraiva faz referência aos *Dialoghi d'amore* (1535) do filósofo e médico português Leão Hebreu (Yehuda Abravanel, 1465-?), que viveu e trabalhou na Itália (28). Além disso, Saraiva explora a presença de idéias platônicas nos trabalhos de Francisco de Holanda (29).

A vida e a obra de Holanda são particularmente relevantes no que diz respeito à influência do platonismo do Renascimento em Portugal. Holanda foi enviado à Itália por D. João III, para "a Itália ver e designar as fortalezas e obras mais insignes e illustres della" (30). Lá permaneceu de 1537 a 1540. Seus escritos descrevem vários encontros com o célebre escultor e pintor Michelangelo Buonarroti (1475-1564), sua protetora Vittoria Colonna (datas não conhecidas) e outras figuras de grande prestígio na época. De volta a Portugal, ele produziu escritos e desenhos que revelam a influência de seus contatos durante a viagem (31). Todavia, a parte de seu trabalho que parece ser mais próxima do pensamento neoplatônico - os

desenhos sobre o Gênesis em *De aetatibus mundi imagines* (*Sobre as imagens das idades do mundo*, 1545-73) - é atribuída por John Bernard Bury a uma fonte portuguesa. Bury crê que o mentor de Holanda na concepção dos desenhos do Gênesis foi o Príncipe Luiz (1506-?), irmão mais jovem de D. João III (32). Embora não concorde com esta opinião, Sylvie Deswarte chama a atenção para o estreito relacionamento entre Holanda e o Príncipe Luiz. Deswarte cita um poema do príncipe, caracterizando-o como um "hino neoplatônico ao número"(33). O importante é que, da discussão das fontes e atributos da obra de Francisco de Holanda, pode-se concluir que o discurso simbólico do neoplatonismo era familiar a certos círculos na corte portuguesa do século XVI.

Talvez essa familiaridade explique um último conjunto de relações simbólicas no *Dialogo sobre Preceptos Moraes* a ser aqui discutido. De acordo com as regras do jogo propostas por João de Barros, o lado esquerdo do tabuleiro, onde se situa a parte inferior do corpo humano, é o lugar do jogador que representa a vida ativa, que deve jogar com peças pretas. No lado direito do tabuleiro situam-se a parte superior do corpo, as peças brancas e o jogador representando a vida contemplativa, isto é, a vida associada ao mundo espiritual. O sistema constituído por grupos de polaridade como direito/esquerdo, alto/baixo, branco/preto remonta aos pitagóricos (34) e perdurou no pensamento filosófico e científico da Idade Média e do Renascimento e mesmo depois. Esses grupos de opostos relacionados foram, por exemplo, princípios fundamentais do modelo hierárquico proposto pelo catolicismo pós-Trento (35). Por essas razões, não é fácil determinar a origem e o significado do sistema de polaridade no *Dialogo sobre Preceptos Moraes*. O certo é que a possibilidade de interpretá-lo de modos diversos sugere a existência de uma rede de inter-relações entre as diferentes influências presentes na alegoria de João de Barros. Isto se aplica particularmente às afinidades e imbricações entre a doutrina cristã e o neoplatonismo. Em conjunto com outros aspectos do diálogo examinados neste ensaio, tais relações dão testemunho da diversidade e complexidade do contexto intelectual português do século XVI.

26 José Vitorino de Pina Martins, "Camões et la Pensée Platonicienne de la Renaissance", in A. da Costa Pimpão et al., *Visages de Luis de Camões*, Paris, 1972, pp. 55-94, pp. 59-60.

27 Pina Martins, "Pico della Mirandola...", *Estudos Italianos...*, pp. 118, 122-7 e 129-31; e *Humanismo e Erasmismo...*, pp. 56-7. Sobre a influência de Pico della Mirandola em António de Beja, vide também: Joaquim de Carvalho, "O Livro 'Contra os Juizos dos Astrólogos' de Fr. António de Beja e as suas Fontes Italianas", in Carvalho, *Obras Completas*, Lisboa, 1978-87, 5 vols., vol. 3, pp. 385-403, p. 396 e segs.

28 Saraiva, *História da Cultura...*, vol. 3, pp. 542 e segs.

29 Idem, vol. 2, pp. 668-70.

30 Holanda, *Da fabrica que falece na Cidade de Lysboa*, fol. 3; cf. também *De quanto serve a Sciencia do Desenho*, fol. 47v., cit. in *Da Pintura Antiga*, p. 9, nota 7.

31 J. B. Bury ("Francisco de Holanda and his Illustrations of the Creation", in *Portuguese Studies* 2, 1986, pp. 15-48) dá informações bastante detalhadas da vida e obra de Holanda. Vide também: Reynaldo dos Santos, "Os Desenhos" de Francisco de Holanda", in *Boletim de Academia Nacional de Belas Artes* XI, 1942, pp. 32-47; Deswarte, *As Imagens...*, passim; e "La 'Machine du Monde': Camoens et Francisco de Holanda. A Propos de Lus. X, 76-91", in *Arquivos do Centro Cultural Português* XVI, 1981, pp. 325-44.

32 Bury, "Francisco de Holanda...", in *Portuguese Studies*, pp. 43-7.

33 Deswarte, *As Imagens...*, pp. 9-28, citação da p. 24.

34 G. E. R. Leoyd, *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, 1966, pp. 15-85.

35 Robert Muchembled, *Popular Culture and Elite Culture in France 1400-1750*, Baton Rouge e Londres, 1985, p. 222.