

IMAGEM E CONCEITO: A EXPERIÊNCIA DO PENSAR NOS EMBLEMAS DA RENASCENÇA*

Luiz Carlos Bombassaro**

Resumo: Baseada na conjunção de imagem e conceito, a emblemática operou uma profunda mudança cultural na Renascença. Novas formas pictóricas foram associadas à reflexão filosófica possibilitando o desenvolvimento de um novo método para a formação humana. O uso da imagem transformou-se em estratégia de convencimento e persuasão. Isso pode ser demonstrado através da interpretação do fenômeno da ignorância apresentado por Andrea Alciato. Retratada como forma monstruosa, a ignorância é considerada um entrave para o conhecimento de si e do mundo, um empecilho para a plena realização da vida humana. Servindo-se dessa imagem, o autor do *Emblematum liber* sugere que o esforço em busca do saber e a formação da autoconsciência vencem a ignorância e tornam possível a convivência.

Palavras-chave: Renascença; emblemática; imagem; conceito; ignorância; saber; ética.

Abstract: Based on the conjunction of image and concept, emblematics operated a deep cultural change in the Renaissance. New pictorial forms were associated to philosophical reflection, enabling the development of a new method for human education. Image use became a persuasion and convincement strategy. This can be demonstrated through the interpretation of the phenomenon of ignorance presented by Andrea Alciato. Portrayed as a monstrous form, ignorance is considered a hindrance for self-knowledge and world knowledge, an obstacle for the complete fulfilment of human

* Este texto é o resultado parcial e preliminar de um amplo projeto de pesquisa sobre Filosofia na Renascença desenvolvido em parte com Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (Alemanha), a quem gostaria de agradecer pelo apoio.

** Professor de Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), Brasil.

life. Using this image, the *Emblematum liber*'s author suggests that the struggle in searching for knowledge and self-awareness formation wins over ignorance, and makes coexistence possible.

Key words: Renaissance; emblematics; image; concepts; ignorance; knowledge; ethics.

Imagens constituem nosso mundo. Da arte à política, do senso comum à filosofia, da religião à ciência, nossa linguagem é essencialmente pictórica. Não somente o mundo prático da propaganda e da economia, mas também o mundo do pensamento opera com imagens, formas sensíveis cuja percepção encerra um processo cognoscitivo no qual se efetiva toda forma de comunicação. Um aceno, um gesto, uma marca, um ícone, um selo, um signo, uma fórmula, uma palavra: elementos lingüísticos que encontram na imagem o meio para sua própria autoconstituição.

É comum pensar que essas afirmações podem ser especialmente válidas hoje, na era da existência midiática, quando o que não aparece tende a ter pouco ou até mesmo quase nenhum valor cultural. Mas, como sabemos, a descoberta da força da imagem e sua tematização têm raízes profundas. Constitui algo de originário e específico da experiência humana, que depende da presença da imagem para a instauração do simbólico e se insere como parte do processo civilizatório. Desse modo, a arte, a narrativa mítica, a experiência religiosa, as atividades científica e filosófica formulam imagens fortes, originárias, que impregnam nossa linguagem e nossa vida, nosso modo de pensar e de viver.¹

Na filosofia se estabelece, desde muito cedo, uma relação ontológica, nem sempre livre de conflitos, entre imagem e mundo. Essa relação funda-se na idéia de que o aparecer é próprio do fenômeno. Sem o aparecimento de algo, não há mundo. Isso já o sabiam perfeitamente os gregos, bem como os fenomenólogos do nosso tempo.² Fenômeno, imagem e mundo coincidem. Níveis diferentes de realidade não se excluem, se complementam. Tudo que dá entrada no mundo da experiência humana e aparece de algum modo toma uma forma que pode ser percebida. Hannah Arendt mostrou muito bem como essa é uma questão filosófica central.³ Na base de toda experiência do pensar, envolta na pergunta pelo sentido do ser, encontra-se uma questão ainda mais radical: saber se ser e aparecer são o mesmo. Essa questão que, de certo modo, funda e acom-

¹ Sobre o tema, veja-se de modo especial os textos de Ernst Cassirer: *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1977. *A filosofia das formas simbólicas – 1: a linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001). Do mesmo autor, veja-se também *Indivíduo e cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

² Veja-se Husserl, Edmund: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*. *Husserliana*, XXIII, (E. Marbach), Den Haag/Boston/London: Nijhoff, 1980. p. 19.

³ Arendt, Hannah: *A condição humana*. São Paulo: Forense/Edusp, 1981.

panha a própria experiência do pensar no Ocidente, traz consigo uma referência direta ao uso da imagem no processo de constituição do próprio pensar.

No entanto, a filosofia costuma ser compreendida como a área do conhecimento constituída por argumentos racionais e teóricos. Essa definição tem consequências importantes para quem pretende encetar uma reflexão filosófica sobre a relação entre imagem e conceito, porque aponta para uma distinção entre formas distintas de percepção, que envolvem sensibilidade e racionalidade. O limite dessa definição, no entanto, está exatamente na valoração negativa dos elementos figurativos, apresentados de modo especial nas metáforas e nas analogias consideradas, via de regra, formas inautênticas ou subsidiárias de discurso filosófico. Diante disso, a tarefa de uma análise profunda da linguagem filosófica consistiria em mostrar não somente como o uso da imagem, das metáforas e das analogias tem uma presença marcante nos textos filosóficos, mas em investigar também que implicações o uso dessas imagens traz para a determinação do próprio ato de pensar e para a construção conceitual.⁴

A cada dia aprendemos que o pensamento humano não pode ser separado da representação gráfica e dos elementos figurativos. E embora na filosofia haja um certo mal-estar quando se trata da relação entre imagem e conceito – compensado certamente em favor da opção pela proeminência do significado das palavras e das abstrações – o desenvolvimento recente da semiótica e da semiologia vem mostrando que, mesmo sendo precisas, refinadas e complexas, as palavras não conseguem substituir a força impressiva e persuasiva de uma imagem. Na tentativa de contrapor ao mundo das representações pictóricas o mundo das construções conceituais, a filosofia se descobre, ela própria, herdeira da figuração.⁵ E o que são os conceitos filosóficos senão imagens mentais, formas imagéticas especiais, construções pictóricas bem elaboradas, com as quais o próprio intelecto humano constrói a si mesmo e o seu mundo? Quanto do vocabulário filosófico não é constituído por metáforas e analogias, formas imagéticas especiais, cuja função ultrapassa o nível ilustrativo, pedagógico e heurístico para alcançar um nível reflexivo?

Essas observações preliminares e absolutamente gerais pretendem tão-somente mostrar a complexidade inerente à descrição dos pressupostos de uma filosofia da imagem, tarefa que vem sendo sistematicamente realizada por não poucos filósofos em nossa época.⁶ Nesse sentido, talvez ninguém melhor que

⁴ Veja-se de modo especial: Bernhard H. F. Taureck. *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

⁵ Sobre o conceito de figuração veja-se especialmente Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

⁶ Ainda: Lambert Wiesing. *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbeck: Rowohlt, 1997 e do mesmo autor: *Phänomene im Bild*, München: Fink, 2000. Também Rehkämpler, Klaus, *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2002.

Hans Jonas tenha compreendido o alcance e a importância que a produção da imagem adquire em nossa cultura. Num de seus mais conhecidos ensaios, Jonas assumiu a definição filosófico-antropológica do ser humano como *homo pictor*, um ser que produz imagens.⁷ Para Jonas, uma imagem é um artefato que somente pode ser produzido pelo homem e que denota um sentido existencial da consciência humana. Essa diferença específica faz da imagem, seja ela sensível ou conceitual, um elemento imprescindível para a compreensão do processo de auto-reflexão desenvolvido pelo ser humano no curso de sua existência e mostra como a própria experiência lingüística foi sendo constituída racional e historicamente com base em imagens e conceitos. Na medida em que se descobre um produtor de imagens e conceitos, o humano ganha a possibilidade de criação da sua auto-consciência. Isso significa que a dimensão figurativa e pictórica da linguagem humana constitui um aspecto antropológico e filosófico central para a compreensão do próprio humano.

IMAGEM E CONCEITO NA RENASCENÇA: OS LIVROS DE EMBLEMAS

Um caso exemplar para análise da relação entre imagem e conceito pode ser encontrado nos livros de emblemas, um tipo de literatura que se difundiu e teve uma ampla repercussão na cultura européia a partir do final da Renascença.⁸

A origem da literatura de emblemas costuma ser situada em 1531, ano da publicação do *Emblematum liber*, de Andrea Alciato.⁹ Considerado fundador da emblemática, Alciato faz parte de uma rica tradição simbólica que emergiu com o desenvolvimento de uma nova visão de mundo estabelecida na Renascença, que mar-

⁷ Refiro-me aqui ao texto “Die Freiheit des Bildes” [A liberdade da imagem] de 1961. Jonas, Hans: *Zwischen Nichts und Ewigkeit. Zur Lehre vom Menschen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. p. 26-43.

⁸ Dentre a vasta literatura sobre os livros de emblemas, veja-se especialmente Buck, August: “Die Emblemantik”. *Handbuch der Literaturwissenschaft*, Band 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972; Jones-Davis, M.T. *Emblems et devises au temps de la Renaissance*. Paris: Ircm, 1981; Yates, Frances A. *The art of memory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

⁹ Andreas Alciato nasceu em 1492 em Alzato (Milão) e faleceu em 1550 em Pavia. Foi desde 1518 professor de Direito Civil na Universidade de Avignon, mais tarde em Bourges, e depois de 1534 em Pavia e Bologna. Ao lado de diversas obras de Direito, escreveu os epigramas do primeiro livro de emblemas e é por isso considerado *pater et princeps emblematicus*. Com gravuras de Jörg Breus, o *Emblematum liber* foi publicado pela primeira vez em Augsburg, no ano de 1531, sendo em seguida traduzido para todas as línguas cultas da Europa, chegando a atingir, em pouco tempo a incrível marca de 150 edições. [No contexto da coleção “Emblematisches Cabinet”, coordenada por Dmitrij Tschizewskij e Ernst Benn, uma reimpressão do *Emblematur liber* foi realizada em 1977 pela Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York].

caria uma virada paradigmática na mentalidade ocidental.¹⁰ A essa nova visão de mundo deveria corresponder uma nova visão de homem e uma nova forma de linguagem, capaz de dar expressão às novas idéias então postuladas. Desse modo, o livro de Alciato reúne, por um lado, arte e literatura como portadoras de novos valores semânticos e simbólicos, revelando as questões que preocupavam o homem na Renascença e, por outro lado, serve de modelo paradigmático para a tematização da relação entre imagem e conceito realizada nesse mesmo contexto histórico-cultural.

Buscando recuperar as verdades da sabedoria antiga, os humanistas e intelectuais da Renascença receberam com entusiasmo o legado da Antiguidade e procuraram desenvolver, a partir de um retorno *ad fontes*, uma nova interpretação do conhecimento e dos modos de vida do mundo antigo. Com interesse extraordinário, voltaram-se para o estudo dos mais variados elementos culturais produzidos pelas mais variadas culturas do passado. Imagens, textos, inscrições, moedas, utensílios e instrumentos, intactos ou fragmentados, passaram a se constituir em objeto de investigações acuradas. Mas, ao realizar o processo de interpretação desse mesmo passado, eles se defrontaram com um conjunto complexo de problemas, dentre os quais a diferença entre a própria linguagem e a linguagem dos antigos. Necessitando reconstruir o significado daqueles textos e das imagens muitas vezes incompreensíveis e enigmáticas, também devido ao seu caráter fragmentário, os pensadores renascentistas sentiram-se desprovidos de um instrumental hermenêutico que pudesse superar a distância temporal e reconstruir o contexto histórico no qual aquele riquíssimo material fora produzido.

Assim, não é de se estranhar que a Renascença também tenha sido palco das tentativas mais esdrúxulas e absurdas de interpretação das obras e dos autores da Antiguidade. Contudo, mesmo associando diferentes tradições de pensamento, da mitologia à filosofia, a literatura de emblemas apresenta uma concepção coerente de interpretação do passado e procura uma forma de atualização das questões mais centrais do pensamento antigo, lidas agora em nova chave interpretativa, destacando, de modo especial, seu potencial educativo e moralizador. Por isso, pode-se mesmo afirmar que a literatura de emblemas desempenhou um papel decisivo no processo de secularização e na constituição da subjetividade moderna.

¹⁰Sem fazer uma distinção rigorosa entre os livros de emblemas e os livros de divisas (*imprese*), como autores que tiveram uma profunda repercussão na cultura européia dos séculos XVI e XVII, podemos citar: Horapollon, *Hieroglyphica* (1505); P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (1551); C. Paradin, *Devises heroïques* (1551); B. Aneu, *Picta poesis: ut pictura poesis erit.* (1552); A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum* (1555); G. P. Valeriano, *Hieroglyphica* (1556); V. Cartari, *Le imagini: con la sposizione de i dei degli antichii* (1556); G. Ruscelli e V. Ruscelli, *Le imprese illustri* (1584), O. van Veen, *Amorum emblemata* (1608), D. Heinsius, *Nederduytsche Poemata* (1616), F. Schoonhovius, *Emblemata* (1618), J. Drexel, *Zodiacus christianus* (1622), H. Hugo, *Pia desideria* (1629), Z. Heyns, *Emblemata* (1625), D. de Saavedra Fajardo, *Idea de um principe politico christiano* (1640) e muitos outros. A tradição desse gênero literário ainda estava muito viva no final do séc. XVIII.

Desse modo, a origem da literatura de emblemas está profundamente ligada às duas tendências mais importantes do pensamento renascentista. Por um lado, associa-se à difusão, no ambiente neoplatônico da Renascença, de um desejo de criar uma nova forma de linguagem que encontrasse, por exemplo, uma correspondência com a escrita sagrada dos egípcios e que fosse capaz de representar, através de uma simples imagem, as mais variadas partes de um discurso.¹¹ Especialmente quando se considera o pensamento de Marsílio Ficino e Giordano Bruno pode-se exatamente perceber essa constante preocupação com uma nova forma de linguagem, que buscasse uma escrita na qual cada ideograma manifestasse, de modo imediato e em sua totalidade, a essência única e substancial das coisas.¹² De algum modo, a essa tendência de pensamento também devem ser associados o hermetismo, a cabala e a tradição da arte da memória.¹³

Por outro lado, a literatura de emblemas vincula-se ao acirrado debate sobre a relação entre imagem e conceito, travado na filosofia da Renascença, sob a forte influência do pensamento aristotélico.¹⁴ As discussões sobre estética e o problema da invenção poética, bem como a função da retórica, fazem parte do repertório de questões mais importantes do pensamento filosófico renascentista de base aristotélica. E a emblemática surge como uma nova forma de linguagem capaz de reunir o elemento figurativo e o elemento reflexivo, a imagem e o conceito, também tendo em vista a persuasão e o convencimento do leitor, do ouvinte e do espectador.

Nesse sentido, além de orientar a leitura numa perspectiva estética, o postulado inicial da “emblemática” consiste em situar a composição de imagem e conceito num âmbito específico, na área que abrange os numerosos tratados de poética e retórica da época e as disputas sobre o primado e a nobreza da arte, de modo especial a pintura, como uma forma de invenção poética e representação mental com potencial persuasivo. Assim, servindo-se de elementos figurativos que misturam traços do pensamento antigo, extraídos especialmente das narrativas bíblicas e da mitologia grego-latina, e aspectos da história da época, os livros de emblemas assumem um caráter pedagógico e moralizador. Por isso, devido à sua função hermenêutica, eles podem ser considerados elementos imprescindíveis para a análise do processo de formação da mentalidade da modernidade nascente.

¹¹Veja-se L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance Hieroglyphik und Emblematis in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923.

¹²Sobre a concepção neoplatônica do símbolo como figura sensível que simultaneamente revela e oculta a idéia universal e inteligível, veja-se especialmente E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae: the visual image in neo-platonic thought*. *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, XI, p. 163-192, 1948.

¹³Veja-se Yates, Frances A. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Da mesma autora, também: *The art of memory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

¹⁴Veja-se Klein, R. *La forma e l'intelligibile: studi sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino: Einaudi, 1975. p. 119-149.

Estruturalmente, os emblemas são constituídos por três elementos, que podem ser claramente diferenciados: a) um lema (*inscriptio*), que dá o título ao emblema; b) a imagem simbólica (*pictura*), que consiste numa incisão gráfica ocupando a parte central do emblema; e c) o epigrama (*suscriptio*), em forma de verso, prosa ou diálogo, que explica a imagem. Essa forma específica de constituição distingue os emblemas de outras formas iconológicas e verbais, tais como as divisas ou as pinturas poéticas, uma forma antecipada de concretismo na poesia. Estabelecendo um padrão para esse tipo de literatura, Alciato concebe o emblema como um conjunto orgânico no qual a figura e o texto estão completamente entrelaçados, e sua interpretação demanda uma análise conjunta de todos os elementos que compõem o emblema. Isso reforça a tese de que os livros de emblemas devem ser tomados como um caso exemplar de combinação entre imagem e conceito, pois mostram, de modo inquestionável, a indissociabilidade entre o signo, o significante e o significado.

Para mostrar como os emblemas combinam imagem e conceito, vale a pena considerar um caso específico e analisar um emblema em particular, muito difundido nos mais variados livros de emblemas. A grande maioria dos temas abordados por Alciato está vinculada a questões ético-políticas, salientando, de modo especial, a relação entre os vícios e as virtudes humanas. De uma forma convincente, Alciato reformula e reapresenta a tábua das virtudes da teologia medieval, por exemplo, acrescentando-lhe uma imagem e um conteúdo quase exclusivamente profanos, reintroduzindo a mitologia antiga, os autores e os heróis do passado com seus textos e seus feitos.

No entanto, uma questão de não somenos importância apresentada pelo *Emblematum liber* tem a ver com uma perspectiva epistemológica e apresenta, de modo especial, a relação entre o conhecimento e a ignorância.¹⁵ Numa série de 11 emblemas dedicados ao tema, em oito deles, Alciato mostra a importância do saber para a vida humana, e em três apresenta e tematiza a ignorância e suas conseqüências. Na série sobre o saber, encontram-se os emblemas *Doctos doctis obloqui nefas esse* [não é bom que os eruditos falem mal dos eruditos], *Eloquentia Fortitudine praestantior* [a eloquência pode mais que a força], *Facundia difficilis* [a eloquência é difícil], *Antiquissima quaeque commentitia* (qualquer invenção é antiquíssima), *Insignia Poetarum* (as divisas dos poetas), *Musicam Diis curae esse* [a música está ao cuidado dos deuses], *Littera occidit, spiritus vivificat* [a letra mata, o espírito faz viver] e *Dicta septem sapientium* [os ditos dos sete sábios]. Os emblemas referentes à ignorância são

¹⁵Faço aqui referência à edição dos *Emblemata*, publicada em Lyon, 1550. p. 193-204. Para um estudo da obra de Alciato, veja-se especialmente De Angelis, Maria Antonietta. *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531: fonti e simbologie*. Salerno: Dottrinari, 1944. Manning, John: Introduction. In: ALCIATO, A. *Emblemata, Lyons 1550* (ed.) by Betty I. Knott. Hants/Vermont: Scolar Press, 1996. p. ix-xxi) e a edição espanhola comentada por Santiago Sebastián: ALCIATO, A. *Emblemas*. Barcelona: Akal, 1985. Também: DALY, P. M. (ed.). *Andreas Alciatus: index emblematicus*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Um caso exemplar de como Alciato reúne imagem e conceito de modo a criar um efeito persuasivo está no emblema *Submovendam ignorantiam*, aqui apresentado com as variantes de duas edições.

378

IGNORANTIA.

IGNORANTIA.
Submouendam ignorantiam.
Auct. Hieron. p. 14.



Quod nostra alioquin est, ut causa argenti, oro,
Et aulicorum praeuat, cruce locum habet
Hanc faciem alioquin si rursus igne, erit tui
Scaber est triplex causa ex pergo malis.
Duc quos ignorant, hoc, sunt quos blande, inleptat,
Sunt et quos faciat, uerba superba, mentis.
At quibus est, animum, quid de place, latere possit:
Tueri ipse, nascenti, gaudere, sita, fecit.
Nil, aut ipse, ipse, ipse, et, quod ipse, id est,
Prima, produm, latere, non, sit, uirum.

Bombassaro, Luiz Carlos. *Imagem e conceito: a experiência do pensar nos...*

Quando observamos as figuras, a forma feminina monstruosa salta aos olhos. É uma forma humana, nua e desfigurada, com cabelos desgrenhados e esvoaçantes, penas nos braços, pelos nas pernas e patas de leão. Na edição de 1531, a gravura tem fundo vazio, mas a personificação da ignorância está apoiada sobre uma base representada por um terreno inóspito. Já na edição de 1550, a gravura apresenta uma impressionante riqueza de detalhes, e a forma humana torna-se quase irreconhecível, adquirindo antes características próprias do monstro descrito no texto. No entanto, os elementos pictóricos que constituem o fundo da gravura, nessa edição, são indicadores muito importantes. Uma cidade, um céu carregado de nuvens, rochas, ruínas e um terreno inóspito constituem o cenário no qual se move a ignorância. Caminhando na direção oposta à cidade, com a sombra lançada para frente, a ignorância apresenta um ar de soberba e desdém. Assim, ao considerar a diferença de apresentação da figura entre as duas edições, numa perspectiva de análise dos elementos gráficos, pode-se até mesmo perceber o incremento na elaboração da imagem da ignorância que aparece na edição de 1550. No entanto, isso não significa que a mudança dos elementos gráficos tenha alterado substancialmente o poder impressivo da imagem. Já na edição *princeps* de 1531, a ignorância mostra sua aparência monstruosa.

Para que se possa compreender como Alciato opera a combinação entre imagem e conceito, vale a pena conferir a *inscriptio*, o texto que acompanha a gravura e é parte substancial do emblema. Nele pode-se ler o seguinte diálogo:

- Que monstro é esse?
- É a esfinge.
- Por que tem um cândido rosto de virgem, asas de pássaro e patas de leão?
- A ignorância assumiu esse aspecto das coisas, pois é tríplice a causa e a origem de tanto mal. São os que têm um intelecto débil, os que têm uma vontade fraca, os que o coração soberbo torna rudes. Mas aqueles que conhecem o poder da mensagem délfica, cortam a cruel garganta do monstro perigoso. Na verdade, dá no mesmo se o homem é bípede, trípede e quadrúpede; a primeira glória do sábio é conhecer o homem.

Em ambas as figuras, o monstro se mostra, assume uma imagem, mas somente o texto revela o conceito, esclarecendo o sentido daquela forma pictórica monstruosa; somente com a leitura do texto o leitor pode associar imagem e conceito. A forma monstruosa é a esfinge, que aterrorizava os visitantes da antiga cidade de Tebas com perguntas enigmáticas e que também aparecia como um símbolo importante entre os hieróglifos egípcios. Na tradição grega, enviada pela deusa Hera para castigar Tebas, a esfinge vivia num desfiladeiro próximo da cidade e ali mesmo devorava os viajantes que não soubessem responder aos enigmas por ela apresentados e cuja solução representava um salvo-conduto para o ingresso no mundo urbano.

Sem dúvida, o aspecto mais importante da esfinge é sua relação com a lenda do ciclo tebano, na qual se desenvolve a estória de Édipo, filho de Laio e Jocasta.¹⁶ Como sabemos, quando Édipo nasceu, um oráculo previu que ele mataria seu pai e casaria com sua mãe. Então, Laio o abandonou, mas foi salvo pelo centauro Quíron e entregue ao rei Pólibo que o criou e o educou em sua corte. Quando descobriu que não era filho do rei, Édipo partiu para Delfos a fim de consultar o oráculo e saber quem eram seus verdadeiros pais. Na viagem cruzou com Laio, e sem conhecê-lo, o matou. Cumpria-se assim uma parte do oráculo. Ao chegar a Tebas, Édipo encontrou naturalmente a esfinge, que lhe apresentou dois enigmas. O primeiro: “Qual é o ser que anda ora com duas, ora com três, ora com quatro patas e que, contrariamente à lei geral, é mais fraco quando tem mais patas?”; o segundo: “São duas irmãs, uma das quais engendra a outra, que, por sua vez, é engendrada pela primeira”. Ao primeiro enigma, Édipo deu como resposta: o homem; e ao segundo: o dia e noite. Então vencida, a esfinge precipitou-se num abismo. Em agradecimento a Édipo pelo grande feito, os tebanos deram-lhe como esposa a viúva Jocasta. Cumpria-se assim mais uma parte do oráculo, quando graças à intervenção de Tirésias, Édipo descobre que era o assassino de seu pai e que vivia incestuosamente com sua própria mãe.

Pode até mesmo parecer supérfluo repetir aqui a conhecidíssima estória de Édipo, mas o modo como aparece no texto apresentado por Alciato faz com que ela ganhe um significado totalmente novo. O drama de Édipo aparece como o drama do conhecimento e da ignorância e como tal é recebido no pensamento renascentista, estabelecendo uma relação direta entre saber e agir moral. Édipo aparece com quem está em busca do conhecimento, de quem quer saber sua própria origem. Suas ações desastrosas decorrem, no entanto, de sua própria ignorância, representada pela esfinge, que ele mesmo despacha para o abismo. Desse modo, a causa do patricídio e do incesto é a ignorância. A tragédia se desenvolve em função da força do destino, mas quem desempenha o papel principal é a ignorância.

Recuperada da mitologia grega antiga, a esfinge, que questionara e fora vencida por Édipo, como que ressuscita na obra de Alciato sob o símbolo da ignorância. E esse parece realmente ser o elemento simbólico mais importante do texto que compõe o emblema em apreço. Como sabemos, a esfinge, enquanto figuração da ignorância, não é uma invenção de Alciato. A associação da imagem da esfinge com a ignorância já fora apresentada na Antiguidade por Cebes de Tebas, ao afirmar: “*Sphinx est enim hominibus ipsa insipientia*”.¹⁷ Por outro lado, a descrição da esfinge como uma figura monstruosa parece aqui derivar da descrição feita por Clearco,

¹⁶O mito de Édipo foi tratado por Sófocles em *Édipo Rei*, mas também aparece de modo breve, dentre outros, nas *Fenícias* (vv. 45-49) de Eurípides.

¹⁷Cebetis Theban. *Tabula*. Basileae: H. Petri, 1557. p. 431-432.

que a representava “com rosto e mãos de donzela, corpo de cachorro, voz de homem, cauda de dragão, unhas de leão e asas de pássaro”.¹⁸ Além de receber o legado simbólico e os textos do mundo antigo, como era comum na Renascença, Alciato juntou elementos de tradições diferentes num único emblema, mostrando assim, de modo claro, o sentido que aquelas imagens simbólicas poderiam adquirir no contexto cultural de sua época, e qual o impacto que essas mesmas imagens poderiam produzir em quem entrasse em contato com elas.

Temos, então, que o emblema contém, à primeira vista, uma forte conotação epistemológica. A questão central é o conhecimento, a descoberta e a luta contra a ignorância. No entanto, há também naturalmente outras perspectivas a serem exploradas, quando se analisa o emblema com mais detalhe. Do ponto de vista estético, a ignorância está associada ao feio, ao grotesco e ao bizarro, numa descrição que contrasta, de modo evidente, com as representações da sabedoria, do conhecimento e da verdade feitas na mesma época.¹⁹ Mas, além disso, do ponto de vista ético, a ignorância está associada ao mal. Nesse sentido, Alciato destaca três causas para o mal da ignorância: o intelecto débil [*ingenium leve*], a vontade fraca [*blanda voluptas*] e o coração soberbo [*corda superba*].

A inconstância e a frivolidade, próprias de quem é possuído pela ignorância, encontram-se figuradas pelos cabelos esvoaçantes e pelas asas de pássaro. A vontade fraca está representada pela candura do semblante e pela sua juventude [*candida virginis ora*]. Já a soberba do coração vem simbolizada pelas patas do leão, indicando que a ignorância torna o homem rude e egoísta. Com isso, pode-se perceber que para Alciato e para os livros de emblemas em geral, o conhecimento implica não somente uma leitura em chave epistemológica, mas também uma leitura que destaque seus aspectos éticos e estéticos. Nesse sentido, através de uma linguagem, os emblemas têm a pretensão de expor uma filosofia edificante capaz de orientar a ação humana no sentido de remover de dentro de si toda forma de obstáculo ao conhecimento.

Esse desafio é representado, na última parte do epigrama, pelos últimos quatro versos, quando Alciato faz nova alusão ao mito de Édipo, através do oráculo de Delfos, e conclui com a referência ao que traz ao homem o verdadeiro reconhecimento: a prudência. A busca de conhecimento consiste no conhecimento do homem, no autoconhecimento, no conhecimento de si. Assim, por um lado, temos a presença marcante do lema sofista e socrático *gnothi sauton* (nosce te ipsum)

¹⁸Muito em voga na Renascença, uma ampla literatura sobre figuras monstruosas baseava-se nos textos antigos (especialmente de Plínio e de Apolodoro), medievais (Alberto Magno) e contemporâneos (Pierio, Conti, Valeriano), que também haviam feito descrições da esfinge. Veja-se CHASTEL, A. *Note sur la Sphinx à la Renaissance: Umanesimo e Simbolismo. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 1958*. Padova: [s.n.], 1958. p. 179-182.

¹⁹Para tanto, bastaria conferir o modo como Cesare Ripa representa a Verdade em sua *Iconologia*. Cf. RIPA, C., *Iconologia*. Roma: [s.n.], 1603. p. 500.

[conhece-te a ti mesmo] e, por outro, a defesa da idéia da *phronesis* (prudência), o que também revela a forte influência do pensamento aristotélico e estóico. O conhecimento de si e o saber agir aparecem associados e constituem os pressupostos para a vida política. Sem isso, impera a ignorância, que afasta o homem do convívio e o leva a um estado de degradação, tornando-o rude, não-humano.

Ao simbolismo mitológico, o emblema *Submovendam ignorantiam* associa aspectos estéticos, éticos e epistemológicos com um sentido pedagógico e moralizador muito claro: anunciar as desvantagens e os perigos da ignorância em favor da prudência, do conhecimento e da sabedoria. O emblema anuncia, assim, por um lado, a possibilidade de desumanização do humano através do domínio da ignorância e revela, ao mesmo tempo, o caráter emancipador do conhecimento. Remover a ignorância significa, portanto, não somente aumentar o conhecimento, mas também criar as condições para a vida em sociedade, simbolizada pela cidade que aparece como fundo na gravura, na edição de 1531. Nesse sentido, a tradição emblemática pode ser vista como um elemento importante para a constituição do processo civilizatório, tal como compreendido pela Renascença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A novidade deste modo de apresentação do tema da ignorância e a contribuição mais significativa dos livros de emblemas não estão evidentemente na afirmação do conteúdo conceitual que os textos filosóficos, desde há muito tempo, já haviam mostrado. O *novum* da emblemática está em apresentar um conceito em forma pictórica, o que não invalida nem menospreza os discursos filosófico e literário. Ao contrário, a apresentação da imagem da ignorância personificada na esfinge vem complementar o processo de compreensão desse mesmo conceito, fornecendo um elemento figurativo importante para a atividade intelectual. A imagem da ignorância tem um impacto visual e cria uma impressão forte que, antes de negar, ajuda a desencadear e reforça o poder criativo da fantasia e da imaginação. Noutras palavras, nos livros de emblema, imagem e conceito constituem e apresentam elementos que se complementam. Ao poder figurativo da imagem, eles associam de modo inquestionável e inseparável o poder explicativo do conceito.

Se consideramos agora os desafios que a sociedade da informação e a era da virtualidade impõem à filosofia do nosso tempo, percebemos que a interpretação e o uso da imagem continuam a ser, e talvez venham a se tornar ainda mais, um elemento indispensável no processo de compreensão do mundo. A linguagem, os textos, as imagens e os meios trazem consigo um potencial reflexivo que pode servir não somente para o estabelecimento de um novo campo de conhecimento, mas

também para possibilitar o reconhecimento efetivo de que imagens e conceitos são produtos culturais e históricos que trazem consigo a marca própria da época em que são descobertos ou inventados. Os emblemas, nesse caso, também conservam a assinatura de um tempo que soube combinar imagem e conceito.

REFERÊNCIAS

- ALCIATI, Andrea. *Emblematur liber*. Augsburg: C. Peutinger, 1531.
- _____. *Emblemata*. Lugd. (Lyon): Rovilium, 1550.
- _____. *Emblemata*. Lugduni Batavorum: F. Raphalengium, 1551.
- _____. *Emblemas* (Santiago Sebastián) Barcelona: Akal, 1985.
- _____. *Emblematur liber* (D. Tschizewskij e E. Benn), Hildesheim/New York: Georg Olms, 1977.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Forense/Edusp, 1981.
- BUCK, August. Die Emblematic. *Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- _____. *A filosofia das formas simbólicas – 1: a linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHASTEL, André. Note sur la Sphinx à la Renaissance. *Umanesimo e Simbolismo*. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici. Venezia 1958. Padova: [s.n.], 1958.
- DALY, P. M.(ed.). *Andreas Alciatus: index emblematicus*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- DE ANGELIS, Maria A. *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione steiner del 1531: fonti e simbologie*. Salerno: Dottrinari, 1944.
- GOMBRICH, Ernst H. *Icones symbolicae. the visual image in neo-platonic thought*. *Journal of the Warburg and Courtland Institutes* (XI), London: Ulp, 1984.
- HUSSERL, E. Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925). *Husserliana*, XXIII, (E. Marbach), Den Haag/Boston/London: Nijhoff, 1980.
- JONAS, Hans. Die Freiheit des Bildes. *Zwischen Nichts und Ewigkeit*. Zur Lehre vom Menschen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.