

# A Melancolia de Albercht Dürer (1471-1528)

---

*Acreditamos que só a partir de um determinado número de provas e de clara mestria, se podia considerar a passagem de iniciado a Mestre. Julgamos que foi o que aconteceu a Dürer quando chegou pela primeira vez a Veneza. É provável que nesta cidade existisse uma representação da Nova Academia ou confraria congénere, e que nela tenha sido aceite, mas só durante a sua segunda visita entre 1505-1507, é que lhe foi reconhecido o grau de Mestre.*

**José Carlos Calazans**

*Centro de Estudos em Ciência das Religiões*

---

*Não é agindo muito, mas acreditando n'Ele que o glorificamos. A fé (a fé do íntimo do coração, essência de toda a nossa justiça) é, portanto, a única justiça do cristão e o cumprimento dos preceitos.*

MARTIN LUTERO (1483-1546)  
in *A justificação pela fé*

*O Humanismo encerra toda a contradição do homem moderno.*

Pode parecer um paradoxo dizer-se que Dürer não conhecia as *regras das proporções*, as *regras de ouro* ou harmónicas, e que só depois da sua primeira viagem a Itália (1494) é que as conheceu, aplicando-as a partir desse momento em toda a sua produção artística, como se todo aquele manancial de conhecimento hermético, lhe tivesse sido revelado pela primeira vez. De facto, é só a partir de 1495 que inicia os trabalhos em gravura a cobre e em madeira; é quando surgem as gravuras *As Quatro Feiticeiras* (1497), *O Hércules* (1498-1499), *A Prostituta de Babilónia* (1498) e *A Visão dos Sete Candelabros* (1498). É claro que nas suas pinturas a óleo, anteriores àquele período e as que vieram depois, essas regras eram respeitadas mas não se mostravam visíveis ao mundo profano, entre aqueles que não entendiam da *Arte*. Parece que Dürer escolheu a madeira e principalmente o cobre, para transmitir uma determinada mensagem desocultada.

Os conceitos de geometria sagrada (pitagórica e platónica) eram já conhecidos e praticados desde a Alta Idade média no mundo gótico e latino, quer nas cons-

truções de catedrais quer em desenhos e iluminuras. Como se pode explicar então que Dürer, antes de 1514, nunca tivesse ensaiado se quer um esboço de simbolismo geométrico sagrado, como passou a ser a partir daquela data, com as gravuras em chapa de cobre: *São Jerónimo na sua Célula*, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* e principalmente com a *Melancolia*? Porque esperou Dürer vinte e um anos, desde a primeira viagem a Veneza (1494)? Ou, se preferirmos (o que não nos parece menos verosímil), sete anos após a sua segunda viagem (1505-1507)?

Não temos grandes dúvidas que as duas viagens a Itália tenham sido decisivas para aquela mudança estética e ideológica. O problema que se deve pôr, é saber até que ponto os mestres que conheceu foram o elo e a razão directa da sua atitude, e o que se entendia naquela época por *iniciação à Arte*. Repare-se que de 1494 a 1514 perfazem-se três ciclos de sete anos e que no final do primeiro ciclo (1500), Dürer retratou-se à “imagem de Cristo”, no mesmo ano em que Joacopo Barberi chegaria a Nuremberg, dando-lhe a conhecer Vitruvius.

Durante a primeira estada em Veneza, conheceu Gentile Bellini e Giovanni, estudou *in loco* as obras de Lorenzo di Vredi, Pallaioulo e Mantegna. Com Gentile teve a oportunidade de tomar contacto com a arte de Victor Carpacio, aprendendo a relacionar a perspectiva com a geometria. Não esqueçamos porém, que Marsílio Ficino (1433-1499) fundara a *Nova Academia* (platónica), em cuja sede na Villa Monteverchio de Careggi (Florença) se reuniam os maiores humanistas e filósofos italianos. Ali se cultivava o neoplatonismo (síntese de platonismo com neopitagorismo da região de Crotona), e foi na cidade daquela academia que o pai de Gentile, o pintor Jacopo Gentile (c. 1400-1470) recebeu o grande impulso para uma nova visão pictórica (entre 1420 e 1423), que o iria consagrar como fundador da pintura veneziana. Eis uma coincidência que não pode deixar de ser notada. Existiria uma ligação directa entre Veneza e Florença? Tinha a *Nova Academia* membros espalhados pela Itália? Até onde a sua influência podia chegar? Dürer levou-a para a Alemanha e um pouco para os Países Baixos (Flandres)<sup>1</sup>.

Tratando-se de uma *Academia* que pretendia ser tradicional, no sentido clássico grego, fazendo reviver as abordagens ao conhecimento com a revalorização do sujeito e a redescoberta de um universo simbólico, mítico e até mesmo iniciático, cremos com uma certa convicção que, a aceitação de novos membros nesta “irmandade”, passava por uma iniciação própria e adequada ao indivíduo, com provas específicas ao grau a que se candidatava. Acreditamos que só a partir de um determinado número de provas e de clara mestria, se podia considerar a passagem de iniciado a Mestre. Julgamos que foi o que aconteceu a Dürer quando chegou pela primeira vez a Veneza. É provável que nesta cidade existisse uma representação da *Nova Academia* ou confraria congénere, e que nela tenha sido aceite, mas só durante a sua segunda visita entre 1505-1507, é que lhe foi reconhecido o grau de Mestre.

A nossa convicção baseia-se no estudo iconográfico da gravura *Melancolia*, onde entre todos os objectos simbólicos ali representados, se revela um que é indicador do grau de Mestre. Mas este é o assunto do estudo que agora se apresenta, e por isso não pretendemos esgotar nesta introdução, aquilo que só o rasgar do véu pode permitir.

---

<sup>1</sup>O movimento do Humanismo desocultou a mensagem do Evangelho que permanecia obscurecida pela inércia vaticana.

---

## Dürer e os Humanistas

---

...esta grande arte universal e infinita da verdadeira pintura.

ALBERCHT DÜRER

*Se me acontecer, com a ajuda de Deus, encontrar o Dr. Martinho Lutero, gostaria de retratá-lo cuidadosamente, gravando-o em cobre, para que permaneça a lembrança desse homem cristão, que me ajudou a livrar-me de uma grande angústia.*

ALBERCHT DÜRER

Este testemunho foi escrito por Dürer em 1520 e exprime um aspecto importante da sua arte e de toda a cultura alemã da época. Reflecte o clima da Reforma, a vontade de romper com a mediação de Roma e dos papas, envolvidos na época numa onda de acusações desabonadoras. Dürer não aceitou representar a nova religião com as mesmas formas utilizadas para o catolicismo, passando a liderar o movimento reformista nas artes plásticas. Cultor da geometria sagrada e da perspectiva, Dürer escreveu inclusive tratados sobre o assunto, editados entre 1525 e 1528. Associou o espírito religioso com a mentalidade científica e trouxe o Renascimento para dentro das fronteiras alemãs, tornou-se assim, o condigno representante dos grandes artistas do Renascimento, tais como Leonardo da Vinci, Rafael e Miguel Ângelo<sup>2</sup>, depois da sua primeira viagem a Veneza no Outono de 1494. Chegou ainda a contactar com Gentile e Giovanni Bellini e observou as obras de Lorenzo di Credi, Pallaioulo e Mantegna. Foi, portanto, em Itália que se operou a transformação em Dürer. O artífice que era, por tradição familiar e de ambiente gótico, tornou-se num artista do Renascimento. Através de Joacopo Barberi, que chegou a Nuremberg em 1500, conheceu as técnicas da antiguidade e dos antigos, entre os quais Vitruvius, que fixou a definição matemática da beleza com a máxima: *a beleza consiste numa racional integração das proporções de todas as partes de uma edifício numa maneira tal que cada parte tem o seu lado e forma absolutamente fixados, nada podendo ser acrescentado ou tirado sem que se destrua a harmonia do todo* [segundo Leon Battista Alberti]<sup>3</sup>.

Se Dürer havia bebido os princípios matemáticos das proporções da beleza através da obra de Cesariano, *Vitruvius*, editada em 1521, e sendo Cesariano discípulo de Bramante, podemos fazer um juízo das ideias que eram praticadas por seu mestre e por Leonardo. Não esqueçamos ainda que Luca Pacioli, grande matemático e amigo de Leonardo, que lhe fez as ilustrações para a obra *De Divina proportione* (fig. I), apresentava Vitruvius num contexto matemático e metafísico, e esta mensagem renascentista e clássica ao mesmo tempo, Dürer absorvera-a e aplicara-a na Alemanha de forma brilhante nos seus trabalhos de gravura — *Primeiro devemos falar das proporções do homem, porque do corpo humano derivam todas as médias e suas designações e nele devem ser encontrados todos os índices e proporções pelas quais Deus revela os mais escondidos segredos da natureza*<sup>4</sup>. De facto, as antigas medidas praticadas na Europa (e que ainda hoje se man-

<sup>2</sup>Vid. Armando Vieira Santos, «Dürer», in *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa Estudos Cor, 1962, pp. 229-232.

<sup>3</sup>In Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, London, Academy Editions, 1988, p. 18

<sup>4</sup>Luca Pacioli, in Rudolf Wittkower, *op. cit.*, p. 25.

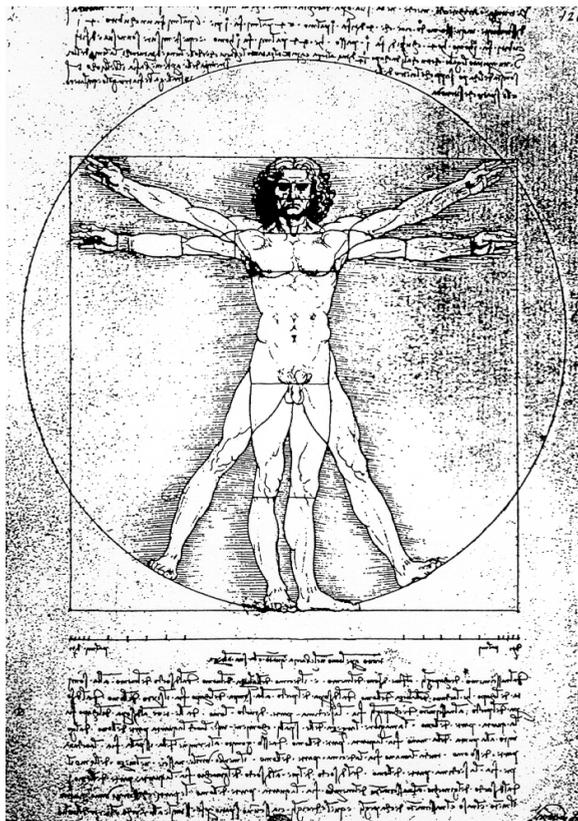


Fig. I – Leonardo da Vinci, ilustração da *De Divina Proportione* de Luca Pacioli.

têm no sistema métrico anglo-saxónico) indicam essas mesmas partes do corpo humano. A adesão de Dürer ao renascimento italiano, inseria-se na sua caminhada pessoal para a *humanização* (no sentido humanístico); no renascimento das artes o artista identificava-se como homem, assim como através de Lutero.

Em Nuremberg, o seu sentimento de insatisfação religiosa, manifestou-se primeiramente através das gravuras em madeira das *Cenas da paixão* e principalmente as quinze gravuras da série *Apocalipse*, editadas em livro no ano de 1498. Nelas, Dürer deu às suas visões uma empolgante agitação e paixão interior, que reflectem os sentimentos de inquietude para com a Roma papal, e a sua discórdia escatológica segundo a atitude da Reforma.

A preocupação de Dürer seria agora voltada para uma busca da forma clássica do conhecimento; a tradição cristã medieval centrara-se no problema do conhecimento do homem e de Deus, com a alternativa humanística, surgiria a forma clássica do conhecimento, que passaria a concentrar-se no sujeito em si, com predominância da lógica e do método, constituídos como ciência. O Conhecimento passaria a apresentar-se segundo uma perspectiva e uma amplitude simbólica e hermenêutica. Para esse conhecimento concorreram as traduções feitas do grego para o latim por Francesco Maurolico e Frederico Comandino e as respectivas edições de Arquimedes, Apolónio, Diofeuto,

Aristarco de Samos e Euclides. Também os avanços na matemática e na álgebra que se deram a lume por Luca Pacioli, *Suma de Aritmética* (1494), Ludovico Ferrari e as *Equações Quárticas* (1522-1565) e Francesco Vieta com a introdução de letras do alfabeto grego melhorando o simbolismo algébrico para representar constantes e incógnitas.

Se Leonardo da Vinci foi mais exuberante e prolixo, Dürer seria mais interviente através das suas obras sobre problemas teóricos, com o tratado das medidas *Unterveisung der Messung* (1525), e os quatro livros sobre as proporções humanas *Vier Bucher von menschlichen Proportion* (1528)<sup>5</sup>.

Para Dürer e a sua época a *profecia* relativa ao fim do mundo era uma tétrica visão com actualidade. Naqueles tempos calamitosos, de guerras e distúrbios, até os mais negros presságios pareciam realizar-se: a derrocada da autoridade do imperador, a desvalorização do dinheiro e de outros valores, a insegurança geral, a rebelião dos camponeses, o alastramento da sífilis, as fomes, as secas e os intensos invernos gelados. Havia a convicção de um castigo universal. Data deste período o *Apocalipse*, pois para o artista de Nuremberg, uma das principais missões da arte deveria ser a narração da *História Sagrada*. Os painéis de *Os Quatro Apóstolos* parecem uma advertência serena naqueles tempos tão agitados. Dürer, como muitos alemães seus contemporâneos, depositou todas as esperanças em Martinho Lutero. Aproximadamente a partir de 1500 e até ao fim dos seus dias, interessou-se profundamente pelos problemas relacionados com a teoria da arte, e especialmente com o estudo das proporções, tema de grande actualidade para os humanistas da época.

Foi provavelmente através de Konrad Celtis que Frederico o Sábio aceitou ser o mecenas fiel e generoso de Dürer a partir de 1496. Por aquele grande humanista terá sido também introduzido no grupo da plêiade maravilhosa dos humanistas de Nuremberg, a *Herrentrinkstube*, onde conheceu Willibal Pirkheimer (o mais erudito humanista laico da sua época que seguramente aconselhou e influenciou o artista), por quem a amizade se manteve toda a vida. Neste círculo de gente tão especial, não havia outro artista senão Dürer, a sua aceitação deveu-se a mérito próprio e ao destaque social que já tinha. Foi também a queda natural pela ciência e o gosto pela música e a mitologia, que fez ganhar a simpatia daqueles humanistas, os quais cultivavam entre si a geometria, a astrologia, a astronomia, a cosmografia e as ciências naturais. Amigo íntimo do artista, Pirkheimer estava relacionado com sábios e letrados, acompanhando sempre com vivo interesse o apaixonado debate de ideias que levou à eclosão da Reforma e fez alguns desses seus amigos intransigentes defensores de Lutero.

Partindo directamente do Evangelho, Martinho Lutero impugnou o valor de toda a tradição eclesiástica e chegou à negação da obra da Igreja e da sua fundação. Na doutrina e nos resultados históricos que dela derivaram torna-se evidente o valor revolucionário daquele retorno aos princípios que o Renascimento procurara realizar em todas as manifestações da vida. No domínio religioso, este princípio levava a negar o valor da tradição e, portanto, da Igreja, que durante séculos acumulara o património das verdades fundamentais do catolicismo.

O retorno aos princípios significava, portanto, o retorno ao ensinamento fundamental de Cristo, à palavra do Evangelho, e daí o repúdio por tudo o que a tradição eclesiástica acrescentara a esta palavra. Lutero defendia a *justificação por meio da fé*, pre-

<sup>5</sup>Robert Mandrou, *Des humanistes aux hommes de science (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 37.

tendia recuperar a fé e devolvê-la como Evangelho. A “Fé”, era para ele a *confiança* pela qual o homem deveria crer que os pecados lhe seriam remidos gratuitamente por Cristo — esta seria a própria justificação por parte de Deus.

O homem que tem fé é o homem cujos pecados foram remidos, o homem justificado, o homem salvo. A negação da tradição eclesiástica, operada mercê de retorno ao Evangelho, torna-se assim a negação da fundação sacerdotal e por isso a negação da distinção entre casta sacerdotal e mundo laico. Esta consequência é tratada no escrito de Lutero *À nobreza cristã da nação alemã* (1520), que iniciou a rebelião da Alemanha contra a igreja de Roma. Este foi o mesmo ano em que Dürer fez aquela declaração, e a angústia a que ele se referia era a de qualquer cristão nunca poder atingir a salvação, e estar eternamente condenado pelos seus pecados, ou até por pecados que ele nunca tivesse cometido.

---

### *Dos princípios pitagóricos e platônicos*

---

Dürer trazia já em si a tradição gótica religiosa e mística das formas perfeitas. Trabalhara-as na oficina de seu pai como aprendiz de ourives, submetera-se ao revigor movimento renascentista italiano, e tentou tocar a *harmonia das esferas* através das artes plásticas que dominava como verdadeiro mestre que era. Se Lutero mostrara ao homem do norte (o alemão e o dos Países Baixos) um mundo melhor e mais celestial, um regresso à pureza cristã primitiva, apontando-lhe os Evangelhos, qual Platão, e se Pitágoras desvendara a divindade pela pureza simbólica e mística dos números, da geometria e da música, Dürer, por seu lado, sintetizou a ciência do Renascimento e a mensagem da Reforma, revelando-se claramente como um crítico do aristotelismo.

Pitágoras cultivara com esmero a *matemática* e a *música*, mas foram aos seus discípulos Filolau de Tebas e a Arquites de Tarento que se deu o desenvolvimento e difusão da aritmética e da geometria, como a criação da teoria das proporções e do *Teorema de Pitágoras*. Foi porém através da música (figs. IIa e IIb) e da descoberta da relação directa da altura dos sons com o comprimento da corda vibrante, que Pitágoras chegou à teoria das proporções. Surgiu daqui a ideia de que a *realidade inteira se encontra*



Fig. IIa e IIb – Escala pitagórica. Detalhe da Escola de Atenas, Rafael.

estruturada por uma regularidade, por uma sequência numérica com equivalência no real, fazendo-se equivaler aqueles números a conceitos aritméticos e geométricos: o ponto era equivalente a 1; a linha ao 2; a superfície ao 3; os corpos ao 4. A essência das figuras aparecia assim igual à dos números que designavam o conjunto dos elementos espaciais nelas contidos.

O espaço cósmico é o substracto geral de todas as coisas, e cada uma das coisas particulares consiste em formas geométricas regulares, distribuídas no espaço. Este princípio applicava-se não só e numericamente à natureza exterior, como às relações sociais e espirituais, assim como aos seus elementos e suas leis: as propriedades da matéria, a relação entre a altura dos sons, a dimensão da corda e a distância entre os planetas.

### O problema das proporções harmónicas

As proporções harmónicas foram reveladas por Pitágoras e Platão, cujas ideias, que estiveram sempre vivas durante a Idade média, tomaram novo folgo a partir do séc. XV com o Renascimento. No conceito pitagórico dos números, o 3 é o primeiro número real porque tem princípio meio e fim<sup>6</sup>, porque é o símbolo da Trindade, e claro está que tem uma equivalência musical. Este princípio do número e da harmonia (musical / arquitectónica), foi mais tarde aplicado na tradição cristã europeia à construção das catedrais, tomando como medidas base as que Deus entregou a Moisés para a construção do Tabernáculo e que Salomão também utilizou para o seu templo.

Francesco Giorgi explicaria estas proporções partindo de termos musicais na sua obra *De Harmonia Mundi totius* (1525, fig. III), na mesma altura em que Dürer publica-

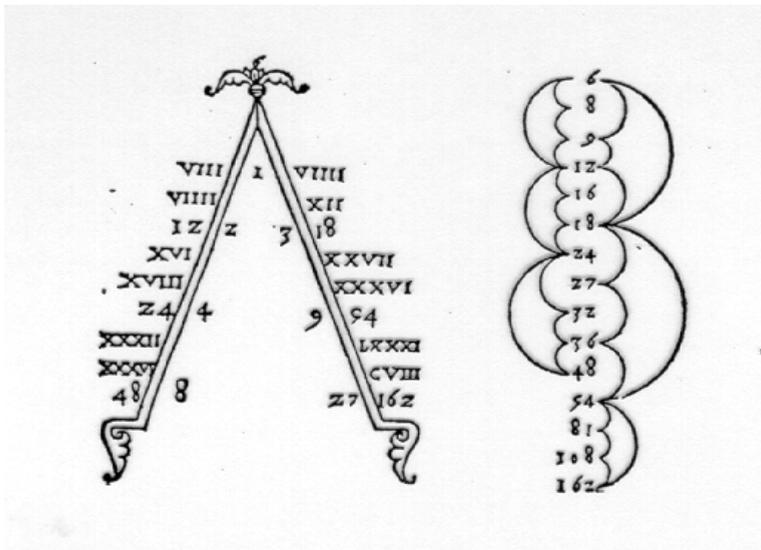


Fig. III - De Harmonia Mundi totius de Francesco Giorgi.

<sup>6</sup> Aristóteles no seu *De Coelo I*, e Plutarco no *Sympos*, fazem referência a esta definição. Também Marsilio Ficino, no seu comentário ao *Timeu* de Platão, segue a mesma definição.

va os seus trabalhos sobre perspectiva e geometria aplicados à sua arte. Dizia Giorgi, que seguiu muito de perto Ficino, que a medida da nave principal (9:27) correspondia em termos musicais a um *diapasão* (uma oitava) e a um *diapenta* (uma quinta, figs. IV e V). Giorgi partia assim da tradição pitagórica (ou neo-pitagórica), e do

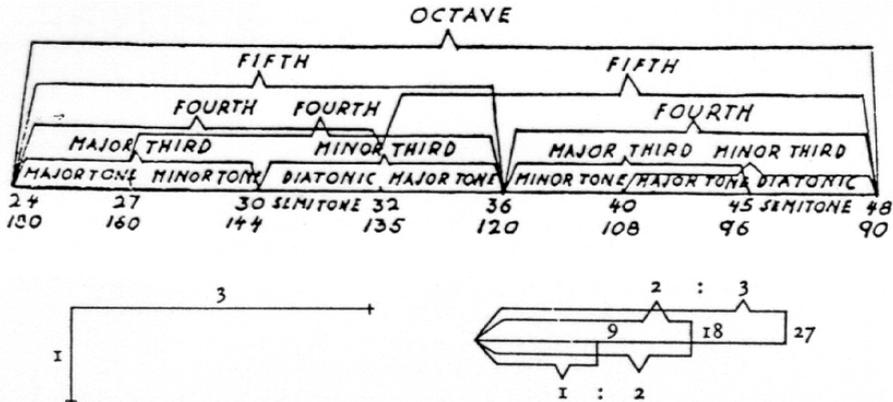


Fig. IV-V - Os intervalos de oitava e de quinta correspondiam à medida da nave principal, segundo Francesco Giorgi. Diagrama musical da obra *Explicações de Ezechieel*, de H. Prado e G. B. Villalpando, 1596-1604.

aproveitamento da progressão da escala musical grega (uma oitava, uma quinta e uma quarta), que se podia representar numericamente por 1:2:3:4, com as variantes 1:2:3 (oitava + quinta) e 1:2:4 (duas oitavas). Nisto estavam de acordo Platão e todos os construtores de catedrais do gótico



Fig. VI - Página do livro de Villard de Honnecourt.

e assim continuou pelo Renascimento com a recuperação dos clássicos.

A harmonia do mundo era expressa pelos sete números 1, 2, 3, 4, 8, 9 e 27 que revelavam o ritmo secreto no macrocosmos e no microcosmos. Os artistas medievais tendiam para projectar uma norma geométrica preestabelecida no seu imaginário, enquanto os do Renascimento extraíam uma norma métrica do fenómeno natural que os rodeava. No entanto, a *regra de ouro* (aplicada através do *rectângulo mágico*), seguia inalterável na arquitectura do renascimento, com a recuperação do clássico greco-latino (figs. VII e VIII).

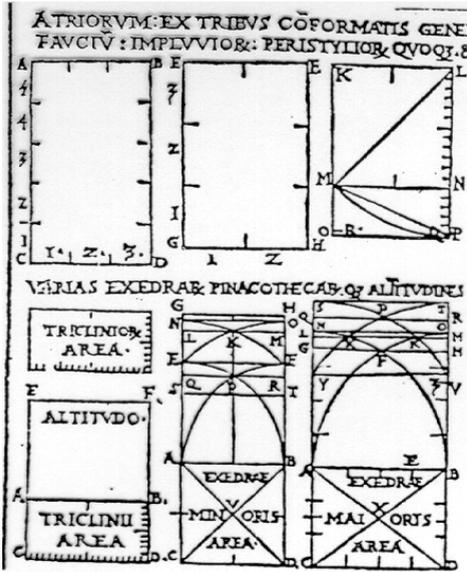


Fig. VII - Página da obra Vitruvius de Cesariano, 1521.

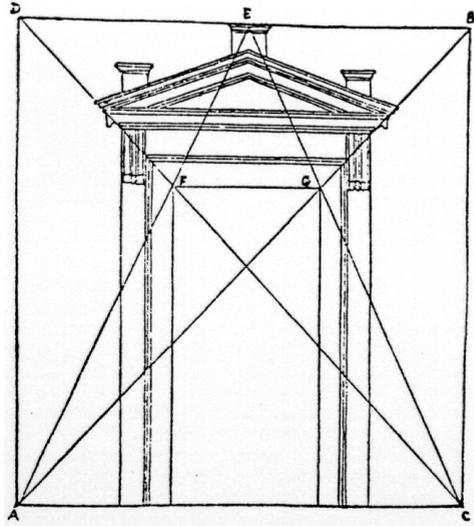


Fig. VIII - Construção de uma porta, do Regole generali di architettura de Sebastião Serlio, 1584.

Dürer plasmou-se nesta dimensão da geometria e da medida humana microcós-mica, na norma métrica de tradição italiana (de influência pitagórica e de fundo ético-religioso platónico).

Saía assim, aquela métrica, e de forma directa, dos intervalos musicais da escala pentatónica grega, aplicada às formas do real que se pretendiam tomar, quer na arquitectura quer nas artes plásticas. Segundo a tradição judaica, árabe e cristã, a origem da música e do fabrico dos instrumentos de metal, era atribuído a Tubalcaim (fig. IX). Concedia-se assim a origem à tradição fenícia, que trabalhara o bronze e o comerciara pelo Mediterrâneo. A Pitágoras, a identificação por forma empírica e científica dos sons, através de uma sistemática forma de múltiplas divisões e subdivisões de vários corpos vibrantes (cordas, metais e sopros) continuada por Filolau. A construção das catedrais e dos instrumentos musicais estava submetida a uma "ciência pitagórica", que se pautava por determinadas medidas ditas de *ouro*, traduzindo uma harmonia natural, um equilíbrio e uma sintonia com o macrocosmos.



Fig. IX - Tubalcaim, Pitágoras e Filolau. Da Theorica musice de F. Gaufurio, 1492.



Toda a sua natureza humana (religiosa, mística, mágica e científica), ele retratou nesta gravura. Expressou o problema da apatia e do desalento pelos enigmas que as suas especulações não conseguiam resolver; como disse Rüdiger H.: *a paz triste da sabedoria profunda*<sup>7</sup>. O seu estado de *melancholia* ali ficou retratado, imagem da sua angústia religiosa, reforçada pela morte da mãe que nesse mesmo ano falecera (1514); só em 1520 viria a libertar-se daquela *angústia* quando encontrou Lutero, e se identificou com o conteúdo do texto *À nobreza cristã da nação alemã*.

Para compreendermos a multifacetada mensagem que Dürer gravou daquela maneira, é importante termos em conta vários elementos que uma leitura iconográfica exige. Serão elementos que a própria época forneceu (a Cabala, a Astrologia, a Geometria Sagrada de Pitágoras e de Platão e o simbolismo cristão), que criou e construiu sobre o homem medieval, mas elementos que também partiram dos aspectos mais profundos da psicologia düreriana, um composto alquímico de lugares familiares, de sentimentos expressos simbolicamente, e de uma ideologia humanística afirmada pelo Renascimento italiano, simbiose de cujo grande impulso recebeu pela via do neoplatonismo, reforçada pela presença de Lutero. Com esses contributos vislumbrou o equilíbrio harmónico das formas e das ideias; a perspectiva, em que foi inovador, surgiria nessa via.

Neste sentido, e para que se possa seguir com alguma segurança a descodificação, que nos permitirá conhecer o pensamento expresso por Dürer nesta gravura, será necessário explicarmos de forma sucinta os princípios da Cabala e da Geometria Sagrada, mesmo sabendo que esta tentativa pode deixar de fora elementos caracterizantes das duas filosofias. Tenhamos ainda em mente que, durante o Renascimento, a teosofia cabalística exerceu notável influência na igreja cristã e que já anteriormente cabalistas notáveis haviam produzido discípulos e alimentado escolas no Mediterrâneo, como Philon, Avicena, Raimundo Lulio, Pico de la Mirandola, Paracelso, Reuchlin e Schikard.

*Cabala (kabbala)* significa em hebraico, ensino oculto e também *tradição (Kabbalah)*, dividindo-se em *especulativa* e *prática*. Para todo o ensino iniciático deve haver sempre um conjunto de *chaves* adequadas à *abertura* dos enigmas, é por isso que também se atribui o significado de *Chave à Cabala*.

É, porém, a *Cabala prática* que nos interessa, pois foi esta que mais se difundiu na Europa medieval e do renascimento, entre os homens cristãos de letras e de ciências. Esta *Cabala* rege-se por regras de hermenêutica, dispostas em três variedades: a *gematria* (corruptela de *geometria*; com afinidades à *numerologia* pitagórica), considera o valor numérico da palavra ou palavras do texto cuja significação se quer indagar e cuja significação será determinada pelo sentido de outra palavra estranha cujas letras somam o mesmo valor numérico que aquela ou aquelas extraídas do texto; o *notáricon*, trata da junção à maneira acrostica, das letras iniciais ou finais das palavras da frase cujo significado se pretende investigar, e sendo o acrostico achado, têm-se a palavra que permite descobrir o sentido da frase; e a *themurah*, pela qual o novo significado tirado de uma palavra aparece na transposição das letras de que aquela se compõem, ou separando-as de modo a formarem palavras diferentes por um processo anagramático.

É doutrina principal da verdadeira *Cabala*, entender a natureza da divindade pelo reconhecimento do microcosmo e do macrocosmos, das divinas emanações e da cosmogonia, da criação dos anjos e do homem, dos seus destinos e do significado da verdadeira lei. Esta doutrina está contida em dois livros, o *Sepher Ietsirah (Livro da Criação)*

<sup>7</sup>Rüdiger an der Heiden, «Dürer», in *História da Arte*, vol. I, Mem Martins, 1972, pp. 285-308.

e o *Sepher-ha-Zohar* (*Livro do Esplendor*). E neste último que se encontra a árvore *Sephiroth* com as suas dez manifestações, forma representativa do *homem arquétipo*, filho de deus, *Adam Kadmon*: 1.º *Kether* (Coroa, Potência Suprema); 2.º *Chokmah* (Sabedoria Infinita); 3.º *Binah* (Inteligência Divina); 4.º *Gedulah* (Magestade ou Misericórdia); 5.º *Geburah* (Força ou Temor a deus); 6.º *Thiphereth* (Beleza); 7.º *Netsach* (Vitória sobre a morte); 8.º *Hod* (Glória e Repouso); 9.º *Iesod* (Fecundação); 10.º *Malkhuth* (Reino). Os cabalistas cristãos juntaram a estes dois livros o *Apocalipse de S. João*, que desvenda as realizações da Ciência no campo do Amor e da Caridade. Dürer revela ter conhecido muito bem a interpretação cabalística do *Apocalipse*, nas gravuras *A prostituta da Babilónia* (1498) e *A visão dos sete candelabros* (1498).

Como já se disse, a *Cabala* é uma chave para abrir as portas dos mistérios divinos, e esta imagem da *chave* esta relacionada com o duplo sentido de *abrir e fechar* qualquer coisa. É por sua vez o símbolo da *iniciação* e da *discriminação*: quando se entregam as *chaves* do conhecimento a alguém, isso significa que essa pessoa passou a entender a realidade de uma forma diferente, num outro nível de leitura e de sensibilidade. É o mesmo significado da atribuição das *chaves do Reino dos Céus* a S. Pedro. É o poder das *chaves* que permite *ligar e desligar, abrir e fechar* o céu, desvendar os segredos ocultos ao comum dos mortais. As *chaves* que figuram no armorial papal (uma de ouro e outra de prata), têm esse mesmo significado, e no período do império romano, estavam associadas a Janus, pois era ele que *abria e fechava* as duas portas do ano, os dois solstícios, as fases ascendente e descendente do Sol, ao mesmo tempo que representava a autoridade espiritual e as funções reais. A *chave* simboliza o chefe, o mestre, o iniciador, aquele que detém o poder de decisão e a responsabilidade. É por isso que, esotericamente, possuir a *chave* significa ter sido iniciado, ter entrado num meio restrito, numa casa, numa irmandade ou confraria, ou num grau iniciático.



Fig. XI – As chaves da Cabala.

Ora, o que se observa na gravura *Melancolia*, pendente da cintura do anjo em primeiro plano, não é apenas uma chave, mas seis (fig. XI). Segundo a tradição cristã (seguindo o Pseudo-Denys o *Aéropagita*, na sua *Jerarquia celeste*), há três ordens de anjos subdivididos em nove coros<sup>8</sup>: Primeira Ordem < 1.º Serafins (heb. *Haiioth Hakodesh* – Inteligências providenciais); 2.º Querubins (heb. *Ophanim* – Formas ou Rodas, efusão de sabedoria); 3.º Tronos (heb. *Aralim* – Poderosos que mantêm a estrutura da matéria); Segunda Ordem < 4.º Dominações (heb. *Hashemalim* – Lúcidos que dão forma física); 5.º Virtudes (heb. *Sheraphim* – Ardentes de zelo, que produzem os elementos); 6.º Potências (heb. *Malakhim* – Reis que produzem os minerais); Terceira ordem < 7.º Principalidades (heb. *Alhim/Eloim* – Deuses ou Enviados de deus, que produzem os vegetais); 8.º Arcanjos (heb. *Beni alhim* – Filhos de *Eloim*, que produzem os animais); 9.º Anjos (heb. *Kherubim* – Anjos da guarda).

A tradição judaica considera ainda mais um grupo, o 10.º ou *Aishim* que é constituído pelos heróis ou almas glorificadas, que comunicam à humanidade a inteligência, a indústria e o reconhecimento das coisas divinas. Dos Arcanjos, reconhece o cris-

<sup>8</sup> As três ordens de anjos no cristianismo, vieram pela tradição judaica e correspondem às três tríades que formam a árvore *Sephiroth*.

tianismo sete, desde os concílios de Laodiceia (c. 360), de Roma (745) e de Achem (789): Miguel (Vitorioso), Rafael (Médico) e Gabriel (Núncio); os outros estão proibidos de serem mencionados desde essa altura, mas os seus nomes existem e provêm da tradição judaica e são: Baracael (Ajuda), Uriel (Companheiro do forte), leadiel (Remunerador) e Sealtiel (Orador).

Ora, para identificar este anjo tão especial, deve-se atender ao número de chaves, pois é através delas que chegamos de forma indirecta à sua identidade, utilizando para isso o método da *themurah*. Tratando-se de um anjo, verificamos que o 6º grupo da segunda categoria (o detentor da sexta chave) é designado por *Malakhim* (Reis, *Malakhah* no singular), mas como parece óbvio, no contexto da imagem em geral, não faz sentido que Dürer quisesse representar um *Malakhah*, significando que ele recorreu a um processo cabalístico elaborado para querer significar um determinado anjo sem recorrer às formas tradicionais de representação católica apostólica e romana — Dürer encontrava-se profundamente dividido e angustiado em relação à Roma papal.

Aplicando a *themurah* e tirando o exemplo da própria Bíblia, onde Deus diz no *Êxodo*: *Enviarei diante de ti o meu anjo*. Ora, o meu anjo é, em hebraico, *Melakhi*. Transpondo as letras dessa palavra, obtemos o nome do anjo de que se fala nesta passagem bíblica, e que é *Mikhael* (Miguel), o protector do povo hebreu e o da própria Igreja católica romana; este exemplo de aplicação da *themurah* no caso em questão, em que Miguel é invocado, é conhecido na tradição judaica, e mais uma vez é a prova de que Dürer não só teve acesso directo à tradição, como a aprendeu. Como se sabe, Dürer nunca deixou de ser cristão, o seu problema, assim como o de milhares de crentes na Europa renascentista, era o de se encontrarem em grave crise existencial em relação a Roma, só resolvida com a intervenção de Erasmo e de Lutero.

Ao lado de *Mikhael* está outro anjo mais pequeno (um Querubim) sentado sobre uma *Roda* (mó), escrevendo numa ardósia. É ao 2.º grupo da primeira hierarquia que pertencem os *Ophanim* (Formas ou Rodas), que segundo a tradição foram responsáveis por terem posto em movimento as *rodas estreladas*. No *Génese* (III, 24) surgem como os guardiões do Eden: *E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Eden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida*. No *Êxodo* (XXV, 18-21) é evocada a sua presença no momento da construção da *Arca da Aliança* quando IAHVE prescreve a Moisés: *Farás, também dois querubins de ouro: de ouro os farás, nas duas extremidades do propiciatório. Farás um querubim na extremidade de uma parte, o outro querubim na extremidade da outra parte: de uma só peça com o propiciatório fareis os querubins nas duas extremidades*. Parece evidente tratar-se de um *Ophani*, a sua dimensão e o facto de se encontrar sentado sob uma *Roda* (mó), não deixam dúvidas.

É notável a forma como Dürer insiste em não representar de forma tradicional os símbolos e as figuras do Velho Testamento preceituadas por Roma, o seu distanciamento religioso e ideológico é evidente, assim como a sua opção por outra tradição simbólica e iniciática, que em tudo chocava e contradizia o dogma católico apostólico romano e que dava respostas para um regresso à pureza do cristianismo primitivo e para uma vida segundo os Evangelhos: a *Cabala* cristã.

O pequeno *Ophani* que se observa na gravura encontra-se ainda encostado a um edifício, que ao contrário da interpretação feita por Rüdiger H. (...) *figura alada, sentada junto de um edifício inacabado* (...) <sup>9</sup>, cremos encontrar-se acabadíssimo, pois deve repre-

<sup>9</sup>Rüdiger an der Heiden, *op. cit.*, p. 306.

sentar o Templo que *IAHVE* ordenou a Moisés que construísse, e em cujo tabernáculo se encontrava a *Arca da Aliança*. Lembremos que a dita *Arca* se encontrava encimada por dois Querubins de ouro, que ao mesmo tempo guardavam as tábuas da lei, e serviam a Deus como “suporte” para “comunicar” a sua vontade no Tabernáculo. O *Ophani* que observamos encontra-se encostado a parede do Templo e segura nas mãos uma das “tábuas” (Deus entregou duas a Moisés), onde escreve metade das leis (cinco), pois não devemos obliterar que Deus, quando transmitiu as mesmas leis no monte Sinai, Ele o fez de forma indirecta. Deus nunca se dá a ver nem a falar aos homens de forma directa.

Também encostado ao edifício do Templo, está uma escada com sete degraus, símbolo da progressão para a sabedoria, da ascensão para o conhecimento e da transfiguração de Cristo. Faz sentido encontrar-se apoiada no Templo, pois não é através dele que o homem tem a oportunidade de chegar a Deus, de entrar no seu habitáculo? E de, através da oração, pelo sacrifício e pela fé se elevar até Ele? A *escada* aparece assim, como símbolo do *axis mundi* e da verticalidade espiritual; com ela teria sonhado Jacob.

No Antigo testamento o número sete é utilizado 77 vezes, mas na representação da escada é evocado o esforço que todo aquele que busca deve fazer para se elevar mais alto, sempre em humildade e por tempo estipulado pela tradição, em ciclos não menores de sete anos. É curioso, e não nos parece que Dürer tenha esquecido esse pormenor, ou que tenha sido mera coincidência, que desde a primeira vez que esteve em Veneza (1494) até que fez o seu auto-retrato (1500), qual “Cristo” (!), vão sete anos, que desde a sua “cristificação” até que voltou a Itália pela segunda vez (até ao final da sua estada em 1507) vão mais sete anos, e que finalmente desde esta última data até que burilou a *Melancolia*, vão novamente sete anos. Terá sido mera coincidência, ou Dürer quis de facto retratar-se simbolicamente?

Segundo a arte do Tarot (outra das artes praticadas por certos cabalistas cristãos<sup>10</sup>), as vinte e uma principais cartas do baralho, que formam os *arcanos maiores*, estão agrupadas em *ternários* de sete cartas, e cada um dos três grupos é identificado com um período do caminho que o iniciado na tradição irá percorrer. Assim, o primeiro *ternário* vai do *Saltimbanco* (I) até ao *Carro* (VII) e está relacionado com os valores do espírito, num sentido ontológico e ético; o segundo *ternário*, da carta da *Justiça* (VIII) à *Temperança* (XIII), com os valores da alma; e da carta do *Diabo* (XV) à do *Mundo* (XXI) com os mistérios que o corpo físico encerra, como templo que guarda em si a própria alma.

Ora, dos quatro elementos clássicos, que quer Platão, Pitágoras e a tradição cabalística incluem nos seus ensinamentos (Fogo, Água, Ar e Terra) e que Dürer fez representar nesta gravura, um há que se relaciona com este período da vida do artista, no final do terceiro ciclo de sete anos (1514), e que corresponde exactamente à última carta do Tarot e ao que ela representa (o Mundo, a Terra), assim como ao estado de *melancolia*. Platão diz-nos no *Timeu*, sobre as doenças relacionadas com o organismo humano e com a sua alma que, a cada elemento se relaciona um estado de alma e as partes líquidas (sangue e bÍlis): Fogo < quente, bÍlis amarela e febre; Água < húmido, sangue e terço; Ar < frio, fleuma e quotidiano; Terra < seco, bÍlis negra e quarto.

O estado de *melancolia* era atribuído a uma disfunção da alma com o elemento Terra. Outra designação latina para *melancolia* era *atra bilis* ou *bilis negra*, e no quadro platónico lá se encontra esta relação: a da *bilis negra* com a *Terra*. O *mundo* do Tarot ex-

<sup>10</sup>Platão, *Timeu*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 208-209 e 276.

prime a recompensa, ou coroamento da obra (alquímica, mágica ou iniciática), o seu sucesso e a *iluminação*, o reconhecimento público pelas obras feitas, em fim, a *boa fortuna* ou *boa sorte*.

De facto, vemos um morcego esvoaçante segurando a legenda *Melancolia*, que como já observamos se relaciona com uma disfunção do elemento Terra; no pé da gravura, encontra-se a representação da *esfera*, símbolo perfeito de *Terra/Mundo*. O que podemos inferir daqui é que, apesar de Dürer ter atingido o final das provas a que foi submetido durante vinte e um anos, e ter sido reconhecido como *Mestre*, o que iremos ver brevemente, ele viu-se confrontado naquele momento da sua vida (1514), com dois acontecimentos que o angustiaram profundamente: a crise existencial com a igreja de Roma e a morte de sua mãe no mesmo ano. Encostado à esfera, lá se encontra o *cão*, fiel amigo do homem, psicopompo na noite da morte.

Regressando ao edifício. Os elementos que o identificam como *Templo* não são apenas a *escada*, o *Querubim* a *balança* e o *sino*. Algo mais define aquele espaço como sagrado; dedicado ao pai celeste, e essa outra indicação é o retângulo numerado que se encontra gravado na parede frontespícia do mesmo edifício (fig. XII). *Kameas* é a designação que se atribuía aos “selos mágicos” cabalísticos e numerológicos bem conhecidos daqueles que praticavam as artes divinatórias.

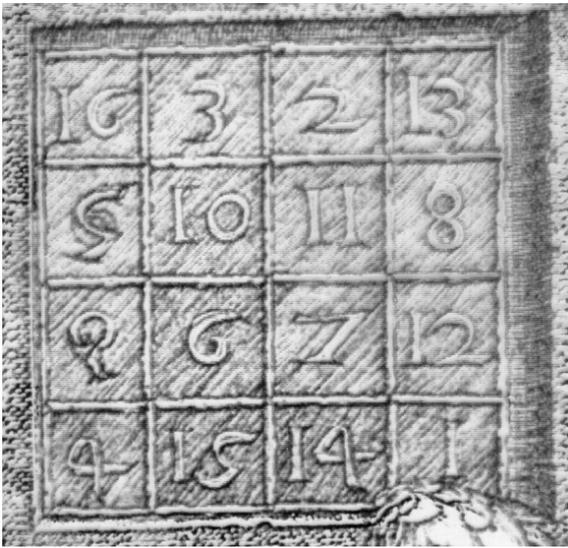


Fig. XI - O Kameas de Júpiter.

Este “quadrado mágico” é o *selo de Júpiter*, companheiro de outros planetas, e cujo preceito indica dever ser desenhado em folha de estanho. — Inscrito pelo lado interior, um quadrado num círculo, e do outro a quadrícula numerada relativa ao planeta (neste caso Júpiter). A soma dos números horizontais, verticais ou em diagonal, será sempre 34 ( $3+4=7$ ). Sobre a parte reversa deste selo será desenhada a figura de Júpiter: um rei vestido de arminho e coroado, a sua cabeça será encimada pelo tetragrama. O selo será conservado na penumbra<sup>11</sup>, e envolvido num tecido de seda azul, assegurando aos que o portam, a afeição e a

amizade de todos, permitindo a quem, ou àquilo que o porta, conhecer uma doce velhice. Evitará conhecer as angústias da loucura e protegelo-à em todos os negócios que empreender. — Esta relação de Júpiter / Deus Pai com o número 34 e com as *tábuas da lei* (vid. sup.) aparece também no *Êxodo 34*: *Então disse o senhor a Moisés: Lavra-te duas*

<sup>11</sup> O espaço interior do Templo é reservado a Deus, onde se manifesta de forma especial, ocultado dos olhares profanos e comunicando através do hierofante por forma mágica. O nome *Júpiter* deriva do vocábulo latino *Deos Pater*, e este do grego *Dyauz Pitar*, do qual mais se aproxima. A identificação deste edifício como sendo o Templo dedicado ao Pai celeste, é algo que não deixa dúvidas. A forma como Dürer o faz e notória de contrariedade perante o dogma católico da catequese e da *praxis* geral.

*tábuas de pedra, como as primeiras; e eu escreverei nas tábuas as mesmas palavras que estavam nas primeiras tábuas, que tu quebraste.*

De facto, todos os elementos simbólicos representados nesta gravura estão ligados à personalidade de Dürer, expressando o seu pensamento religiosos e místico mais íntimo, a sua situação face ao mundo que conhecia, o sentimento de dúvida e de angústia, a experiência da vida e da morte, mas também a preocupação de deixar uma marca muito pessoal, incontornável e inequívoca da sua identidade e do grau iniciático que tinha atingido. Esta preocupação extremamente pormenorizada, levou-o a registar a sua hora de nascimento, o que nos leva a reflectir sobre a importância que Dürer dava também a astrologia, “ciência” tida como tal na época do Renascimento, apesar das críticas contra a *astrologia judiciária* feitas por Pico de la Mirandola.

Seu pai, Antoine Koberger, anotou na crónica de família o nascimento em 1471, a uma terça-feira de 21 de Maio, dia de S. Prudêncio, às seis horas da tarde<sup>12</sup>, tempo marcado por um pequeníssimo relógio de sol, que se encontra pendurado no exterior do templo sobre a ampulheta. Com numeração romana (de I a XII) e vendo-se o *gnomon* que marca as horas solares, a sua sombra indica um ponto próximo da hora III excedendo-a, que julgamos serem as 18:00. É de notar que a alusão a construção do templo, assim como às divindades que ali estão representadas, significa também a construção simbólica do próprio Dürer enquanto homem, é por isso que a sua hora de nascimento esta ali representada (conotação óbvia com a astrologia<sup>13</sup>), assim como a escada de sete degraus, o arcanjo Miguel (como seu protector) e o Querubim, etc.

O incensório, pode ser tomado como um dos símbolos de Cristo, pois o incenso é constituído por resinas incorruptíveis que, ao serem queimadas, têm como função elevar a oração “pelo fumo” (*per fume*) ao céu; é elemento purificador do ritual de aproximação à divindade, purificador do lugar onde se está e por extensão, purificador da terra — e a esfera ali se encontra bem próxima, junto dos instrumentos de construção do Templo.

O objecto que mais se salienta entre todos os outros, por ser solitário e perfeitamente geométrico, pertence à categoria dos poliedros (regulares, compostos ou irregulares). Os mais importantes são os regulares: tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro. Estes sólidos são designados *sólidos platónicos* por terem já sido estudados por Platão. Pitágoras, porém, já lhes tinha atribuído significados mágicos: o tetraedro assinalava o *fogo*; o cubo a *terra*; o octaedro o *ar*; o icosaedro a *água*; e o dodecaedro o *universo*. O poliedro que Dürer quis aqui representar é irregular, por ser um composto de dois elementos: o *fogo* (tetraedro) e o *éter* (correspondente ao *universo*). O martelo que se vê à sua esquerda é nítida alusão à *Obra*, ao trabalho de “talhar” a pedra bruta transformando-a em geometria perfeita, e não erraríamos nem cometeríamos nenhuma heresia se dissermos, da “pedra branca”, que surge no final da *Grande Obra* alquímica. A *pedra* que Dürer quis representar foi a “sua” pedra, o resultado da sua alquimia pessoal e da sua obra espiritual, que o consagrou como Mestre<sup>14</sup>. O símbolo final e iden-

<sup>12</sup>Ludwig Grote, *Dürer*, Genève, Albert Skira, 1990, p. 12.

<sup>13</sup>Dürer nasceu a 21 de mês de Maio e segundo a astrologia seria do signo Gémeos com ascendente em Escorpião.

<sup>14</sup>*Pedra bruta* e *pedra cúbica* significam dois momentos da vida do *Aprendiz*, e embora esta simbologia tenha sido divulgada durante o séc. XVIII a partir da maçonaria inglesa e francesa, ela já era conhecida desde a Idade Média entre os pedreiros livres, construtores de catedrais. Significa a primeira expressão, o estado de imperfeição do espírito profano antes de ser iniciado na Ordem, imperfeição que deve ser cor-

tificador do grau de Mestre, ali se encontra também, mas na mão do seu protector, o arcanjo Miguel.

O compasso aberto a 45° sempre foi emblema dos mestres pedreiros e não dos aprendizes. Seria adoptado por ordens místicas e iniciáticas para significar o mesmo. Do Latim *compassare* (medir) desde o início que significou o espírito, assim como as possibilidades do pensamento nas diversas formas de raciocínio e, também, da medida, do relativo (círculo) dependente do ponto inicial (absoluto). O afastamento dos seus braços indica a maior ou menor acção do espírito sobre a matéria. No grau de mestre, o ângulo do compasso é fixado em 45°, ou seja, metade do ângulo recto do esquadro, permitindo estabilidade em qualquer trabalho. Quanto mais aberto for o ângulo (até ao limite de 180°) tanto maior será o círculo, o que simbolicamente indica a extensão possível do pensamento a partir de um espírito cada vez mais forte<sup>15</sup>. Eis, pois, o símbolo final e primeiro, que identifica Dürer e que anuncia o término de várias provas, de um processo longo (como todos os percursos iniciáticos) de vinte e um anos.

Esta gravura é, talvez, a mais completa síntese da identidade de Dürer, aquela que melhor traduz o seu espírito, o seu profundo pensamento, típico do renascimento, mas ao mesmo tempo humanístico. Vislumbra-se a inquietação de um homem que, ao ter atingido tão alto grau na evolução intelectual e espiritual do seu tempo, se viu incapaz para resolver a sua maior crise existencial. Que apesar de ser um Mestre, entendeu quão limitado se encontrava para se libertar das fronteiras da existência terrena. Nesta gravura, o homem do Renascimento expressa o seu profundo humanismo através do vasto conhecimento clássico grego, da tradição hebraica e cristã não ortodoxa, emergindo qual ilha utópica querendo viver em pureza original.

---

### *Fontes e Bibliografia*

---

ABBAGNANO, Nicola

*História da Filosofia*, vol. V, Lisboa, Editorial Presença, 1984.

BRUNO, Giordano

*Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain

*Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

COELHO, António Borges

*Portugal na Espanha Árabe*, vol. IV., Lisboa, Seara Nova, 1975.

COHN, Werner

*Albrecht Dürer*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1953.

COLOMER, Eusebio

*Nicolau de Cusa (1401-1464). De Deo abscondito*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1964.

---

rigida, assim como as paixões e os impulsos. A fase seguinte é desbastar a pedra com o martelo de iniciado, para tornar o que é tosco na obra-prima. Cf. A. H. Marques, *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*, Lisboa, Editorial Delta, 1986, cols. 1098-1099. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

<sup>15</sup> A. H. Marques, *op. cit.*, cols. 371-372.

- COLONNA, Giovanni; DONATI, Maria  
*Museus do Vaticano*, Lisboa, Editorial Verbo, 1973.
- DUNSTAN, J. Leslie  
*Protestantismo*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980.
- GROTE, Ludwig  
*Dürer*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1990.
- HEIDEN, Rüdiger van der  
*Dürer. História da Arte*, vol. VI, Mem Martins, Edições Alfa, 1972.
- MANDROU, Robert  
*Des humanistes aux hommes de science (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- MARQUES, A. H. de Oliveira  
*Dicionário de maçonaria Portuguesa*, Lisboa, Editorial Delta, 1986.
- PEFEIFFER, Wolfgang  
*Dürer*, in *Génios da Pintura*, vol. I, fsc. 21, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- PLATON  
*Timée / Critias*, Paris, Flammarion, 1992.
- RUSSEL, Bertrand  
*História da Filosofia*, Viseu, Livros Horizonte, [s. d.].
- TOUCHARD, Jean  
*História das ideias políticas*, vol. III, Lisboa, Publicações Europa-America, 1970.
- WITTKOWER, Rudolf  
*Architectural Principles in the age of humanism*, London, Academy Editions, 1988.