

***LE POTENTIE DI DIO ED I SEGRETI DELLA NATURA: ARTE E
FILOSOFIA OCULTA NA SALA DEGLI ELEMENTI DO PALAZZO
VECCHIO EM FLORENÇA***

***LE POTENTIE DI DIO ED I SEGRETI DELLA NATURA: ART AND
OCCULT PHILOSOPHY IN THE SALA DEGLI ELEMENTI IN THE
PALAZZO VECCHIO IN FLORENCE***

Thainan Noronha de ANDRADE¹

RESUMO: Após assumir o ducado de Florença em 1537, Cosimo I de' Medici (1519-1574) realizou uma série de encomendas artísticas, visando a promoção de sua figura e de seu poder. Entre estas obras, destaca-se a *Sala degli Elementi* no Palazzo Vecchio, executada entre 1555 e 1557. Neste ciclo pictórico, sob a supervisão de Giorgio Vasari (1511-1574) e do erudito Cosimo Bartoli (1503-1572), recorre-se a um repertório mitológico e conceitual inspirado pelo sincretismo neoplatônico desenvolvido na segunda metade do século XV. O presente estudo argumenta que este *corpus* teórico, pertencente à filosofia oculta renascentista, foi imagetivamente utilizado como ferramenta de propaganda política e celebração da figura de Cosimo I, situando-se em um processo mais amplo de circulação de ideias esotéricas na sociedade e na arte florentina do século XVI.

Palavras-chave: Sala degli Elementi; Palazzo Vecchio; Filosofia oculta

ABSTRACT: After taking the Duchy of Florence in 1537, Cosimo I de' Medici (1519-1574) realized a series of artistic commissions, seeking the promotion of his figure and his power. Among these works, the *Sala degli Elementi* in the Palazzo Vecchio was executed between 1555 and 1557. In this pictorial cycle, under the supervision of Giorgio Vasari (1511-1574) and the erudite Cosimo Bartoli (1503-1572), it has resorted to the mythological and conceptual repertoire inspired by the Neoplatonic syncretism developed in the second half of the 15th century. The present study argues that this theoretical *corpus*, derived from the Renaissance occult philosophy, was visually used as a tool of political propaganda and celebration of the figure of Cosimo I, being part of a broader process of circulation of esoteric ideas in Florentine society and art during the 16th century.

Keywords: Sala degli Elementi; Palazzo Vecchio; occult philosophy

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGH-UFMG); Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: thainan.noronha@outlook.com.

Introdução

Em 1540, três anos após ser nomeado duque pelo *Senato dei Quarantotto*, Cosimo I de' Medici (1519-1574) decide abandonar o palácio da família e ocupar o então Palazzo della Signoria, sede do antigo governo republicano florentino¹. A mudança de residência do duque teve como principal motivação a consolidação do ducado florentino, concentrando o poder em suas mãos ao eliminar qualquer separação (física ou mesmo simbólica) entre o governo e a família Medici. Com a transferência, Cosimo I ordena uma série de mudanças estruturais e decorativas no edifício, praticamente duplicando seu tamanho. O projeto ficou a cargo do arquiteto Giambattista Tasso (1500-1555) e de Giorgio Vasari (1511-1574). A reforma incluía ciclos decorativos voltados à exaltação da família Medici por meio do uso extenso de alegorias mitológicas e pinturas de temática histórica (MUCCINI e CECCHI, 1992, p. 15-16, 20; VASARI, 2011, I, 1, p. 18; III, 1, p. 221 s.; HIBBERT, 2003, p. 269; GÁLDY, 2002, p. 490).

Como parte das reformas, iniciadas por volta de 1539, entre 1555 e 1558 são executados por Giorgio Vasari e seus assistentes os *Quartiere degli Elementi*, no segundo pavimento (GÁLDY, 2002, p. 490)². O projeto pictórico e conceitual deste aposento é explicado pelo próprio artista em seus *Ragionamenti*, editados e publicados postumamente, em 1588. A obra, escrita enquanto executava os afrescos, consiste em um diálogo em três partes ou “jornadas” (*giornate*), entre Vasari e Francesco de' Medici (1541-1587), filho primogênito de Cosimo e futuro grão-duque da Toscana. A primeira *giornata*, ocupa-se da decoração do *Quartiere degli Elementi*; a segunda, do *Quartiere di Leone X*; finalmente, a terceira e última parte ocupa-se da decoração do grande *Salone dei Cinquecento*. Este estudo ocupa-se sobretudo da simbologia da *Sala degli Elementi*, contida na primeira parte do texto vasariano (VASARI, 2011).

O programa conceitual do aposento, assim como dos demais, foi elaborado pelo humanista e polímata Cosimo Bartoli (1503-1572), cujas cartas, contendo o projeto conceitual dos ciclos, servem de fonte para as explicações feitas pelo interlocutor de Giorgio Vasari nos *Ragionamenti*, além de outros manuais mitográficos, como a *Genealogia deorum Gentilium* (*Genealogia dos deuses gentios*, ca. 1360) de Giovanni Boccaccio (1313-1375) *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548) de Giglio Gregorio Giraldi, as *Mythologiae* (1567) de Natale Conti, a *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano e a especialmente popular *Le imagini colla sposizione degli antichi*

(1556, a segunda edição, ilustrada, seria impressa em 1571) de Vincenzo Cartari (ca. 1531-1569), entre outras fontes clássicas, através das quais significados filosóficos seriam atribuídos às divindades pagãs, fornecendo um repertório conceitual para uma série de programas artísticos do período (SEZNEC, 1995, p. 288-290).

Vinculado a este repertório mitológico, o programa decorativo destes aposentos destaca-se pelo emprego extensivo de personificações e conceitos derivados da *occulta philosophia* renascentista, corpo de doutrinas inicialmente exposto de modo sistematizado pelo germânico Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535) em seu *De occulta philosophia libri tres* (1533), tendo como fundamento teórico o neoplatonismo cristão de Marsílio Ficino (1433-1499) e sua Academia Platônica de Florença da segunda metade do século XV (ROBB, 1968; KRISTELLER, 1961a; 1961b; 1964; HANKINS, 1990, p. 144-162; FIELD, 1988; ALLEN, 1995; REMES, 2005; CLUCAS, FORSHAW E REES, 2011). O presente estudo concentra-se neste aspecto do ciclo pictórico do Palazzo Vecchio, tendo como principal argumento o de que o neoplatonismo florentino, por meio de sua expressão tardia, a *filosofia occulta*, serviu como um plano de fundo filosófico do programa, combinando conceitos metafísicos, cabalísticos³, míticos, astrológicos e alquímicos, formando um complexo aparato sincrético. Tais conceitos, agrupados sob o neoplatonismo, situam-se dentro de um contexto mais amplo de difusão desta doutrina no âmbito da cultura florentina do século XVI, tendo na *Sala degli Elementi* uma de suas diversas expressões visuais. Em tais programas, elaborados por eruditos e artistas a serviço do ducado, estas ideias seriam utilizadas como meio de promoção e exaltação da linhagem e do governo de Cosimo I. Neste sentido, a noções metafísicas são apropriadas e convertidas em ferramentas de glorificação e consolidação políticas, processo manifesto e reforçado pelas artes visuais.

Tendo como base este fenômeno, Vasari, a este respeito, defende que é permitido ao pintor representar princípios filosóficos ao representar elementos mitológicos com seu pincel, considerando o parentesco entre a pintura, a poesia e a filosofia (VASARI, 2011, I, 1, p. 19)⁴. Neste trecho, o artista funde duas diferentes tradições: 1) a ideia, popularizada pelos neoplatônicos florentinos, de que os antigos poetas escondiam mistérios filosóficos por meio das fábulas e mitos⁵ e 2) ao *motto* horaciano “*ut pictura poesis*”, que orientava, teoricamente, a arte pictórica em termos similares à arte poética, servindo de fundamento para os primeiros escritos teóricos sobre arte no decorrer do século XV⁶. Vasari conclui que suas pinturas de deuses mitológicos tinham como objetivo seguir o exemplo dos antigos, “os quais, sob estes

nomes, ocultavam alegoricamente os conceitos da filosofia” (VASARI, 2011, I, 1, p. 19)⁷.

Arte e filosofia oculta na Sala degli Elementi

Este arcabouço conceitual é especialmente presente na *Sala degli Elementi*, o quarto principal do *Quartiere degli Elementi* e objeto principal do presente estudo, cujo ciclo decorativo foi executado por Vasari entre 1555 e 1557 com a colaboração de seus assistentes, Cristoforo Gherardi (Il Doceno, 1508-1556) e Marco Marchetti (ca. 1528-1588) (GIANI, 2011, p. 6-7). O cômodo conta com suas paredes pintadas em afresco, e seu teto, formado por pinturas sobre painéis retangulares subdivididos por molduras ornamentadas (Fig. 1).

Figura 1 — Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, Sala degli Elementi. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Web Gallery of Art, 1555-57⁸

Na *Sala*, as pinturas são subdivididas entre os quatro elementos físicos, atribuídos às três paredes e ao teto, com a parede aberta por janelas, embora não componha a temática elemental, dialoga com a mesma. O artista inicia a explicação da *Sala* pelo teto, ao qual ele atribui a regência do elemento Ar. A colocação do elemento

Ar no teto não é acidental, possuindo uma importância metafísica. Heinrich Cornelius Agrippa afirma que o ar é um espírito vital que passa por todos os seres, dando vida e substância a todas as coisas, unindo, movendo e preenchendo-as. É uma espécie de intermediário através do qual tudo é unido, agindo como “espírito ressonante do instrumento do mundo” não sendo enumerado entre os elementos. O ar recebe em si, diretamente, as influências de todos os corpos celestiais e as comunica aos outros elementos, assim como aos corpos compósitos (talvez, razão de ter sido colocado, na *Sala degli Elementi*, em uma posição diferente dos demais). Recebe e retem em si, “como um espelho divino” (*velut deificum quoddam speculum*), as espécies de todas as coisas, naturais, artificiais ou verbais, levando-as consigo, e infundindo-a sobre as almas e corpos dos homens, projetando imagens ou semelhanças das Ideias divinas, derivadas de coisas ou discursos, sobre a fantasia (ou imaginação) e os sentidos corpóreos. penetrando nos corpos dos homens e outros animais pelos poros. Finalmente, o Ar é a sede de emanções espirituais e naturais (AGRIPPA, 1992, I, 6, p. 96-97). É possível que tais concepções podem ter servido de fonte para Cosimo Bartoli ao planejar a inclusão da cena cosmogônica no teto, vinculando a capacidade transmissiva do elemento à criação de todas as coisas, dialogando diretamente com os sentidos e a mente do espectador com uma função mística de incitar sua alma à contemplação.

O conjunto pictórico é composto por quatro painéis octogonais, sobre os cantos, ilustrados por quatro virtudes: Verdade, Justiça, Paz e a Virtude Mercurial; quatro painéis retangulares, contendo alegorias do Carro do Sol, Carro da Lua, Dia e Noite, flanqueando o grande painel central, consistindo no cerne simbólico da decoração do cômodo, a cena da *Mutilação de Urano* (ou “*Padre Cielo*”) (VASARI, 2011, I, 1, p. 26) (Fig. 2). Hesíodo descreve como Cronos, filho de Urano e Gaia, seguindo o plano e portando a foice produzida por sua mãe, corta os genitais de seu pai, privando-o da capacidade criativa e tomando-lhe a posição de governante cósmico (HESÍODO, 2010, 154-181, p. 32-33). Uma versão latinizada do mito é contada por Boccaccio, uma das principais fontes mitológicas do programa, considerando Saturno (Cronos) como filho do Céu e da Terra que, finalmente, destronou seu pai (BOCCACCIO, 1951, v. 1, VIII, 1, p. 386 s..).

Vasari, baseando-se na autoridade dos poetas antigos, revela que o caos reinava antes da criação do mundo, a partir do qual surgiria a ordem, formada com a dispersão das “sementes” de todas as coisas. A partir destas, o Céu e os elementos foram criados e ordenados, produzindo o universo e sua perfeição. A seguir, Saturno, o Tempo, foi gerado pelo Céu, sendo compreendido pelo movimento celeste (VASARI, 2011, I, 1, p.

20). No painel, o senhor caído sobre o chão, de aspecto sereno, é o Céu; aquele, de pé, que volta suas costas para o espectador e porta uma foice é Saturno, estando prestes a mutilar seu pai, cuja genitália cai sobre o mar. O artista conclui atribuindo ao mito um sentido metafísico: a fábula simboliza o processo de união entre forma e matéria, e a subsequente criação do mundo terreno. A forma é significada pela remoção dos genitais de Urano, e a matéria, pela queda de seus genitais sobre o mar, dando origem às coisas terrenas, inferiores, corruptíveis e mortais (VASARI, 2011, I, 1, p. 20).

A explicação fornecida pelo interlocutor de Vasari deriva diretamente de uma carta enviada ao artista por Cosimo Bartoli em 1555, na qual o erudito desenvolve o conteúdo metafísico da pintura. Bartoli revela que a mutilação de Urano anulou a capacidade criativa da divindade, a qual, misturada ao mar, criou Vênus. Essa faculdade generativa foi então transferida às coisas terrenas, criadas pelo evento, as quais são criadas e se reproduzem mediante a união entre o calor e a umidade, respectivamente, a união entre os aspectos masculino e feminino. Logo, o ato reprodutivo dos seres vivos emula o ato criativo do próprio universo material, baseado na conjunção entre o calor, simbolizado pela genitália de Urano, e os fluidos, aludidos pelo mar, cuja união (manifesta, nos seres vivos, na forma de estímulos luxuriosos e do contato corporal) resulta na espuma marítima, da qual nasce Vênus, tendo o sêmen como equivalente no reino dos seres materiais (FREY, 1923-1930, v. 1, CCXX, p. 410).

Figura 2 — Giorgio Vasari, *Mutilação de Urano*. Óleo sobre painel, Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Google Ars & Culture, 1555-57⁹

A exegese metafísica deste mito é antiga, remontando aos escritos de Plotino (ca. 204/5-270 d. C.). Em suas *Enéadas*, Plotino interpreta Urano como o Absoluto, o Uno (ἕν) ou divindade suprema; Kronos representa o Princípio Intelectual ou Mente

divina (*νοῦς*); finalmente, Zeus representa a Alma do Mundo (*ψυχή τοῦ παντός*). Após ser criado por Urano, Kronos encarrega Zeus de ordenar o universo, pois não corresponde à sua natureza, encerrada à esfera divina e à Beleza essencial, exercer domínio sobre uma esfera inferior e menos bela, inadequada à sua potência. Ignorando a esfera da Alma, Kronos (Intelecto) volta-se à contemplação de seu pai, Urano (Uno). Assim, Kronos ocupa uma posição intermediária entre o reino anímico da diferenciação e multiplicidade (Zeus) e o Supremo (Urano) (PLOTINUS, 1977, V.8.13, p.246). Marsílio Ficino, em seu célebre *Comentário sobre o Banquete de Platão* (escrito em 1469), desenvolve a alegoria de Plotino. Saturno é a mente que “castra” o céu, Deus, pois a fecundidade ou potência divina é diminuída após criar a hipóstase do reino angélico (identificada por Ficino com o Princípio Intelectual plotiniano), como se tivesse sido mutilada. Assim Saturno ou anjo, parece castrar o Céu (Deus), tolhendo-lhe a capacidade criativa. Também Júpiter, a Alma do Mundo, parece mutilar Saturno, pois restringe a força recebida dos anjos em si próprio, limitando-a, por defeito de sua própria natureza, incapaz de suportar todo o influxo angélico. Assim, as procissões de um plano metafísico a outro são comparadas com as mutilações perpetradas por Saturno e Jupiter, respectivamente (FICINO, 1944, V.12, p.76-77). Marsílio retoma o tema em sua tradução comentada da obra plotiniana, adicionando que a faculdade gerativa da Alma do Mundo (Júpiter), é Vênus, sendo uma imagem ou sombra da beleza supraceleste de Saturno, a Mente de Deus (PLOTINUS; FICINO, 1562, V.8.13, fl. 272 v.).

A mesma noção é partilhada por Pico della Mirandola (1463-1494), associado de Ficino. Em seu célebre *Comentário* (1484-6) sobre uma *Canzona di Amore* do poeta Girolamo Benivieni (1453-1542), em termos consonantes com os de Marsílio, afirma que as três primeiras naturezas, ou seja, Deus, a Mente e a Alma do mundo, descritas pelos antigos teólogos pagãos, cujos mistérios foram ocultados por “*velamenti poetici*” (velamentos poéticos), são conhecidos pelos três nomes: Céu (*Celio*), Saturno e Jupiter. Céu é o deus que produziu a primeira mente, Saturno, e desta foi gerado Jupiter, a Alma do Mundo. *Celio* é significativo de toda coisa primeira e excelente acima das outras, como o primeiro céu que é o firmamento e primeiro supereminente à todas as coisas corpóreas. Saturno significa a natureza intelectual, a qual tem a função de voltar-se à sua origem no ato de compreender e contemplar. Jupiter é significativo da vida ativa, a qual consiste na regência, administração e movimento, com seu império, as coisas que lhe são inferiores (MIRANDOLA, 1522, I, 7, fl. 10r.)¹⁰.

Pico aborda a Mutilação de Urano mais adiante, partindo das descrições contidas no *De amore* de Ficino. Segundo os poetas, escreve Pico, pela alegoria da mutilação do Céu por Saturno, entende-se que este seria a primeira e única criação do Céu, indicando que Deus teria criado diretamente apenas a Mente ou mundo angélico, o qual seria responsável por criar o mundo e os seres subsequentes. Considerando que ele se tornara infértil e incapaz de gerar, por esse motivo, seria chamado de castrado, pois após ter criado a primeira mente angélica, mantendo-se em contato constante com sua criação, não se dedica a criar novamente. Assim, os poetas referem-se a esse processo como Saturno (a Mente angélica) castrando seu pai, o Céu (Deus). Saturno, a mente divina, por outro lado, produz a alma do mundo, Jupiter, que não castra seu pai, apenas toma-lhe o reino, preservando a capacidade criativa de Saturno. A mente seria responsável pela produção de todos os céus, elementos e almas racionais, cuja administração, por outro lado, fica a cargo da Alma do Mundo, Jupiter. Estas criações, dotadas de movimento, são assim regidas pela *Anima Mundi*, o princípio de todo movimento, cuja ação, por sua vez, depende da Mente angélica (Saturno), que permanece imóvel e sem contato com o mundo terreno (MIRANDOLA, 1522, II, 17, fl. 30v-31r.). Neste sentido, a pintura vasariana revela-se como uma expressão visual de uma alegoria mitológica neoplatônica sobre a criação do cosmos.

Resta, no entanto, a identificação das demais personagens ao redor da cena central do painel, cuja explicação também é fornecida por Bartoli e Vasari. Vasari explica que estas figuras ao redor de Urano e Saturno são as “*dieci potenze o gli attributi*” (dez potências ou atributos) que alguns autores dão à Primeira Inteligência, que participaram diretamente da criação do universo. Cada uma destas, prossegue o interlocutor, possui vários nomes e classificações, alguns mais obscuros que outros (VASARI, 2011, I, 1, p. 20). Novamente, as descrições de Vasari derivam diretamente da carta supracitada de Cosimo Bartoli. A inclusão destas potências divinas na cena, segundo o erudito, justifica-se por não ser encontrado, entre os antigos latinos ou gregos, a presença de qualquer outra divindade no ato de mutilação do Céu, decidindo por incluir aquilo que realmente fez-se presente no momento de formação do universo durante o evento, as potências ou atributos de Deus que os teólogos atribuem a Deus, os quais são dez: “Coroa, Sabedoria, Prudência, Clemência ou Bondade, Graça ou Severidade, Ornamento, Triunfo, Confissão de fé, Fundamento e Reino” (FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 410-411)¹¹.

Estas emanções ou potências divinas utilizadas por Vasari e Bartoli consistem nas *sefirot* cabalísticas tal como interpretadas pelos adeptos da filosofia oculta

renascentista. Segundo a doutrina da Kabbalah, o universo foi criado e formado por dez emanções ou potências (*sefiroth*) metafísicas de Deus (*Ein Soph*, o Ilimitado ou Infinito, análogo ao Uno dos neoplatônicos, a divindade em seu estado transcendente ao ser), que constituem a Árvore da Vida (*Otz Chiim*), estrutura primordial, formada pelas expressões, forças ou aspectos da divindade, que constituem o universo e o homem¹². A metafísica das *sefiroth*, desenvolvida no final da Idade Média, conforme demonstram os estudos de Gershom Scholem, deriva de um conjunto de diferentes influências que incluem interpretações de textos antigos do misticismo judaico e correntes místicas externas ao judaísmo como o gnosticismo e o neoplatonismo (SCHOLEM, 1987). De fato, a Kabbalah pode ser considerada como resultante do contato entre o gnosticismo judaico e o neoplatonismo no final da Idade Média (SCHOLEM, 1974, p. 45).

Apesar das incontáveis formulações diferentes acerca das Sefiroth, a ordem mais comum destas emanções na literatura cabalística e seus nomes correspondentes geralmente são: 1) *Keter Ekyon* (“coroa suprema”); 2) *Hokhmah* (“sabedoria”); 3) *Binah* (“inteligência”); 4) *Gedullah* (“grandeza”) ou *Hesed* (“amor”); 5) *Gevurah* (“poder”) ou *Din* (“Julgamento” ou “rigor”); 6) *Tiferet* (“beleza”) ou *Rahamim* (“compaixão”); 7) *Nezah* (“resistência duradoura”); 8) *Hod* (“majestade”); 9) *Zaddik* (“o justo”) ou *Yesod Olam* (“fundação do mundo”); 10) *Malkhut* (“reino”) ou *Atarah* (“diadema”).

Desde os anos iniciais da doutrina cabalística, seus adeptos mais inclinados ao neoplatonismo (especialmente Azriel de Gerona¹³) buscavam estabelecer uma correspondência entre o sistema das *Sefiroth* e a hierarquia ontológica neoplatônica, formada pelas emanções do Intelecto, Alma do Mundo e Natureza material. Concebidas como emanções, níveis ou planos intermediários entre o Uno transcendente e a multiplicidade do mundo terreno, a cada um destes plano foi atribuído um grupo de *sefiroth*: *Keter*, *Hokhmah* e *Binah* ao mundo intelectual; *Gedullah*, *Gevurah* e *Tiferet* à Alma; *Nezah*, *Hod* e *Yesod* à Natureza; Malkut ao reino da matéria (SCHOLEM, 1974, p. 107). Este modelo evidencia a afinidade entre as duas tradições, servindo de precedente à postura sincrética adotada pelos autores renascentistas.

No Renascimento, a difusão da Kabbalah ocorreria dentro do seio do neoplatonismo cristão, possibilitada pela formulação da doutrina da *prisca theologia* por Marsilio Ficino. Segundo esta noção, exposta por Ficino já no Proêmio de sua tradução dos textos herméticos finalizada em 1463, todas as religiões e filosofias do mundo são expressões de uma mesma verdade universal (FICINO, 1532, p. 1-3). Em suas *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae*, publicadas em 1486, Pico della Mirandola integraria a Kabbalah cristã nesta cadeia da sabedoria, validando o

misticismo judaico perante a piedade cristã, buscando harmonizar todas as correntes filosóficas e religiosas, dentro de uma concepção metafísica sobre Deus, o mundo e o homem inspirada tendo como fundamento o neoplatonismo (MIRANDOLA, 1998, LXXI, 11>10, p. 524; FARMER, 1998, p. 55, n. 140; 70-71, 87-89, 314-333, 516-551)¹⁴. A partir de então, a *prisca theologia* seria desenvolvida pelos sucessores intelectuais de Ficino e Pico no decorrer do século seguinte (MIRANDOLA; FARMER, 1998, p. 344-363, 516-551). Dentre estes, emerge Johannes Reuchlin (1455-1522), autor germânico inspirado por Pico, autor do primeiro tratado cabalístico cristão, *De arte cabalistica* (1517), fonte direta de Bartoli e Vasari.

Vasari inicia sua descrição pela primeira emanção ou potência, a grande coroa flutuante no segundo plano (Fig. 3), pairando sobre a cena principal, é a Coroa (“*corona*”), *Keter*, tida por alguns filósofos como a primeira das potências divinas de Deus, sendo a fonte “sem fundo, abundantíssima em todos os séculos”, motivo pelo qual Vasari a representa grande e protuberante, ricamente decorada de pedras e pérolas. O escultor ao lado da Coroa é a personificação da Sabedoria (“*sapienza*”), *Hokhmah*, dotada da capacidade de criar todas as coisas, chamada por Reuchlin de primeiro filho de deus, *Yesh* (“*ser*”) e “*principium*” de toda a Criação (REUCHLIN, 1517, fl. 62r ; VASARI, 2011· I, 1, p. 20-21; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 411)¹⁵. Sua representação na forma de um escultor foi indicada por Bartoli, que provavelmente tinha em mente o demiurgo platônico, o criador do universo descrito no *Timeu* que age como um artesão ou escultor, noção difundida na teoria artística do século XVI (PLATÃO, 2011, 28b s.)¹⁶.

Junto do divino escultor está a Providência, também chamada por Reuchlin de Prudência ou Inteligência a terceira potência, *Binah*, mostrada na forma de um senhor que voa acima do escultor, dotado da capacidade de insuflar vida a todas as coisas criadas, como visto nas estátuas confeccionadas pela Sabedoria, as quais diferenciam-se pela tonalidade: uma feita de barro (mais clara e rígida) e a outra recém vivificada pela Providencia, de tonalidade mais quente e viva, demonstrando a agência da Inteligência de Deus. A quarta potência é a Clemência ou Bondade (*Gedullah* ou *Hesed*), que nutre toda a criação, sendo representada, à direita da composição, na forma de uma bela mulher nua, de cujos seios jorra leite, o alimento de todas as coisas animadas (REUCHLIN, 1517, fl. 62v ; VASARI, 2011· I, 1, p. 21; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 411).

A próxima emanção elencada por Vasari é a Graça (“*Gratia*”) ou Severidade (*Gevurah*) - esta última classificação, apenas mencionada por Bartoli e Reuchlin -

infundida em todas as coisas. É mostrada na forma de uma senhora que segura um grande vaso repleto de joias, moedas, recipientes de ouro e prata, colares, e objetos de grandeza temporal como coroas de governantes, cetros e outros atributos de dignidade, indicando que todas as dignidades adquiridas, tanto pelos Medici quanto por outros governantes, sejam oriundas da Graça divina. No entanto, não consta na obra de Reuchlin a associação da qualidade da Graça com esta *Sefirah*, sendo possível que Bartoli tenha deliberadamente substituído ou mesmo confundido a *Gravitas* (gravidade), mencionada pelo autor germânico junto da Severidade, pela *Gratia* (REUCHLIN, 1517, fl. 62r-62v; VASARI, 2011· I, 1, p. 21; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 411). A este respeito, Mino Gabriele acredita que o erro possa ter sido acidental, visto que Bartoli aparentemente recorre às suas referências de memória. O erro, por consequência, influencia o programa iconográfico, que embora exprima a severidade ou gravidade divinas, também celebra a “*grazia*”, expressa através de honrarias, títulos e riquezas. Nesta personificação, Vasari recorre ao repertório figurativo e conceitual da “*Liberalitas*” ou “*Abundantia*”, amplamente difundido no Renascimento, tipicamente representada com uma cornucópia repleta de riquezas (GABRIELE, 2006, p. 333).

A sexta força divina é chamada de Ornamento do céu (“*ornamento del Cielo*”), *Tiferet*, representada como uma mulher cujo rosto é coberto por um véu (à esquerda da Clemência), com raios solares irradiando de seu rosto. O artista segue as indicações de Bartoli (que comete um outro engano ao referir-se à quinta *Sefirah* ao invés da sexta), sugerindo que esta potência seja representada na forma de um ou uma jovem irradiante com raios solares, de acordo com a descrição de Reuchlin, que concebe a emanação como uma “especulação iluminante” (“*speculatio illuminans*”), elencando o nascer do sol entre seus símbolos (REUCHLIN, 1517, fl. 62r, 63r; VASARI, 2011· I, 1, p. 21; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 412). A mulher, de seios expostos, pairante acima do Ornamento e portando uma coroa de louros e palmas, é a sétima potência, o Triunfo, *Nezah*. Inicialmente, Vasari confessa que pretendia representá-la acompanhada de carros triunfais, mas a falta de espaço o fez substituir por esta figura. Esta representação é uma adaptação mais livre, de Bartoli, do texto de Reuchlin, que menciona a *Sefirah* como Senhor dos Exércitos (“*Adonai Sabaoth*”), permanecendo, no entanto, dentro do tema da Vitória (REUCHLIN, 1517, fl. 62r, 63r; VASARI, 2011· I, 1, p. 22; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 412).

A oitava emanação é chamada por Vasari de “*confessione della lode*” (*confissão da fé*), reproduzindo o erro de Bartoli em sua leitura da obra de Reuchlin, na qual um

dos adjetivos da oitava *Sefirah*, *Hod*, é “*consessio laudis*” (sessão de louvor) e não “*confessio*” (confissão). A potência é representada como um grupo de pessoas ajoelhadas que oram elevando as mãos em direção à Coroa, mostrando sua devoção (REUCHLIN, 1517, fl. 62r.; VASARI, 2011, I, 1, p. 22; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 412). A seguir, Vasari descreve a nona potência, *Yesod Olam* (fundação do mundo), na forma do monólito sobre o qual todas as demais alegorias cabalísticas se situam, ainda segundo as indicações de Bartoli. A décima e última emanção, o Reino (*Malkhut*), é representada pela esfera armilar, representando o zodíaco, e o cetro, que simboliza o controle e autoridade sobre os seres vivos. A posição desta potência alinhada à cena da Mutilação do Céu também foi apontada por Bartoli. O Céu encontra-se prostrado em repouso após ter criado todas as coisas, tendo sua capacidade criativa tolhida por Saturno (REUCHLIN, 1517, fl. 62r.; VASARI, 2011, I, 1, p. 22; FREY, 1929-1930, v. 1, CCXX, p. 412). As emanções da Kabbalah cristã, deste modo, são inseridas e integradas ao emanacionismo mítico neoplatônico, resultando em uma expressão imagética da *prisca theologia* promovida pelos magos renascentistas.

Esta cosmogonia neoplatônica e cabalística é vinculada diretamente à figura do duque Cosimo I, construída na relação astrológica entre o duque e a representação do mundo. O cosmos, do qual deriva, etimologicamente, o nome do duque, alinha-se com o signo de Capricórnio, seu ascendente, regido por Saturno, que aponta sua foice em direção ao signo sob seu domínio. Estes aspectos combinados, prossegue Vasari, produzem uma luz benigna sobre a terra e, especialmente, sobre Florença e a Toscana, levando a um governo justo e sólido (VASARI, 2011, I, 1, p. 22.).

Vasari produz, pictoricamente, um significado metafísico e astrológico em relação ao duque: Cosimo I é, simultaneamente, um microcosmo do mundo e um filho de Saturno, situando-se sobre a influência do planeta por meio de seu signo ascendente, Capricórnio. De fato, o duque exploraria esta simbologia em diversas outras obras do palácio e também na mesma sala, adotando o signo como uma de suas insígnias pessoais¹⁷. Por trás desta ideia, está a mesma concepção neoplatônica de um universo formado por correspondências sutis entre todos os níveis ontológicos que o compõem, entre o Uno transcendente, o Intelecto divino, a Alma do Mundo e o mundo material. O cosmo seria um organismo vivo, no qual todo o mundo terreno e seus habitantes seriam constituídos, animados e influenciados por reflexos, imagens e raios provenientes do Intelecto divino intermediados pelos corpos estelares, uma doutrina, difundida por Ficino, sobretudo no terceiro livro de seu *De vita libri tres* ou *De vita triplici* (1489) intitulado *De vita coelitus comparanda* (Sobre a obtenção da vida dos céus), que

serviria de embasamento teórico para a magia e a astrologia renascentistas¹⁸. (FICINO, 1988, III, p. 236 s.)

De acordo com este enquadramento metafísico, de um cosmo composto por graus interconectados da realidade, da esfera do Intelecto divino com as *sefiroth*, até o mundo terreno, o conjunto do teto vincula-se às outras obras da sala. Os painéis do Dia, Noite, os carros do Sol e da Lua, junto dos octógonos contendo as personificações das virtudes, ao redor da composição da Criação, são expressões visuais deste processo emanacionista, representando o funcionamento e a dinâmica do universo recém criado, que atinge sua forma final nos afrescos sobre as paredes da *Sala*, compostos segundo a temática dos quatro elementos que constituem o mundo sublunar (Figs. 3-6) representados por suas divindades respectivas.

Dando sequência ao mito, a emasculação do Céu dá origem ao Nascimento de Vênus, tema da parede do elemento Água (Fig. 3). Vênus emerge de uma concha marinha, segurando em suas mãos um véu que circunda sua cabeça com o poder do vento, sendo objeto de *velificatio*, artifício estilístico utilizado na arte romana antiga como enquadramento de uma divindade por meio de um tecido ondulante, representando um movimento vigoroso, epifania ou mesmo a abóbada celeste, acompanhando divindades celestes, meteorológicas ou marítimas. A *velificatio*, podendo fazer-se presente em figuras em movimento ou, ao contrário, em estado de suspensão, pode indicar a separação ontológica da figura representada com o plano terreno e seus fenômenos, pertencendo a outra esfera de realidade (VELOSO, 2021, p. 1-15; REHAK, 2006, p. 111; SORRENTI, 1999, p. 370), noções pertinentes ao evento ilustrado, consistindo em uma alegoria de um dos elementos que constituem o universo sensível.

Figura 3 — Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Elemento Terra*, Sala degli Elementi. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine, 1555-57¹⁹

O nascimento da deusa é testemunhado por uma miríade de divindades e personagens mitológicos, como Netuno e Tétis, no primeiro plano, respectivamente à direita e à esquerda, entremeados pela personificação do Mar, em espanto, além de Proteu, Palemon (Melicertes), Galateia, algumas ninfas de Anfitrite, as Três Graças, entre outras (VASARI, 2011, I, 1, p. 27). Sobre as duas portas, na forma de ovais (cada um dos quais é coroado com uma cabeça de Capricórnio, uma alusão a Cosimo), surgem duas cenas: na primeira, à direita, mostra a união de Vênus, acompanhada de Cupido, e seu amante, Adônis, contemplando-o e instruindo-o na caça dos animais (uma referência à relação entre o duque e sua esposa, Eleonora de Toledo).

No outro oval, à esquerda, Vênus surge na forma de matrona, cuja estátua é consagrada e recebe oferendas como deusa do amor. Todas estas cenas são incluídas sobre a alegoria do elemento água. Em seu *De occulta philosophia libri tres*, Cornelius Agrippa descreve o elemento como fundamental para toda a vida, e, sem ela, nenhuma vida poderia possível, visto que nenhum animal, vegetal ou planta poderia se desenvolver sem sua umidade. Nela se encontra a virtude seminal de todas as coisas (*seminaria omnium rerum virtus*), especialmente dos animais, cuja semente é aquosa. Igualmente, as sementes das arvores e plantas, embora presas na terra, necessitam ser enraizadas na água para tornarem-se frutíferas. A força deste elemento é tão grande que a regeneração espiritual seria impossível sem a água, como teria tido o próprio Cristo a Nicodemos. Sua virtude também é grande na adoração religiosa, tanto na expiação

quanto na purificação. Graças ao seu poder todas as coisas são geradas, desenvolvidas e nutridas (AGRIPPA, 1992, I, 6, p. 94).

Tal simbolismo vincula-se, segundo Vasari, aos acontecimentos ocorridos com duque. Em especial, simbolizam a capacidade do governante de pacificar crises. Em sua subida ao poder, o duque encontrou-se em um “mar de ondas agitadas e perigosas” - a instabilidade política encontrada por Cosimo após a morte de seu antecessor, Alessandro de' Medici – sendo capaz de contornar a situação, instaurando ordem e tranquilidade, assim como controlado os ânimos exaltados do povo por conta das paixões desgovernadas que ofuscavam a razão. Vasari conclui sua explicação reconhecendo a existência de outros sentidos, “sobre os quais, por brevidade, deve-se calar” (VASARI, 2011, I, 1, p. 28-29)²⁰.

Em termos alegóricos, a parede celebra Cosimo I como agente da concórdia e da harmonia, e a pacificação das paixões mundanas, conceitos que seriam objeto de discussão dos neoplatônicos florentinos. No mesmo *Commento* de Pico, do qual a alegoria da Mutilação do Céu é extraída, o autor empreende uma breve discussão sobre a relação entre a concórdia e a discórdia em sentido metafísico, partindo, em seu argumento, das considerações de Empédocles sobre a questão, mesmo fundador da teoria dos quatro elementos. Pico conta que a discórdia e a concórdia são princípios de todas as coisas, entendendo como discórdia a variedade de naturezas pelas quais as coisas são feitas, e pela concórdia, a união destas. Apenas em Deus, afirmava, não haveria discórdia, “porque nele não há união entre diversas naturezas, mas aquela unidade simples sem qualquer composição” (MIRANDOLA, 1522, II, 6, fl. 21v-22r)²¹. Na matéria, é preciso que a concórdia, ou seja, a união, supere a discórdia, do contrário, nenhum corpo se manteria formado, fragmentando-se e perdendo sua constituição. Por este motivo é dito pelos poetas que Vênus ama Marte, pois a beleza (Vênus), não existe sem a contrariedade (Marte), a qual é dominada e mitigada pela primeira. Assim, é dito que é por este temperamento que o confronto e o ódio, inerentes às naturezas contrárias, são mitigados e refreados. Semelhantemente, entre os antigos astrólogos e sábios, Vênus foi posta no meio do céu junto de Marte, para domar o ímpeto deste, cuja natureza é corruptiva e destrutiva, assim como Jupiter controla a influência maléfica de Saturno (MIRANDOLA, 1522, II, 6, fl. 21v-22v). Neste sentido, a atividade pacificadora de Cosimo I ecoa o funcionamento do próprio universo, por meio da alegoria de Vênus e sua ligação com as virtudes e ações do duque, identificação reforçada pela presença de seu signo astrológico, o Capricórnio, sobre os ovais pintados nos flancos da parede.

Concomitante ao nascimento da deusa, Saturno, mostrado no painel central do teto como a Mente divina responsável pela criação do mundo, ressurge como a divindade representante do elemento Terra (Fig. 4). No afresco, o deus é mostrado como o benevolente criador da agricultura (BURKERT, 1991, p. 231-232), sendo o governante da Era de Ouro, quando os homens viviam em abundância de todas as coisas e desfrutavam de um estado de felicidade e inocência, também governando sobre os heróis e semideuses (HESÍODO, 2010, 109-126, p. 76-77; 156-173, p. 78-9)²². Esta dupla atribuição de Saturno, inspirada pela filosofia neoplatônica, seria incorporada ao manual das *Imagini de i Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari. O deus é descrito como expressão visual da mente pura que se dedica à contemplação das coisas divinas e, adicionalmente, seu tempo, chamado de era de ouro, foi caracterizado por um modo de vida tranquilo e feliz: “pois tal é a vida de qualquer um que busque reduzir o efeito das afeições terrenas e se elevar-se o máximo possível à percepção das coisas do Céu” (CARTARI, 1571, p. 44). Cartari une as duas atribuições de Saturno, considerando sua abundância como uma consequência natural de capacidade contemplativa.

Figura 4 — Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Elemento Terra*, Sala degli Elementi. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine, 1555-57²³

À esquerda, no primeiro plano, encontra-se sentada a Mãe Terra, Reia, esposa e irmã de Saturno, junto de uma cornucópia, simbolizando sua abundância e fertilidade. A cena se passa na Sicília, onde supostamente a foice de Saturno teria caído após emascular o Céu (cena mostrada no canto superior esquerdo). Ao redor de Saturno, acompanhado do Capricórnio, signo que rege e emblema de Cosimo I, um grupo de

peçoas lhe presta homenagem e oferendas produzidas a partir da terra, como flores, frutos, entre outros, de acordo com as estações, por isso também lhe presenteiam com instrumentos com os quais trabalham o campo. Saturno segura com sua mão direita um hieroglífico egípcio de uma serpente que morde sua própria cauda (*ouroboros*). Em seu *Comentário sobre as Enéadas* de Plotino, Ficino menciona o hieróglifo da serpente alada que morde sua própria cauda como símbolo do Tempo e do Céu. Ficino recorre aos *Hieroglyphica* de Horapolo, obra na qual a serpente simboliza o universo, cujas escamas são as estrelas, seu peso a terra e sua suavidade a água. A mudança de sua pele representa o ciclo de rejuvenescimento cósmico, de modo que aquilo que é criado pelo divino tende a retornar a ele. (FICINO 1561, v. 2, In Plotinum, V.8.6, p. 1768; NILIACUS, I, p. 43). O significado do ouroboros, simultaneamente, como símbolo do tempo e do mundo ocorre na tradição alquímica (com a qual Ficino estava familiarizado). A serpente que morde sua própria cauda surge como símbolo do mundo sensível e o caráter cíclico de seu processo de geração e destruição na esfera temporal, o destino da alma encarnada, e o meio de escapar deste ciclo por meio da iluminação, segundo o ciclo emanacionista neoplatônico de processão e retorno, da emanação a partir do Uno ao mundo físico, e a ascensão a partir deste até a origem primeva (COCKING, 1991, 186-187). Ao interpretar o símbolo como alusão ao tempo, Ficino apenas enfatiza uma parte do símbolo, enquanto o *Hieroglyphica*, outra.

Ficino utiliza o símbolo para ilustrar o modo como os antigos egípcios conseguiam sintetizar e expressar os mistérios divinos. Para ele, aqueles que contemplarem tal imagem poderiam aprender todos os mistérios divinos do Tempo, considerando que os egípcios teriam reunido a totalidade dos argumentos discursivos na forma de uma única imagem. A imagem se torna assim uma expressão do irrepresentável, e por meio da contemplação, capaz de estabelecer o contato com esta realidade metafísica. A partir desta relação, aplicada aos Hieróglifos de Horapolo, que desfrutaram de grande popularidade desde sua descoberta no início do século XV, esta iconografia se difundiria amplamente. Na literatura mitográfica, o sentido ficiniano atribuído à imagem é retomado por Cartari e, então, por Vasari, como atributo saturnino, aludindo ao movimento do Tempo e das estações (CARTARI, 1571, p. 41-44, 146; VASARI, 2011, I, 1, p. 30-31).

À direita, prossegue Vasari, duas criaturas marinhas sequestram as ninfas dos bosques, levando-as até Saturno, para que as terras se tornem férteis. Abaixo, a Fortuna, de costas, surge do mar, segurando a tartaruga com a vela (outra *impresa* de Cosimo I), apresentando-os a Saturno, demonstrando que Cosimo I, graças à sua sabedoria e bem

sucedida trajetória, chegou em terra firme, conseguindo concluir sua jornada ao poder. Sua apresentação a Saturno, por sua vez, representa a elevação de sua fama até a eternidade do Tempo. Vasari estabelece ainda uma associação entre Cosimo I e Saturno como divindades provedoras de abundância: assim como os povos concedem a Saturno os primeiros frutos da Terra, assim todos os súditos de Cosimo I, dedicam-se “com o coração e com obras de toda espécie a prestar-lhe tributo”, em retorno do qual o governante garantirá a fertilidade e abundância de seus territórios; de modo contrário, suas riquezas serão levadas, como as ninfas dos bosques, para nutrir o reino do duque (VASARI, 2011, I, 1, p. 31)²⁴.

A Terra como elemento provedor da abundância encontra-se em consonância com as concepções platonizantes contemporâneas sobre o elemento. Agrippa comenta que a terra é a fundação de todos os elementos, “o objeto, o sujeito e o receptáculo de todos os raios e influências celestiais”²⁵. Nela estão contidas todas “as sementes e as virtudes seminais de todas as coisas”²⁶, motivo pelo qual é dito que é animal, vegetal e mineral. Ela, fecundada por todos os elementos e pelos céus, gera de dentro de si todas as coisas; recebe a abundância de todas as coisas e, como primeira progenitora, produz tudo. É centro, fundamento e mãe de todos os elementos da criação (AGRIPPA, 1992, I, 5, p. 93). Pictoricamente, portanto, Saturno surge como expressão da abundância fornecida pela Terra, cujo aspecto materno, enquanto “mãe de todas as coisas” é encerrado na figura de Ops, esposa de Saturno e mãe dos deuses olímpicos.

O sentido da cena principal é reforçado pelos dois ovais pintados em seus flancos, respectivamente: à esquerda, Triptólemo, o primeiro agricultor, ara os campos; à direita, é figurado um sacrifício à deusa Cibele, a Terra, representada repleta de seios, com os quais nutre todas as criaturas. A cena de Triptólemo representa o semear de obras virtuosas de Cosimo I, cujos frutos produzem uma “vera e santa fama”. Além disso, Cosimo, com o arado do bom governo, retira e erradica todas as plantas malignas - os homens malignos e criminosos. Cibele, por sua vez, representa os suprimentos e benfeitorias que o duque concede a todos os seus servos, os quais são mantidos e nutridos sob seu governo (VASARI, 2011, I, 1, p. 31-32). A parede exalta Cosimo I como provedor de riqueza e abundância em seus territórios e, assim como ocorre nos outros afrescos elementais, a figura do duque incorpora os atributos atribuídos ao elemento Terra e suas divindades.

À direita da parede dedicada ao elemento Terra, encontra-se aquela atribuída ao elemento Fogo (Fig. 5). O afresco apresenta a forja de Vulcano, divindade romana do poder destrutivo do fogo, associada desde a Antiguidade com Hefesto (*Hephaistos*), o

deus grego do fogo, das atividades metalúrgicas e do artesanato. Ao centro, Vulcano forja as flechas de Cupido, acompanhado de sua mãe, Vênus, mostrada segurando um fascas de flechas, algumas de chumbo e outras de ouro. Ao redor da cena principal surgem os Amores, que auxiliam a produção das flechas (BURKERT, 1991, p. 167-68; DUMÉZIL, 1996, v. 1, p. 320-21).

Figura 5 — Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Elemento Fogo*, Sala degli Elementi. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: The Florentine, 1555-57²⁷

No lado direito, trabalham os ciclopes Brontes, Estérope e Piragmon, confeccionando os raios de Zeus, os quais são transportados a Júpiter no céu por alguns *putti* (VASARI, 2011, I, 1, p. 29; MARO, 1814, VIII, 413-430, p. 277). Sobre as duas portas desta parede, surgem duas pinturas ovais: Dédalo fabricando o escudo, a armadura e o elmo de Aquiles; e Vulcano que, ao flagrar o adultério de Vênus com Marte, prende o casal em uma rede para que todos os deuses testemunhassem o ato. Para Vasari, assim como na forja de Vulcano são produzidos os raios de Jupiter e as flechas de Cupido, o duque Cosimo I, encarregado pelo “*Padre Cielo*” a fazer, junto de Vênus, as flechas do Amor, fábrica na “forja de seu coração” as flechas da virtude que fazem com que todos se atraíam por suas virtudes. A forja dos ciclopes representa, por outro lado, sua atitude punitiva em direção aos ímpios, enquanto beneficia os justos.

A produção da armadura de Aquiles representa o estímulo dado pelo duque às artes, fomentando obras engenhosas e favorecendo as belas artes e *ingegni*, honrando sua glória e de sua época. A pintura do flagrante de Vênus e Marte, por outro lado,

representa a perseguição silenciosa do duque aos bandidos, descobertos de modo inesperado (VASARI, 2011, I, 1, p. 29). A parede apresenta a virtude criativa e transformativa operada pelo Fogo. Ativo, poderoso, afirma Agrippa, ao mesmo tempo invisivelmente presente em todas as coisas, é impossível de ser rejeitado, forçando tudo a obedecer a si mesmo. É incompreensível, impalpável, não diminuído e riquíssimo em todas as manifestações de si mesmo, sendo ainda a parte ilimitada e maléfica da natureza das coisas, podendo tanto destruir quanto criar a maioria delas. Enquanto em si mesmo é uno, torna-se múltiplo, distribuído de modos diferentes em sujeitos diferentes. O fogo está nas pedras (gerado com o golpe do aço), na terra (gerando fumaça com a escavação), na água (nas termas e poços); no fundo do mar, espalha-se pelos ventos, deixando-os quentes. Também se faz presente em todos os seres vivos, que são preservados pelo calor: “e tudo que vive, o faz por ter o fogo em seu interior” (*et omne quod vivit, propter inclusum ignem vivit*). As propriedades do fogo superior são o calor que fecunda todas as coisas e a luz que distribui vida a elas. O fogo material possui o mesmo efeito, pois é uma espécie de simulacro e veículo daquela luz superior. O elemento em seu estado superior é identificado ao próprio Verbo criador, que afirma ser a luz do mundo (*ego sum lux mundi*), o pai das luzes, do qual provem todas as coisas boas (AGRIPPA, 1992, I, 5, p.91-92). A circulação desta noção na imagética de meados do século mostra-se nas *Imagini* de Vincenzo Cartari, que segue a mesma ideia ao considerar Vulcano como símbolo do calor que nutre o universo (CARTARI, 1571, p. 145-46). A apresentação da virtude criativa do elemento, expressa na figura de Hefesto, o artesão divino, vincula-se a Cosimo como a celebração de seu papel como fomentador da virtude e das artes; por outro lado, assim como o elemento protagonizado na parede, o afresco aborda sua capacidade destrutiva do duque, direcionada aos seus opositores. O tema da parede consiste, por um lado, na celebração da virtude criativa do fogo, que, manifesta em Cosimo I, leva ao fomento da virtude e das artes; por outro, em sua capacidade destrutiva, direcionada aos opositores de Cosimo I.

O programa da *Sala degli Elementi*, portanto, possui uma simbologia em camadas de sentido. As paredes elementais, enquanto emanações da *invenzione* do painel central do teto, por um lado, são alegorias de princípios cósmicos, pela ação dos quais o universo é feito; por outro, representam as virtudes atribuídas a Cosimo I, as quais, por sua vez, são desdobramentos das qualidades atribuídas a cada elemento em nível macrocósmico. Esta identificação é feita, de um ponto de vista astrológico, pelo próprio Vasari ao associar, etimologicamente, o nome de Cosimo ao *cosmos*, o universo (VASARI, 2011, I, 1, p. 22). Neste sentido, o duque se torna a síntese, em nível

microcósmico, de leis macrocósmicas, agindo, em seus domínios, como um *deus in terris*, uma associação recorrente entre humanistas de sua corte, como o literato Giambattista Gelli (1498-1563). Na dedicatória ao duque de seu diálogo *La Circe* (1550), após uma breve exaltação do homem como um ser divino em linhas neoplatônicas, ressalta a necessidade do ser humano buscar as coisas sublimes e abandonar os vícios terrenos, concluindo que os príncipes (tendo certamente Cosimo I como epítome) são “os verdadeiros simulacros e as verdadeiras imagens de Deus”, ocupando o mesmo lugar, em seus estados, que Deus ocupa no universo (GELLI, 1878, p. 19-20)²⁸.

Cosimo I, por extensão, é o representante de Deus sob a terra, servindo como intermediário entre o divino e o terreno. Esta posição é ressaltada por Vasari na decoração da parede das janelas na mesma Sala (Fig. 6), contendo os deuses Mercúrio (Hermes) e Plutão (Hades), deuses associados à alquimia, um dos campos de interesse de Cosimo I. O artista descreve o primeiro deus, como o regente da eloquência e mensageiro dos deuses celestes, assim como Cosimo, “o qual é mercurialíssimo”²⁹, seja em sua capacidade de negociar, seja por sua eloquência, por seu conhecimento da mineralogia, da alquimia e dos segredos da natureza, e de remédios eficazes contra as doenças que afetam o corpo humano, todas essas coisas atribuídas a Mercúrio (VASARI, 2011, I, 1, p. 32).

De fato, Cosimo I era conhecido por seu interesse pela ciência alquímica, instalando em 1555 uma *fonderia* no Palazzo Vecchio, um laboratório voltado à uma variedade de fins: da destilação de plantas a experimentos de caráter metalúrgico, alquímico, cerâmico, entre outros (PICCARDI, 2005, p. 197-210). O interesse de Cosimo I pela alquimia e pela filosofia oculta é atestado por uma série de obras do gênero dedicadas a ele, como o poema alquímico *De la transmutatione dei metalli* do alquimista Antonio Allegretti (1570), entre outras (ALLEGRETTI, 1998; CONTICELLI, 2007, p. 151; PERIFANO, 1997).

Do outro lado está Plutão com seu bidente, junto de seu cão, Cérbero, “o príncipe das minas subterrâneas, da riqueza e dos tesouros”, sem os quais não se poderia produzir qualquer coisa bela. Em sua descrição, Vasari opera um sincretismo (que remonta a Platão³⁰) resultante da fusão entre Plutão (deus dos mortos) e Pluto, o deus grego da riqueza, considerando-o como um aspecto de Cosimo enquanto provedor de bens materiais (HESÍODO, 2010, 767-774, p. 57; 969-974, p. 65; CARTARI, 1571, p. 283; VASARI, 2011, I, 1, p. 32; PLATÃO, 1988, 403a, p. 128)³¹.

Enquanto Plutão representa as riquezas e “qualidades ocultas” contidas na terra, Mercúrio representa a habilidade de manipular estes elementos e forças. A inserção de duas divindades associadas à arte alquímica, em sentido mais amplo, evidencia os interesses esotéricos de Cosimo I; em sentido mais estrito, dialoga com o restante do programa decorativo da *Sala*, enquanto uma referência à manipulação das leis da natureza, cujo fim é a transmutação material e espiritual, de uma natureza inferior e grosseira, a uma superior e divina, tema central da alquimia desde a Antiguidade, mantendo-se até o Renascimento (LINDSAY, 1970, p. 328; GRIMES, 2006).

Figura 6 — Giorgio Vasari, Cristoforo Gherardi e Marco Marchetti, *Mercúrio e Plutão*, Sala degli Elementi. Fresco. Palazzo Vecchio, Florença.



Fonte: Comune di Firenze, 1555-1557³²

Na alquimia, o mercúrio é considerado o mais nobre dos metais, e quanto maior a liga de mercúrio junto aos demais, mais nobre estes seriam – por extensão, a nobreza do ouro se deveria à quantidade de mercúrio em sua composição (HOLMYARD, 1957, p. 136-138). Além disso, como referido na obra de Allegretti, o elemento era utilizado como purificador de outros elementos, como pérolas e na redução do ouro (ALLEGRETTI, 1998, IV, 337-379, p. 89-90), também simbolizando a purificação da alma humana. A ideia de uma transmutação ou ascensão de uma natureza inferior a uma superior também se relaciona com a antiga associação entre Plutão/Hades e

Mercúrio/Hermes. Dentre suas funções, Hermes seria o antigo guia das almas no submundo e, com o tempo, as crenças populares também passaram a lhe atribuir o papel de transportar as almas do reino subterrâneo para as esferas do mundo celeste, agindo como psicopompo (LINDSAY, 1970, p. 37).

Ficino, em seus Livros *De vita*, descreve como Mercúrio, com seu caduceu, é capaz de despertar a alma, sendo também responsável, enquanto corpo celeste, por direcionar a mente até a contemplação das coisas divinas, junto de Saturno (FICINO, 1998, I, 4, p. 112-114; III.11, p.292). Esta atribuição seria retomada por Agrippa, que destaca a função mercurial de elucidar qualquer obscuridade e revelar o que se esconde nas coisas mais ocultas (AGRIPPA, II, LIX, p. 392-393). Assim, Mercúrio é um intermediário entre o plano divino e o terreno, tendo a função de guiar a alma até o conhecimento de Deus.

Arte, Kabbalah, astrologia e alquimia são então unificadas pela metafísica neoplatônica, cujo cerne é união do homem com o divino por meio do conhecimento da criação. Esta ascensão é manifesta pictoricamente no programa decorativo da *Sala*, consiste, de acordo com o próprio artista, na contemplação de Deus, tal como indicado pelo gesto de Mercúrio, com seu braço apontando para o a cosmogonia do teto, direcionando para o alto o olhar do espectador (talvez, uma alusão à sua função psicopompo) (VASARI, 2011, I, 1, p. 26).

Por um lado, o espectador (Cosimo I, em especial) pode compreender os mistérios do universo e sua criação, tal como revelados pela sabedoria cabalística; por outro, por meio de alusões à alquimia e suas “*qualitates occultae*” da matéria, ele pode percorrer o caminho reverso, elevando em direção ao divino, processos fundamentados na metafísica e no misticismo neoplatônicos. A imagem passa a deter poderes talismânicos ao possibilitar a apreensão de verdades e forças transcendentais, uma noção que se popularizaria por meio da obra de Ficino³³. Segundo esta perspectiva, a decoração serve como um veículo de *henosis*, de elevação espiritual e união com o divino, por meio do conhecimento e manipulação das forças e virtudes ocultas da natureza.

Considerações finais

Assim, a decoração da *Sala degli Elementi* no Palazzo Vecchio situa-se em um contexto mais amplo, marcado pela absorção e exploração, tanto na cultura florentina, quanto nas expressões e ideias artísticas, de elementos derivados da filosofia oculta

renascentista, a qual, no decorrer do século XVI, passou a englobar disciplinas como a magia, a astrologia, a alquimia e a Kabbalah cristianizada, reunidas sob um plano de fundo metafísico fornecido pelo neoplatonismo florentino (HANEGRAAFF, 2012, p. 178 s.).

Na teoria artística, a influência destas ideias levou à produção de novas elaborações teóricas sobre os princípios, os objetivos e a prática artística, tendo como eixo basilar a valorização e exaltação do artista enquanto criador. Por outro lado, tais ideias circulariam na cultura cortesã florentina, sendo utilizadas por Cosimo I e sua família como ferramentas de promoção e consolidação de seu poder, baseadas na atribuição de uma validade metafísica e divina ao ducado. Esta dupla corrente de circulação conceitual encontra sua síntese na *Sala degli Elementi*, possuindo como plano de fundo a filosofia neoplatônica, dentro da qual as diversas doutrinas referenciadas no programa decorativo da encontram sua justificação e embasamento teóricos, sob uma mesma concepção sobre Deus, o mundo e o homem.

Referências

ALLEN, Michael J. B.. *Plato's Third Eye: Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources*. Aldershot: Variorum, 1995.

BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 1991.

BOCCACCIO. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1951, v. 1.

BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 1991.

CARTARI, Vincenzo. *Le Imagini de i Dei de gli antichi: Nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*. Venetia: Giordano Ziletti, 1571.

CLUCAS, Stephen; FORSHAW, Peter J.; REES, Valery (Eds.). *Laus Platonicæ Philosophi: Marsilio Ficino and his influence*. Leiden/Boston: Brill, 2011.

COCKING, John M.. *Imagination: a study in the history of ideas*. Edited with an Introduction by Penelope Murray. London – New York: Routledge, 1991.

CONTICELLI, Valentina. “Guardaroba di cose rare e preziose”, Lo Studiolo di Francesco I de' Medici: arte, storia e significati. Lugano: Agorà Publishing, 2007.

DUMÉZIL, Georges. *Archaic Roman Religion*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996, v. 1.

FARMER, S. A.. *Introductory Monograph*. In: MIRANDOLA, Pico della; FARMER, S. A. (Ed.). *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486)*. Text, Translation and

Commentary by S. A. Farmer. *Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 1998, p. 1-182.

FIELD, Arthur. *The Origins of the Platonic Academy of Florence*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

FICINO, Marsilio. *Mercurii Trismegisti Pymander, de potestate et sapientia Dei: Eiusdem Asclepius, de voluntate Dei. Iamblichus de mysterijs Aegyptiorum, Chaldaeorum, & Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem, de anima & daemone. Idem de sacrificio & magia*. Basileia: per Mich. Isingrinium, 1532.

_____. *Opera omnia*. Basileae: Per Henricum Petri, 1561, 2 vols.

_____. *Commentary on Plato's Symposium. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes*. Columbia: University of Missouri, 1944.

_____. *Three Books on Life. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark*. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998. (*Medieval & Renaissance Texts and Studies*).

FREY, Karl (Ed.). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Mit kritische Apparate versehen von K. Frey und zu Ende gefurht von H. W. Frey*. München: Georg Müller, 1923-1930, v. 1.

GÁLDY, Andrea. "Che sopra queste ossa con nuovo ordines si vadiano accommodando in più luoghi appartamenti": Thoughts on the Organisation of the florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3 (2002), p. 490-509.

GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editora Estampa, 1987.

GABRIELE, Mino. *Cabbala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio*. In: MOREL, Philippe (Ed.). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris-Roma: Somogy éditions d'art, 2006, 325-340.

GELLI, Giovanni Battista. *La Circe*. Milano: E. Sonzogno, 1878.

GIANI, Eugenio. *Introduzione*. In: VASARI, Giorgio. *Ragionamenti: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani*. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011, p. 5-8.

GRIMES, Shannon L.. *Zozimos of Panopolis: Alchemy, Nature, and Religion in Late Antiquity*, 2006, 196 p. Dissertation (PhD in Religion) – Graduate School, Syracuse University, Syracuse, 2006.

HANKINS, James. *Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'*. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, 1990, p.144-162.

HESÍODO. *Teogonia*. In: *Teogonia; Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 25-68.

HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. In: *Teogonia - Trabalhos e Dias*. Tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 71-110.

HIBBERT, Christopher. *The House of Medici: Its rise and fall*. New York: Perennial HarperCollins, 2003.

- HOLMYARD, Eric John. *Alchemy*. Harmondsworth: Penguin Books, 1957.
- KALLENDFORF, Craig. Cristoforo Landino's Aeneid and the Humanist Critical Tradition. *Renaissance Quarterly*, v. 36, n. 4, 1983, p. 519-546.
- KLIBANKSY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*. Nendeln: Kraus Reprint, 1979.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & Row, 1961. 169 p.
- _____. The Platonic Academy of Florence. *Renaissance News*, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159.
- _____. *The Philosophy of Marsilio Ficino*. Translated into English by Virginia Conant. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1964.
- _____. Marsilio Ficino as a Man of Letters and the Glosses Attributed to Him in the Caetani Codex of Dante. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 36, n. 1, 1983, p.1-47.
- LANDINO, Cristoforo. *Quaestiones Camaldulenses*. Venetiae: Nicolaus Brenta, 1507.
- LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940.
- LINDSAY, Jack. *The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt*. London: Frederick Muller Ltd., 1970.
- MARO, Públio Virgílio. *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Parisiis: Ex Officina Stereotypa Petri Didot, 1814.
- MCNAIR, Bruce G.. Cristoforo Landino and Coluccio Salutati on the Best Life. *Renaissance Quarterly*, v. 47, n° 4, 1994, p. 747-769.
- MIRANDOLA, Pico della. *Opera Omnia*. Basileae: Heinrich Petri, 1557.
- MIRANDOLA, Giovanni Pico della. Commento sopra una Canzona de Amore. In: BENIVIENI, Girolamo. *Opere di Girolamo Beniuini Fiorentino: Nouissimamente riuedute et da molti errori espurgate con una Canzona dello Amor celeste & divino, col Commento dello ill. s. Conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in Libri III*. In Venetia: Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1522, fl 5r-73r
- _____; FARMER, S. A. (Ed.). *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486)*. Text, Translation and Commentary by S. A. Farmer. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.
- MUCCINI, Ugo; CECCHI, Alessandro. *Palazzo Vecchio: guide to the Building, the Apartments and the Collections*. Boston: Sandak, 1992.
- NILIACUS, Horapollo. *The hieroglyphics of Horapollo*. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- PERIFANO, Alfredo. *L'alchimie à la cour de Côme Ier de Médicis: savoirs, culture et politique*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- PICCARDI, Giovanni. La Fonderia Medicea di Firenze. In: CERRUTI, Luigi; TURCO, Francesca (Ed.). *Atti del XI Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*. Roma: Accademia delle Scienze detta dei XL, 2005, p. 197-210.

- PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002. (Cadernos de Tradução, número 8)
- PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- _____. Crátilo. In: *Teeteto - Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988.
- PLOTINUS; FICINO, Marsilio. *Plotini Divini illius e platonica familia philosophi de rebus philosophicis libri LIIII in Enneades sex distributi a Marsilio Ficino Florentino e Graeca Lingua in Latinam versi, & ab eodem doctissimus commentariis illustrati, omnibus cum Graeco exemplari collatis & diligenter castigatis*. Basileae: per Thomam Guarinum, 1562.
- PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977.
- REHAK, Paul. *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.
- REMES, Pauliina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008.
- REUCHLIN, Johannes. *De arte cabalistica libri tres*. Hagenau: apud Thomam Anshelmum, 1517.
- ROBB, Nesca A.. *Neoplatonism of the Italian Renaissance*. New York: Octagon Books, 1968.
- SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995.
- SCHOLEM, Gershom. *Kabbalah*. New York: New American Library, 1974.
- _____. *Origins of the Kabbalah*. Edited by R. J. Zwi Werblowsky. Translated from the German by Allan Arkush. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- SORRENTI, Stefania. Les représentations figurées de Jupiter Dolichénien à Rome. In: TELLA, Caterina Rossetti. *La terra sigillata tardo-italica decorata del Museo nazionale romano*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 367-453.
- TURCAN, Robert. *Les religions de l'Asie dans la vallée du Rhône*. Leiden: Brill, 1972.
- VASARI, Giorgio. *Ragionamenti: Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio com D. Francesco Medici allora Principe di Firenze*. Secondo l'edizione di Pisa Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot MDCCCXIII. Commento a cura di Eugenio Giani. Firenze: Accademia dell'Iris, 2011.
- VELOSO, Jaqueline Souza. Iconografia e dinâmica de movimento em imagens romanas que figuram a velificatio. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 9, n. 1, Jan-Jun. 2021, p. 1-15.

¹ Entre 1495 e 1496, Savonarola seria o encarregado pela construção de uma grande sala, conhecida como Salone dei Cinquecento, cuja decoração, entre 1563 e 1572, também ficaria a cargo de Vasari e seus assistentes.

² A decoração deste cômodo guarda uma relação com a do *Quartiere di Leone X*, no primeiro pavimento (ao lado do *Salone dei Cinquecento*), situado logo abaixo da *Sala degli Elementi*.

³ O presente artigo, neste aspecto, busca servir como uma contribuição adicional ao importante estudo de Míno Gabriele acerca das referências cabalísticas no teto da *Sala*. Cf. Gabriele (2006, p. 325-340).

⁴ [...] è lecito al pennello trattare le cose della Filosofia favoleggiando, atteso che la Poesia e la Pittura usano come sorelle i medesimi termini".

⁵ Exemplos importantes desta visão podem ser encontrados na interpretação neoplatônica de Cristoforo Landino (1424-1498) sobre a *Eneida* de Virgílio, exposta inicialmente nos livros III e IV de suas *Disputationes* ou *Quaestiones Camaldulenses* (escrito em cerca de 1474), posteriormente contando com um *Comentário* escrito quatro anos mais tarde. Landino considerava a obra virgílica como fonte de verdades e mistérios divinos. Cf. Landino (1507); Kallendorf (1983, p. 519-546). A mesma visão permearia os escritos de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola (1463-1494). Cf. Ficino (1944), Mirandola (1557, p. 354) e Sez nec (1995, p. 97).

⁶ Cf. o seminal artigo de Lee (1940, p. 197-269).

⁷ i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia. (tradução do autor)

⁸ Disponível em: < <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vasari/2/07vecchi.html> > Acesso em 7 de outubro de 2022.

⁹ Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/asset/saturno-mutila-urano-dio-del-cielo/hAG3yufz1RJUVvA> > Acesso em 9 de outubro de 2022.

¹⁰ No final deste trecho, Pico associa a natureza de cada uma destas esferas a um comportamento humano. Saturno, cuja influência seria responsável pela contemplação espiritual, seria vinculado à vida contemplativa e superior, enquanto Júpiter, regente dos reis, príncipes e governos, voltando-se ao que é terreno, seria ligado à vida ativa. O tema sobre a oposição entre vida ativa e vida contemplativa é um *topos* no Renascimento, sendo alvo de debate desde os tempos de Coluccio Salutati, e ao qual Cristoforo Landino dedicaria alguns de seus mais importantes escritos. Cf. McNair (1994, p. 747-769).

¹¹ “*Corona Sapientia Prudentia Clementia over bontà Gratia over severità Hornamento Triumpho Confessione di lode Fondamento et Regno*” (tradução do autor).

¹² A Kabbalah, cujo termo deriva da palavra hebraica para “tradição”, consiste em uma corrente religiosa do misticismo judaico desenvolvida na região francesa da Provença durante o século XII, espalhando-se para os reinos espanhóis de Aragão e Castela no início do século XIII, onde a maior parte de seu desenvolvimento teria lugar, e gradualmente se espalhando pelo restante da Europa, sobretudo após a grande Diáspora de 1492. Cf. Scholem (1974; 1987, p. 12).

¹³ Azriel ibn Menahem ibn Ibrahim al-Tarās ou apenas Azriel de Gerona (ca. 1160 – ca. 1238), é conhecido por ter sido o fundador de uma escola de Kabbalah especulativa na cidade ibérica e por ter inserido o pensamento neoplatônico de modo sistemático na principal tradição cabalística.

¹⁴ Farmer aponta que um dos pontos decisivos deste sincretismo cabalístico-neoplatônico consiste na correspondência, sugerida na obra de Pico, entre a doutrina das hênades de Proclo com as *Sefiroth* cabalísticas.

¹⁵ “*senza fondo abbondantissimo in tutti i secoli*” (tradução do autor)

¹⁶ Na tratadística de arte, o demiurgo do *Timeu* passou a ser associado ao artista, sendo considerado o primeiro pintor. Essa ideia já ocorre nos *Diálogos sobre a pintura* (1548) de Paolo Pino, tornando-se um *topos* nas teorias artísticas do *Cinquecento*. Cf. Pino (2002, p. 65).

¹⁷ Como admirador do imperador Augusto, Cosimo I adotou o signo do imperador, Capricórnio, também seu signo ascendente, como um de seus emblemas pessoais, inserindo-o em diversas encomendas oficiais.

¹⁸ Cf. Sobre a importância da obra na astrologia no Renascimento, cf. o clássico estudo de Eugenio Garin (1987).

¹⁹ Disponível em: < <https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi2.jpg> > Acesso em 10 de outubro de 2022.

²⁰ “*che per brevità ci tacciono*” (tradução do autor).

²¹ “*perche in lui non è unione di diverse nature, anzi e essa unità símplice senza compositione alcuna*” (tradução do autor)

²² Sobre os diversos atributos de Saturno, cf. Cf. Klibansky, Panofsky e Saxl (1979, 1979, p. 134-135).

²³ Disponível em: < <https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi3.jpg> > Acesso em 10 de outubro de 2022.

²⁴ “*col cuore e coll’opere d’ogni tempo a darli tributo*” (tradução do autor)

²⁵ “*ipsa enim est obiectum, subiectum et receptaculum omnium radiorum influxuumque coelestium*”

²⁶ “*Ipsa in se continet omnium rerum semina seminalesque virtutes*”

²⁷ Disponível em: < <https://www.theflorentine.net/wp-content/uploads/2021/11/Sala-degli-Elementi1.jpg> > Acesso em 10 de outubro de 2022.

²⁸ “*i veri simulacri e le vere imagini d’Iddio*”. (tradução do autor)

²⁹ “*il quale è Mercurialissimo*” (tradução do autor).

³⁰ Em seu Crátulo, Sócrates identifica entre Hades, o deus do submundo, com Plutão, derivado da palavra “*ploutos*” (riqueza), cujas riquezas brotam do fundo da terra, ou seja, do submundo. Plutão seria um nome

menos temível que Hades (proveniente de “*aidés*”, invisível), motivo pelo qual as pessoas prefeririam se referir ao deus por meio do primeiro.

³¹ “príncipe della ricchezza, delle miniere dei tesori” (tradução do autor). Mais tarde, na descrição da *Sala degli Elementi* feita por Marcantônio Vasari, sobrinho de Giorgio, em sua *Vita di Messer Giorgio Vasari*, Mercúrio e Plutão são ligados por um aspecto pecuniário comum: o mensageiro dos deuses é o deus dos ganhos, enquanto o rei do submundo é o senhor das riquezas. Cf. Baxter (1988, Appendix II, p. 310).

³² Disponível em: < <http://www.saladegliementi.it/wp-content/uploads/2017/02/slide04.jpg> > Acesso em 10 de outubro de 2022

³³ Ver, por exemplo, as prescrições de Ficino na composição de uma “*universi figura*” (FICINO, 1998, III.18, p.342)

Artigo recebido em 21/01/2023

Aceito para publicação em 10/04/2023