



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

GISSELE CHAPANSKI

Hypnerotomachia Poliphili: uma câmara maravilhosa das Letras

CAMPINAS
2020

GISSELE CHAPANSKI

Hypnerotomachia Poliphili: uma câmara maravilhosa das Letras

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de História e Historiografia Literária

Orientador: Prof. Dr. António Alcir Bernardez Pécora

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA GISSELE CHAPANSKI E
ORIENTADA PELO PROF. DR. ANTÓNIO
ALCIR BERNARDEZ PÉCORA

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C365h Chapanski, Gissele, 1977-
Hypnerotomachia Poliphili : uma câmara maravilhosa das Letras / Gissele Chapanski. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Antonio Alcir Bernardez Pécora.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Colonna, Francesco, m. 1527. *Hypnerotomachia Poliphili* - Crítica e interpretação. 2. Retórica antiga. 3. Gabinetes de curiosidades. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *Hypnerotomachia Poliphili* : a Literary Wunderkammern

Palavras-chave em inglês:

Colonna, Francesco, d. 1527. *Hypnerotomachia Poliphili* - Criticism and interpretation

Rhetoric, Ancient

Cabinets of curiosities

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernardez Pecora

João Adolfo Hansen

Leon Kossovitch

Márcio Renato Guimarães

Marcos Aparecido Lopes

Data de defesa: 18-02-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1400-5622>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2295009989645608>



BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

João Adolfo Hansen

Leon Kossovitch

Márcio Renato Guimarães

Marcos Aparecido Lopes

IEL/UNICAMP 2020

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Ao Sérgio,

coautor de inúmeras câmaras e maravilhas da minha história.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico —CNPq, pelo suporte (código de financiamento 140638/2015-6), imprescindível para a realização desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Professor Alcir Pécora, por saber acolher e aprimorar ideias, por empenhar seu tempo e conhecimento nessa tarefa, por incentivar e confiar.

Agradeço ao Professor Alexandre Soares Carneiro por ter inicialmente me recebido como orientanda e me acompanhado nos primeiros passos desta jornada.

Agradeço aos professores Carlos Eduardo Berriel e Marcos Aparecido Lopes pelas observações realizadas durante o Exame de Qualificação.

Agradeço novamente a eles e aos Professores Ana Cláudia Berwanger, Jefferson Cano, João Adolfo Hansen, Leon Kossovitch e Márcio Renato Guimarães, que aceitaram colaborar com o aperfeiçoamento do meu trabalho integrando a Banca Examinadora da defesa desta Tese.

Agradeço a Cláudio, Miguel, Rose e a toda a secretaria da Pós do IEL pela boa vontade em desembaraçar e agilizar processos e trâmites.

Agradeço à Professora Mercezinha, que plantou em mim a vontade de um dia “ser doutora” e me explicou o que, de fato, isso queria dizer, para além de louros e títulos.

Agradeço ao Daniel Zanella, sempre RelevantE, e à Marley von Meien Brusamolín, fiel escudeira da vida inteira, que emprestaram dedos, coração e fígado, à cópia de originais.

Agradeço a Sérgio Kalil pela colaboração, constante e legítima, ante a qual *inania verba*.

Agradeço às bibliotecas e indivíduos que produziram, tutelaram e disponibilizaram os materiais por mim empregados.

Agradeço, enfim, a todos que, por pensamentos e palavras, atos e omissões, me trouxeram até aqui.

RESUMO

A presente tese de Doutorado pretende fornecer à *Hypnerotomachia Poliphili* uma chave hermenêutica baseada na aproximação dessa obra com os *studioli* e câmaras de maravilha que pontuaram o meio erudito da Europa notavelmente durante os séculos XIV a XVI. Tanto esses espaços, como a obra, atribuída a Francesco Colonna e publicada pela primeira vez em 1499, são concebidos e materializados via expedientes retóricos e materiais que remetam ao colecionismo: da categorização à formação de listas, galerias e afins. No livro, são inúmeras e reincidentes as expressões da pletora e da abundância, por meio de vastos conjuntos de itens, representados tanto verbalmente como em ilustrações. Se observado o histórico da crítica dessa obra, os distintos âmbitos temáticos (arquitetura, botânica, saúde, farmácia, arte, vestuário, linguagem, entre outros) que pontuam a narrativa polifílica -- a princípio, uma jornada amorosa -- são recorrentemente apontados como responsáveis pelo hermetismo do texto e mesmo por sua eventual ilegibilidade. Uma vez compreendido sob o mesmo viés organizador e provedor do conhecimento sob o qual se organizam *studioli* e câmaras de maravilha, tal recurso ao colecionismo, curioso e vinculado ao enciclopedismo pliniano, passa a poder ser compreendido como motivo compositivo central da *Hypnerotomachia*. Sob essa chave de leitura, é possível concatenar, sob um propósito comum e coerente, seus mais diversos e controversos aspectos, desde características materiais até os muitos possíveis fins educacionais ou frutivos do livro. É, pois, no sentido de tecer relações e fornecer subsídios teóricos, históricos, artísticos e retóricos para demonstrar a viabilidade da compreensão da *Hypnerotomachia Poliphili* como uma câmara maravilhosa das Letras, que se realiza o presente estudo.

Palavras-chave: *Hypnerotomachia Poliphili*; retórica e enciclopedismo antigo; câmaras maravilhosas, linguagem e conhecimento; *incunabula* e *studioli*

ABSTRACT

The present doctoral thesis aims at providing *Hypnerotomachia Poliphili* with a hermeneutic key based on contrasting that work to the studioli and cabinets of wonder that were present in the erudite environment in Europe, notably from the 14th century to the 16th century. Those spaces as well as the work, said to be by Francesco Colonna and first published in 1499, were conceived and produced through both rhetorical and material devices that refer to collectionism: from categorization to formation of lists, galleries and the like.

The book has numerous and recurrent expressions of plethora and abundance such as vast sets of items, represented both verbally and in illustrations. From the standpoint of that work's critique, the distinct thematic areas (architecture, botany, health, pharmacy, art, clothing, language, among others) that characterize the poliphilesque narrative – at first, a love journey – are repeatedly pointed out as responsible for the hermeticity of the text and even for its eventual unreadability. Once understood under the same organizing and knowledge-providing bias under which the studioli and the cabinets of wonder are organized, such resorting to collectionism, curious and connected to a Plinian encyclopedism, can then be understood as a central compositional motive in *Hypnerotomachia*. Under this reading key, it is possible to concatenate, as a common and coherent goal, its most diverse and controversial aspects, from material characteristics to the many possible educational or fruitive purposes of the book. It is, therefore, in the sense of weaving relationships and providing theoretical, historical, artistic and rhetorical subsidies to demonstrate the viability of understanding *Hypnerotomachia Poliphili* as a literary cabinet of wonder, that the present study is submitted.

Keywords: *Hypnerotomachia Poliphili*; rhetoric and ancient encyclopedism; cabinets of wonder, language and knowledge; *incunabula* and *studioli*

SUMÁRIO

0 INTRODUÇÃO.....	12
1 DEFINIÇÕES E CONTORNOS DA OBRA.....	16
1. 1 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DA <i>HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI</i> . QUESTÕES GERAIS DE AUTORIA	16
1. 2 POLIFILO, PERSONAGEM E ALEGORIA	27
1. 3 POLIFILO, POLIFILOS. DO INCUNÁBULO ORIGINAL ÀS EDIÇÕES POSTERIORES: HISTÓRIA MATERIAL DO LIVRO E FIXAÇÃO TEXTUAL DA <i>HP</i>	30
1. 3. 1 <i>Cinco primeiros Polifilos: edições significativas para o estabelecimento da tradição da obra na Europa</i>	32
1. 3. 2 <i>Polifilo na contemporaneidade: outras edições significativas a partir do século XIX</i>	45
1. 4 A ANATOMIA DE POLIFILO: CARACTERIZANDO O TEXTO DA <i>HP</i>	46
1. 4. 1 <i>Elementos paratextuais</i>	47
1. 4. 2 <i>Paratextos que antecedem a narrativa: elementos preambulares</i>	52
1. 4. 3 <i>Paratextos pós-textuais</i>	89
1. 4. 4 <i>A narrativa propriamente dita</i>	93
1. 5 MARAVILHA COMO ORIGEM E DESTINO. A <i>HP</i> COMO COLEÇÃO E ITEM COLECIONÁVEL	101
1. 5. 1 <i>Hypnerotomachia livro, Hypnerotomachia objeto</i>	103
1. 5. 2 <i>As duas vidas de Polifilo</i>	111
1. 5. 3 <i>Um livro ilegível - mas admirável. Concepções da HP ao longo da tradição</i>	112
1. 5. 4 <i>E ainda assim, os há: leitores e perspectivas de leitura de uma maravilha ilegível</i>	115
1. 6 PEGADAS DE POLIFILO NO JARDIM DA CULTURA OCIDENTAL: ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A INFLUÊNCIA E A FORTUNA CRÍTICA DA <i>HP</i>	125
2. MARAVILHA CURIOSIDADE E PLETORA EM BATALHAS DE AMOR E SONHO.....	137
2. 1 A CURIOSITAS HUMANISTA.....	138
2. 2 <i>VOLUPTAS, CURIOSITAS, SUPERBIA: A HYPNEROTOMACHIA E A REDENÇÃO DA CONCUPISCÊNCIA</i>	152
2. 2. 1 <i>Concupiscência dos olhos, a curiosidade em si</i>	153
2. 2. 2 <i>A concupiscência carnal</i>	187
2. 2. 3 <i>Concupiscência das coisas: magnificência e pletora</i>	247
2. 3 <i>MIRABILIA, MIROR: ETIMOLOGIAS NA BASE DE UM AGENTE EPIFÂNICO</i>	251
2. 4 <i>MIRÍADES DE COISAS: MARAVILHA, EXCESSUS MENTIS E COLECIONISMO</i>	255
2. 4. 1 <i>Terribilitas, formidor</i>	260
2. 4. 2 <i>Meraviglia, imaginatio</i>	271
2. 4. 3 <i>Visualidade, Arte e Retórica</i>	273
2. 4. 4 <i>Maravilhamento e Poética</i>	279
3 O STUDIO MARAVILHOSO DE POLIFILO.....	285
3. 1 <i>STUDIOLI, WUNDERKAMMERN, GABINETES</i>	285
3. 2 O STUDIO DE POLIFILO	300
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	305

*Sint tibi divitiae, sint aurea vasa, talenta/ Plurima, servorum
turbae, gemmaeque nitentes/ Sint vestes variae, praetiosa monilia
torques; id totum haec longe superat praeclara supellex, /Sint
licet aurati niveo de marmore postes./ Et variis placeant
penetralia picta figuris:/ Sint quoque Troianis, circumdata
moenia pannis/ Et miro fragrent viridaria culta decore;/ Extra
intusque domus regali fulgida luxu,/Res equidem muta, sed
Bibliotheca parata est, / Iussa loqui facunda nimis, vel iussa
tacere/ Et prodesse potens, et delectare legentem/ tempora lapsa
docet, venturaque plurima pandit, / Explicat et cunctos coeli
terraque labores.¹*

¹ Inscrição que cobria o perímetro do *studiolo* dos Montefeltro, no Palazzo Ducale di Urbino (cf. o *Inventario della Libreria Urbinate compilato nel secolo XV da Federigo Veterano bibliotecario di Federigo I da Montefeltro Duca d'Urbino*, publicado por C. Guasti and F. Odorici, em 1862).

“Ainda que haja riquezas, vasos de ouro/ uma multidão de servos e gemas luzentes;/ Ainda que haja variadas vestes, e preciosos colares, essas preclaras estantes [da biblioteca] superam de longe tudo isso./ Ainda que haja nobres pilares de níveo mármore e que se desfrute das salas pintadas com figuras./ Ainda que te cerquem paredes com tapeçarias troianas/ e jardins perfumados de cultuada beleza ;/ Ainda que, tanto fora, como dentro da casa fulgure real luxo,/ isso nada diz. Mas a biblioteca está preparada para quando tu a mandarer falar eloquentemente, ou ordenares a ela que se cale /e pode beneficiar e deleitar o leitor, porque ela educa, mesmo que o tempo passe, e apresenta muitas coisas que virão./ Ela explica todos os labores da terra e do céu.”. [Tradução da autora]

0 Introdução

A *Hypnerotomachia Poliphili* é uma obra multifacetada e ainda de controversa interpretação. Ao longo de sua história, muitos foram os críticos e leitores que apontaram seu hermetismo e mesmo suas – assim concebidas por eles – falhas estruturais e conceptuais. Sua longa narrativa, dividida em três fases, se passa na verdade em um sonho que dura o tempo de um brevíssimo cochilo e no qual se desdobra, inclusive, outros sonhos. Porém, se o recurso ao onírico poderia, a princípio por si, explicar o emprego de especificidades narrativas e de determinados expedientes retóricos (como, por exemplo, a sobreposição, na personagem Polia, de uma ninfa e de uma personalidade histórica, ou mesmo a morte e ressurreição do personagem Polifilo), por certo não basta para compreender toda a pluralidade dessa obra.

Apesar de o título e a narrativa em geral apontarem para um itinerário amoroso erótico, o livro entrega muitas outras temáticas. Sem dúvida, os pareceres filosóficos e os lugares retóricos típicos do amor cortês do período se fazem presentes, mas sempre acompanhados de uma série de listas, ou coleções, dos mais diversos objetos do conhecimento, envolvendo da moda, às línguas, da lapidária à botânica, da geometria aos lugares retóricos e mitológicos, da arquitetura à medicina.

Essas coleções, antes de representarem interpolações deslocadas da narrativa, no texto da *HP*, vinculam a obra ao cenário do enciclopedismo antigo e ao afã do conhecimento, vasto, diferente e curioso, que caracterizará os espaços de intelectualidade e memória emergidos no ambiente erudito da Europa dos séculos XV e XVI. O *studio*, por exemplo, passa por particular ressignificação nesse período. Mesmo que tenha uma história vasta e remonte mesmo à Antiguidade, é no século XV que, como se verá no capítulo final desta tese, passa a vincular-se à figura de seu detentor de modo claro e público, a fim de demonstrar sua força intelectual e política. Do mesmo modo, as câmaras de maravilha, normalmente mais públicas que os *studioli*, se prestarão, em geral e sob formas e conceitos bastante variados ao longo dos territórios europeus, a reunir elementos e categorizá-los, a fim de deleitar e educar os convivas de seus donos, nobres e igualmente mais respeitáveis na medida em que esses seus espaços traduzisse seu poderio intelectual e econômico. *Studioli*, *camerini*, câmaras de maravilha são lugares distintos, sem dúvida, com propósitos, organização, função e tipologia arquitetônica

particulares. Contudo, um princípio os une, o da coleção, o que os coloca a todos a serviço da memória e do conhecimento, mais ou menos diretamente.

É nesse sentido que esta tese pretende observar na sequência de lugares retóricos, na organização de galerias visuais geradas por meio de ilustrações, ou ecfrasticamente, na organização de enumerações e listas de elementos diversos, na exploração de diversos conceitos sobre um mesmo elemento e até na conformação da língua específica, híbrida e particular, com que o livro é escrito, um esforço colecionador e organizador de elementos do mundo então conhecido. Assim como as câmaras de maravilha e afins, o livro ganha uma chave interpretativa, se compreendido nesse sentido.

As aproximações possíveis entre esses dois universos não param por aí. Russel (2014) destaca a característica lúdica da *HP*, aproximando a obra de Colonna de um livro de atividades para adultos. Do mesmo modo, compara a diversidade de imagens, écfrases e opções narrativas verificáveis na *HP* às múltiplas salas de um museu: é possível deter-se em algumas, olhar outras de passagem. A opção constrói um itinerário particular.

Esse mesmo autor aponta a importância da *inventio* em Colonna. Esse aspecto será aqui desenvolvido e ampliado. A função de fornecedora de materiais para a criação artística, ou poética, em largo espectro, é característica que a *HP* divide com os espaços destinados às coleções e à projeção intelectual no fim do século XV e princípio do XVI.

Para Oettinger (2000), uma das bases dessa obra atribuída a Francesco Colonna seria justamente a *acutezza* encerrada na sagacidade lúdica e mesmo no humor. São recorrentes na obra estruturas que remetem ao ambiente das cortes, os jogos que se desdobram no narrar, como se vê n’*O cortesão* de Castiglione.

Contemporaneamente, trabalhos como os de Oettinger (2000 e 2013) e Russell (2014) tangenciam a visão da *HP* como uma forma literária equiparável à da câmara de maravilhas, ou de seus correlatos espaço-tipológicos. A primeira autora chega a declarar que a *HP* é o primeiro *studiolo* portátil (OETTINGER, 2013). Contudo, as razões que motivam tal aproximação analógica, para ambos os autores, estão calcadas fundamentalmente em dois aspectos da obra: sua sagacidade (*wit*) e a disposição das xilogravuras ao longo do livro, à moda das galerias que caracterizavam os *studioli*. Esta tese corroborará essas perspectivas em grande medida. Contudo, a aproximação aqui proposta entre câmaras maravilhosas e a *HP* passa sobretudo pelo viés da mnemotécnica e do amor às diversas faces do conhecimento, epitomados na prática do colecionismo.

Da linguagem híbrida à exploração do tema onírico, passando pelo afã descritivo e enumerativo, a obra se configura como uma aventura do conhecimento, uma jornada dedicada à memória, como conjunto de elementos constitutivos do pensar. E é no papel de mobilizadora e promotora de uma nova relação com o conhecimento, pautada pela *cupiditas* colecionadora como agente da memória, que a *HP* se configura mais intimamente como um *studiolo*. Sob a romantização do passado, estandarizada no antiquarianismo em voga na Península Itálica dos séculos XIV a XVII, estão a *HP* e as câmaras maravilhosas. Dividem ainda um intuito, o de arregimentar uma pletora de itens capaz de maravilhar os sentidos e promover estados transcendentais, epifânicos, da mente.

A narrativa atribuída a Colonna dedica boa parte de suas páginas à construção visual de ambientes arquitetônicos, ecfrasticamente. Esse movimento é extremo a ponto de ter sido, ao longo da história, responsável por caracterizar a obra como compêndio de arquitetura. Também aí, na exploração de uma retórica da construção visual, a obra caminhará em paralelo aos *studioli* e espaços de função similar.

O amor anunciado no título do livro é o amor do saber, como se perceberá, *verbatim*, em seu subtítulo. Assim como as câmaras de maravilha operarão com objetos impressionantes e obra de arte, a *HP* operará maravilhas também no âmbito das letras para relacionar-se com seu objeto amoroso. Tópicas e lugares-comuns, elementos diversos da retórica e da poética do período, referências à mitologia e a emulação de autores basilares, tudo isso vai compor uma câmara de elementos das Letras, possível apenas em um livro. Um conjunto de metarreferências que faz dessa uma jornada linguística sobre elementos da língua.

Trata-se de um livro sobre coleções, que faz coleções e é, em si, indubitavelmente produzido para ser um item colecionável. A um só tempo, é um *studiolo* e objeto típico desse ambiente, maravilha e câmara maravilhosa.

A fim de observar modos e razões pelo qual tal perspectiva se tece, inciaremos aqui por uma apresentação da obra. O primeiro capítulo desta tese procurará justamente apresentar a *Hypnerotomachia* como objeto material livro e como narrativa, a fim de definir contornos que possibilitem compreender seu funcionamento como uma câmara maravilhosa das Letras, enquanto texto e objeto.

Nesse capítulo, será abordada a estrutura da *HP*, assim como o percurso ecdótico do texto e sua influência nos aspectos gerais da recepção da obra de sua publicação até o

presente. Também será observada, sob o aspecto bibliofílico, a natureza da *HP* como coleção e item colecionável.

O segundo capítulo a tese consistirá na análise do desejo, primeiro motor da coleção. Mais especificamente, será abordado aqui o desejo de colecionar para conhecer, como um elemento central do livro. Apoiado na etimologia se nominará esse desejo por *concupiscência*, não para evocar a tendência ao excesso que emerge em uma das acepções dessa palavra, mas para fazer uma remissão eficiente ao desejar colecionista, que almeja incansavelmente o próximo item. Nesta seção, o texto dialogará com as três formas de concupiscência reconhecidas dentro da tradição cristã: a dos olhos (a curiosidade), a da carne e a das coisas do mundo. Tal remissão não se estabelecerá sob a égide teológica, mas a partir do trabalho com o lugar-comum estabelecido e difundido a partir do texto bíblico.

Ainda nesse capítulo, serão analisados expedientes como a maravilha e a visualidade, que se prestam para vincular o livro à mnemotécnica e ao conhecimento como valor.

O capítulo final desta tese abriga uma breve descrição tipológica dos *studioli*, câmaras maravilhosas, *Wunderkammern* e gabinetes, além de estabelecer paralelos objetivos entre características e funções desses ambientes e excertos e matérias da *Hypnerotomachia*.

1 DEFINIÇÕES E CONTORNOS DA OBRA

1. 1 Uma breve apresentação da *Hypnerotomachia Poliphili*. Questões gerais de autoria

Concebida às portas do século XVI, a *Hypnerotomachia Poliphili* vem à luz anonimamente, em 1499, editada pela imprensa aldina. O livro, destinado a tratar a batalha de amor de Polifilo durante o sonho ou sono, é produzido sob um modelo tipográfico pouco usual mesmo para a então inovadora imprensa de Aldo: contém um prolífico texto visual composto por 171² imagens xilogravadas especialmente para a obra³. Sua linguagem verbal e construção narrativa também escapam do habitual. Composta em uma língua própria, artificial, na qual se fundem latim, toscano, elementos de grego e de hebraico, além de arremedos de escritos árabes e hieróglifos egípcios, a obra narra, em duas partes essencialmente distintas entre si (inclusive com narradores diferentes), a “luta amorosa protagonizada” por Polifilo e sua amada Polia.

Constituída como um circuito de alegorias e imagens, sob o signo de categorias universalizantes do humanismo do período, a *HP* articula uma série enorme de conhecimentos das mais diversas áreas, dentre as quais música, botânica, lapidária, arquitetura, indumentária, geometria, filosofia e, sem dúvida, retórica e poesia. É uma obra marcada por jogos intelectuais, enigmas, emblemas a serem decifrados e articulados por uma audiência que comunga do mesmo rol de referências. Um desses múltiplos jogos que configuram sua trama, pode, inclusive, ser o

² O número de xilogravuras curiosamente varia de estudo para estudo. Ruthe Samsom Luborsky (1991), por exemplo, alega serem 171. Outros críticos apontam entre 168 e 172 os quadros entalhados presentes na primeira edição da *HP*. Farrington (2015) detalha esse número em 172 placas xilogravadas, das quais 39 seriam iniciais decoradas e 11 ilustrações de página inteira. Nosso cômputo, realizado a partir dos fac-símiles consultados, confirma o dessa autora. Provavelmente, a diferença surja a partir da consideração, ou não, de algumas letras capitais decoradas na composição do número total de gravuras.

³ Aldo Manuzio estabelece sua imprensa veneziana por volta de 1494. Desde então, a publicação de volumes em que inovações tipográficas dividiam espaço com ilustrações é característica de seu trabalho. Contudo, seria somente na *HP* de 1499 que tal combinação de investimentos gráficos, textuais e figurativos, encontraria plena realização. Embora relativamente comum, a ilustração na prática editorial aldina não parecia ganhar destaque especial nas edições anteriores. As placas xilogravadas, de elevado custo, eram, não raro, reaproveitadas, de uma obra para outra. Lynne Farrington (2015, p. 89) menciona, por exemplo, um livro de horas em grego, publicado em 1497 por Aldo, que continha uma gravura da Anunciação feita sobre um bloco de madeira previamente empregado na edição de um livro de horas em latim, publicado em 1493, por outro editor. O mesmo processo de reaproveitamento de placas xilogravadas é perceptível na impressão do aldino *Astronomici veteres*, de 1499. Esse volume emprega imagens de constelações pertencentes a edições venezianas de trabalhos astronômicos datados da década anterior. Note-se que, para a *HP*, coeva dessa última obra, o trabalho xilográfico é inédito.

elemento responsável por revelar sua autoria: as 38 iniciais de cada capítulo formam, em acróstico, a sentença *POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT* (que, em livre tradução, diria *O frei Francisco Colonna amava muito Polia.*). Estariam aí delatados o autor da obra e sua motivação. Contudo, apenas possivelmente. A autoria do livro segue sendo uma *vexata questio* sobre a qual se debruçam até hoje grande número dos estudiosos do texto.

Embora seja inegável a importância das condições de produção da obra para a interpretação de sua estrutura e de seus conteúdos, foge ao escopo do presente trabalho aprofundar-se nesse debate. Para fins da análise que se procederá aqui, será assumida a autoria clássica: a do Frei Colonna. Ainda assim, em prol do delineamento geral da *Hypnerotomachia*, da história de sua recepção e das percepções a seu respeito, cabe abordar em linhas gerais as circunstâncias em que se conformam tais discussões e seu estado da arte.

Observando o histórico das edições do livro, apenas em 1561, é possível localizar no corpo de um volume publicado uma designação autoral mais explícita. A tradução francesa de Martin e Gohorry⁴ é a primeira a chamar a atenção para o anagrama que apontaria o nome de Francesco Colonna como escritor da *HP*. Sem dúvida, tratou-se de um primeiro passo para atribuir de maneira clara tal autoria à obra.

Cerca de um século e meio depois, em 1706, Giusto Fontanini, publica a primeira edição de seu compêndio de letras, a *Biblioteca della eloquenza italiana*⁵, que viria a ser muitas vezes reeditado e ampliado, tornando-se uma espécie de referência na área e ganhando, em 1753 uma edição póstuma anotada por Apostolo Zeno que fixaria a *Biblioteca* nessa posição, por assim dizer, canônica. Esse compêndio registra uma das primeiras alusões à *HP* e consolida a visão do livro atribuído a Colonna como objeto literário: designa-o como *romance* e o situa dentre as outras obras pertencentes ao âmbito das Letras que enumera e aborda. Algo relevante, uma vez considerada a recorrente abordagem posterior da *HP* como uma espécie de tratado de arquitetura, por exemplo. Não apenas por isso, a *Biblioteca* é importante para a constituição de

⁴ Vide seção 1.3.1, a seguir.

⁵ Segundo Crasta (2010, p. 125), “a *Biblioteca della eloquenza italiana* de Giusto Fontanini representa uma primeira tentativa de repertório bibliográfico compilado das obras impressas da literatura italiana segundo uma subdivisão em classes e subclasses. Trata-se de uma obra bastante conhecida dos literatos, historiadores da língua e biógrafos, não apenas por seu conteúdo específico, mas também pelas polêmicas que motivaram as diversas redações do texto.”/ *La Biblioteca della eloquenza italiana di Giusto Fontanini rappresenta uno dei primi tentativi di repertorio bibliografico ragionato delle opere a stampa della letteratura italiana secondo una suddivisione in classi e sotto-classi. Si tratta di un'opera ben nota ai letterati, agli storici della lingua e ai bibliografi, non solo per i suoi contenuti specifici, ma anche per le polemiche cui diedero adito le diverse redazioni del testo.* Para uma compreensão mais aprofundada do fenômeno de estabelecimento de cânone promovido por essa iniciativa e seu desenvolvimento ao longo do tempo, veja-se esse texto da autora.

um histórico das leituras da *HP*. O compêndio de Fontanini é fonte de um dado significativamente incorporado à cronologia da obra, a admissão de 1467 como suposta data de sua escrita. Na edição de 1736 desse compêndio, lê-se:

[...] Frei Francisco Colonna, eclesiástico regular trevisano e autor conhecido pelo nome de Polifilo, trabalhou muito todas as coisas de cultura, não por brincadeira, como *Fidenzio* e *Merlino Cocajo*, mas seriamente. Nesse mesmo estilo, no seu misterioso romance, com um título composto de três palavras gregas *ypnos* (sic), *eros*, *maché*, aplicou o nome de *Luta de amor em sono*, ou *sonho*, intitulando-o *Hypnerotomachia*. Nesse romance, ele quer mostrar que as coisas “do amor”, sobre as quais tanto aqui se divaga, não são outra coisa que sonhos. O livro foi escrito em Treviso, no ano de 1467, e, por obra de Leonardo Crasso, jurisconsulto veronês, foi depois impresso em Veneza, a primeira vez por Aldo, o velho, em 1499.⁶ (FONTANINI, ed. 1736, p. 273)

Em um movimento praticamente coetâneo a esse e evolvido no mesmo circuito literário, em 1723, o libretista e filólogo Apóstolo Zeno revela, no então importante periódico literário *Giornale dei letterati d'Italia*, uma nota, datada de 1521, reafirmando essa possível autoria. A observação teria sido achada por G. B. de Rossi junto a um exemplar da *HP* que pertencera ao convento dos SS. Giovanni e Paolo. Seu conteúdo seria o seguinte:

Junho de 1521. O verdadeiro nome do autor é Francisco Colonna, um veneziano, que foi da Ordem dos Pregadores e que, ante o amor ardentíssimo que dedicava a certa Hipólita de Treviso, mudava-lhe o nome, chamando-a de Polia, a quem dedicou a obra, como fica claro pelas as letras capitulares dos livros. As primeiras letras de cada

⁶ [...] *Frate Francesco Colonna, Canonico regolare Trivigiano, e autor conosciuto col nome de Polifilo, se studiò più di tutti di coltivare, non da scherzo, como Fidenzio e Merlino Cocajo, ma seriamente, quel medesimo stile nel suo misterioso Romanzo, al quale com você composta di ter parole greche, YPNOS (sic), EROS, MACHE diede il nome di Pugna d'amore in sonno, o sogno, intitolandolo, Hypnerotomachia. In questo Romanzo egli volle mostrare, che le cose, per l'amor delle quali tanto quaggiù si vaneggia, non sono altro che sogni. Il libro su escrito in Trivigi nell'ano 1467 e per opera da Lionardo Crasso Giuresconsulto Veronese fu dipoi messo alle stampe in Venezia la prima volta dal vecchio Aldo nell'ano 1499.* (FONTANINI, ed. 1736, p. 273)

capítulo dizem juntas: *Poliam Frater Franciscus Columna Peramavit*. Ainda vive em Veneza na Ordem dos Santos João e Paulo.⁷

Não há outros registros dessa nota que não o proposto pelo próprio Zeno. Se não preservada, omitida por algum meandro da história, ou mesmo inventada⁸ por esse autor, é impossível dizer com certeza. Embora tal nota não tenha sido, na posteridade, encontrada em nenhum catálogo ou fonte primária do tipo, como lembra Kretzulesco-Quaranta (1986), sua reprodução a partir da publicação de Zeno foi, sem dúvida, importante para a fixação dessa hipótese autoral, notavelmente na tradição⁹ italiana.

Na esteira dessa tradição, encontra-se o trabalho de Tomazo Temanza. Em 1778, ele dedica ao Frei Francisco Colonna de Veneza o primeiro capítulo de seu estudo biográfico de arquitetos ilustres, destacando, inclusive, seu apelido: *Polifilo*. O frei seria incorporado à seleção de mestres do desenho explorada por Temanza exatamente por sua atuação como escritor da *Hypnerotomachia*, uma obra de conteúdo gráfico-arquitetônico aparentemente rico o suficiente para levar Temanza a tratar Colonna como “arquiteto”, conforme se observa no excerto transcrito a seguir:

Vida de Frei Francisco Colonna, denominado Polifilo.
Arquiteto.

Eu gostaria de começar o relato que tecerei sobre os nossos professores de desenho, arquitetos e escultores pela vida de F. Francisco Colonna, veneziano da Ordem de São Domingo, comumente conhecido sob o misterioso nome de Polifilo. Desse célebre autor, que ponho aqui por início, insigne dentre os arquitetos, pouco ou praticamente nada saberíamos, se não fosse pelo seu famoso livro *Hypnerotomachia*, que

⁷ Esta tradução livre da autora privilegia o sentido geral do texto original em detrimento de outros fatores estilísticos. Todas as demais traduções empregadas no presente trabalho seguirão esse padrão, salvo quando se fizerem observações em contrário.

No original, lê-se:

MDXX Juni. Nomen verum auctoris est franciscus Columna Venetus qui fuit ordinis predicatorum, e dum amore ardentissimo cuiusdam Hippolitae teneretur Tarvisii, mutato nomine, Poliam eam autumat, cui opus dedicat, ut patet: librorum capita hoc ostendunt pro unicoque libro prima littera: itaque simul junctae dicunt: Poliam frater franciscus Columna peramavit. Adhuc vivit Venetiis in SS Johanne et Paulo. (ZENO, Apóstolo, In: *Giornale dei letterati d'Italia*, Tomo XXXV, 1723, pp. 300-301 apud KRETZULESCO-QUARANTA, 1986).

⁸ Essa é a tese defendida, por exemplo, por Maurizio Calvesi (1996), que alega ter Zeno inventado tal nota apenas para resolver uma rivalidade entre centros intelectuais de seu período, associando a autoria da *HP* ao ambiente veneziano. À época havia rumores de que seu autor seria de Treviso, algo que Zeno não teria aceitado.

⁹ Ao logo de todo o texto desta tese, ao se empregar o vocábulo “tradição”, se estará evocando um sentido aproximado ao concebido dentro dos estudos de edótica, por exemplo. Nessa acepção, o termo remete basicamente a conjuntos de elementos que são trazidos, transportados, de um discurso a outro, ao longo do tempo, em determinados contextos linguísticos, geográficos ou similares, em uma cadeia de aproximações e retomadas imitativas, emulativas.

outra coisa não quer dizer em nosso idioma que *luta de amor em sonho* – mas sonho repleto de saber e muito misterioso. Teríamos pouca notícia dele se [...] o célebre senhor Apóstolo Zeno não houvesse retirado as sombras que cobriam sua pessoa e a sua pátria [...].(TEMANZA, 1778, p. I)¹⁰

Essas quatro alusões ao Frei Colonna como autor da *HP* não são as únicas responsáveis por estabelecer toda uma linha de atribuição autoral. Mas representam, por certo, menções nucleares, a partir das quais se reproduz uma mesma ideia. Desse modo, são significativas na consolidação da vertente que até hoje conecta essa figura à autoria da *HP*, aceita inclusive por autores fundamentais para a atual fixação do texto, como M. Casella, G. Pozzi e L. Ciapponi.

Apesar dessa aparente estabilidade do vínculo entre o Frei Colonna, veneziano, e a autoria da obra, as apostas e investigações nesse sentido são as mais diversas. Oscilando em graus distintos de rigor historiográfico e de prestígio intelectual, são muitas as reconstituições de trajetórias possíveis para os múltiplos autores aventados para o livro por correntes da crítica. Como é de se esperar nesse tipo de trabalho filológico e histórico de atribuição, são analisados aí, de acordo com expectativas e a formação de cada pesquisador, o tecido de relações políticas, afinidades intelectuais, marcas linguísticas e semelhanças estilísticas. Nesse esforço, são empenháveis todas as características inter ou extratextuais que, de algum modo, possam justificar o formato e o rol de conhecimentos da obra como feito deste ou daquele autor do período.

Quanto às hipóteses que influenciam mais diretamente as correntes contemporâneas, vale observar alguns nomes significativos dos séculos XIX e XX. Em 1899, Gnoli lança dúvida sobre a figura do Frei Colonna. Esse seria na verdade um disfarce empregado pelo legítimo autor da *HP*: um humanista polímata e nobre, que desejaria se precaver dos problemas eventualmente advindos do caráter licencioso e pagão do livro. Décadas depois, Anna Khomentovskaia (1936) acredita que as viagens de Polifilo seriam

¹⁰ *Vita di fra Francesco Colonna, soprannominato Polifilo. Architetto. Mi piace dare incominciamento alla storia da me tessuta sopra i nostri professori del Disegno, Architetti, e Scultori, dalla vita di F. Francesco Colonna Veneziano dell'Ordine do S. Domenico, comunemente conosciuto sotto il misterioso nome di Polifilo. Di questo celebre autore, che io pongo qui per capo, signifero degli architetti, poco o quasi nulla sapremmo, se ci mancasse qual famoso suo libro intitolato **Hypnerotomachia**, che altra cosa non suona in nostro linguaggio, che “pugna d’amore in sogno”; ma sogno pieno di sapere, e assai misterioso. Scarsa notizia si avrebbe contuttociò di lui, se [...], il celebre Sig. Apostolo Zeno [...] non avesse rischiarate alquanto le tenebre, che coprivano la persona, e la patria di esso [...].* (TEMANZA, 1778, p. I)

atribuíveis a Felice Feliziano, calígrafo, antiquário e poeta que viveu entre Verona e Roma, de 1433 a 1479. A autora destaca que, no acróstico que muitos julgavam fornecer a autoria do livro, lê-se tão somente uma informação sobre o amor de Colonna e Polia, nada mais. Desloca, assim, a autoria da obra para Treviso, como provavelmente já ocorrera antes, inclusive (Vide nota 11). Numa hipótese que ganha aparente reconhecimento nos meios oficiais, Scapecchi (1983 e 1985) mantém essa perspectiva regional. Ele argumenta que Colonna seria apenas aquele a quem a obra é dedicada, enquanto seu efetivo autor seria *Fra* Eliseo de Treviso¹¹.

No final do século XX, aparecem dois dos maiores investimentos na questão autoral, em termos de erudição acadêmica e dimensão. Maurizio Calvesi, em 1996, publica uma tese que consolida cerca de duas décadas de trabalho investigativo, na qual busca comprovar uma origem romana para a *HP*. Calvesi alega que um Francesco Colonna, nobre Senhor de Prenestina, homônimo do Frei de Veneza, seria o real autor do livro – cujo vínculo intelectual com o círculo de Pompônio Leto seria nítido. Praticamente à mesma época, Liane Lefaivre¹² (1997) lançava uma obra que se mantém como referência nos estudos da *HP*, apesar da proposta ousada que defende: o escritor das viagens e Polifilo seria ninguém menos que o notório humanista Leon Battista Alberti.

Também em 1996, R. Stewering defende uma proposta menos provocativa que as de Calvesi e Lefaivre, porém igualmente original: a *HP* teria sido obra do poeta paduano Niccolò Lelio Cosmico.

Do rol de personagens históricos cogitados como candidatos à autoria da *Hypnerotomachia*, fazem ainda parte Eliseo Giani, Giovanni Antonio Campano, Pico della Mirandola e Lorenzo de Medici, segundo destacam Pozzi e Ciapponi (1980, p. 3).

Tal cenário de disputa sobre o aspecto autoral da obra interessa aqui apenas como elemento de um perfil geral de recepção da *HP*. Trata-se de um reflexo, na crítica, de um questionamento provavelmente suscitado também no leitor em geral. Sobretudo porque é uma

¹¹ A princípio, essa seria a única hipótese a rivalizar oficialmente com a do Frei Francesco Colonna, do Vêneto, como autor. Isso porque a posição de Scapecchi, que atribui a escrita da *HP* a Eliseo de Treviso, é a única a integrar declaradamente as observações que acompanham a ficha catalográfica da edição aldina de 1499 em fontes oficiais como o *Incunabula Short Title catalogue: the international database of 15th-century European printing*. Tal informação se faz presente não apenas nessa base de referência, em que o incunábulo da *HP* consta sob o código ic00767000, mas é replicada também por centros e bibliotecas que detêm exemplares da obra. Por exemplo, observem-se a Universidade de Glasgow, no *Glasgow Incunabula Project* (<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/incunabula/a-zofauthors-j/bh.2.14/>) e a Biblioteca Estense Universitaria, em seu *Catalogo degli Incunaboli* (<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-beu-cat-este-incunaboli-luppi.pdf>).

¹² A hipótese encontra apoiadores. É o caso de Schmeiser (2003) e Goebel (2006).

condição de anonimato proposta originalmente pela própria obra que viabiliza a mobilização da curiosidade nesse sentido. Não se trata de livro apócrifo por contingências de sua transmissão, mas sim por escolha. Ao não se declarar, o autor dá azo à especulação, ou mesmo a uma série de jogos mentais de atribuição de autoria, que já se manifestam de modo explícito em um dos elementos pré-textuais à narrativa propriamente dita, o poema introdutório assinado por Andrea Marone de Brescia¹³:

Dize-me: de quem é esta obra, Musa?
 É minha e das outras oito irmãs.
 Sua? E por que lhe deram de *Polifilo* o título?
 Ele muito o mereceu, por ser nosso aluno.
 Mas peço que contes: qual o verdadeiro nome de Polifilo?
 Não queremos que seja conhecido. – Por quê?
 Convém ver antes se a raivosa inveja
 Não devorará até mesmo as coisas divinas.
 Se as preserva, o que acontecerá? Será sabido. E do contrário?
 Então não será revelado o verdadeiro nome de Polifilo.

Ó, quão mais feliz és que todos os mortais,
 Polia, tu, que morta vives – e melhor.
 A ti, enquanto jaz imerso em fundo sonho,
 Polifilo mantém desperta nos lábios dos homens cultos.
 (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xv)¹⁴

¹³ Poeta e humanista, improvisador de versos latinos da corte de Leão X, em Roma. Seria irmão de Raffaele Marone, amigo de Piero Valeriano. Casella e Possi (1959) defendem que a presença de Andrea na *HP* confirmaria a relação entre Valeriano e Colonna, posicionando a autoria da obra dentro do círculo intelectual vêneto.

¹⁴ Tradução livre nossa. No texto original, em latim, citado aqui via fixação disponível na edição crítica de Pozzi e Ciapponi (1980), lê-se:

Cuius opus dic, Musa? – Meum et octoque sororum.--
Vestrum? Cur datus est Poliphilo titulus?—
Plus etiam a nobis meruit communis alumnus.—
Sed, rogo, quis vero est nomine Poliphilus? --
Nolumus agnoscí. – Cur? – Certum est ante videre
An divina etiam livor edat rabidus.—
Si parceret, quid erit? – Noscetur. – Sin minus? -- Haud, nos
Dignamur vero nomine Poliphili. –

O quam de cunctis foelix mortalibus una es,
Polia, quae vivis mortua, sed melius:
Te, dum Poliphilus somno iacet obrutus alto,
Pervigilare facit docta per ora virum.
 (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xv)

Na eventualidade de a personalidade misteriosa do autor não instigar naturalmente o leitor, o eu-lírico do poema de Brescia cuida de fazê-lo. Como se verá adiante, esse aguçamento da curiosidade, tônica constante na *HP*, será um dos pontos-chaves da análise proposta nesta tese. Importa, assim, observar a insistência no anonimato, reforçada por jogos de mostra-esconde, alusões aos mistérios de Polifilo e afins. Conforme indicam alguns estudiosos, no próprio poema de Brescia haveria um outro anagrama, a ser descoberto pela sagacidade do leitor. Ariani e Gabriele (2010, p. 495) apontam, na resposta da musa as palavras *Nolumus agnosci*, uma espécie de litotes anagramático de *Columna gnosius*, algo como o sábio *Colonna*, ou ainda, *o iniciado Colonna*. A iniciação, no caso, seria nos mistérios amorosos de Vênus, temática que perpassa o livro.

O poema em questão é repleto de artifícios que, já de saída, sugerem a *curiositas*¹⁵ humanista como chave de leitura da *HP*. Ainda que a maioria das especulações sobre o anonimato autoral envolva o medo de represálias ao teor lascivo do livro¹⁶, é possível ver nessa omissão algo afinado com a pauta poética da obra, que mobiliza o senso investigativo, o jogo, o afã do conhecimento, a maravilha.

O teor do poema bresciano aponta, aliás, para um conteúdo bem destoante de qualquer vexação. Nele se leem as musas assumindo inicialmente a autoria da *HP* para um eu-lírico que verbaliza a curiosidade sobre o tema. Porém, mais do que simples eco à tópica clássica do vate inspirado, que canaliza o canto da musa, vê-se aí uma declarada tentativa de proteger o autor, não de qualquer culpabilidade por avanços contra a moral, mas sim da *inveja raivosa* (*livor rabidus*). Ou seja: *Polifilo*, que surge aí como fusão das efígies do autor e do personagem¹⁷, teria excedido a seus pares em algum aspecto capaz de provocar tal sentimento. Todo o procedimento remete às dinâmicas da emulação. Mobilizando retoricamente a necessidade de aplacar a inveja que recairia sobre Polifilo, se destaca e enaltece seu potencial desafiador à autoridade do gênero.

¹⁵ Esse conceito que se refere basicamente à volúpia pelo conhecimento e ao ímpeto por sua busca, manifesto desde o interesse florescente pelas ciências, até o gosto pela decifração de enigmas, é típico do período histórico da *HP* na Europa e consistirá em elemento fundamental à análise da obra de Colonna a ser mais detalhadamente abordado adiante neste trabalho.

¹⁶ Corroborar essa tese, por exemplo, o fato de que o próprio Aldo teria encontrado motivos para manter o nome de sua imprensa quase imperceptível na primeira edição de 1499. Para mais detalhes, vide *infra*.

¹⁷ Tal sobreposição do personagem ao seu autor é recorrente na história da *HP*: a começar com a possibilidade de Polifilo ser de fato pseudônimo de um frade na narrativa de seus amores, passando pela fusão sugerida pelo poema de Andrea Marone e chegando a exemplos na tradição que seguem essa ideia, como a biografia de Temanza, que trata Polifilo como o modo segundo o qual o “arquiteto” Francesco Colonna seria mais conhecido.

As razões para o engendramento retórico dessa inveja seriam diversas, podendo também variar de acordo com a autoria que se atribua para a *HP*. Se se opta por seguir Calvesi (1996), por exemplo, com sua tese do autor romano, é possível atribuir tal sentimento à rivalidade entre os Colonna de Roma e o papado, motivada por disputas que remontariam ao século XI. Admitindo o Colonna vêneto como objeto do poema, porém, é possível ver na possibilidade de realizar a luxuosa publicação, sob um mecenato nobre, a razão para inveja entre seus confrades intelectuais. De todo modo, invejável mesmo em qualquer círculo da Itália do século XV seria a mobilização de conhecimentos verificável na *HP*. Poderia tratar-se, assim, de uma menção ao reconhecido fôlego intelectual do autor e a seu sucesso em immortalizar, via linguagem, sua amada, o que faria dele êmulo digno de deter uma nova *auctoritas*. Tal valorização de feitos grandiosos do conhecimento seria, ainda, inerente ao circuito cultural do período e estaria dentre as razões centrais para o estabelecimento dos *studioli* e as câmaras de maravilha. Nesse sentido, as *coisas sagradas* a serem devoradas pela inveja seriam uma representação do canto das próprias musas, materializado na narrativa polifilescas. E não apenas das musas em sentido geral, porém das suas musas da *HP*, que passariam a soar mais alto que as outras.

Para esta última interpretação, é, de fato, pouco relevante a paternidade da obra. Trata-se de uma hipótese analítica sob a qual o foco se desloca para o estabelecimento da *auctoritas* e que dá um importante espaço para a dúvida e a investigação. Mais do que a atribuição direta de um autor, importa aí o reforço da emulação por meio do enigma e da dramatização da autoria.

Então, o destaque dado à possibilidade de despertar a cobiça de seus pares fala da habilidade do autor, da grandiosidade da sua obra, do seu sucesso em immortalizá-la nos ciclos eruditos (*a boca dos homens cultos*), mas revela pouco sobre a efetiva autoria, exatamente a fim de dramatizá-la discursivamente, enfatizando a aura de mistério que a cerca.

É fato que a cobiça e a ferinidade dos adversários se converteram em legítima preocupação nos circuitos editoriais humanistas. O botânico William Turner, por exemplo, admite que, na preparação de seu *Herbário* de 1568, o impressor lhe aconselhara a, em seu *Prefácio*, recorrer a um “patrono tanto poderoso quanto erudito para defender seus trabalhos dos inimigos despeitados e invejosos”¹⁸. Eis uma motivação de base para recorrer ao patronato.

¹⁸ [...] *a Preface wherein I might require some both mighty and learned Patron to defend my laboures against spitefull & enuious enemies* [...]. (TURNER, William. *The first and seconde partes of the herbal of William Turner*

Contudo, a omissão de dados para evitar a inveja é também aplicação de uma tópica, que remonta à tradição clássica.¹⁹

Tudo isso corrobora a hipótese que converte o anonimato autoral em parte do programa poético da *HP*. Seria, inclusive, um aspecto tão relevante que, segundo observam Casella e Pozzi (1959), um excerto da edição original teria sido eliminado para preservá-lo. Esses autores apontam que, além dos elementos paratextuais preambulares²⁰ que usualmente se admitem como integrantes da *HP*, é possível que, no plano original do volume de 1499 constassem ainda outros dois: uma pequena peça em prosa escrita em latim, e uma oitava, em vernáculo, ambas de um certo Matteo Visconti de Brescia. Como irregularidades entre os diversos volumes de uma mesma edição eram comuns nos primórdios da imprensa, é difícil especificar se esses textos foram extirpados com parte da edição ainda no prelo, ou expurgados posteriormente, e em que circunstâncias. Fato é que, como ressaltam ainda Casella e Pozzi (1959, p. 94), “hoje é observado em apenas um exemplar que mantém tal anomalia, o da *Staatsbibliothek* de Berlim”²¹.

Doctor in Phisick, lately ouersene, corrected and enlarged with the thirde parte. Cologne: Heirs of Arnold Birckman, 1568, apud SMITH e WILSON, 2011, p. 6).

¹⁹ Essa tópica já é observável no antológico *Carmen V* de Catulo:

*Vivamus mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque senum seueriorum / omnes unius aestimemus assis! / soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda. / da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum. / dein, cum milia multa fecerimus, / conturbabimus illa, ne sciamus, / aut ne quis malus inuidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum. / “Vamos viver, minha Lésbia, e amar, / e aos rumores dos velhos mais severos, / todos, voz nem vez vamos dar. Sóis / podem morrer ou renascer, mas nós / quando breve morrer a nossa luz, / perpétua noite dormiremos, só. / Dá mil beijos, depois outros cem, dá / muitos mil, depois outros sem fim, dá / mais mil ainda e enfim mais cem – então / quando beijos beijarmos (aos milhares!) / **vamos perder a conta, confundir, / p’ra que infeliz nenhum possa invejar, / se de tantos souber** tão longos beijos.” [grifo nosso].*

²⁰ Para uma abordagem um pouco mais detalhada dos elementos textuais que compõem o corpo editorial da *HP*, vide infra.

²¹ *Oggi é noto um solo esemplare che porta tale anomalia, quello dela Staatsbibliothek di Berlino.*

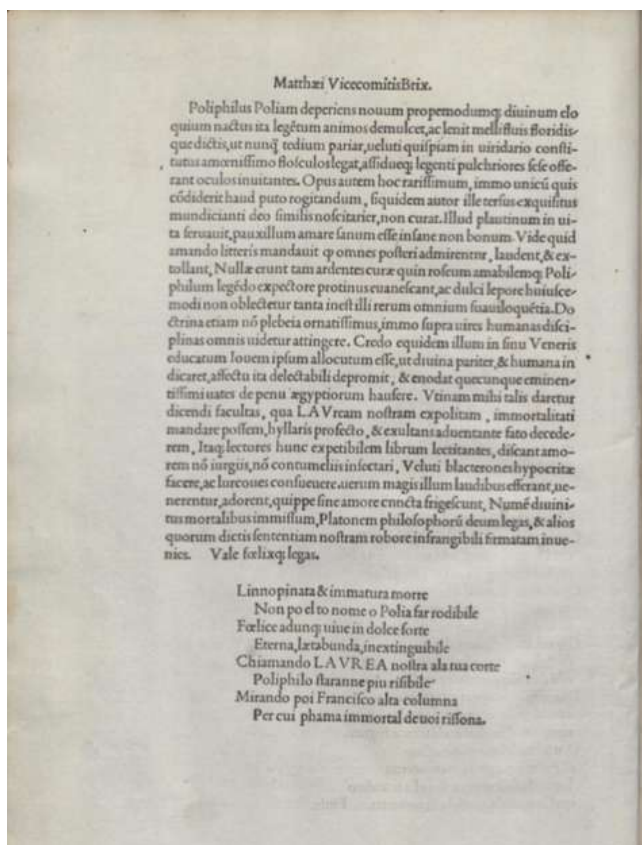


Figura 1. Elementos pré-textuais de Matteo Visconti²², não constantes em nenhum outro exemplar do incunábulo de 1499. *Hypnerotomachia Poliphili*. Staatsbibliothek de Berlim. Fonte: Digitalisierte Sammlungen Staatsbibliothek zu Berlim²³

A razão para suprimir²⁴ tal conteúdo teria sido uma só: no penúltimo verso da oitava, Matteo revelaria o nome do autor da *HP*, como se pode observar a seguir:

A indesejada e precoce morte
Não pode o teu nome, ó Polia, erodir.

²² Casella e Pozzi (1959, p. 95) assinalam que a parte em verso do excerto de Matteo Visconti havia permanecido inédita na tradição posterior à *HP* de 1499 até ser publicada por esses mesmos autores em sua obra sobre a vida de Francesco Colonna (1959). Até onde sabemos, o excerto em prosa presente no mesmo *folio* segue inédito. Eis a razão pela qual julgamos útil apresentar esse e outros diversos excertos do período relativos à tradição da *HP* nesta tese: muitas das citações e alusões a textos anteriores ao século XIX são transmitidas apenas em via indireta, sem que se dê ao leitor atuais chances frequentes de analisar seu valor textual.

²³ Disponível em: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN890562520&PHYSID=PHYS_0018&DMDID=>>

²⁴ Quando se fala em supressão aqui, é mais plausível pensar em um processo anterior à montagem final do volume do que em uma extirpação de páginas já encadernadas, por exemplo. Dedicatórias, cartas ao leitor, índices e erratas eram geralmente impressos separadamente e adicionados ao trabalho ao final. A separação física e temporal permite que vários dos paratextos dos séculos XIV a XVI sejam altamente autorreflexivos, trazendo comentários sobre a qualidade da impressão contida no livro que acompanham, ou sobre processos e acidentes de produção (2011, p. 3).

Pois feliz vives em doce sorte
 Eterna, alegre e inextinguível.
 Evocando LÁUREA nossa a tua corte,
 Polifilo estará mais sorridente,
 Admirando então Francisco alta coluna
 Pela qual ressoa imortal a fama tua.²⁵
 (CASELLA; POZZI, 1959, p. 95)

O jogo verbal perceptível em *Mirando poi Francesco alta columna* (*Admirando então Francisco alta coluna*), entregaria o nome de Francesco Colonna bem mais gratuitamente do que o acróstico formado pelas capitulares dos 38 capítulos da *HP*, deixando explícito demais um dado que deveria suscitar um trabalho hermenêutico.

Jogos de agudeza e sagacidade não só eram típicos da produção do período e do ambiente erudito no qual a *HP* necessariamente se insere, como também são fundamentais para a matriz engenhosa da obra. A jocosidade paronomástica empregada por Mateo Visconti pode, porém, ter justamente quebrado o código que mobilizaria tantos outros para o leitor, comprometendo um primeiro desafio exegetico, o da descoberta da autoria da *HP*. Daí, provavelmente, seu expurgo da edição original.

1. 2 Polifilo, personagem e alegoria

Dentro do mesmo grande esquema de tensão entre o enigma e o desvelamento, vale observar, já de início, a relação entre os nomes dos protagonistas. Inseridos em esquema alegórico básico para a compreensão da *Hypnerotomachia*, eles guardariam significados para além do aparente. Polia, objeto do amor de Polifilo (etimologicamente, *o que ama Polia*) e

²⁵ Em tradução livre nossa. O original, a seguir, é citado a partir da fixação textual oferecida em Casella e Pozzi, (1959, p. 95). Se observado o conteúdo do folio disposto na Figura 1 são constatadas algumas diferenças ante o que aqui se apresenta:

*L'innopinata et immatura morte
 Non pò el to nome, o Polia, far rodibile;
 Foelice adunque vive in dolce sorte,
 Eterna laetabunda, inextinguibile.
 Chiamando LAVREA mostra ala tua corte
 Poliphilo staranne più risibile;
 Mirando poi Francisco alta colu na
 Per cui phama imortal de voi rissona.*

narradora da segunda parte do livro, pode ser concebida como alegoria de *as muitas coisas, os muitos conhecimentos* (a partir do grego *tá polá*). Nessa acepção, a amada seria um retrato do afã humanista pelo conhecimento múltiplo e universal, a polimatia – e Polifilo aquele que ama todo o conhecimento. Dorothea Stichel (1998) lembra que, em uma cópia do incunábulo da *HP* disponível hoje na Biblioteca Comunale de Siena, um leitor do século XVI deixara notas sugerindo que *Polia* fosse uma referência a *polion* termo grego para *cãs, cabelos brancos*, e, por extensão às virtudes vinculadas a essa ideia, destacando-se entre elas a prudência.²⁶ Agambem (2010) encampa essa versão e a expande: defende que a vetusta senhora em pauta seria a língua latina, com que o autor da *HP* só poderia se reencontrar em sonho, presente nas ruínas que ao longo da sua viagem ele tanto venera. Ambas as perspectivas que exploram o potencial simbólico de Polia apontam para a *Antiquitas*, como a virtude na base da constituição da alegoria. De fato, sendo essa fonte fundamental para os *studia* do período, é válida a compreensão da demanda de Polifilo como busca dos valores encerrados na *Antiquitas*.

Porém, a mesma Polia se descreve, na apresentação do segundo livro, no qual narra sua perspectiva da batalha amorosa, como figura feminina real, pertencente a uma família de Treviso. Sob ambas as visões, não mutuamente excludentes, ela é o objeto de busca e devoção amorosa de Polifilo. De uma maneira que ressoa à interpretação figural verificável nos textos sagrados, o livro exige uma leitura literal da mulher, ainda que dotada de concomitante valor simbólico.

No romance, o personagem principal, Polifilo, percorre um caminho didático-iniciático até o domínio dos mistérios eróticos, ou, mais abrangentemente, da força potestática representada por Vênus. Seja rumo ao pan-amor, ou aos braços de uma jovem de Treviso, sua jornada não almeja uma manifestação qualquer da deusa. Ao longo da narrativa, desenha-se, especificamente, a Vênus designada *Physiozoa*, magna geratriz da vida, epítome do poder vivificante do amor, cujos atributos míticos muitas vezes se sobrepõem aos de Gaia e Fauna, por exemplo. Em seu caminho onírico, Polifilo desprende-se das imagens de Vênus como provedora de um ímpeto amoroso carnal (Pandêmia), assim como das imagens de Vênus na

²⁶ *Polia pro ipsa prudentia, quae in canis est, et pro ipsa virtute* (fol. a 2 v)./ “Por *Polia* [se entenda] a virtude da prudência, que reside nas cãs [...]”. O mesmo anotador registra algumas páginas adiante: “*Cuncta haec Poliphilus considerando, instabilia cognovit: solam Poliae, idest virtutis, existimavit pulchritudinem, quoniam virtus stabilis aeternaque habetur* (fol. G 4r)./ Devendo considerar aquelas coisas, Polifilo as entendeu como instáveis. Só a beleza de Polia, ou seja, da virtude, reconheceu, porque foi admitida como virtude eterna e estável”. ANÔNIMO *apud* STICHEL (1998, p. 218).

forma de amor anímico, abstraído por completo da realidade física (Urânia)²⁷. Após percorrer uma floresta densa e escura, adentra o Reino da Rainha Eleuterilide²⁸ e finaliza sua jornada na Ilha mítica de Citera. As estações de sua viagem o conduzem do amor carnal, caracterizado pelas pulsões animalizadas do desejo físico, à sublimação amorosa, cuja expressão máxima se encontra na consumação simbólica de seu casamento – uma união sacralizada, destaque-se aqui – com Polia, através do universo da sensorialidade. A cena não é especialmente sutil: Polifilo rompe com sua flecha um fino véu que o separava de Polia e que essa temia romper. Esse momento da narrativa exemplifica a condensação do erotismo físico, constante na obra, e da sacralização vivificante, criadora, do ato amoroso, em uma espécie de ponto de equilíbrio entre as dimensões físicas e anímicas.

A escolha por uma Vênus “ponderada” remete o livro ao ambiente filosófico neoplatônico, temperado com materialismos epicuristas e aristotélicos, característicos do momento da produção da *HP*.²⁹ Some-se a isso a pletera de referências a elementos caros ao século XV (pitagorismo, numerosofia, alusões a cultos iniciáticos antigos, uso da mitologia clássica como alegoria, referenciação enciclopédica, experimentalismo), e se verá, na *Hypnerotomachia*, uma obra bastante ajustada às matrizes retóricas vigentes no período. Seu autor investe na diversidade dos procedimentos e matérias, em prol de imbuir o leitor de uma aura capaz de provocar-lhe uma efetiva percepção do *iter amoris et sapientiae* (*caminho do amor e da sabedoria*) percorrido por Polifilo.

O funcionamento alegórico da jornada dos personagens é claro. Os nomes de indivíduos e lugares, as muitas pinturas verbais, ecfrásticas, de cenas e detalhes, tudo aponta para uma grande organização de tópicos em favor de uma leitura da narrativa que transcenda os limites da literariedade.

A mesma ambição, atrelada ao mesmo espírito, é verificada no engendramento dos *studioli*, das câmaras de maravilha e dos gabinetes de curiosidade, que são espaços frutivos-

²⁷ A diferenciação entre as Vênus ou Afrodites remonta ao *Banquete* de Platão. Enquanto manifestações de tipos distintos de amor erótico, foram retomadas de forma marcante no humanismo italiano, a partir da tradição florentina, neoplatônica. Vale observar que, nesta tese, não se investirá em especificar as distinções entre a figura mitológica grega e seu equivalente sincrético latino (como no caso de Afrodite-Vênus). Embora caiba, sem dúvidas, reconhecer tais especificidades, em trabalhos que assim o demandem, o contexto da *HP* não as leva em conta. Em prol da fidelidade, portanto, com a concepção desse panteão mítico majoritariamente vigente nos círculos humanistas dos séculos XIV a XVI, as figuras de ambas as mitologias, grega e latina, serão abordadas de acordo com a visão sincrética, posterior, que as sobrepõe.

²⁸ Eleuterilide surge em um dos paratextos introdutórios da *editio princeps* da *HP* como representação da “Livre Vontade”. Essa é, a partir daí, uma leitura alegórica frequente da personagem.

²⁹ Cf. Ariani (2004).

didáticos, destinados a colecionar e apresentar raridades – naturais ou frutos do engenho humano – em profusão, levando ao espectador itens impressionantes de todos os cantos do mundo, abrigando livros, obras de arte e conversações doudas em uma jornada de ascensão intelectual.

Seria possível, assim, alocar a *HP* e essas câmaras sob o mesmo espectro de interesses, pautados na confluência de percepção (*aesthesis*) e do conhecimento (*noesis*), por meio da compilação de elementos e experiências os mais raros, numerosos e plurais. Uma vez compreendida de forma articulada ou análoga às câmaras de maravilha, a *HP* ganha, enfim, uma chave hermenêutica à altura da erudição e da potência intelectual ou imagética de seu criador. Observada sob tal perspectiva, a obra derruba muitas das críticas mais usuais à sua conformação. As supostas incongruências narrativas³⁰, desarticulações entre elementos, ou mesmo a composição linguística hibridizada e alegadamente confusa, sem maiores valores estruturais ou literários, deixam de ser concebidas como meras falhas ou imperícias. Passam a configurar justamente o contrário: arrojados estilísticos destinados a conduzir o leitor por uma experiência vívida, compartilhada de fato com o personagem. Os recursos aparentemente exacerbados, plurais, híbridos demais ou dissonantes constituem uma coadunação de tópicos provenientes de matrizes humanistas e antigas, arregimentadas sob um procedimento discursivo que vincula estreitamente a obra – e também modelo de fruição a ser realizado por seu leitor – à *curiositas*.

1. 3 Polifilo, Polifilos. Do incunábulo original às edições posteriores: história material do livro e fixação textual da *HP*

Uma visão geral da *HP* requer um breve panorama da genealogia de transmissão do texto polifiliano. Para tanto, serão aqui brevemente abordadas as bases editoriais sobre as quais ele se fixou, assim como alguns pontos chave de sua retransmissão até a contemporaneidade.

³⁰ Essas questões sobre a narrativa e suas características, sejam peculiares ou próprias do período em que é elaborada a *HP*, serão discutidas adiante nesta tese. Para aprofundamento dessas discussões, veja-se, a exemplo, Strozzi (1974).

A *HP* inaugura sua história como um incunábulo produzido pela imprensa veneziana de Aldo Manuzio. Além dessa primeira edição, outras, distribuídas entre os séculos XV e XVI, são significativas para transmissão da narrativa polifilescas. Uma rápida observação das peculiaridades de cada uma delas é válida, na medida em que viabiliza a melhor compreensão dos diálogos discursivos estabelecidos entre o texto (ou textos) dessa obra e outros (verbais, visuais e musicais), bastante numerosos, como se verá, que emulam a *HP*.

Não é incomum, na análise de textos produzidos no seio da cultura impressa, considerar colaterais as discussões relativas à edótica. Se as compararmos, em dimensão e quantidade, com as questões semelhantes que emergem na tradição manuscrita, é perfeitamente possível compreender a razão disso. A cultura impressa reduziu o número de variações de cópia para cópia de modo drástico. E, assim, os textos puderam ser transmitidos com maior fixidez, ou suposta fidedignidade a um original.

Isso não quer dizer, contudo, que ativessem o tempo imutáveis. Nos primórdios da imprensa, um processo de produção lento e ainda bastante dependente da mão humana, permitia, por exemplo, que se parassem as prensas para modificar um erro percebido durante a impressão de uma edição. Assim, diferenças mais ou menos significativas acabavam emergindo, muitas vezes, dentre volumes da mesma tiragem de um mesmo texto. E a pluralidade de versões continua, desse modo, fazendo parte da história de transmissão – algo a ser considerado neste estudo sobre a *Hypnerotomachia*. Devido a isso, serão observados, vez por outra, aspectos materiais das edições. Detalhes da iconografia, da disposição dela e sua relação com o texto, assim como o livro em seu valor objetual e, naturalmente, o conteúdo do texto serão abordados.

Além dos aspectos literalmente edóticos, consideraremos, a transmissão inicial do texto dessa obra via traduções. São especialmente relevantes as realizadas ainda nos séculos XVI e XVII, uma vez que se trata de versões fundamentais para levar a *HP* a diferentes realidades culturais da Europa e estabelecer as suas linhagens de emulação.

Vale observar, em linhas gerais, algumas características de tais edições, apresentadas, a seguir, em ordem cronológica. Em alguns casos, as mudanças no corpo do texto não chegam a ser drásticas. Mas, como se verá, supressões, acréscimos e mesmo alterações do título emergidas no processo de transmissão e tradução impactam, em diversa medida, a história da recepção da obra.

1. 3. 1 Cinco primeiros Polifilos: edições significativas para o estabelecimento da tradição da obra na Europa

As cinco primeiras edições da *HP* distribuem-se em um contexto plurilíngue: duas saem em sua língua de escrita original, duas em francês, uma em inglês. Cada uma delas retrata um momento da recepção da *HP*, ao mesmo tempo em que é responsável pela difusão de um conjunto específico de ideias sobre a obra.

A *editio princeps* é produzida sob a imprensa aldina em 1499. Seu título completo seria *Hypnerotomachia poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obter plurima scitu sane quam digna commemorat*.³¹

Essa edição é, de modo geral, a mais apreciada por estudiosos e colecionadores, sobretudo nos meios bibliofílicos, como era de se esperar. Porém seu destaque sobre as demais se dá como item bibliográfico, não exatamente como texto. Nesse outro sentido, a versão mais difundida e consagrada viria a ser, provavelmente, a francesa de 1546, produzida por Jacques Kerver.

A primeira tiragem da *HP* seria fruto de um trabalho encomendado à imprensa aldina, ou seja, uma edição cujo custo de produção e mesmo eventuais expectativas de lucro eram pagas uma vez finalizada a impressão, eventualmente até antes. Boa parte dos trabalhos de uma oficina editorial da época se estabelecia, no entanto, de outra forma: o pagamento das despesas de produção e o lucro advinham da venda dos exemplares, assim como a escolha do original a ser impresso ficava a cargo do editor, com vistas sempre a essa ponta final da cadeia de produção.

A *princeps* da *HP* teria sido publicada em uma tiragem de cerca de 500 cópias (cf. FARRINGTON, 2015). De acordo com a base de dados *Incunabula Short Title Catalog da British Library*, cerca de 250 cópias integrais ou parciais ainda existem, à parte as eventualmente contidas em coleções particulares. Isso, de certa forma, atesta o grande valor, inclusive econômico, da obra, que teria transitado, desde a sua publicação original, por meios em que o livro era artefato de colecionismo.

Para a imprensa de Aldo, tratou-se de um marco significativo sob diversos aspectos. Digno de nota, por exemplo é o fato de, no corpo do texto da *HP* e dentre seus conteúdos

³¹ Em uma tradução livre: *A luta de amor de Polifilo em sonho, na qual se mostra que todas as coisas humanas não passam de sonho e se celebram as inúmeras coisas dignas de conhecimento*.

visuais, constar o protótipo do golfinho entrelaçado a uma âncora, que viria a se consagrar, sob uma reorganização gráfica (vide Figuras 2 e 5), como o emblema da Imprensa Aldina, representando iconograficamente o seu mote: *Festina lente*³², isto é, *Apressa-te lentamente* (Figura 2). Seria, então, a primeira vez que Aldo teria publicado o símbolo que imortalizaria sua oficina tipográfica (FARRINGTON, 2015, p. 95). Talvez, inclusive, a alusão a esse mote na *Hypnerotomachia* o tenha inspirado nesse sentido.

A versão mais clássica da história da origem do lema aldino defenderia que o tipógrafo haveria flagrado o golfinho entrelaçado em uma âncora (tradução gráfica do *Festina lente*) em um denário de Tito Vespasiano que lhe fora presenteado por Pietro Bembo. Nas edições aldinas, esse emblema de sua tipografia é efetivamente adotado como tal apenas em 1502 (Cf. SATUÉ, 2004; ZEIDBERG, 1994).

Portanto, é possível ver a *HP* como partícipe dessa trama. Erasmo de Roterdã aborda o mote *Festina lente* em seu *Adagiorum collectanea*, publicado pela Imprensa Aldina, em 1508. Em seu comentário, Erasmo refaz o percurso histórico do adágio até o imperador Tito Vespasiano e a Augusto³³, exatamente com base na moeda que Aldo lhe apresentara. William Watson Barker (2001, p. 132) defende que Erasmo, ao explicar esse mote, porém, parecia ter em mente a página da *HP* que o contém:

O círculo, sem começo nem fim, representa a eternidade. A âncora, que segura e amarra o navio e o detém indica lentidão. O golfinho como a mais rápida e ágil em seus movimentos dentre as criaturas, exprime velocidade. Se se conectarem habilmente esses três elementos, se terá o princípio *Aei speude bradeos*, Sempre apressa-te lentamente (ERASMUS. *Adagia*, II, i, 1, 133-139).³⁴

³² Observe-se ao pé da página da *HP*, representada na Figura 2, a explicação para o “hieróglifo” do golfinho entrelaçado à âncora: *Semper festina tarde*. Trata-se de expressão sinônima da que se converteria no lema da Imprensa aldina: *Festina lente*.

³³ Suetônio, em sua biografia de Augusto, atribui essa máxima ao imperador (Suet. *Aug.* 25. 4). Do mesmo modo, Aulo Gellio (*Noctium Atticarum*, 10, 11) está entre as fontes antigas que corroboram e ajudam a fixar tal associação.

³⁴ [...] *primo loco circulus, deinde ancora, quam mediam, vt dixi, delphinus obtorto corpore circumplectitur. Circulus, vt indicabat interpretamentum adscriptum, quoniam nullo finitur termino, sempiternum innuit tempus. Ancora, quoniam nauim remoratur et alligat sistitque, tarditatem indicat. Delphinus, quod hoc nullum aliud animal celerius aut impetu perniciores, velocitatem exprimit. Quae si scite connectas, efficiet huiusmodi sententiam: Αἰὲν σπεῦδε βραδέως, id est Semper festina lente.* (ERASMUS. *Adagia*, II, i, 1, 133-139). Erasmo atribui sua fonte para essa análise do hieróglifo ao livro de Queremão de Alexandria, comentado nos *Suda*.

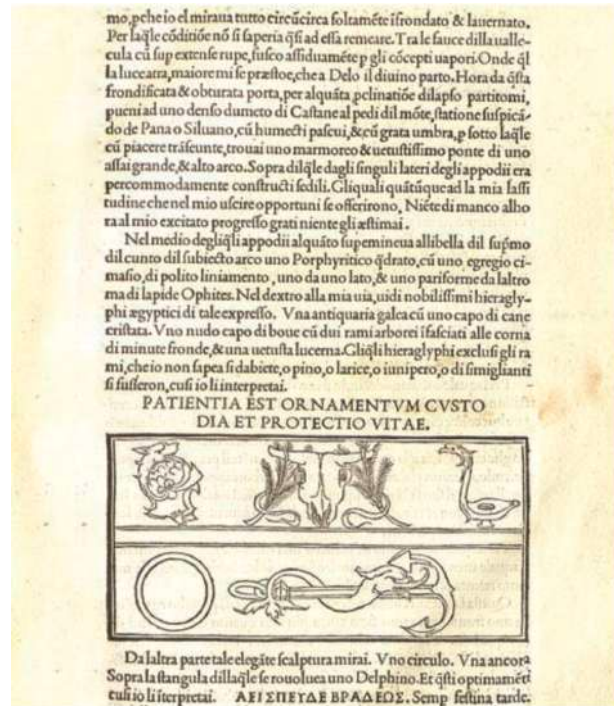


Figura 2. Xilogravura da folha d 7 recto da *Hypnerotomachia Polifili* de Francesco Colonna. Veneza: Aldus Manutius, 1499. Bryn Mawr, Special Collections Department, Bryn Mawr College Library. Reproduzido a partir da publicação de Farrington (2015).

A matéria do lema aldino surge na página da *HP*, em latim e grego, como em Erasmo, e explicando de modo semelhante os “hieróglifos”³⁵: um círculo, um golfinho para a velocidade e uma âncora para a ponderação: *Semper festina tarde*”.

Essa eventual influência para seu lema, ao lado de outros tantos cuidados que Aldo teria manifestado na composição da edição da *HP*, indicariam um apreço especial pela obra. Isso pode, contudo, ser relativizado ante um dado peculiar. Essa *editio princeps* não conta com qualquer identificação da oficina tipográfica aldina, exceto por uma pequena observação, na última linha da *Errata* (Figura 3), onde se lê: *(Publicado) Em Veneza, no mês de dezembro de 1499, na casa editorial de Aldo, com grande precisão.*³⁶

³⁵ A noção de “hieróglifo” aqui empregada diverge, é claro, do conceito acadêmico e atual do termo. No entanto, no durante o humanismo, houve uma cultura do hieróglifo, que vinculava esse tipo de *rébus* verificável nessa página da *HP*, por exemplo a uma noção pseudo-histórica desse elemento egípcio de escrita. Para mais detalhes, vide o *Capítulo II* desta tese e Curran (1998, 2007).

³⁶ *Venetis mense decembri M.ID in aedibus Aldi Manutii acuratissime.*

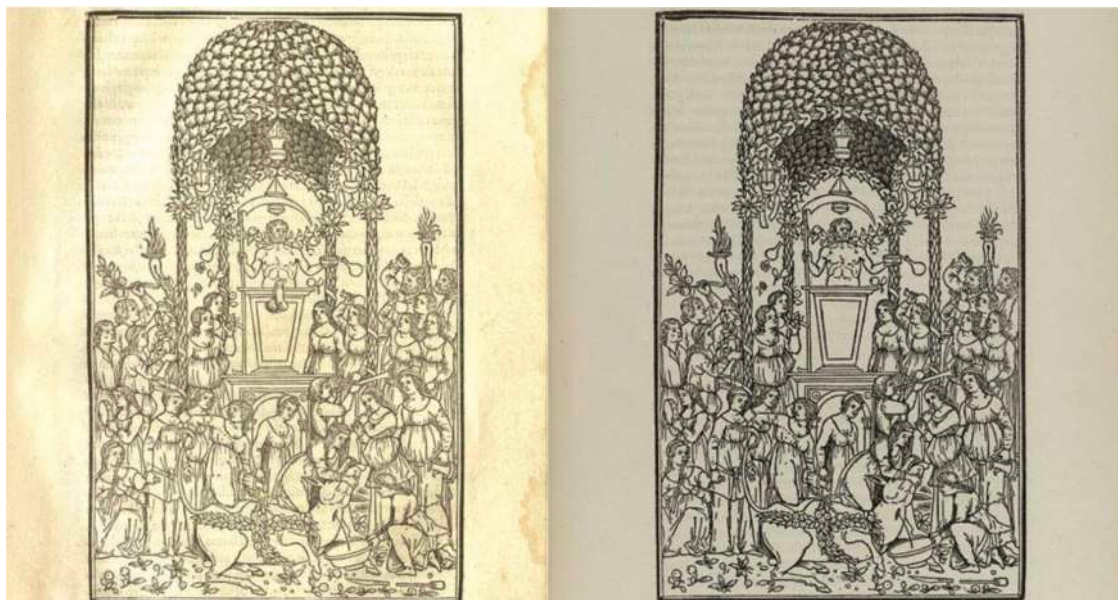


Figura 4. Xilogravura original *versus* xilogravura em versão censurada. À esquerda, xilogravura da folha *m6 recto Hypnerotomachia Polifili* de Francesco Colonna. Veneza: Aldus Manutius, 1499. Bryn Mawr, Special Collections department, Bryn Mawr College Library. Reproduzido a partir da publicação de Farrington (2015). À Direita, reprodução da folha *m6 recto* da *Hypnerotomachia Polifili* de Francesco Colonna como aparece na edição fac-similar, de 1904, a partir da *editio princeps* veneziana. Londres: Methuen, 1904. Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries.

Contudo, como lembra Farrington (2015, p. 93), por se tratar de um incunábulo caro (custava um ducado quando uma média do salário mensal dos empregados da imprensa aldina, por exemplo, era de dois ducados), de um autor anônimo, ou seja, obscuro, a obra teria tido circulação bastante limitada nesta edição. Há que considerar, ainda, a delicada situação política dos territórios da península itálica no período, marcado por guerras e pela praga, aliada à pouca circulação de obras locais por outros territórios, como cenário pouco favorável para a aquisição de volumes requintados, grandes e caros, como o incunábulo da *HP*.

Em 1509, Leonardo Grassi, o patrono e mecenas inicial da obra, solicita uma extensão por mais dez anos dos direitos de "proteção do livro" no território veneziano. Segundo Moyer (2015, p.81), é provável que ele tenha inicialmente concebido vender cópias internacionalmente. O plano teria sido frustrado pelas guerras enfrentadas então na península. Segundo Godwin (2005), ele teria recorrido ao Conselho dos Dez argumentando que elas o haviam impedido de enviar sua carga ao exterior e requerendo uma extensão de seu privilégio sobre o livro. Uma década após a publicação, Leonardo afirma ainda ter quase todas as cópias.

Até aí, não havia notícia de qualquer reimpressão da *HP*. Tudo leva a crer, pois, que a *editio princeps* não foi nenhum sucesso de vendas.

Aldo, no entanto, teria aceitado produzi-la, não movido por uma expectativa de sucesso editorial, mas por vantagem econômica (frente o patrocínio), ou por manutenção de boas relações políticas. Mas talvez não só por isso. As inovações tipográficas verificadas nessa edição denotam inegável investimento artístico e inventivo. A *HP* usa caracteres latinos, gregos, hebraicos. Um desafio tipográfico à altura das ambições que Aldo cultivava. Os tipos hebraicos haviam sido introduzidos no ambiente editorial veneziano por sua imprensa em 1498, em uma publicação de Angelo Poliziano. Quanto aos gregos, Aldo teria sido o grande difusor deles. Aí residia, aliás, uma de suas grandes inovações: ele criara quatro fontes gregas para, anos antes, promover os estudos de língua e cultura helênica, isto é, os impressos necessários para tanto.

Não só a possibilidade de aplicar seus caracteres especiais em uma só obra deveria empolgar Aldo. Muitos foram os investimentos feitos por ele em páginas cuja mancha tipográfica traz um formato relacionado à narrativa (como o de uma taça), ou páginas em que xilogravura e a mancha tipográfica formam um compósito harmônico. Independentemente de seu teor escandaloso, a *HP* parece ter motivado grandes avanços nas práticas da tipografia aldina. O resultado disso é uma obra em que o aspecto visual é indissociável do produto final, livro, que conforma, ao lado do texto em si.

Vale observar ainda que, do mesmo modo como a autoria do texto verbal, a das xilogravuras também é controversa. Um dos nomes mais cotados para o gravador da *HP* nessa edição seria Benedetto Bordon, sugerido, por exemplo, por Lilian Armstrong (1998).

A segunda edição seria a de 1545, publicada pelos filhos de Aldo, herdeiros que transformaram a imprensa aldina na *Casa de'Figliuoli di Aldo*. Após a morte do tipógrafo, a oficina impressora ficara sob o controle dos Torresani, sócios e membros da família de sua esposa. Quando Paolo Manuzio atingiu idade suficiente, começou a trabalhar na imprensa. No início, operava junto aos Torresani. Contudo, ao final dos 1530, assume o controle da oficina tipográfica e enceta uma disputa judicial, inicialmente, sobre a posse e os direitos de uso dos então famosos tipos itálicos de seu pai. Ao final dessa lide, em 1544, na divisão final dos bens entre os antigos sócios, couberam a Paolo e seus irmãos todas as xilogravuras da *HP*, mas não as pranchas com as letras capitulares decoradas.

Dessa forma, à exceção dessas e de algumas pranchas que se deterioraram com o tempo, as duas edições, a de 1499 e a de 1545, seriam basicamente idênticas. Farrington (2015)

observa, contudo, algumas distinções tão sutis, quanto significativas, que apontam para uma maior noção composicional e esmero tipográfico por parte de Aldo. Na edição *De'Figlioli*, por exemplo, haveria dois fólhos impressos ao revés. Também as pranchas perdidas (as de número 6, 7, 19, 20, 81, 105 e 139) teriam sido refeitas em qualidade inferior. Além disso os espaços entre ilustrações e a mancha da página, tão cuidadosamente mantidos por Aldo, foram negligenciados nessa versão de 1545.

Grande parte da *Errata* de 1499, no entanto, foi corrigida. Há também na edição dos filhos de Aldo uma tentativa clara de reforçar o nome de sua oficina. Justo o contrário do que ocorrera em 1499. Nessas duas edições, as páginas que contêm os títulos são diferentes. Na da segunda, há destaque para o emblema aldino.

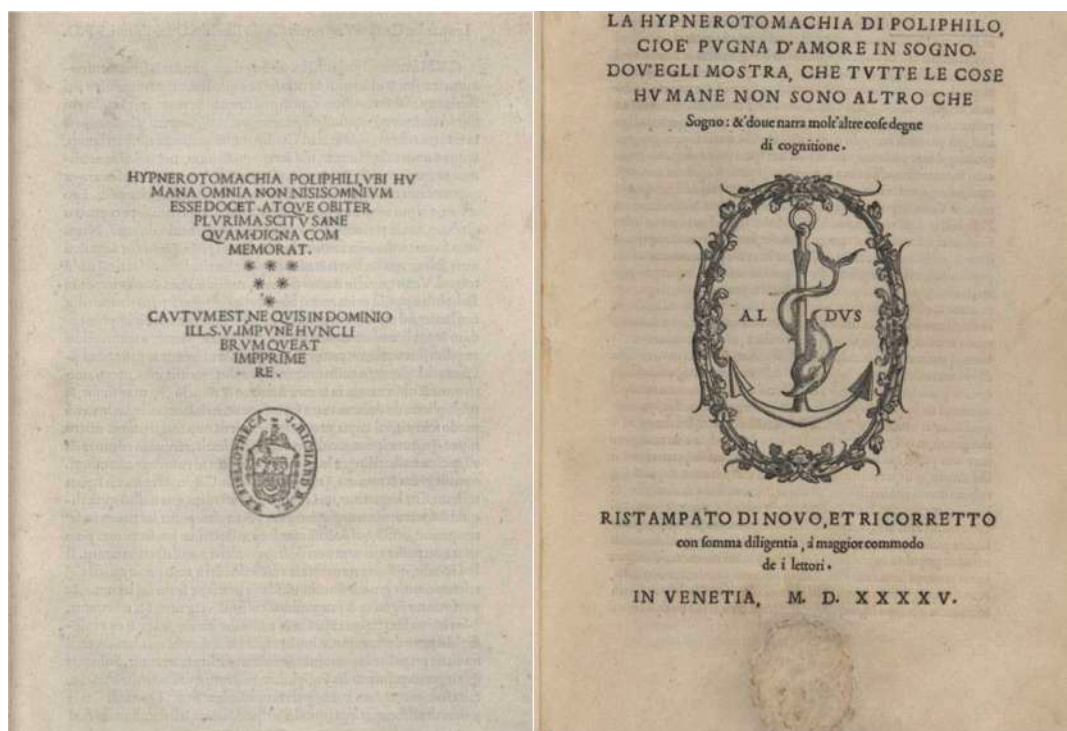


Figura 5. À esquerda, Página de rosto. *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Veneza: Aldo Manuzio, 1499. À direita: Página de rosto. *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Veneza: Casa De'Figlioli di Aldo, 1545. Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, citado via Farrington (2015).

Note-se aí um esforço de popularização do material, visível também na tradução do título completo da obra, que agora ressurgue em vernáculo italiano: *Hypnerotomachia Poliphili*,

cioè pugna d'amore in sogno dov'egli mostra che tutte le cose humane non sono altre que sogno: dove narra molte altre cose digne di cognitione. Os editores destacam ainda o fato de se tratar de uma edição revisada e nova, portanto interessante para a compra.

Apesar de tal investimento, essa teria sido a última edição da obra na península, durante o século XVI. Talvez por falta de interesse compatível com o preço elevado de sua produção, talvez pelo começo das atividades inquisitoriais.

O primeiro *Index Librorum Prohibitorum* data de 1559 e veio inegavelmente a alterar as dinâmicas editoriais na Europa. A *HP* talvez tenha escapado dele exatamente por não ser parte de uma grande e popularizada frente editorial. Sem dúvida, por seu teor, a *HP* seria um livro visado, e qualquer reimpressão demandaria uma requisição do *imprimatur*, que possivelmente seria negado e colocaria a obra na mira dos inquisidores, a julgar pelos exemplos de Boccaccio, que teve de ser reeditado em versões expurgadas, e de Maquiavel, que fora banido do território peninsular, embora ainda editado na França (Cf. MOYER, 2015).

Em meados de 1500 a casa impressora aldina exportava parte de seu inventário para a França, participando uma relação editorial que viria a se tornar duradoura entre os dois territórios. Nesse movimento, é provável que a edição da *HP* feita pelos filhos de Aldo tenha despertado interesses de outras regiões.

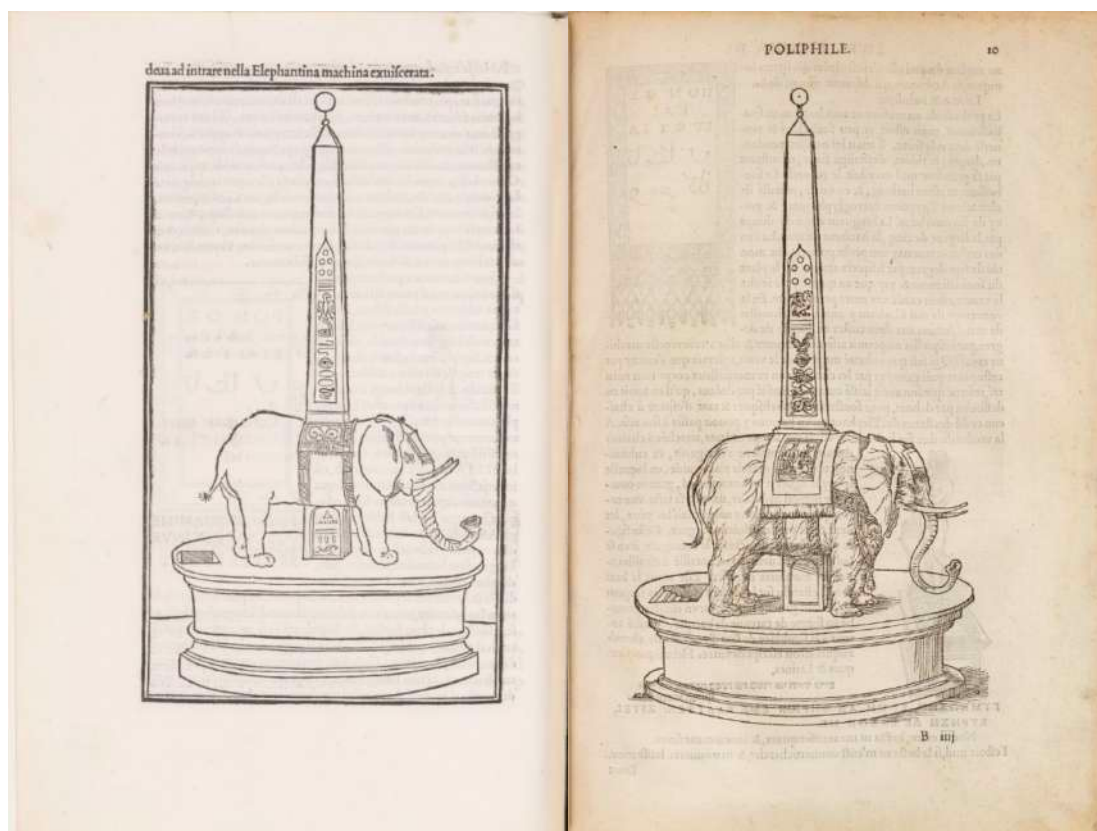
Na tradução da obra para o francês realizada por Jean Martin e Jacques Gohorry, intelectuais com pendores ocultistas, e publicada em Paris por Jacques Kerver em 1546, o título aparece como *Discours du Songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia souz la fiction de quoy l'auteur, montrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matières profitables et dignes de mémoire*³⁸. Essa é uma opção tradutória que não só suaviza a potencial estranheza do título latino, como também apaga as questões do amor e da batalha contidas nele.

Tal edição, *in folio*, como as aldinas, conta com um acréscimo no número de gravuras. São agora 181, ao todo. As novas placas são talhadas em um estilo mais rebuscado, maneirista, numa provável tentativa de se adequar ao gosto francês da época – comparem-se as xilografuras originais venezianas às francesas (Figura 6). Acompanha a edição um paratexto introdutório *Aux Lecteurs* em que Jean Martin (In COLONNA, 1546, p. a*ijj) afirma haver no

³⁸ Para uma comparação de elementos editoriais e tradutórios entre essa edição francesa e a aldina de 1499, veja-se Korta (2015)

texto muitas coisas valorosas ocultas, que não poderiam ser diretamente reveladas³⁹, numa forte insinuação de seu suposto conteúdo hermético⁴⁰. A leitura hermetizante é reforçada pela necessidade de o leitor chegar aos conhecimentos da *HP* pelo exercício de seu próprio estudo, apontada por Martin.⁴¹

Essa versão foi reeditada por Kerver ainda duas vezes no século XVI: uma em 1554 e outra em 1561. Esta última, sob o título de *Discours du Songe de Poliphile, en plus des présentations dans les feuillets liminaires, il y a une notice de Jacques Gohorry* traz uma introdução desse segundo tradutor. Nela, Gohorry afirma claramente que, dentro do texto, oculto, está o segredo da pedra filosofal. Os tradutores em questão eram renomados ocultistas e é, pois, sob esse viés, que o texto da *HP* entra na tradição francesa.



³⁹ *Ceste fiction il y a beaucoup de bonnes choses cachees, qu'il n'est licite reveler.* (MARTIN. *Aux lecteurs*. In: COLONNA, 1546, p. a* iij)

⁴⁰ Esse texto, o *Aux Lecteurs*, da Edição de Kerver, 1546, está disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600169w/f12.item.r=hypnerotomachia>>

⁴¹ [...] *ne vous en diray autre chose, ains remettray le tout a l'exercice de voz estudes/ não vos direi outra coisa, antes remeterei tudo ao exercício de vossos estudos.* (MARTIN. *Aux lecteurs* in COLONNA 1546, p. a* iij)

Figura 6. Elefante com obelisco. Comparação entre estilo de xilogravura original da primeira edição aldina (esquerda) e sua equivalente verificável na edição francesa kerveriana (direita). Fonte: *Bibliotheca Gallica*.⁴²

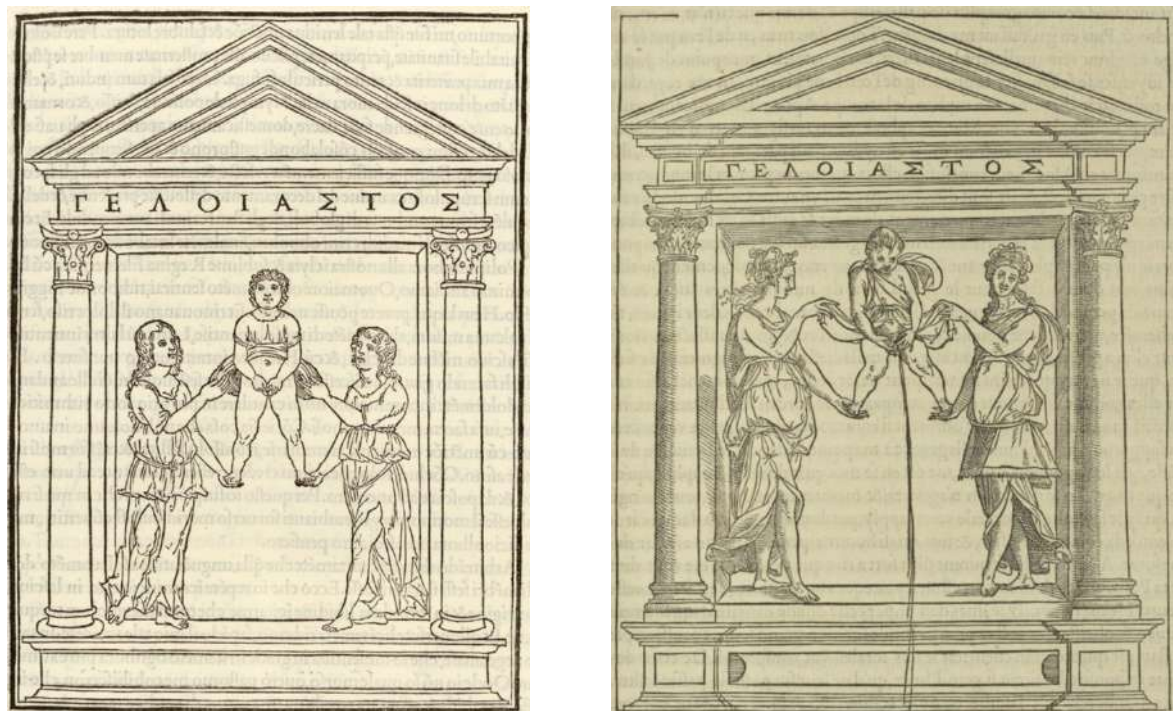


Figura 7. A Fonte do riso - *Geloiasstos*. Xilogravura original da primeira edição aldina (esquerda) e sua equivalente (direita) na edição francesa kerveriana. Fonte: *Bibliotheca Gallica*.⁴³

Entre os conteúdos pré-textuais da edição, está ainda uma carta de Jean Martin dedicando o livro ao Conde de Nantheuil le Haudouyn, Henri de Lenoncourt. Mais do que uma atitude típica de um tradutor da época, essa oferta demonstra um movimento bastante peculiar de apropriação da obra, pautada por liberdades de reposicionamento e modificação textual. Note-se que Martin também opta por uma tradução livre do texto, privilegiando o que ele supunha ser, então, mais agradável: uma adaptação concisa do estilo repleto de *prolixidade mais que asiática* (*prolixité plus qu'asiatique*) do original. É o que a tradução francesa deixa claro em sua nota *Aos leitores* (cf. MARTIN. *Aux lecteurs* in COLONNA 1546, Np.). De fato,

⁴² Disponível em : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853192t/f46.item.zoom> > e < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510885h/f41.item.r=hypnerotomachia.zoom> >, respectivamente.

⁴³ Imagens disponíveis em:

< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f93.item.r=hypnerotomachia> >

< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600169w/f75.item.r=hypnerotomachia> >.

trata-se de uma edição bastante abreviada, e mesmo simplificada, em relação à aldina. Esta versão francesa de 1561 é também famosa por conter a primeira revelação pública do suposto nome do autor: o volume explica, no verso da página do título, o acróstico formado pelas letras capitais de cada uma das 38 seções do livro.⁴⁴

Também nesse caso, debate-se a autoria das xilogravuras. Essas são atribuíveis ora a Geoffroy Tory, ora a Jean Cousin, ou a Jean Goujon.

As duas reimpressões de Kerver teriam sido motivadas pelo sucesso da publicação de 1546, que teria instaurado uma verdadeira moda na França e obtido vendas significativas, como lembram Blunt (1937) e Praz (1947).

Em 1592, é publicada uma versão inglesa: *The Strife of Love in a Dreame*, trans. by R.D. (London: Simon Waterston, 1592). Ela é composta a partir de uma seleta de seções do texto original. Os finais da primeira e da segunda partes da *HP* são extirpados. Com apenas 22 xilogravuras, e de inferior qualidade, é uma provável tentativa de formatar um modelo econômico da obra. É publicada sob a responsabilidade de três editores, Simon Waterson, John Busbie e William Holme, provavelmente numa tentativa de financiamento múltiplo, para diminuir o ônus da impressão, como lembra Farrington (2015, p. 101). Seu tradutor se identifica apenas pelas iniciais R.D, e é possível tratar-se de Sir Robert Dallington (1561-1637). Tal versão conta ainda com algumas inserções espúrias de referências inglesas e mesmo cristãs. Aparentemente, não teria repercutido de modo muito significativo na Inglaterra, uma vez que não houve reimpressões dela, nem mesmo novas traduções para o inglês até recentemente. Apenas em 1999, o texto, em sua versão completa, ganha uma tradução anglófona, pelas mãos de Joscelyn Godwin.

Desse modo, a influência direta da *HP* no contexto anglófono acabou irremediavelmente sujeita à incompletude da edição de 1512.

A edição de 1600, publicada por Matthieu Guillemot, foi constituída a partir da primeira versão francesa por Beroaldo de Verville. Ele lhe deu o título *Tableau de Riche Inventions convertes du voile des faites amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile. Devoilées des ombres du songe, et subtilmente exposées par Béroalde*⁴⁵, mais compatível com sua interpretação alquímica da obra, apresentada nos dois estudos introdutórios que acopla a ela.

⁴⁴ Para as edições e influências dela na França do século XVII, vide Blunt (1938).

⁴⁵ *Quadro das ricas invenções cobertas pelo véu dos feitos amorosos, que são representados no sonho de Polifilo, desveladas das sombras do sonho e sutilmente reveladas por Beroaldo.*

Essa edição é particularmente interessante porque, como sua precursora em francês, conta também com "acréscimos de época". Mais do que um investimento na ampliação dos elementos visuais e decorativos, traz um frontispício com imagens pertencentes à iconografia alquímica. Conta ainda com um *tableau stenographique*, destinado a ajudar o leitor a decifrar os elementos da *opus magnum* supostamente contidos no texto. Essa versão, com uma chave de leitura voltada à alquimia, teve pelo menos duas reimpressões ao longo das primeiras décadas do século XVII.

Beroaldo aproveita as tábuas da edição francesa anterior e acrescenta ao frontispício uma série de signos da alquimia⁴⁶, reforçando desta maneira a aura ocultista que a *HP* já detinha na França. Trata o autor como um sábio mercurialista e a história da obra como mero pretexto para seu valor hermético. Um de seus méritos tradutórios foi conseguir manter o espírito do acróstico. Nas capitulares de sua versão, se lê: *François Colonne, serviteur fidèle de Polia*

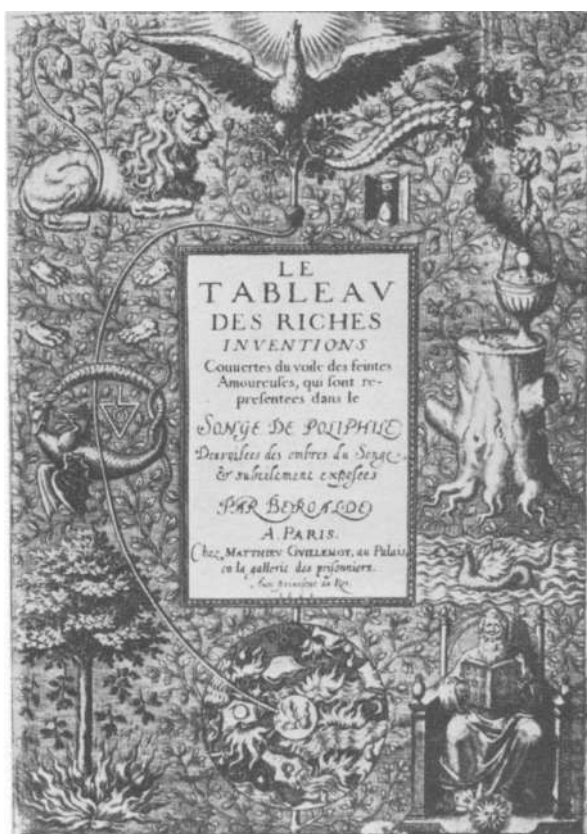


Figura 8: Capa da edição de 1600 francesa, em que aparecem diversos signos alquímicos. Reproduzida a partir de Blunt (1937).

⁴⁶ Para análise desse frontispício, vide Bertuzzi (2014)

É por meio dessa edição, relativamente mais difundida que as demais, que o texto se fará acessível a alguns dos leitores importantes para sua integração na cultura ocidental. É o caso de Carl Jung, que, a partir da fixação textual verificada nessa edição francesa, incorporará à sua obra *Psicologia e Alquimia* imagens cuja fonte seria exatamente o *tableau* de Beroaldo. A influência da *HP* nesse contexto não teria parado por aí. Russell (2015, p. 38) afirma que Jung inferira, a partir dessa base simbólica, que a unificação de forças opostas ocorrida na alquimia mimetiza aquela que transcorre ao longo do processo de cura do trauma psíquico. Não é sem motivo que tal concepção alquímica se aloja perfeitamente entre as linhas da *HP*. A obra em si, respondendo a toda uma concepção filosófica de sua época, tratará, mais de uma vez, da *coincidentia oppositorum*.

É provavelmente com base nessa edição que Linda Fierz-David (1950), discípula de Jung, baseia sua releitura psicanalítica da obra, *The dream of Poliphilo, the soul in love* – atestando a importância da versão beroaldiana na difusão contemporânea da *HP*, sobretudo no âmbito da psicologia analítica.

Além dessas edições, é possível ressaltar também a importância de algumas reedições e traduções. Por trás de cada uma das materializações da narrativa – embora relativamente poucas, frente a sua antiguidade e relevância – vislumbram-se traços distintos e contextos específicos de influências e heranças. É possível perceber, a partir da primeira edição, um esforço por popularizar a obra, traduzindo seu título para o vernáculo, ajustando seu estilo a um modelo de escrita mais palatável, barateando sua produção, ou vinculando-a a âmbitos específicos de interesse. Mais do que uma tentativa de ajustar ao mercado editorial um texto complexo, esse é um movimento que reflete uma linha de força na recepção do texto de Colonna: mesmo que sob manifestações distintas, a eventual estranheza causada no público ajudou a desenhar os caminhos dessa obra ao longo do tempo.

Ainda no histórico das edições francesas, vale mencionar a de 1772, *Le Songe de Poliphile, par Jacques Guillaume Legrand*, que teve reimpressões em 1804 e 1811. Essas teriam sido as últimas movimentações significativas da *HP* no circuito literário propriamente dito. Blunt (1937) sugere que, depois disso, o trabalho teria se tornado um exemplar de museu, passando a habitar mais catálogos de livros raros do que livrarias, ficando em segundo plano seu uso para leitura efetiva, seja de pesquisa ou fruição literária.

Mário Praz (1947), contudo, nota que a partir exatamente desse ponto, a *HP* teria

passado a servir de matéria para o inventário poético dos decadentistas ingleses e pré-rafaelitas. O crítico identifica passagens de Algernon Charles Swinburne inspiradas pela obra e afirma que Aubrey Beardsley teria usado elementos polifilescos para escrever seu *Under the Hill*. Dante Gabriel Rossetti possuía as edições italiana e francesa. John Ruskin e William Morris também eram donos de cópias da *HP*. Este último teria legado a sua a Edward Burne-Jones (PRAZ, 1947). Esses intelectuais, vinculados ao cenário das artes visuais e da arquitetura, teriam sido responsáveis diretos pela introdução da *HP* no âmbito desses estudos durante o pré-rafaelismo.

1. 3. 2 Polifilo na contemporaneidade: outras edições significativas a partir do século XIX

Em 1883, Claude Popelin traduz para o francês uma versão mais fiel ao texto original da *HP*: *Le songe de Poliphile ou Hypnerotomachia de Frère Francesco Colonna littéralment traduit par la première fois avec une introduction et des notes*⁴⁷. Como o primeiro de seus editores contemporâneos, Claude Popelin parecia prever a reserva da obra a determinado nicho (defendida por Blunt) ao escrever na introdução de seu *Sogno* que “a *HP* se volta para um muito respeitável, embora curioso tipo de pessoas, os bibliófilos, cujo prazer ante os livros não necessariamente está em lê-los”.

Dentre as edições contemporâneas, destacam-se as que trazem fixações do texto. Em 1964, G. Pozzi e L. A. Ciapponi estabelecem uma versão do texto do original aldino em uma edição crítica e comentada da obra, reeditada em 1980. Um dos focos desse trabalho é a identificação de fontes da *HP*. Algumas décadas depois, em 1998, Ariani e M. Gabriele, lançam uma nova edição com comentários e uma outra fixação do texto, investindo na composição de notas ainda mais concentradas sobre a arqueologia de fontes.

A primeira tradução do texto integral para a língua inglesa surge em 1999, realizada por Joscelyn Godwin, em uma edição que contém comentários, mapas ilustrativos da geografia narrada na *HP* e as xilogravuras originais.

No Brasil, as edições publicadas consistem em um *fac-símile* do incunábulo de

⁴⁷ *O sonho de Poliphilo ou Hypnerotomachia, de frei Francisco Colonna, literalmente traduzido pela primeira vez, com uma introdução e notas.*

1499, realizado a partir do exemplar pertencente a Guita e José Mindlin, e em uma tradução de Cláudio Giordano. Esta última é indireta, realizada a partir da tradução para o espanhol de Pilar Pedraza. Embora essa tradutora trabalhe sobre o texto do incunábulo de 1499, as imagens empregadas na versão da *HP* para o português pertencem à edição francesa de 1546. Em prol de uma atratividade supostamente maior, conforme defende o tradutor e organizador Cláudio Giordano, o formato dessa edição perde significativamente em fidelidade a uma fixação textual ou tradição determinada, misturando concepções e linhas editoriais distintas. Com isso, tal edição se converte em um novo produto literário e estético marcado pelo hibridismo.

Esse elenco básico de edições da *HP* é útil àqueles que se interessem por conceber em linhas gerais a história de transmissão do texto e, com ela, sua recepção e seu impacto cultural. O presente trabalho levará em consideração o texto e o formato da *edição princeps*, salvo quando apontada outra opção. A análise pontuada de outras edições, a princípio, não constará dentre os objetivos centrais aqui considerados.

Para o propósito da presente investigação, portanto, interessa o texto em sua primeira forma, concebido e fixado no fim do século XV, conquanto não se deva esquecer a contribuição decisiva de traduções e fixações distintas para a tradição de leitura da *HP* e para o posicionamento de sua herança em diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais.

1. 4 A anatomia de Polifilo: caracterizando o texto da *HP*

Em uma disposição comum em seu momento histórico, a *HP* conta com uma série de elementos paratextuais que antecedem e apresentam, em linhas gerais, a narrativa propriamente dita. São dedicatórias, cartas ao leitor, trechos em prosa e poesia, de autores distintos e, provavelmente, também do próprio autor.

A narrativa em si, por sua vez, também encontra subdivisões em capítulos e, mais notoriamente, em duas grandes seções, em que se distinguem, inclusive, por meio de seus narradores. No primeiro livro da *Hypnerotomachia*, a narração é de Polifilo; no segundo, de Polia.

Ao final, verificam-se ainda epítáfios à personagem e narradora Polia.

Essa distribuição de textos que, juntos, formam o livro atribuído a Francesco Colonna, será analisada, item a item. Nas subseções a seguir, serão individualizados os segmentos paratextuais que compõem a edição original de 1499.

Sobretudo os elementos que surgem antes da narrativa, cuja natureza é exordial, fornecem dados importantes para a compreensão da *HP*. Pertencentes à primeira edição, esses paratextos não teriam como ser alheios a perspectivas e valores dos círculos literário-artísticos que impactariam a recepção da obra. São capazes de oferecer contribuições significativas também no que tange à composição da *HP*.

Esses textos que se apresentam antes da narrativa – com autorização do autor, ou editor, vale notar –, revelam uma preocupação frente a itens que são de extremo interesse, como a pletora, a maravilha, o conhecimento. Ademais, estabelecem uma espécie de protocolo de leitura ou de abordagem do texto que deveria ser infundida no leitor.

Do mesmo modo, os paratextos finais, posteriores à narrativa, se revelarão fontes importantes para determinar o tipo de vinculação da *HP* a um circuito específico de atividades letradas.

Sem dúvida, ao se considerar a anatomia do livro, haveria mais a observar. As ilustrações e a própria diagramação são itens que participam de modo decisivo dos modelos de fruição encampados pelo livro. Contudo, apesar de plenamente reconhecido seu valor estrutural e semântico, esses itens não serão abordados isoladamente nas subseções imediatamente a seguir, mas serão considerados ao longo do trabalho em análises pontuais.

1. 4. 1 Elementos paratextuais⁴⁸

Prefácios, cartas ao leitor, licenças, índices, prólogos e epílogos, títulos, rubricas e, enfim, todos os diversos elementos verbais, gráficos ou mesmo materiais, que ocupam e caracterizam os limites de um texto literário propriamente dito, em sua apresentação editorial,

⁴⁸ Ao se fazer aqui a opção por um arcabouço conceitual contemporâneo e vinculado a uma perspectiva estruturalista, procurou-se recorrer, de fato, a uma nomenclatura e a um nomenclário que destacasse aos olhos do leitor do presente a constituição plural e, em alguma medida, setORIZADA do incunábulo, como composição – estrutura – constituída a partir de textos de gêneros e autoria variada. Essa percepção será cara à compreensão de como uma obra típica dos primórdios da imprensa, como a *HP*, pode, em sua materialidade, encampar princípios do colecionismo e mesmo uma “arquitetura” que remeta às câmaras de maravilha, com saletas e galerias distintas, que, em um itinerário programado, tecem remissões mútuas, apresentam e antecipam umas às outras.

podem ser compreendidos como *paratextos*. Esse conceito, proposto por Gérard Genette, em 1987⁴⁹, apoia-se sobre um arcabouço nocional consolidado no histórico da produção escrita e da leitura no Ocidente⁵⁰, o qual tende a seccionar, individualizar e categorizar determinados compósitos de uma edição como paralelos a um texto central, em vez de considerá-los, mais automaticamente, como simples parte integrante dele, ou ainda tão somente como textos inteiramente outros.⁵¹ A separação entre texto e paratexto surge, usualmente, marcada na esfera das dinâmicas textuais, tanto semanticamente, como graficamente –, por exemplo, com espaçamentos distintos nas páginas e diferenças mais ou menos ostensivas nos tamanhos e modelos tipográficos.

A série de itens paratextuais, que acompanham, ou mesmo orbitam em torno a um texto, produzindo nexos de contiguidade e paralelismo, propõe e opera inter-relações com o texto propriamente dito, nem sempre perceptíveis à primeira vista.

Mesmo não sendo reconhecidos como efetivas partes do texto em si, os paratextos participam da constituição dos sentidos dele, como áreas de entrelaçamento e imbricação, seja qual for a sua geografia dentro de uma edição: tanto as notas – que configuram interpolações no corpo de um texto –, quanto os prefácios e epílogos – dele separados por novos títulos, espaços, folhas em branco –, são limiares, linhas fronteiriças, entendidos aqui como espaços não pertencentes a um ou a outro dos territórios que separam, mas a ambos, concomitantemente.

Dos meios físicos, como o suporte (pergaminho, papel, tela de computador), à capa e toda a composição material de um livro, passando por compósitos mais abstratos, como o nome do autor, os títulos e subtítulos, os paratextos inelutavelmente impactam a percepção e a leitura dele, reforçando pontos de vista, destacando aspectos, guiando a interpretação. Os

⁴⁹ Trata-se da obra *Seuils*, traduzida para o português em sob o título de *Paratextos Editoriais* (publicada no Brasil pela Ateliê Editorial, 2009).

⁵⁰ Há que notar que “os caminhos e domínios do paratexto se modificam sem cessar conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra” (Genette, 2009/1987, p. 11). Contudo, se pode considerar que a imprensa moderna contribuiu para a consolidação de algumas das ideias de paratexto hoje mais intuitivamente adotadas pelo leitor em geral. O formato do livro “naturalizado” na mentalidade ocidental (estabelecido mais solidamente a partir do incunábulo), seu modelo não manuscrito e mesmo a noção de aparatos pré e pós textuais que o compõem se fixam, em muito, a partir daí.

⁵¹ Vale observar que, ainda que se desenvolva basicamente sobre noções atreladas a uma tradição editorial, de produção de textos sob um formato específico, com fins de publicação, o conceito de paratexto se estende à textualidade verificada em outros ambientes. É possível concebê-lo, inclusive, em notas, listas manuscritas e afins, ao se separar graficamente um termo ou sintagma para marcar seu papel de “título”, por exemplo. Do mesmo modo, funcionam as epígrafes e *post scripta* em cartas. Em última instância, a noção de paratexto seria aplicável a todo e qualquer texto. Genette defende que “só o fato de haver transcrição – mas também transmissão oral – introduz na realidade do texto uma parte de materialização, gráfica ou fônica, que pode induzir [...] efeitos paratextuais. Nesse sentido, pode-se, sem dúvida, adiantar que não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto”. (2009/1987, p. 11).

sentidos de texto e paratexto, é o que importa dizer, se enlaçam e se afetam reciprocamente, em uma espécie de simbiose necessária. Títulos, prólogos, epílogos direcionam a interpretação, assim como rubricas e índices guiam interesses e sugerem rotas de navegação pelo texto.⁵²

Sob essa perspectiva, pode-se entender o paratexto como

[...] aquilo por meio do qual o texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores e, de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou — expressão de Borges ao falar de um prefácio — de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. [...] [O paratexto é uma] “zona indecisa”, entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso nem para o interior (o texto), nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto). (GENETTE, 2011/1987, p. 9-10).

A percepção do paratexto como elemento preparatório para o texto pode oferecer a falsa ideia de uma via unidirecional de contato entre ambos, quando, como ficou dito, a relação é mútua⁵³. A um só tempo pontos de transição e transação⁵⁴, esses elementos paralelos estariam a serviço de determinado modelo de recepção e leitura, em um movimento que procura ajustá-lo às expectativas do autor (GENETTE, 2011/1987, p. 11), ou daqueles que, de alguma forma, assumam um papel objetivo sobre a transmissão do texto (como editores, patrocinadores e afins)⁵⁵. Isso não implica, contudo, que os paratextos inexistam como textos em si, pois a sua

⁵² A aplicação do conceito de paratexto ao estudo de textos do início da imprensa moderna tem se manifestado academicamente em trabalhos como os de Smith e Wilson (2011) e Meurman-Solin e Tyrkkö (2013, Pt. III). No Brasil, um exemplo de concentração nesse âmbito temático seriam os estudos de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho.

⁵³ Smith e Wilson (2011, p. 6), de fato, chamam a atenção para essa suposta unilateralidade evocada por algumas metáforas mobilizadas por Genette para caracterizar o paratexto. Contudo, segundo as mesmas autoras, na ideia de “franja”, que o autor emprega ao evocar a definição de Philippe Lejeune, restaria clara a ideia de inter-relação bidirecional entre texto e paratexto, porque “como a franja de um tapete, paratextos são as pontas visíveis das estruturas constitutivas que percorrem toda a extensão da obra, mas podem também ser percebidas como elementos distintos.” [...] *like the fringe of a rug, paratexts are the visible ends of constitutive structures that run throughout the length of the work, but that can also be perceived as distinct elements.*” (SMITH; WILSON, 2011, p. 6).

⁵⁴ Um dos aspectos eventualmente criticados no trabalho de Genette sobre o paratexto seria reforço oferecido pela obra à ideia de uma certa unilateralidade na relação desses elementos com o texto. Porém, conforme destacam Helen Smith e Louise Wilson, “enquanto gerações anteriores de estudiosos viram os paratextos como fundamentalmente informacionais, fornecendo detalhes concretos sobre o texto e suas origens, Genette defende que esses deveriam ser lidos como transacionais.” *Where previous generations of scholars have seen paratexts as primarily informational, providing concrete detail about the text and its origins, Genette argues that they should be read as transactional.*” (2011, p. 2).

⁵⁵ Optou-se aqui por uma visão sutilmente distinta da de Genette sobre esse aspecto da paratextualidade. Em vez de considerar que os paratextos possam ser mobilizados e produzidos por figuras que ocupem alguma posição relevante na retransmissão do texto, o autor Genette fala, literalmente, em “aliados” do autor (2011, p. 10). Essa é uma noção largamente relativizada. Não é possível garantir, ou mesmo supor, que os interesses de autores, editores divulgadores sejam absolutamente convergentes em qualquer ponto da história. Os paratextos do início da era

experiência interpretativa modifica e é modificada pela do texto com que se relacionam diretamente.

Essa concepção acaba por oferecer uma abordagem sistemática do livro, ou mais genericamente, da edição, como um todo a ser compreendido sempre na interconexão de suas partes e excertos, individualizáveis e definíveis, cada um deles, por gêneros, formatos e afins. Trata-se, portanto, de compreender a *HP* como um livro que se constitui exatamente na confluência dos sentidos das imagens, da diagramação, da materialidade do fólio, assim como da narrativa verbal das viagens de Polifilo.

Na trilogia de que faz parte a obra *Paratextos editoriais*, Genette teria buscado constituir uma ‘poética transtextual’, cuja ênfase se daria exclusivamente sobre fatores linguísticos. Daí emerge uma aparente contradição frente à abordagem da edição como objeto semiótico. Cabe notar, porém, que todo texto possui alguma forma de corporeidade e, existindo em uma dimensão física⁵⁶, será sempre mais que exclusivamente objeto linguístico em termos de sua apreensão estética.

Orientado por pressupostos estruturalistas, o conceito de paratexto genettiano está exposto às críticas usualmente aplicadas a esse circuito de pensamento, tantas vezes condenado por promover abordagens trans-históricas, ou mesmo anacrônicas. Em um sistema que propõe definições gerais como a de *paratexto*, corre-se o risco de projetar expectativas de determinados tempo e contexto sobre outros. Contudo, uma vez observadas adequadamente as peculiaridades de cada caso e momento, isto deixa de ser uma questão. Qualquer conceito que se queira versátil ou minimamente aplicável em condições e tessituras históricas diversas tem de ser flexibilizado, redimensionado de acordo com os arcabouços nocionais e sistemas de convenções sobre os quais se deseje projetá-lo.⁵⁷

moderna – mas não apenas eles — muitas vezes demonstravam uma atividade paralela à autoral e inclusive assinalam discrepâncias eventuais entre o autor e sua estrutura de publicação: o livreiro, o editor, os mecenas. A exemplo, Smith e Wilson (2011, pp. 8-9) citam a obra de Henry Burton’s, publicada em 1636, *A divine tragedie lately acted*. Em um de seus paratextos prefaciais, dedicado ao leitor, a obra destacava uma possível divergência entre a intenção do autor e a realidade do impresso e alertava que a aparência da página final traía os intuítos organizativos do autor, dando a impressão de que algumas sequências estavam fora de ordem. Uma falha cuja culpa resta aí claramente alocada sobre o prelo, e não sobre a mente precisa do escritor.

⁵⁶ Ainda que apenas temporária, como no caso dos textos digitais que se projetam de uma tela.

⁵⁷ Observe-se que, apesar de sua orientação estruturalista e das críticas de a-historicidade que se acumulam sobre ela, a necessidade de acompanhar a evoluções de um objeto ou conceito ao se tentar apreendê-lo não é alheia a Genette na abordagem dos paratextos editoriais. O autor, mais de uma vez, alude às distinções entre formatos, funções e concepções do paratexto ao longo da história, deixando evidente que “os caminhos e domínios do paratexto se modificam sem cessar conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças às vezes consideráveis.” (GENETTE, 2009, p. 11).

Sem dúvida, não apenas o que se possa entender por paratexto, mas também o que se concebe como “livro” muda através do tempo. Deve-se, então, guardar as proporções ao aplicar tais conceitos a livros do início da imprensa, e fazê-lo somente a partir da investigação das convenções aplicáveis ao paratexto nesse período. No entanto, é possível traçar paralelos entre a noção atual de itens prefaciais e a disposição de cartas ao leitor, licenças e afins como preâmbulo dos textos “principais” em livros do século XVI. Se considerados os elementos em seu contexto, a aproximação pode ser válida, até porque muitas das noções contemporâneas sobre esses itens remontam aos primórdios da imprensa. Afinal, “a proliferação e movimentação de elementos paratextuais durante o início da Idade moderna estabeleceu muitas das convenções do livro físico que continuamos a experienciar hoje”⁵⁸(SMITH e WILSON, 2011, p. 4).

No caso específico da *HP*, é, sem dúvida, válido destacar a importância das relações entre paratextos e o texto propriamente dito da narrativa. Observe-se que a obra é frequentemente estudada por sua estrutura iconográfica e por sua diagramação, fatores admitidos como paratextuais. Do mesmo modo, todo o circuito de textos que precedem e encerram a narrativa na montagem do volume também é fundamental para a compreensão da obra como um todo.

Note-se que, conforme apontado acima, os prefácios de tradutores e editores foram decisivos para posicionar a obra em um determinado círculo de convenções culturais, em cada período e região nos quais uma versão do texto da *HP* tenha adentrado.

Isto considerado, será efetuada aqui uma observação mais detida dos elementos pré e pós-textuais (um tipo específico de paratextos) que compõem a *HP*, a partir da estrutura compositiva sugerida pela própria diagramação do original aldino, ao apartar seções com espaços em branco, ou aplicar títulos, rubricas e afins a núcleos determinados de textos, individualizando-os, pois, ante os demais. O foco será, de fato, essa edição específica, mesmo porque, para cada outra, seriam distintos o arcabouço paratextual em si, como também as condições históricas e mesmo a própria obra.

Ao se abordar essa “anatomia” da *editio princeps*, e, portanto, daquele que é o texto fundante da tradição da *HP*, há que se dar relevo às funções retóricas de seus componentes.

⁵⁸ *The proliferation and movement of paratextual features during the early modern period established many of the conventions of the physical book that we still experience today.* (SMITH e WILSON, 2011, p. 4).

Para melhor fazê-lo, foram separados os dois grupos de paratextos a ser analisados na presente seção: os que se posicionam antes e os que se posicionam depois da narrativa.

As metáforas de definição do paratexto passam sempre pela concepção, “espaço”. Franjas ou antessalas, esses interstícios ajudam a perfilar o texto, em suas múltiplas dimensões. Smith e Wilson (2011, p. 6). alargam a dimensão do “vestíbulo” borgeano, mas continuam sob essa perspectiva: o paratexto da renascença “é um labirinto em expansão permanente, que pode igualmente levar a uma frustrante alameda sem saída, ou a um bem cuidado passeio, ou depositar o leitor novamente do lado de fora do edifício, em vez de guiá-lo rumo ao texto”⁵⁹ Essas concepções espaciais serão importantes para a compreensão da *HP* como uma espécie de câmara de maravilhas.

Por ora, caberá observar como nos paratextos da *HP* se desenha já a atmosfera do gabinete de conhecimentos que se manifestará no texto da narrativa. Do mesmo modo, se poderá notar ao longo desses textos preambulares uma recorrência na apresentação da obra como um universo em que se condensam conhecimentos extraordinários e numerosos.

1. 4. 2 Paratextos que antecedem a narrativa: elementos preambulares

A fim de efetuar uma análise dos paratextos da *HP* sem incorrer em anacronismos, é fundamental lembrar que as opções textuais do período convencionalmente nomeado como Renascimento se inscrevem dentro de um sistema retórico específico.

A consideração de tal aspecto é indispensável para a compreensão das funções de cada elemento pertencente à dinâmica das Belas Letras⁶⁰ no período, sobretudo porque

⁵⁹ *The Renaissance paratext is an ever-expanding labyrinth, as likely to lead to a frustrating dead-end as to a carefully built pathway, or to deposit the reader back outside the building rather than guide him or her into the text.* (SMITH; WILSON, 2011, p. 6).

⁶⁰ A expressão *Belas letras* aqui vem a manifestar uma observação teórica-historiográfica válida para todo o texto. Obviamente, a literatura como sistema poético mercadológico que conhecemos hoje não se aplicava ao período. Para flagrar tal fenômeno, vale observar uma passagem de Hansen, a respeito do tema. Nela, o autor se refere ao seiscentismo português. Contudo, no que diz respeito a esse aspecto específico, a sistemática para o século anterior em toda a Europa é a mesma, sendo assim, sua observação válida para o contexto ora abordado. Hansen defende que, durante o Antigo Regime, convém pensar em “‘Belas letras’, não [em] ‘Literatura’, que ainda não existia como regime discursivo ficcional dotado de autonomia estético-mercado-lógica.” (HANSEN, 2002, p. 26).

abordar uma cultura retórica como a do Renascimento com uma perspectiva pós, ou mesmo antirretórica, é obviamente anacrônico e pode apenas produzir reclamações sobre a ‘confusão’ entre retórica e poética. [...] As duas disciplinas parecem direcionadas a objetivos distintos: a poética, derivada de *poiesis*, é a arte de fazer um poema ou obra literária. Já a retórica diz respeito à construção de um discurso efetivo, ou seja, persuasivo. Uma poética pura levaria em conta a obra de arte em si mesma, enquanto a retórica a veria em termos de seu efeito sobre a audiência. Mas na Renascença, como em outros períodos, a poesia empregava técnicas de prova e persuasão, dirigindo-se ao intelecto prático, e existia enquanto uma força para o bem e o mal no mundo. Os leitores da Renascença não consideravam as obras literárias como autotéticas; de fato, o conceito de qualquer obra de arte como um fim em si, sem uma função na vida humana, era-lhes alheio. Nesse período, retórica clássica, revivida entusiasticamente, forneceu um sistema abrangente, tanto para avaliar, como para criar obras de literatura, dentre as quais se compreendiam não apenas os poemas, o drama, a ficção, mas também cartas, e tratados de história e filosofia. (VICKERS, 1988, p. 715).⁶¹

É razoável conceber um erudito do período como alguém preparado para mobilizar expedientes retóricos na composição de um texto dentro das dinâmicas literárias da época. Os *studia humanitatis*⁶², base da formação intelectual humanista⁶³, conferiam um lugar de destaque à retórica em sua composição curricular. Mantinha-se a referência ao *trivium* das sete artes liberais, associada a uma disciplina do saber: “A nova importância dada à linguagem no

⁶¹ *To approach a rhetorical culture like the Renaissance with post- or even anti-rhetorical expectations is obviously anachronistic, and can only produce complaints about the 'confusion' of rhetoric with poetics. [...] The two disciplines seem to be directed to different goals: poetics, deriving from **poiesis**, is the art of making a poem or work of literature, whereas rhetoric is concerned with constructing effective, that is, persuasive discourse. A pure poetics would consider the artwork on its own, while rhetoric would see it in terms of its effect on an audience. But in the Renaissance, as in other periods, poetry used techniques of proof and persuasion, addressed itself to the practical intellect and existed as a force for good or evil in the world. Renaissance readers did not regard literary works as autotelic; indeed, the concept that any work of art could be self-ended, without a function in human life, would have been foreign. In that period classical rhetoric, enthusiastically revived, provided a comprehensive system both for creating and for evaluating works of literature, by which they meant not just poetry, drama and fiction, but also letters, history and philosophical treatises.* (VICKERS, 1988, p. 715).

⁶² Esses estudos se configuravam por uma série de disciplinas relativas ao homem, ou, mais especificamente, à *Humanitas*, o ideal de aprimoramento do espírito que se refletia na vida particular e na existência cívica dos indivíduos.

⁶³ O período denominado Humanismo não era ainda assim chamado durante os séculos XIV e XV. J. Hankins afirma que a aplicação da expressão “humanismo” é mais recente: remonta ao século XIX. A denominação tardiamente atribuída a esse período, teria exatamente derivado dos *studia humanitatis*. Então, era terminologicamente estabelecido que ‘humanista’ designaria aquele que se enveredasse por esses estudos, buscando atingir a excelência de seu cabedal humano. Porém, antes de ser mera continuação do estudo que muitas dessas disciplinas tiveram durante a Idade Média, esses *studia humanistas* diferiam da tradição anterior pela motivação. A razão para se investir no estudo de cada disciplina mudara, passando a se concentrar no ideal formativo ético, político e na utilidade do conhecimento para a vida cívica do cidadão. (2007, pp. 30-45).

humanismo renascentista significou que a retórica fosse vista como uma conquista fundamental na *vita activa*”(VICKERS, 1988, p. 717)⁶⁴. Essa *ars* recebeu destaque em relação à poética, gramática, à moral, à filosofia, à história, à música e às artes no conjunto de itens curriculares vinculados ao desenvolvimento da *Humanitas*, vinculando-se⁶⁵ à ação cívica e à prática da virtude. A persuasão emerge como recurso valioso ante o intuito comum de aperfeiçoamento pessoal⁶⁶, transcendendo o *status* de instrumento didático-formativo para passar a compor a própria figura do humanista. Afinal, a expressão realizada de modo agudo, prudente e conveniente é manifestação de uma existência pautada pelo *decorum*⁶⁷.

Diante de tal vínculo entre a arte retórica e a erudição dedicada ao exercício da virtude, fundamental à constituição de qualquer *vir bonus* humanista, é evidente a ligação sistemática entre os textos produzidos no período e os preceitos da arte retórica, assim como a ausência de fronteira precisa entre esta e a poética⁶⁸, ambas alimentadas pelo senso de utilidade ética das Belas Letras. Daí se tem que, habitualmente, “escritores e leitores eram treinados para observar as partes constituintes de um discurso⁶⁹, em uma versão popularizada, *exordium, narratio, divisio, confirmatio, confutatio, conclusio*” (VICKERS, 1988, p. 716)⁷⁰.

⁶⁴ *The new importance given to language in Renaissance humanism meant that rhetoric was seen as a vital accomplishment in the vita activa.* (VICKERS, 1988, p. 717).

⁶⁵ É comum pensar nesse movimento como uma sorte de “aclimatação” da herança clássica perpetrada pelo humanismo. Dentre os historiadores que defendem essa perspectiva, vale citar P. O. Kristeller. Apesar da inquestionável autoridade de pesquisadores dessa monta, é importante considerar que as relações humanísticas com materiais da antiguidade eram pautadas no emprego de concepções clássicas na formatação de outras, renascentistas, e não apenas em uma adaptação sem maiores peculiaridades.

⁶⁶ Vide Vickers (1988) sobre *O Cortesão* de Castiglione.

⁶⁷No *Orator*, de Cícero, se lê: “Ora, o orador deve ver o que convém não apenas nas ideias, mas também nas palavras. De fato, nem todas as situações, nem todas as dignidades, nem todas as autoridades, nem todas as idades, nem mesmo todos os lugares, tempos, auditórios devem ser tratados com as mesmas palavras ou de ideias. Também sempre em cada parte do discurso, como da vida, deve-se considerar o conveniente. Por um lado, isso se verifica na coisa da qual se trata e, por outro, nas pessoas de que se fala e naquelas que escutam.”/ *Est autem quid deceat oratori videndum non in sentiis solum sed etiam in verbis. Non enim omnis fortuna, non omnis honos, non omnis auctoritas, non omnis aetas nec vero locus aut tempus aut auditor omniseodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum semperque in omni parte orationis ut vitae quida deceat est considerandum; quod et in re de qua agitur positum est et in personis eorum qui dicunt et eorum qui audiunt.* (CÍCERO. *Orator*, XXI, 71).

⁶⁸ Vickers (1988, p. 715), lembra que o isolamento dessas duas disciplinas como termos críticos, mais condizente com as expectativas atuais a esse respeito, remontaria à Teoria literária do Pós-romantismo derivando de um período em que a retórica tradicional fora ainda do programa educacional básico.

⁶⁹ Aqui, o autor remete ao termo original latino, empregando “oration” em inglês. Optou-se aqui pela tradução *discurso* exatamente para poder se passar a ideia de qualquer construto verbal e, portanto, discursivo em sentido lato. Afinal, no próprio texto de Vickers fica evidente que o renascimento aplicou as bases retóricas clássicas sobre a produção das letras do período como um todo, não apenas aos discursos orais propriamente ditos.

⁷⁰ *Writers and readers were trained to observe the constituent parts of an oration, in one popular version, exordium, narratio, divisio, confirmatio, confutatio, conclusio.* (VICKERS, 1988, p. 716).

Uma vez admitido o conhecimento retórico como naturalizado no interior das práticas letradas do século XV, os textos preambulares⁷¹ à narrativa da *HP* assumem necessariamente uma função exordial. Elementos que antecedessem determinada composição discursiva serviriam para preparar o público. Essa noção permaneceria no horizonte de expectativas de autores e leitores do período, a despeito das especificidades de gêneros ou preceptivas.

A analogia entre os textos preambulares de um incunábulo e o exórdio discursivo se constrói sobre o pareamento de algumas funções fundamentais de ambos. De acordo com a perspectiva clássica, o proêmio ou exórdio seria essa primeira parte do discurso destinada a captar a benevolência⁷² do público, fazê-lo receptivo e atento. Na *Retórica a Herênio*, um primeiro expediente recomendado para tanto seria a apresentação de um breve resumo dos conteúdos a serem abordados. A expressão clara da importância do discurso, fosse para a República, fosse para a vida pessoal dos indivíduos, também mobilizaria interesses, garantindo a atenção.

De modo geral, as retóricas da Antiguidade ocidental atribuem ao proêmio não apenas a função de situar o público ante os conteúdos subsequentes, mas também a de seduzi-lo. A arte da persuasão seria justamente aquela capaz de valer-se de qualquer matéria para mover os ânimos, cativar e, a partir daí, convencer.

Na *HP*, esse papel é desempenhado pelo conjunto de textos antepostos à narrativa.

[...]Do ponto de vista discursivo [...] notadamente prólogos, cartas ao leitor, discursos laudatórios, prefácios e dedicatórias têm a mesma finalidade do exórdio, qual seja, conquistar o interesse e a benevolência do leitor, exibindo por antecipação a causa final do discurso que o segue, comumente por meio de fórmulas de modéstia e sempre pela ênfase da importância ou utilidade da matéria, em consideração ainda de sua novidade, unidade ou verdade. (CARVALHO, 2010, p. 33).

⁷¹ Essa noção de preambulares é adotada por Carvalho (2009). Aqui seguimos o emprego dessa autora para o termo.

⁷² Note-se que a *captatio benevolentia* se dá, usualmente, por meio da articulação de dados sobre a pessoa que discursa, sobre os seus adversários, os próprios dos ouvintes, ou ainda sobre conteúdo do próprio discurso. (Cf. *Retórica a Herênio* I, 7-8.).

Cada preambular é um item discursivo em si, a que se aplicam categorias retóricas adequadas ao gênero, e que possui funções específicas. A despeito de suas particularidades, no entanto, “esses discursos são lugar de debate sobre a adequação do livro que abrem, sobre o valor das figuras do autor, senhor ou mecenas e do leitor” (CARVALHO, 2010, p. 33).

Assumindo-se que a cultura impressa reservasse uma posição semanticamente comparável à do exórdio aos diversos itens textuais que abriam publicações, convém compreender os usos das preceptivas retóricas no momento. Os gêneros e modos, conforme definidos pelo costume antigo, permanecem válidos –, no entanto, seus esquemas tipológicos ganham contornos específicos, de acordo com seu deslocamento no espaço e no tempo.

Contemporaneamente, não raro, as categorias de discurso se projetam com alguma rigidez em contextos inspirados pela retórica antiga: “enquanto a crítica moderna tende a separar cada tipo de discurso, os trabalhos da Renascença podem tranquilamente [os] misturar e ainda adicionar [a eles] [...] longas seções históricas e autobiográficas [...]. Ante tal ecletismo, as categorias modernas muito definidas soam inapropriadas” (VICKERS, 1988, p. 712)⁷³. Até porque, como já destacado, poética e retórica se entrelaçam nas concepções do período.

Em obras do século XVI dedicadas ao tema da elaboração letrada e discursiva⁷⁴, modos e modelos admitidos pela retórica têm comumente seus limites diluídos e surgem a serviço da poética: textos destinados à crítica literária poderiam adotar uma abordagem *legislativa*: discutiriam conceitos de poema, poeta ou poesia. Poderiam, do mesmo modo, se enveredar por um conteúdo *prescritivo*, que funcionaria dando instruções e regras para a produção letrada. O modo *descritivo* analisaria obras e autores sob uma perspectiva polêmica, em um jogo de enaltecimento de uns e desprestígio de outros e o modo *apologético* encetaria defesas de obras autores e do próprio fazer poético ante seus detratores (cf. VICKERS, 1988, p. 722).

Diante das transformações históricas⁷⁵ invariavelmente apresentadas por gêneros e estilos,

⁷³ *Whereas modern criticism tends to separate each kind of discourse, renaissance Works can happily blend [them] [...] and then add [...]extensive historical and autobiographical sections[...]. Before such ecletism tidy modern categories seem inappropriate.* (VICKERS, 1988, p. 712).

⁷⁴ Vejam-se, por exemplo, o *De arte poetica*, de Girolamo Vida, de 1527; o *De poeta*, de Antonio de Minturno, de 1559; o *Poetices libri VII* de Julius Caesar Scaliger, de 1561. Essas são todas obras cujos títulos incitam a pensar em poéticas, tão somente, mas que adotam abordagens e conhecimentos das diversas concepções retóricas da Antiguidade em suas proposições e exegeses.

⁷⁵ Vale lembrar, a exemplo, que, na *Retórica* aristotélica, por exemplo, se distinguiam três gêneros. Sob o gênero deliberativo, o discurso visa a persuasão, colocando-se favorável ou contrariamente a uma causa sobre a qual se deliberará. Já o gênero demonstrativo visa a elogiar ou denegrir algo ou alguém. O judicial condenaria ou

o curso da retórica renascentista é essencialmente de síntese, variando em graus de completude, direcionada a diferentes contextos e objetivos. Assim como a *Poética* de Aristóteles podia ser adaptada a gêneros novos como o romance, a pastoral e até o madrigal, do mesmo modo a retórica poderia achar algumas novas formas com as quais lidar. (VICKERS, 1988, p. 721).⁷⁶

Duradoura, e, por isso mesmo, flexível, essa arte adaptou-se a novas dinâmicas textuais e operou como matriz para a composição discursiva até o século XVIII. De acordo com preceptivas, expedientes retóricos ditavam as regras de elaboração textual, atuando, assim, como chave para os esquemas interpretativos da produção letrada. Com o estabelecimento da cultura impressa, uma nova mídia e uma nova gama de construtos verbais característicos delas tiveram de ser retoricamente assimiladas.

Ao se falar de preâmbulos textuais como exórdios da *HP*, considera-se o incunábulo ou livro como o todo discursivo em pauta. Algo muito diferente de tomar a narrativa, isoladamente, como o item textual sobre o qual aplicar uma análise fundada em preceitos retóricos.

Contudo, há que se levar em conta a diacronia do conceito de *livro*⁷⁷ antes de avaliar eventuais relações entre seus constituintes. Ao longo dos diversos períodos da história, variam os objetos compreendidos sob o termo. No caso específico da *HP*, o que se considera é um modelo consolidado com o advento dos tipos móveis na imprensa gutembergiana. Um livro é, nessa cena, uma composição coletiva, de que autores, gravadores, editores, tipógrafos e mesmo encadernadores e livreiros tomam parte, muitas vezes sob a proteção de patronos. Em um mercado quantitativamente alargado pela velocidade da prensa, o leitor também ganha um novo papel. Seu engajamento passa a ser decisivo para o sucesso editorial de um título, uma vez que a economia do impresso se expande para além do ciclo fechado de compradores por encomenda, característico da era do manuscrito. O corpo de um volume editorial passa, então, a guardar espaços destinados a dar voz aos indivíduos envolvidos na produção e no trânsito

absolveria. Neste caso, o público seria mero espectador; ante o gênero deliberativo, caberia ao público julgar. Durante os séculos XIV a XVI, as bases dessa tipologia podem se manter, mas as funções passam por eventuais adaptações e, assim como ocorre com a *Poética*, adaptam-se a novas modalidades discursivas.

⁷⁶ *The course of renaissance rhetorics is essentially one of synthesis, of varying degrees of completeness, addressed to differing contexts or goals. Just as the Poetics of Aristotle could be adapted to such new genres as romance, the pastoral or even the madrigal, so rhetoric could find some new forms to deal with.* (VICKERS, 1988, p. 721).

⁷⁷ Para uma discussão mais aprofundada desse tema, vide *Seção 1.5.1*, a seguir.

livreiros. Diante disso, difunde-se e consolida-se a concepção do livro – e não apenas de seu conteúdo – como obra em si, composta por seções específicas.

Trata-se de um evento discursivo plural, que se realiza na soma de suas unidades (do título ao epílogo, passando pelos textos prefaciais e também, mas não somente, por um texto central). No caso da *HP*, os textos dispostos no volume de modo a anteceder a narrativa propriamente dita constituem uma espécie de proêmio. Para apreender, porém, mais completamente sua natureza retórica real, é necessário alargar as fronteiras do fim último dessa arte: a persuasão. Esta não seria aí entendida apenas como mecanismo de convencimento, mas como um conjunto de estratégias diversas de mobilização de vontades e interesses de um público tanto na recepção, como na produção do livro-discurso.

Dessa forma,

os livros editados [...] neste período possuem um conjunto de discursos que antecedem – chegando mesmo a sobrepujar em importância – a obra do autor em publicação. Tais discursos, dispostos antes do livro propriamente dito, embora variáveis na forma, são retoricamente regrados na medida em que, especificados pelo uso, testemunham não apenas a exposição pública da obra, mas também o ato de sua publicação, seus efeitos sobre os leitores e as circunstâncias em que está sendo publicada. Trata-se de discursos breves, cartas, chancelas e poemas, pequenos textos de apresentação que, com o objetivo de angariar disposição afetiva para a obra, promovem (ou articulam) no registro impresso a recepção favorável [...]. (CARVALHO, M. S. F., 2005, p. 58).

Na *Hypnerotomachia*, essa sequência textual, em que dedicatórias e conteúdos sinópticos, encomiásticos e afins se sucedem numa introdução à obra executada a muitas mãos, permite constatar o esforço para se vincular o livro a uma tradição. A tentativa de posicionar o livro ante um cenário anterior e estável, que o transcende, emerge nos nove (oito oficiais e um excerto expurgado da primeira edição) paratextos preambulares, de distintas maneiras.

1. 4. 2. 1 O título

Hypnerotomachia Poliphili, ou “a luta amorosa de Polifilo durante o sono” é a denominação sintética da obra. O seu título completo apresenta outros aspectos importantes da composição: “A batalha de amor em sonho de Polifilo, onde se ensina que todas as coisas humanas não são senão sonho e onde se recordam muitas coisas dignas, em verdade, de conhecimento”⁷⁸.

De fato, o sonho, a memória e o conhecimento constituem temas basilares do livro. Entrelaçados ao embate amoroso, caracterizam as estações de uma jornada de enfrentamento do desconhecido e busca do saber. Usualmente, a demanda atribuída a Polifilo é a do amor, ou, mais precisamente, da amada, Polia. Porém, há mais no escopo do seu desejo.

Sob o amplo viés do conhecimento, dispõem-se diversas estratégias compositivas e temas da obra. A narrativa constantemente confronta personagem e leitor com o espectro dos saberes possíveis. No processo, valoriza o prazer dos sentidos, exalta o da inteligência, promove a fruição dos detalhes artísticos em edifícios, roupas, obras de arte. O recurso recorrente a écfrases reflete um desejo de apreender – e dar a conhecer – cada minúcia.

Tal perspectiva vincula-se à polimatia, ambição intelectual comum do período, isto é, à tradição aristotélica, segundo a qual

todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas. (ARISTÓTELES. *Metafísica*. I, 1, 980 a, 20-25).

Embora o livro promova a sensorialidade em geral, aludindo mais de uma vez a cenários sinestésicos, e chegando a personificar os cinco sentidos na forma de ninfas no reino

⁷⁸ O título completo, na edição aldina é : *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna comemorat* (HP. POZZI e CIAPONNI, 1980, p. 7).

de Eleuterilide, a visão ganha significativa primazia, uma vez que é sentido fundamental na operação da mnemotécnica.

A memória e o sonho tensionam as tópicas da fugacidade da vida e do tempo. A enorme série de episódios narrados na *HP* transcorre, cronologicamente, entre o primeiro raiar da aurora⁷⁹ e o canto do rouxinol, conhecido por encerrar a noite. Trata-se de um átimo em que Polifilo cochila, após uma noite insone.

Quanto à matéria condensada no sintagma “*hypnerotomachia*” em si, é possível flagrar ainda um jogo verbal erudito, que anunciará o gosto da obra por esse tipo de prática. Fierz-David (1950, p. 1) chega a ver nesse tipo de morfologia lúdica uma tentativa de remeter a uma sensação de “profunda antiguidade”. Nesse sentido, há que considerar também a alusão a uma obra da antiguidade contida nessa palavra de radicais gregos. Acorde com a cultura letrada de seu período, o autor da *HP* explora a alusão a autores anteriores a si. No caso, o título da obra ressoa Prudêncio, em sua *Psychomachia* (circa 400 d. C), a “batalha da alma”. Trata-se de uma disputa entre os vícios e virtudes alegorizados. Embora no livro atribuído a Colonna, não se flagrem discussões objetivas de âmbito moral, a ponte entre ambas as obras estabelecida pela aproximação entre seus títulos é clara na medida em que a alma de Polifilo também luta para aprender a lidar com as questões do amor. Não se trata de uma batalha sangrenta como destaca Lefavre (1997, p. 63), que chega a caracterizar o personagem como “covarde”, em opinião corroborada por Rogers (2004, p. 29), que chega a retomar passagens do enredo em que a personagem se demonstra pouco belicosa: a fuga do dragão (*Capítulo VI*), a preferência pelo portal do amor quando instado a escolher entre três caminhos possíveis (*Capítulo XX*), o susto que toma ante seu próprio reflexo no espelho. Esse autor ainda relembra que o Marte mencionado na *HP* é o amante, e não o guerreiro⁸⁰.

De fato, a batalha polifilesca não é a das armas. É mesmo a da arena amorosa e a dos desafios do saber. Antes de covardia, portanto, as diversas atitudes de pasmo e fuga, assim como as escolhas do personagem, denotam uma atitude de alerta investigativo, uma opção pela

⁷⁹ “Cíntia, sem chifres, desaparecia, fustigando os cavalos (um branco, outro negro) que lhe arrastavam o veículo, atingindo a linha extrema do horizonte, divisória dos hemisférios, e daí fugindo, cedia o paço à estrela que precede o sol para renovar o dia.”. (*HP*. Ed. ARIANI e GABRIELLE, p. 1).

⁸⁰ “Ele [Polifilo] se evade do encontro com o dragão e prefere o portal amoroso *EROTOTROPHOS* ao intenso e belicoso da *COSMODOXIA*. Ele até se assusta com seu próprio reflexo! No universo de Polifilo Marte é reduzido a consorte da Vênus reinante, e se despe de sua armadura e de suas armas a fim de aproveitar seus abraços.”/ *He [Poliphilo] flees his encounter with a dragon, and he prefers the amorous gate of EROTOTROPHOS to the fierce and martial one of COSMODOXIA. He is even afraid of his own reflection! In Poliphilo's universe, the warrior Mars is reduced to the consort of the reigning Venus, and he removes his armor and weapons in order to enjoy her embraces.*” (ROGERS, 2004, p. 29).

estratégia que apresentam o espectro de atitudes pertencentes à *vita contemplativa*, a ser explorado no livro, a partir da decifração das remissões verificáveis no título.

Nesse mesmo aspecto, há ainda outra referência a considerar. Em 1474, é editado em Brescia o texto da *Batrachomyomachia*⁸¹, ou “a batalha entre os sapos e ratos”, atribuída a Homero. Essa paródia da *Iliada* alcançaria fama como o primeiro texto em grego a ser publicado na Península Itálica, ganhando, inclusive, edições subsequentes. Imediatamente posterior à bresciana, há outra, em Veneza. Já daí se depreende não ter se tratado de texto alheio aos círculos eruditos do período. Além disso, nos séculos posteriores, a obra viria a se tornar material amplamente empregado no ensino do grego e para entretenimento ilustrado.

Em sua *Hypnerotomachia*, portanto, o autor da obra ecoa, necessariamente, o título do texto pseudo-homérico. Vincula-se, assim, ainda que indiretamente, ao ambiente da diversão letrada, de que os múltiplos jogos verbais, mentais, e os excertos humorísticos do texto atribuído a Colonna fazem, sem dúvida, parte. Observe-se ainda que, ao mesmo tempo em que explora, nesse diálogo onomástico, a *Antiquitas*, o autor da *HP* também estabelece pontes com sua contemporaneidade imediata. Outra ressonância encontrada no nome do livro atribuído a Colonna é a da *Galeomyomachia* (batalha dos gatos e ratos), de Podromus, um texto tardo bizantino, mas publicado pela imprensa aldina em 1495. Via esta teia de remissões flagrável em seu título, a *HP* acaba por fornecer chaves de leitura e por posicionar-se dentro do circuito das letras de seu período.

De fato, o próprio título é o primeiro jogo verbal do livro e opera multidimensionalmente. Kirkham (2015, p. 102) lembra que dentro da obra surge ainda a *Gigantomachia*, ou “batalha de gigantes”, numa retomada agora interna, que condiz com a exploração da copiosidade, constante dentro da *HP*. Como assinala Rogers (2004, p. 30) também

outra intrigante possibilidade no que concerne o título é sugerida em *ostomachia*, um jogo clássico de quebra-cabeças grego, feito de ossos. [...] Assim, [no título de] Prudêncio se teria “O quebra-cabeças da alma”, e, por extensão, na *Hypnerotomachia*, o “O quebra-cabeças do Sonho-amor”. (ROGERS, 2004, p. 30).⁸²

⁸¹ O texto pseudo-homérico da *Batrachomyomachia* fora descoberto em Bizâncio, no século X. Uma das suas origens possíveis. Estabelece que teria sido escrito seis séculos antes, pelo poeta Pigres.

⁸² *Another intriguing possibility regarding the title is suggested by ostomachia, a classical Greek puzzle-game made of bones. Ausonius had used the ostomachia as a simile for the cento poetic genre which the Psychomachia*

Após o título, a edição aldina conta com a licença de impressão, que apenas adverte que o livro não será impresso impunemente, salvo nas condições previstas por sua licença comercial.

1. 4. 2. 2 Dedicatória do patrocinador da edição a Guidobaldo de Montefeltro, o patrono político: *Leonardo Grassi de Verona oferece suas devotas saudações ao ilustríssimo Guido, Duque de Urbino*.⁸³

Dedicatórias e encômios a figuras dotadas de poder econômico-político constituem uma prática consolidada na cultura humanista do impresso. Mais do que uma marca do momento, trata-se de tópica⁸⁴ que acompanha o livro desde suas primeiras concepções. Na Antiguidade, autores procuravam legitimar suas obras, e angariar para elas espaço e prestígio por meio da sua vinculação a patronos. Com o advento da imprensa, esse procedimento se reforça. Afinal, além de precisar garantir-se em um mercado bem mais aberto, o impresso gravaria, como lembra Marotti (1995, p. 291-292), de modo bem mais permanente que o manuscrito o nome daqueles aos quais fosse dedicado.

O livro impresso era, sem dúvida, uma fonte prolífica de promoção política: enquanto manuscritos circulavam em poucos exemplares, em um círculo restrito de eruditos financeiramente abastados, impressos conseguem transcender essa barreira, alcançando um público letrado mais diverso. Assim a projeção da imagem dos mecenas no universo editorial moderno ganha uma outra dimensão.⁸⁵

Só em 1499, três livros da imprensa aldina foram dedicados ao Duque de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro I: a *HP*, as *Cornucopiae*, de Niccolo Perroti e os *Scriptores astronomici*, este último reconhecido como inaugurador das experimentações de Aldo com o livro ilustrado.

egages. Thus in *Prudentius* we may have a “Soul Puzzle,” and by extension in the *Hypnerotomachia*, a “Sleep-Love Puzzle.” (ROGERS, 2004, p. 30).

⁸³ *Leonardus Crassus Veronensis Guido Illustriss. Duci Urbini S. P. D.*

⁸⁴ Sobre a dedicatória como tópica, veja-se Curtius (1990).

⁸⁵ Para observações um pouco mais detalhadas sobre esse fenômeno de relativa popularização, veja-se a *Seção 1. 5. 1.*

Talvez por sua importância no circuito veneziano, ou pelo gosto por bibliotecas, Montefeltro estaria no epicentro das atividades culturais vinculadas ao ambiente editorial do Norte da península. A dedicatória a tal patrono era conveniente, sobretudo no caso de volumes caros ou arrojados para o período.

Na *Hypnerotomachia*, a dedicatória ao Duque tem como autor Leonardo Grassi, figura que Casella e Pozzi defendem se tratar de um capitão da cidadela de Verona e intendente de fortificações de Pádua, cuja família mantinha interesses antiquários (1959. Vol. I, pp. 88-90). No texto, ele alega ter custeado a publicação da *HP*, embora outras fontes atribuam a Colonna ao menos parte das despesas (CASELLA; POZZI, 1959). Leonardo deve, porém, figurar aqui como único patrocinador para, mais uma vez, não estragar a “ficção” do autor anônimo.

Aspectos da relação pessoal de Leonardo com o Duque são reforçados pela saudação de despedida da carta⁸⁶ (“Adeus, e guarda dentre os teus a mim e os Grassis”)⁸⁷. O conteúdo desta seção textual gira, como soe, em torno da apresentação da obra e dos motivos que levam Grassi a ofertá-la ao Duque. No entanto, para além dos componentes usuais da dedicatória, típicos do gênero epistolar, é possível entrever nesse paratexto uma série de aspectos relevantes para a caracterização da *HP* no cenário bibliográfico do seu lançamento.

Já de início, o que se observa é um encômio a Guidobaldo⁸⁸. Elogiar as virtudes de um mecenas e vinculá-las às da obra é um movimento retórico típico das dedicatórias, recorrente desde a Antiguidade grega e romana. Aqui, porém, é o próprio mecenas da obra que tece os comentários laudatórios. No caso, os patronos financeiro e político não se fundem em uma única pessoa, e a Montefeltro cabe assumir esse segundo papel. Na *HP*, o patrocinador

⁸⁶ Por se apresentar sob a forma de carta, a dedicatória seguirá também a *Ars dictaminis*, um conjunto de regras para a escrita epistolar que se materializa ao longo da história em manuais voltados para esse fim. Adotam-se aqui, por exemplo, recomendações verificáveis na antológica *Ars* de um anônimo de Bolonha (ano 1135). Os tópicos desse tratado (*Rationes dictandi*) fazem parte de um sistema de preceptivas que remonta à Idade Média e se mantêm em períodos posteriores. Ao falar das partes de uma carta, esse autor menciona o esquema clássico -- saudação, captação da benevolência, narração, petição e conclusão (ANÔNIMO DE BOLONHA. In: *Regras para escrever cartas*, 2005, p. 83.) -- seguido por essa epístola dedicatória na *HP*.

⁸⁷ Na saudação inicial se lê: *Leonardo Crassus Veronensis Guido Illustrissimo duci Urbini S. P. D.* As iniciais *S. P. D.* representam o sintagma *Salutem plurimum dicet*, uma entrada clássica, que remonta à correspondência ciceroniana e que quer dizer, aproximadamente, *Envia muitas saudações*. Na conclusão, *Vale & Crassos mecum tuos tuis annumera*.

⁸⁸ Mais um preceito da *ars dictaminis*. O autor anônimo de Bolonha estabelece que, na saudação, além dos nomes do remetente e destinatário, podem ser feitos alguns acréscimos que “devem ser selecionados a fim de que eles apontem algum aspecto do renome e do bom caráter do destinatário.” (ANÔNIMO DE BOLONHA. In: *Regras para escrever cartas*, 2005, p. 84).

ocupa uma posição que usualmente pertence ao autor. É possível ler aí mais uma estratégia para manter o anonimato da obra.

A ela, somam-se as diversas alusões ao “pai da *HP*”, para designar-lhe o autor sem nomeá-lo, e mesmo a supressão de excertos por demais explícitos nesse sentido (como o texto de Matteo Visconti de Brescia na versão expurgada da *editio princeps*)⁸⁹. Aliás, nos preâmbulos da *HP*, recursos de valorização do anonimato são uma constante. Quer na falta de um referente claro ao autor, quer na substituição de sua figura por outra se reforça e reitera a ausência. Este é seguramente um elemento da própria concepção poética da obra. Mas, na medida que viabiliza a entrada em cena de um patrono como Grassi não deixa também de apresentar estreita relação com a série de engrenagens políticas que se movem nos paratextos iniciais do livro.

A dedicatória cristaliza-se como prática no círculo horaciano (I a. C.), no qual se engendra um patronato específico para a promoção das artes, sob o nome de Caio Cílnio Mecenas. Torna-se, então, um expediente comum tecer encômios aos que viabilizam a produção das obras e solicitar que sejam acolhidas e protegidas sob o poder de figuras ilustres. As dedicatórias, que podiam assumir a forma de uma mera evocação ao nome, como na *Ode I, I*⁹⁰ horaciana, foram incorporadas aos introitos de poemas, livros⁹¹, produções discursivas em geral, tornando-se relevantes sobretudo àqueles textos dependentes de proteção política. É o caso da *Hypnerotomachia*.

Nesse movimento, havia que se evitar a bajulação pura e simples. Elogios vazios, exagerados, ou claramente interesseiros, eram prática já condenada por preceptivas (como a *Ars poetica* horaciana) e pelo costume retórico desde a Antiguidade. Eis um fato que explica o esforço de Grassi para estabelecer o vínculo legitimável de gratidão com o Duque. E não só: é a esse expediente do *decorum* que se atrelam também as investidas que exaltam as qualidades da obra equiparando-as às daquelas do Duque.

⁸⁹ *Vide supra*, seção 1.1

⁹⁰ “Mecenas, de nobre origem, /ó doce glória e escudo meu,/há aqueles a quem olímpico pó/alegra coletar na corrida com velozes/rodas e vencer. A nobre palma/eles carregam, aos deuses que governam a terra [...]”/ *Maecenas atavis edite regibus,/ o et praesidium et dulce decus meum,/ sunt quos curriculo pulverem Olympicum/collegisse iuvat metaque fervidis /evitata rotis palmaque nobilis /terrarum dominos evehit ad deos*[...] (HORACE. *Ode I, I*, vv.1-6)

⁹¹ Catulo (séc. I a.C.), no seu poema I, não pergunta se deve dedicar o seu livro recém-produzido, mas a quem deve dedicá-lo (*Quoi donum lepidum nouum libellum/ arida modo pumice expositum?*)/“A quem devo dedicar este novo e suave livrinho/ de folhas bem polidas com pedra pomes?”), em uma meta-alusão algo irônica a um costume poético de seu tempo, que perdurará. No paratexto preambular da *HP* escrito por G. Scita, a seguir, em 1.4.1.2, se verão repetidas as tópicas de modéstia aí presentes, que ressaltam a novidade do “livrinho” (*libellum*, em ambos os casos), posicionando a obra com calculada humildade retórica aos olhos do público.

Imbuída da necessidade de colocar a *HP* no patamar de erudição e dignidade de seu patrono político, a carta passa a se esquivar do que poderia ser visto como um vício retórico: a prolixidade. Nesse caso, contudo, a preocupação é defender dessa pecha o texto da *HP*, com suas múltiplas enumerações, repetições, longas explicações.

A concisão, vale lembrar, preceituada, por exemplo, na *Retórica a Herênio*, não era simples qualidade acessória de estilo, de modo que a prolixidade, sua contraparte, era falha tão grave quanto a bajulação.

Na dedicatória, Grassi busca contornar esses dois aspectos condenáveis na prática retórico-poética. Se a bajulação arruinaria o posicionamento retórico e político do livro frente ao patrono, a prolixidade também o faria.

Trata-se, inclusive, de uma apreensão manifesta pelo autor da *HP* dentro de sua própria narrativa, em diversas aplicações da tópica da falsa modéstia. Mais de uma vez, ele investe em assegurar que suas palavras não são excessivas e vãs, seja ao destacar a intenção de ser breve, como em “Por isso, julgo árduo e penso difícil o querer narrar com penoso engenho. Mas tanto quanto a memória ladra, retentiva e árida me forneça, eu me dignarei de escrever brevemente sobre a página.”⁹² (*HP. Capítulo XXI*), ou ao apontar a admitir que uma eventual delonga enumerativa como, de fato, “prolixa”, como em “Muitos outros [troféus], cuja descrição seria prolixa: alguns com hastes de ébano, outros de rubro sândalo [...]”⁹³. (*HP. Capítulo XX*). Haverá ainda várias ocasiões em que a delonga narrativa e a minúcia, serão justificadas, como na fala de Polia, que abre o segundo livro, da *HP*: “Não se pasmem [...], se, diante do meu complicado enamoramento, um suspiro soluçante interrompesse minha prolixa narrativa, indigna de pausa, meditação, demora e audição atenta, porque indubitavelmente, compreenderão duas coisas maravilhosas.” (*HP. Capítulo XV*).⁹⁴

Romper com protocolos, tanto de decoro, quando de qualidade verbal seriam práticas condenadas já desde a matriz Antiga do costume vivenciado nas práticas discursivas dos séculos XV e XVI.

⁹² *Per la quale cosa più che arduo iudico et difficile arbitro il volere et cum acre ingenio narrare: ma, quanto la rapace, retinente et árida memoria nella lauda collocata mi soveniare, tanto io brevemente me adapterò ad scrivere.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 286).

⁹³ *Moltri altri, di prolixo narrato; gli styraci deli quali, alcuni de hebeno, altri di sândalo rubente [...].* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 323).

⁹⁴ *Non ve maravigliate [...] sì per il mio enamoramento difficile, alcuna fiata singultando il mio prolixo sermone interrompesse, digno niente di mancho di cunctatione e di morato et atento audito, imperché indubitavelmente due maravigliose cose comprenderete.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 376)

O impacto de tais vícios retóricos é claramente flagrável em Horácio, na *Sátira I*, 9⁹⁵. Emblemático no que tange à demonstração do tratamento adequado ante o mecenas e seu círculo, o poema obviamente não preceitua, mas incorpora aspectos positivos e versa sobre defeitos da produção verbal.

Condensando valores defesos nessa matriz, a matéria da *Sátira I*, 9 refere basicamente o incômodo causado por um tagarela adulator. Não se trata nominalmente do bajulador, figura típica da literatura latina republicana (por meio de vocábulos característicos, como *adulator*, *adsentator*, *assentator*), pois aborda, antes, o *garrulus*, vale dizer, o falador, o falastrão. Tal personagem acumula sobre si os vícios da adulação somados aos do excesso verbal. Dirige-se a seu interlocutor com abordagens hiperbólicas, como “Que eu morra, se você não suplanta os outros todos.” (Horácio, *Sátira I*, 9, vv. 47-8)⁹⁶, remetendo, no círculo de Mecenas, à suposta superioridade do adulado em relação a seus pares.

Ao mesmo tempo, não contém o ímpeto de se autoadular:

Se me conheço bem, logo serei mais teu amigo
do que Visco ou Vário. Pois quem escreve versos
mais rápido do que eu? E quem mais malemolente
move os membros? Até Hermógenes sente inveja do que eu canto.”⁹⁷
(HORÁCIO, *Sátira I*, 9, vv. 22-25).

Nessa sátira, a voz do poema horaciano conta justamente a angústia de ser acompanhado em seu percurso por esse tenaz falador (o *garrulus*), que o encontra ao acaso e parece não querer deixá-lo. O tagarela é um poeta arrivista, que procurava ser admitido no círculo artístico de Mecenas, e solicita a influência do poeta para tanto. O seu tipo evidencia o desespero provocado pelo excesso de palavras pobres, demonstrando assim como a vanidade discursiva é imprópria ante as legítimas ambições poéticas.

⁹⁵ Não apenas por poder ser considerada uma vitrine de exemplos aplicados dos preceitos defendidos por Horácio em sua *Ars poetica*, essa *Ode* será aqui admitida como uma base para a exploração de alguns aspectos a serem observados nesta dedicatória. Trata-se também de obra poética capaz de reunir e demonstrar, portanto, elementos positivos e condenáveis do relacionamento com o Mecenas. Esses comportamentos, direcionados aí à figura histórica de Caio Cílnio, passam a posteridade como tópicos no relacionamento com a função de patrocinador artístico que dela emana. Diante disso, preferiu-se aqui abordar por meio da aplicação e não da mera preceptiva os elementos defendidos nas poéticas e retóricas vigentes no humanismo italiano.

⁹⁶ [...] *Dispeream, ni/ summosse omnis*. Os textos latinos da *Sátira* horaciana aqui empregados foram obtidos em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0062%3Abook%3D1%3Apoem%3D9>>. As traduções são nossas.

⁹⁷ [...] *Incipit ille: 'Si bene me noui, non Viscum pluris amicum, /non Varium facies. Nam quis me scribere pluris /aut citius possit uersus? Quis membra mouere/mollius? Inuideat quod et Hermogenes, ego canto.'*

A bajulação seria caracterizada, portanto, pelo uso de palavras elogiosas, mas vazias. Na sátira, Horácio faz o já comum discurso laudatório ao Mecenas, dentre outras coisas, afirmando sua justiça e impassividade diante de arranjos políticos e favoritismos de toda sorte. Eis o que responde, contudo, quando o gárrulo lhe pede que se valesse de sua proximidade com o Mecenas para introduzi-lo no círculo poético do patrono:

“Não convivemos deste modo.
Não há casa mais pura,
nem mais alheia a tais intrigas. E não me importa”, eu lhe digo,
“se alguém é mais rico ou culto: lá é um lugar em que cada um recebe
o que lhe cabe.”⁹⁸
(HORÁCIO, *Sátira I*, 9, vv. 45-49).

Mesmo dentro da crítica à bajulação, se faz um elogio à higidez da casa de Caio Mecenas.

A distância, pois, entre uma bajulação desajeitada e um bem-vindo elogio residia no emprego de estratégias retórico-discursivas que diferenciavam loas merecidas de adulações gratuitas. Ao contrário das palavras elogiosas do tagarela, as do poeta surgem justificadas, em grande medida, pela própria situação narrada na sátira: o falador não tinha espaço em um grupo poético em que predominavam virtudes como a *gravitas*, exatamente por ser frívolo e prolixo. Algo que condiz perfeitamente com o enaltecimento de Mecenas, por exemplo.⁹⁹ Tal afinidade entre o elogio e a verdade distinguia o texto laudatório válido, digno, da bajulação, desprezada como uma falha de caráter e conduta, conforme a *Arte poetica* horaciana (Cf. HORÁCIO. *Ars poetica*, 419-452).

No caso dos patrocinadores de obras, tal obediência aos princípios de decoro, que dariam legitimidade ao encômio, pode passar pela vinculação das virtudes da obra às do patrocinador, apontando uma legítima compatibilidade entre ambos. Daí também o

⁹⁸ [...] “Non isto uiuimus illic/quo tu rere modo. Domus hac nec purior ulla est/ nec magis his aliena malis. Nil mi officit” inquam/, “ditior hic aut est quia doctior; est locus uni/ cuique suus.” [...]

⁹⁹ O repúdio à figura do adulator na Antiguidade é uma constante que se pode flagrar em textos e autores diversos. Aristóteles na sua *Ética a Nicômaco* (1108a, 26-29) estabelece as diferenças entre os complacentes e os adultores. Embora ambos exagerem na tentativa de agradar, só os segundos buscam com tal comportamento, obter alguma vantagem. Do mesmo modo, Teofrasto coloca o adulator como um dos tipos humanos abordados na obra *Caracteres*. Tal figura surge aí como aquele que procuraria angariar para si os bens de seu patrono em troca de comentários elogiosos. Horácio é outro que aborda tal figura, tanto em sua poesia, como na arte poética, vejamos, a exemplo, *Epistulae*, 1.18. 3-14 e *Ars poetica*, 418-342. A lista pode ainda se estender de comediógrafos como Menandro, em seu *Codax* (*O parasita*, ou *O bajulador*), até Petronio, no *Satyricon*.

investimento em apresentar a *HP* como obra sem precedentes, notável fruto de hábil e douta composição.

Na dedicatória, é evidente o intuito de adequar-se aos paradigmas retóricos. Em primeiro lugar, a dedicatória em si aparece justificada, posicionando-se seu autor em dívida com o duque. A oferta da *HP* seria um devido agradecimento pelo tratamento destinado ao irmão de Grassi quando sob as ordens militares do Duque, em Bibbiena. Em seguida, como destacam Casella e Pozzi (1959, p. 88 e ss.), há uma possível alusão à morte de outro Grassi, na declaração de que todos os membros da família estavam dispostos a oferecer seus bens e a vida ao duque. Sem dúvida, trata-se também de uma captação de benevolência, que busca “a disposição favorável do leitor para o que se há de seguir” (PÉCORA, 2001, p. 35).

Ademais, pode se ler aí a articulação de princípios da distinção cortês que caracterizariam essa epístola dedicatória como uma comunicação entre pares. Após a alusão ao nobre empenho de seus irmãos nas armas, Leonardo evoca sobre si mesmo a *servidão sem servilismo*, preceito caro ao ambiente erudito da corte. Afirma que não deixará de pensar em como servir ao Duque até consegui-lo¹⁰⁰. Dentre as alternativas que enumera, contudo, consta a oferta das letras e virtudes como única opção plausível, diante da alta posição de Montefeltro, para quem ampliar fortuna e bens seria “lançar água ao mar”. Trata-se de um recurso que enaltece ambas as partes. Grassi demonstra comungar dos valores da corte e articula a virtude das letras, complementar à bélica, já demonstrada por seus irmãos. Ao mesmo tempo, enaltece o poder econômico do Duque e a sua erudição. Por meio da disposição humilde para o serviço, concretizada na dedicatória da obra, mobiliza a tópica da falsa modéstia, fechando a *captatio benevolentia* da carta.

Esse é o ensejo para a oferta da *HP*. Na seção epistolar que corresponderia à narração da *ars dictaminis*, Grassi oferece a nova e admirável (*novum et admirandum*) obra de Polifilo para não permitir que ela jazesse nas trevas (*in tenebris*) (Cf. *HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, v.1, p. ix), aplicando sempre o jogo retórico que permite engrandecer a obra e seu protetor político a um só tempo – afinal, aquele que tira da obscuridade obra tão impressionante merece especial crédito.

É nesse trecho que se pode verificar também uma primeira alusão explícita às miríades de coisas que compõem o livro. A fim de encerrar decorosamente a oferta, Grassi

¹⁰⁰ Cf. Original: *Ego autem qui pro virili mea quonam pacto me tibi aperiam saepe cogito cogitabosque donec perfecero, nunc in voti mei spem venio aliquam.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. ix).

esforça-se por demonstrar que as muitas e preciosas palavras do livro não são vãs. O modelo linguístico copioso, detalhista, exuberante, da *HP* seria não uma tagarelice prolixa – condenada pela tradição desde Horácio –, mas o afã de conter um conhecimento sem par e, concomitantemente, regular o acesso a ele, entre permissões dadas aos doutíssimos e aproximações permitidas aos nem tanto. Apesar de inúmeras e grandiosas, as palavras aqui refletiam de fato a magnitude de seu conteúdo.

Há que considerar também o vínculo estreito que essa defesa da abundância verbal, mantém com a narrativa em si. Mais de uma vez as personagens narradores da *HP* demonstram o receio de ser (vistos como) prolixos. Polifilo, por exemplo, alude recorrentemente ao cansaço que pode advir das grandes enumerações que faz usualmente. Veja-se a exemplo, o excerto seguinte: “Depois de, até agora, lançar meu doloroso, bruto e desmesurado narrar à sua santa e benigna atenção, não lhe acrescentarei. Logo chegando ao fim do meu prolixo contar, seguirei brevemente”¹⁰¹ Outras personagens também manifestam tal preocupação, como a ninfa que declara, após uma longa narrativa: “Por isso, Polifilo, não me acuses de prolixa, mas de demasiado breve, ao relatar essa narrativa.”¹⁰².

Essas retomadas da tópica da falsa modéstia, empenhadas na justificativa para um discurso longo e detalhado, são usualmente reforçadas pela tópica da *inania verba*, segundo a qual as palavras, por melhores que sejam, podem menos do que se desejaria em termos de descrição ou evidência. É ainda o caso de excertos em que Polifilo declara “Não poderia eu exprimir de modo suficiente quão delicada, elegante e perfeita era esta representação”[...]¹⁰³; ou ainda “Não se espante a curiosa gente, se eu não expresso condignamente, de modo distinto e completo, a dignidade essencial dela [...]”¹⁰⁴; ou “Ninguém nunca dominaria tão abertamente a elocução a ponto de, falando sobre os divinos arcanos copiosa e plenamente, poder apresentar e exprimir e narrar expressamente com que divina pompa, complexos triunfos, perene gloria alegria festiva e feliz tripúdio [...]”¹⁰⁵ ; “Devido à divindade e dessas coisas, firmemente me

¹⁰¹ *Madonna integerrima neli sacri et diva antista, daposcia che del mio doloroso, impolito et incompto narrare al tuo sancto e benigno conspecto fino ad hora non l'increbbe, hoggi mai tirando al fine il mio proliisso concionare, siguirooe brevemente.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 442).

¹⁰² *Per la quale cosa, Poliphile, nom me acusando prolixa ma expeditissima di rectarte in tale narrato [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 122).

¹⁰³ *Non podria sufficiente esprimere quanto delicato, quanto elegante et perfecto era questo figmento [...]*. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 64).

¹⁰⁴ [...] *si io distincta et perfinitamente la sua praecipua dignitatte non havesse condignamente expresso, non se miravigli di ciò la curiosa turbula* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 109)

¹⁰⁵ Ninguém nunca dominaria tão abertamente a elocução a ponto de, falando sobre os divinos arcanos copiosa e plenamente pudesse apresentar e explimir e narrar expressamente com que divina pompa, complexos triunfos, perene gloria alegria festiva e feliz tripúdio *Alcuno mai di tanto indefesso eloquio aptamente se accommodarebbe,*

convenção de que seria vão o empenho de qualquer língua fecunda e eloquente que fosse, para expressar mínima parte dos suavíssimos sons, dulcíssimos cantos [...]”¹⁰⁶, dentre outros diversos.

São tão numerosos e profusos o conhecimento e a novidade a serem narrados, que a palavra se faz pouca, ainda quando numerosa. Um paradoxo – ou uma *coincidentia oppositorum* – que prenuncia os tantos outros que pontuam o livro e, como eles, presta-se a descrever algo que maravilha. Observar essa prolixidade concisa, coisa na qual se empenha já Leonardo Grassi, é, ainda que indiretamente, tanger uma das linhas mestras da narrativa, a que a explora o maravilhoso e o abundante no itinerário sapiencial de Polifilo. Um apontamento relevante, portanto, nos conteúdos exordiais do livro.

A propósito ainda do tema do conhecimento, Leonardo propõe maneiras de endereçar os saberes a seus devidos destinatários. Segundo ele “deve ser observado [no livro] que, embora fale nossa língua, não são menos necessárias para entendê-lo a grega e a romana, que a toscana¹⁰⁷ e a vernácula.”¹⁰⁸ O hermetismo obtido por essa profusão linguística teria sido engendrado propositalmente pelo autor da *HP*, pois “julgou aquele homem sapientíssimo que falar assim era caminho e motivo para que nenhum ignorante pudesse alegar negligência” (*HP. idem, ibidem*). Para Ariani e Gabrielli (2004, p. 490), essa é uma clara remissão ao conteúdo misteriosófico do livro, permitido tão somente para os iniciados. A questão pode ser também mais simples: o “ignorante” aí seria o desconhecedor das línguas de matriz antiga que dominasse apenas os vernáculos, em fase de estabelecimento na península e distantes ainda de uma situação de pleno reconhecimento e prestígio. A língua híbrida, artificial, da *HP*, distante do latim clássico e com elementos de línguas locais, seria, portanto, relativamente acessível aos poucos eruditos. Nesse caso, uma interpretação não exclui a outra.

O autor prossegue com a permissão dada também aos menos ilustrados para avançar na matéria do livro. Apesar de vetar aos não-doutos “penetrarem no santuário de sua

che, gli divini archani dissertando, copiosa et pienamente potesse evadere et uscire et expressamente narrare et cum quanto diva pompa, indesinenti triumphi, perenne gloria, festiva laetitia et foelice tripudio circa a queste quattro invisitate seiuge de memorando spectamine, cum parole sufficientemente esprimere valesse. (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.171).

¹⁰⁶ *Per le quale divi cose, fermamente mi suado inane praestarse omni foeconda et facunda lingua exprimere satagendo particula degli suavissimi soni, degli dulcissimi cantici.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 337)

¹⁰⁷ Ainda que se esteja vivenciando um momento de estabilização dos vernáculos nos territórios italianos do período e, portanto, não se fale categoricamente ainda em uma “língua toscana”, segundo Mino Gabrielli (p. 488) a língua toscana (*tusca*) em pauta aqui seria é à *koiné* setentrional, caracterizada por uma base toscana e marcada por diversos outros elementos regionais.

¹⁰⁸ *Es uma in eo miranda est, quod, cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana quan tusca et vernacula.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. ix).

doutrina”¹⁰⁹, a *HP* garante que esses não se desesperem completamente durante a leitura. Para os estudiosos mencionados, trata-se do resgate da metáfora presente em Sêneca e que defende a filosofia como um sacrário, no qual apenas os iniciados podem penetrar uma vez tendo se preparado para enveredar por seus mistérios (Cf. ARIANI e GABRIELE, 2004). A ideia de que o conhecimento verdadeiro do que transcorre no ambiente sagrado é vetado ao não-iniciado teria sua origem nos antigos cultos de mistérios, dentre os quais os mais difundidos provavelmente tenham sido o de Elêusis¹¹⁰ e, no contexto latino, o de Ísis. Vetar o acesso à sapiência aos não doutos configura um *topos* do imaginário misteriosófico a que a carta estaria aludindo. Em diversos gabinetes de maravilhas renascentistas transcorriam cultos de resgate desse ideário pagão¹¹¹. A *HP* surgiria, pois, como equivalente simbólico desses ambientes.

O texto da *HP* surge aqui como uma câmara de maravilhas, que podia oferecer muito em profundidade filosófica e apreensão poética, sem, no entanto, deixar de deleitar e entreter os menos doutos. As figuras, tropos e écfrases, as xilogravuras, e enfim, toda a eloquência imagética do aparato alegórico ali constituído formam não apenas uma *oratio suavis*, mas operam como estrutura didática e mnemônica, que colabora com o trânsito dos menos eruditos através do livro (ARIANI e GABRIELLE, 2004, p. 491). Tal função retórica é apontada para a construção imagética pelo autor da *Retórica a Herênio* (3, 29) e por Quintiliano (11, 2, 20)¹¹².

Um aparato mnemotécnico que ampare o percurso do leitor da obra e destaque, mesmo aos mais doutos, aspectos a serem relevados, parece particularmente significativo ante a próxima vantagem da obra enumerada por Grassi. Ele recomenda o livro “porquanto há nele tamanha abundância de ciência que, quando o tiveres visto, parecer-te-á que terás visto não apenas todos os livros dos antigos, e sim os próprios mistérios da natureza.” (*HP*. Ed. Cláudio Giordano, p. 49). Ao vincular isso a um elogio ao próprio Duque, alegando que a *HP* lhe “servirá de companheiro a sua multiforme cultura” (*HP*. Ed. Cláudio Giordano, p. 49), Grassi assimila uma série de expedientes retóricos cabíveis neste tipo de conteúdo exordial: um

¹⁰⁹ No original, lê-se *in doctrina suae sacrarium penetrare* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. ix).

¹¹⁰ Elementos desse culto e de seus remanescentes tardios são abordados em Apuleio, nas *Metamorfoses*, um das materiais textuais emulados pela *HP*.

¹¹¹ Cf. Adalgisa Lugli (1988).

¹¹² Quintiliano destaca de modo condensado o papel mnemotécnico das imagens nessa sequência: por exemplo, “*imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei quam meminisse volumus*”. (*Institutio oratoria*, 11, 2, 20).

discurso laudatório ao patrono político da obra; um apontamento sinóptico da sua matéria; e, enfim, um apelo sedutor para a leitura.

Guidobaldo de Montefeltro era um famoso patrocinador de edições raras e colecionador de livros. Discípulo do humanista paduano Ludovico Odassi, que constituía a notória Libreria Urbinate, em que abundavam textos gregos, latinos e em vernáculo, o Duque seria, portanto, uma escolha favorável para promover a acolhida da *HP* na corte de Urbino (ARIANI e GABRIELLE, 2004, p. 487). Tal posição condizia com a tradição de colecionismo e culto a itens de valor cultural inaugurada por seu pai, Federico de Montefeltro, quando da construção de seu famoso gabinete.

Diante da autoridade cultural e política do Duque, Grassi assinala que, se admitida por ele, a *HP* já não precisaria temer qualquer censura. Pede, então, que esse a acolha, aplicando um tipo de *petitio* adequada às dedicatórias e cartas, segundo modelos correntes da *ars dictaminis*. Afinal, o livro seria lido melhor por todos que achassem que Guido o leu, conclui.¹¹³

Aborda também a matéria que, afastada do vulgo, proviria da fonte das musas e seria digna de admiração no âmbito de “todos os engenhos”, uma vez que se dedicaria a tratar de matérias as mais variadas. É mais um ponto da carta em que se revela a ideia de coleção, de compilação das mais diversas matérias e artes, posicionando a obra como um repositório de tópicos, imagens, objetos e engenhos humanos.

Complementar a esses aspectos, haveria uma motivação mais prática para a dedicatória desse livro a Guidobaldo I. Colantuono (2010) defende que a *Hypnerotomachia* teria sido planejada para operar como uma espécie de guia alegórico de administração da libido, notavelmente da masculina. Pautada nas estações libidinais¹¹⁴ apresentadas nos *Problemata*, então atribuídos a Aristóteles, tal função pedagógica seria decisiva para o direcionamento da dedicatória ao Duque. As dificuldades então enfrentadas pela casa de Urbino na concepção de um herdeiro legítimo eram notórias e acompanhadas de rumores sobre a incapacidade ducal frente ao desempenho dos atos conjugais. Assim, ao ofertar a ele esse aparato didático e, ao

¹¹³ Cf. Texto do original: *Quod si, ut spero, feceris, et hic nullius censuram formidabit cum tuma subiverit, et frequentius ab aliis legetur a te lectus putabitur, et ego ex parte aliqua assecutum me quod optaveram sperabo.* (*HP*, POZZI e CIAPPONI, 1980, p. x).

¹¹⁴ Essa doutrina explica a relação entre as flutuações da libido humana e a mudança das estações do ano. Como homens e mulheres estariam distintamente sujeitos a essa influência, atingindo extremos em diferentes momentos do ciclo anual, o ideal seria aprender a conjugar os pontos medianos de tensão sexual nas estações amenas, ou seja, nos equinócios. Essa perspectiva, amparada em uma sorte de busca da *aurea medietas* amorosa, garantiria o sucesso do engajamento do casal em práticas que resultariam tanto na procriação quanto na satisfação conjugal dos envolvidos.

mesmo tempo, erudito e esteticamente apreciável, Grassi estaria procurando guiar Montefeltro rumo ao conhecimento das dinâmicas sexuais. Iniciativa perfeitamente adequada às práticas de época, que recomendavam empregar e mesmo oferecer obras de arte que promovessem um engajamento ideal nas funções matrimoniais e, conseqüentemente, reprodutivas. Um bom presente de bodas, entre os núcleos abastados da península dos séculos XV e XVI, era uma pintura de Vênus, ou ainda de outras deidades envolvidas em cenas amorosas, destinada ao quarto nupcial. Acreditava-se que essas obras proveriam um “suporte profilático, didático, ou mnemônico para as atividades procriativas de seus donos” (COLANTUONO, 2010, p. 245).¹¹⁵ Algumas teriam, inclusive, fins apotropaicos, funcionando como elementos capazes de evitar a má sorte e as doenças nocivas à vida conjugal, como se estima ser o caso de *Vênus e Cupido*, de Lorenzo Lotto. No quadro, o jovem Cupido urina através de uma estrutura anelar, representada por uma guirlanda de folhas, prática supersticiosa corrente no combate à impotência masculina e aos problemas de concepção, na medida em que quebrava feitiços e outras influências malignas que pudessem atrapalhar a prática sexual. Pode-se do mesmo modo, atribuir à imagem um caráter didatizante e/ou motivador do ato sexual, na medida, em que simbolicamente representa a penetração.

¹¹⁵ [...] to provide a certain prophylatic, didatic or mnemonic support for their owners' procreative activity. (COLANTUONO, 2010, p. 245).



Figura 9: Lorenzo Lotto. *Vênus e cupido*. 92,1 x111.4 cm. Óleo sobre tela. Cerca 1520. Nova Iorque, New York Metropolitan Museum of Art. Foto: Wikicommons.

Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 3, 162v-163v) já afirmava que manter figuras de deuses e deusas de nobre aparência no quarto do casal ajudava a garantir a beleza e a saúde das crianças ali concebidas, e, por isso, seria altamente indicado.

A *Hypnerotomachia*, e, mais especificamente, a prancha xilogravada que apresenta a “mãe de todas as coisas” (*panton tokadi*) dormindo, teria sido considerada por muito tempo a base de um gênero particular da pintura renascentista, de que faria parte, por exemplo, a *Vênus* de Lotto. A figura recostada (Figura 10) de Vênus (ou Maia, ou Fauna, segundo o viés de interpretação adotado) teria inspirado, sobretudo no ambiente artístico vêneto, uma larga produção de epitalâmios visuais, pinturas nupciais, destacadamente importantes na composição dos ambientes destinados à consumação dos atos conjugais e destinados a celebrar e manter as virtudes do casamento. Colantuono (2010, p. 252) lembra que embora não seja mais considerada a única responsável pela fundação desse gênero pictórico-temático, a prancha de Maia/Fauna/Vênus da *HP* com certeza ajudou na sua difusão e consolidação. A apropriação do motivo (Figura 10) é perceptível, por exemplo, em duas outras obras emblemáticas do século XVI, as *Vênus* de Giorgione e Ticiano, (Figuras 11 e 12).



Figura 10. *Panton tokadi*: A mãe de todas as coisas. Xilogravura. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Polifili* Veneza: Aldus Manutius, 1499. Fonte: Bibiotheca Gallica¹¹⁶.



Figura 11: Giorgione. *Vênus adormecida*. Óleo sobre tela. 108,5 x 175 cm. circa 1507-1510. Pinacoteca dos mestres antigos, Dresden. Fonte: Wikicommons. cc



Figura 12. Ticiano. *Vênus de Urbino*. Óleo sobre tela. 119X 165 cm. C. 1538. Galleria degli Uffizi, Florença. Fonte: Wikicommons.cc

¹¹⁶ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f81.item.r=hypnerotomachia>>

Os propósitos do livro ilustrado não são equivalentes aos da pintura. Contudo, durante os séculos XV e XVI, essas duas artes compartilhavam um certo conjunto de funções didáticas; além disso, o uso ostensivo de imagens por parte de Colonna cria um catálogo de potenciais modelos para a *inventio* pictórica (COLANTUONO, 2010, p. 252). O mesmo se pode afirmar, nesse caso, do espectro erótico explorado pela *HP*.

A alusão, na carta dedicatória, à matéria admirável na esfera de “todos os engenhos” é indício claro disso. O livro atribuído a Colonna é uma coleção que, ao investir em agregar a pletora de conhecimentos humanos, se presta igualmente à função de inventário de materiais. Coloca-se, pois, a serviço da *inventio*, nas mais diversas artes.

1. 4. 2. 3 Poema de Giambattista Scita dedicado a Leonardo Grassi: Carmen de João Baptista Scita ao ilustríssimo Leonardo Grassi, douto nas artes e jurisconsulto pontifício.¹¹⁷

Este paratexto é obra de um conhecido professor de gramática e retórica, que possuía vínculos diretos com grandes nomes do cenário cultural de seu período. Scita teria sido objeto de um poema de Pierio Valeriano¹¹⁸ e tido seu próprio epitáfio escrito por Pietro Bembo, além de fazer parte do círculo de amigos de Aldo Manuzio (CASELLA; POZZI, 1959, pp. 91-93). Via de regra, a composição dos exordiais da *HP* está centrada em figuras de considerável projeção política e intelectual, ainda que não pertencentes a um primeiro círculo de autoridades emuladas. Tal contexto pode ser meramente contingencial à situação política do autor e da obra. No entanto, é igualmente possível que se tenha gerado a partir da necessidade de chancelar a obra, recorrendo a intelectuais reconhecidos, mas, ao mesmo tempo, algo colaterais ao circuito aldino. Uma medida que se explicaria ante o imperativo de posicionar bem, editorialmente, uma obra com tendências a ser controversa.

¹¹⁷ Io. Bap, *Scytae carmen ad clarissimum leonardum Crasssum artium ac iuris Pontificii Consultum*

¹¹⁸ Pierio Valeriano (1477–1558), foi um nome importante do humanismo italiano. Importante agente cultural dos ambientes que teriam gerado e absorvido a *HP*, Piero se destacou pelo estudo de hieróglifos egípcios e seus empregos como alegorias. Suas obras mais significativas foram *De litteratorum infelicitate* e *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorvm literis commentarii*.

O poema consiste em um agradecimento da *HP* a Leonardo Grassi, a quem a edição atribui seu custeio. O texto de Scita constitui-se como uma segunda dedicatória, devendo ser compreendido como parte das atribuições de reconhecimento aos mecenas do livro. Embora prescindindo da oferta da obra, Scita aplica as tópicas antigas de elogio do patrono e de filiação às autoridades do gênero.

Dentro de um esquema retórico similar ao da carta dedicatória a Montefeltro, Scita alia as virtudes do patrocinador às da obra, para sustentar o elogio a Grassi, o qual também aparece como alguém que salvou da morte pelo esquecimento uma obra repleta de elementos valiosos. Scita se esforça por associar a narrativa de Polifilo a uma prática letrada reconhecida, ao passo que enaltece sua novidade e o poder de arregimentar raridades:

Este livrinho admirável e novo,
Deve equiparar-se aos livros de nossos antepassados,
Pois traz e conta todo o raro e nobre
Que a vida produz no orbe inteiro.¹¹⁹

Mais uma vez, a concepção do livro como coleção de elementos maravilhosos se revela na base da valorização e mesmo da descrição da *HP*. Além de apontar matérias e qualidades do livro, esse procedimento opera um reforço à apresentação da magnanimidade de Grassi, que aqui se quer destacar: só alguém notório poderia devotar-se a salvar do desaparecimento no tempo tal pletora de conhecimentos, igualmente notória.

Uma peculiaridade deste paratexto preambular está na alusão a uma suposta data de escrita a *HP*. O poema alega que o livro nasceu duas vezes, como Baco ou Lieu: uma quando foi engendrado, outra ao ser publicado. Polifilo (aqui mencionado como o autor) seria seu pai, tendo-o primeiro gerado, e Grassi, o equivalente a Júpiter, que o trouxera à luz. A partir desse movimento comparativo, Scita lança dúvidas à data de elaboração da narrativa, que, eventualmente, seria bem anterior à da publicação¹²⁰:

¹¹⁹ *Hic mirabilis & nouus libellus
Aequandus ueterum libris auorum,
Quo, quicquid dat in orbe uita toto
Rarum & nobile, fertur ac refertur
(HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. x).*

¹²⁰ Essa é uma das referências coetâneas à publicação da *HP* que parece aproximar o período de elaboração da obra de 1467.

Pois quando jazia [a *HP*] em lugar oculto,
 Temendo já que Leteu¹²¹ se aproximasse
 Tu o entregas ao mundo para ser lido.¹²²

1. 4. 2. 4 Elegia de um anônimo ao leitor

Anônimo, assim como outros dois paratextos preambulares, este trecho seria, segundo alguns (Cf. ARIANI e GABRIELLI, 2004, p. 493 e POZZI, p. 53), parte do aparato preambular preparado pelo próprio autor da *HP*. De fato, é evidente a articulação entre a *Elegia de um anônimo ao leitor*, a carta ao leitor e o poema anônimo a Leonardo Grassi. Além de se manterem fiéis a um mesmo rol de matérias, conservando, inclusive, uma mesma ordem de enumeração de eventos¹²³, conservam significativa proximidade idioletal entre si, a ponto de, não raro, empregar exatamente os mesmos sintagmas e construções.

Sob a forma de elegia¹²⁴, este paratexto recorre a um expediente típico da carta ao leitor: faz do seu público uma segunda pessoa discursiva, a que se dirige para apontar os elementos a serem observados e valorizados na obra:

Os sonhos que narra o bom Polifilo, leitor,
 Escuta, enviados pelo céu mais alto.
 Não perderás tempo, tampouco ficarás desanimado se os ouvires
 Tamanha é a variedade de coisas maravilhosas que abundam nesta

obra.¹²⁵

¹²¹ Alusão ao esquecimento ou apagamento, por meio do personagem mitológico clássico relacionado.

¹²² *Nam cum conditus in situ iaceret*

Lethen iam metuens sibi propinquam

Das hunc gentibus omnibus legendum

(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. x).

¹²³ É fato que, no caso da apresentação sinóptica dos eventos da narrativa, a ordem de enumeração tenderia a ser mantida de toda forma. Contudo, aqui há retomadas *verbatim*.

¹²⁴ A escrita em dísticos elegíacos é um indicador de gênero no original, mas as traduções aqui apresentadas não procurarão aproximar-se da versificação do original em nenhum aspecto.

¹²⁵ *Candide Poliphilum narratem somnia ,lector,*

Auscultes, summo somnia missa polo.

Nom operam perdes, nom haec audisse pigebit,

Tam variis mirum rebus abundat opus.

(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.x).

Reitera-se aí a pletora de conhecimentos presente nas linhas da narrativa. Na elegia, a matéria é aplicada a um levantamento das razões pelas quais a *HP* deveria ser admirada. Ao mesmo tempo em que exalta qualidades, esforça-se por diminuir possíveis impactos negativos da obra. Contrapõem-se tipos possíveis de leitor aos elementos que frustrariam suas expectativas para, então, lhes ofertar uma alternativa compatível, igualmente presente na narrativa: aos “severos e graves”, que não apreciam o erótico, pede-se que observem a “ordenada disposição”. Se esta não lhes interessar, que se considerem a engenhosidade dos artifícios linguísticos e o discurso novo, pleno de sabedoria, e assim por diante.

Ao abordar a estratégia linguística da *HP*, o autor da elegia pode estar estabelecendo um procedimento próprio do exórdio discursivo: o esclarecimento do gênero a que pertence a obra. Ao mencionar a “novidade” da língua e a singularidade da “severa tessitura” em conjunto com o estilo,¹²⁶ o autor do paratexto aponta justamente a conexão da *gravitas* com a *novitas* na *HP*.

O *sermo gravis*, que surge nesta elegia¹²⁷, remeteria à teoria dos três *genera loquendi*, da retórica clássica (Vejam-se a *Retórica a Herênio*, 4, 11 e ss; a *Institutio* de Quintiliano, 12, 10 58 ss, e o *De oratore* ciceroniano, 3, 177). Como lembram Ariani e Gabriele (2004, p. 493), estaria ainda vinculado à noção do *ornatus difficilis*, vigente nos esquemas retóricos medievais. Pautado por altos labor e complexidade, investidos no domínio de uma profusão de tropos, figuras e afins, na *HP*, esse *ornatus* surge contrabalançado pela *novitas*. Esta, por sua vez, estaria manifesta na mescla do latim com o vernáculo e nos neologismos construídos a partir de radicais gregos clássicos, por exemplo.

Tal junção de *gravitas* e *novitas* não chega a ser uma novidade, pois é verificável na retórica medieval, mas ressurge na *HP* de forma muito desenvolvida, buscando posicionar a obra sob uma nova perspectiva de trabalho com os gêneros, derivada da antiga, mas não equivalente a ela.

Após tecer considerações sobre a construção verbal, o autor da elegia sugere ainda outros valores a serem observados por leitores que eventualmente não se agradem dos já enumerados, passando a explorar os itens curiosos e o potencial imagético da narrativa. Insta os leitores que não se enlevarem ante o artifício discursivo da obra a considerarem ainda a

¹²⁶ *Ac saltem stylus et nova lingua novusque /sermo gravis sophia se rogat aspicias.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xi).

¹²⁷ *Adnuis? Ac saltem stylus et nova lingua novusque/ Sermo gravis sophia et rogat aspicias.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. x).

geometria e os hieróglifos, as antiguidades (pirâmides, termas, enormes colossos, obeliscos), os elementos arquitetônicos notáveis (dos arcos e epistilos aos palácios e fontes). Prossegue listando interpretações alegóricas a passagens do texto – o labirinto de trevas percorrido por Polifilo seria a representação da vida; as três portas, das quais a personagem seleciona uma, seriam a do destino. Ainda destaca a beleza de Polia, descreve os triunfos de Júpiter e os efeitos e obras do amor.

Após uma longa enumeração das matérias abordadas no primeiro livro da *HP*, enuncia-se brevemente o que transcorre no segundo. Explica-se onde nasceu Polia, a linhagem de Treviso e a história do amor de Polia e Polifilo.

Tal esforço para condensar em sinopse tudo o que abrange a obra é típico da *captatio benevolentia* usualmente verificada nos exórdios. Aqui fica especialmente claro o intuito de seduzir mesmo os leitores mais avessos às novidades e ousadias temáticas de Polifilo por meio da proposição do que há de admirável e abundante no livro.

Essa perspectiva é corroborada pela exortação final ao leitor:

Muitas outras coisas há, porém, que seria cansativo contar:
recebe, pois, o que a cornucópia lhe deu à larga.
Eis aí para seu proveito o livro; se o tiver em outra conta,
A culpa será sua, não do livro, creia.¹²⁸

O excerto incita a curiosidade, prometendo mais, além do que já se vê na enumeração anterior, e exortando o leitor a receber a oferta exuberantemente numerosa de imagens, conhecimentos, referências, evocada pela cornucópia, ícone da abundância.

Essa será, inclusive, uma imagem recorrente dentro da obra. Há alusões explícitas à cornucópia em gravuras, descrições, itens decorativos da arquitetura abordada. Mas, além disso, o livro proverá uma série infindável de conjuntos abundantes, tanto linguística como metalinguisticamente, manifestos nas listas de objetos, na riqueza de jogos e espelhamentos verbais e afins.

Há ainda outro aspecto a ser considerado sob esse prisma. Kirkham (2015, p. 111) denomina a *HP* como “cornucópia literária” (*literary cornucopy*) baseada no ecletismo da

¹²⁸ *Plurima sunt etiam, piguit sed cunctanreferre;
Accipe quod cornu copia larga dedit.
Ecce iuvat. Prodestque liber; si temnis utrumque,
Non libri culpam crede, sed esse tuam.* (*HP*. Ed. Ciaponni e Pozzi, p. xii).

contaminatio verificável na obra, em que “ as ruínas de um mundo clássico, exótico, colidem com remanescências da cultura medieval, mesclando arte e natureza, latim e italiano, em um novo híbrido enciclopédico”¹²⁹.

1. 4. 2. 5 Uma carta ao leitor

Também em formato de epístola, este paratexto preambular repete, basicamente, os mesmos conteúdos da *Elegia ao leitor*. De saída, esta carta condensa de modo ainda mais objetivo dois dos motores da obra: o desejo pelo saber e o maravilhoso. Esses elementos surgem aqui como motivadores do percurso do leitor ao longo do texto. Já a partir do título, a *Hypnerotomachia* fica configurada como a ‘luta amorosa de Polifilo em sonho’. Desse modo, apresentam-se como seu tema principal a busca da amada, assim como considerações e percepções diversas da natureza e dos efeitos do amor sobre os homens.

No entanto, esta é apenas a linha condutora mais aparente. Conjuntamente, o texto da *HP* investirá na enumeração, na organização e descrição de um arcabouço diverso de coisas e acontecimentos maravilhosos. Diante disso, configura-se ainda outro tema condutor da obra: a coleção, notavelmente a de itens intelectuais e experiências. Isso se faz particularmente claro neste paratexto preambular.

As primeiras sentenças da carta ao leitor destacam o anseio pelo conhecimento como condição que, para ser atendida, deve pressupor um alerta: “Leitor, se desejas conhecer brevemente aquilo que nesta obra se encerra, saiba que Polifilo narra ter visto, em sonho, coisas admiráveis.”¹³⁰. Explicita-se aí uma espécie de incitação lúdica da curiosidade, que se configura a partir do momento no qual esse excerto antecipa aos que desejem passar pela obra a necessidade de estar preparados para seu estupefaciente conteúdo. Em um movimento retórico novamente típico do exórdio, surge aqui a captação de interesse do leitor, mobilizando o seu desejo, no caso, o de conhecimento de coisas incríveis.

¹²⁹ [...] an exotic, classical world in ruins collides with remains of medieval culture, merging art and nature, Latin and Italian, into a new encyclopedic hybrid, a literary cornucopy (KIRKHAM, 2015, p. 111).

¹³⁰ *Lector, si tu desideris intendere brevemente quello che in quest'opera se contiene, sapi che Poliphilo narra havere in somno visto mirande cose.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. xii-xiii).

A questão amorosa, que a princípio deveria desenhar toda a base de interesses em torno da obra, surge em segundo plano. Apesar de repleto de excertos sobre o embate erótico, predominam, no primeiro livro, as matérias relacionadas à narração e descrição minuciosa de eventos, lugares, objetos, figuras humanas. No segundo livro, o foco na perspectiva amorosa será mais constante. No entanto, nesta carta ao leitor, apenas as linhas finais — uma ínfima parcela do texto — anunciam o conteúdo do segundo livro:

[...] Polia narra seu parentesco, a edificação de Treviso, a dificuldade de seu enamoramento e o feliz êxito desse. E completa a história com infinitos e digníssimos acessórios e correlatos. Ao canto da Filomela, desaparece. Adeus.¹³¹

Em contrapartida, a carta enumera praticamente todos os episódios mais significativos ou impressionantes das viagens de Polifilo presentes no primeiro livro. Tece-se uma verdadeira coleção de cenas, fatos e eventos, em uma dinâmica de compilação e enumeração que pautará também o transcurso narrativo da *Hypnerotomachia* como um todo. Este paratexto preambular prenuncia um procedimento discursivo que perpassará toda a narrativa subsequente e, concomitantemente, destaca uma questão de base. Já nas primeiras sentenças da *Carta ao leitor*, ela se delinea: o livro será esse inventário de coisas admiráveis, pontuadas de forma igualmente “inventarial”:

E tudo aquilo que ele [Polifilo] diz ter visto, ponto a ponto e com vocabulário próprio, ele descreve em elegante estilo: pirâmide, obeliscos, ruínas máximas de edifícios, a diferença entre colunas, as suas medidas, capitéis, bases, epistílios, arquivases retas, arquivases curvas, zoóforos ou frisos e cornijas com seus ornamentos; um grande cavalo, um magno elefante, um colosso, uma porta magnífica com sua medida e ornatos, uma cena tremenda, os cinco sentido representados por cinco ninfas, uma egrégia terma, fontes, o palácio da rainha que é o livre arbítrio, um banquete régio e excelente, a variedade de joias e pedras preciosas e sua natureza [...].¹³²

¹³¹ [Nel secondo], Polia narra il suo parentato, la edificazione de Tarviso, la difficultate del suo innamoramento et lo foelice exito. Et compita la historia cum infiniti et dignissimo accessorii et correlarii, al canto dilla filomela se sveglie. Vale. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xii).

¹³² Et tutto quello lui dice havere visto, di puncto in puncto e per proprii vocabuli ello descrivere cum elegante stilo: pyramidi, obelisci, ruine maxime di edificii, la differentia di columne, la sua mensura, gli capitelli, basi, epistyli cioè trabi rect, trabi inflexi, zophori cioè frisia, cronessi cum gli sui ornati. Um magno ballo, uno maximo elephanto, uno colosso, uma porta magnifica cum le mensuri et li sui ornamenti, uno spavento, li cinque sentimenti in cinque nymphe, uno egregio bagno, fontane, el palatio della regina che è el libero arbitrio, uno regio pasto et

A enumeração segue até contemplar todos os acontecimentos mais destacáveis – porque suntuosos e extraordinários – da narrativa. Aí, outra vez, se desvela o conhecimento do maravilhoso e do admirável¹³³ como fundamentais ao texto da *Hypnerotomachia*.

Outro elemento digno de nota na abertura dessa carta é o sonho, que surge, então, por meio da explicação do título. A remissão ao sonho é uma tópica¹³⁴ explorada pela *HP*. Porém, mais que isso, na obra, a ambientação onírica viabiliza o alcance do fantástico, da pletora, da maravilha sem maiores ônus à verossimilhança. Tanto é que a apresentação das coisas admiráveis que se encontrarão ao longo do livro se abre com a palavra “finge”¹³⁵, que admite o sentido de *imagina*, *representa*, mas não deixa de destacar o descompromisso do que se relatará com qualquer tipo de realidade.

Como no paratexto anterior, o autor da carta se põe a explicar algumas alegorias, presentes no texto da *HP*: afirma que surgirão, no texto, os cinco sentidos representados por cinco ninfas; que a Rainha Eleuterilide é o livre arbítrio; que os três jardins, de vidro, de seda e em forma de labirinto “são a vida humana” (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xii). Desse modo, entrega as chaves analógicas que fundamentam o trabalho linguístico da alegoria nesses casos. Age, assim, como um facilitador do processo interpretativo que caberia ao leitor na operação das convenções retórico-poéticas empregadas para ornamentar o discurso. De acordo com Hansen (2006a, p. 9 e ss.), o “falar de outra forma” (*allós agorein*) implica uma transposição semântica dos signos literais, verificáveis em um primeiro plano, para signos ausentes. Esta carta ao leitor se configura, nesse sentido, como um meta-procedimento retórico entregando diretamente, em alguns pontos, quais seriam justamente esses signos ausentes.

Ainda em um movimento típico dos exordiais discursivos, a carta faz uma sinopse da *HP*, exatamente como o paratexto que a precede, porém, agora em prosa. Esse recurso, além ecoar a elegia anterior, será mais uma vez repetido no poema a seguir.

superexcellente; la varietate di zoie overo petre pretiose et la sua natura [...](*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xii).

¹³³ Para uma explicação detalhada dos conceitos de *maravilhoso* e *admirável* na *HP*, veja-se o *Capítulo II* desta tese.

¹³⁴ A questão do sonho será abordada mais especificamente a seguir.

¹³⁵ *Ove lui [Polifilo] finge havere visto molte cose antiquarie digne de memoria.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xii).

1. 4. 2. 6 Poema a Leonardo Grassi, douto e reverenciável

Este paratexto preambular da edição aldina da *HP* consiste em um poema encomiástico a Leonardo Grassi “pelo empenho e pelo provimento”¹³⁶ que teria devotado à impressão do livro. O motivo, já presente no poema de João Battista Scita, é retomado agora sob a pena de um anônimo. À parte esta, emergem aqui também outras retomadas e repetições mais explícitas. O emparelhamento com a matéria da *Elegia anônima ao leitor* é tamanho, que se pode entender este poema como uma tradução daquele para o vernáculo italiano. Não fosse pelo louvor a Grassi nos primeiros versos, este poema corresponderia ao outro em praticamente toda a sua extensão.

Surge novamente aqui o que se verificava na *Elegia anônima*: o caráter argumentativo em prol dos muitos valores da obra. Numa primeira admoestação ao leitor, consta que ele não perderá tempo, mas “se alegrará por ter ouvido a obra com várias coisas exuberantes”¹³⁷. Na sequência, o autor enuncia e rebate os possíveis fatores capazes de desgostar o leitor da *HP*: recomenda que, caso a matéria erótica desagradar, considere-se o estilo; e se a científica parecer pesada, observem-se as ilustrações. A seguir, enumera, as séries de elementos pouco usuais e interessantes encontrados ao longo da leitura, de pirâmides e obeliscos à barquinha do filho de Vênus, passando por palácios e banquetes. O processo enumerativo leva o leitor a presenciar cada evento, como fica claro no uso dos verbos em segunda pessoa, a exemplo de “Aqui verás palácios cultos e belos”, ou “Aqui lerás os tríplices e não vãos /Gestos e a majestade do grande Toante”.¹³⁸

Nessa espécie de promessa ecfástica, o autor deste poema fornece uma sinopse da obra, que, como em paratextos anteriores, evidencia a função de captar a benevolência do público e instigá-lo a proceder a leitura.

Os conteúdos e expensas apresentados em *Elegia de um anônimo ao leitor* são retomados na mesma ordem, (que é a do surgimento dos elementos na narrativa) e, não raro, *verbatim*. A exemplo disso, veja-se o último quarteto

¹³⁶ No original, *la impresa e provincia*. (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xiii).

¹³⁷ *No perderai el tempo stravagante,
Aci iubilerai de haver udito*

L'opra di varie cose exuberante (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xiii).

¹³⁸ *Quivi ved[e]rai pallaci culti e belli. [...] Qui lezerai de triplici e non vani /Gesti e la maiestà del gran Tonante.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xiv).

Tantas coisas há neste tratado
 Que seria aborrecido referenciá-las, mas aceita
 a obra que a Cornucópia te há mandado
 Emendando-a onde esteja incorreta.¹³⁹

Algo semelhante se pode dizer da relação entre este paratexto e a Carta ao leitor, anônima. Em grande medida, são textos de matéria equivalente, que apenas a manifestam sob gêneros e formatos distintos.

Uma diferença importante, contudo, é verificável no último verso do poema a Grassi: aí se incita o leitor a interagir com a obra, corrigindo-a, se necessário. Mais do que um recurso à falsa modéstia para captar a benevolência, pode se ver nesse excerto uma explicitação de um movimento recorrente ao longo da *HP*, abordável como um elemento inerente a sua composição poética: o jogo com o conhecimento. Várias vezes incitado a conhecer e a mover-se pela curiosidade, o leitor da *HP* encontra neste texto preambular uma alusão clara a uma dinâmica que constituirá sua experiência ao longo da narrativa.

1. 4. 2. 7 Andrea Marone de Brescia

Neste poema, já anteriormente abordado na seção 1. 1, Andrea Marone dedica-se a instigar a curiosidade, em um diálogo com a Musa, quanto à enigmática autoria do livro. O autor do poema encontra-se afinado com os demais paratextos, uma vez que mobiliza um mesmo fator para endereçar os interesses para a obra: a curiosidade. Esta será um dos motores centrais da *HP*, sistematicamente vinculada à questão do conhecimento e do maravilhamento ante a pletora de objetos, fatos e feitos dignos de impressionar a memória humana. E definitivamente o conjunto paratextual preambular investe em deixar isso claro.

O poema termina com um epitáfio a Polia, ao qual se segue uma carta de Polifilo a sua amada, supostamente viva. Uma justificativa para tanto seria a de que a carta de Polifilo a Polia teria sido escrita quando de uma provável finalização da obra, em 1467, antes da

¹³⁹ *Diverse cose son i sto tractato
 Che referir me grava, ma tu accetta
 L'opra che'il cornucópia ne há mandato
 Quella emendando se la fia incorreta* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. xv).

composição editorial da *HP*, em alguma data próxima a 1499. Há, porém, outras possibilidades, como se observará a seguir.

1. 4. 2. 8 Carta de Polifilo a Polia

Esta carta traz uma espécie de metarreflexão sobre outro paratexto exordial da *HP*, mais especificamente, sobre o modelo da dedicatória. Após apontar uma praxe desse tipo de texto, o autor, aqui nomeadamente Polifilo, a transgride. Primeiramente, lembra que muitas vezes os antigos dedicavam suas obras a príncipes e homens magnânimos, por dinheiro, favor ou consideração. Mas, a despeito de tal costume, dedicará a obra a Polia. Por certo, há aí uma analogia entre a imagem e os méritos de uma amada e aqueles de um poderoso patrono. Ela era a única grande rainha a quem gostaria de devotar sua obra, pois teria lhe concedido favores que lhe caberia retribuir. Tem-se aí uma remissão à tópica cortês do amante a serviço da amada, sua verdadeira soberana.

A Polia, Polifilo devia favores, uma vez que, com sua extrema beleza, ela teria lhe suscitado os grandes ardores que motivaram a obra. Por isso, o autor/personagem pede que ela aceite o livro, esse pequeno presente. Uma suposta coautoria de Polia surge declarada: ela havia pintado a narrativa no coração de Polifilo com flechas douradas para que, depois, viesse a recebê-la como dádiva. Nesse excerto são retomados os preceitos da *ars dictaminis*, de modo que após a *captatio benevolentia* se introduz a *petitio*.

A influência de Polia no estilo da obra também teria sido notória: por seu pedido Polifilo havia abandonado o modelo em que a começara e aderido a um novo, sob o qual completou a escrita da *HP*. Para Ariani e Gabriele (204, p. 499), esta seria uma alusão à leitura alegórica da obra, segundo a qual Polia seria a representação do conhecimento de todas as coisas, da própria *sophia*, ou do conhecimento. Sob essa perspectiva alegórica, tal saber pode ser entendido como o propalado pelos antigos, que já não encontrava tamanha força, difusão e repercussão em tempos modernos. É para atender ao conhecimento, pois, que a *HP* surge em linguagem e matéria abundantes, múltiplas, excessivas, talvez, para o paradigma letrado do período.

Um absurdo aparente reforçaria essa interpretação. Na transição do poema de Marone para esta Carta, Polia, a princípio morta, surge rediviva. Segundo o epitáfio do poema

anterior, Polia vivia melhor após sua morte, uma vez que seguia imortalizada na mente dos homens pela narrativa da *HP*. Eis uma visão recorrente, que se repete desde o poema de Marone e será ainda retomada outra vez no *Epitáfio de Polia*, a seguir. A sobreposição das imagens da amada humana e da sabedoria mítica, buscadas por meio da batalha amorosa da personagem central na narrativa seria uma chave interpretativa da obra. Por meio dessa fusão se pode entender que a viagem de Polifilo é a busca do casamento físico e anímico, ou seja, da união completa, com a *sophia*, o conhecimento pleno de todas as coisas e ciências.

O autor da carta, e da *HP*, teria enriquecido seu estilo, à medida que se aproximava e deixava influenciar por essa Polia-*sapientia*. Ao declarar essa jornada de aprimoramento, revela-se na condição de amante ávido pelo encontro da amada, que pode aí ser pessoa ou ciência. O desejo não é apenas o da carne, mas o do conhecimento. De toda forma o vínculo almejado é erótico, e pertence ao domínio de Eros o amor que se realiza nessa intersecção. Em ambas as visões – consideradas a mulher e a *sophia* – o amante aparece sempre aquém da conquista completa do objeto amado.

Se a obra, por qualquer debilidade ou falha se fizesse indigna da amada, a culpa seria da própria Polia. Diante da superposição das figuras Polia-*sophia*, o aparente *nonsense* se justifica: por sua natureza supranatural, a amada (mulher ou sabedoria) é o que move à realização da obra, fundada sobretudo no desejo de encontrá-la. Porém, um objeto tão admirável não pode jamais ser inteiramente abarcado.

Além da sobreposição da Polia humana à sua figura alegórica, o texto traz ainda outra, recorrente nos paratextos da *Hypnerotomachia* e que reverbera em sua fortuna crítica: a imagem de Polifilo personagem, a de pessoa sob um pseudônimo e a de autor usualmente são abordadas em uma espécie de *continuum* sem limites claros. É difícil identificar qual Polifilo escreve a dedicatória a Polia, porque é essa figura complexa que o faz. A função é de autor, mas o destinatário é uma personagem, Polia, que poderia estar, por decorrência lógica, falando com outro. Ao mesmo tempo, é possível ver no que se narra o reflexo de uma realidade vivenciada por uma jovem de Treviso e seu amante, com limites pouco distintos entre ficção e fato.

Essa sobreposição se acentua nas últimas linhas da carta, em que se ressalta o argumento que responsabiliza Polia pela obra. Destaca-se a atividade de Polia, também ambigualmente personagem, alegoria e figura histórica, como “artífice”, ou seja, também autora. Polifilo ainda alega que, como prêmio, deseja tão somente o amor de Polia e sua generosidade

para com a obra, a qual, “criada” pelo conhecimento, cabe tão somente ser reconhecida por aqueles que o possuem, ou seja, pelos meios eruditos.

Vale notar ainda que a língua selecionada para a escrita desta primeira carta é o vernáculo. Diferentemente do latim usado em demais paratextos, trata-se de um idioma particularmente adequado para se dirigir às mulheres, num contexto em que grande parte do público feminino ficava à margem da educação erudita. Tal seleção linguística é, inclusive, compatível com o pedido de Polia a que se alude na carta: a amada teria solicitado ao Polifilo autor que traduzisse o texto da *HP* “para outro idioma”. Provavelmente, do latim para a modalidade de vernáculo empregada na obra.

1. 4. 2. 9 O conteúdo exclusivo da cópia de Berlim

Mateus, Visconde de Brescia, teria inicialmente produzido dois paratextos para a *editio princeps* da *HP*. O primeiro, um poema, já foi abordado anteriormente. Trata-se de matéria supostamente expurgada do corpo da obra por ter delatado de maneira mais objetiva que o desejável o nome do autor da *HP*. O segundo texto, em prosa, é este a seguir, a partir do incunábulo disponível hoje na Biblioteca de Berlim¹⁴⁰:

*Matthaei vicecomitis Brix. Poliphilus Poliam deperiens nouum
propemodumq; diuinum elo
quim nactus ita legétum animos demulcet, ac lenit melliAuis floridis-
que dictis, ut nunq tedium pariar, ueluti quispiam in uiridarioi confli-
tutus amoenissimo flosculoslegat, asslidueq; legenti pulchriores sese
offe-
rant oculos inuitantes. Opus autem hoc rarissimum, immo unicú quis
cóoderit haud puto rogitandum, siquidem autor ille tersus exquisitus
mundiciani deo similis noscitarier, non curat. Illud plautinum in ui-
ta feruauit, pauxillum amare fanum esse insane non bonum. Vide quid
amando litteris mandauit q omnes posteriadmirentnr, laudent, & ex-
tollant, Nullae erunt tam ardentes curae quin roseum amabilemq; poili-
philum legédo expectore protinus euanescant, ac dulci lepore huiusce-
modino obletetur tanta inest illi rerum omnium suauiloquétia. Do
Etrinaetiam nó plebeia ornatissimus, immo fupra uires humanas disci-*

¹⁴⁰

Disponível em : https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN890562520&PHYSID=PHYS_0018&DMDID=&view=picture-download

plinas ommis uidetur attingere. Credo equidem illum in finu Veneris educatum Iouem ipsum allocutum esse, ut diuina pariter, & humana in dicare, assectu ita deleEtabili depromit, enodat quecunque eminentissimi uates de penu aegyptiorum haufere. Vtinam mihi talis daretur dicendi facules, qua LAVream nostram expolitam, immortalitatu mandare possem, hyllaris profecto, & exultan aduentante fato decederem, Itaq; lectore hunc expetibilem librum lectitantes, discant amorem nó iurgiis, nó contuimeliis infectari, Veluti blacterones hypocritae facere, ac lurcoues confueuere, uerum magis illum laudibus esseran, uenerentur, adorent, quippe fine amore cnncta frigescunt, Numé diuinitus mortalibus immssum, Platonem philosophorú deum legas, & alios quorum dictis fententiam nofram robore infrangibili formatam inuenies.
Vale faelixq; legas

Ao que parece, até o presente momento, esse paratexto não foi transcrito e ou traduzido em outras edições, permanecendo publicado apenas em alguns exemplares da *editio princeps* da *Hypnerotomachia*. Daí a relevância de apresentá-lo em sua integridade.

1. 4. 3 Paratextos pós-textuais

1. 4. 3. 1 Epitáfio de Polia

Este epitáfio, subsequente ao fim do sonho e ao evanescimento da figura onírica de Polia, retoma o que se fala de sua felicidade *post mortem* no poema de Andrea Marone. Refere-se novamente à tranquilidade alcançada por Polifilo após a batalha contra as premências exacerbadas da busca, seja do amor carnal, seja da experiência do saber absoluto representada pela conexão alegórica Polia-*sophia*. Após seu casamento ritual com Polia, Polifilo teria temperado seus desejos e encontrado a tranquilidade necessária para exercer os dons do conhecimento e escrever a narrativa. Assim, faz com que morta (“adormecida”), estivesse viva, por meio de sua permanência na memória dos homens.

1. 4. 3. 2 Epitáfio em que fala Polia

Assim como sob a efigie de Polifilo se acomodam protagonista, narrador e autor, a imagem de Polia na *HP* compreende a personagem, a alegoria – seja do saber ou da *Antiquitas* representada pela língua latina¹⁴¹ – a coautora (como explícito na *Carta a Polia*) e a narradora (ao longo do *Livro II*).

São suas as palavras que fecham o livro. Neste epitáfio, que compõe para si mesma, ecoa um tópico do poema de Andrea Marone de Brescia. Lá se questionava quem era Polifilo. Aqui, a questão que se formula é: “Quem é Polia?”¹⁴². A resposta é: uma flor morta pela aridez¹⁴³ e pela sombra.¹⁴⁴

A composição visual e textual do epitáfio lembra uma lápide, mais especificamente, uma estela funerária típica dos cemitérios da Antiguidade. Em maiúsculas latinas, como as inscrições epigráficas dos campos santos sob o domínio romano, expõem-se suas palavras finais em uma verticalidade que não parece atender quaisquer necessidades da versificação, mas antes reforçar a correlação gráfica com o formato mais clássico de lápide, com detalhes da vida pregressa do morto (*Vide* Figura 13).

¹⁴¹ Conforme defende Agamben, 2010.

¹⁴² *Quaenam inques polia flos/ ille omnem redolens virtutem/spectatissimus.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 460)

¹⁴³ *Qui ob loci aritudinem plusculis poliphili lacrhrymul.Repululescere neqvīt* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 460)

¹⁴⁴ *Phoebe inquiens quem intactum urore reliqueras umbra cecidit.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 460)

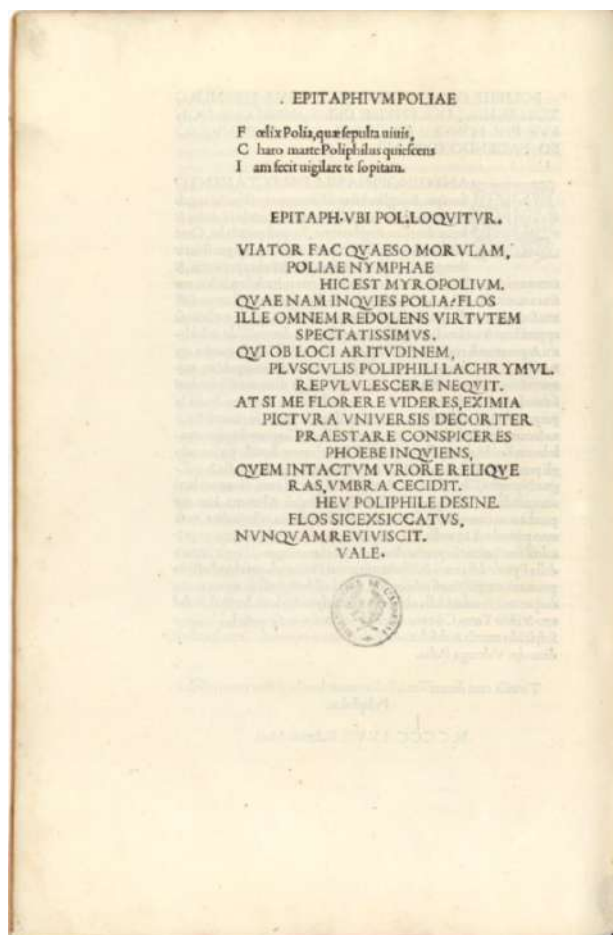


Figura 13: *Epitáfio de Polia*. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus manutius, 1499.¹⁴⁵

O vocativo “viajante” (*viator*)¹⁴⁶ e o pedido para que se detenha em frente à lápide são novamente típicos das escrituras dos sepulcros da Antiguidade¹⁴⁷, inclusive porque, não raro, nesse cenário, cemitérios eram elementos no limiar da paisagem urbana, dispostos longitudinalmente à margem de estradas e vias de acesso de uso corrente. A analogia entre o caminheiro que se detém para ler uma estela antes de seguir viagem e o *viator* que acaba de percorrer os capítulos da *HP* se estabelece aí, reforçando a compreensão da narrativa como percurso que perpassa o livro.

¹⁴⁵ Disponível em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f474.item.r=hypnerotomachia.zoom>>

¹⁴⁶ *Viator, fac quaeso morulam/poliae nymphae hic est myropolium*. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 460)

¹⁴⁷ Conforme lembra Gillet, “a palavra *viator* comumente aparece como vocativo nas linhas de abertura dos epitáfios latinos, convidando o viajante que passa pelo cemitério a contemplar a vida pregressa do ocupante do sepulcro.”/ *The word “viator” often appears as a vocativ in the opening lines of Latin epitaphs, inviting the traveler passing by the graveyard to contemplate the former life of the tomb’s occupant.* (2003, p. 196).

Embora o leitor se enquadre nessa posição, o *Epitáfio em que fala Polia* faz de Polifilo seu interlocutor direto. As últimas quatro linhas do texto dirigem-se diretamente a ele, exortando-o a abandonar os lamentos, porque “uma flor tão seca nunca revive”¹⁴⁸. Neste ponto, a alegoria de Polia como a sabedoria das Antigas grandes civilizações soa especialmente adequada. Polifilo chora a derrocada do esplendor do passado, procura imortalizá-lo em suas descrições na narrativa, mas não pode ir além: não há como reviver a grandiosidade de Roma.

Sob esse prisma, o conselho final de Polia se conecta à perspectiva do passado manifesta por Polifilo em seu constante movimento de valorização da *Antiquitas*. Ao longo da *HP*, são reincidentes os trechos em que essa personagem narrador reclama da decadência das artes e do engenho em seu momento histórico, ou alude à opacidade das obras de seu tempo frente às dos antigos. Observe-se a seguinte passagem:

Traçadas desse modo as figuras descritas, eu conscientemente ponderava por qual razão os cegos modernos se acham bons na arte edificatória: não sabendo que coisa seja o quê, ainda tão enormemente aplicam regras em suas edificaçõeszinhas, tanto sagradas, como profanas; públicas, como privadas, desvirtuando as partes procedentes do meio, negligenciando a que a natureza, mostrando, ensina¹⁴⁹.

Ou ainda:

Ó infelizes tempos, ó era nossa! Como uma invenção tão bela e digna é ignorada pelos modernos (usando um vocábulo conveniente)? Por essa razão não se deve imaginar que arquitraves, frisos, cornijas [...] se apresentem sem indícios dos práticos e úteis engenhos antigos e consolidados, apuradamente concebidos e estabelecidos.¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Heu, Poliphile desine flos sic exsiccatus nunquam reviviscit. Vale.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 460)

¹⁴⁹ *Conscripte por tale via le praedictae figure, io acconciamente considerava quale ragione hano i caecutienti moderni, da sé existimantise nell'arte aedificatoria, non sapendo che cosa si sia, tanto enorme ancora nelle sue false aedicule, cusi sacre como profane, publice et private, regulano, dehonestando le parte dal medio procedente, neglienti di quella que la natura indicando insegna.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 34).

¹⁵⁰ *O infoelice tempi et aetate nostra, como dagli moderni (usando conveniente vocábulo) sì bella et dignifica inventione è ignorata? Per la quale cosa imaginare alcuno non se debbi che trabi, phrygii, coronamenti, [...]se accusasseron sencia indicio degli solerti et praestanti ingenii antiqui et prisca exquisitamente excogitati et digesti [...].* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 200).

E as duas seguintes: “Detalhes tão delicados nem tais triglifos não poderiam ter sido lavrados com a aspereza mordente do esmeril, mas sim com cinzéis e buris de têmpera desconhecida de nossos artesãos modernos [...]”¹⁵¹ e “Em cantaria mais sutil que jamais se imaginou praticar em nosso século”¹⁵²

Polia arremata a questão de modo peremptório. Fecha seu discurso lapidar admoestando o *viator*, leitor ou Polifilo: as lágrimas não trariam a amada de volta.

1. 4. 4 A narrativa propriamente dita

Apresentados por rubricas sinópticas que remetem às estruturas textuais dos manuscritos anteriores ao período, os 38 capítulos da *HP* se dividem em dois livros. O primeiro conta com 24 subdivisões, o segundo, com 14. Não há balanço nessa distribuição, inclusive quanto às dimensões: a segunda parte consiste em apenas cerca de um quinto do volume.

Esse desequilíbrio está entre os fatores que levam alguns estudiosos a crer em dois momentos de composição distintos.

1. 4. 4. 1 Livro I

O primeiro livro começa com a narrativa dos momentos insones de Polifilo antes que consiga finalmente adormecer, já no raiar da aurora. Um segundo momento da narrativa o coloca em uma floresta escura, onde atormentado pelo medo e pela estranheza causados por esse *locus terribilis*, decide repousar à sombra de uma árvore. Aí dorme e dá-se início a um sonho dentro do sonho.

Praticamente toda a *HP* se constitui de um sonho dentro do sonho que, na verdade, dura um átimo.

¹⁵¹ *Nom cusì facillimi gli ducti filamenti si sareberon et cusi asperamente interscalpti et sencia contumácia rosicante del durissimo smirilio tali triglyphi, così egregiamente expressi, ma cum opportuni celti et scalpelli de si facta temperatura, quale ignora gli nostri moderno artifici.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 84).

¹⁵² *Che unque al seculo nostro fare né imaginare si potesse* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 202).

Ao abordar o sonho, fazer dele sua matéria e se realizar dentro dele, a o livro atua sobre uma tópica fundamental. De obras que versam sobre a matéria dos sonhos, àquelas que o incorporam às suas próprias matérias, passando por um vasto rol de outras tantas em que o âmbito onírico é emblema ou metáfora, o sonho é uma recorrência nas letras e artes do Ocidente.

Dentre as imagens antológicas do ambiente onírico, merece destaque a que abre uma das mais influentes preceptivas poéticas legadas pela Antiguidade. Na sua *Ars poetica* (*Epístola aos Pisões*), Horácio já inicia suas discussões tecendo uma analogia entre os sonhos de um doente e os livros constituídos de imagens desordenadas. Um terceiro elemento dessa analogia é a não menos emblemática descrição de uma pintura que retrata um ser quimérico, fusão de mulher com pescoço de cavalo, cauda de peixe e coberta por plumas. Ao logo da história, e notavelmente durante os séculos XIV a XVI, a interpretação desse modelo analógico foi diversa: da crítica à falta de verossimilhança, à ausência de respeito às regras do decoro, passando pela mistura inadequada de tons e gêneros, as possibilidades são diversas. Contudo um aspecto que une das diversas posições é a vinculação do conteúdo fantástico ao sonho doentio motivado por uma enfermidade. (VINTENTON, 2010, p. 3).

Uma compreensão análoga do sonho como um espaço que rompe com as expectativas depreensíveis da realidade fática surge no no *Timeu* platônico (45 d- 46 c). No diálogo, a *fantasia* se caracteriza justamente pela inibição do poder do entendimento, seja durante o sono ou diante de uma condição anormal – uma doença ou inspiração divina. Aqui no entanto, o produto do sonho, os *fantasmata*, podem ser responsáveis por ideias bastante boas.

De obras especializadas no tema, como a *Oneirocrítica* de Artemidoro de Éfeso (II d. C.) às que o empenham narrativamente, como as *Metamorfoses* de Apuleio diversos são os textos da Antiguidade que se valem do sonho. As viagens e modos de Lúcio, inclusive, são diretamente emulados pela *HP*, seja no recurso à curiosidade como característica central da personagem, na linguagem rebuscada, ou na articulação da matéria onírica como elemento da narrativa.

Obviamente, dentro do contexto humanista, a *HP* não é a única obra a empenhar tal recurso. Icônico nas peças de Sheakespeare, o sonho é matéria de uma das mais famosas delas, *A Midsummer Night's Dream*.

No caso da *HP*, maravilhar, pasmar o leitor e redimensionar sua cadeia de ligações intelectuais parece ser estratégia constante dentro da obra. Daí a opção por uma trama calcada no sonho. Se há ambiente que permite tal esquema de confrontos e pluralidades, é, de fato, o

onírico. E mais do que uma simples escusa para investir em modelos de enredo e recursos menos ortodoxos, ou simples filiação gratuita a uma tradição, a escolha do ambiente onírico como base para o romance reitera parte da ambição dessa câmara de maravilhas literária. O sonho seria mais um de seus elementos fantásticos, e a obra, em si, um cenário de interpretação dos mecanismos que o constituem. Mais próximo, sem dúvida, da onirocrítica ¹⁵³ antiga, com suas alegorias e esoterismos, do que de qualquer esforço psicanalítico, mas ainda assim um mecanismo de exploração do modelo de funcionamento dessa maquinaria mental que transcende a razão ou é autônoma em relação a ela. Independente da consciência previsível e controlável da vigília, o sonho agrega uma pletora de elementos com base em uma lógica particular, mero espectro da lógica de causa e consequência imposta pela realidade. Um mecanismo intrigante, cujo funcionamento a *HP* sonda.

Mais uma vez aqui, sob tal viés interpretativo, as supostas incongruências de seu enredo e o obscurantismo de sua linguagem e narrativa deixam de ser lidas como falhas ou excentricidades de um escritor dado à livre compilação. Transformam-se em elementos amplamente coerentes ao espectro onírico, em que tal tipo de inversões, confusões, incertezas são regra, não exceção.

Sem dúvida, a *HP* epitomiza, a um só tempo, uma série de motivos típicos do circuito letrado dos séculos XIV a XVI. Investe no resgate da Antiguidade de modo alegórico, promove uma constante apologia do Uno e da transcendência religiosa como produtos de uma *coincidentia oppositorum*. Ao passo que exalta racionalismos matéricos com pendores aristotélicos e lucrecianos, considera a transcendência. Enfim, encampa a noção de uma comunhão filosófica entre princípios platônicos e aristotélicos, resgata a iniciação mistérica dos cultos iniciáticos antigos – uma atitude comum sob a perspectiva humanista – e vale-se da narrativa onírica retomando a tópica tardo-antiga da *visio in somnis*, que remonta notavelmente ao *Sonho de Cipião* ciceroniano e ao comentários de Macróbio sobre ele. Tudo arranjado sob o naturalmente contraditório ou plurissemântico signo de Eros, das diferentes faces da potência amorosa confrontáveis pelo humano, numa caracterização dessa divindade que ecoa o discurso do neoplatonismo Florentino do período.

Como destaca Ariani,

¹⁵³ É inevitável a vinculação da *HP* a obras tardo-antigas como a de Artemidoro, Macróbio, por exemplo, em que há a exploração dos sentidos dos sonhos e de seus modos de funcionamento. Em se tratando de filiação ao um tópos de uso do sonho como base na narrativa não se pode, também, deixar de estabelecer a conexão com os medievais, sobretudo com o *Romance da Rosa*.

a 'filosofia' de Polifilo é pois perfeitamente congruente com os mais radicais investigações do pensamento renascentista: a matéria erótica como impulso de ascese, a uma visão do cosmo como uma contaminação vertical dinâmica entre alto e baixo, entre corpo e alma, individuais e a cósmica *Anima Mundi*[...], a essência luminosa e musical da aritmosofia que impregna a Citera de Vênus, construída como um microcosmo no qual são 'visíveis' as harmonias secretas do macrocosmo colocam o sonho de Colonna entre outros *somnia pythagorea* laboriosamente transcritos por frades inquietos e curiosos, insaciáveis peregrinos nos insidiosos reinos da invenção linguística e da aventura especulativa. (2004, p. lix).¹⁵⁴

Ao sonhar dentro do sonho, Polifilo está sob os efeitos da *aegritudo amoris*, numa remissão a doutrinas de base aristotélica sobre o fenômeno. Sob o emprego do mesmo expediente – o onírico —, a *HP* articula a concorrência de conceitos platônicos e aristotélicos comum a diversas obras do período.

Além disso, o recurso a essa matéria garante que supostas quebras na verossimilhança (como a que se verifica no fato de Polifilo morrer e ressurgir sem maiores explicações ao longo da narrativa)¹⁵⁵ sejam parte coerente na narrativa, uma vez que o arranjo discursivo onírico segue regras próprias nesse sentido. Do mesmo modo, sobretudo se se aceitar a autoria do Frei Francesco Colonna para a *HP*, toda a licenciosidade verificada no livro passa a ser menos condenável socialmente. Inclusive, se o sonho já promoveria certas liberdades temáticas, discursivas e narrativas, o sonho dentro do sonho exacerbaria esse potencial.

Um elemento que, por sua vez, oferece verossimilhança à narrativa onírica do livro é o modelo linguístico, pouco usual e híbrido, nele empregado.

¹⁵⁴ La “filosofia” di Polifilo é dunque perfettamente congrua alle più radicali ricerche del pensiero rinascimentale: la materia erótica come impulso ascensivo a una visione del cosmo come verticale contaminazione dinamica tra basso e alto, tra corpo-anima individuale e cosmica *Anima Mundi* (si pensi alle speculazioni di Ficino e Pico sul Simposio platonico, poi riprese da Leone, Zorzi e Bruno), l'essenza luminosa e musical dell'aritmofia che impregna la venera Citera, costruita come un microcosmo in cui sono “visibili” le segrete armonie del microcosmo, collocano il sogno del Colonna tra altri *somnia pythagorea*, ardentemente “transcritti” da frati inquieti e curiosi, insaziabili pellegrini negli insidiosi reami dell'invenzione linguistica e dell'avventura speculativa. (ARIANI, 2004, p. lix).

¹⁵⁵ Observe-se que essa questão específica também pode ser analisada como uma remissão aos cultos de mistério antigos, muito em voga nos ambientes cortesãos do período, sobretudo ao Norte na Península Itálica. Esse misticismo neopitagórico implica reenvocar práticas místicas como as órficas, em que o iniciado “morre” para a vida mundana a fim de renascer para a iniciação (Cf. WIND, 1958). Ao fazer a ponte com tais práticas, a *HP* alude a ritos que usualmente transcorriam em muitas câmaras de maravilha do período.

Girolamo Tiraboschi, grande polímata italiano do século XVIII é um dos nomes responsáveis por imortalizar a aura hermética da *HP*. Em sua entrada na *Storia della letteratura Italiana*, de 1782, deixa a seguinte citação sobre o Polifilo: “Eu diria que é feliz o homem que ao menos consiga dizer em que língua [a *HP*] está escrita. E que se dirá daquele que consiga compreendê-la!!”¹⁵⁶

A dedicatória ao Duque de Urbino, Leonardo Grassi, deixa também clara a compreensão do hibridismo da língua em que fora escrito a narrativa de Polifilo:

Possui ele admirável qualidade, a saber: ainda que fale em nossa língua, para entendê-lo, faz-se necessário conhecer a grega e a romana, não menos que a toscana e a vernácula. Pois julgou aquele homem sapientíssimo que falar assim era o caminho e motivo para que nenhum ignorante pudesse alegar negligência, cuidando também para que, mesmo que não possa penetrar no santuário de sua doutrina quem não seja doutíssimo, não se desespere de todo aquele que não é. Ocorre assim que embora essas coisas sejam difíceis pela própria natureza estão expressas com amenidade como um jardim com todo tipo de flores se mostram aos olhos imagens e figuras as explicam.

Essas coisas não são feitas para o vulgo, mas para serem extraídas da filosofia e da fonte das musas adornadas pela novidade da linguagem¹⁵⁷.

Esse modelo de arrojo linguístico-estrutural já rendeu ao autor da *HP*, inclusive, epíteto de Joyce do *Quattrocento* (MAIORINO, 1991)¹⁵⁸, porque um certo apego pelas imagens em fluxo e pelas palavras e sentenças híbridas parece unir ambos os autores tão distantes no tempo.

¹⁵⁶ Felice, non dirò già chi giunge ad intenderla, ma solo chi ci sa dire in che lingua essa sia [...] (TIRABOSCHI, [1782] 1824, p. 1295)

¹⁵⁷ *Es uma in eo miranda est, quod, cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana quam tusca et vernacula. Cogitavit enim, vir sapientissimus si ita loqueretur, unam esse viam et rationem qua nullus quin aliquid disceret veni=iam negligentiae suae praetendere possit; sed tamen ita se temperavit ut nisi qui doctissimus foret in doctrinae suae sacrarium penetrare non posset, qui vero non doctus ascenderet, non desperaret tamen. Illud accedit, quod si quae res natura sua difficilis essent, amoenitate quadam, tanquam reserato omnis generis florum viridario, orationem suave declarantur et proferuntur figurisque et imaginibus oculis subiectae patent et referuntur. Non hic res sunt vulgo expositae et triviis decantandae, sed quae ex philosophiae penu depromptae et Musarum fontibus haustae, quadam dicendi novitate per politae, ingeniorum omnium gratiam mereantur.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.ix).

¹⁵⁸ Para observar a influência de Polifilo fazendo-se o caminho reverso a esse comentário e entendendo a experimentação joyceana como inspirada justamente em mecanismos narrativos do período, destacadamente os da *Hypnertomachia*, veja-se também Winton (2013).

No caso de Colonna, a hibridação em si não era, em essência, trunfo exclusivo de sua imaginação¹⁵⁹. Mas o peculiar *modus operandi* desse artifício linguístico em sua obra pode ser entendido como fruto da inventividade do autor da *HP*. O linguista e filólogo italiano Claudio Marazzini (2004) destaca que, no ambiente erudito do *Quattrocento* italiano, tiveram lugar dois *hibridatos*, ou idiomas híbridos, o macarrônico e o polifileasco. O primeiro era próprio da comédia e destinado a marcar picarescamente uma intenção erudicizante a partir da mistura vocabular e sufixal de elementos latinos aos do *volgare*, geralmente o toscano¹⁶⁰. Já o polifileasco, denominado assim em homenagem à *Hypnerotomachia*, obra que o instaura ou consagra, fazia-se marcado pela tentativa de elevação classicizante do *volgare*.

Marazzini destaca que, na formação da Língua Italiana, ambas as vertentes têm importância meramente tangencial. Um comentário que pode ser admitido como perfeitamente coerente, se analisado apenas o decurso da língua como sistema estrutural. Porém é relativizável, caso considerada sua faceta de fenômeno social. A imagem da língua polifileasca adentra o imaginário popular e incorpora-se ao conjunto metáforas cotidianas da língua italiana. Conta-se que, no *Cinquecento* o brado "Palavras de Polifilo!" era exortação comum no Senado Veneziano contra discursos pomposos e vazios. (GRIGGS, 1998). Do mesmo modo, menos de meio século após a publicação da *HP*, Castiglione, na voz do personagem Magnífico, no *Cortesão*, adverte as damas contra aqueles dotados de discursos inflados e pouco verazes, adjetivando-os de polifileascos. Fica evidente aqui a importância da obra como fixadora de determinadas ideias e *topoi* na tradição literária posterior e mesmo ideológico-discursiva.

No caso da *HP*, porém, mais que uma marca de época, um esforço de erudição ou de posicionamento da obra ao seu ambiente de factura e destino – a corte –, a linguagem é parte da construção do livro à moda das câmaras de maravilha.

Ao imiscuir-se de elementos não apenas latinos, gregos, de hieróglifos, termos em hebraico, a *HP* constrói um novo verbo, ou mais precisamente, uma dicção própria, perceptível apenas por iniciados. Isso a aproxima a um só tempo do modelo oracular, cifrado e hermético das sibilas da antiguidade, mas sobretudo das linguagens dos ritos iniciáticos. Essa exacerbação de contingentes linguísticos constitui-se em uma provocação à análise e à decifração de uma verborreia encantatória por seu exotismo e obscuridade.

¹⁵⁹ A prática da latinização do vernáculo não era, então, nova, mas herdada da tradição medieval. No entanto, ressurge ressemantizada como experimento típico do período humanístico e como tangencial ao desenvolvimento da língua italiana, mas intrínseco ao desenvolvimento da literatura vernácula.

¹⁶⁰ O *macarrônico* teria seu nome derivado do poema burlesco de Tifi Odasi, publicado em 1488 ou 89.

A viagem iniciática se dá, pois, por meio também do maravilhamento e da investigação provocada por esse vernáculo onírico, condizente com a antiguidade mítica engendrada no sonho de Polifilo. A linguagem não é a da realidade. É a da maravilha.

Os ditos oraculares antigos caracterizavam-se pela dubiedade, e pela imbricação¹⁶¹. Eram sentenças sintaticamente modificadas, arcaizantes, diferenciadas, capazes de corporificar a aura mística e litúrgica desses procedimentos místicos. Do mesmo modo, ocorria com a língua litúrgica dos cultos iniciáticos.¹⁶²

Uma linha de força interpretativa da obra é a que compreende o percurso de Polifilo como viagem da alma que se inicia nos mistérios de Vênus. Tal linguagem se afina a essa leitura, além de constituir-se em manifestação de um portento do exotismo linguístico a somar-se a coleção e maravilhas hypnerotomachianas.

A *HP*, com seu modelo linguístico, insere-se de modo na então vigente “*questione della lingua*”, ao variar os registros entre mais erudito (embora em uma forma artificial, latinizada), na narrativa como um todo, sobretudo na voz de Polifilo; o latim, em diversos dos paratextos; e o vernáculo toscano, nos paratextos dedicados à figura feminina, por exemplo, na carta dedicatória de Polifilo a Polia. Aí Polifilo, inclusive dá créditos à amada pela coautoria da obra e diz ter, a pedidos dela, traduzido a obra para outra língua, que não a da escrita original (supostamente, o movimento feito teria sido o do latim para esse vernáculo híbrido).

Isso se justifica porque o vernacular era, então, uma mídia adequada às mulheres em geral, normalmente colocadas à parte do grande circuito erudito (salvo as raras e notáveis exceções). Boccaccio deixara isso claro em seu *Decameron* afirmando que as suas *novelle*, em vernáculo e de tom popular, não serviam a estudantes em Atenas ou Bolonha, mas às jovens apaixonadas.

A *HP* operacionaliza Dante, língua materna, apreendida “com o leite da mãe” e o latim da *grammatica*, aprendido “pelos meninos na escola”, como aponta Dante no *De vulgare Eloquentia*, além de criar uma espécie de nova variante linguística, que tem como base a primeira, mas soma a ela diversas características do segundo.

É sob essa égide do extraordinário que, no primeiro livro, narrado por Polifilo, se apresentam alguns episódios importantes do enredo: o cair no sono e adentrar, em sonho, uma

¹⁶¹ Cf. Burkert (1991).

¹⁶² Embora se questione a existência de uma língua exclusiva ou propriamente litúrgica na Grécia Antiga a ideia foi mito amplamente difundida ao Ocidente por autores como Heráclito, Heródoto, Plutarco e seus escoliastas. Cf. Bakker (2010).

selva escura; adormecer novamente e acordar em um vale repleto de magnas obras arquitetônicas, cuja leitura emblemática será determinante para a compreensão dos valores centrais empenhados nas lições vividas pelo personagem em sua jornada amorosa; o encontro com ninfas com as quais vai a magníficas termas; a ida ao reino da rainha Eleuterilide, em que participa de um banquete; a escolha de uma entre três portas, por onde continuar sua jornada; o encontro com Polia disfarçada de ninfa; a visão dos triunfos do amor e a participação em um ritual de sagração a Vênus; a chegada à Ilha de Citera, o encontro com a própria Vênus e o casamento ritual com Polia.

1. 4. 4. 2 Livro II

Este segundo livro é narrado alternadamente por Polifilo e Polia. Esta o abre, narrando sua origem como jovem de Treviso, que, atingida pela peste, havia se convertido, fazendo votos de castidade a Diana, em favor de sua cura. Narra ainda que fora cruel com Polifilo, debelando todas as tentativas de conquista por ele realizadas.

A violência de suas negações é tamanha, que leva Polifilo, que a abordara no templo, à morte. Ao fugir dessa cena, Polia é arrebatada por um torvelinho e é transportada a um bosque, onde assiste a Eros flagelando e dilacerando duas jovens que lhe haviam negligenciado. Ao dormir, depois de voltar a si, Polia novamente é vítima de um rapto, agora em sonho: dois verdegos a arrebatam. Ao consultar sua ama a respeito dessas visões, a jovem ouve alguns *exempla*, que demonstram os perigos de se negar ao amor em tenra idade e a impossibilidade de encontrá-lo na velhice.

Motivada por esse discurso, volta ao santuário onde deixara Polifilo desfalecido e o reanima com seu abraço. Após novas visões que a advertiam contra a inadequação de ter frios os instintos amorosos, Polia encontra seu enamorado no Santuário de Vênus.

Lá, diante da sacerdotiza, ambos declaram seu amor e contam suas versões do percurso que os trouxe até ali. Polia enumera exemplos que ilustram o fervor de sua paixão, Polifilo, narrativamente, apresenta três cartas apaixonadas que enviara à amada.

Nessa oportunidade, o jovem conta que, durante o tempo em que passara morto no templo, seu espírito estivera com “a divina Páfia”, que lhe inspirara a conquista amorosa.

Após as narrativas, o casal se une em um beijo e Polia evanesce, ou seja, Polifilo acorda do sonho.

1. 5 Maravilha¹⁶³ como origem e destino. A *HP* como coleção e item colecionável

Embora a tipografia aldina se dedicasse ao fabrico de incunábulo acadêmicos e utilitários, por assim dizer, como gramáticas e devocionários, é possível que tenha buscado atender outra demanda, bastante específica, do mercado. Exatamente desse esforço, teria nascido a *HP*. Uma obra tão peculiar, cuja elaboração teria exigido recursos técnicos e financeiros bastante significativos; não deve, portanto, ter sido concebida apenas para agradar do público em geral. Seja meramente para atender os desígnios de seu autor ou do patrocinador, Leonardo Grassi (ou Crasso, conforme designado na versão latinizada de seu sobrenome, verificável na *HP*), ou outra encomenda qualquer¹⁶⁴, seja para representar um novo nível da elaboração artístico-tipográfica, a *HP* constitui um episódio à parte no contexto editorial de sua época, não só na Península Itálica, como no mundo.

Por contraditório que possa parecer diante das afirmações anteriores, é lícito partir do pressuposto de que à imprensa aldina não interessava fazer, no momento da *editio princeps* da *HP*, um trabalho exatamente livre de pretensões mercadológicas. Nesse momento, a oficina impressora precisava de verbas.

Em 1498, Aldo completa a ambiciosa missão de publicar uma edição integral, *in folio*, das obras de Aristóteles, em grego – uma empreitada bastante cara e sem retorno imediato. No ano seguinte, morre Pierfrancesco Barbarigo, o principal sócio-fundador e financiador da sua imprensa. Apesar de não parecer a obra ideal para atender a premência da arrecadação de fundos aldina, a *HP* pode ter agido justamente como o meio mais eficiente para obter o tão desejado aporte financeiro. Lynne Farrington (2015, p. 90), por exemplo, acredita que o

¹⁶³ Esta seção abordará sobretudo a recepção e a materialidade da obra, livro, da *HP*. Para a aplicação das noções de maravilha dentro do texto de Colonna, veja-se o *Capítulo II* desta tese, a seguir.

¹⁶⁴ Para hipótese de outra encomenda bastante específica, veja-se, a exemplo, Colantuono (2016). Para esse autor, a *HP* teria como função ilustrar, a partir de um programa de base neoaristotélica, as estações amorosas, ou seja, os momentos do ciclo anual mais propícios para a consumação do ato sexual, levadas em consideração as flutuações da libido feminina e masculina. Com isso, o livro serviria de material pedagógico nas artes do amor para uma audiência masculina, especialmente, no caso, Guidobaldo de Montefeltro, famoso por suas dificuldades em concretizar a contento os atos necessários à procriação.

romance tenha representado o maior valor recebido por trabalhos encomendados na história da oficina de Aldo. O impressor só teria concordado com a colocação de um trabalho textualmente controverso como esse em seu prelo por razões financeiras e de relações públicas. Os trabalhos encomendados eram, então, pagos muitas vezes adiantadamente, ou, no máximo ao término da tiragem. Uma situação bastante diferente daquela dos livros cujas edições se pagavam com a venda.

Junto à liberdade financeira promovida por uma edição sob encomenda, caminhava a liberdade artística e conceptiva do tipógrafo. Esse era justamente o contexto mais propício para o editor, desobrigado de agradar e vender, e com dinheiro para bancar inovações, levar-se além em seu domínio do ofício. É possível, portanto, que na *HP* Aldo Manuzio tenha exatamente atingido seu acme técnico.

Diante disso, pode-se ver nesse produto da imprensa aldina um elemento que nasce já destinado a ser menos um livro de leitura massiva, e mais um item de coleção em si. O preço, o porte, a arte pontuada pelo inusitado, tudo contribuía para fazer dessa primeira edição da *HP* o item típico dos *studioli*, das bibliotecas, das câmaras maravilhosas espalhadas, no início do século XV, pelos palácios ducais e ricas vilas do centro-norte da Península Itálica.

Como se verá adiante, a *HP* trata de coleções. Encampa o espírito da *curiositas* humanista manifesto nessas coleções, que são precisamente a base das câmaras de maravilha e, posteriormente, dos gabinetes¹⁶⁵. Ao longo do texto, são inúmeras as enumerações de plantas, pedras, obras de arte, elementos exóticos os mais diversos, elaboradas peças de *design* e arquitetura. Categorizadas e descritas às raias da materialização diante do leitor, uma após outra, surgem nas palavras do autor listas dos objetos mais classicamente dignos da cobiça de abastados colecionadores do período.

Há que notar aqui quão emblemático é o fato de um livro – que em suas constantes écfrases recria as coleções sonhadas por seu período histórico – ter se tornado, em si, um item dessas coleções. De uma maneira dúplice, pois, a *HP* abarca o afã colecionista típico da *curiositas*¹⁶⁶ de seu tempo: contém as coleções, ao mesmo passo em que se apresenta como objeto típico delas.

Trata-se de uma espécie de metalibro que, seja intuído por seu editor ou plenamente projetado como parte do esquema poético do incunábulo, posiciona duplamente a obra. Isso

¹⁶⁵ Para questões referentes à tipologia espacial e sua relativa terminologia empregada aqui (câmaras maravilhosas, *Wunderkammer*, gabinete de curiosidades), vide *infra*.

¹⁶⁶ A *curiositas* será tema da seção adiante.

sela o futuro das leituras da *HP* e, em alguma medida, a coloca mais uma vez no centro das concepções que engendram as câmaras de maravilhas na Europa dos séculos XV e XVI. Tal posicionamento abriga uma chave interpretativa para a totalidade da obra. A fim de aprofundar a compreensão desse aspecto da *HP* como coleção e como item colecionável, cabe tecer algumas observações sobre seu papel como fenômeno bibliográfico. Essas considerações serão úteis, inclusive, na compreensão dos modelos de leitura aplicáveis às primeiras edições da *HP*.

1. 5. 1 *Hypnerotomachia* livro, *Hypnerotomachia* objeto

Como obra de arte, a *Hypnerotomachia Polyphili* angariou entusiastas ao longo de sua trajetória. Porém, provavelmente não tão numerosos quanto seus críticos. A significativa refração ou mesmo a incompreensão inicial do texto teria inclusive relegado a obra a uma posição coadjuvante no que posteriormente se estabeleceu como cânone humanista¹⁶⁷. Contudo, no papel de publicação, entendida aqui como o volume objetual, trabalhado tipográfica e graficamente, sua recepção foi no mínimo bastante distinta. Desde a *editio princeps* de 1499, este incunábulo¹⁶⁸ marcou de modo significativo a história do livro. Suas ilustrações, de qualidade e conteúdo extraordinários, sua diagramação pouco convencional¹⁶⁹, a publicação sob os tipos móveis da imprensa aldina, o luxo e a ousadia do volume contribuíram grandemente para sua colocação como referência no universo das publicações. Não seria absurdo, portanto, dizer que a *Hypnerotomachia Polyphili*, em sua trajetória posterior, ganhou mais relevo como elemento da história do livro do que propriamente da história da literatura.

Diante disso, análises desse livro que pretendessem apartar totalmente o fenômeno bibliográfico do artístico, letrado, assumiriam o risco de ter de lidar com uma parcialidade artificial, que não teria pautado a concepção a obra – engendrada para se manifestar em uma

¹⁶⁷ Como defende, por exemplo, Russell (2014). Segundo o autor, suas imbricadas características intrínsecas teriam feito com que a *HP* fosse preterida como material na formação do ideário do humanismo.

¹⁶⁸ O emprego do termo incunábulo aqui segue convenção tradicional da biblioteconomia. Em seu *Dicionário do Livro*, Faria e Pericão (2008, p. 395) caracterizam-no como “documento impresso mediante utilização de caracteres móveis nos primórdios da tipografia (cerca de 1455) até 1500 inclusive. [...] O limite da data de 1500 usado para que um livro seja considerado incunábulo foi proposto pelo jesuíta francês Philippe Labbé na sua obra *Nova biblioteca librorum manuscriptorum* e aceito como data convencional a partir de então”.

¹⁶⁹ A observação sobre o exotismo e relativa exuberância da edição vale para sua matriz italiana tanto quanto para a reedição francesa de Kerver, responsável pela maior difusão do livro na Europa e redesenhada, inclusive com reelaboração de algumas pranchas ao gosto maneirista, para um diferente público e momento histórico.

realidade tipográfica à altura de seus arrojos narrativos —, nem sua recepção, sobretudo nos séculos subsequentes a sua publicação. Trata-se de um volume sofisticado, de alto custo, que vem à luz em um momento histórico no qual livros tendiam a ser já mercadoria, mas para poucos. Possuí-los e manuseá-los eram atitudes cercadas de uma certa aura e inegável *status*¹⁷⁰. No caso da *HP*, tal elã bibliofílico seria facilmente acirrado. O mero contato, pois, com a exclusividade e as audácias estilísticas da edição seria, a princípio, uma experiência frutiva dificilmente dissociável do percurso de seus privilegiados leitores entre palavras e ilustrações.

Quanto às interferências da construção bibliográfica, editorial, sobre a textualidade da obra e da necessária simbiose desses aspectos em seus processos de leitura, não cabe imaginar um fenômeno que tenha transcorrido de modo linear através do tempo, nem mesmo em uma direção sempre favorável à recepção da *HP*.

Nesse sentido, é importante lembrar já de início uma ideia que usualmente se vinculava aos livros ilustrados nesse período. Em diversos contextos, inclusive no livresco, a imagem era usualmente assimilada à função de substituta leiga da escrita: em determinadas circunstâncias, a ilustração era recurso, destinado aos não alfabetizados para a transmissão de conhecimentos fundamentais. Trata-se de um esquema difundido em amplo espectro, flagrável, por exemplo, no empenho arquitetônico decorativo das catedrais medievais. Nelas, cada vitral, parede, gárgula ou arco era uma memória dos feitos bíblicos, uma advertência moral ou um prenúncio das agruras do inferno para uma população que não podia decifrar letras nos livros de *exempla sanctorum* ou nas *Sagradas escrituras*. Ao passar para o ambiente do livro, notavelmente dos produzidos em mais larga escala pela imprensa, tal dinâmica acabou por consagrar as figuras como o modo de leitura dirigido aos mais ignorantes das letras. Algo que fica evidente em livros então comumente ilustrados: os *specula vitae*, as hagiografias, os devocionários, as fábulas exemplares e outros com finalidade piedosa e didático-moralizante. “Mais do que uma finalidade diretamente artística, a ilustração desses livros responde essencialmente a uma finalidade prática, a de tornar concretas e visíveis as cenas que os homens daquele tempo ouviam evocar a cada dia” (FEBVRE; MARTIN 2017, p. 174).

¹⁷⁰ Embora haja autores que, como Eco e Carrière defendam que “a invenção da tipografia representa sem sombra de dúvida uma verdadeira revolução democrática” (2009, p. 106), o livro permanece muito tempo como algo reservado a determinadas parcelas da população. Febvre e Martin (2017) apontam os avanços tipográficos como responsáveis por viabilizar a uma burguesia crescente no século XVI europeu a possibilidade de organizar suas próprias bibliotecas. Mais uma vez o que se percebe aí é a ampliação da produção, divulgação e do consumo, promotora da saída do livro dos redutos da nobreza e do clero, exclusivamente.

Por outro lado, a tipografia móvel teria, pouco a pouco, mudado o paradigma e legado um outro perfil ao livro ilustrado. No final do século XV e início do XVI, vêm à luz edições latinas de autores como Virgílio, antes lidos apenas em vernáculo. Criam-se mecanismos e adaptações para a manufatura de figuras em larga escala. A popularização do livro ilustrado busca também atender um público que conhecia o requinte do manuscrito decorado e o desejava, mas não detinha meios para possuí-lo, investindo em seu substituto mais acessível. Gera-se, então, um espaço não de reposicionamento em um âmbito erudito, mas de ambigüização da imagem do impresso: ao passo que ele adentra os limiares de um maior refinamento intelectual, passa também a servir como substituto popularizado de livros cultuados nos ambientes mais seletos.

Todo esse movimento lança sobre as edições ilustradas uma ideia de vulgarização, desconfortável aos eruditos cultores do livro como fonte e símbolo de um conhecimento elevado. Diante disso,

é evidente que os primeiros humanistas, sobretudo os do final do século XV e início do XVI, que são antes de tudo estudiosos, inicialmente sentiram tanto desdém quanto os teólogos da Sorbonne pelos livros ilustrados: a ilustração não era um simples meio de instruir os que eram por demais ignorantes para compreender bem o texto? As figuras que acompanhavam as traduções dos autores antigos como Terêncio e Ovídio, destinadas a um público que desprezavam, somente podiam irritá-los, pois eram realizadas por artistas muito pouco preocupados com arqueologia, para leitores que ignoravam tudo da antiguidade e que se demonstravam muito satisfeitos quando se representavam as personagens de Terêncio vestidas à moda do século XV. Quando Aldo se esforça para publicar um livro de figuras mais de acordo com o espírito antigo – *O sonho de Poliphilo* – os humanistas, seus clientes, parecem recusar um pouco essa magnífica realização (...). (FEBVRE e MARTIN, 2017, p. 175)

É provável que esses mesmos leitores eruditos que rechaçaram a *HP* por sua exploração das imagens sejam aqueles que encontravam no texto apenas pedanterias, descrições morosas e discrepâncias narrativas. Tal grupo não teria percebido que a proposta poética elegia outros modelos, capazes de articular e englobar os já existentes. As facetas letrada e livresca da *HP* serão, portanto, vistas aqui como um *continuum*.

Compreender a *Hypnerotomachia Polyphili* como câmara de maravilhas literária implica compreender a obra como objeto de fruição intelectual e artística para além de seu

escopo puramente discursivo. Trata-se de lançar a ela um olhar que transcenda a exclusiva esfera da narrativa, dos personagens, das construções linguísticas de espaço e tempo e passe a contar com aspectos e dinâmicas alternativas envolvidas nas percepções do leitor. Um primeiro aspecto a ser considerado aqui é o fato de a obra constituir-se de um livro. Aparentemente inócua, essa observação é, na verdade, uma chave interpretativa. A partir dela passa-se a considerar, já de saída, que a leitura da *HP* se constrói também do ambiente simbólico representado por seu suporte, no caso, esse grupamento de folhas impressas cindidas sob um invólucro. O livro em sua materialidade pode ser um objeto artístico em si. E aqui inegavelmente o é.

Ainda que sopesando, a cada época, elementos distintos da ecologia sociocultural, tecnológica e linguística, o livro atravessa sua longa história¹⁷¹ como metáfora e meio, ideia e artefato. Assim, coloca em tensão constante os mais distintos valores e exerce influência nos efeitos de leitura do que é e contém.

A noção de livro em si é elástica e suscetível às mudanças históricas, geográficas, sociais. Não se trata, portanto, de aplicar aqui anacronicamente as concepções atuais sobre os livros dos primórdios da imprensa ocidental, embora valha acompanhar em que medida transição e permanência conformam a concepção, em nada estática, desse fenômeno na história da cultura contemporânea.

Em tempos de digitalização, o livro impresso, mais uma vez na história, redimensiona seu valor, como objeto, veículo e símbolo cultural: decai em popularidade no papel de fonte imediata de dados e informações, ao passo que ganha, de certa forma, em renovação de sua aura e plasticidade.

Análises contemporâneas do fenômeno livresco, como a proposta por Borsuk (2018), destacam o que se poderia compreender como o esvaziamento semântico do formato em nome de uma concepção de livro cada vez mais desatrelada da materialidade:

Com a percepção de que livros são ideias concedidas aos leitores por um gênio autoral, cuja atividade é puramente intelectual, o *status* do livro como objeto evanesceu para a maioria do público leitor, ao passo que nós alegremente celebrávamos o consumo de seus conteúdos. Ainda que inumeráveis elementos materiais sejam mobilizados para fazer um livro, tais instâncias têm sido naturalizadas a tamanho grau,

¹⁷¹ Vale lembrar que sob o formato de códice, o livro remonta a 150 d. C. na ocidentalidade. Porém, sob outras formas, como a de rolos, tabuletas de argila ou madeira, é notavelmente anterior.

que nós hoje dificilmente as percebemos, uma vez que passamos a entender o conteúdo como o aspecto sujeito ao *copyright*, consumível, comercializável do trabalho. (BORSUK, 2018, p. 106).¹⁷²

Porém, se tal visão do livro está na base da crise existencial ora atravessada por essa mídia, representa, ao mesmo tempo, o epicentro de uma revolução cultural e estética pela qual passa. A decadência de determinadas funções historicamente atreladas à forma do livro seria justamente a alavanca que alçaria a posição dessa mídia à de um símbolo sobre o qual se faz possível criar e recriar sentidos. Naturalizada à invisibilidade, ou trocada pela valorização exclusiva do conteúdo digitalizável, a estrutura do livro pode, mais que nunca, tornar-se espaço emblemático com o qual produzir, por exemplo, arte.

Borsuk (2018) ressalta o uso histórico do termo *livro* para designar, indistintamente, a mídia e o conteúdo. Do mesmo modo, destaca seu papel, muitas vezes concomitante, de objeto, conteúdo, ideia e interface. Essa pluralidade de categorias se encerra sob uma única palavra, porque o fenômeno por ela designado é complexo: tecnologia ou metáfora; símbolo ou significado; definível pelo texto, pelo ato da publicação ou pelos itens paratextuais, o livro é um elemento cuja longa história é marcada por uma série de transformações.

Talvez o livro físico como mera fonte de publicação de um conteúdo, como simples suporte para textos, tenha, sim, visto seu posto gradativamente dominado pelo recurso digital. Contudo, é bem provável que tal movimento reflita não o fim do livro impresso, mas antes seu reposicionamento no universo da cultura. Se o meio digital pode, sem qualquer prejuízo da absorção do leitor a princípio, levar o texto ao público, por certo não consegue promover nele a fruição estética, sensorial, que o livro, objeto físico, pode. E isso simplesmente por não representar uma tridimensionalidade identitária, manipulável, tateável; por não trazer cheiros específicos e, com eles, sinestesias; por não portar marcas particulares da interação com outros indivíduos ou da ação tempo. Não à toa, enquanto se assiste hoje à quebra de ícones do ramo editorial, observa-se também a manutenção – e mesmo o reperfilamento – de um nicho de mercado reservado às edições especiais, históricas e às produções editoriais de luxo. Nelas, o que se oferece ao leitor é exatamente essa fruição de uma presença objetual, quer pela via

¹⁷² *With the perception that books are ideas bestowed on readers by an authorial genius whose activity is purely intellectual, the book's object status vanished for much of the reading public as we raised a glass to happily consume its contents. Even though innumerable material elements come together to make the book, these features have been naturalized to such a degree that we now hardly notice them, since we have come to see content as the copyrightable, consumable, marketable aspect of the work.* (BORSUK, 2018, p. 106).

simbólica, por meio da qual um volume pode representar o raro, o colecionável, quer pela estética, na qual a beleza, as marcas temporais, ou outras tantas peculiaridades do objeto livro contam uma história paralela à do texto em si.

Em 2009, Umberto Eco e Jean-Claude Carrière já declaravam abertamente: “não contem com o fim do livro”¹⁷³. Título de uma das obras que projeta internacionalmente a série de discussões a respeito do grande movimento de transposição midiática que marcou o final do século XX e as primeiras décadas do XXI, essa declaração representa um cenário confirmado pela midialogia. Uma década depois, constata-se a resistência da mídia consagrada sob os tipos móveis de Gutenberg ante a expansão massiva da digitalização. Obviamente, os números editoriais, modelos de consumo e produção do impresso em geral, e, consequentemente, do livro nesse formato, sofreram impactos irreversíveis da virada midiática na contemporaneidade. Contudo, por menos que se possa dizer do futuro, fato é que o impresso permanece, embora em constante redesenho de sua função e ressemantização de sua forma.

No extremo da ressignificação desse artefato de inegável valor simbólico, estão os *livros de artista*¹⁷⁴. Esses volumes são caracterizados pela experimentação estética sobre o livro, que se insere nesse processo poético como formato e, notavelmente, como ideia. Embora as edições desses volumes peculiares possam encontrar precursores nas vanguardas do século

¹⁷³ Trata-se do título em português da obra *N'espérez pas vous débarrasses des livres*, publicada originalmente em 2009, pelas Éditions Grasset & Fasquelle, Paris. No Brasil, *Não contem com o fim do livro* foi o título dado à sua tradução, aqui referenciada, que teve sua publicação em 2010 pela editora Record.

¹⁷⁴ Para maiores discussões sobre o livro de artista, cf. Stephen Bury (2015), Riva Castleman (1994), Johanna Drucker (1995), Joan Lyons (1985), Stefan Klima (1998), Clive Phillpot (2013).

XX¹⁷⁵, é por volta da década de 60¹⁷⁶ que esse suporte artístico se estabelece de fato e se consolida¹⁷⁷. O livro de artista desbanca características como a independência do texto, a centralização no autor, a exclusividade (não-reprodutibilidade), a plasticidade no sentido clássico, em nome da articulação de conceitos e dos movimentos mentais promovidos pelo objeto.

Existindo à parte da grande indústria cultural e mesmo do mercado editorial, porque geralmente produzidas em tiragem pequena ou mesmo em volume único, essas seriam obras artísticas que se valeriam de elemento icônico do pensamento mundial – o livro – e, sobretudo,

¹⁷⁵ Sob alguns aspectos, é possível remontar a iniciativa do livro de artista às edições híbridas de poéticas pictóricas e verbais produzidas por William Blake e William Morris (Cf. BORSUK, 2018; LI, 2013), por exemplo. Porém, em uma concepção mais focada sobre o potencial poético da materialidade e da ideia do livro, próxima ao que se entende hoje por livro de artista, e, portanto, menos suscetível a anacronismos, localizam-se as origens desse fenômeno poético nas vanguardas do século XX. Picasso e Matisse, por exemplo, produziram seus livros de artista, para se citar apenas dois ícones da arte ocidental. Bury (2015), no entanto, aponta mais especificamente o experimentalismo das vanguardas russas como berço dessa forma poética. Nomes como Khlebnikov, Kamensky, Burliuk and Lissitsky ressemantizaram o formato livro ao realizar impressões em papel de parede, litografadas, com colagens diversas e configurações tipográficas não tradicionais. Emblemático aí é o caso de A. Chicherin, que, em 1924, teria levado a experiência o extremo da relativização experimentalista antecipando as discussões contemporâneas sobre a perecibilidade do livro. O autor produziu uma tiragem de 15 exemplares de sua obra Aveki Vekov, uma construção livresca “impressa” sobre um meio pouco durável e nada convencional: bolo de gengibre (JANECEK, 2014).

Curioso notar que, sob as concepções mais flexíveis do fenômeno, a *HP* poderia ser classificada como um livro de artista *avant la lettre*, uma vez que redimensiona relações estéticas com o objeto livro e dentro dele, ao apostar no hibridismo tipográfico-pictórico como linguagem, ao propor um novo formato de diagramação, por exemplo. Inclusive vale notar que para obter o resultado editoria final da *HP*, Aldo teria tido de trabalhar poeticamente muito próximo ao seu minitaturista (*miniator*) e ao seu gravador (*tagliator*) (FARRINGTON, 2015). Há inclusive autores que aventam a possibilidade de o manuscrito da *HP* possuir desenhos amadores que teriam provido as pistas para a ilustração final (SZÉPE, 1997).

¹⁷⁶ Para notar a gradativa ampliação conceitual que acompanha a consolidação dessa arte do livro como uma poética com características próprias, podem-se observar alguns exemplos emblemáticos de livros de artista, cronologicamente dispostos. Do início para meados do século XX, é possível perceber que as propostas saltam do trabalho concentrado sob a dinamização do formato do livro para o universo de seu consumo, investindo nas relações políticas e culturais entre leitor e autor, produção e recepção. Em 1914, *Tango with Cows: Ferro-concrete Poems*, de Kamensky and Burliuk era impresso no verso de papel de parede, com as quinas superiores das folhas cortadas e preenchidos com poemas compostos por letras e números, marcas gráficas diversas. Cerca de meio século depois, em 1966, *Every Building on the Sunset Strip*, de Edward Ruscha, aposta em um efeito poético também ancorado na relação de sua obra com o momento midiático-cultural. Trata-se de um leperello (um livreto sanfonado, extensível, em tese, ao infinito) disposto em uma caixa metálica prateada. Em suas páginas se dispõem conjuntos de fotos de Los Angeles. Ele é lido da esquerda para a direita nas margens de cima e da direita para esquerda nas de baixo, forçando o leitor a uma interação cinética pouco convencional com o livro. Ruscha insistia no caráter industrial, ready-made e de produção de massa da obra, permeando a noção dos livros de artista de conceitos que se estendiam para além da materialidade da obra e envolviam seus modelos de consumo e difusão, por exemplo. Do mesmo modo, na década posterior, a obra *Glue Glue* (1973), de Keith Godard tinha suas páginas coladas entre si. Segundo o autor, não deveriam ser separadas até que aquele exemplar encontrasse seu dono definitivo, que criaria designs serrilhados incorporados na composição do volume, ao rasgar as páginas para separá-las. Nos anos 2000, Anselm Kiefer produz inúmeros livros de chumbo em escala gigantesca. Muitos como *The secret life of plants*, de 2002, demandam esforço coletivo para terem suas páginas viradas.

¹⁷⁷ Hoje, é formato poético reconhecido no ambiente das artes e mesmo no âmbito livresco. Conta, inclusive, com eventos anuais como a NY Art Book Fair e a LA Art Book Fair.

dos inumeráveis valores a ele atrelados ao longo da tradição para articular significados e realizar propósitos estéticos.

Nas palavras de Bury (2015, p. 15) esses seriam “livros ou objetos com formato de livros, sobre a aparência final dos quais um artista exerceu um grande grau de controle, mediante o qual se tem a intenção de fazer do livro um objeto de arte em si”¹⁷⁸. Trata-se de uma definição elástica, como o próprio autor assinala na sequência, que, “na prática, cai por terra ao passo em que artistas a desafiam, estendendo o formato livro em direções inesperadas (BURY, 2015, p. 15)”¹⁷⁹.

Como toda mudança nas mídias-base de circulação de informações e valores culturais, a virada digital deixa marcas nos modelos cognitivos, nas dinâmicas econômicas, nas maneiras de ler o mundo. E se, por um lado, é possível observar que, nesse cenário, o livro impresso sob a função genérica de suporte para a escrita é afastado do circuito, vale, por outro, lembrar que o recurso ao livro como ícone e emblema de cultura, ou ainda como objeto de colecionismo e mobilização de valores, inclusive financeiros, se mantém ou se consolida. E essa perspectiva nada tem de nova. Pelo justo contrário. Ao orbitar mais intensamente um ideário em que a valorização de sua materialidade se destaca, o livro contemporâneo faz uma espécie de movimento de retorno a um lugar cultural que já habitou.

As imagens do livro, entendido sob suas diversas formas – rolos, códices, tabuletas – atravessam a história da humanidade como signos de erudição, conhecimento, nobreza e mesmo de riqueza material. A despeito da passagem do tempo, a imagem do livro alcança ainda hoje no ideário comum a posição de ícone desses mesmos valores, guardadas as diferenças históricas.

Se, por um lado, a aproximação da revolução midiática com a gutemberguiana é um clichê –, uma *primeira tentativa* comum, como assinala Roger Chartier (1998, p.7) –, por outro, ela torna certos valores que orbitavam a concepção da *HP* mais perceptíveis. Ambas as revoluções reconstroem a concepção de livro a um só tempo articulando e subvertendo valores que fazem desse objeto uma espécie de ícone de cultura. No caso específico da *HP*, essa ressignificação dos elementos bibliográficos e a promoção de uma nova maneira de ler,

¹⁷⁸ *Artists' books are books or book-like objects, over the final appearance of which an artist has had a high degree of control; where the book is intended as a work of art in itself.* (BURY, 2015, p. 15).

¹⁷⁹ *In practice, this definition breaks down as artists challenge it, pushing the book format in unexpected directions.* (BURY, 2015, p. 15).

edificando conceitos e sintetizando conexões é, guardadas as devidas proporções históricas, paralela à proposta hoje pelo livro de artista.

Não se trata de sugerir qualquer vínculo ou identidade anacrônicos entre a *HP* e esses fenômenos do universo livresco contemporâneo, mas de destacar aquilo que se pode entender como um *ethos* que muito provavelmente está na constituição do cenário do livro da era moderna e permanece, embora sob outras configurações. Trata-se de uma relação frutiva com o texto que passa pela sua materialidade, no caso, o livro (seja qual for o formato assumido por essa).

Por todas as suas peculiaridades, tanto narrativas quanto editoriais, é válido compreender a *HP* como um fenômeno artístico complexo. Para isso é preciso vislumbrar que talvez essa obra tenha trabalhado a proposta de uma leitura nova, ancorada em uma ideia icônica – a do livro – com conotações particulares, igualmente exploradas pela novidade da obra em sua apresentação textual e física.

Tendo em vista a artificialidade de sua linguagem e a fina elaboração das xilogravuras que a compõem, a *HP* foi, por mais de uma vez, compreendida como um livro sem leitores, no sentido estrito do termo. Admirável, mas não exatamente legível. Historiadores do livro e estudiosos do humanismo abordaram-na como uma espécie de *maravilha visual ilegível*, nas palavras de James Russel (2014, p. iv). Porém, ao passo em que é provavelmente inelutável aceitar a sua dimensão física, como parte importante de seu processo frutivo, de sua recepção e permanência na tradição, é também simplório confinar seu valor exclusivamente a essa esfera.

1. 5. 2 As duas vidas de Polifilo

Como destaca Russell (2014), nos meios bibliofílicos, a *HP* surge, muitas vezes, como um objeto de arte independente, dissociado do seu contexto humanista¹⁸⁰. Obviamente, ainda que a história da obra mereça destaque nesse sentido, a sobreposição do objeto livro à obra que encerra não é exclusiva da *HP*, ou mesmo típica de práticas contemporâneas apenas. Embora tenha chegado a se popularizar ao longo de sua história, o livro não deixou jamais (por

¹⁸⁰ [...]in bibliographical connoisseurship does the *HP* continue to be a center of attention, and in this case, as an independent objet d'art dissociated from its humanistic context. (RUSSELL, 2014, p. 14).

menos que assim se desejasse) de ser uma mídia elitizada, tantas vezes valorizada tão somente como obra de arte, objeto colecionável. Exatamente como ocorre com a *HP*, já logo após o advento de sua publicação. Moyer (2015, p. 81) destaca que “muitos livros do início da imprensa viveram duas vidas: uma como texto a ser lido, outra como objeto colecionável”¹⁸¹. No caso da obra atribuída a Colonna, isso parece ter ocorrido de modo ainda mais enfático.

A história de Polifilo é uma narrativa ficcional. Logo, é de se crer que sua primeira audiência não fosse composta por estudiosos. Seu editor, Aldo Manuzio, no entanto, era tipógrafo consagrado por suas edições acadêmicas, voltadas a um público erudito e cultor do objeto livro. O aparente confronto que daí emerge (sendo a *HP* uma edição ficcional, ilustrada, e, portanto, com marcas típicas de um material não dedicado ao público mais acadêmico) encontra uma via de resolução: a absorção da obra como item de coleção, independentemente do interesse por seu conteúdo ou legibilidade. De uma primeira tiragem, hoje estimada entre 500 e 600 exemplares, um número extraordinário de exemplares teria sobrevivido, se comparado a uma média global de outras obras do período. Aos cerca de duzentos, espalhados em coleções públicas, Moyer soma outros tantos, em domínio de particulares, estendendo as estimativas para 372 exemplares. Um cômputo alto. Para a autora, esse seria um firme indício de que a *HP* teria sido, logo de saída, acolhida em grandes coleções, usualmente mais fechadas e protegidas, com processos de transmissão controlados ao longo das gerações (2015, p 81).

Outro fator importante para a cristalização da ideia da *HP* como item colecionável residiria exatamente no seu conteúdo. Desde muito cedo sua recepção foi pautada por uma sensação de estranheza, que logo viria a se consolidar. Como lembra ainda Moyer (2015, p. 81), as referências ao livro e seus personagens continuam, ainda na atualidade, a envolver termos como *exótico, raro, misterioso*.

1. 5. 3 Um livro ilegível - mas admirável. Concepções da *HP* ao longo da tradição

De fato, a história da recepção da *HP* é marcada pela peculiaridade da obra. Seja em análises integrantes de sua fortuna crítica, seja em simples impressões de leitura, o conjunto

¹⁸¹ *Many books from the early days of printing have lived two lives, one as text to be read, and another as collectible object.* (MOYER, 2015, p. 81).

de manifestações de perplexidade, admiração e estranheza ante o livro constitui um verdadeiro anedotário. “*Hypnerotomachia Poliphili* chegou a se tornar uma metonímia para o bizarro e o exagerado nos estudos da Renascença”¹⁸², observa James C. Russel, logo na abertura de sua tese sobre o livro (2014, p.1). Uma ideia que encontra ecos desde os pareceres formais, até as opiniões mais populares sobre a obra.

Em 1923, por exemplo, J.P. Morgan apresenta uma cópia da primeira edição da *HP* ao *Metropolitan Museum* de Nova Iorque. Na oportunidade, Willian H. Irvins Jr, o curador de materiais impressos da instituição, emite um parecer em que a descreve, como “tão opaca que apenas o mais tenaz dos leitores poderia forçar um caminho através do texto”¹⁸³. Quase um século depois, em 2004, a *webpage* do Ramson Center da Universidade do Texas procura congrega visitantes para a exposição de uma rara cópia do incunábulo aldino da *HP*. O centro busca valorizar a aura de mistério da obra e, ao mesmo tempo, torná-la mais próxima do potencial visitante. Fornece, então, ao interessado, um curioso guia de pronúncia do título do incunábulo. Lê-se “hip nair otto MOCK ee a PAHL i feel ee”¹⁸⁴, o site avisa, deixando claro que seus idealizadores vislumbram, já no título, a primeira possibilidade de estranhamento do leitor ante o livro.

Tais passagens, que denotam, cada uma a seu modo, a peculiaridade tornada ponto pacífico na recepção da *HP*, são retomadas por Victoria Kirkham, em um artigo de 2015, denominado, em uma tradução livre, *Hypno o quê? A visão do sonhador e o pesadelo do leitor*. Já a partir do título em si, vale dizer, o estudo analisa o anedotário das leituras do Polifilo, ao mesmo tempo em que passa a participar dele¹⁸⁵. O estupor ante a *HP* passa aí de reação usual do leitor a mote da fortuna crítica. Um movimento de que Kirkham não é, absolutamente, a única representante. O sentimento do bizarro está notoriamente incorporado ao circuito de transmissão da obra. E não à toa. Antes de ser fruto do anacronismo de visões de leitores mais

¹⁸² The *Hypnerotomachia Poliphili* has become a metonym for the bizarre and exaggerated in renaissance studies. (RUSSELL, 2014, p. 1).

¹⁸³ So dull that only the most pugnacious of readers can force his way through it. Irvins Jr., W. H. apud KIRKHAM (2015, p. 102).

¹⁸⁴ A página em questão é a http://www.utexas.edu/news/204/06/02/nr_hrc. Trata-se de uma seção das notícias destinada a divulgar a exposição, realizada pelo centro, de uma cópia da *HP*. Sem dúvida, há aí um apelo publicitário, destinado a cativar eventuais visitantes. Note-se que a página também afirma que tudo a respeito da obra é misterioso. Mas a despeito do teor propagandístico da página, o recurso ao mistério e ao pitoresco antes de representarem uma escolha exclusiva aqui, são típica na contemporaneidade. Hoje o interesse na *HP* não raro segue o compasso de fenômenos de público como *O código da Vinci* e *o Enigma do quatro*, ambos focados na venda de uma atmosfera mágica, característica do místico e misterioso Renascimento. O segundo, inclusive, vale-se da *HP* em seu enredo.

¹⁸⁵ *Hypno what? A dreamer's vision and the reader's nightmare*.

contemporâneos frente aos conteúdos de um texto renascentista, o choque, a incompreensão, ou ainda o maravilhamento, diante de sua especificidade acompanham a trajetória da *HP* desde seu primeiro momento. Mas, é claro, nem sempre do mesmo modo ou em sentido equivalente.

“Quando ouço a História do Polifilo, logo durmo”, declara, já em 1558, Girolamo Cardano (1501-1576), notório físico e matemático, em uma suposta alusão ao tédio promovido pela narrativa¹⁸⁶. Poucos anos antes, em 1528, Baltasare Castiglione, em *O cortesão*, advertia que se evitasse falar em estilo polifilescos quando se desejasse atrair a atenção das damas, explorando a imagem de rebuscamento obscuro da linguagem do livro.

Conforme mencionado, o próprio Aldo teria tido suas ressalvas ante a publicação de um material tão particular. Na primeira edição da obra, a assinatura de sua tipografia apareceria tão somente em um discreto ponto da errata – algo pouco usual, notavelmente se levados em conta o portento e o requinte tipográfico representado pela *HP*, capazes de render considerável prestígio ao responsável. Não se sabe se o que intimidara Manuzio teria sido, como sugere Farrington (2015, p. 93), o teor erótico da obra (deliberado e explícito demais para parâmetros morais da época)¹⁸⁷, ou toda a complexa condição de produção e apresentação estrutural do texto em si. Seja como for, a estranheza inicial ante o objeto resta aí inegável.

Tal refração aos padrões gerais de legibilidade relegou a obra a um lugar cativo entre os estudos bibliológicos e os meios bibliofílicos. Porém, de certa forma, a afastou do meio literário propriamente dito. Assim, a *HP* teve sua imagem consolidada mais como um objeto artístico, um item colecionável, a ser fruído em seu exotismo e materialidade, do que como material de leitura. Ainda sob a perspectiva da bibliofilia, cabe notar que a realidade física do incunábulo em si, de sua específica concepção tipográfica à história da transmissão de

¹⁸⁶ *Ego cum audio Poliphili historian statim dormio.* (CARDANI, Hieronymi, 1663, p. 169). Essa declaração de Cardano é comumente citada como índice do tédio que a narrativa polifilescas provocava em sua audiência geral. Contudo, convém observar, como lembra Korta (2015), que, na obra de Cardano, essa sentença surge dentro de um excerto que discute a capacidade imaginativa e que esse autor era um entusiasta do sono -- modo de alcançar os sonhos, matéria de uma de suas obras e objeto comum do seu estudo. Seja como for, no original de Cardano, se tem um contexto não exatamente positivo. Alocada entre uma alusão à força da imaginação sobre os amores e outra a seu poder sobre a náusea, fica a alusão ao sono, onde a evocação a Polifilo surge: *Nam prima vis huius virtutis est in venere: eum illa enim maxime excitator, aut extinguitur. Secunda est in somno (ut alias dixit) unde ego cum audio Polyphili historiam statim dormio. Tertius est vomitus, ut enim foeda quae sub oculis proponimus, statim nausea excitatur.* “A primeira força dessa virtude [a imaginativa] está nos amores. Ela pode tanto excitá-los como extingui-los. A segunda está no sono (como já disse), por meio da qual, eu, quando ouço a história do Polifilo, logo durmo. A terceira está no vômito, pois que quando colocamos algo nojento sob os olhos, provocamos a náusea.”. Resta aí, portanto, ao menos uma margem razoável de dúvida quanto à caracterização do Polifilo como algo positivo, ou não, por Cardano.

¹⁸⁷ Aumentando o anedotário que circunda a *HP*, encontra-se a história da retratação aldina frente a tal lascividade editorial. No mesmo ano de publicação do Polifilo, Aldo teria publicado uma edição das *Cartas de Santa Catarina de Siena* no intuito de expiar seu polifilescos pecado (cf. FARRINGTON, 2015, p.93).

exemplares, também suscita toda uma linha específica de estudos. Notória importância é dada ao acompanhamento e registro da aquisição de exemplares significativos da obra, por bibliotecas e particulares.

Contudo, o valor textual da *HP* não costuma compartilhar tamanho prestígio. Tanto é que a *Hypnerotomachia* não consta usualmente do cânone clássico das obras referentes ao humanismo, e passa à margem dos círculos acadêmicos devotados à arte poética do período. O teor geral da pesquisa acadêmica sobre o assunto passa, não raro, por apresentar a *HP* como um texto que nasce sem precedentes, perdura sem leitores, e permanece apenas para provocar maravilhamento, estupor, ou até uma certa indignação. Ainda que inquestionavelmente esse rol de impactos esteja previsto no programa poético do livro, ante sua composição, vocabulário e estrutura geral, considerá-los isoladamente seria negligenciar o potencial filosófico e artístico da *HP*, relegando a obra a uma certa posição de espetáculo pitoresco. Uma perspectiva redutora, enfim, apoiada antes na manutenção de uma certa aura mítica sobre a obra do que no texto em si. Notavelmente nos últimos cinco anos, a *HP* tem voltado ao palco dos estudos acadêmicos, e as posições sobre a obra têm sido revistas.

1. 5. 4 E ainda assim, os há: leitores e perspectivas de leitura de uma *maravilha ilegível*¹⁸⁸

Ainda que haja, ao longo da história, registros de leitores não exatamente motivados pelo texto da *HP*, seria impossível dizer, na falta de mais abundantes comentários diretos, se para o leitor do dos séculos XV e XVI o ritmo dessa narrativa seria tão lento como nos parece hoje, conforme ressalta Moyer (2015). Contudo, é muito provável que não. Isso porque a sensação de dinamicidade, nesse caso, é pautada não só pelo modelo de leitura envolvido, como também pelo rol de expectativas e referenciais do leitor, aspectos drasticamente variáveis ao longo do tempo e da geografia.

O mais próximo que se pode chegar de uma percepção factual sobre os procedimentos de leitura e as impressões sobre a obra em momentos anteriores da história está nas anotações marginais ao texto que alguns leitores da *HP* teriam legado à posteridade.

¹⁸⁸ *Unreadable marvel*, nas palavras de Russell, que menciona, nesses termos, uma maneira frequente de se compreender a *HP* como obra. (RUSSELL, 2016, p. iv.).

Existindo à parte de eventuais comentários realizados em obras destinadas à publicação, essas notas pessoais podem guardar manifestações pessoais e pouco filtradas do que o leitor encontrava e confrontava no texto.

Analisando algumas dessas marginálias, Moyer ressalta que, para leitores dos séculos XV a XVII, a *HP* evocaria todo um cabedal de recursos intelectuais, tanto apreensíveis como empregáveis na leitura. Alguns mantinham o foco na linguagem: liam o texto completando-o e analisando-o, fornecendo explicações e sinônimos para palavras obscuras, ou mesmo reclamando do estilo da escrita. Outros exploravam o assunto: teciam comentários a respeito de eventos narrados, colocavam acréscimos a cenas, obtinham material para outros trabalhos e pensamentos a partir das aventuras de Polifilo (2015, p. 82). O fato é que provavelmente o conjunto de écfrases e referências da *HP* era, se não completamente usual, ao menos admirado, porque algo comum e até desejável, em algum grau, à escrita do período. Isso, é claro, não quer dizer que fosse universalmente agradável. Tanto é que o editor francês, ainda em meados do século XVI, simplifica sua linguagem, quando da sua primeira tradução e edição, conforme visto anteriormente.

Elucidativo sobre questões de recepção da *HP* é o estudo de James C. Russell (2014). Trata-se de uma análise específica sobre as marginálias deixadas em edições dessa obra por leitores ilustres e anônimos, entre 1499 e 1700. Com base nesses comentários, Russell destaca múltiplos modos de ler e finalidades para as quais tal leitura teria sido empregada. As pistas, notas e lembretes diversos anotados às margens dos volumes deixam entrever intenções, finalidades e modelos variados de fruição aplicados a esse livro:

Benedetto e Paolo Giovio adotaram um modelo pliniano de leitura extrativa em duas cópias, a de Como e a de Modena, em uma maneira análoga à da *História Natural*. Ben Jonson leu sua cópia de 1545 da *HP* como fonte de elementos visuais para cenografia. Um segundo anotador anônimo da edição de Jonson leu o texto como uma alegoria alquímica, do mesmo modo que o anotador de uma cópia do Williams College. O papa Alexandre VII (Fabio Chigi) escrutinou o texto atrás de exemplos de sagacidade verbal ou agudeza, enquanto comparava as viagens de Polifilo ao longo de um sonho arquitetônico com suas próprias passagens por Roma¹⁸⁹. (RUSSELL, 2014, p. iv).

¹⁸⁹ Benedetto and Paolo Giovio applied a Plinian model of extractive reading to two copies at Como and Modena, reading the *HP* in a manner analogous to the *Naturalis historia*. Ben Jonson read his copy of the 1545 *HP* as a source for visual elements of stage design. An anonymous second hand in Jonson's copy read the text as an

Fica claro aí o aproveitamento de elementos os mais diversos para atendimento dos interesses específicos de cada leitor. Vale, ante esse cenário, evocar a visão de Lefaivre (1997), que considera a *HP* um espaço onírico criativo. Sob tal concepção, não só se justificam as liberdades narrativas, temáticas e afins, por estarem numa atmosfera onírica, como se compreende a obra como promotora de uma mobilidade mental típica do sonho em seu público. Em amplo sentido, essa perspectiva acaba por corroborar a prática desses leitores antigos ante o texto atribuído a Colonna. São todas abordagens que tangenciam o emprego da narrativa como motivadora do processo criativo. Em alguns casos, destacam algumas finalidades práticas dessa motivação. É o caso de Ben Jonson, por exemplo, que recorre às narrativas polifilescas à procura de inspiração para seu trabalho teatral, ou de Paolo Giovio, que detalha eventuais referências botânicas¹⁹⁰, provavelmente para aplicá-las a seus jardins.

É evidente que, apesar de seu conteúdo ficcional, a *HP* não é construída de modo a simplesmente enquadrar-se nas expectativas dos leitores-padrão desse modelo narrativo nos fins do século XV e durante o XVI. Tanto é que parece refratada por esse público. No entanto, ela encontra, sim, aqueles que a leiam efetivamente – mas sob um esquadro frutivo distinto.

As peculiaridades constitutivas da obra, em sua estrutura e matéria, estão provavelmente na base de uma proposta poética que se afasta das regularmente residentes nas narrativas ficcionais de seu tempo, a ponto de suscitar relativizações sobre o gênero da *HP* em si. Pedraza aponta que isso seria já presente nos primeiros anos após a publicação da *princeps*. Segundo essa autora, “até certo ponto, na Itália [o livro] nasceu morto devido à sua excentricidade: demasiado arcaizante, demasiado maneirista, demasiado erudito para ser romance e demasiado fantástico para ser um tratado.” (2013, p. 35). Russell, por exemplo, traz a discussão para o ambiente contemporâneo e comenta que seu gênero “permanece incerto, flutuando livremente entre romance, enciclopédia e estudo arquitetônico” (2014, p. 10)¹⁹¹. Sem dúvidas, tais discussões sobre o gênero discursivo da obra articulam um grande cabedal de informações e motivariam ponderações críticas específicas. Não é o caso de recorrer

alchemical allegory, as did the hands in a copy at Williams College. Pope Alexander VII (Fabio Chigi) combed the text for examples of verbal wit, or acutetee, while comparing Poliphilo's journeys through an architectural dream with his own passages through Rome. Informed by analogy with modern educational media, I have reframed the HP as a 'humanistic activity book', in which readers cultivated their faculty of ingegno through ludic engagement with the text. (RUSSELL, 2014, p. iv)

¹⁹⁰ (Cf. RUSSELL, 2014)

¹⁹¹ [...] the 'genre' of the *HP* remains uncertain, fluctuating loosely as it does between romance, encyclopedia, and architectural treatise. (RUSSELL, 2014, p. 10).

pontualmente aqui a elas. No entanto, a observação de Russell sobre o tema surge neste contexto para canalizar a percepção de que a narrativa não obedece a certas expectativas e, assim, demanda do leitor um trabalho criativo, na medida em que oferece a ele elementos para tanto.

Nas análises de marginálias da *HP* providas tanto por Russell (2014) como também por Fumagalli (1992) e Stichel (1998) abundam exemplos do emprego desse texto em favor da *inventio*, um dos cânones ou pilares da retórica clássica, que remontam à *Retórica* de Aristóteles, e passam à tradição românica ocidental notavelmente via Cícero, sobretudo no *De Oratore*, e Quintiliano, na *Institutio Oratoria* (livros V e ss.). Em linhas gerais, tais pilares se organizam da seguinte maneira: a estrutura discursiva seria trabalhada por meio da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*, ao passo que a sua oralização se realizaria sobre a *memoria* e a *actio*. Como se sabe, a exploração de elementos retóricos antigos estava em alta voga na Península Itálica dos séculos XV e XVI. A Retórica, como disciplina integrante do *trivium* das sete artes liberais, atravessara a história ocidental no papel de elemento fundamental de formação. Logo, não seria discrepante imaginar que uma obra como a *HP* tenha uma espécie de agenda poética da qual constem dinâmicas diversas envolvendo pressupostos dessa disciplina.

A *inventio* se define pela angariação de dados, exemplos, metáforas, alegorias a serem empregados na composição discursiva, geralmente na concepção dos argumentos. Como o radical da palavra deixa entrever, em um resgate etimológico particularmente válido aqui, trata-se do *inventário* de elementos a ser empregado em um discurso. Por “discurso” se podem entender não somente quaisquer dinâmicas compositivas verbais, mas também as imagéticas e mesmo musicais, numa expansão da concepção de Retórica para além do ambiente verbal.

A variedade de interesses que os leitores parecem atender ao longo das páginas da *HP* leva a supor que, mais do que um inventário de elementos capazes de tanger a miríade dos conhecimentos humanos, o livro seria um universo apto a promovê-los e instigá-los. Funcionaria como um grande conjunto de atividades e desafios intelectuais, ao gosto da erudição humanista. É nesse sentido, exatamente, que Russell defende que a obra se constituiria, na verdade, de um grande “livro de atividades”¹⁹², uma vez que as “notas parecem ser as de leitores jogando com o conteúdo intelectual do texto por si mesmo, explorando as dimensões de uma ideia no momento, em vez de registrando-a para uso futuro” (2014, p. 10)¹⁹³. No mesmo

¹⁹² A alusão aqui é ao modelo bibliográfico que promove, geral, mas não exclusivamente, para o público infantil, diversos níveis de trivias, jogos, brincadeiras mentais, composições artesanais (desenhos, dobraduras), ao passo que instiga a criatividade de seus usuários.

¹⁹³ [These] notes appear to be those of readers playing games with the intellectual content of the text for its own sake, exploring the dimensions of an idea in the moment rather than recording it for future use. (RUSSELL, 2014,

sentido, esse autor destaca ainda que “assim, os humanistas leitores [da *HP*] procuraram aumentar o volume de lugares-comuns [retóricos] a seu dispor (*inventio*) e conscientemente refinar sua agudeza por meio da aplicação deles”¹⁹⁴ (RUSSELL, 2014, p. 23).

Ao que tudo indica, a *HP* operaria, na verdade, duas frentes: a da fruição momentânea, jocosa, e a do cultivo do intelecto. As ambiguidades, metáforas e diversos desafios mentais empregados ao longo da *HP* se configurariam, pois, como jogos de sagacidade, prontos a atender essa necessidade de *ingenio*¹⁹⁵, dos leitores doutos a que se destinava. Uma necessidade, vale dizer, cultivada nos ambientes eruditos da Europa dos séculos XIV ao XVIII com considerável afinco.

Sob tal ótica, ganha relevo o papel da obra como matéria da *inventio*: para participar de um ambiente pautado pela *sagezza*, o *ingenio*, a *acutezza*, há que praticá-los. A leitura ilustrada da *HP* parece por isso bastante adequada, tanto para obter referências, quanto para exercitá-las. Ampliada a visão do livro para a de um material disposto a inventariar o mundo conhecido e promover o *ingenium*, é possível compreendê-lo como matéria não só de leitura efetiva, mas de criação erudita.

Diante disso, a compreensão da *HP* como maravilha ilegível fica restrita a um grupo de potenciais leitores, quando muito. Obviamente, a noção de ilegibilidade aí evocada contrasta com os propósitos de leitura destacados nas marginais. Por outro lado, a noção mesma de *maravilha* parece reafirmar, em certa medida, a multiutilização da obra – assim como uma legibilidade que, ante tantas possibilidades, se revela extrema.

Ao contrário do que inicialmente se poderia imaginar, não viria a ser o maravilhamento uma ideia antagônica a leituras capazes de instrumentalizar a criatividade e os processos a ela relativos. *Maravilha* emerge aqui longe do sentido passivo que a observação de algo esplêndido ou o simples estupor daí advindo podem inicialmente sugerir. Essa suposta passividade colocaria a *HP* na posição de objeto a ser meramente admirado. Porém, esse não é o caso. Sob a perspectiva humanista, e consequentemente na narrativa atribuída a Colonna, o

p. 10).

¹⁹⁴ Therefore, humanistic readers sought to increase the volume of commonplaces at their disposal (*inventio*) and to consciously sharpen their wit in their application (*ingegno*). (RUSSELL, 2014, p. 23).

¹⁹⁵ Russell (2014) aproxima esse conceito ao de *wit*, um possível equivalente da *acutezza* na tradição anglófona. Estudados em profundidade e em suas especificidades contextuais, ambos os conceitos guardam peculiaridades capazes de distingui-los entre si. Contudo, a aproximação aqui se daria em termos gerais e baseada na ideia de sagacidade jocosa que perpassa ambas as ideias. Do mesmo modo, a noção de *ingenium* aqui empregada, atém-se antes à retórica que ao histórico que possui dentro o estudo da poética, em que aparece, originalmente, como posseção do poeta vate pelo *genium*, ou pela musa. Essa noção ganhará uma discussão mais pontual adiante, no Capítulo II, juntamente com a de *inventio*.

termo carrega uma conotação ativa, que calha perfeitamente com os caminhos mais aplicados, ou úteis, percorridos pela *HP*, e mesmo os reúne.

A profusão de possibilidades de leitura da obra encontra um ponto de confluência possível nessa ideia. Como fusão de uma verdadeira pletora de áreas do conhecimento, concepções espaciais deslumbrantes, peculiaridades dignas de nota, a *HP* atende as várias ambições intelectuais e fruitivas, do seu momento histórico. O propósito de educar, refinar os sentidos, promover o *excessus mentis* e a criatividade, tensionar pontos de vista filosóficos vivenciados na cultura dos *studioli* e das câmaras de maravilha está manifesto na obra. Como se verá no próximo capítulo, o maravilhamento emerge nesse contexto como espécie de agente epifânico, que ajuda a quebrar cadeias pré-estabelecidas de raciocínio e promover um estado propício ao conhecimento.

De sua escolha linguística ao modo de apresentação, passando por toda ramificação de seu profuso conteúdo, a *HP* se vale do mesmo tipo de legibilidade que as câmaras de maravilha. Ambas se configuram como espaços mentais apartados das realidades mundanas, que podem ser percorridos em sua magna diversidade das mais diferentes formas, observados sob múltiplos prismas. Nelas o leitor visitante pode escolher seu próprio *iter sapientiae*, guiado por qualquer seu interesse particular. Uma vez disposto a seguir esse caminho pessoal dentro da obra, a eventual estranheza causável pelo texto da *HP* se dissolve, ou, ao menos, passa a um segundo plano.

Enquanto acadêmicos contemporâneos levaram, vez por outra, a *HP* até as fronteiras de suas disciplinas, humanistas como Benedetto Giovio e Fabio Chigi fizeram em suas próprias cópias da *HP* uma coleção de notas pessoais revelando o engajamento deles com os diversos temas encontráveis dentro do texto. Em vez de focar na estranheza da *HP*, esses leitores enquadraram o texto em padrões humanistas, do enciclopedismo pliniano aos estudos alquímicos. Essas abordagens pioneiras conseguiram recontextualizar a *HP* dentro das maiores tendências do Humanismo¹⁹⁶. (RUSSEL, 2014, p. 3)

¹⁹⁶ *Whereas modern scholars have at times pushed the HP to the borders of their disciplines, humanists such as Benedetto Giovio [...] and Fabio Chigi [...] made in their own copies of the HP a collection of personal notes revealing their engagement with the diverse themes found within the texts. Instead of focusing on the HP's unusualness, these readers framed the text within standard humanistic frameworks, from Plinian encyclopaedism to alchemical studies. These pioneering studies have succeeded in recontextualising the HP within main threads of humanistic discourse.* (RUSSEL, 2014, p. 3).

Polifilo, como personagem e obra, encampa, pois, a polimatia insaciável que permeia as diversas iniciativas intelectuais do Humanismo. A tônica de sua viagem é a *cupiditas rerum novarum*, que, de acordo com Maravall (1998, p. 68), “é reconhecida como uma inclinação constante da natureza humana no século XVI e a ela se liga a capacidade inventiva e suas questões gerais”¹⁹⁷. E Polifilo não apenas a vivencia, mas também parece estar imbuído de sua difusão, alimentando-a em seus eventuais leitores. Toda a estrutura narrativa da *HP* é uma grande moldura para uma série infindável de écfrases, que apresentam detalhadamente as mais diferentes coisas e formas, explicando, demonstrando elementos incomuns a um universo de possíveis curiosos ávidos por conhecer novidades.

Nesse sentido, a obra representa, sob o formato de narrativa, ou ainda de livro, um modelo que viria a ser consolidado cerca de meio século após a sua *princeps*, por exemplo, no *Teatro da memória* de Giulio Camilo. Ainda que com um intuito voltado claramente à exploração de aspectos da mnemotécnica, Camillo engendrou um espaço, que consistia em um

[...] projeto de uma grande enciclopédia do saber, uma *fábrica*, da memória universal, composta dos mais notáveis textos e imagens do tesouro da filosofia, da literatura, da ciência das religiões, das artes. Uma classificação hierarquizada e articulada do saber universal, para ajudar a memória e propiciar ao praticante da Arte da Memória o seu domínio, que tomaria forma de um verdadeiro Teatro do Mundo. Sendo o Teatro, ao mesmo tempo, um sistema aberto aos movimentos e acréscimos do pensamento e do conhecimento, o praticante teria à sua disposição não só um caminho para o acesso e a posse de todo aquele tesouro, mas, principalmente, uma via de aperfeiçoamento pessoal que, passo a passo, fornecer-lhe-ia poderes, de início retóricos e, em seguida, espirituais, mágicos, divinos (ALMEIDA, 2005, p. 13).

A concepção de um enorme repositório do saber se elucida por meio de um comentário do próprio Camillo em seu ensaio *A ideia do teatro*, publicado em 1550. Com capacidade para um ou dois frequentadores, o *Teatro* de Giulio teria, em seus degraus,

¹⁹⁷ *La cupiditas rerum novarum es reconocida como una inclinación constante de la naturaleza humana en el siglo XVI y a ella se liga la capacidad inventiva y la estimación general de la misma.* (MARAVALL, 1998, p. 68). Como fica claro nesse excerto, essa cupiditas é reconhecida como uma marca do século seguinte ao da elaboração da *HP*. As correntes historiográficas mais geralmente a assimilam ao fenômeno dos gabinetes de curiosidades e ao ímpeto científico *avant la lettre*, que viria a se consolidar no XVII e XVIII. No entanto, é possível pensar que essa verve colecionista do saber já se manifesta de modo claro na Itália do século XIV, nas primeiras formas de studioli, como aponta Schlosser (2005). Assim, a *HP* não seria alheia às convenções do período, mas, antes, cristalizaria uma tendência que se reforçaria meio século depois dela.

escaninhos com textos e, em suas paredes, imagens. O percurso, que ficava a cargo de cada espectador, teceria uma série de relações entre itens a serem lembrados, gatilhos para essas memórias e novas relações entre conhecimentos diversos. Um ponto fundamental a ser observado era o diálogo entre espectador e obra, capaz de engendrar um conhecimento único, particularizado, a cada espectador ou experiência.

Tal *Teatro*, sem dúvida, vincula-se diretamente à criação dos palácios mentais, desdobrada na mnemotécnica desde a Grécia pré-clássica, em que se estabelecera sob a efígie do poeta Simônides, fundador histórico das artes do lembrar. A função de viabilizar a produção ativa de conhecimentos a partir da memória, promovendo novas ligações entre percepções, reflexões e recordações prévias, típica desse *Teatro*, é algo inerente ao palco dos estudos da mnemotécnica, ao longo de seu desdobramento diacrônico, como lembram Yates (2007) e Carruthers (1990/2008).

A iniciativa de Camillo passa a ser vista, então, como uma tentativa de consolidar materialmente, em forma de um espaço físico percorrível, esse ideário, em que a mente deveria ser compreendida como um *locus* no qual se dispunham mobílias, cômodos e corredores prontos a guardar em todo o conhecimento de um indivíduo, toda a sua *memorabilia*. Ao ingressar imaginativamente nesse espaço, seria possível resgatar a informação que fosse. Bastava recorrer à gaveta certa, ao cômodo exato.

Essa tradição presente nas Artes da memória, se comunica com as câmaras de maravilha, os *studioli* e com a *HP*. Frances Yates chega a sugerir que

talvez uma memória artificial descontrolada e entregue ao deleite imaginativo e selvagem pudesse ser um dos *stimuli* por trás de uma obra como a *Hypnerotomachia Polyphili*, escrita por um dominicano antes de 1500. Nela encontramos não apenas os triunfos de Petrarca e uma arqueologia curiosa, mas também o Inferno, dividido em lugares adequados aos pecados e as suas punições, sobre os quais há inscrições explicativas. Essa sugestão, da Arte da memória como parte da Prudência, leva a indagar se as misteriosas inscrições, tão características nessa obra, não devem algo aos alfabetos visuais e às imagens de memória, isto é, se o sonho arqueológico de um humanista não se mistura aos sonhos de sistemas de memória para formar a estranha fantasia. (2007. pp 162-3)

Se o teatro de Camilo visava a promover a recordação – que, vale lembrar, surge nesse contexto como formulação ativa do intelecto –, o ambiente onírico de Polifilo promove o

sonho e a criação, na medida em que instiga a busca de conhecimentos e a reorganização livre e constante desses.

Para isso, no entanto, não evoca um modelo de leitura linear, tradicional. Não há percurso de leitura único, ou mesmo mais indicado.

Ao seguir a linha principal da narrativa, o leitor recebe a oferta de oportunidades de tomar desvios para assuntos de interesse pessoal, ou de persistir seguindo a principal linha da história. A narrativa do romance pode ser ligada ao *hall* central de um museu e cada écfrase a uma exposição (lateral). Como alguém que vai a um museu pode escolher quais salas auxiliares adentrar e por quais passar direto, do mesmo modo os leitores da *HP* ou seguiam tais tangentes ou passavam por elas. (RUSSELL, 2014, p. 20).¹⁹⁸

A comparação entre os percursos do leitor da *HP* e do visitante de um museu encontra pontos em comum com a ideia do *Teatro* de Giulio Camilo. Não à toa. Em ambos é clara a noção de um caminho do conhecimento que se faz das escolhas pessoais ante um repositório de saberes. Essa perspectiva se reflete também na concepção da *HP* como câmara poético-linguística e de maravilhas, proposta por este trabalho. De fato, as câmaras de maravilha estariam, por assim dizer, tanto espacial como epistemologicamente, na base de uma concepção que desembocaria nos museus contemporâneos. Porém, essas não se caracterizavam pela franca liberdade que Russell destaca ao aludir a salas e exposições acessórias ou laterais. Assim como um museu contemporâneo, os *studioli* e câmaras maravilhosas¹⁹⁹ possuíam, usualmente, um programa, uma elaboração curatorial. Mantinham com essa concepção esquemática um vínculo bem mais estreito, contudo. A seleção de imagens, os posicionamentos espaciais, ordens e categorias de objetos eram determinados por uma *inventio* específica. O visitante, por certo,

¹⁹⁸ *In following the main thread of the narrative, the reader is offered opportunities to take detours into subjects of personal interest, or to persist in following the main storyline. The romance narrative can be likened to the central hall of a museum, and each ekphrasis to a side exhibit. As a museum-goer can choose which side rooms to enter and which to pass by, likewise readers of the HP either followed these tangents or passed over them.* (RUSSELL, 2014, p. 20).

¹⁹⁹ Neste ponto do trabalho, interessa mais o protocolo geral e o conjunto de concepções de base, em grande medida semelhante, que sustentam os fenômenos colecionistas dos *studioli*, das câmaras maravilhosas e, um pouco posteriormente, dos gabinetes de curiosidades. O Capítulo 3 desta tese, no entanto, trará algum aprofundamento sobre a distinção que correntemente se faz entre esses ambientes. (Cf. POMIAN, 1987; SCHNAPPER, 1988; BREDEKAMP, 1997; FALGUIÈRES, 2003; SCHLOSSER, 1988; LIEBENWEIN, 2005; LUGLI, 1988, entre outros).

podia ali perfazer seus próprios caminhos mnemônicos e seguir segundo as suas escolhas. Mas essa não era parte fundamental da pauta.

Na câmara de maravilhas, a ideia de pletora importa. A noção aí subjacente é a da *copia* latina, que articula aos valores da quantidade e da variedade às ideias de abundância, fartura, riqueza. Isso não quer dizer, no entanto, que elementos nessas câmaras prescindam de uma categorização organizada. Impera sobre sua distribuição ambiental uma necessidade de demonstrar a multiplicidade, o grande número de itens e mesmo a variedade de saberes condensados em um único recinto, ou itinerário. Muitos são os *studioli*, câmaras e, posteriormente, mesmo os gabinetes, projetados para levar seus visitantes a percorrerem um determinado caminho, em que a iluminação gradativa do intelecto e a mudança de percepções e emoções eram orientados por uma sequência de apresentação.

Diante disso, a análise sugerida aqui corre levemente em paralelo à proposta por Russell, embora valide as aproximações pontuadas por esse autor. É possível conceber cada écfrase como um microcosmo independente na narrativa. O modelo narrativo da *HP* não posiciona o enredo em si como um elemento de valor absoluto ou independente, antes o constitui pela própria soma dessas écfrases. O caminho de Polifilo não é compreensível apenas no trânsito material do personagem, da floresta escura, à Ilha de Citera, passando pelo Palácio da rainha Eleuterilide. Seu *iter sapientiae* se configura a cada pausa do pensamento, a cada conjunto de observações e ponderações que emergem ao longo desse percurso, a cada movimento da *inventio* e do *ingenio*.

No entanto, há o programa. A *HP* estaria, portanto, a meio caminho entre a câmara de maravilhas e a ideia do *Teatro*, que seria um outro lugar de arregimentação de objetos do saber, porém um passo mais próximo de uma tipologia desses ambientes que viria a se consolidar no final do XVI, gradativamente reforçando aspectos voltados às investigações sobre filosofia natural, ao extraordinário e mesmo ao bizarro. Porém, antes de mais nada, contando que a oferta de uma pletora de itens fosse prover material para inventários e caminhos mentais particulares, em cada expectador. O *Teatro* e a *HP* têm em comum uma perspectiva interativa, materializada na oferta de temas e materiais diversos, a serviço de um público que fará seu próprio itinerário. A obra atribuída a Colonna, no entanto, oferece um pouco menos de liberdade, mantendo ainda, o enredo e a disposição em páginas ordenadas em si, como grande linha mestra a ser seguida por seu visitante. Mas espera-se, ainda assim, que ele conduza sua

própria jornada de *inventio* e, eventualmente, selecione o que lhe interessa. A interação é esperada.

Laivos dessa expectativa são perceptíveis, inclusive, no modelo de diálogo encetado com o público. O narrador é autoconsciente de sua narrativa. Mais de uma vez demonstra ao leitor metaconsciência de seu processo narrativo, como em “Do modo como cito, assim se mostrava esta pequena montanha silvosa, cercada de árvores, a ser observada pelos olhos [...]”²⁰⁰. Do mesmo modo, Polifilo articula tópicos alinhados a esse perfil dialógico. Blinda a sua suposta insuficiência verbal com a tópica da *inania verba*, ou manifesta ao público suas hesitações pessoais: “Por isso julgo ser mais que árduo e parece-me difícil o querer narrar isso com agudo engenho: mas quanto me ocorra da memória rapace, ressoante e árida para deitar na página, tanto eu tratarei de escrever.”²⁰¹. Aqui, mais do que a uma exploração da tópica da modéstia via a declaração de *inania verba*, recorrente na obra, percebe-se um tom familiar dirigido ao leitor. Trata-se de uma declaração em primeira pessoa, uma declaração sobre a impotência ante as exigências do ofício das palavras (inclusive, mais especificamente, da escrita) posicionado justamente no meio de uma éfrase.

Recursos como esses revelam um narrador também consciente do outro a quem narra. A oferta de uma diversidade de imagens, tópicos, dados é acompanhada de algum diálogo. Mais do que mero ajuste de expectativas, esse trabalho narrativo evidencia a interação como algo esperado.

1. 6 Pegadas de Polifilo no jardim da cultura ocidental: algumas observações sobre a influência e a fortuna crítica da *HP*

Por ser um livro que explora diversas matérias, a *HP* é dotada de diversas linhas de força internas, não é de estranhar que suscite interesses bastante específicos e forneça material abundante para satisfazê-los. Exemplos disso são os numerosos estudos a respeito do aparato arquitetônico presente na *HP* e sua influência sobre edifícios e jardins, ou ainda as investigações

²⁰⁰ *Per questo recencito modo dunque se dimostrava questa silvosa contrata circunclusa dall'arborifera montanha, assi ad gli occhi spectanda [...]*(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 62).

²⁰¹ *Per la quale cosa più che árduo iudico et difficile arbitro il volere et cum acre ingegno narrare: ma quanto la rapace, retinente et árida memoria nella lauda collocata mi sovenirae, tanto io brevemente me adapteró ad scrivere [...]*(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 286).

que procuram lê-la como um tratado alquímico, ou um material destinado a prover subsídios para agudos jogos mentais.

A análise das interrelações da *HP* com outras obras e as observações sobre seu papel como parte do universo literário e artístico estão, sem dúvidas, entre as linhas de pesquisa mais desenvolvidas sobre a obra. Uma vez, porém, que não costuma integrar o cânone acadêmico, por assim dizer, das obras de seu período, a *HP* não é elo de uma cadeia linear imediatamente resgatável, de vínculos, emulações. Para todos os efeitos, é difícil concebê-la encerrada a este ou aquele círculo intelectual, simplesmente.

Por um lado, isso facilita seu estudo como parte de uma teia de imbricamentos entre diversos universos, em várias artes, cuja relação muitas vezes é, num primeiro momento, subliminar.

Esse quadro, fica claro se observado o histórico da recepção da *editio princeps* da *HP*. Marcada por peculiaridades, quebra-cabeças linguísticos e narrativos, mistérios, desafios e construções intelectuais de diversa ordem, a obra de fato não teria encontrado significativa acolhida pelo público leitor de 1499²⁰², apesar de operar com modelos filosóficos, imaginários, metáforas e todo um aparato alegórico presente na arte seu momento histórico.

É provável, contudo, que os exatos componentes resultantes em uma fórmula refratária ao público no final do século XV tenham rendido à obra boa parte da atenção por ela recebida na contemporaneidade. Os desvios – ou arrojados – de seu modelo narrativo, de sua constituição física como livro e notavelmente de sua linguagem têm, na atualidade, angariado, se não alguns leitores, ao menos um número de interessados por sua suposta aura excêntrica, alimentada por comentadores de todos os tempos.

Sobre idealizações e uma dose de estereotipias, a *HP* acabou encontrando, ainda que indiretamente, uma vocação atual para o "*best selling*", seja em círculos mais eruditos, ou na cultura de massa. A *Misteriosa Chama da Rainha Loana*, de Umberto Eco, conta com um protagonista cuja tese, "ilegível", vale ressaltar, é sobre essa obra; ao passo que os jovens personagens de *O enigma do Quatro*, romance de Ian Caldwell e Dustin Thomason, debruçam-se exaustivamente sobre os enigmas do livro atribuído a Colonna e suas supostas revelações. Em tempos de fenômenos mercadológico-editoriais como *O código da Vinci*, a *HP* surge como um oásis de charadas e aventuras com sabor histórico a serem exploradas para saciar um público apaixonado por um Renascimento estereotípico, pontuado por enigmas e reviravoltas.

²⁰² Cf. Argan (1999, p. 263), Pedraza (2013, p. 35).

Apesar dessa relativa difusão popular, e, sem dúvida, da vasta bibliografia acadêmica a seu respeito, a *HP* conta ainda com uma série de aspectos a serem explorados por leitores e críticos. Parte disso se deve ao fato ter sido ainda observada sob poucos dos prismas possíveis diante da complexidade dos elementos que a conformam. Como lembram Mino Gabriele (2004) e Tamara Griggs (1998), é possível imaginar que muito se deixou de fazer pela análise da *HP* ao se investigar, quase exclusivamente e por tempo demais, a questão da autoria do livro, ou mesmo o aspecto estético de suas xilogravuras – tópicos de inegável valor, mas não suficientes para uma compreensão mais global da obra.

Única entre as edições aldinas, a *Hypnerotomachia Poliphili*, inegavelmente, deve boa parte dos seus modelos de recepção e, sem dúvida, muitos de seus leitores ao rico aparato gráfico que a acompanha: afinal, são quase duzentas xilogravuras, ricas em detalhes, em sensualidade e excentricidade temática, além de curiosamente posicionadas no impresso de um editor que não fez de ilustrações acompanhamento tão significativo para seus investimentos estéticos tipográficos em nenhuma outra obra.²⁰³

Não são poucas as análises da obra calcadas em seu poderio imagético, tanto gráfico, quanto eufrástico. Seus preciosismo e inventividade eidéticos colocaram a *HP* entre as influências de artistas como Ticiano, entre seus contemporâneos, e levaram-na a marcar definitivamente a arte maneirista e simbolista na Europa²⁰⁴. Tal abordagem está dentre as que agremiou um número expressivo de estudiosos, artistas e admiradores em torno de si, seja observando diretamente tais quadros que ladeiam o texto, investigando sua possível autoria e suas afiliações artísticas, seja explorando a carga imagética imposta ao leitor pelo texto em si, na descrição incansável de monumentos, jardins, edifícios e afins.

²⁰³ Quanto à especificidade de tal proposta aldina a opinião comum chegou a difundir a ideia de que se tratava de uma espécie de tentativa de popularização do objeto livro, ou uma tentativa editorial de atender as massas. O fato de o livro ter sido editado uma versão do vernáculo, ainda que latinizada, é também indício disso, para muitos. Era usual, no período, compreender a ilustração como apelo ao gosto de um público menos erudito. Como se viu em seção anterior desse trabalho, bem mais provável é que o esforço do editor e do autor aqui fosse justamente na direção oposta: a de destinar o livro ao um ‘leitor iniciado’. Isso é afirmado *verbatim* pelo patrocinador da obra em sua dedicatória para o Duque de Urbino.

²⁰⁴ Para uma visão da influência da *HP* nos seiscentos europeus a partir da análise do contexto francês, veja-se Blunt (1937).

A arquitetura, vale dizer, é um valor em si dentro do livro²⁰⁵ e, conseqüentemente, um ponto sobre o qual se dedica uma vertente forte da crítica da *HP*.²⁰⁶ Com uma terminologia vinculada aos tratados de época, seu autor transita confortavelmente por conceitos de Vitruvius, Alberti e Filarete. Suas descrições contam com apuro técnico suficiente para suscitar a hipótese de ser o próprio Giambattista Alberti seu legítimo autor.²⁰⁷ O detalhismo devotado à éfrase dos ambientes denota uma consciência²⁰⁸ da arquitetura como a construção de ambientes destinados a ser fruídos sensorialmente, transmitir mensagens, sensações, ou mesmo instigar estados de alma.

A arquitetura, na *HP*, surge, mais de uma vez, como metáfora do corpo – de suas partes e de suas sensações. Ambientações e edifícios sugerem estações do percurso sensual e iniciático do personagem Polifilo ao longo do livro²⁰⁹. É no vínculo entre a batalha amorosa do personagem, as paisagens oníricas que a compõem e a alegoria mitológico-clássica que se debruçam algumas das obras críticas de maior repercussão sobre o livro²¹⁰. As edificações refletem o mais alto gosto construtivo dos fins do século XV, em boa medida. Compositivamente, primam pela coerência, inclusive técnica, tal qual projetos a serem, de fato, executáveis. Há, inclusive, passagens que se dedicam a explicar, com rigor técnico, o funcionamento dos aparatos. É o caso, por exemplo, do excerto em que se analisa uma fonte cuja água é bombeada por um sistema de pesos. A narrativa de Polifilo traz o episódio lúdico aí deflagrado, tanto pela brincadeira aquática aos pés da estátua de um *putto* urinando, quanto pela investigação sobre o *modus operandi* do aparato:

Foi eu colocar um pé no degrau para chegar à queda d' água, que o urinante levantou seu pequeno Príapo e lançou uma água friíssima sobre minha face quente, o que quase me congelou, naquele instante. [...]

²⁰⁵ Apesar de, como lembra Argan (1999, p. 264) a teoria arquitetônica, nitidamente repetidora de princípios de Vitruvius e Alberti, "não ser a parte mais viva da obra", a *HP* parece ter alcançado reconhecimento fustal de seu valor tratadístico nessa seara. Surge alocada entre teóricos da arquitetura, por exemplo, na compilação contemporânea *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present*, ao lado de Alberti, Filarete, Piranesi, Palladio, Bruneleschi e outros.

²⁰⁶ Confinam-se, por exemplo, Kretzulesco-Quaranta (1986), Cruz (2006). Esse último dedica-se mesmo ao afã arquitetônico de reconstituir, com interfaces gráficas computacionais, os jardins e fontes percorridos por Polifilo.

²⁰⁷ É ao que se dedica, vale lembrar, Lefaivre (1997) em tese controversa, defendida em estudo que a despeito das polêmicas e dúvidas que suscita é uma das mais referidas obras da atualidade sobre a *HP*.

²⁰⁸ Não seria o caso, absolutamente, de tomar a arquitetura dos séculos XV e XVI como prática alheia ao efeito das edificações sobre seus usuários. Porém, suas considerações a esse respeito concerniam à estrutura, à proporção e eventualmente a seus valores simbólicos. Na *HP*, contudo, a ênfase na composição ambiental e em seus efeitos vai às raias de uma concepção cenográfica.

²⁰⁹ Para verificação de tal esfera, vejam-se, a exemplo, Argan (1999) e Ariani (2004).

²¹⁰ Cf. Lefaivre (1997).

Logo compreendi o truque daquele artefato, peritissimamente projetado: pondo-se algo sobre o degrau instável, esse se movia e fazia subir o instrumento do menino. Então, investiguei, a maquinaria, curioso artifício, examinando-a detidamente, o que me foi muito agradável.²¹¹ (HP., VIII)

Um pouco adiante, já no episódio que apresenta os deleites de Polifilo à mesa de um banquete, no Reino de Eleuterilide, a ludicidade do momento é permeada por uma observação de engenharia ainda mais detalhada:

De repente, apareceu uma obra milagrosa: outra fonte permanente de elaboração muito pensada, feita do mesmo material da anterior, mas de outras e digníssimas forma e realização, admiravelmente torneada, calçada sobre um eixo estável, em torno do qual volviam-se rodas móveis²¹² [...]. (HP, IX).

Tal taça, colocada na parte de cima, fora tão perfeitamente fabricada, que, quando a biga se movia, a haste ligada à taça girava fazendo a água transbordar e lançando-a para fora do espaço ocupado pela árvore. Quando as rodas paravam, o giro cessava. Por isso, julguei que o movimento giratório recebia impulso de uma das rodas, que continha outra, dentada, atrás do fuso móvel, o qual tinha os receptáculos para os dentes e movia o estípite da taça.²¹³ (HP, IX).

A tal conhecimento engenhoso, também característico do período histórico, amalgamam-se traços claríssimos do universo antigo idealizado. As construções surgidas na HP configuram uma sucedânea de *loci amoeni* ou *terribili*, cuja função é claramente alegórica. Edificações de uso corrente, habitações funcionais ficam fora desse espectro. O palácio da Rainha Eleuterilide, por exemplo, não remete aos palácios duais da Península Itálica. É um

²¹¹ *Ne piu praesto, uno pede posui sopra uno grado per farne all'aqua cadente, che il mengore levoe el priapulio et nella calda facia trassemi l'aqua frigidissima, que quase in quello instanti me gongenulai indrieto.[...]. Daposcia io conobbi la deceptione dil'artificio peritissimamente excogitato che, ponendo sopra el grado imo instabile pondo alcuno, in giù el se moveva et traheva lo instrumento puerile. Onde cum subtile exame investigato la machina et curioso artifício, mi fue molto gratissimo[...].* (HP, POZZI; CIAPPONI, 1980, pp. 77-78)

²¹² *Novissimamente apparve uma miraculosa opera, um'altra Fontana perpetua per artifício excogitato, dela inanti dicta materia ma di altra dignissima deformatione et figmento, mirificamente tudiculata, fundata sopra uno stabile axide, per il quale volubile rote invertivano.* (HP, POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 104).

²¹³ *Tale vaso supremo collocato, tanto perfectamete fue fabrecato che, quando la biga era mota, il stylo cum il vaso commeso gyrovase intorniano et fundendo l'aqua fora del contento dell' arbore et, affirmantise le rote, cessava il gyrrar. Et per questo modo pensiculai che il trochiare suo havea la violentia da uma delle rote, continente um'altra denticulare verso il fuso versatile, il quale havea gli receptaculi degli denti et moveva il stipite del vaso.* (HP, POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 108).

complexo alegórico em que o ornato e o prazer se sobrepõem a qualquer possível função fática, ordinária ou real das salas e aposentos. Salas de jantar não se configuram simplesmente como tal. São antes espaços pluridecorados, de contemplação. A arquitetura engendrada por Colona plasma espaços míticos, heterotópicos, como lembra Pericolo (2009).

Nada a estranhar, se lembrarmos que a narrativa transcorre dentro do sonho, em paisagens, portanto, coerentemente oníricas. Na obra, ambientes refletem e alimentam estados físicos e da alma, alegórica e esteticamente.

Correndo em paralelo aos focos centrais do circuito das letras, ou dos debates artísticos, a *HP* teve uma penetração considerável nesses universos, ainda que de modo indireto. Sua posição no ambiente cultural que a circundava foi, porém, desde um primeiro momento, menos a de matéria de emulação e mais a de objeto de pesquisa. Ann E. Moyer (2015, p. 84) destaca que uma das linhas mestras permanentes na recepção da obra reside justamente na análise de seu impacto, por assim dizer, acadêmico. Essa autora, ao observar anotações marginais deixadas por leitores dos séculos XV e XVI, posiciona os interesses e esforços ali registrados dentro dessa vertente. Afinal, os leitores em questão deixaram nas margens de seus volumes da *HP* considerações sobre vocabulário, retórica, círculos letrados, entre outras. Como ressalta a autora,

eles podem corrigir erros que se apresentem; realizar desenhos relacionados ao texto ou às ilustrações de alguma maneira; explicar termos difíceis, localizar as referências clássicas empregadas pelo autor, ou oferecer uma explicação alegórica de um nome, evento, ou algum outro aspecto do texto. (MOYER, 2015, p. 82).²¹⁴

Essa visão é corroborada pelas percepções de outros autores que também realizaram análises das marginálias deixadas por leitores dos primeiros séculos após a publicação da *HP*. Autores com que Moyer dialoga diretamente, como Fumagalli (1992) e Stichel (1998), caminham na mesma direção, apontando leitores que deixaram grafados em suas páginas rastros de um trabalho intelectual, por vezes até mesmo técnico, sobre os temas apresentados pela obra. Do mesmo modo, Russell (2014), em uma tese dedicada exclusivamente à análise dessas notas, deixa claro um interesse permanente por parte de um público erudito, que trabalhava com as

²¹⁴ *They may amend the text, correcting errors; offer drawings that relate to the text or the illustrations in some way; explain difficult terms; track down the classical source used by the author; or offer an allegorical explanation of a name, an event, or some other aspects of the text* (MOYER, 2015, p. 82).

linhas de Colonna, seja como fonte de informações, seja como articulador de conhecimentos, ou objeto de crítica.

Tal perspectiva, no entanto, passa a ser formalmente verificada em 1872, quando Albert Igl defende uma tese doutoral averiguando os aspectos históricos da obra. Nesse momento, a *HP* passa oficialmente ao domínio acadêmico, onde se mantém como objeto de interesse. É fato que Moyer (2015, p. 84) antecipa esse ingresso oficial da obra no universo da crítica especializada em alguns séculos, ao considerar a publicação de Apóstolo Zeno sobre a *HP* ou ainda as discussões e aproveitamentos da obra no ciclo literário de Algernon Charles Swinburne. Uma visão igualmente plausível. Porém, em sentido efetivamente lato, a influência acadêmica da *HP* pode remontar mesmo às suas alusões por figuras intelectuais coevas a ela, que teriam empregado a obra em suas metáforas, *exempla*, modelos de pensamento, como Castiglione e Cardani.

Mais ou menos indiretamente, a *HP* se faz notar por pensadores extremamente significativos. Em 1889, Aby Warburg teria lido pela primeira vez a edição francesa de 1546, ainda como estudante de doutorado. Elementos iconográficos da obra de Colonna teriam contribuído para os estudos sobre a *Nympha Florentina*, uma figura mitológico-artística cuja permanência e características Warburg analisava. A referência explícita à *HP* aparece em sua tese, durante o levantamento de evidências comprobatórias de que uma das ninfas no famoso quadro de Botticelli, *O nascimento de Vênus*, representaria, de fato, a Primavera (WARBURG, 2015, pp. 42-43).

Igualmente notório é o conjunto de abordagens da narrativa polifilesca realizada por membros do círculo warburgueano. Gombrich (1951) ressalta a importância da *HP* em Roma, especialmente como influência na imagética de Bramante. Em similar vinculação da *HP* às artes visuais, Fritz Saxl (1937) estabeleceu relações diretas entre o texto e uma obra de Garofalo.

Frances Yates cita o trabalho de Colonna como a tentativa de criação de um grande esquema mnemotécnico. Ao discutir tratados dessa arte e a elaboração de memórias artificiais, a autora afirma que, durante o Humanismo, essa esfera do saber teria atingido tamanha atenção à minúcia e complexidade, a ponto de se afastar da utilização prática e se tornar uma espécie de jogo intelectual. Nesse período,

as regras da memória tornam-se cada vez mais detalhadas; as listas alfabéticas e os alfabetos visuais encorajam seu uso trivial. Sente-se com frequência, ao ler os tratados, que a memória degenerou em uma espécie de palavras cruzadas, uma distração para longas horas de claustro; muitos de seus conselhos podem não ter tido qualquer utilidade prática; letras e imagens tornam-se jogos infantis. No entanto, é possível que esse tipo de uso estivesse de acordo com o gosto do Renascimento e sua paixão pelo mistério (YATES, 2007, p. 162).

Ao se referir à memória que se degenera, a autora fala das técnicas de mnemotécnica, que, para resgatar algo na lembrança, sugeriam esquemas de conexão entre dados configurados por toda uma série de relações. Esses esquemas, sim, teriam degenerado em aparatos lúdicos e trivias.

Edgar Wind (1958/2012) por sua vez, observou a *HP* como um texto neoplatônico que evocava conteúdos herméticos e os mistérios pagãos, empregando-a como uma das bases para sua série de estudos sobre a religiosidade antiga e sua retomada durante os séculos XV e XVI.

A influência da *Hypnerotomachia* se estende para a idealização de ambientes. Mais de um estudioso coloca a viagem de Polifilo em franca relação com o misterioso jardim maneirista constituído em meados, do século XVI, por Vicino Orsini, em Bomarzo. No *Sacro Bosco*, como é chamado, vegetação, arte escultórica e arquitetura confluem para conduzir seu público a uma atmosfera de sonho, em que se desafiam as normas da convenção e da logicidade linear do cotidiano. Anne Bélanger (2007) alega que a *HP* é a chave interpretativa necessária para se compreender as misteriosas incongruências propostas pelo Jardim, que possui em seu interior, por exemplo, uma torre inclinada, em cujos cômodos é quase impossível se manter em pé; uma sala de refeições em formato de uma cabeça de pedra gigantesca, dentre outras atrações que desafiam o conhecimento pré-estabelecido do mundo. No mesmo sentido, Michel Baridon (1998) vê em ambas as obras, a *HP* e o *Sacro Bosco*, uma enigmática proximidade, como se um fosse a paródia do outro. Há aparentes citações da narrativa de Polifilo por todo o Jardim de Bomarzo. A começar da própria atmosfera geral, de viagem por meio de uma estatuária impressionante, em um bosque repleto de espécies vegetais e cenas que beiram o fantástico, o terrível, o espetacular e desafiam o intelecto e os sentidos.

Na sequência, é possível flagrar relações entre elementos descritos na *HP* e conjuntos escultóricos ou arquitetônicos que compõe o Jardim de Orsini. No texto de Colonna,

Polifilo faz a primeira parte de seu percurso, exatamente em um bosque obscuro e enigmático. Lá, se depara com um conjunto escultórico que representa uma gigantomaquia:

Voltemos à laje ou pedestal situado sob a pirâmide, em cuja frente vi elegante e magnífica escultura de cruel gigantomaquia, a que faltava unicamente o sopro vital [...] Quanto aos gigantes, depois de lançar armas de arremesso, abraçavam-se estreitamente uns com os outros, uns eram arrastados com os pés presos nos estribos, outros tinham os corpos pesadamente esmagados e alguns caíam feridos dos cavalos; outros de boca para cima, lutavam, protegendo-se com o escudo.²¹⁵

A gigantomaquia é uma das cenas escultóricas encontradas em Bomarzo.



Figura 14: Gigantomachia nos Jardins de Orsini, em Bomarzo. Disponível em: <<http://wikimapia.org/12117703/Park-of-the-Monsters-of-Bomarzo#/photo/5225938>>

²¹⁵ Ritorniamo al praesente alla meta ovvero tessella subiecta alla pyramide, nel fronte della quale io mirai una elegante et magnifica scultura di una crudele gigantomachia, invida solum di vitale aura, [...] Et gli giganti, proiecte le armature, l'uno cum l'altro strictamente amplexabondi; tali cum gli pedi retituti nella subsolea, traportati; altri sotto gli corpisui erano soppressamente calcati; et chi cum li cabali saucci praecipectavano; alcuni ad terra prostati, cum la parma resupini protegentise, pugnavano. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.20 - 21)

No mesmo bosque, no qual inicia sua viagem onírica, Polifilo encontra uma estátua oca e gigantesca, em cuja boca, aberta para acolher visitantes, entra:

O colosso jazia no solo de boca para cima e estava fundido em metal com admirável habilidade. [...] Poderia galgar por seus cabelos até o peito; e pelos crespos e revoltos pelos de sua espessa barba chegava-se à boca aberta em lamento. Ele era inteiramente escavado e oco e eu, estimulado pela curiosidade e sem hesitar, meti-me em sua boca., desci os degraus de sua garganta até o estômago ²¹⁶ (HP. IV).

A ideia ecoa no conjunto usualmente denominado como *Boca do Orco*, em Orsini. Similarmente ao narrado na HP, se trata de um colosso em cuja boca, cercada por espessa barba, se pode adentrar. No lábio superior, a criatura possui os dizeres “Todo pensamento voa” (*Ogni pensiero vola*). Segundo uma interpretação corrente, seria uma alusão à excelente acústica do interior da boca do monstro. Qualquer pensamento, mesmo murmurado em seu interior, alcançaria ouvintes nos degraus da entrada.

O colosso no qual entra Polifilo também possuía tal notável qualidade de propagação sonora, conforme atesta o personagem: “Ali, completamente comovido, arranquei do meu coração um gemido suspirante, invocando Polia. Nisso, não com pouco horror, senti ressoar toda a brônzea máquina.”²¹⁷

²¹⁶ *Il quale iaceva decumbendo supino, di metallo mirabile artificio conflato [...] et per le crinisopra il pecto se poteva ascendere et per li tomentati et tomentati pili dillafulta barba alla lamentabonda bucca. Il quale metosamente era tutto inane et vácuo. Per quellla dunque dal curioso scrutario stimulo senza altro consultmine impulso, nella gula per graduli introgresso, et d'indi nel stomaco [...].* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 28).

²¹⁷ *Et quivi tuto commoto dal profundo dil mio core subtraxi uno mugente suspiro, Polia invocando, in tanto che tuta la érea machina risonare cum nom poco horrore sentiti.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 28)



Figura 15: La boca de l'Orco, em Bomarzo. Fonte: wikicommons. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Orcus#/media/File:Bomarzo_parco_mostri_orco.jpg

Morgan (2016, pp. 62 e 133) destaca, além da vinculação com o grotesco, manifesta já no fato de a *Boca do Orco* representar uma parte do corpo extirpada e isolada como um novo todo, seu caráter lúdico e dual. Dentro dela, há uma mesa para jantar, onde as pessoas comeriam, ao mesmo tempo em que estariam sendo devoradas pelo monstro. Tal tipo de jogo mental, característico do maneirismo acompanhará a noção de ou maravilha, aderida aos monstros e colosso, por exemplo, logo nos séculos seguintes à publicação da *editio princeps* da *HP*. Porém, apesar de, tanto o jogo, quanto a dinâmica do maravilhamento estarem presentes na *HP* e em suas circunstâncias históricas humanistas, lá o escopo de tais fenômenos seria algo distinto. A viagem no interior do Colosso encontrado por Polifilo é uma jornada educacional, sobre a anatomia humana, as doenças que acometem os órgãos internos e suas respectivas curas. Ademais, o personagem termina sua incursão pelo corpo do gigante com uma metarreflexão pedagógica sobre o material com que se confrontara: sua “arte superior a todas, com requinte engendrada, pela qual, sem empregar anatomia, se concebia o homem.”²¹⁸.

Esse exemplo ilustra o modelo de “permanência” mais usual para as matérias da *HP*. Na cadeia de influências desse romance, raramente se observarão relações diretas na

²¹⁸ *Arte sopra omni exquisito inventa che homo sencia anatomia praestante se facesse. (HP, POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 28).*

intenção e matéria. Suas citações, usualmente indiretas e difusas, ou redimensionadas de acordo com novas e distintas visões, são ainda assim numerosas e significativas.

No caso do Bosque em Bomarzo, esses são apenas alguns exemplos pontuais. Cabe considerar ainda o modelo de influência indireta para o qual as relações entre a *HP* e o bosque são ilustrativas.

O *Sacro Bosco*, também denominado *Parco dei Mostri*, teve influências no pensamento de Jean Cocteau e Salvador Dalí. Esse último teria feito um pequeno filme sobre o jardim, em 1948, intitulado *Bomarzo*. Mais contemporaneamente, Niki de Saint Phalle encontrou nesse espaço onírico, matéria para seu *Tarot Garden*. Desse modo, a *HP* acaba se colocando, ainda que como influência indireta, na base da constituição de pensamentos e poéticas significativos da atualidade.

Tão profusa em influências recebidas como cedidas, a obra também suscita estudos que visam a contextualizá-la na deriva literária através dos tempos. Estudos de arqueologia textual, assim como de projeção de suas influências em discursos não apenas literários como artísticos em geral. É o caso da obra de Stefano Colona (2012), e da *Hynerotomacheana* de Gombrich. É curioso observar que, ao longo de sua trajetória, a *HP* foi bem mais valorizada pela história da arte que pelos meios literários. Apenas a partir de meados da década de 60 do século passado passou a ter lugar garantido nos estudos literários. Em diversos dos comentários emblemáticos a seu respeito, o comum foi geralmente minorar seu valor como texto. É o que se lê em comentários de autores como William Ivins, Benedetto Croce, Charles Ephrussi, Francesco Fabbrini, Domenico Gnoli e Claude Popelin, por exemplo.

2. MARAVILHA CURIOSIDADE E PLETORA EM BATALHAS DE AMOR E SONHO

Em uma reação típica da crítica frente à HP até meados do século XX, Benedetto Croce alega que se esse “não fosse um livro tão sério, longo e pesado, seria possível interpretá-lo como uma caricatura do Humanismo” (CROCE, 1950, p. 50)²¹⁹. Sob a carga pitoresca dessa afirmação jaz certa dose de verdade, na medida em que o livro se constitui sobre a fusão de valores essenciais ao ideário humanista. Na confluência de doutrinas aristotélicas e neoplatônicas, pensando o amor ante o sopesamento dos desejos carnavais e espirituais e investindo na condução da narrativa de uma jornada erótico-sapiencial, a *HP* operacionaliza temas e conceitos notavelmente caros ao seu momento histórico.

O humanismo na obra de Colonna não é, contudo, caricato. É, antes, investido de uma ironia engenhosa que, muitas vezes, se manifesta por meio da exploração do excesso e da pletora. A *HP* tampouco é estritamente séria: a hiperbolização se revela aí instrumento de uma jocosidade destinada a envolver o leitor e que faz parte da ampla gama de aspectos intelectuais explorados na obra. É possível mesmo, em mais de uma passagem, se falar em humor. Como apontado anteriormente, o próprio título ecoa o parodístico *Batrachiomyomachia*. Além disso, há alusões escatológicas e algo deslocadas, à excreta, que parecem servir para incitar o riso, em alguma medida. Veja-se, a exemplo, a seguinte dica arquitetônica: “[...] pelo que não se devem colocar a céu aberto escadas, nem calhas ou gárgulas, primeiro pelo perigo de colapsarem, depois, porque, assim como quem urina perto dos pés estraga e suja os calçados, deve-se evitar esse inconveniente: as quinas descobertas são escavadas pela água que as inunda, ainda mais quando a pedra abaixo lhe opõem resistência. Quanto mais a água escorre pelo calçamento e pelos muros, mais gotas e respingos se desprendem das fendas resultantes, não sem grave injúria, dano e respingamento, que, pela ação do vento, se lança nos muros, rendendo-lhes manchas pútridas e terrosas.”²²⁰

²¹⁹ *E, se quel libro non fosse stato così serio e lungo e faticoso, si potrebbe interpretare come una caricatura dell'umanesimo.* (CROCE, 1950, p. 50)

²²⁰ [...] *imperoché negli aedificii sub divo scale, compluvio o vero gurgiti non se debi locare, primo per le periculo del lapso; secundo, colui che minge proximo ad gli sui pedi, destruge et gli calciamenti sui spurca dunque deve se tale inconveniente fugire: lo imbricio discoperto, per inundante aqua l'area excava et più enorme si resistentia de subdita petra se oppone, che tanto più l'aqua al pedamento salisce et muri, quanto che dalle gutte, dalle stille resultant, se defende; non senza grave iniuria, damno e iactura et per ventilare impeto l'aqua per gli muri fundese, reddendoli poscia putri et terrosi[...].* (HP, POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 196).

Em sentido idêntico, se pode observar a menção à excreta e a partes do corpo correlatas a ela, quando Polifilo expressa o medo de virar conteúdo nos intestinos de uma besta: “[...] destinado a ser destruído pela crudelíssima voracidade e arrebatada glotonaria desse terrível dragão – pobre de mim! -- serei atirado inteiro às vísceras abjetas, sujíssimas, cheias de esterco para nelas apodrecer? Só para em seguida dali ser lançado fora por aquela incogitável saída?”²²¹. Essas são referências que flertam com o grotesco e cujo intuito pode ser jocoso, ou, notavelmente no segundo caso, expediente retórico de ampliação do sentimento de abjeção levantado pela cena.

2. 1 A *curiositas* humanista

Herdeira do mito bíblico da expulsão do Paraíso, a visão predominante da curiosidade nas obras patrísticas e escolásticas foi basicamente a de um impulso condenável, capaz de corromper. Em linhas gerais²²², a *curiositas* surge nesse contexto como responsável por mover a alma a indesejáveis turbulências e afastá-la do divino. Uma das principais matrizes dessa noção está no *Novo testamento*, onde João (1 Jo, 2, 16)²²³ aponta o trio de concupiscências – da carne, dos olhos e das coisas do mundo²²⁴ – como características da transitoriedade mundana, em oposição à perenidade de Deus. Tal tríade – *voluptas*, *curiositas*, *superbia* – será uma das encampadas pelo pensamento agostiniano, que condenará a curiosidade, entendendo-a como um *desejo dos olhos*²²⁵, capaz de levar à derrocada do espírito. A *cupiditas* do olhar se

²²¹ [...] *et alla saevissima voracitate et subitosa ingluvie di questo terrifico dracone interituro destinato, che heu me, sia integro nelle foede et spurcissime et stercorarie viscere a putrefarmi traictato? Et d'indi poscia al non cogitando exito fuori egesto?* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 56)

²²² Observações mais aprofundadas sobre esse e outros aspectos do histórico da curiosidade como noção no Ocidente pode ser encontrado em Marrou (1938), Labhardt (1960), Bummeberg (1985/1966), Harrison (2001), e Carruthers (2009).

²²³ Esse é um trecho emblemático na tradição posterior, notavelmente no que tange a vinculação da *curiositas* com a *voluptas* e a *superbia*. No entanto a posição contrária frente ao excessivo conhecer das coisas do mundo é tópica que se repete no pensamento bíblico. Vejam-se, a exemplo, além do *Gênesis* 3: 1-7, clássico sobre o tema, também *Eclesiástico* 3:21-23; *Coríntios* 1:19-27, 2:1 f.; *Colossenses* 2, 8; *Timóteo* 6: 20. Embora de modo menos objetivo, o tema ressurge ainda em *Eclesiastes* 1:18, 12:12; *Esdras* 4:23, 1352 e *Coríntios* I 8:l, por exemplo.

²²⁴ *VULGATA. Johannes, 2, 15-17: 15 Nolite diligere mundum, neque ea quæ in mundo sunt. Si quis diligit mundum, non est caritas Patris in eo/16 quoniam omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitæ: quæ non est ex Patre, sed ex mundo est./17 Et mundus transit, et concupiscentia ejus: qui autem facit voluntatem Dei manet in æternum.* [grifo nosso]

²²⁵ Comentando justamente a *Epístola de João*, no *In Epistolam Ioannis ad Parthos Tractatus* II, 13, Agostinho aproxima o afã pelo milagre da concupiscência dos olhos, que, declaradamente, denomina “curiosidade”: *Tentare utrum exaudiat illos Deus in miraculis, curiositas est, hoc est desiderium oculorum; non est a Patre/* “Tentar

desdobrará ainda em vontade de saber, igualmente condenável. Daí ser possível compreender também o excesso de qualquer conhecimento²²⁶ como produto da curiosidade. Trata-se de uma posição mantida, a exemplo, por Tomás de Aquino²²⁷ e consolidada na patrística em geral.

Mesmo a antiguidade pagã grecolatina²²⁸ não é a mais generosa ante a *curiositas*. No ambiente helênico, dois dos mitos arcaicos fundantes versam sobre a desordem deflagrada pelo desejo de ver, de saber: sob esse ímpeto, Pandora e Prometeu põem a perder o antigo equilíbrio entre os mundos divino e humano. Movidos pela vontade de conhecer e dar a conhecer, instauram uma nova ordem, nascida da subversão. E se, por um lado, essas narrativas míticas não apresentam uma interpretação de todo negativa da curiosidade, também não lhe soam exatamente favoráveis. Seus personagens centrais são responsáveis por estabelecer um cosmos cindido, no qual as dinâmicas entre homens e deuses se tecem sobre diferenças irreconciliáveis. Prometeu é o titã filantropo, maldito entre os deuses, porque favorável à humanidade. Pandora, a primeira mulher, desgraça o destino de sua grei ao libertar todos os males de dentro de um vaso. Ambos epitomizam as sempre drásticas consequências do conhecimento, concebível aí como fator de transgressão dos limites cabíveis ao humano. Saber mais que o condizente com sua condição, não à toa, é uma forma de *hybris* em que incorrerão muitos dos heróis míticos²²⁹.

Na *Metafísica* (II 980 a- 982 b), Aristóteles declara que a vontade de conhecer é natural do ser humano. Porém prossegue diferenciando *thaumas*, o maravilhamento, de *periergia*, a curiosidade em si²³⁰. O primeiro seria o motor do saber, não a segunda.

Dentre os autores latinos, embora se conserve sob certa aura de neutralidade, a *curiositas* pode ser interpretada como frivolidade ou excesso. Em Cícero²³¹, surge ora como uma motivação conveniente para a busca de conhecimento²³², ora como uma procura

comprovar se Deus os ouve, buscando milagres, é curiosidade, que é um desejo dos olhos, não proveniente do Pai”.

²²⁶ Cf. *Confissões*, X, 35, por exemplo.

²²⁷ Cf. *Summa Theologiae, pars secunda secundae, quaestio 167, art. 1, vol. 10. I*. Nesse excerto, Tomás de Aquino aborda especificamente a curiosidade.

²²⁸ Cf. JOLY (1961)

²²⁹ No *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo, são exploradas as revelações, a visão e, finalmente, o conhecimento como elementos responsáveis por fechar o circuito da *hybris* do personagem trágico, constituindo-se também todo o movimento rumo ao saber em uma forma de transgressão.

²³⁰ Para uma abordagem mais detida sobre as aproximações e diferenças entre maravilha e curiosidade, vide Daston e Park (1998, pp. 303-339).

²³¹ Tradicionalmente, se admite que o termo *curiositas* seja um neologismo ciceroniano, e um *hapax legomenon* em sua obra, verificado pela primeira e única vez em na *Segunda epístula a Ático* (*Ad Atticus*, II. 12. 2).

²³² Sêneca, contudo, também retoma a ideia da curiosidade como algo típico do intelecto. No *De Otio* 5.3, por exemplo, afirma que *curiosum nobis natura ingenium dedit* “a natureza nos deu uma mente curiosa”.

destemperada por conhecimentos supérfluos. Sêneca, do mesmo modo, pontua o excesso de saber ou da ânsia por ele como algo pouco construtivo: a curiosidade seria, pois, uma forma de intemperança²³³.

Para alguns estudiosos, a visão pejorativa desse fenômeno teria se fixado no início da Idade Média e perdurado por um longo tempo. De acordo com Harrisson,

do período patrístico ao começo do século XVII, a curiosidade foi considerada um vício intelectual. Indivíduos curiosos eram considerados orgulhosos e soberbos e os objetos de suas investigações eram tomados por ilícitos, geradores de disputas, não apreensíveis pelo conhecimento ou inúteis. [...] As propostas de Francis Bacon para a instauração do conhecimento foram uma parte integrante do processo pelo qual a curiosidade passou por uma notável transformação de vício a virtude, ao longo do século XVII. [...] A reabilitação da curiosidade foi um elemento crucial na objetivação do conhecimento científico e conduziu a uma gradativa mudança de foco para longe das qualidades morais dos investigadores e da propriedade de seus objetos para procedimentos e métodos específicos. (HARRISSON, 2001, p. 265).²³⁴

De fato, a *curiositas* só viria a ser reabilitada de maneira generalizada o bastante a ponto de validar um novo modelo de conhecimento por volta do século XVII. Esse período a teria finalmente consagrado como uma virtude fundamental ao desenvolvimento do ambiente intelectual.

Durante o humanismo, notavelmente nos territórios germânicos, franceses e italianos, observou-se um franco desenvolvimento de instituições que passaram a produzir, gerenciar e difundir conhecimento. Transcendendo o âmbito das universidades e da igreja, até então responsáveis por essa função, as casas editoriais, sociedades e academias, os antiquários e mesmo os colecionadores geraram uma nova concepção de saber, ressemantizando o conceito

²³³ Vejam-se as *Cartas a Lucílio*. Nas cartas 48 e 177 podem-se verificar posições dessa mesma monta quanto à curiosidade.

²³⁴ *From the patristic period to the beginning of the seventeenth century curiosity was regarded as an intellectual vice. Curious individuals were considered to be proud and puffed out and the objects of their investigations were deemed illicit, dispute engendering, unknowable, or useless. [...] Francis Bacon's proposals for the instauration of knowledge were an integral part of a process by which curiosity underwent a remarkable transformation from vice to virtue over the course of the seventeenth century. [...] The rehabilitation of curiosity was a crucial element in the objectification of scientific knowledge and led to a gradual shift of focus away from the moral qualities of investigators and the propriety of particular objects of knowledge to specific procedures and methods.* (HARRISSON, 2001, p. 265).

de *curiosidade*. De acordo com Kenny (2010, p. 160), os novos sentidos depositados nessa palavra passavam, primeiramente, por uma requalificação valorativa. Da posição usualmente desfavorável que ocupava sob as vistas eclesiásticas durante a Idade Média, a curiosidade passa a algo positivo. Em segundo lugar, tais grupos teriam conseguido condensar, sob o título de *curiosos*, uma vasta série de conhecimentos. *A curiositas* emerge, então, como critério para a formação de uma categoria. Assim, convertido em objeto (seja material, seja discursivo), o conjunto dos saberes possíveis passa a ser compreendido, a um só tempo, como produto e motivo da curiosidade. O conhecimento em si passa a ser observado, sob tal ótica, como uma grande e metafórica coleção, ou um conjunto de coleções. Desse modo,

livros eram apresentados como gabinetes de curiosidade figurativos, ou como coleções de receitas, fatos, anedotas, notícias entre outros. Mesmo quando nenhuma metáfora de coleção era explícita, muitos livros sobre história, antiguidades, natureza, ciências ocultas viagens dentre outros foram apresentados como contendo discretos itens ‘curiosos’. (KENNY, 2010, p. 160).²³⁵

Esse tipo específico de livros, composto de coletâneas, como os herbários e os catálogos, torna-se comum já a partir do advento dos tipos móveis. Na esfera das Letras, tal perspectiva abarcava mais objetivamente as compilações de contos e florilégios.

Em um primeiro momento, portanto, uma narrativa romanesca, como a da *Hypnerotomachia*, estaria fora desse contexto. Contudo, é possível flagrar esse mesmo ímpeto colecionador e curioso nas páginas desse livro, até porque, ao organizar objetos, fenômenos e expedientes intelectuais sob o rótulo de *curiosos*, se está procedendo à reunião e categorização deles. Trata-se de um procedimento claro na *HP*, diante das suas listas – tanto verbais, como visuais – e do catálogo de características, constituído internamente à écfrase dos diversos elementos²³⁶. A polimatia se materializa aí sob a ideia da coleção, em um movimento que implica uma revisão da frivolidade atribuída ao conhecimento curioso.

No *De Finibus* (5. 49), Cícero alega que

²³⁵ Books were presented as figurative cabinets of curiosities or as collections of recipes, facts, anecdotes, news and so on. Even when no collecting metaphor was explicit, many books on history, antiquities, nature, occult sciences, travel, and so on were presented as containing discrete, ‘curious’ itens. (KENNY, 2010, p. 160).

²³⁶ Para desenvolvimento da ideia de coleção na *HP*, veja-se o capítulo seguinte desta tese.

um desejo pelo total conhecimento de itens diversos é característica dos curiosos. No entanto, ser conduzido, pela contemplação de matérias altas, a um estado de desejo pelo conhecimento é algo a ser considerado como marca de um intelecto superior.²³⁷

A princípio, a distinção entre mero afã e comprometimento fático com o saber estaria na qualidade do objeto a ser conhecido: apenas matérias mais dignas (*maiorum rerum*) justificariam a paixão do conhecimento. Não se pode, porém, deixar de considerar o papel reservado por Cícero à contemplação, fundamental para que a *cupiditas scientiae* transcendesse a superficialidade.

Residirá, pois, na *contemplatio* a articulação entre a diversidade e as matérias altas, responsável pela releitura posterior do conceito de *curiositas* ciceroniano que coloca em foco a postura do conhecedor, não o objeto, ou o desejo em si. Se conduzido contemplativamente, mesmo o conhecimento voraz, múltiplo – curioso, portanto –, pode ser índice de superioridade intelectual. A disposição de uma variedade de conhecimentos em coleções, nos *studioli* e câmaras de maravilha dos séculos XV e XVI, será justamente vinculada a essa postura contemplativa. Tais espaços eram destinados a uma releitura laica dos estados de excitação mental sob os quais se abandonaria a racionalidade chã em nome de uma percepção expandida. Inerente à meditação monacal²³⁸, o exercício contemplativo coaduna a *curiositas* (*periergeia*) ao maravilhamento (*thaumas*), conciliando, assim, o desejo da variedade à nobreza das matérias elevadas.

Sob essa tipologia espacial, o interesse múltiplo é a regra, e o curioso, de fato, se entrelaça ao contemplativo. A junção de numerosos objetos admiráveis é, em tal contexto, parte do projeto de um ambiente destinado a instigar atividades e reflexões. O que em Cícero era superficial ressurgiu aqui como matéria para o mais alto labor intelectual e está a serviço de uma forma de ascese.

Nesse cenário, não só o exercício da filosofia – ou da fé – promove a contemplação. Também as *tékhnai*, entendidas como as artes liberais ou, em sentido mais lato, também como a artesanaria de objetos e a construção de edifícios, passam a poder fazê-lo. Os elementos naturais

²³⁷ *Atque omnia quidem scire cuiuscumqu modi sint cupere curiosorum, duci uero maiorum rerum contemplatione ad cupiditatem scientiae summorum uirorum est putandum.* (CICERO. *De Fin.* 5. 49).

²³⁸ Esse tópico será desenvolvido a seguir.

(plantas e animais) são igualmente assumidos como matéria de contemplação. Onde quer que haja maravilhamento ou admiração extremos, há lugar para a elevação. Eis uma perspectiva em que o amor pela pletora pode ser considerado típico das mentes nobres.

Essa concepção da *curiositas* que concilia o desejo do olhar, a multiplicidade e o aprofundamento de questões intelectuais diversas é regra na *Hypnerotomachia*. Assim como acontecerá nos *studioli* e câmaras de maravilha, espaços dedicados à ascensão individual, no livro atribuído a Colonna, essa ansiedade pelo saber, a princípio inquieta e múltipla, dará muitas vezes lugar à contemplação e, mesmo, a um êxtase comparável ao místico. Uma proposição de Polifilo deixa clara essa aliança entre o prazer sensorial da visão o estado meditativo alcançado pela investigação. Ao observar uma série de elementos arquitetônicos antigos, o personagem declara:

Por isso, estando arrebatado e atado por diletto e inimaginável prazer ante a santa e veneranda Antiguidade, com tanta agradabilidade e admiração, eu me achei lançando olhares indeterminados, instáveis, impacientes. Observando aqui e ali, com vontade, perplexo de admiração e com a mente transbordante, examinava ponto a ponto aquilo que as histórias esculpidas significavam, especulando detidamente sobre isso com supremo prazer, boquiaberto por longo tempo e com vigilante intento, para que nada faltasse ali à satisfação dos meus olhos ávidos e do meu inexplicável apetite de mirar e remirar as obras excelentes e antiquíssimas.²³⁹

No excerto, Polifilo manifesta um estupor contemplativo que se evidencia em sua boca aberta, uma postura que deixa transparecer o transbordamento da mente (*mente circumfulto*) e se reflete nas escolhas vocabulares que apresenta. Ele se sobrecarrega de “admiração” (*admiratione*)²⁴⁰. Sua investigação tem uma faceta sensorial, expressa no prazer

²³⁹ *Per la quale cosa, rapto et prehenso de dilecto et inexcogitabile solatio essendo et dalla sancta et veneranda antiquitate com tanta gratia et admiratione, ch'io me ritrovai cum indeterminati, instabili et impasti riguardi. Indi et quindi volentiera mirando et di admiratione stipato et nella mente circumfulto, examinava discorrendo quello che le caelate historie significavano, cum ultroneo piacere quello fixamente speculando, cum gli labri aperti intento per longo proctato: niente dimanco non poteasi satisfacere gli avidi ochii et inexplicabile appetito di mirare et remirar le eccellente et veterrime operatione. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 49).*

²⁴⁰ Como se observará a seguir, a admiração é elemento corrente do arcabouço conceitual do *excessus mentis*, modelo de êxtase contemplativo em que a mente se libera de suas amarras racionais para vivenciar o absoluto e o sublime.

dos *olhos ávidos* (*avidi ochii*), mas “examina” (*examinava*) e “especula” (*speculando*) sobre o “significado”, satisfazendo, dessa forma, o intelecto.

Esse é um primeiro aspecto que evidencia o papel positivo da *curiositas* na *HP*. Há mais. Kenny (2010, pp. 161 e ss.) afirma que a curiosidade humanista pode se materializar sob duas perspectivas: uma focada no objeto, outra subjetiva. Ao passo que a primeira se materializaria na arregimentação de itens pura e simples, a segunda mobilizaria visões pessoais sobre elementos e experiências. Nesse caso, o que se colecionaria seriam narrativas. A *HP* é profícua em ambas. Além do fato de o romance se constituir do contar das histórias de maravilhamento, conhecimento e descoberta protagonizadas por Polifilo e Polia, há ainda diversos excertos que apontam para a curiosidade como estado de espírito ou característica das personagens. Uma situação que, muitas vezes, suscita ela mesma o desejo de narrar, incitando a abertura de histórias dentro da história.

O próprio Polifilo se declara “curioso” de várias maneiras, como em “Dizei-me, alegres juvenzinhas, caso vos agrade minha **curiosa** pergunta [...]”²⁴¹, em “certamente mais **curioso** do que talvez me fosse lícito, subi.”²⁴², ou em “**Eu** com empenho e **curiosamente** admirava todas as partes concatenadas no belo conjunto”²⁴³ [grifos nossos].

Nos exemplos, emerge a preocupação do personagem ante a possibilidade de a sua postura curiosa romper com o decoro. O segundo excerto faz menção explícita à provável ilicitude da curiosidade, que parece aí ultrapassar um limite. Mais do que referências a protocolos de descrição comportamental, as reservas de Polifilo contam com resquícios do valor negativo que, provavelmente, ainda orbitava a ideia de curiosidade no período.

Embora reconhecida, tal reserva não é suficiente para obliterar o emprego da noção de curiosidade no texto da *HP*, tampouco é uma constante. A *curiositas* segue motivando ações ao longo de toda a narrativa, de modo que em nada remete a uma suposta ilicitude.

A personagem Logística, por exemplo, apoia-se nesse conceito ao elucidar as razões para sua demora no percurso de um trajeto: “Não era suficiente nosso **curioso** Polifilo apenas ver. Eu precisava então explicar-lhe aquilo que ele, não podendo experimentar fisicamente,

²⁴¹ *Ditimi, beate adolescentule, si grato ora vi sia la mia curiosa petitione [...]* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 123).

²⁴² *Certamente più curioso forse che licito non era, io montai.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 20)

²⁴³ [...] *io applicato mirava et curiosamente tutte le parte al venusto composito conveniente* (*HP*. POZZI; CIAPPONI, p. 22).

poderia ainda assim conhecer mentalmente por meio da minha interpretação[...]”²⁴⁴. Esse trecho é particularmente interessante na medida em que aponta ainda o conhecimento por meio das palavras como substituto da vivência sensorial. Isso alude à possibilidade de a inteligência projetar suficientemente as sensações, dispensando a captação do corpo (*materia*). Ao mesmo tempo, há aí uma espécie de metarremissão ao poder da narrativa.

A ninfa declara isso logo após ter se detido, explicando minuciosamente a Polifilo o processo de julgamento das boas ou más ações humanas, que, pesadas por uma entidade avaliadora, implicariam em um destino mais, ou menos, ameno aos que passavam por seus domínios. Essa é uma das muitas concessões à curiosidade do personagem encerradas em detalhes e écfrases de elementos não fundamentais ao desenrolar do enredo na *HP*. Ou seja: a explicação e a descrição consistem em uma estratégia narrativa com valor intrínseco e autônomo.

Posicionada logo após um excursus explicativo, a fala de Logística, desloca claramente a *curiositas* do desejo dos olhos para o do intelecto. É a explicação que a sacia. Apesar de a concupiscência visual de Polifilo ser explícita ao longo dos onipresentes e minuciosos trechos ecfrásticos do texto, mais de uma vez a acompanha um prazer de compreender a engenhosidade dos mecanismos por trás das belezas observadas.

Em outra sequência, Logística doutrina Polifilo sobre a fruição intelectual, que eventualmente supera a sensória: “Polifilo, quero que saibas que são mais prazerosas as coisas que são objeto da inteligência do que as que apenas dizem respeito aos sentidos. Por isso entramos aqui para satisfazer essas duas operações da percepção”²⁴⁵. A afirmação pode parecer deslocada em uma obra amplamente sinestésica, no qual o prazer dos sentidos é mencionado inúmeras vezes e cujo tema é o amor, caracterizado não raro por suas urgências sensuais. No entanto, a concatenação dos deleites corpóreos e mentais é uma das tônicas da *HP*. Seu ápice se revela na solução do problema amoroso central: ao desposar Polia na Ilha de Vênus, Polifilo não se desvencilha do desejo. Experimenta, antes, a plenitude dos sentidos aliada a uma dimensão anímica da vivência erótica.

²⁴⁴ *Non era sufficiente solamente al nostro curioso Poliphilo di vedere, ma ancora ch'io desse comperto di quello che la materia, non potendo ire, cum il mio interpretato almeno intendando il possi cognoscere. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 119).*

²⁴⁵ [...] *Poliphile [...] voglio che tu sapi essere di maggiore oblectamento allo intelecto le cose obiective che ad gli sensi tanto; per questo, intramo quivi a soddisfare alle due receptibile operatione. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 120).*

Na *HP* a polaridade da dicotomia corpo-mente surge relativizada. A fruição mental, do conhecimento e da memória prática é incorporada à ampla experiência sensual. Ambos são, enfim, manifestações do prazer. Mesmo a equalização do conflito amoroso não reside na mera ponderação entre elementos físicos e mentais. Consiste em demonstrá-los entrelaçados, em uma espécie de *continuum*. Polifilo é concupiscente porque seus sentidos e seu intelecto o são, e há grande prazer em satisfazer as urgências de ambas as esferas contíguas do desejo. Essa visão é observada de modo particular sob a figura de Logística, ninfa representante da racionalidade (*lógos*).

No *Capítulo XI* da *HP*, o diálogo de Polifilo com essa ninfa é marcado pela voracidade ante novas descobertas, uma vez que é basicamente constituído de questionamento intelectual. Ele pergunta incansavelmente sobre coisas com que se deparou e que deseja compreender. A personificação do *lógos* aponta-lhe, a cada resposta, elementos capazes de mover a razão e, exatamente por isso, agradar.

Em um excerto emblemático nesse sentido, Polifilo quer saber a respeito do elefante colossal que encontrara em seu caminho e no qual adentrara. No ventre do animal, presenciara enigmas diversos, intrigantes. Logística, então, lhe responde:

Polifilo entendo bem o que questionas. Quero, porém, que saibas: não sem grande admiração do engenho humano, assíduo estudo e inacreditável diligência, aquela ingente máquina foi fabricada para que, perplexado o intelecto, se entendesse sua divina concepção²⁴⁶.

Ora, o deleite do entendimento surge aí como força motriz não apenas do questionamento de Polifilo. A ninfa participa dele. Declara que “entende bem” o questionamento e que o ato de dar a conhecer é um desejo seu (“quero que saibas”). Além disso, declara que a própria intenção construtiva por trás do monumento é encantar, perplexar, o intelecto.

²⁴⁶ *Poliphile, so pienamente quello che inquire; vorei però che tu sapesti che non senza grande admiratione di humano ingegno et cum ardente studio et incredibile diligentia fue fabricata quela ingente machina cum perplexibilitatte dello intellecto ad intendere il suo divino concepto* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 205).

Ante esse quadro, a curiosidade emerge como paixão lícita e pressuposto legítimo para a fruição de grandes obras. Mais do que isso, ela motivaria notáveis criações do engenho humano.

Tal visão transcende os limites de determinados personagem ou cena, reverberando por toda a *HP*. Sob um impulso pedagógico semelhante ao de Logística, Polifilo não se atém a saciar sua própria curiosidade. Devota-se a atender também a dos outros, mais especificamente, a do próprio leitor. Não raro, como narrador, incorpora explicações sobre o funcionamento de artefatos à profusão sensual de elementos que apresenta ecfrasticamente. Exemplo disso é o excerto seguinte, em que fala do pináculo decorativo de um edifício, fornecendo as razões técnicas para as escolhas formais do artífice:

Sobre o fundo do vaso gutural (e assim o interpreto pelo seu formato), belissimamente cingido por belíssimas cintas, estava pressionado um estípite do próprio metal, o qual começava da largura do fundo subindo moderada e graciosamente. Quando se encontrava ao meio do vaso, uma haste erguida sustentava um grande trígono oco, elaboradamente fundido com a haste. No seu topo havia uma abertura circular e no interior de seu vasto corpo era dividido em quatro partes. Conjecturando, pensei que era uma sagaz invenção do hábil artífice para que a água de chuva ou degelo que ali entrasse não a impedisse de seu ofício e para evitar que essa fizesse peso.²⁴⁷

Ainda descrevendo parte do mesmo objeto, prossegue, chamando-a de “invenção curiosa” (*curioso excogitato*), deixando claro que sua fruição do objeto se estende para além da aparência:

Esses guizos, agitados por determinada proporção dos ventos que sopram, batiam sobre a corpulenta bola vazia e reverberavam seu tinido agudo e harmônico, quando se entrelaçavam com as bolinhas do trígono

²⁴⁷ *Sopra el fundo del vaso gutturnio (Cusì io lo interpreto per la sua forma) circumcirca de scindule peonacee belissimamente scindulato, era impresso uno stipit del próprio metallo, il quale principiava dalla latitudine del fundo moderatamente gracile ascendendo et per quanto si trovava la medietate del vaso, el stylo aceso uno ingente trigone vacuo sustentava, insieme cum el stilo artificiosamente fuso. Nella sumitudine dela quale havia una apertura circuibile et nel imo corpulento in quatro locatione era terebrata. Coniecturando, pensiculai solerte excogitato del provido artifice per questo, che aqua intromissa per pioggia o gelo non la occupasse dal su officio et per vitare el pondo.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 205).

metálico— curiosa invenção e refletida descoberta, talvez outra como a que, no Templo de Jerusalém, faz soar correntes pensas sobre os vasos de bronze, afugentando as aves.²⁴⁸

Em um esforço ainda mais evidente para atender ao desejo de conhecimento do leitor, o autor da *HP* insere ensinamentos explícitos na narrativa de Polifilo. Após descrever uma série de volutas, o personagem investe em uma digressão essencialmente didática:

Tais volutas em forma de caracol, atentamente, se desenvolvem com um compasso, fixando-se-lhe a ponta estável e girando um semicírculo; põe-se em seguida a ponta estável entre o semicírculo desenhado e o ponto, abrindo o compasso e unindo a ponta móvel com o extremo do semicírculo para em seguida girá-la, abrindo, assim, o compasso e mudando o centro, traçando-se corretamente essa figura.²⁴⁹

E as instruções prosseguem em outras sequências textuais. No trecho a seguir, Polifilo adverte o leitor a não negligenciar uma regra de desenho importante à arte arquitetônica, provendo, em seguida, as informações necessárias para tanto:

Não se deve negligenciar a regra da inclinação do telhado: tomado o intervalo entre uma parede e outra, o espaço onde deve se colocar o telhado deve ser reduzido a dois quadriláteros perfeitos; puxando-se, por toda a sua extensão, a diagonal destes, secante à linha distintiva dos dois quadros, obtém-se então uma inclinação de grande beleza²⁵⁰.

²⁴⁸ *Erano questi chodoni ad exigente proportione dagli soffianti venti agitati, sopra el corpulento dela inane pila converberavano et acuto el suo tinito harmonitato cum permixti bombi del metalino trigone rendevano grato et suave el grande sono, curioso excogitato et pensiculatamente ritrovato et forse oltra el sonito quale nel summo del templo de Hierosolyma le pendente catene cum gli aenei vasi, gli aliti fugabondo. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 205).*

Observe-se que aqui o original emprega o verbo *excogitare*, que será considerado mais adiante e tem correlação direta com noções vinculadas à da curiosidade.

²⁴⁹ *Il quale volucro cocleale facilmente a norma del circino acconciamente se involve, fermando il stabile et volvendo semicirculo. Ponendo poscia el stabile tra el ducto semicirculo et el puncto, aperiendo el circino et lo instabile copulando cum lo extremo del semicirculo et vertendo et cusì aperiendo et el puncto movendo quella figura ista se conduce. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 197).*

²⁵⁰ *La regola del dissenso del tecto non si debi negligere: si tuole la intercapedine da muro a muro, ove collocare se debi el culmeo lapso es, riducta in perfecte quadrature bine quanto valeno venire et extenso il diagonio secante la linea gli dui quadri discriminante, d'indi belle se exige el clivo. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 198).*

Na *HP*, a curiosidade do leitor é um pressuposto. Isso fica visível, seja no ímpeto didático de Polifilo, seja em afirmações diretas²⁵¹. O narrador chega a tratar sua audiência (os leitores) literalmente por “os curiosos”. Em um recurso à modéstia, por meio da tópica da insuficiência das palavras ante a magnitude do conteúdo a ser expresso, previne: “Tendo enumerado, daquela felicíssima e opulentíssima rainha, tanto excesso e a glória incomparável e os triunfos e os inefáveis tesouros e as frugais delícias e as sumas pompas e o solene banquete e o simpósio, lautíssimo como suntuoso, não se maravilhe a curiosa turba se não tiver traduzido distinta e completamente a sua precípua dignidade [...]”²⁵²

Expediente capaz de excitar o desejo do intelecto, a tópica da *inania verba* é recorrente no texto da *HP*. Além de constituírem uma usual mobilização retórica da tópica da falsa modéstia, voltada sobretudo a captar a simpatia do público, as inúmeras declarações da inefabilidade ante o esplendor funcionam como um jogo de incitação da curiosidade, pressuposta característica do leitor. Ao se afirmar que muito não foi possível dizer, abre-se espaço para um intenso desejo de saber exato o que a insuficiência das palavras teria omitido. O excerto anteriormente observado reforça esse efeito, na medida em que não apenas cita o “excesso” nominalmente, como enumera longa e adjetivamente os elementos que o compõem, utilizando uma estrutura polissindética (que, por sua vez, reitera a soma de mais e mais itens). Tudo isso para, ao fim declarar a insuficiência de tão numerosos recursos para atender a incitada curiosidade da “turba” e narrar dignamente o esplendor do festim da rainha.

Tradicionalmente, esse é o mecanismo da tópica: destacar o que faltou falar, justo a fim de demonstrar a grandiosidade absoluta do objeto a ser representado pela linguagem. Um de seus empregos mais recorrentes na tradição diz respeito à expressão do amor, prática a que Polifilo adere: “Dessa forma, a minha infecunda e prosaica língua não saberia, nem reunir, nem tampouco suplicar palavras adequadas das quais eu me valesse para exprimir um pouco

²⁵¹ Mesmo quando não objetivamente empenhado a ensinar o leitor, o narrador da *HP* aposta na curiosidade do seu público. A quantidade de temas distintos que aborda com algum nível de especificidade técnica é prova disso. De dicas de saúde que ecoam a doutrina hipocrática dos humores, passando por remédios digestivos e afrodisíacos, crítica de arte e chegando a advertências prosaicas (como a que admoesta sobre o perigo de se manchar os sapatos ao urinar, por exemplo), a lista de conteúdos dispostos de modo a saciar mentes curiosas é extensa, como se perceberá ao longo desta tese.

²⁵² *Tanto eccesso et incomparabile gloria et triumpho et inopinabile thesoro et frugale delitie et summe pompe e solemne epulo et lautissimo et sumptuoso symposio di foelicissima et opulentissima regina recensito, si io distincta et perfinatamente la sua praecipua dignitate non avesse condignamente expresso, non se miravegli di ciò la curiosa turbula [...]*(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.109).

condignamente aquilo que se tenha sucedido em meu coração, tomado por chama tão dulcíssima, que o envolvera por toda parte.”²⁵³.

Contudo o principal papel da *inania verba* na *HP* parece mesmo ser o de instigar. Em linhas gerais, o efeito de hiperbolização se acirra no texto atribuído a Colonna, diante das tão longas e minuciosas éfrases que o compõem. Afinal, aquilo que mesmo tanto empenho e detalhamento não são capazes de representar há de ser realmente impressionante.

Certa ironia se desenha no contraste entre a minúcia extenuante das descrições e a lacuna anunciada pela *inania verba*. Resta ao leitor reconstituir mentalmente o conteúdo que uma verdadeira profusão de palavras falha em traduzir. Configura-se aí mais um dos jogos intelectuais característicos da *HP*. Nele, instar o leitor a elucubrar, movido por sua referenciada curiosidade, é o objetivo. Para alcançá-lo, a narrativa lança mão de estratégias complementares a essa tópica. Uma primeira consistiria justamente em mobilizar enumerações extensas e hiperadjetivadas para ressaltar a magnitude do que seria impossível descrever, qualquer que fosse a circunstância:

Ninguém nunca se dotaria de tão incansável discurso, que, falando sobre os divinos mistérios, copiosa e plenamente pudesse esgotar o tema, ou finalizá-lo, ou expressamente narrar, ou, com palavras, suficientemente pudesse expressar com quanta divina pompa, incessantes triunfos, glória perene, festiva alegria e feliz dança em torno desses quatro carros nunca antes vistos se fazia um memorável espetáculo.²⁵⁴.

O mesmo se observa em:

Devido a essas coisas divinas, estou firmemente convencido de que seria vão a qualquer língua, por fecunda e facunda que fosse, se

²⁵³ *La quale cosa la infeconda et ieuna lingua non saperebbe né radunare né tante accomodate parole mendicare che io condignamente valesse uno puculo esprimere quello che ne facesse il successo core in tanta dulcissima fiamma quanta che in omni parte lo obtexe.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 213)

²⁵⁴ *Alcuno mai di tanto indefesso eloquio aptamente se accomodarebbe, che, gli, divini archani disertando, copios<a> et pienamente potesse evadere et uscire et expressamente narrare et cum quanto diva pompa, indesinenti, triumpho, perenne gloria, festiva laetitia et foelice tripudio circa a queste quatro invisitate seiuge de memorando spectamine, cum parole sufficientemente esprimere valesse.[...]* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 171)

prestar a exprimir uma pequena parte dos suavíssimos sons, dos dulcíssimos cantos, das solenes e jocosas danças, dos festejos das divinas ninfas e nobres moças, das suas singulares e incomparáveis belezas, do excelente e distinto e elegantíssimo ornamento, capaz de dissipar e dissolver o mais duro e obstinado coração.²⁵⁵.

Um segundo mecanismo de aguçamento da curiosidade seria a insinuação, materializada em práticas de mostra-esconde. Polifilo declara que vai se abster de narrar precisamente o que permite entrever, dando detalhes pontuais daquilo de que “não vai tratar”: “Seria uma narração prolixa a dos muitos outros troféus cujas hastes eram de ébano, de sândalo avermelhado, amarelo e branco, de alvíssimo marfim e algumas douradas ou cobertas de prata, além de muitas outras madeiras preciosas”²⁵⁶.

Não só entre narrador e leitor se estabelece esse jogo articulado pela curiosidade. Os demais personagens também se envolvem nessa malha de expectativas e desejos intelectuais. São igualmente curiosos, como evidencia Polifilo: “Devido ao inusitado, as mulheres que estavam sentadas, **curiosas**, chamavam minhas companheiras falando-lhes ao ouvido, as interrogavam, discretamente, sobre quem era eu e sobre o meu estranho e inimaginado caso”²⁵⁷.

Tal posicionamento dentro da *HP* corrobora as concepções que reabilitam a *curiositas* e a colocam em uma condição de legitimidade a partir, notavelmente, do século XIV, com a instauração dos primeiros *studioli* destinados à arregimentação de itens do conhecimento. A *copia* de elementos e saberes a serem graciosamente articulados, exibidos, caracteriza nesse contexto uma abundância condizente com a polimatia e a riqueza, ambas características desejáveis por quaisquer figuras com alguma projeção social no período. E a *curiositas* estaria na base da constituição desse saber copioso, passando assim, gradativamente, a ser concebida como virtude intelectual.

²⁵⁵ [...] *Per le quale dive cose, fermamente mi suado inane praestarse omni foeconda et facunda lingua exprimere satagendo particula degli suavissimi soni, degli dulcissimi cantici, degli solemni et iocosi tripudii et feste dille dive nympe et insigne puelle, dille sue singulare et incomparabile bellece, dillo eccellente et illustre et elegantissimo decoramento da interrumpere et amputar la gratiosa vita et da dissipare et distrahere omni duro et obstinato core* [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 337)

²⁵⁶ [...] *Molti altri, di prolixo narrato; gli styraci deli quali, alcuni di hebeno, altri di sandalo rubente, citrino et bianco, et di candidissimo ebure, et aurati, et di argento contecti et di altri pretiosi lignamini.* [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 323)

²⁵⁷ [...] *Per la quale novitate le sedente donne le comite mie curiose all'orechie chiamavano, et chi io fusse summissamente interrogando et ancora il mio extraneo et inopinato caso* [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 92)

Na *HP*, a vontade de ver, encontrar, saber – e categorizar – é onipresente na narrativa, que, não à toa, retrata a movimentação constante do personagem principal. Cada pergunta, cada avanço têm por razão primeira essa vontade. É ela que leva Polifilo adiante, mesmo pelos caminhos menos convencionais, como ao se aventurar pelas ruínas próximas ao *locus terribilis* onde inicia sua jornada, ou no cenário igualmente degradado do cemitério, no *Capítulo XIX*. A esse último local, Polifilo é declaradamente conduzido por sua curiosidade:

Olhando através do portão, pareceu-me ver embaixo uma espécie de quadrado. Por isso, agitado por **curioso desejo** de poder descer a essa parte, olhando tudo, entre aqueles escombros e restos e ruínas, procurando qualquer vão de passagem, dei com um pilar de mármore todo erodido, exceto em um trecho de dois passos, coberto de uma obstinada e flexível hera, que cobria quase toda a abertura de uma portinha pela qual entrei, impulsivamente e sem pensar duas vezes, de tão **seduzido pelo desejo de vasculhar**.²⁵⁸

Fica claro aí o desejo de saber e – mais importante – o desejo pela própria busca. Querer procurar é querer manter-se na condição de desejante. Desse quadro, portanto, emerge a concupiscência como grande agente condutor da *HP*.

2. 2 *Voluptas, curiositas, superbia: a Hypnerotomachia e a redenção da concupiscência*

A *HP* reabilita a curiosidade. Contudo, não apenas ela, mas a concupiscência como um todo. Seja dos olhos, da carne, ou das coisas do mundo, a *cupiditas*²⁵⁹ condenada pela

²⁵⁸ *Per la quale cancellatura mirando, m'aparve di sotto verdere una certa quadratura. Per la qual cosa, accenso di curiosa cupidine di potere ad questa parte descendere rimabondo tra quelle fracture et minutie et ruine, perquirendo qualche meato, ecco che in uno marmoreo pilone, comminuto tutto meno circa due passi, investito di una obstinata et flexipeda hedera, dela quale quase tutta trovai occupata l' apertioni di una porticula in la quale, da troppo scrutario disio seducto, sencia altro pensiculare et inconsideratamente intrave. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 241)*

²⁵⁹ Tecem-se aqui intercâmbios entre as noções de *cupiditas* e *concupiscentia*. Ambas são palavras que manifestam a carga semântica de seu radical comum, o mesmo verificável no verbo latino *cupio*, “desejar”. Exatamente por

patrística emerge na *HP* como legítimo motor da narrativa. Ora admitidos como naturais, ora bem-vindos, os abalos físicos e mentais provocados pela concupiscência não se revelam negativos. Ao contrário. Se qualquer turvamento da consciência ou sofrimento vinculado ao desejo surge, é por não se poder satisfazer a contento seus impulsos. Desejar é lícito, e satisfazer os desejos é ideal. A concupiscência em si, portanto, não é recriminável. Por vezes é, inclusive, redentora ao longo do romance.

Ela está na base de um mecanismo onipresente na narrativa da *HP*: a coleção. O ímpeto de buscar o eternamente faltante, de completar e refinar um conjunto de elementos, é o que define o ato de colecionar. Ora, a procura constante do novo e a vontade permanente por agrupar conceitos e objetos sob critérios caracterizam o personagem principal e a própria estrutura narrativa do suposto Colonna. O afã de reunir e categorizar é, pois, uma linha mestra do livro, fazendo da *HP* uma grande coleção.

Às vezes, isso se dá de modo bastante óbvio. São enumerações verbais de plantas, pedras, pássaros, itens arquitetônicos, sapatos, vestes, objetos, corpos, cenas, somadas à apresentação de xilogravuras à moda de uma múltipla e numerosa galeria ao longo do livro.

Nos interstícios dessa copiosidade encontram-se coleções, que se abrangem e entrelaçam mutuamente. Uma delas é a de manifestações do amor e do desejo; outra, macroscópica, abrange todas as anteriores, entrelaçando-as sob um critério comum. É a de coisas capazes de mobilizar e elevar os sentidos e, conseqüentemente, o intelecto.

Diante disso, é possível afirmar que a *HP* operacionaliza as diferentes formas de concupiscência e, de certa forma, se estrutura em torno delas.

2. 2. 1 Concupiscência dos olhos, a curiosidade em si

“Alegre pelo incrível prazer diante de tamanha variedade de coisas antigas e obras magníficas, sem dúvida, aumentava-me ainda o ânimo, insaciavelmente mais aguçado, de

isso, um terceiro item, também intercambiável nesse quadro de associações semânticas, será *desejo*. Embora a interpretação teológica da palavra concupiscentia tenda a compreendê-la como designativa do “desejo desmesurado e, portanto, mau”, aqui se entenderá a palavra como referente ao desejo em geral. Isso porque a *HP*, ainda que operacionalize conceitos tomistas, escolásticos e afins, trabalha com eles como tópicos com as quais se dialoga muitas vezes por meio do contraponto.

investigar outras novas”²⁶⁰. Assim Polifilo declara, mais uma vez, dentre tantas, seu afã por ver, conhecer, admirar e satisfazer-se por meio do conhecimento. A *copia* e a *pletora* lhe geram prazer, sua *cupiditas rerum novarum* é insaciável. Mais adiante na narrativa, Polifilo chega a destacar que seu ímpeto de investigar é “ardente” (*ardentemente*) e o “invade” (*invaso*): “Eu me encontrava mais ardentemente invadido pelo desejo de investigar [...]”²⁶¹. Tal escolha vocabular sugere uma aproximação entre as forças ímpares da *cupiditas* pela investigação e da *cupiditas* erótica. A “invasão” aí remete ao léxico bélico, empregado recorrentemente na obra para expressar a luta (*machia*) amorosa e o potencial devastador absoluto da *vis amoris*. Observe-se o emprego de um léxico bélico comum ao discurso amoroso e ao que concerne à curiosidade e o conhecimento, acaba por vincular ambos os temas e apontar, em ambos o potencial avassalador das paixões que operam.

A concupiscência pelo ver e pelo saber surge abertamente como um apetite, dificilmente saciável. Esse desejo permanente faz do personagem um colecionador, na mesma medida em que transforma a *HP* em uma grande coleção dos mais diversos elementos, ou ainda, mais especificamente, uma coleção de coleções.

A declarada necessidade, por parte do personagem narrador, de buscar sempre novos elementos (sua *curiositas rerum novarum*) é acompanhada da incansável apresentação de sequências de itens os mais diversos, sempre organizados em rol e sob categorias específicas. Não seria exagero afirmar que a maioria das cenas na *HP* atém-se a representar pluralidades e grupamentos de coisas distintas, mas correlatas. Praticamente não se apresentam itens unitários. São sempre múltiplos, os elementos abordados: três portas, três cortinas, quatro cortejos, inúmeras salas, lápides, ninfas, objetos, pessoas, paisagens. Até acontecimentos aparentemente mais excêntricos ao teor geral da narrativa, como o encontro com um dragão, ocorrem mais de uma vez (*Capítulos VI e X*).

Cada grupo de itens pode ainda conter grupamentos menores. No banquete de Eleuterilide por exemplo, são três os jogos de copa (louças e toalhas) trocados e ecfrasticamente descritos. Dentro de cada um desses conjuntos, novamente outros conjuntos se dispõem, agora de pratos, enfeites, travessas, numa estrutura de coleção dentro da coleção bastante usual no livro.

²⁶⁰ *Laetificato cum incredibile solacio per tanta varietate di antiquarie et magnifice opere, ancora sencia dubio mi accresceva l'animo insaziabilmente più lustrabondo altre novitate investigare.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 256)

²⁶¹ *Più ardentemente invaso me trovava ad la investigatione dille dignissime opere antiquarie.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 258)

Dispostos ao longo de toda narrativa, tais galerias se organizam basicamente de quatro formas distintas.

Primeiro, é possível flagrar, dentre as mais recorrentes estruturas compositivas da *HP*, uma série de listas corridas, ou catálogos configurados pela enumeração consecutiva de elementos. A natureza dos itens abrangidos por esse modelo de coleção, a que chamaremos de inventários propriamente ditos, é a mais diversificada possível.

Há, por exemplo, a *naturalia*, como se observa nos excertos seguintes:

Pois ao redor desse plácido lugar e pelos riozinhos sussurrantes, florescia o vaticínio, os lírios do vale, a florida lisimáquia, o perfumado cálamô, a zedária, o aipo, o hidrolápatô e muitas outras plantas e nobres flores afeitas à água.²⁶²

Voltando a olhar a planície, vi por toda parte intenso verde, adornadamente sarapintado de uma variedade de flores espalhadas: as amarelas do ranúnculo e da pata de rã ou buftalmo e as chamativas do satirião; as da centáureas menor e da coroa real, as miúdas da eufrásia, as douradas do escandice e dos pequenos nabos floridos, as azuizinhas da sálvia silvestre e dos gladiolos, que nascem nos campos de trigo, e os morangos com flores e frutos e a miúda aquileia com suas brancas campanulazinhas, a betônica, o panúnculo e outras infinitas e belíssimas florzinhas.²⁶³

[...] E aqui e ali, a uma distância medida e precisa, e em intervalos com agradáveis espaços projetados minuciosamente, havia verdejantes laranjeiras e limoeiros.²⁶⁴

[...] eram bosques silvosos, de notável densidade, como se tivessem sido odenadamente csipostos de modo agradável as arvorezinhas, como o teixo, da Córsega e da Arcádia; o pinheiro-bravo, sem frutos, mas resinoso; os altos pinhos, eretos abetos, que não se dobram e resistem ao peso; o inflamável pínus, o fungoso larice, todos amantes do ar e das colinas, celebrados e cultivados pela fetejante

²⁶² *Circuncirca dunque di questo placido loco et per gli loquaci rivuli fiorivano il va[ti]cinio, lilii convallii et la frorente lysimachia et il odoroso calamo et la cedovaria, apio et hydrolapato et di assai altere appretiate herbe aquicole et nobili fiori.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 65)

²⁶³ *Et remirando alla planicie vidi in omni parte verdissimo, di varietate diseminata di fiori ornatamente depicto, di gialli dil ranunculo et di pede ranino overo buphthalmo et di pavonaci dil satyrione, dilla minora centaurea et dil coronario melliloto, et degli minuti dilla eufragia, et degli aurei dilla scandice, et degli fioriti naponculi, et degli azurini dilla sclareola et di gladioli segietali et di frage cum fiori et fructi et la minuta achillea cum candidi muscarioli et la seratula et pancuculo et d'infiniti altri bellissimi floruli.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 66)

²⁶⁴ *Et indi et quindi cum mensurata et digesta distantia et intervallo, cum gratiosi spatii compositamente et ad libella erano gli verdiferi naranci et limonarii et pomarii adami.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 66)

Oréade.²⁶⁵ Caminhávamos ambos pela verde e florida planície, eu ardendo de amor e a insigne ninfa guiando-me, sob elevadíssimos ciprestes, grandes faias, frutíferas e verdes carvalhos copados, agradáveis ao troante júpiter, carregadas de frutos novos, rígidos carvalhos de casca áspera, zimbros pontiagudos que amam a eternidade, frágeis avelaneiras, freixos dos quais se fazem lanças, loureiros perfumados, azinheiras frondosas, bétulas, e tílias rugosas [...].²⁶⁶

[...] sob esses respingos crescem ervas no reboco, o cotilédone, ou cimbalária, a avenca, a succulenta, a parietária, o polipódio; também deixam o exterior da murada apto a proliferar arbustinhos e figueiras-brabas, com numerosas e resistentes fibras, ou mesmo raízes por fora das paredes, o que lhes rende rebocos instáveis e rachaduras.²⁶⁷

Note-se que cada sequência acima, apesar de tratar de tema comum às demais (vegetação)²⁶⁸, possui critérios próprios para sua formação: plantas hidrófilas, com flores, árvores frutíferas, árvores em geral e vegetais daninhos à alvenaria, respectivamente. O procedimento categorizador flagrável na concepção desses catálogos é característico da formação das coleções e será a tônica da construção textual da *HP*. A preocupação constante com a categorização sob critérios é um ponto relevante de aproximação com as dinâmicas características das câmaras de maravilhas e *studioli*. Nesses espaços expositivo-fruitivos, os conjuntos são dispostos de modo que as relações entre eles possuam semântica própria e promovam raciocínios e sensações concebidos sob poéticas específicas. Para tanto, limitar conjuntos sobre clara base metodológica é fundamental.

Os inventários de maravilhas naturais da *HP* também seguem catalogando pedras e animais, como era característico no período:

²⁶⁵ Observe-se que aqui, o texto da *HP* explicita um trabalho categorizador que será permanente na obra: as árvores que compõe este primeiro bosque e sua enumeração são todas coníferas.

²⁶⁶ *Le quale era de silvosi nemori di conspicua densitate quanto si fusseron stati gli arbusculi ordinatamente locati amoene quale il taxo cyrneo et lo arcado, il pinastro infruttuoso et resinaceo, alti pini, driti abieti negligenti al pandere et contumaci al pondo, arsibile picce, il fungoso larice, tede aere et gli colli amanti, celebrati et coltivati da festigante Oreade. Quivi ambidui per el virente et florido plano, septo io d'amoroso foco, la insigne nympa ductrice guidando, iva io et lei, tra l'altissimo cyparisso, tra patenti fagi, tra frugifere et verdose quercie di novelli fructi incupulati ubere, al'altitonante love amate et grate et duri roburi cum aspere cortice et gli pungenti iunipere, amati la aeternitate, et fragili coryli et lo astibile fraxino et lo bacante lauro et umbriferi esculi et torosi carpinii et tilie. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 183-184).*

²⁶⁷ [...] *per la expergine della quale excresce nelle compacture herbaceo, cotilidoni o vero cimbalaria, adianto, digitello, parietaria et polypodio et a produri arbusculi et caprifici parata, exitio murale, cum populose et redivive fibre o vero radice redendogli perieti inconstantii et rituosi. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 196)*

²⁶⁸ Para que se perceba a acuidade da categorização empregada na *HP* e, aqui mais especificamente no caso do das espécies vegetais, veja-se Rhizopoulou (2016).

Do mesmo modo, nas [vestes] em vermelho fenício, aquela voluta era pontuada de vedejantes esmeraldas se ressaltava; e, nas verdes claras, de ardentes e polposos rubis; nas alaranjadas, de lustrusas safiras pontudas; nas de cor purpúrea ou carmesim brilhante, de lucentíssimos diamantes piramidais; nas de cor ametista ou roxo, de perfeitas e branquíssimas pérolas.²⁶⁹

Dividindo espaço com tais belezas, há ainda menções a toda sorte de *artificialia*. Nesse âmbito, destacam-se os maravilhosos frutos da *inventio* e da percepção humanas, tangenciando as mais diversas áreas do saber. A exemplo, têm-se a culinária e a enologia:

Essas bolinhas de tão doces e diversos gostos, foram diligentemente cozidas com tamanha distinção: a primeira oferecida, em óleo de flor de laranjeira; a segunda em óleo de cravo; a terceira em óleo de flores de jasmim; a quarta em finíssimo óleo de benjoim; a última em óleo de almíscar e âmbar.²⁷⁰;

Baco teria esquecido sua ínclita embriaguez dos vinhos gaurano, faustiano, falerno e pucino ou pictanopara ter dela vista perpétua e a teria seguido com coração palpitante e inquieto de amor.²⁷¹

a farmácia:

Quando eu acuradamente pude conjecturar, era um forte e ótimo composto de raspas de chifre de unicórnio; dos dois tipos de sândalo; de pérolas moídas na aguardente, fervidas ao fogo até se desfazerem ao último pedaço; do maná; de pinhões e água de rosas; de almíscar e ouro

²⁶⁹ *Et in colore phoeniceo, aliquantulo quella incochleatura di vernanti smaragdi pillulati promineva; et in colore praxino, di ardenti rubini baccati; et nelle veste crocotule, di illustranti saphyri spondilati; et in colore purpureo overo luculeo chermeso, di praelucentissimi adamanti pyramidalis; in tinctura ametistina overo punicea, di iuste et candidissime margarite.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 325 - 326)

²⁷⁰ *Questi tali globuli di tanta suave degustatione et diversificata, furono diligentemente cocti cum tale distinctione: la prima offerta, in olio di fiori narancei; la, seconda, in olio di chariophylli; la tertia, in olio di fiori di gausamino; la quarta, in olio di finissimo beenzui; l'ultima, in olio expresso di mosco et di ambra.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 100).

²⁷¹ *Bacho harabbe neglecto la inclyta temulentia di gaurano, faustiano et falerno et pucino o vero pictano, per havere de costei perpetua spectatione, et retro essa sequendo cum el palpitante et d'amore inquieto cor.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 141 - 142).

macerado, tudo pesado e combinado delicadamente convertido, depois de misturado a finíssimo açúcar e amido em gomos²⁷²;

a anatomia:

Diante disso, então, estimulado por curioso escrutínio, sem outra preocupação impulsionado, desci alguns degraus, me enfiei em sua garganta e fui até o estômago. E dali, por escuros dutos, a todas as outras partes e internas vísceras, as quais apavorado percorri. Ó admirável conceito! Eu olhei intimamente todas as partes, que correspondiam às de um corpo humano, e em todos os lugares se viam, esculpidas em três idiomas, caldeu, grego e latim, a denominação daquilo que em um natural corpo humano se veria -- intestinos nervos ossos, veias músculos e carne -- e qual doença naquela região se gera, assim como sua causa, cura e remédio.²⁷³

a perfumaria:

Puseram-se sobre ela o suavíssimo esperma dos ingentes cetáceos de odor almiscarado, a cristalina e volátil cânfora, o olente ládano da grande Creta, o tomilho e a almácea, os dois tipos de estoraque, o amendoado benjoim, o apreciado aloé, o blactebisante ou unha indiana, e as felizes inflorescências da Arábia.²⁷⁴;

²⁷² *Quanto io accuratamente coniecturare valera, era una opifera compositione et praeoptima di rasura corni, cioè de unicornio, cum gli dui sandali, margarite trite nell' aqua ardente al foco ignite et in quella extincte fina all' ultimo recisamento, manna, nuclei pinei et aqua rosacea, mosco, oro macinato molto pretiosamente composito et ponderato et cum finissimo zacharo et amylo in morseli.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 100).

²⁷³ [...] *Per quella dunque dal curioso scrutario stimulo senza altro consultamine impulso, nella gula per graduli in[b6r]trogrosso, et d'indi nel stomaco, et de qui cum latebrosi ducti ad tutte l'altre parte interne viscere, alquanto pavoritato pavoritato perveni. O mirando concepto! Io mirai tutte le parte intimamente quale in uno humano corpo pervie, et ad qualunque mirai inscalpto in tre diomati, chaldeo, greco et latino, di quella parte la sua appellatione che in ciascuno naturale corpo vedesse: intestini, nervi et ossa, vene, musculi et pulpamento, et quale morbo in quella si genera et la causa et la cura et rimedio. Diché per tutte le inglomite viscere era aditiculo et commoda aditio, cum respiracoli diversamente distributi per il corpo ad gli opportuni lochi illuminanti; nulla parte meno che nel naturale consiste.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 27- 28).

²⁷⁴ *In questa dunque posito fue il suavissimo sperma degli ingenti ceti, mosco odorifico, la crystallina et fugitiva camphora, olente ladano dilla magna Crete, thimioma et mastice, ambidui gli stiraci, lo amigdalato beenzui, il ponderabile zilaloè, blactebisantis overo ungule indice et gli felici germini di Arabia.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 219).

a arte e a geometria

E ali era rodeada por uma área espaçosa e livre e plana, com uma maravilhosa criação de emblemático mosaico, com conjunções de pequenos círculos, quadrados, e figuras em forma de cones, de amêndoas e suas metades seccionadas, assim como losangos e triângulos, conformado belissimamente em desenhos múltiplos, com espetacular brilho e com nobre nitidez de várias e vibrantes cores.²⁷⁵;

a música:

Algumas com flautas gêmeas, melhores que as inventadas por Mársias, ou usada pelos frígios; algumas com eloquentes liras sonantes; algumas com cítaras tocavam, por sobre as cordas metálicas, com os tenros e delicados dedos, ou com o plectro, tangendo e produzindo brônzeo som. Ainda com outros e maravilhosos e nobilíssimos instrumentos esses combinavam-se: com áureos e tremeluzentes sestros, um estridente tinido produziam e com triângulos de aço, ou com anéis chacoalhantes, que, percutidos, tinitavam sons agudos. Outras, do mesmo modo, com cornos aduncos e soando vibrantes trombetas inaudita harmonia difundiam.²⁷⁶;

a arquitetura:

²⁷⁵ *Et quivi era circumvallato una sectiliata, spatiosa et expedita et complanata area cum mirifico invento di tessellato emblematico et cum innodature di circuleti, triquetri, quadruli et conoide figure et almoide et hemiale et rhomboide et scaline, deformato pulcherrime in multiplice designature coeunte et cum speculari collustratione et cum egregio distincto di varia et eximia coloratione. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 319).*

²⁷⁶ *Alcune cum gemine tibie dill'invento dille quale Marsia ceda et le phrygie similmente; alcune cum garulose lyre lyrante et tale cum cithare citharizante, sopra gli syrmati fili erei cum gli teneri et delicati digiti overo cum plectri l'ereo sono converberando excitavano, et ancora cum altri nobilissimi et maravegliosi et cum organati instrumenti, cum aurei et crepitaculi sistri arguto tinnito constrepenti et cum calybicei trigonii, cum annuli ludibondi al percusso suave et acuti tintinnanti; et altre, conformemente, cum adunci cornuli inaudita harmonia diffundevano et cum crepitante buccine praecinente. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 337)*

deste puro metal eram feitas as precisas bases das colunas, os capitéis, a arquitrave, o zoóforo, as cornijas[...];²⁷⁷

a moda:

E com esses, uma grande multidão de belíssimas jovens, mais belas que as quais nem em Esparta se veria. Pessoas de ambos o sexos se trajavam com soberba opulência, não de lã milésia, mas de riquíssimas sedas ou tecidos ondulados²⁷⁸, não sujeitos às leis ópias: uns eram de cores cambiantes que ocultavam a verdadeira do tingimento; outros de púrpura extraída dos múrices, outras de linho finíssimo, que nem no Egito é produzido -- branco, encrespado e drapeado, tecido sutilissimamente--. Havia também outras variadas cores: alguns em azul cerúleo, outros em roxo, muitos em verde e vermelho, rosados ou azuis, com suntuosas belezas, ou ainda em tintura alaranjada, qual não produz Córico nem Centuripe, sumamente agradáveis à percepção, entremeados de filamentos áureos, com exímia decoração de gemas luzentes, costuradas em puríssimo ouro nas bordas, próximas aos calcanhares. Algumas jovens ainda traziam faixas sagradas e decorações divinas. Outras, trajes de caça.²⁷⁹

Dos artefatos bélicos ²⁸⁰, à cantaria fúnebre, representada por galerias de lápides, túmulos e epitáfios (da qual se constitui praticamente todo o *Capítulo XXX*), passando por tipos

²⁷⁷ [...] *et di questo puro metallo e[ly l v]rano dille exacte colonne le base, gli capituli, il trabe, zophoro, coronice, [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 341)

²⁷⁸ A HP investe, tanto em seu contingente gráfico, como em suas descrições, no detalhamento de drapeados e caimentos dos tecidos. Isso aponta sua conexão, como obra, às características poéticas valorizadas no circuito das artes visuais do período, em que se vivia um resgate do chamado “estilo de Fídias”, helênico antigo. Trata-se de uma valorização expressiva, a princípio na escultura, das curvas naturais dos tecidos sobre o corpo. Para maior detalhamento, veja-se, por exemplo, Janson (2007, p. 142 e ss).

²⁷⁹ *Et cum questi, extrema multitudine di bellissime puelle, più delicate et belle quale non s’atrovarebbero in Spartania. Et l’uno et l’altro sexo vestiti di superbo operimento, non di milesia lana, anzi di richissimi abiti di seta et tali di undulante thabbi (non subditi ad le lege Opie), alcuni di versicolore cangiante mentiente el vero coloramento, alcuni di purpura electa dalle murice et tali di lino subtilissimo quale nello Aegyptio non è producto, candido et crispulo et crociculato drapo, texti subtilissimamente et di innumerabili altri coloramenti: alcuni de ceruleo, altri di phoeniceo, molti de verdegiant et puniceo, di sandacina et cyanea infectura, cum sumptuose delicie; assai di crocea tintura quale non produce Corico né Centuripe, summamente al’ intuito gratiosi, di filamento áureo intramati, cum eximio decoramento di lucente gemme nelle extreme fimbrie circa gli astragali retinute da purgatissimo oro; alcuni erano promiscuamente cum sacrate infule et di divo et pontificio culto, tali cum indumento venatricio.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 148)

²⁸⁰ *Nel fronte dil zophoro sopra le porphyritice colonne porrecto, erano spolie di thorace, lorice de trilitiali anuli inodate, clypei, galee, fasce, secure, face, faretre, iacoli et molte altre bellice machine, non meno aerie che*

de penteado²⁸¹ os inventários prosseguem. Chegam mesmo a transcender os limites da materialidade e abrigar elementos da cultura geral, religiosa, letrada. Paralelamente aos elementos que advêm do fabrico artístico, surgem, dentre outras, listas de ritos:

Não posso de modo algum deixar-me persuadir de que tais ritos, cerimônias e sacrifícios tenham por sido realizados por Numa Pompílio, ou pelos etruscos a sua deusa Cerite Tuscia, ou pelo Judeu, como os que ali se realizaram; nem os adivinhos de Mênfis no Egito fizeram seus sacrifícios, com tanta pia observância e ordem, ao deus Ápis, quando submergiam no Nilo a pátera de ouro; nem com tão religiosíssima veneração foi adorada Rammúsia na cidade de Ramnis da Eubea; nem Júpiter Anxuro foi adorado com tal devoção; nem inventaram ritos semelhantes aqueles que, segundo se conta, caminhavam sem dano sobre brasas ardentes em honra de Farônia. Nem foram tão inspiradas – e merecidamente, penso -- pelos deuses as trácias, as edônidas, as codanas nem as mimalonas, como as que vi preclaramente sacrificando naquele tempo. [...] ²⁸²;

de entidades malignas:

maritime et terrestre, dignissima factura./ “Diante do friso que se estendia sobre as colunas de pórfiro, havia de ambos os lados espólios de couraça, lórigas tecidas de múltiplas malhas, clipeos, elmos, fasces, segures, achas, aljavas, dardos e muitos outroas máquinas bélicas, aéreos, marítimos e terrestres de digníssima manufatura”. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 44).

²⁸¹ [...] *Et le più de queste egregie nymphe gli sui biondi capelli congrumati haveano, cum exquisiti tormentuli tripharia insieme et di voluptica textura innodulati; altre diffusamente le instabile et inquiete trece retro al lacteo collo effuse spandevano; tale cum uberrimi crini invilupati negli tenuissimi velamini, lassata gratiosamente la laeta fronte di retorto capillamento ombrata (et cusi non operoso, ma la maestra natura rendeva non mediocre gratia) et cum vitte de filli d'oro teste cum phrygiatura de perle micante; et altre haveano de richissimi et volupticosi baltei decorato el crinoso capo*[...]./ “A maioria destas egrégias ninfas trazia os louros cabelos trançados, atados com elegantes cordões e com cachos entretramados; outras tinham soltos os cabelos em agitadas e inquietas tranças caídas atrás do leitoso pescoço, esvoaçantes; algumas tinham a vasta cabeleira envolta em véus sutilíssimos e fitas tecidas de ouro com orlas de brilhantes pérolas deixando a alegre fronte graciosamente sombreada de caracóis (não lhe sendo assim trabalhoso. Mas a mestra natureza entregava aí graça nada medíocre); outras tinham a cabeça adornada de riquíssimos diademas de ouro e pérolas; outras tinham aos cabelos volumosos envoltos em riquíssimos e voluptuosos lenços decorados”.

(HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 148).

²⁸² *O non posso unquantulo lasciarmi suadere che tali riti, cerimonie, sacrificii da Numa Pompilio né a Cerite di Thuscia né unque in Hetruria né dal Iudaeo fusseron ritrovati; né cum tanta religiosa observantia et ordine litavano et adolevano li memphitici vati ad Api in Aegyptio, nel Nilo la patera aurea immergendo; né ancora cum tanto religiosissimo venerato in la citate di Rhamnis di Euboia fue culta Ramnusia; né Iove Anxuro cum tale superstitione fue culto, né quelli che a Faronia afflati tali riti ritrovorono, camminando, sencia offensione sopra agli carboni accensi; né tanto tresse furono le edonide, chodane né mymallone di numine aspirate, quali nel praesente tressero, meritamente arbitro (oltra questo che palesemente riguardato) per le cose parate et supersticiosamente disposite succedere dovesse.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 219).

quais sombras, de lêmures, de manes, larvas cujas aparições noturnas, quais aterradores demônios mais malignos e horripilantes ²⁸³;

de figuras mitológicas:

mimalones, sátiros, bacantes, lêneas, tíades, náíades, títeres, e ninfas seguiam celebrando [...] ²⁸⁴;

de jogos de sedução:

E corria para elas fazendo gestos de querer agarrá-las, fingindo-me capaz do que de modo nenhum eu ousaria; com ainda mais risadas, elas com pediam ajuda umas às outras e fugiam correndo, deixando aqui e ali suas douradas sandálias e os lenços. Tolhidos pela fresca brisa os cintos e largados entre as flores os frasquinhos, elas corriam, eu lhes corria atrás. Não sei de fato não sei como elas e eu, igualmente, não nos lançávamos ao chão em espasmos, deixando de lado a virtude, sob a abundância do desejo, sucumbindo à pungência do meu rigor nervoso e impaciente. ²⁸⁵.

[...] De igual modo, alguns deles estavam amorosamente brincando. Eram empurrados de brincadeira, fingindo as jovens fugir daquele que intensamente desejavam e corriam uma atrás da outra, com as bocas abertas, emitindo de gritos alegres e femininos, tendo as louras tranças desfeitas, cobrindo seus ombros lácteos e brilhando como fios de ouro, presas com grinaldas de mirto verde. Algumas tinham-nas atado elegantemente com cuidado ninfal, com fitas que esvoaçavam, e outras com cordões de fio de ouro, adornados de gemas. Depois, quando se alcançavam, inclinavam-se e colhiam as belas flores e enchendo com elas as mãos carnudas, soltavam-nas com gestos amorosos sobre os

²⁸³ *Quali obvii di ombre, di lemuri, di mane, di larve, quali nocturni occursaculi, quali demoni formidamini unque più noxii et horribili ad me incursare potreboron* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 409).

²⁸⁴ [...] *mimalloni, satyri, bacche, lene, thyade, naiade, tityri, nymphe, celebrabondi sequivano*. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 170).

²⁸⁵ *Et verso quelle, nuto facendo di volerleprehendere, fingendo aldaulo di fare quello che per niuno modo aldeva, ma cum più novo riso invocando l'una da l'altra adiunto, relict et indi et quindigli aurei soccoli et velamini, fugendo, asportate dalle fresche aure le tenie et tra gli fiori neglecti gli vasculi, currevano et drieto correndo, tanto che veramente non so che non spasemasseront et io aequalmente, prosternate le virtute et tutto in proluvio de libidine, ruente per nimietate del nervico rigore impatiente*. [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79).

belos rostos, brincando com alegria e prazer. Outros, ainda, ao modo cortês, uma vez tendo a aberto a roupa que mantinha os seios estreitamente constrictos, juntando flor a flor, dentro lhes colocavam pétalas de rosas despetaladas beijando-se em seguida ou pegando-se pela mão sem machucar-se nem apertar-se, dando tapinhas suaves nas faces, mais vermelhas que o luminoso Febo nas rodas da fresca a Aurora; e realizavam as mais insólitas e inauditas, que Amor sequer soube inventar, todas festivas, alegres e prazerosas, com gestos, movimentos infantis e virginal simplicidade, unindo-se com amor sincero, sem ofensa à honrada virtude [...]²⁸⁶.

[...] com muitos adolescentes, geticulavam belicosamente, brigando entre si, brincando e rindo em fingida batalha naval. Contra eles lutavam prontamente: viravam os barquinhos para pegarem como espólio os vestidos, deixando-os sobre a água espoliados e despidos, sem piedade. Esses não ofereciam resistência a sua desgraça, antes divertindo-se alegremente. Noutro momento, largavam as jovens aos adolescentes e lutavam entre si, afundando o barquinho que haviam capturado; algumas empenhavam-se em recuperar os barquinhos afundados e recomeçar com prazer a jocosa luta [...]²⁸⁷.

Um segundo modo de dispor dos inventários na *HP* consiste justamente em espalhar itens de determinada categoria por pontos distintos e esparsos do livro, de modo a permitir que, apenas a partir do percurso completo, o leitor possa visualizar e conceber determinada galeria. Um procedimento também particularmente análogo ao das câmaras de maravilha, em que a concepção de um *iter* adequado à fruição é pressuposto comum da estruturação espacial.

²⁸⁶ [...] *Simigliantemente alcuni di essi erano amorosamente fingendo repudiati simulando de fugire quello che uno et' altro intensamente affectavano; quivi insequentise correvano l' uno drieto l' altro cum le buccule aperte piene de ridenti et muliebri clamori, cum le biondissime trece giù per le lactee spalle effuse velante, renidevano come filatura d' oro, di serti di virente myrto compresse; et alcune cum cura nymphale innodate gli havea elegante, cum volante aulle, alcune cum crinale vitte di áureo implicamento intexte cum gemme ornate. Daposcia alquanto giungentise, se incli[l 8 r]navano et decerpti gli belli flori et replete le tuberule mano cum amorosi sembianti negli sui venusti volti spargevano, cum molta voluptate solaciantise et schercciando. Altri cortesemente tuttavia aperti gli strictamente ansulati sini, adendo flori a flori, entro ponevano le defoliate rose, subsequendo poscia el succioso basio, et ad un' hora se percotevano cum la non dogliosa mano sencia vibice et sugillatione, dantise guanciate suavemente nelle gelasine guance, surrubicunde quale se dimostra lo illuminoso Phoebo nelle rote della fresca Aurora, cum le più nove et inexcogitate pugne che unque Amore seppe fingere, tutte festive, alacre et tutte ad dilecti provocate, cum gesti et movimenti puellari et virginea simplicitate, cum sincero amore impigliate sencia offensione della honorata virtute [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.177).

²⁸⁷ [...] *Cum molti adolescenti di omni gente bellicose gesticulatrice, rixante intra sé, concursante in ludrico cum navigea pugna ridibonde, contra quelli impetenti pervicace concertavano: intentamente sage alle spolie subvertivano gli sui lembi et asportavali, rimanevano spoliati et exuti nelle aque sencia favore né facevano resistentia il suo male, ma festivi solaciavase. Relicti questi poscia, tra se derridendo nove pugne facevano la una cum l'altra, le rapte cymbule sommergendo; e tale davano opera le submerse embole nella aqua di ruperar et innovare la iocosa pugna [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 307).

Embora eventualmente isolados, em pontos da narrativa afastados entre si, tais elementos constituem galerias temáticas que contam com a *HP* como espaço expositivo. Essas galerias se conformam a partir da reiteração de um tema ou objeto. É o caso das inúmeras fontes que surgem ecfrasticamente detalhadas nos mais diversos capítulos (a fonte nas termas, a do *putto mictans*, a dos seios de Afrodite, a do jorro permanente e a móvel, nas terras de Eleuterilide, a fonte salgada de Vênus na Ilha de Citera, entre outras).

Junto a essa coleção, se pode flagrar uma outra, que segue o mesmo modelo. A de mecanismos. A *HP* apresenta diversos deles, alguns, inclusive, analisados pela personagem, como no exemplo a seguir:

Após o serviço da primeira mesa, todos se lavaram na fonte já mencionada, de solerte manufatura, em que, devido à força do ar injetado no interior, fazia com que a água, previamente reabsorvida, dela saísse. Essa requintada coisa, pensei dever-se à existência de fistulas gêmeas, desiguais, colocados um aqui, outro ali e divididos por uma parede, no recipiente que tinha uma repartição interna com um furo central. A água seria forçada a subir por orifícios, conduzida pelo próprio impulso, o que, tendo eu, com minucioso raciocínio compreendido, fiquei extremamente satisfeito..²⁸⁸

Sofrem similar escrutínio, a fonte móvel (ao final do *Capítulo IX*), a do *putto mictans*²⁸⁹ (*Capítulo XX*). Nessa categoria, além das fontes, encontra-se uma série de outros engenhos mecânicos, como os pináculos móveis, sinos de vento, portas que se abrem sozinhas (*Capítulo XVII*).

Uma outra possibilidade de construção dessas galerias mescla reiterações na abordagem de um tipo de objeto com a recorrência de listas e descrições desses objetos.

²⁸⁸ *Alla primaria mensa da poscia, tutti lavatose cum l'antedicto fonte di solerte artificio, per violentia di concepto aere o vero introcluso, saliva l' aqua reassumpta. La quale cosa tanto exquisita, pensitai che per gemine fistule de qui et de lì inaequale, per uno intersito pariete, nel mediano pertusato, era el vaso intro diviso, et, per proprio impulso violentata, l'aqua ascendeva, la quale havendo cum subtile investigato cognita, estremamente grata mi fue.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 99)

²⁸⁹ A análise dos mecanismos que provoca o jorro da água é recorrente em diversas das muitas fontes apresentadas ao longo da narrativa da *HP*. Vale lembrar que, dos séculos XIV ao XVIII, na Europa, os sistemas hidráulicos, para irrigação de jardins e para a elaboração de fontes de água soram um objeto frequente dos estudos de engenharia, devido ao interesse que se verificava pelos aparatos decorativos que empenhassem jatos de água. A curiosidade de Polifilo, portanto, segue um interesse vigente nas cortes do período.

Exemplo claro é o dos pés e sapatos. Para obter uma noção da distribuição que se verifica nesse modelo de galeria, observem-se estes excertos:

Mostrando os seus pequenos pezinhos, incitava a por-lhes a mão em cima, tocá-los e apertá-los²⁹⁰.

Algumas calçavam sandálias duplas, com os pezinhos elegantemente envolvidos em múltiplas tiras de outro e de seda purpúrea; outras traziam calçados de verde e escarlata ou sandálias de tiras; outras de couro tenro e brilhante sobre a pele nua; outras de tiras em belíssimas cores; sem que lhes vissem os dedos. Os sapatos tinham bordas de ouro e amarravam-se estreitamente sobre os brancos peitos dos pés, bem apertados com cadarços passados por fivelas de ouro ou com cordões desse mesmo metal, presos com refinados laços²⁹¹.

Tinha também os pés calçados em seda verde com uma tira com alças de outro torcidas até atrás, ornada de muitas jóias sobre uma palmilha ou sola de uma suave almofada.²⁹²

E o virginal corpinho sobre retas pernas eos pés, que algumas traziam nus sobre sandálias antigas atadas com cordõezinhos de ouro, que surgiam entre os dedos polegar, médio e junto ao mindinho e, rodeando o calcanhar, uniam-se sobre o peito do pé em artificioso laço. Outros tinham calçados apertadamente fechados com grampinhos de ouro, outros cáligas purpúreas ou de outras cores alegres, mais belas dos que as jamais usadas por Caio Calígula; outros formosos coturnos presos às brancas e carnosas canelas; alguns sandálias com belos fechos de ouro e seda e muitos, sapatos siciônios e alguns formosas sapatilhas de seda e ligas de ouro adornadas de gemas²⁹³.

²⁹⁰ [...] *monstrando gli sui strieti petioli incitanti di ponere la mano et pertrectarli et strengerli* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 64)

²⁹¹ [...] *Calciante alcune poscia sopra le extente calige di cocineo et verdigiane panno, et tale sopra il nudo di mollicolo et gratioso corio luculeo, et altre di camu<ff>ato, di bellissimi coloramenti tinto, senza accusare gli detta [e 2 r]; cum oroli, deorati, gli calciamente sopra le nivee suffragine cum sinuata apertione revincti strictamente, confibulati cum corigie traiectate per le fibule d'oro, et, altramente, cum ansulette di torquai aurei cum exquisita innodatura commendati, et ove era il confine dilla circunstantia dille fimbrie di inexcogitabile cordellatura ornate; [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 67 e 68)

²⁹² [...] *Haveva etiam gli sui pedi calciati di seta verde et le crepitule cum ansule d'oro intorte ad gli strevli, ornati di molti gioielli; sopra uno hypopodio o vero suppedio di uno molliculo pulvino, [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 91)

²⁹³ [...] *daposcia el virgineo corpuscolo sopra le drite gambe cum gli pedi: et tali nudi sopra le antiquarie solee, retinute cum cordicelle d'oro tra el maiore digito et il mediocre et appresso el minimo et intorno el pieno pterna, d'indi poscia politule convenivano sopra el culmo del pede, in uno artificioso illigamento corrigiate; alcuni strictamente calciati et cum harpaguleti aurei ansulati, tali cum calige soleate purpurante et di altri iucundi colori, quale nunque Caio Galicola primo portasse; altri cum asseptati cothurni sopra le bianche et polpose sure cinti, et tali cum crepidule, cum maestrevole ansulette auree et di seta, multi cum gli prisci sicyonii et alcune cum eximii socculi sericei et cum obstraguli aurei decorissime gemmati.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 149)

Ignoro o que dizia, pois, abaixando a cabeça, imediatamente pus meus olhos rápidos e curiosos na insólita brancura e perfeição dos formosíssimos pés da gentil ninfa, em que reparei²⁹⁴.

Voltando depois o olhar aos belos e pequenos pés, admirei os sapatos vermelhos, fortemente enlaçados sobre o peito do pé ebúrneo, com as bordas em forma de lua e abertura sinuosa, apertadamente presos por ganchinhos de ouro e cordões de seda azul, objetos apropriados para tirar a vida e martirizar ainda mais meu inflamado coração²⁹⁵.

Além disso, calçavam algumas seus pezinhos com contornos vermelhíssimos com fitas de ouro que terminavam sobre a branca carne das panturrilhas, rodeadas por beiral admiravelmente ornado de pedras preciosas de uma polegada de largura, preso por laços ouro e seda. Tinham algumas os pés nus, calçados com graciosa elegância de sandálias vermelhas; muitas traziam sandálias de couro dourado e elegantes baixo-relevos; não poucas usavam sapatos de couro rubro e bordejados de ouro; outras, calçados abertos em meia lua e sandálias com cordões e prendedores mais insólitos e maravilhosos do que sou capaz de expressar, de seda cerúlea e fios de ouro, com entrelaçados soltos e agradáveis, que se juntavam perto do carnosos calcanhar, da maneira mais bela que se possa imaginar. Da estreita sola partia uma correia vermelha que, em formoso enlace, prendia o polegar, dele passando pelo dedo mínimo, ambos mais brancos que ossos calcinados; subindo depois pelos carnosos tornozelos, unia-se mui belamente numa lingueta vinda do prendedor que rodeava o e era enfeitada de ouro e reluzentes gemas preciosas.

Algumas alegremente usavam meias de tecidos de seda de variadas cores, diferentes dos da vestimenta soberba e ninfal, fechadas com broches de ouro e ganchinhos curvos e presas com laços. Em cima dos carnosos pezinhos ficava uma preciosa faixa presa aos pés por elegantes cordinhas de ouro, tiras de pérolas e laços de seda coloridos e dourados, com pontas de prata brilhante, belo adorno, capaz de cegar e arrancar os olhos dos alucinados expectadores. Oh! Quanta elegância, beleza e cuidado, quanto ornamento artístico, que obras jamais sonhadas! Com que aguda diligência se planejava proporcionar aos que as olhavam doce e excitante prazer e doce morte!²⁹⁶

²⁹⁴ [...] *quello che lei se dicesse certamente ignorai, perché, flexo alquanto io el capo, sencia mora gli praestissimi et explorarii ochii alla invisa albertia et politura de gli vagissimi pedi della comite nympha riportai.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 206)

²⁹⁵ [...] *Daposcia, ad gli decori et exili pedi lo intuito convertendo, mirai ad quelli gli vermigli calciamenti violentemente tirati et sopra il pectine eburneo lunatamente buccati et sinuati di phytontea, cum amsulete d' oro et cum cordicelle di cyanea seta invinculati et strictamente revincti, aptissimi instrumenti de intercalare la vita et eccessivamente di cruciare più l' infiammato core.* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 233)

²⁹⁶ *Oltra di questo alcune di purpurissimi coturni negli pedusculi cum episphyrii d'oro asseptatamente calciavano, gli quali sopra il candido pulpamento dille sure termivano, ove uno gentilicio ritramato di policaria latitudine circundava di petre pretiose mirificamente exornato, cum laccioli d'oro et di seta. Alcune a pede nudo gli vermiglianti e (m) vadii di seta cum voluptica vanitate gestavano; moltre calciavano soccoli di coreo áureo,*

Além de pontuar com o objeto diversos pontos da obra, por vezes, nessas aparições se elencam e descrevem tipos de calçados. Desse modo, as diversas alusões, enumerações e écfrases concernentes aos pés e sapatos fecham, ao fim do livro, um acervo numeroso das belezas físicas ou dos adereços característicos dessa parte do corpo. A noção de acervo surge explicitada na alusão ao conjunto de corpos em si:

E osservando a presenza de real e inteligível objeto, de una presentissima rappresentazione de tão bellissima presenza dee divino aspetto e de copioso acervo universal congregazione de bellezza jamais vista e formosura sobre-humana.²⁹⁷

Os itens formantes de determinada coleção podem também estar concomitantemente alojados no enredo e na estrutura do livro. Exemplo disso é a galeria onírica representada pela *HP*. O livro é um sonho de Polifilo, em que o personagem novamente dorme e sonha (*Capítulo III*). É dentro desse segundo tempo onírico (iniciado já no *Capítulo II*) que se passa praticamente toda a narrativa. Essa, por sua vez, inclui um outro sonho, narrado por Polia (*Capítulo XXVII*).

suppressamente caelati molti elegante expressi; assai le crepidule di rosaceo corio portavano, orulate d'oro; tale exquisitamente di expolito et lunato calciamine calciate overamente cum recurvata apertura et di amentate solle, cum più nove et maravegliose ligature, ligule et coregie che mai dir se potesse, di seta caesia et di filamine d'oro, cum gli più vagi et grati implicamenti circa il polposo talo innodantise che divisare nella mente se valesse. Et dall'angusta solea il laqueolo in nodulo bellulamente intricato, di armenica textura usciva, impedito tenendo il pollice digito, et d'indi verso il minimo demigrava (più bianchi che lla calcinatura ossea), poscia supra le tuberule suffragine scandendo, bellissimamente se coniugavano, cum una lingula demissa dal circundante ligamine supra il culmo dill'eburneo pede, di vermicularia operatura aurea di lucente gemme decorato. Alcune di panno sericeo de raso cum figure per artificio congregate cum variato coloramine, volupticamente calciavano, discreto da quello dil superbo et nymphéo induto, concludere decore cum fibule auree, cum aducto morso et illaqueate. Sopra le exquisite crepidule gli tumiduli pecioli, suppressi dagli eleganti strevli d'oro et gli obstraguli margaritati et cum nextruli di colorita seta et d'oro, cum gli capi di terso argento infixi erano decentemente innexi ritenuti, cum sì bello decoramento da cecare et exoculari gli effrenati tori. O quanta politura, bellitudine et nitella, quanto persicace ornamento, quale insuete operatione! Cum quanta acre diligentia vedevase excogitatamente reperto artificio di dare ad gli intuenti dolci et incentivo piacere et morire apiculo! (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 327 e 328)

²⁹⁷ *Espectando praesentialmente el reale et inteliligibile obiecto d'uma praesantissima repraesentatione de tanta venustissima praesentia et divo aspecto et de um copioso acervo et universale agregatione de invisibile bellecia et inhumana formositate [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 139).

Um terceiro tipo de coleção verificável na *HP* consiste de galerias efetivas, apoiadas no expediente gráfico, visual. Ao passo que o segundo modelo se formatava fundamentalmente sobre as écfrases, este recorre a fornecer os itens a serem apreciados pelos olhos do leitor literalmente. Também aqui os exemplos são vários (Vejam-se as Figuras 17 a 21). Vale observar que as xilogravuras que compõem cada um dos róis a seguir surgem esparsas, separadas por blocos de texto, ao longo de uma série de páginas do livro.

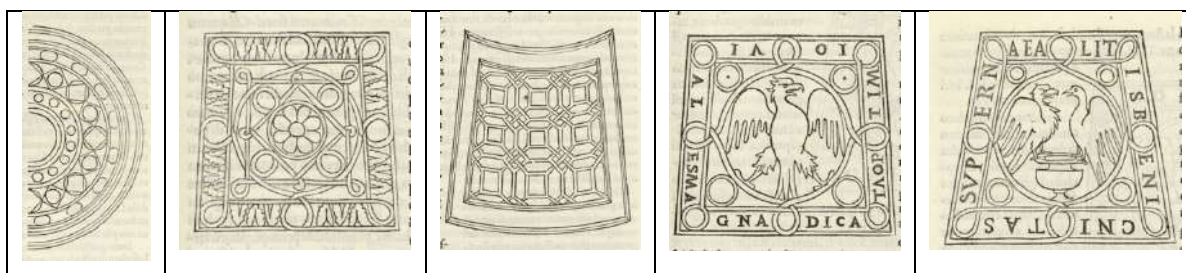


Figura 16: Desenhos à moda de tapetes formados no chão por mosaicos e canteiros vegetais. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499²⁹⁸

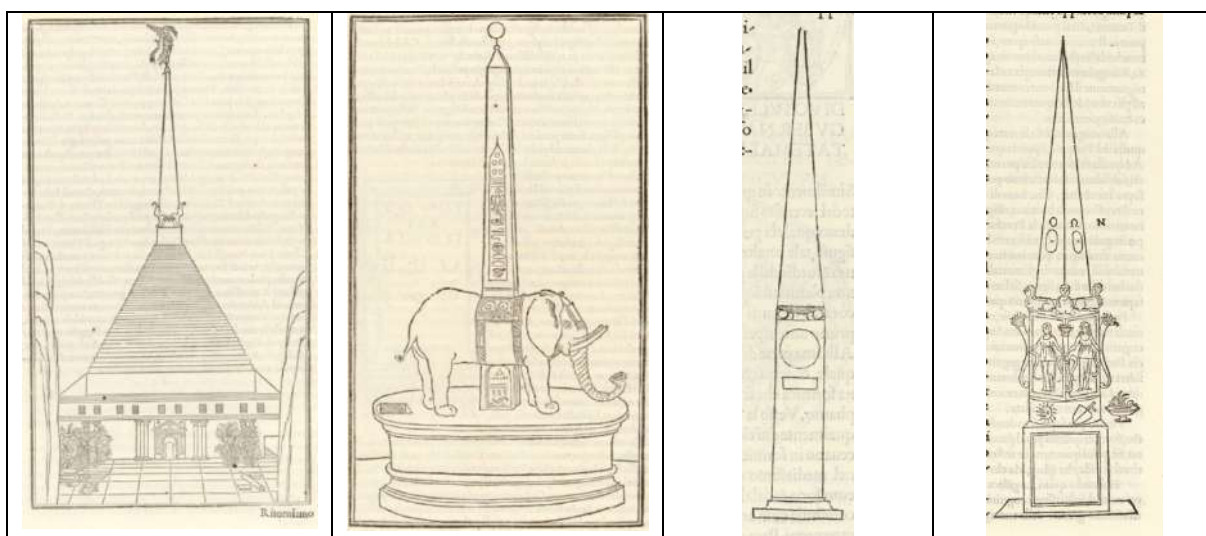


Figura 17: Obeliscos. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499²⁹⁹

²⁹⁸ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f325.item.r=hypnerotomachia>>; <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f327.item.r=hypnerotomachia>>; <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f329.item.r=hypnerotomachia>>; <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f331.item.r=hypnerotomachia>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f332.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

²⁹⁹ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f34.item.r=hypnerotomachia.zoom>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f46.item.r=hypnerotomachia.zoom>>.



Figura 18: Relevos representando os quatro lados de uma altar. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499³⁰⁰

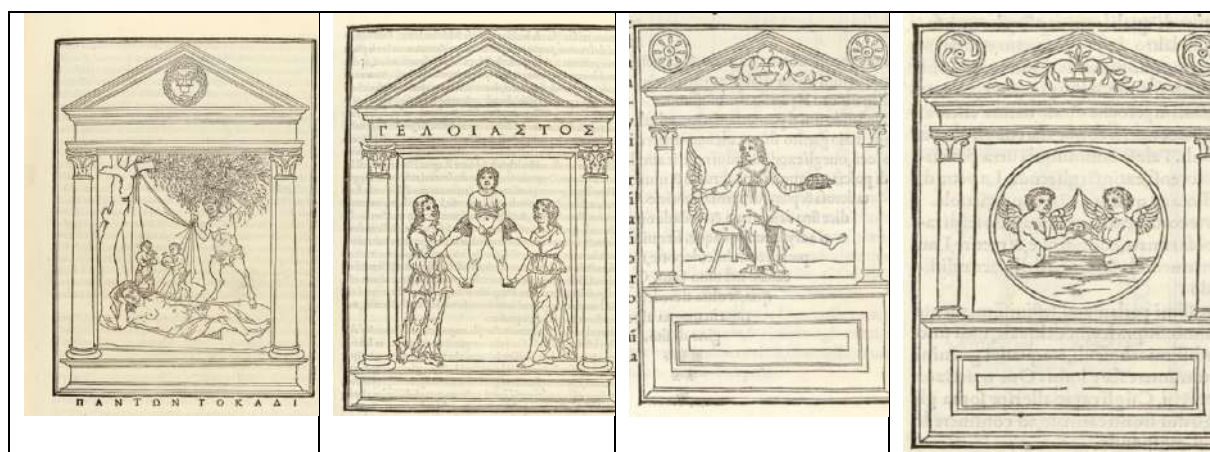


Figura 19: *Sacelli*. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³⁰¹

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f251.item.r=hypnerotomachia>> e

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f137.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

³⁰⁰ Disponíveis em : <

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f200.item.r=hypnerotomachia>>,

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f201.item.r=hypnerotomachia>> (quadros 2 e 3) e

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f202.item.r=hypnerotomachia>, respectivamente.

³⁰¹ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f81.item.r=hypnerotomachia>>,

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f93.item.r=hypnerotomachia>>,

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f141.item.r=hypnerotomachia>> e

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f142.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

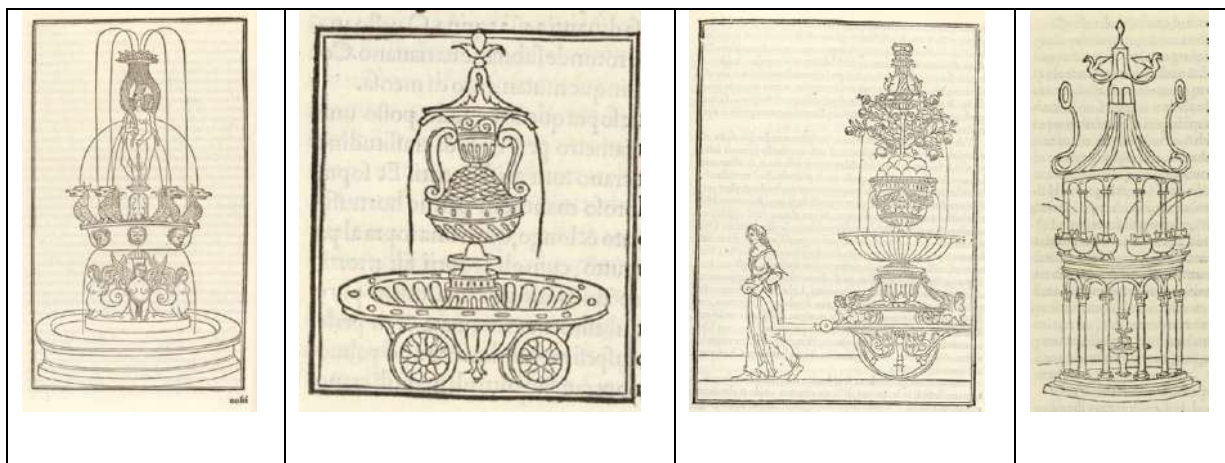


Figura 20: Fontes. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³⁰²



Figura 21: Medalhões. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³⁰³

Apesar de representarem, em si, um tipo de coleção presente na *HP*, essas sequências de imagens vêm acompanhadas de textos que, por sua vez, as descrevem.

Trata-se, portanto, de galerias que se manifestam em espelhamento nos níveis verbal e gráfico. Observe-se o caso da fonte móvel que arremata a cena do jantar de Eleuterilide (*Capítulo IX*).

³⁰² Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f98.item.r=hypnerotomachia.zoom>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f112.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f123.item.r=hypnerotomachia>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f230.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente

³⁰³ Disponíveis em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f251.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f252.item.r=hypnerotomachia>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f253.item.r=hypnerotomachia>> (quadros 3 e 4), respectivamente.



Figura 22: Disposição lado a lado, conforme surge na *editio princeps* da HP, da tecnopaegnia que contém a ecfrasis da fonte móvel (esquerda) e página contendo xilogravura da fonte móvel (à direita). In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³⁰⁴

Além de representada graficamente por meio de uma xilogravura (Figura 22, à direita), é ainda retratada por meio de uma écfrase, que se desdobra por cerca de cinco páginas, desde a explicação de sua geometria geral:

Por último surgiu uma obra milagrosa: outra fonte permanente de artificiosa confecção, feita do mesmo material da anterior, mas de diferentes e digníssimos formato e elaboração, admiravelmente torneada, apoiada sobre um eixo estável no qual se encaixavam as rodas giratórias. Preso nesse eixo, havia um plinto quadrado de lados desiguais, de três pés de comprimento, dois de largura e um terço de altura. Em cada um de seus extremos, assentava-se uma harpia com as duas asas estendidas para um vaso superior, que se assentava no meio desse quadrilátero, com pequenas golas, ondas e enfeites vegetais que o coroavam belamente as extremidades, envolvendo-a; cada uma das faces dividia-se em três partes. A parte média era separada por ondinhas e continha esculpido um triunfo de sátiros e de ninfas, com troféus e requintadas cenas. As partes anterior e posterior, moderadamente curvas, tinham, em lugar do alinhamento quadrado, um

³⁰⁴ Disponível em : <

arredondamento com ondulações, no qual, admiravelmente era esculpido um sacrifício com um antiquíssimo altar, em uma parte, e, na outra, muitas figuras e cenas.³⁰⁵

– até a descrição de seu mecanismo motor:

Esse vaso, colocado na parte superior fora fabricado tão perfeitamente, que, quando o carro se movimentava, a haste girava com ele e arremessava a água para além do cercado em que ficava a árvore, e quando as rodas paravam, o giro cessava. Por isso, pensei que o seu movimento recebia o impulso de uma roda, que continha a outra, denteada, atrás do fuso móvel, o qual possuía os encaixes para esses dentes e movia o estípite do vaso. As rodas eram semicobertas com uma espécie de estrutura alada, parecendo de fato duas asas estendidas, uma aqui e outra ali, com duas Cilas decoradas. Essa admirável máquina passava diante de todos, para que molhassem as mãos e voltava, exalando inimaginável fragrância, tão perfumada que nunca nada assim se tinha oferecido aos meus sentidos. [...] ³⁰⁶

– passando por todos os detalhes da cada parte o pedestal, as taças, o plinto, a romãzeira de ouro e pedras preciosas que a coroa e os demais adornos.

Além dessa reiteração nas esferas verbal e gráfica, há ainda uma terceira. Observe-se a disposição das páginas na Figura 22. Ela obedece ao verificado na *editio princeps*. É

³⁰⁵ *Novissimamente apparve una miraculosa opera, un'altra Fontana perpetua per artificio excogitato, della inanti dicta matéria ma di altra dignissima deformatione et figmento, mirificamente tudiculata, fundata sopra uno stabile axide, per il qual le volubile rote invertivano. Sopra il quale axide firmata, constava una inaequale quadratura, tripedale lon[g 4 v]ga et lata bipedale et triente sublevata. Nelle parte angulare, per ciascuna sedeva una harpyia cum ambe l'ale ala corpulentia d'uno superiore vaso porrecte, superassidente nel'aequato mediano di questa quadrangula, cum gulule et undicule et follicule coronicata, optimamente alle extremitate circumvestita; et in qualunque facia sua, per tertio divisa, la partitione mediana intersepta in undicule, contineva di semilevatura inscalpto uno triumpho di satyri et di nymphe, cum trophaei et exquisiti acti, excepte l'anteriore et parte posteriore, moderatamente sinuante, le quale in lo loco de liniamento quadrato, se contineva una rotundatione interundulata, nella quale mirificamente era inscalpto uno sacrificulo cum una veterima ara in una et nell'altra cum pluscule figure et actione [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 104 -105).

³⁰⁶ [...] *Tale vaso supremo collocato, tanto perfectamente fue fabrefacto che, quando la biga era mota, il stylo cum il vaso commesso gyravase intorniano et fundendo l'aqua fora del contento dell'arbore et, affirmantise le rote, cessava il gyrare. Et per questo modo pensiculai che il trochilare suo havea la violentia da una rote, continente un'altra denticulare verso il fuso versatile, il quale havea gli receptaculi degli denti et moveva il stipite del vaso. Le rote erano semicoperte de una alatura: quasi apparevano due ale passe, una de qui et l'altra de lì, cum alcune scylle decorate. Questo mirabile operamento dinanti a qualunque discurrendo, humefacte le mane et poscia il volvo, de inopinabile fragrantia tatti olidi effecti, le mano confricassimo che mai tale né tanto odore se offeritte ad gli mei sensi.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 108)

perceptível aí que a mancha da página à esquerda é composta de modo a reproduzir a silhueta da fonte, ao mesmo tempo em que contém sua descrição verbal. Trata-se da mesma fonte que, que ressurge, desenhada, na página à direita.

O imbricamento entre os âmbitos visual e verbal aí se acirra. Diversas das tecnopaegnias³⁰⁷ da *HP* promovem a mancha tipográfica a objeto das galerias visuais, constituindo uma espécie de metaparticipação do livro, em si, na conformação dessas coleções. Nesse modelo de galeria, a *HP* é nitidamente espaço de arregimentação dos colecionáveis e parte da coleção em si. Note-se, ainda, o exemplo a seguir (Figura 23):



³⁰⁷ O termo *tecnopaegnion* (*technopaegnion*) teria sido primeiramente usado pelo humanista Fortunius Licetus (1577-1654) para se referir a poemas ou textos em prosa escritos ou impressos na forma normalmente pertencente ao assunto do texto em si. A composição de poemas visuais remonta à Grécia antiga, tendo sido esses também chamados *caligramas* ou, em latim, *carmina figurata*. No que tange à prosa, contudo, o termo *tecnopaegnion* se aplica mais usualmente. Nos séculos imediatamente posteriores ao advento da imprensa guttembergueana, foi usual empregar essa técnica para fechar capítulos e seções. (Cf., a exemplo, POLLALI, A.; HUB, B., 2017).

Figura 23:Topiaria: árvores e arbustos modelados. Xilogravuras e tecnopaegnia (quadro 6) In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499³⁰⁸

Aqui, ao longo das descrições do jardim, das écfrases das árvores topiadas que acompanham suas ilustrações, surge uma mancha tipográfica em forma de copa de árvore:

Então, por dentre as floridas e amenas folhagens havia inúmeros pássaros e avezinhas de linda plumagem, pequenos e médios, esvoaçando de cá para lá, com deleitável algazarra saltando, festejantes com suas asinhas e pequenas plumas. A sonoridade suave do seu canto ressoava por tudo, e sua virtude teria levado qualquer coração selvagem ou bruto que fosse, ao prazer, provocando alegria e deleite. Estavam ali

o queixoso rouxinol; Dedalião chorando a morte da filha de Licaão; os malhados melros, a cotovia cantora ou galerita; a terraneola, parro ou cotovia; os solitários pardais; o papagaio eloquentíssimo, vestido de branco, amarelo, vermelho e verde; a única. -- embora não aqui -- e maravilhosa fênix; as branquíssimas pombas e Pico, marido de Pomona, exibindo as túmidas feridas que lhe dera Circe, iracunda; Idona, chorando seu querido esposo Itilo; Astéria com os pés calçados de rosa e os dois bicos; Progne, que mora nos telhados; a piedosa Antígona, por muito bela, mesmo sem língua; Ítis, pasto doloroso e funesto; o papafigos, de grande pescoço; Tereo, habitante dos rochedos, conservando nas penas a pompa real, perguntando (“pu, pu”)³⁰⁹ em seu canto e trazendo na cabeça a crista a modo de elmo; o sonado pastor da Siringa; os pássaros de Palamedes; a cerceta; a lasciva perdiz, o porfirião, Periclímeno, de cuja aparência se valeu licenciosamente Júpiter para seus amores; a sigólida ou melancorifo, ou cabeça preta, que troca de penas no outono; o eritaco ou pato de cabeça vermelha, e outros muitos cuja enumeração seria prolixa.³¹⁰

³⁰⁸ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f310.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f312.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f313.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f314.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f315.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f318.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f327.item.r=hypnerotomachia>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f330.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

³⁰⁹ No original, o trecho traz a onomatopeia do canto desse pássaro em letras do alfabeto grego. Esse recurso destaca a alusão à origem mitológica dessa ave, a poupa, em que se transformara o personagem Teseu. Seu piado se assemelharia, sonoramente, à pronúncia ao pronome interrogativo grego (πῶ), “onde”.

³¹⁰ *Hora tra le florifere et tenelle frondule innumeri volatili di eximia pinnatura decorati, di parva et mediocre statura et varie avicule et ucelleti de qui et de lì instabilmente volitando pervagante, mo' su mo' giù cum delectabile garito saltanti (la suave sonotitate dil suo canto per tuto risonante, il quale virtute havuto harebbe qualunque silvicola et inepto core a piacere, gaudio et solacio di provocare), festigianti cum le sue alete et plumule. Quivi la quaerulante luscina, Dedalione la morte dilla filiola di Licaone piangente, gli maculati meruli et la cantante*

Uma vez considerada também a matéria textual aqui, tem-se que é na copa da “árvore” formada pela mancha tipográfica, que se assentam os vários pássaros verbais, dispostos na enumeração. Assim, a coleção de árvores, abriga uma segunda, de pássaros, em uma dinâmica que sobrepõe o meio verbal ao plástico. Ou seja: levando ao extremo o entrelaçamento entre texto e arcabouço gráfico, livro e matéria livresca, galeria e itens nela expostos, esse excerto condensa o princípio que faz da *HP* item colecionável e coleção, em diversas de suas dimensões. O jogo mental que aí se delineia entrelaça diversos níveis de representação e mídias, mais uma vez, em uma manifestação típica da agudeza suscitada nos convívios cortesãos do período e, mais especificamente, nas câmaras de maravilha.

Movimento semelhante pode ser observado no excerto que abre o *Capítulo XXII*, iniciando uma sequência textual que apresentará o cortejo encarregado de recepcionar Polia e Polifilo na Ilha de Citera. Em termos de galeria visual, nessa sessão, serão reunidos estandartes que dispõem de troféus e honrarias militares diversos (vide Figura 24). O primeiro deles surge na abertura do capítulo: a mancha formada pelo texto da didascália e o primeiro parágrafo do capítulo desenha um estandarte, cujo formato, inclusive, ecoa o do apresentado na página imediatamente subsequente, como no caso da fonte móvel.

corydalo overo *galerita* et la *terraneola*, parco overo *alauda*, gli *solitarii passeri*, *psitaco* eloquentissimo di *multiplce vestito*, *viride bianco luteo phoeniceo et giallo cum verde*, la *unica* (ma non quivi) et *maraveglia* *phoenice*, *acanti candidissime*; *Pico*, marito di *Pomona*, le *tumide iracondie di Cyrce* manifestante; *Idona*, dil dilecto marito *Ithilo*, *lachrymosa*; *Ast<e>rie* cum gli *calciati piedi di rosato* et le *due piche*, *Progne tectacola* et la *pia Antigone*, *troppo bella sencia lingua*; *Itys*, *dolorosa et funesta mensa*; il *icteris*; *Tereo saxicola*, in le *piume le regie pompe servente*, *quaeritabondo* ($\pi\delta\upsilon$; $\pi\delta\upsilon$); *pu, pu*, nel canto suo et nel capo *gerulo et insignito dilla militare crista*; et da *Syringa* il *soporato pastore*. Et gli *ucelli di Palamede* et *quequerdula* et la *lasciva perdice* et *porphyrio*; *Periclimeno*, la cui forma *Iupiter licentemente ad gli sui amori hae usato*, et la *sygolida* overo *melancorypho* overo *atricapilla*, nell'*autumno mutabile*. Similmente *erythaco* overo *phenicuro*, et altri innumeri di *prolixo narrato*.”(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 303 - 304)

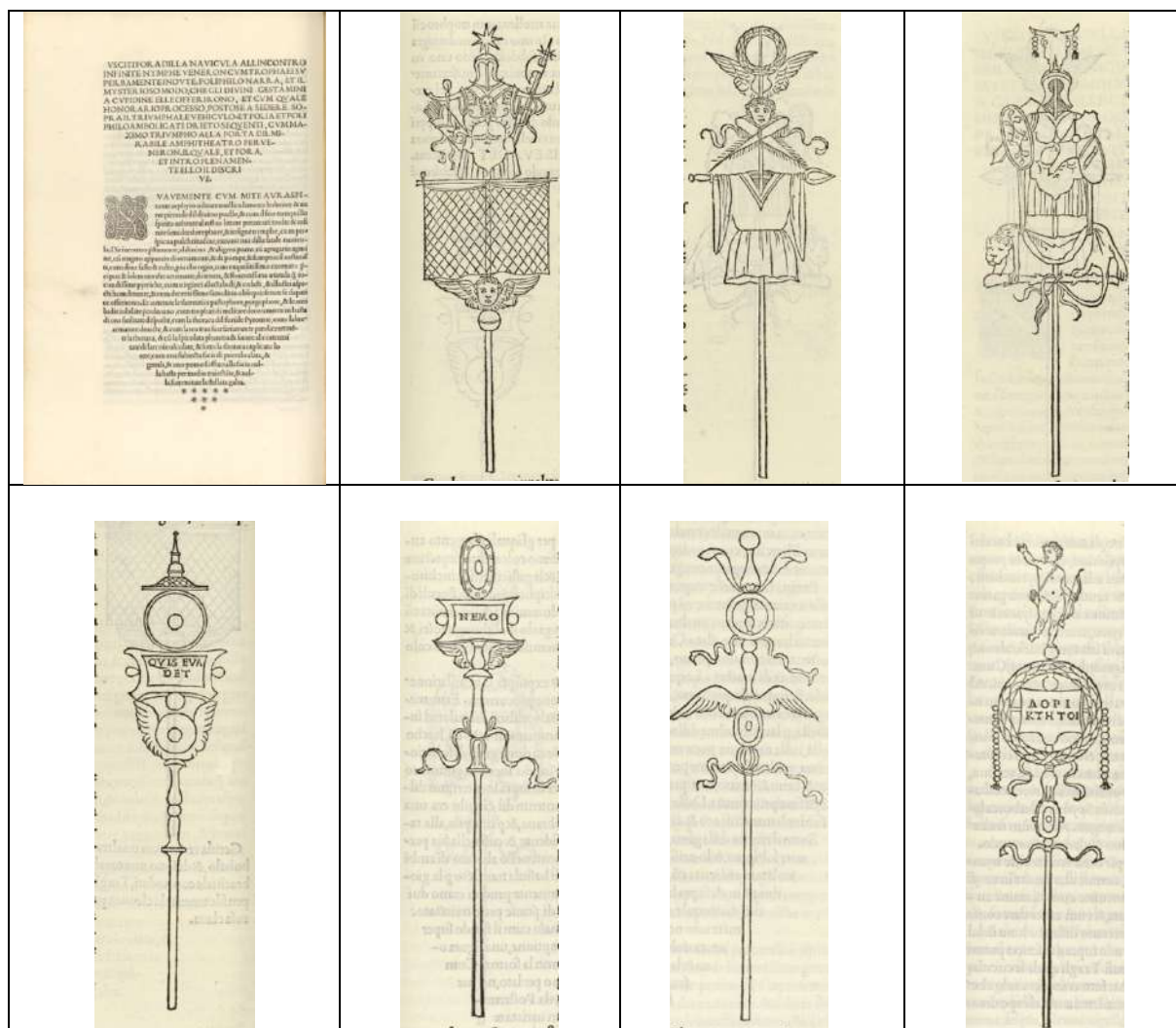


Figura 24: Estandartes. Tecnopaegnia e xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³¹¹

³¹¹ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f334.item.r=hypnerotomachia.zoom>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f335.item.r=hypnerotomachia>> (quadros 2 e 3), <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f336.item.r=hypnerotomachia>> (quadros 4 e 5), <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f337.item.r=hypnerotomachia>> (quadros 6 e 7) e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f339.item.r=hypnerotomachia>> (quadro 8)>, respectivamente.



Figura 25: Outros estandartes. Tecnopaignia e xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³¹²

A intenção poética de dar especificamente esse desenho à disposição do texto impresso fica evidente pelo fato de o impressor “completar” a figura usando asteriscos (Primeiro quadro da Figura 24). Do mesmo modo que os demais estandartes apresentam, por meio articulação de emblemas, uma série de componentes do triunfo de Cupido e de valores típicos do percurso erótico, essa tecnopaignia antecipa o que se dará nas páginas subsequentes: justamente a apresentação, tanto gráfica como efrástica, de estandartes. Paralelamente à mancha de impressão em forma de árvore, que continha a enumeração de pássaros, esta encerra as descrições dos dois estandartes que se lhe seguirão (quadros 2 e 3 da Figura 24), além de apresentar a matéria do capítulo, na didascália. É, portanto, efetivamente, um estandarte, uma vez que exerce a função de condensar ideias e expô-las, ao mesmo tempo em que desenha, verbalmente, estandartes.

Outras dessas tecnopaignias que incorporam galerias de objetos, podem ser ainda flagradas nas ocorrências a seguir (Figuras 26 e 27).

³¹² Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f338.item.r=hypnerotomachia.zoom>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f344.item.r=hypnerotomachia>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f353.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

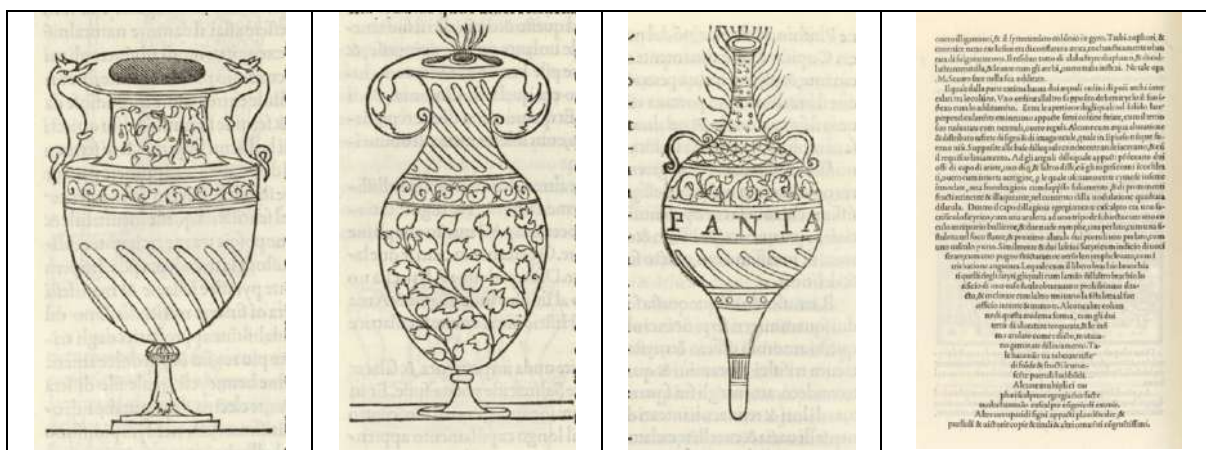


Figura 26: Vasos e urnas. Xilogravuras. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³¹³



Figura 27: Objetos engenhosos: tripé de mesa, incensório, serviço de mesa para frutinhas, copa em tecnopaegnia, lamparina, sino de vento e ara respectivamente.³¹⁴

Um quarto método constitutivo dessas coleções ao longo da *HP* se vale justamente da exploração metalinguística, ou metamidiática. Aqui se evidencia, de maneira ainda mais clara, a função do livro, e dos elementos que usualmente o compõem, como câmara de maravilhas. Um primeiro grupo a destacar sob tal categoria é o de línguas ou sistemas de escrita verificável no livro. Ao lado do vernáculo híbrido, de base vernáculo toscano, cuja morfologia

³¹³ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f346.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f348.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f349.item.r=hypnerotomachia>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f356.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

³¹⁴ Disponíveis em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f111.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f113.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f120.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f122.item.r=hypnerotomachia.zoom>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f216.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f219.item.r=hypnerotomachia.zoom>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f230.item.r=hypnerotomachia>>, respectivamente.

emprega radicais gregos e formas latinas, surgem palavras em grego, árabe e hebraico, além de um arremedo do sistema hieroglífico.

A própria hibridação linguística do texto oferece um item a mais para essa galeria, na medida em que exhibe uma realidade verbal particular, única e artificialmente formatada para o livro. O autor da *HP* elabora construções como *amaricatamente plorando* (*Capítulo XXVIII*), em que radicais do latim clássico recebem tratamento morfológico do vernáculo: no caso *amaro* (lat.) tem uma forma participial tardia, *amaricato*, transformada em advérbio por meio de um sufixo vernáculo. Do mesmo modo, *plorando* se vale de um radical antigo e de uma forma sufixal contemporânea à obra. Vale notar que o usual ao vernáculo do período seria *amaramente piangendo*.

As palavras em grego não surgem transliteradas ao alfabeto latino, e são correntemente incorporadas ao texto, sem tradução, num procedimento recorrente em toda a *HP*. Veja-se o exemplo:

A porta do sagrado e estupendo templo tinha muito adornada se mostrava, com forma e artesanania dóricas, sendo toda de ótimo jaspe. E sobre a face do seu lintel, em letras gregas antigas, maiúsculas e de ouro, tal dizer inscrito estava: KYOΠHPA³¹⁵

Nos casos do hebraico e do árabe, no entanto, itens lexicais e frases aparecem em momentos isolados da narrativa, porém não inseridos no corpo do texto. São, antes, incorporados às xilogravuras, ou apartados da mancha textual corrida por uma diagramação especial.

Na descrição do elefante monumental (*Capítulo IV*), é detalhado o adorno sobre as costas do animal:

“E do mesmo modo, circundando o pescoço à grande cabeça ligado, cabeça estava magistral faixa da qual pendia um ambicioso adorno, o qual, lançado por sua amplíssima fronte, pendia, sumamente notável, de bronze, composto de dois quadrados e de linhas elegantes. Na

³¹⁵ *La porta dunque de questo sancto et stupendo tempio antipagmentata se offeriva, de forma et operatura dorica, tuta di ottimo diaspro; et nella fascia del suo sublime, de littere graece maiusculae antiquarie de puro oro infixe, tale dicto inscripto extava : KYOΠHPA. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 205).*

superfície, rodeada de folhagens onduladas, vi algumas letras jônicas e árabes, que diziam assim”³¹⁶.

Aí, no entanto, apenas são mencionados os escritos nessas respectivas línguas, sem transcrição, tradução, ou incorporação ao texto propriamente dito dos dizeres. É possível verificá-los na ilustração da página, como no exemplo a seguir:



Figura 28: Adereço do elefante monumental, com letras “jônicas e árabes”³¹⁷

Outra passagem em que se pode observar o interesse em trabalhar com várias línguas é a que apresenta o interior do obelisco. Lá, sobre um sepulcro, Polifilo encontra uma escultura, cuja posição descreve, ecfrasticamente: “Apontava para a frente com um cetro de madeira dourada, segurando na mão esquerda um escudo côncavo em forma de crânio equino, no qual estava inscrita, com pequenas letras, em três idiomas, hebraico, ático e latino, tal sentença.”³¹⁸

³¹⁶ [...] *Et similmente, circumducta per lo extremo del collo ala grande testa coniuncto, ambiva una maestrevole lingatura, dalla quale uno ambizioso ornato, sumamente notabile, di eramento, traiectato per sopra il suo amplissimo fronte pendeva, di dui quadrati composito, cum liniamenti elegante. Nella planitie dil quale, di foliatura undiculare, circumdata, vidi alcune littere inonice et arabe, le quale cusi dicevano: [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 29)

³¹⁷ Disponível em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f45.item.r=hypnerotomachia>>

³¹⁸ [...] *monstrava cum uno inaurato sceptro di ramo, extenso il braccio, la parte anteriore et nella sinistra teniva uno carinato scuto, exacta la forma da l'osso capitale equino, inscripto di tri idiomi, cum piccole notule, hebraeo, attico et latino, di tale sententia: [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 31)



Figura 30: Página da *HP* em que se evidencia a incorporação de termos em caracteres helênicos, hebraicos e árabes na xilogravura. À direita, detalhe desta mesma página. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.³²⁰

Assim como é possível ler as múltiplas línguas como uma coleção em si, também os sistemas de escrita e os caracteres propriamente ditos são passíveis de constituição de um rol à parte. Em termos tipográficos, o emprego de diferentes alfabetos constitui um desafio condizente com as perspectivas inovadoras já encampadas pela oficina aldina, anteriormente. O editor, que ousara elaborar caracteres hebraicos e operara significativamente na produção de materiais em grego, vê na *HP* a oportunidade de mesclar sistemas de tipos e, notavelmente, sobrepô-los e adequá-los a xilogravuras. Isso, inclusive, representa um dos trunfos tipográficos manifestos na obra. Os seja: essa dinâmica e seu efeito na página são, em si, um elemento digno de admiração, pasmo.

Ao transcender limites técnicos e plásticos na composição, a *HP* ganha em capacidade de maravilhar seu leitor, gerando, mais uma vez, no decorrer de suas páginas, um elã típico das câmaras de maravilhas.

Apostando ainda no deleite intelectual caracteristicamente promovido por esses ambientes, a *HP* recorre ainda à jocosidade do *rébus*³²¹ (vide Figura 31), em que

³²⁰ Disponível em : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f143.item.r=hypnerotomachia> >

³²¹ Tipo de pictograma que consiste de um enigma figurado cujo objetivo é exprimir palavras ou frases por meio de figuras e sinais, cujos nomes produzem aproximadamente os sons que formarão a sentença a ser adivinhada e, ou conectam-se com a ideia representada por suas imagens.

operacionalizam ideias de decifração à moda dos hieróglifos (ou do que à época se concebia sobre esse sistema de escrita).

Os hieróglifos se tornaram um tema efervescente nos círculos eruditos da Península Itálica, notavelmente Roma, durante o século XV. A descoberta da *Hyeroglyphica*, de Horapolo, texto do qual uma cópia do século XIV fora encontrada na Ilha de Andros, em 1419, foi grande responsável por isso. Trata-se de um dicionário, escrito em grego, que elucidava 189 símbolos hieroglíficos. A difusão desse material direcionou os interesses eruditos às escritas presentes nos distintos monolitos antigos que compunham a cena urbana de Roma, destacando-lhes a proveniência egípcia. Então, sob a intenção de retomar e tanger a *Antiquitas*, tão característica do afã “arqueológico” que se estabelecia no período, passou-se a buscar compreender os hieróglifos como sistema de representação.

Dessas investigações derivaram crenças, como as de que eram uma sorte de linguagem universal³²², ou um

sistema secreto de significação alegórica reservado a uma elite [...]. Um dos primeiros e mais influentes argumentos para o revival dos hieróglifos aparece no *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti [...]. No contexto da discussão de monumentos e inscrições funerárias e comemorativas, Alberti sugeriu que os hieróglifos poderiam prover uma alternativa não-linguística para as inscrições alfabéticas, cujos sentidos poderiam, eventualmente, se perder por meio do declínio da linguagem na qual foram baseados, conforme acontecera com os etruscos.³²³

A partir daí, várias tentativas de compreensão do sistema hieroglífico passavam por leituras que se aproximavam da exploração do modelo semântico iconológico da emblemática. Dado, porém, o paralelo com os sistemas de escrita alfabética (sequenciação linear de itens,

³²² Para uma abordagem mais detida do fenômeno dos hieróglifos durante os séculos xiv a xvi, veja-se, a exemplo, CURRAN, 2007

³²³ [...] a secret system of allegorical signification reserved for the elite [...]. One of the earliest and most influential arguments for the 'revival' of the hieroglyphs appears in Leon Battista Alberti's *De re aedificatoria* [...]. In the context of a discussion of commemorative and funerary monuments and inscriptions, Alberti suggested that the hieroglyphs might provide a non-linguistic alternative to alphabetical inscriptions, whose meanings could eventually be lost with the decline of the language on which they were based (as had happened with the Etruscans). (CURRAN, 1998, p. 156)

com sentidos discreteáveis), a decodificação dos elementos individualizados acompanha, nesse caso, uma tentativa de desvelar a sintaxe. Nas mãos desses primeiros decodificadores, esse processo esbarrou num *modus operandi* aproximável dos de jogos de imagem e palavra. Isso fica evidente nas tentativas artísticas de reproduzir a escrita hieroglífica, como as vigentes na *HP*.

Diversas passagens do livro refletem o pendor egiptologizante que tomou os círculos eruditos do período. Nelas procura-se escrever com hieroglifos, empregando, porém, elementos iconológicos da cultura europeia ocidental sequenciados, sem nenhuma relação de fidedignidade fatural com a escrita egípcia e seu contingente fonêmico-visual. Vários obeliscos, como o da imensa pirâmide; o obelisco coberto por hieróglifos sobre as costas do elefante; o que está sobre o dorso da esfinge; o da cena no Polyandron; e ainda um grande número de inscrições hieroglíficas, a maioria, como lembra Curran (1998), de aparência muito pouco egípcia, são exemplos disso.

A alusão a essa forma de escrita resgata diretamente um item caro ao circuito erudito, exatamente como numa câmara de maravilhas. Além de se incorporar à galeria de modelos de escrita, essa suposta hieroglífica traz à baila a *Antiquitas* e a franca interação entre os níveis verbal e gráfico, comuns na *HP*, além de se consistir em desafio agudo ao intelecto de seu público.



Figura 31: *Rébus* à moda de hieroglifos e sua interpretação, realizada por Polifilo, transcrita em caracteres gregos, no texto. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.

Observe-se que nessa sequência primeiro surge a écfrase dos “hieróglifos”, depois sua semântica, elucidada, e em seguida, a revelação desses, na xilogravura.

Do lado direito em relação à minha via, vi nobilíssimos hieróglifos egípcios, assim apresentados: um capacete antigo encimado por uma cabeça de cachorro, um crânio de boi, com dois ramos arbóreos de folhas miúdas, presas aos chifres, e uma bonita lucerna. Estes hieróglifos, exceto os ramos, que não sabia se eram de abeto, de pinheiro, de lárice, zimbro ou coisa parecida, interpretei-os assim: PATIENTIA, EST ORNAMENTUM CUSTODIA ET PROTECTIO VITAE. Do outro lado vi este elegante relevo: um círculo e uma âncora em cuja haste enroscava-se um golfinho. Interpretei-os assim, com maestria: ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΟΣ: “*Semper festina tarde*”.³²⁴

Continuando a explorar o cabedal metalinguístico, vale observar a própria composição das inúmeras écfrases, absolutamente recorrentes no livro, como uma categoria de itens colecionáveis. Não apenas os objetos das descrições (plantas, pedras, animais, figuras humanas, partes do corpo feminino, ao lado de objetos artísticos e de serviço doméstico, obras de arte, detalhes arquitetônicos, roupas, adornos), mas as descrições em si formam um grande rol ao longo da narrativa.

Do mesmo modo, a *HP* é um inventário de narrativas. Os diversos núcleos de enredo narrados por Polifilo se somam à da ama e à de Polia. Sempre acompanhados das narrativas mitológicas que perpassam a obra, seja subliminarmente, no formato de listas de referências da mitologia, seja na fatual retomada das histórias míticas.

³²⁴ *Nel dextro alla mia via, vide nobilissimi hieraglyphi aegyptici di tale expresso: una antiquaria galea cum uno capo di cane cristata; uno nudo capo di bove cum due rami arborei infasciati alle corna di minute fronde et una vetusta lucerna. Gli quale hieraglyphi, esclusi gli rami che io non sapea si d'abiete o pino o larice o iunipero o di simiglianti si fusseron, cusì io li interpretai: PATIENTIA, EST ORNAMENTUM CUSTODIA ET PROTECTIO VITAE. Da l'altra parte tale elegante sculptura mirai: uno circolo, una ancora, sopra la stangula dilla quale si revolvea uno delphino. Et quasti ottimamente cusì io lo interpretai: ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΟΣ. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 61)*

Entre as nobres e belas jovens de notável beleza, vi a árcade Calisto, filha de Licaão, com a disfarçada Diana; Antiope, filha de Nicteu, da qual nasceram o músico Anfião e o pastor Zeto, como o ilustre sátiro; Issa, filha de Macareu, com seu caro pastor; Antiquia, filha de Aco, e a juvenzinha Cânace; e também a filha de Atásio e Astéria, filha do titã Ceo; e Alcmena com seu falso esposo. Depois vi deliciosa Egina obtendo grande alegria com o claro rio e fogo divino; e a mãe de Fulo e a de Meneirão, regozijando-se com o falso pai, e Díode, com o colo coberto de belíssimas flores e reverenciando a tortuosa serpente; e a linda jovem que já não se queixava dos chifres que lhes brotavam; e Astioquia e Antígona, filha de Laomedonte, brincando voluptuosamente com suas plumas volantes; e Curifis, inventora das primeiras quadrigas; e a ninfa Garamântide, presa pelo caranguejo de muitas patas enquanto lavava seus delicados pés nas águas claras do Bagra. Em seguida vi uma codorniz que voando fugia de uma águia de terríveis garras, que a perseguia. E também Erigone, que tinha o claro peito coberto de saborosas uvas; e a filha do rei Colão, deleitando-se com um robusto touro; e a mulher ne Enipeu, contente com seu transformado marido; e a filha de Alpe, alegrando-se placidamente com peludo e lanoso carneiro; e a virgem Melanta com a fera nadadora; e Filira, filha do antigo Oceano, com o pai de Quirão. Vi depois Ceres, a legisladora, com a fronte coroada de louras espigas, unida à escamosa hidra em deleitoso prazer; e a formosíssima Lara, ninfa tiberina, recreando-se com Argifonte; e a bela Juturna e muitas outras que seria longo enumerar.³²⁵

O fato é que, mitológicas ou não, as tópicas são um elemento inventariado pela *HP*, que pode, portanto, ser lida como uma sorte de galeria de lugares retóricos do seu período.

³²⁵ *Quivi adunque tra le insigne et decore puelle cum probata venustate vi Calistone archada, figliola di Lycaone, cum la non conosciuta Diana; Antiopa lesbica cum lo honorato satyro, filiola de Nycteo de cui naqueron Amphione musico et Zeno villico; Issa filiola de Machareo cum el caro pastore; et Antichia filiola de Acco et la adolescentula Canace; et ancora la genita de Athasio et Asteria, nata Titano Ceo; et similmente Alchmena cum el simulato maritolaetabondo giocavano. Daposcia sucessivamente riguardai Egina delectosa et del chiaro fluvio et del divino foco captare summo piacere; l'agnata etiam de Fullo et quella de Menempho cum el ficto patre festigiosa, et l'altra de Diodo cum el gremio suo referto de bellissimi flori et al tortuoso serpe reverente; et la decora fanciulla più non dolentise de gli germinanti corni; et Astyochia et Antigone filiola de Laumedonte, solaciantise volupticamente cum le volatile piume; et Curifice inventrice delle prime quadrighe; Garamantine nympha, chorizante retinuta per el ditoextremo nellechiare rive de Bragada, lavantise gli delicati pedini dal pedoso cancro. Dapò mirai in volato una fugitiva coturnice et una gampsonycha aquila insequente. D'indi ancora Erigone, vidi che essa haveva el micante pecto de saporosa uva stipato; et la figliola de re Chollo cum uno robusto tauro placivola; et la muliere de Enipeo cum el tramutato et la virgine Melantha cum la natante belua; et Phyllire, filiola dell' antico Oceano, cum el patre de Chirone. Daposcia io vidi la legifera Cerere, cum la fronte de flave spice instrophata, cum la squamosa hydra in delectosa voluptate amplexada; et la formosissima Lara, nympha tyberina, cum Argiphonte oblectarse; et la bella nympha Iuturna, et multe altre, lungo di narrato [...]. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.172)*

A diversidade de gêneros discursivos arregimentada no livro também é significativa. No corpo do texto inserem-se, além de outras narrativas menores, um conjunto das três cartas de cartas de Polifilo a Polia (*Capítulos XXXIII e XXXIV*), e outro de epigramas e dísticos fúnebres (*Capítulo XIX*). Verificável também no aparato paratextual da obra, essa variedade tipológica não é atípica do gênero da *HP*. Contudo, mesmo comum nas obras do período, dadas as estrutura e matéria do livro atribuído a Colonna, é possível considerar que aqui a variedade textual constitui-se também em uma sorte de coleção e presta-se também a manifestar, metalinguisticamente, a *copia*, que emerge sempre ordenada, discricionada, posta em conjuntos, à exata maneira de acervo.

2. 2. 2 A concupiscência carnal

À parte as dualidades possíveis entre manifestações físicas e espirituais do erotismo, toda procura por um objeto amoroso é, em si, uma demanda movida pela concupiscência. Mesmo o amor etéreo almeja o encontro, a complementaridade, a comunhão de espíritos³²⁶. Dada sua mera natureza, portanto, o amor deseja. E mais: a corporificação desse desejo pode espelhar ansiedade pela união anímica, ou mesmo representar uma forma de *aesthesis* (percepção) de que participem o belo e o sublime. O simples fato de Polifilo se colocar em busca de Polia é, portanto, manifestação da *cupiditas* que, na *HP* se desdobrará sobre as esferas físicas e intelectuais. Sob esse prisma, o desejo ressurgue, não como fator distintivo, mas na função de elo entre afetos mundanos e sublimes.

Eis um primeiro aspecto da concupiscência que surge assim reabilitada na *HP*: a manifestação material de Eros. Trata-se de uma visão imputada à dimensão física do amor não apenas dentro da obra, mas no pensamento de todo um período.

Em meados de 1460, Marsílio Ficino consolidava ideais neoplatônicos que repercutiriam fortemente no século seguinte, mesmo para além do círculo florentino. Dentre eles, destaca-se a noção de amor Ideal, que tem por objeto de sua busca a beleza e sob o qual o enlace erótico dispensaria a conexão material. A admiração e o desejo da forma, característicos

³²⁶ O desejo de completude é, inclusive, a marca indelével deixada pela separação das metades do Andrógino, n' *O Banquete* platônico.

do pensamento ficineano, articulam-se sobre as modalidades de percepção consideradas mais mentais, uma vez que não demandam contato fátual com o objeto: a visão, a audição e o olfato. A erotização da dimensão física dos afetos concentra-se, portanto, nesses sentidos mais sublimes, como a visão (FICINO. *De amore*, II, 9³²⁷), que bastava para conectar almas – objetivo primeiro desse modelo amoroso. Não havia necessidade de amantes se engajarem em outro intercuro qualquer. Os prazeres do tato poderiam se configurar como forma de intemperança e afastar o intelecto de seu estado próprio, perturbando o indivíduo. No mesmo sentido, o “desejo do coito” em si seria um impulso praticamente contrário ao Amor (FICINO, *De Amore*, I, 3³²⁸).

Contudo, sob os efeitos da confluência de conceitos filosóficos alheios aos círculos platônicos, o cenário humanista produziu uma próxima geração mais temperada de teorias sobre fenômeno amoroso³²⁹. Nesses trabalhos, a materialidade sensual do corpo ganha manifesta

³²⁷ *Caeterum quid isti quaerunt cum se mutuo diligunt? Pulchritudinem quaerunt. Amor enim fruendae pulchritudinis desiderium est. Pulchritudo autem splendor quidam est humanum ad se rapiens animum. Nempe corporis pulchritudo [nihil aliud est, quam splendor ipse in colorum linearumque decore. Animi quoque pulchritudo.] (h) fulgor-in doctrinae et morum concinnitate. Lacem illam corporis, non aures, non olfactus, non gustus, non tactus, sed oculus percipit. Si oculus solus agnoscit, solus fruitur. Solus igitur oculus corporis pulchritudine fruitur. Cum vero amor nihil aliud sit, nisi fruendae pulchritudinis desiderium. Haec autem solis oculis comprehendatur; solo aspectu amator corporis est contentus. Tangendi vero cupido, non amoris pars est, nec amantis affectus, sed petulantiae species, et servilis hominis perturbatio. Lucem praeterea illam et pulchritudinem animi sola mente comprehendimus.* (FICINO, *De amore*, II, 9) / “Mas o que procuram eles [os amantes] quando se amam reciprocamente? Procuram a beleza. Porque o amor é desejo de se usufruir da beleza. A beleza, contudo, é certo esplendor, que o espírito humano toma para si. Sem dúvida, a beleza do corpo não é nada além do próprio esplendor no ornamento das cores e das linhas. Ainda a beleza do espírito é o fulgor na boa disposição da doutrina e dos costumes. Nem a audição nem o olfato, nem o gosto, nem o tato, mas o olho percebe aquela luz do corpo. Se só o olho reconhece, só ele goza. Portanto, apenas o olho goza a beleza do corpo. Na verdade, quando o amor não for outra coisa a não ser o desejo de se usufruir da beleza, e esta, então, é percebida somente pelos olhos, o amante do corpo se contenta só com a visão. Pois, o desejo de tocar não é parte do amor nem afeto do amante, mas espécie de insolência e perturbação do homem servil. Por isso, só na mente compreendemos aquela luz e a beleza do espírito”. (FICINO, *O livro do amor*. Trad. Ana Thereza B. Vieira, II, 9)

³²⁸ Original. (FICINO, *De amore*, I, 3. Ed. JAYNE, S. R, 1944) / “Além disso, se o amor para com o homem deseja a própria beleza, logo a beleza do corpo humano consiste numa certa combinação; a combinação é a temperança; o amor estimula apenas aquelas coisas que são temperadas, modestas e decentes. E assim os prazeres do gosto e do tato, que até então são violentos e impetuosos, que dispersam a mente do seu estado e perturbam o homem, o amor não só não os deseja, como ainda os abomina e evita, como coisas que são contrárias à beleza por causa da intemperança. O furor venéreo leva à intemperança, e por isso à assimetria. E assim parece do mesmo modo atrair a deformidade; o amor, entretanto, atrai a beleza. A deformidade e a beleza são coisas contrárias. Logo, tais movimentos, que estas coisas atraem, parecem ser contrários entre si. Por isso, o desejo do coito, isto é, de se associar, e o amor não só não são os mesmos movimentos, mas ainda se mostram como contrários”. (FICINO. *O livro do amor*. Trad. Ana Thereza B. Vieira, I, 3)

³²⁹ Os tratados sobre o amor renascentistas conformam uma área de estudos em si. Dentre os mais significativos nomes e obras integrantes explorados nesse âmbito estão Giovanni Pico della Mirandola (*Comentários sobre Canzone d'amore*, de Benivieni, 1486), Leão Hebreu (*Dialoghi d'amore*, circa 1502), Pietro Bembo (*Gli Asolani*, 1505), Mario Equicola (*Libro di natura d'amore*, 1505), Francesco Diacceto (*Tre libri d'Amore* and *Panegirico all'Amore*, 1508), Baldassare Castiglione (*Il libro del Cortegiano*, 1518), Sperone Speroni (*Dialogo di Amore*, 1542), Giuseppe Betussi (*Il Raverta*, 1544), Francesco Sansovino (*Ragionamento*, 1545), Bartolomeo Gottifredi (*Specchio d'amore*, 1547), Tullia d'Aragona (*Della Infinità di amore*, 1547), Benedetto Varchi (por exemplo, *Le*

vinculação com o sublime. Uma visão flagrável inclusive dentro de obras essencialmente neoplatônicas, como os *Diálogos de amor*, de Leão Hebreu (1502), que admitia o intercuro heterossexual como efeito natural do vínculo erótico.³³⁰

Ainda que mantivessem a valorização do amor como mecanismo de ascensão anímica – ambição típica do neoplatonismo –, novas concepções do fenômeno passaram a admitir que um Eros elevado poderia residir também na consumação do desejo. Mario Equicola, em seu *Libro de natura d'amore* (1525)³³¹, definiu o amor ideal como uma completa fusão de alma e corpo³³². Ao discorrer sobre suas ‘estações libidinais’, deu especial valor à dimensão corpórea do enlace erótico, destacando o valor do toque. De proscrito, o tato passa à mais alta posição entre os sentidos. Trata-se de uma percepção extremamente conciliadora das dimensões físicas e transcendentais do amor, que se consolida na tratadística do século XVI. Em 1547, o diálogo *Sobre a infinitude do amor*, atribuído a Tullia d’Aragona, mobiliza o conhecimento empírico da cortesã para defender praticamente a mesma premissa: o mais alto estágio amoroso seria a fusão de dois corpos e almas, algo apenas alcançável por meio da união sexual. O ápice das tensões eróticas, estaria, porém, justamente na digressão filosófica que antecederia — e mesmo adiaria ao máximo — tal conjunção física dos amantes, envolvidos em um embate intelectual. O erotismo aí se adensaria exatamente em torno dos jogos da inteligência.

A posição que o desejo carnal então assume ante um rol significativo de comentadores permite conceber um cenário em que o âmbito sexual das paixões é capaz de canalizar as aspirações de beleza e nobreza espiritual, tornando-se compatível com a expressão das altas formas de arte.

lezioni, 1553), Pompeo della Barba (*Spositione d'un sonetto platonico*, 1554), Flaminio Nobili (*Trattato dell'amore humano*, 1567), Torquato Tasso (*Conclusioni amorse*, 1570; *Il forestiero napoletano*, 1585), Francesco de Vieri (*Lezzione*, 1581), Niccola Vito de Gozze de Raguse (*Dialoghi della bellezza*, 1581) e Annibale Romei (*Discorsi*, 1585), entre outros.

³³⁰ A perspectiva heteroafetiva observada por algumas obras, como a de Leão Hebreu, não é, absolutamente, exclusividade na tradição que se apropria dos conceitos neoplatônicos. Giovanni Dall’Orto (1989, p. 59) aponta o imbricamento de um ideal amoroso proposto por Ficino a práticas homossexuais masculinas e à concepção de amor cortesã do século XVI. Ao falar do *Amor socraticus* ficiniano, Dall’Orto destaca que *As soon as it learned to walk by itself, and escaped from Ficino’s “Academy”, it marched faster and faster toward unification with sodomitical behavior. But, before merging with the concept of “sodomy”, it gave birth to a heterosexual form of “Platonic love”, that was par excellence the dominant style of courtly love in the Cinquecento.*

³³¹ Laura Ricci (1999, p. 20) aponta como tempo de elaboração para a obra o intervalo entre 1505 e a *editio princeps*. A autora ainda destaca que as menções ao início da produção dessa obra entre 1495/6 remontam a outro ramo da tradição manuscrita: *questa precoce datazione non è in alcun modo riferibile alla redazione in volgare documentata dal ms. N III 10 che non si può retrocedere oltre il 1505.*

³³² Contraste-se essa posição com a defendida por Ficino. No *De amore* I, 4, esse filósofo fala dos sentidos mais baixos -- o olfato, a gustação e o tato -- como capazes de captar apenas formas simples, desprovidas de beleza (o calor, a acidez, o odor). Desse modo, o apetite de tais coisas simples, oriundo da exploração desses sentidos não seriam uma manifestação do Amor, mas da luxúria ou mesmo da loucura.

Passa-se, pois, a admitir uma leitura virtuosa dos desejos sensoriais. Mesmo o Eros vulgar se mostra capaz, nas devidas forma e intensidade, de alçar a alma a estágios sublimes. O transbordar dos sentidos se equipara, enfim, ao embevecimento do espírito, imiscuindo o amor terreno ao etéreo.

Diante disso, Turner (2018) defende que, nesse período, a Península Itálica teria dado lugar a uma espécie de “revolução erótica”, responsável por redefinir paradigmas literários e artísticos em favor da sensorialidade. Transcorrido entre 1500 e a Contrarreforma, o movimento teria validado a dimensão corpórea do amor, permitindo que a excitação física e a concupiscência deixassem as margens da cultura para ocupar uma posição central.

O fim último da relação amorosa permanecia sendo alcançar uma conexão ideal, sublimadora. Dentre os meios para chegar a ela, no entanto, passavam a figurar o desejo e o prazer do corpo. Trata-se da configuração de um paradigma que não se resume, contudo, a acomodar os aspectos mundanos de Eros sob princípios neoplatônicos. Além da concessão à esfera sensorial - alçada à categoria dos meios para transcender o próprio limite da aparência sensível³³³ -, demandou-se aí uma revisão do juízo peripatético³³⁴ sobre a natureza da paixão e de seus efeitos.

A *aegritudo amoris* é reconhecida desde a Antiguidade como distúrbio potencialmente fatal. Abordada por médicos, filósofos e teólogos³³⁵ desde então, é concebida como uma doença causada pela frustração amorosa, ou pelo apaixonamento. Sua etiologia, porém, pode ser mais simples. Tal *aegritudo* é, na verdade, um mal do desejo. A despeito das variações em seu entendimento geral no transcurso do tempo, é unânime a ideia de que o amor correspondido não conduz a esse estado mórbido. Obviamente porque o desejo se configura pela ausência e, uma vez atendido, deixa de existir.

Embora o extremo da doença, flagrado nas situações em que o apaixonamento é atroz e unilateral, seja o usualmente relatado nos tratados médico-filosóficos, a manifestação

³³³ Platão, no *Timeu*, caracteriza *eros* como o amor pela beleza, que é capaz de gerar prazer e mobilizar intenções na medida em que é reflexo da Ideia aderida à alma superior. No *Fedro*, esse núcleo temático se desenvolve: em contato com a beleza o indivíduo é tomado por um tremor inexplicável, índice da instalação da *mania divina*, que pautará a jornada de *eros* ao eterno. Trata-se de uma irracionalidade alienante, mas que aponta para existência de um mundo para além das aparências. Nesse diálogo, partindo da visão das formas, a alma vence a barreira das aparências e tange o Divino, a Ideia. A *loucura de Afrodite* surge na fala de Sócrates como meio para tal transcendência. O homem que admite o eterno e transcende a esfera do sensível no contato com a beleza chega ao amor puro. Porém, aquele que se atém ao objeto como única realidade e concentra-se em possuí-la, sentirá o amor sexual, uma enfermidade destrutiva da alma.

³³⁴ Tal juízo, em grande medida responsável por noções como a de *aegritudo amoris* e de *amor hereos*, em linhas gerais, concebe a paixão e seus efeitos como formas de distúrbio.

³³⁵ Como Aristóteles, Plutarco, Hipócrates, Galeno, Tomás de Aquino, entre outros tantos.

simples da paixão – ou do desejo – é igualmente capaz de impingir os sintomas desse mal ao corpo e à mente: prostração, falta de apetite, insônia e pesadelos, dispersão mental, alterações da visão, ansiedade, arritmia, respiração alterada, febre³³⁶.

É essa faceta perniciosa da sensorialidade que terá de ser modalizada à medida que passa a integrar o conceito de amor erótico manifesto no século XV. A base aristotélica³³⁷ de onde emana a concepção da *aegritudo amoris*³³⁸ permanece como linha de força, mas ganha nuances específicos em sua leitura humanista. É, por exemplo, o que se observa na obra de Mario Equicola. Seu tratado, assim como as suas *inventiones*³³⁹ para os Palácios d'Este, preconizam não o afastamento do desejo, mas o domínio e o manejo de apetites e paixões de modo favorável. Ao abordar suas estações libidinais, defende a combinação do ápice dos desejos de homens e mulheres como fonte de satisfação pessoal e sucesso procriativo. Além disso, fornece dados para compreender as particularidades da consumação dos atos em outros momentos, menos proícios. Não se trata exatamente de remover a causa, ou de aniquilar o sintoma, da *aegritudo* mas de mantê-lo sob uma realização otimizada, saudável, portanto. De sintoma da *aegritudo amoris*, o desejo passa aí a elemento necessário para a consumação plena do amor.

³³⁶ Plutarco atribui ao coração e aos órgãos reprodutores papel central nessa enfermidade. Uma vez acometidos esses órgãos, têm lugar os sintomas: palpitações arrítmicas, palidez, gagueira, sudorese, visão turva e um estado de estupor vinculado à paixão erótica (PLUTARCO, *Demetrio*, in: *Vidas paralelas*, Barcelona: Orbis, vol. IV, XXVIII, p. 204). Hipócrates e Galeno, em contrapartida, centrarão a morbidade amorosa no cérebro.

³³⁷ O *De anima* atribuído a Aristóteles sustém que a paixão amorosa é uma enfermidade, porque altera os sentidos e provoca perturbações somáticas, e psíquicas, que vão de um grande frêmito reprodutivo – e, do consequente desejo de consumir os atos relacionados a isso – ao sobreaquecimento do sangue no coração. À vista do objeto amoroso, os apetites seriam despertados, levando o corpo a um aumento de temperatura responsável por seu desequilíbrio fisiológico e psíquico. A diferença central ante a doutrina platônica aqui reside na perspectiva da filosofia natural peripatética, que aloja o amor dentro do indivíduo, mais especificamente envolvendo órgãos como o coração e o sistema reprodutor. O foco da concepção peripatética é praticamente fisiológico: o objeto seria percebido pelo elemento aquoso ocular, que o captaria na forma de impressão, imagem interior, refletida. A sensação do objeto produziria um apetite capaz de conduzir sua imagem à faculdade fantástica, ou imaginativa, do apaixonado. Aí a memória preserva a imagem (*phantasma*) do amado. Nesse processo, o apetite erótico é a primeira inclinação do sujeito na constituição do *afecto*, que se irradiaria do coração através do *pneuma*. As consequências imediatas disso seriam a perda da plenitude da razão e o desejo cego de obter um elemento particular, em lugar do universal (o objeto da paixão em lugar da verdade, por exemplo).

A doutrina peripatética colocará o coração e os órgãos reprodutores como centro desse processo. Já a medicina hipocrática e galênica, posteriormente, atribuirá papel central ao cérebro.

³³⁸ Os efeitos perniciosos do apaixonamento se desdobrariam ao longo da Idade média e do renascimento no conceito do *amor hereos*, uma concepção da *aegritudo amoris* vinculada à melancolia. Vide Wells (2007) e Lanz (2015), a exemplo.

³³⁹ Entendida aqui como a seleta de motivos e temas mitológicos a serem empregados pelo pintor na composição de seus painéis e dotados de semântica adequada aos propósitos. Ou seja: caracterizar as funções do espaço, assim como o seu detentor, transmitindo mensagens correlatas a sua vida, valores e feitos.

Na *HP* também é esse o movimento que se flagra. Na obra o prazer dos sentidos é declarado e enaltecido. O personagem principal experiencia e exalta o júbilo proveniente das percepções do corpo sem dissociá-las dos interesses do intelecto, ou da alma.

Isso amplia o espectro de possibilidades de exploração do fenômeno amoroso dentro da obra. Algo que o suposto Colonna fará em seu texto, mas não por meio de uma abordagem teórica, como a tratadística do XVI. Na *HP*, se verá, antes, uma galeria de cenas, peculiaridades e tensões típicas das dinâmicas eróticas. Sob uma perspectiva heteroafetiva³⁴⁰, a obra colecionará, ante os olhos do leitor, fragmentos diversos da batalha do amor que a denomina (a *erotomachia*).

Essa visão da obra não se ajusta aos contornos mais correntemente atribuídos à jornada erótica de Polifilo. É um lugar-comum, defendido inclusive no aparato paratextual da mais recente das edições anotadas da *HP* (Cf. ARIANI e GABRIELLE, 2004), conceber um gradativo rechaço à esfera dos sentidos à medida em que Polifilo se eleva animicamente, rumo ao encontro com seu “verdadeiro” amor. Nessa ótica, ele seria **atormentado** pelas pungências lúbricas e se demonstraria dominado por elas no início da jornada. Encontrar Polia seria, pois, aliviar essa urgência, ao abraçar a transcendência e permitir-se o enlevo do amor ideal.

Contudo, se um certo equilíbrio entre as dinâmicas eróticas do corpo e da alma de fato se insinua na união simbólica dos amantes, apresentada na narrativa da *HP* via consumação ritual do seu casamento na Ilha de Citera (*HP*, XXIII), o abandono das premências carnavais não se dá, tanto menos como parte de sua evolução anímica.

Primeiramente, porque o que se observa, no caso da personagem Polifilo, é um paulatino aumento de sua aptidão para lidar com a realidade física e social do amor. A volúpia e a concupiscência não desaparecem ou arrefecem. Pelo contrário, manifestam-se como contíguas ou mesmo inerentes a seu afeto espiritual por Polia e, inclusive, a sua devoção religiosa à Vênus.

A experiência do sensível e o prazer que dela advém é matéria recorrente na *HP*. Alusões à *aegritudo amoris* e ao *amor hereos*³⁴¹, por exemplo, pontuam a narrativa, mas modalizadas. Muitas vezes aparecem sob a forma de sintomas que se manifestam em momentos de comoção erótica, como o cruzamento de olhares, a exemplo:

³⁴⁰ Vale destacar aqui, uma vez que a tratadística do período abrirá espaço para discussões inerentes ao âmbito homoafetivo, notavelmente masculino.

³⁴¹ Ambas são designações para a doença do apaixonamento. A *HP*, não emprega tal terminologia, mas lista, ao longo da narrativa, todos os elementos mais típicos de sua sintomatologia.

Não mais atrevia a olhar em seus reluzentes olhos, arrebatado por incrível beleza de sua aprazível presença , pois, quando o fazia e casualmente se encontravam seus radiosos olhos com os meus, por um instante tudo me parecia duplicado , até que, pestanejando, conseguia restabelecer a visão normal.³⁴²

Do mesmo modo, o desconforto, ou a eventual vergonha, enfrentados por Polifilo nos momentos em que seus impulsos carnavais o expõem não se revelam capazes de corromper ou desolar. Parecem, antes, elucidar detalhes da natureza dos reflexos corporais, da persistência do desejo ou de sua inadequação ante algumas situações.

Mais do que uma iniciação misteriosa amorosa, a jornada de Polifilo é, pois, educacional: por meio das experiências que pontuam seu itinerário, a personagem passa a dominar impulsos, calcando-os sob regras de decoro. O aprendizado de Polifilo não é tão somente anímico, mas civil, e passa por admitir e manejar o frêmito sexual de acordo com regras do convívio. A narrativa é espaço de edificação pessoal, como os *studioli* e as câmaras de maravilhas, que, cada uma a seu modo, habilitam seus visitantes nas artes da conversação e da civilidade.

2. 2. 2. 1 A HP como galeria de manifestações eróticas e espaço de burilamento da retórica amorosa

Ao chegar às termas no reino de Eleuterilide e ter seus sentidos instigados pelas ninfas que os personificam – Afea (tato), Ofrésia (olfato), Orássia (visão), Acoé (audição) e Geussia (gustação) –, Polifilo declara: “sem dúvida, encontrava-me no ápice do deleite e do prazer”³⁴³.

³⁴² [...] *Et gli non audeva di guardare gli sui lucidi ochii, imperoché qualunque fiata riguardantila, violentato dall'incredibile bellezia del suo gratissimo aspecto, et per aventura gli sui radiosi ochii se havessero cum gli mei mutuamente ricontrato, per alquanta mora tutte cose ad me pariano geminate prima che degli mei ochii el vacillante connivare et pristino lume se ristorasse.* [...]. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 142)

³⁴³ *Senza dubio me ritrovai in extremo dilecto et piacere.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 75)

Realmente, nesse episódio, o deleite sensorial é explorado em suas múltiplas dimensões. Em um recinto onde a beleza de ninfas reais se mistura à das esculpidas nos nichos das paredes, entre pedras de texturas distintas e mosaicos multicolor, Polifilo inala perfumes intensos, come e bebe excelentemente. O calor agradável, da sala e a tepidez da água o envolvem (Cf. HP, C-P, pp. 76 e ss). Além da sensualidade inerente à cena de banho, em que os personagens, nus, se entretêm, dá-se início aí a um jogo agudo de aberta provocação erótica, que prosseguirá no caminho entre os banhos e o palácio de Eleuterilide.

Nessa sequência textual, os cinco sentidos, sob a figura das ninfas, brincam todo o tempo com os ímpetos sexuais de Polifilo. Mais de uma vez o enganam e riem-se dele ao pregarem-lhe peças, sempre instigando-lhe a lascívia. A personificação dos sentidos surge aqui não apenas como alusão clara à sensualidade *lato sensu*³⁴⁴. Trata-se de uma maneira de aderir a uma discussão comum ao período. No *De amore*, de Ficino, por exemplo, separam-se os sentidos entre os mais elevados (visão, audição e olfato) e os terrenos (gustação e tato). Esses últimos assim se classificam por não poderem prescindir do contato material com seu objeto. Tal categorização se presta ao debate sobre as funções de cada compósito da percepção na demanda da beleza, definição última do Amor nessa obra.

Ao longo do episódio das termas, a *HP* não apenas é fiel aos atributos usuais de cada personificação dos sentidos, mas também se aproxima da caracterização proposta por Ficino.

Os toques em Polifilo, assim como as falas mais incisivamente provocativas, caberão todos a Afea, o tato. Quando o viajante se depara pela primeira vez com as ninfas, é esta ninfa que lhe pede a mão, em um gesto de acolhida após o qual lhe apresenta às companheiras³⁴⁵. Em última instância, é o tato a lhe abrir caminho para o contato com a sensorialidade e a incitar abertamente a experiência corpórea, vivenciável a partir dos demais sentidos. Essa observação se fará particularmente significativa na medida em que se considere a crescente explicitude no trato da concupiscência carnal durante a interação entre Polifilo e as ninfas.

³⁴⁴ Compreendida aqui como todo o conjunto de percepções possíveis aos sentidos.

³⁴⁵ *Respose una lepidula placidamente dicendo: "Dami la mano: hora si'tu sospite et il bene venuto. Nui al praesente siamo cinque sociale comite, como il vedi: et io mi chiamo Afea; et questa che porta li buxuli et gli bianchissimi linteamini à nominata Ofresia; et quest'altra che dil splendente speculo, delitie nostre è gerula; Orassia è il suo nome; costei che tene la sonora lyra, è dicta Achoé; questa ultima, che questo vaso di pretiosissimo liquore baiula, ha nome Geussia.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 71-2)

Afea convida Polifilo para se divertir nas termas³⁴⁶, em uma exaltação das delícias que o esperam. Porém, a mesma ninfa aponta de modo igualmente aberto o intuito educacional que perpassará a estadia de Polifilo naquela corte, junto de suas novas amigas. Anima o desolado enamorado garantindo que, após o banho, a rainha Eleuterilide lhe proverá “sutil conselho, a respeito de seus intensos amores, ardentes desejos e elevados pensamentos”³⁴⁷. De fato, não apenas a sabedoria da soberana iluminará Polifilo a esse respeito. A experiência em seu reino o conduzirá a uma série de reflexões sobre tais elementos físicos e mentais, ardentes e elevados, verificáveis em sua conduta amorosa.

O salão de banho, nessa cena, ecoa os modos dos outros salões cortesãos do período. As ninfas, porém, com a *sprezzatura* típica de damas, jogam verbalmente com um Polifilo completamente alheio ao circuito de formalidades e agudezas que pautam o comportamento nos salões da rainha Eleuterilide. O contraste entre sua conduta e a das outras personagens delata justamente o que precisa ser aprendido pelo visitante, ainda néscio, ao mesmo tempo, em que promove seu aprendizado.

Também nesse sentido, o episódio das termas será marcado por dubiedades e oscilações. A princípio, Polifilo hesita entre o júbilo e a timidez ante a desenvoltura com que as ninfas se desnudam à sua frente:

Usando os assentos de pedra como guarda-roupa, as ninfas despiram-se em minha frente das vestimentas de seda [...]. Deixavam contemplar livremente, sem nenhuma vergonha, suas formosas e delicadas figuras completamente nuas, sem perderem a honestidade. Suas carnes tenras e sem defeito algum eram de neve precoce colorida de rosa. Ai de mim! Sentia o coração saltar agitado, abrir-se e transbordar de alegria voluptuosa. Julguei-me então feliz apenas à vista de tantas delícias, sem poder impedir que me afligissem os ardentes incêndios que dançavam nocivamente em meu coração convertido em fornalha. Afastava então às vezes a vista para resguardar-me das provocantes belezas que se acumulavam naqueles corpos divinos. Percebendo-o, as ninfas riam-se da minha atitude pundonorosa.³⁴⁸

³⁴⁶ [...] *Et andiamo compare ad queste temperate therme ad oblectamento et dilecto. Diqué brevemente ancora tu, po che la propitia fortuna tua quivi è caduta, venirai cum nui laeta [e 4 r]mente.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 72)

³⁴⁷ [...] *Daposcia ritornaremo tutti in seme laetificati al pallatio magno dilla insigne regina nostra, la quale tutta clementissima et di larga liberalitate summamente munifica, ad gli tui intensi amori et ardenti desiderii et alti concepti habilissimamente suggerendo disponetai.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 72)

³⁴⁸ *Sopra li lapidei sedili in loco di apodytorio, expoliantise li sericii vestimenti exponevano, [...] et senza respecto alcuno la formosa et delicata persona tutta nudata liberamente videre et peculiarmente cernere concedevano, la*

A nudez aqui é honesta³⁴⁹ (tem *la onestate riservata*), assim como será a ludicidade lasciva dessas jovens. Elas acham graça na hesitação pudica de Polifilo. Alternam atitudes lúbricas e virginais, endereçando a ele provocações de clara conotação sexual, porém sob inocentes aparências. É, por exemplo, confortando-o “com atos voluptuosos, gestos virginais, persuasivos semblantes, carícias juvenis, olhares lascivos e suaves palavrinhas” que o conduzem, “atenciosas e ternas” para o banho.³⁵⁰ Tal dubiedade de intenções é regra da galantaria nos códigos de conduta cortesãos do período. Aqui, consiste em uma exposição do personagem “não-esperto” a práticas que ele deverá passar a compreender e reciprocamente devidamente.

É um Polifilo já visivelmente alterado pela pungência do desejo e sofrendo pela ausência de sua amada que a ninfa Ofrésia instiga: “— [...] Alegre-se e se entregue ao prazer.”. A contundência do convite é, contudo, imediatamente envolvida em ambiguidade. Subsequentemente, a ninfa arremata: “Você há de encontrar sua Polia.”³⁵¹, diluindo a tensão sexual da primeira sentença, ao trazer à baila a imagem da amada, em um voto esperançoso. Um expediente discursivo característico do coquetismo. Discursivamente, importa aí insinuar

honestate riservata: carne senza fallo delicate, rosee et di matura neve perfuse. Heu me, il core agitato io el sentiva resultante aprirsene et di voluptica laetitia tuto occuparsi. Diché foelice alhora me existimai, solamente tante delicie speculando, perché pertinacissimamente no poteva obstar ad gli ardentissimi incendii noxiamente insultante nel'infornaceo core molestantime. Et per questo alcuna fiata per mio migliore suffugio mirare non audeva tanto le incentrice bellecie cumulatissime in quelli divi corpusculi; et esse animadvertendo rideano degli mei simpliculi gesti, prendendo puellare spasso. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 75)

³⁴⁹ A oposição entre *onesto* e *disonesto* abarca, a partir do século XV, uma série de nuances semânticas articuladas em torno do grau de vulgaridade do objeto adjetivado. Residiria na maior ou menor explicitude da abordagem, e não exatamente na matéria ou no meio, o fator a ser considerado no emprego de tais termos. Na tratadística, esse contraste será abertamente abordado apenas em 1641, no *Della dissimulazione onesta, de Torquato Accetto*. Porém, o uso vocabular desses adjetivos já se dava séculos antes. Nos diários de Johannes Burchart (c.1450 -1506) já se verifica o *registro* do sintagma *meretrix onesta* (*apud* TALVACCHIA, 1999, p. 107). Bastante emblemático na distinção entre *onesto* e *disonesto* no campo semântico da erótica, é o uso que G. Vasari (1550) faz do termo. A explicitude das ilustrações de Giulio Romano e Marcantonio somada à dos sonetos de Arentino nos *I modi* (1527) constam nas suas *Vitae* como exemplo do *disonesto* (ou mesmo de *disonestissimo*, no caso desses últimos) (VASARI, G. *Vitae*. Ed. Milanesi. Vol 5, p. 418). Já uma fantasia imagética considerada *onesta* seria observável em dos afrescos encontrados em Farnesina. Nele se dispunha uma abobrinha -- cuja flor era cercada por duas berinjelas -- tocando com sua ponta um figo aberto. Essa seria uma representação agradável e *onesta*, porque, ainda que vividamente, apenas insinuava, sem explicitar. Além disso, permitia ver duas cenas ao mesmo tempo, a que aludia ao coito e a que investia na plasticidade de uma composição com vegetais. (Cf. VASARI, G. *Vitae*. Ed. Milanesi. Vol. 6, p. 558).

³⁵⁰ *Cum voluptici acti, cum virginal gesti, cum suavis sembianti, cum caricie puelare, cum lascive riguardature, cum suave parolini illo solaciabonde blandicule me condusseron. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 72).*

³⁵¹ [...] *Ma sta cum laeto animo et dà opera a piacere, che la tua dilecta Polia la ritroverai. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 76).*

em vez de declarar, em um movimento compatível com a qualificação da nudez das ninfas. Sua exposição era *honest*, adjetivo que, no vernáculo do século XV se aplicava ao campo do erótico usualmente para indicar a capacidade de operar com dubiedades, mais sugerindo que explicitando.

Sob dinâmicas afins, Polifilo também é propositadamente confrontado com os limites de sua excitação. Verifica-se um *crescendo* na liberdade com que as personagens se endereçam às questões do desejo ao longo do episódio.

No início, assim que se posicionam todos nas termas, Ofrésia pede ao viajante que se apresente, dizendo seu nome e o da mulher que amava. Na sequência, pergunta-lhe: “– Se ela se encontrasse aqui presente, o que farias?”³⁵². Ele, ponderado, responde “– O que, minha senhora, [...] conviesse à pudicícia dela e fosse digno das suas presenças”³⁵³.

Esse primeiro questionamento abre uma sequência de revelações, que instigará, de modo cada vez mais incisivo, a volúpia de Polifilo. Tendo deixado o recinto das águas, ele acompanha o atavio das ninfas, que se ungem com perfumes. Na oportunidade, recebe também uma pomada para usar em seu corpo. Era, na verdade, um ardil, como explica:

Pensava que o unguento me fora dado para alívio dos meus membros cansados, mas eis que, pelo contrário, começo de repente a encher-me de prurido lascivo e exacerbado desejo, tanto que me retorcia todo, e aquelas maliciosas riam-se desbragadamente, sabendo do que ocorria. Tanto crescia a sensação, que eu me sentia em grande inquietude, a cada momento mais estimulada. Não sei que mordida ou freio me coibiram para que eu, como uma águia raivosa e faminta que se precipita das alturas sobre um bando de perdizes, não me atirasse sobre elas. E sentindo que tal excitação aumentava a cada instante, atormentava-me a lubricidade e o prurido, e inclinava-me para a paixão venérea descomedida, tanto mais que se me ofereciam tão oportunos e

³⁵² *Si quivi s'aritrovas[e 6r] se praesente, che ne faresti?* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 76).

³⁵³ *Quello, hera mia – resposi -- che alla sua pudicitia si conviene et ad vostre dive presentie digno fusse.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 76).

apropriados objetos, estando eu estimulado pela exacerbação dessa quase perniciosa praga e de origem inusitada.^{354 355}

As ninfas ludibriam Polifilo para deixá-lo, a um só tempo, embaraçado e gradativamente mais à vontade, na medida em que o coagem a demonstrar os furores que sentia, exacerbando-os por meio do unguento. A irremediável exposição do seu desejo leva Polifilo a, pouco a pouco, abandonar seus maiores pejos. Isso fica evidente no conjunto das troças e questionamentos que lhe dirigem.

Logo após o engano com o unguento, as ninfas retomam a pergunta anterior de Ofrésia, em um diálogo reaberto por Afea, que investiga, “gracejante” (*ludibonda*): “— Polifilo, o que você tem? Até agora, brincava contente e ora vejo você alterado e inquieto.”³⁵⁶ Note-se que, novamente, cabe à personificação do tato a investida retórica mais ousada.

Já mais afastada de pudores e do decoro, a resposta de Polifilo ainda conta com certa mesura, embora fale abertamente da condição física da personagem: “— Perdoe se me retorço mais que a copa de um salgueiro. Eu estou – desculpe-me – perdido em ardores lascivos^{357 358}”.

“Sacudidas por incontidas risadas”, as ninfas insistem, em clara provocação: “— E então, se sua Polia estivesse aqui, o que você faria?”³⁵⁹. Desta vez, o tom na réplica de Polifilo é outro, ao que as ninfas reagem animadas:

³⁵⁴ *Arbitrando dunque accortamente che quella unguentatione a sollevamento degli membri fessi stata me fusse, ecco che io repente incomincio tanto in lasciva prurigine et in stimolosa libidine incitarme, che tutto me rivolva torquentime; et quelle versute licentemente rideano, sapendo il mio tale accidente. In tanto vegetavase, che io me sentiva in grande irritamento ognhora più extimulare: onde io non so quale morso overo pastomo me cohibisceron che in esse, quale rabida et affamata aquila turba di perdice rapace et perpele sé di l'aire praecipita, non invedesse raptore, né più né manco, era fortemente stimolato ala violentia. Et tanto incitamento omni hora incrementares entendo, salace et pruriente me cruciava, et tanto più oltra misura di venerea libidine prono flagrava quanto che si opportuni et accomodati obiecti violentissimi se offerivano, incremento di una quasi perniciosa peste et de inexperta origine percito. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 78-70).*

³⁵⁵ É evidente aqui o emprego de matérias comuns às *Metamorfoses*, de Apuleio.

³⁵⁶ *Poliphile, che hai tu? Ad hora laeto scherchiavi et hora io te vedo alterato et mutitato (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79).*

³⁵⁷ “Tesão” é aqui a opção tradutória de Giordano, 2013, para o sintagma *ardore lascivo*. Trata-se de uma aproximação do pendor popularizante e algo disfêmico que o sintagma original pudesse admitir no período de publicação da *HP*. Esse tipo de emprego verbal pode-se revelar importante para a análise de certos aspectos da obra (*vide nota 364*, abaixo). Então, se por um lado, tal opção tradutória pode exacerbar falsamente o aspecto popularizado da fala de Polifilo, por outro, *ardores lascivos* está sem dúvidas eufemicamente longe, em português brasileiro atual, do efeito algo impolido que *ardore lascivo* teria no vernáculo do início do século XV.

³⁵⁸ *Perdonatime che me contorqueo più che una salicea strophia: io me perdo, date venia, di ardore lascivo. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79).*

³⁵⁹ *Ad questo, commoventise tutte in effrenato riso, ad me disseron: “Òhe, et se la tua peroptata Polia quivi ella fusse, che ne faresti tu, hen?” (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79).*

– Ai de mim! – tornei –. Pela divindade a que, obediente, servis, suplico-vos não lanceis lenha e resina em meu incrível incêndio; não estimuleis mais as chamas de meu coração inflamável, não me leveis à destruição, rogo-vos, pois me perco consideravelmente e me destruo completamente.

À minha lamuriosa e aflita resposta, excitaram-se muito, com as boquinhos de coral, cheias de risos e gritinhos os gritos e chegaram a tal ponto, que nem elas nem eu éramos mais capazes de caminhar, de tanto que ríamos. Sufocadas por ele, caíam e rolavam pelo solo de ervas sobre odoríferas flores, e se fez oportuno afrouxar e soltar seus cintos. Permaneciam nessa posição, deitadas quase defalecidas sob as umbrosas e frondosas árvores e a ampla opacidade dos ramos. Nesse ponto, já com familiar confiança, disse-lhes:

– Ó mulheres ardentes e maldosas, o que estão fazendo comigo? Dais-me desse modo ocasião de lançar-me sobre vós, estreitar-vos e causar-vos violência que me seria escusável.

E corria para elas fazendo gesto de querer agarrá-las, fingindo-me capaz do que de modo nenhum me atrevia a consumir.³⁶⁰

Apesar de declaradamente não ter coragem de efetua-la, Polifilo aponta a eventual violação das jovens como um desenlace possível para a situação. A despeito do que se poderia inicialmente supor, julga o ato escusável. Afinal, as ninfas lhe dariam “*licita occasione*” para tanto. A ameaça, inclusive, toma parte do jogo erótico aí³⁶¹. Em atitude que corrobora a interpretação de Polifilo, as ninfas parecem não se agastar com a menção à violência. Seguem rindo e brincando, fugindo jocosamente do visitante, que tenta agarrá-las. Todos correm e se

³⁶⁰“Heu me” diss’io “per quella divinitate a cui succumbendo servite, ve suplico, non agiungete face et non accumulate teda et resina al mio incredibile incendio, non picate più il mio arsibile core, non me fate ischiantantare, ve prego. Imperoché non mediocrementemente me perdo et totalmente me strugo”. Ad questo mio lamentabile et moerente risponsorio incontinente, cum le coralicee buccule pieni di ridenti clamori, fortemente excitate, deveneron ad tanto eccesso, che esse né io valememo hoggi mai per multiplicabile riso camminare, ma sopra gli odoriferi fiori et sopra il solo herbido corruendose et involventise, da insolente riso se suffocavano, onde oportuno fue il suo stricto succintulo transverso al quanto ralentare et laxare; et per questo modo semianime iacendo sotto per le umbrigere et foliose arbore et per la patula opacitate degli rami pausavansi. Quivi dunque cum domesticata fiducia gli dissi: “O foemine ignibonde et di malefice, cusì mi fate vui? Ecco che modo licita occasione di irrupere et opprimere et di vui fare violentia excusabile mi se presta”. E verso quelle, nuto facendo di volerleprehendere, fingendo audaculo di fare quello che per niuno modo audeva, ma cumpiù [...] currevano. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79).

³⁶¹ Como se verá adiante, não se trata de abordagem exclusiva da HP. Os crimes sexuais detinham uma acepção particular no período, notavelmente distinta da atual. Some-se a isso percepções como a de LEOPARDI (2018). A autora defende que a HP explora diversos fatores sexuais ligados à violência. É possível enxergar aqui um desdobramento dessa ideia.

divertem livremente, a ponto de deixar cair pelo caminho seus apetrechos, lenços e sapatos. Mais uma vez, a concupiscência – e mesmo a mitigação forçosa dela – não se revela, absolutamente, como algo condenável em si. A alusão ao estupro, a encenação de fugas e pedidos de socorro soam como componentes do entretenimento, e podem, inclusive, ser compreendidos como consequências esperáveis do extremo desejo carnal, causado pelo unguento. Uma vez passado o frenesi inicial, um antídoto é oferecido a Polifilo:

Então, tendo durado esse prazeroso jogo e passatempo sensual algum tempo, tendo eu plenamente apaziiguado meu agitação, elas recolheram as sandálias e outras coisas ali espalhadas, perto das verdejantes e úmidas margens de um riacho, diminuindo ruas suaves risadas e apiedando-se de mim. [...] Uma das ninfas, complacente e chamada Geussia, inclinou-se e arrancou a heráclea ninfeia e uma raiz de jarro e amélia, que cresciam a pouca distância uma da outra; ofereceu-as a mim, rindo, para que escolhesse a que me aprovesse e a comesse, para libertar-me da excitação. Assim, recusei o nenúfar, repudiei o jarro por sua causticidade e aceitei a amélia que, uma vez limpa, ela me persuadiu a comer. Não demorou muito para que, desfazendo-se o venéreo, lúbrico e excitante estímulo, desaparecesse minha libidinosa intemperança. Extintas assim as tentações carnavais, as festivas e alegres meninas continuaram as brincadeiras, e chegamos sem perceber a formoso lugar sumamente ameno³⁶²

Como em muitas outras partes da obra, aqui também se faz alusão à *aegritudo amoris*. Ante o desconforto causado pela exacerbada excitação sexual lança-se mão, literalmente, de um remédio. O próprio fato de se poder provocar uma libido enlouquecedora por meio de um fármaco reforça a questão. O texto da *HP*, nesse excerto percorre lugares-comuns da doutrina peripatética, que considera os típicos furores do apaixonamento como deletérios à saúde geral. A passagem ainda remete jocosamente à cultura dos filtros e

³⁶² Dunque, alquanto havendo durato questa solatiosa ludificatione et questo ludibrioso spasso et pienamente satisfatto del mio cusì facto agitação, recolletti gli soccoli et l'altre cose sparse, appresso gli verdegianti et madenti rivi d'uno corrente fluviolo, temperate il suave riso, di me tenerrime miserate [...] Uma di queste morigera, Geussia chiamata, inclinando-se extirpo ela heraclea nympha et uma radice de aron et amella, le quale in poca distancia l'uma e t l'altra germinavano: mi offrite, ridendo, quale ad me di queste piacesse, eligere devesse et ad mia liberatione gustarle. Per la quale cosa io recusai la nympha, damnai il draconcuro per il suo caustico, acceptai amella, et questa, mundificata, suaseme gustare. Onde non fue longo intervallo di tempo che, migrante, il venereo, lubrico et incentivo stimolo, la intemperantia libidinosa se extinse. Dunque per questo modo le illecebre carnale obfrenato, solaciantice le festegianti damigelle faconde et facete, pervenissimo sencia avedersene in uno celebre loco sumamente amoeno. (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79-80).

encantamentos, então difundida não raro sobre variações dos *remedia amoris* farmacológicos da Antiguidade.³⁶³

Noutro excerto, deixa ainda claro que o remédio para o amor é a concretização dele: “Meu único remédio digno, capaz e adequado e medicamento oportuno, seria sentir que sou aceito, com todos esses acerbos e intoleráveis sofrimentos, por essa deusa, [...]” p. 242

A despeito dessa transitória e impingida *aegritudo*, é agradável o tempo que Polifilo passa no reino de Eleuterilide. As sensações incitadas, a libido estimulada e a concupiscência exposta de diversas formas são fontes de divertimento para o personagem. Assim como o são para as ninfas e, potencialmente, também para o leitor.

As menções abertas ao *prurire*³⁶⁴, e mesmo à violência sexual, não se caracterizariam exatamente como *disonestas*, embora pressionem o limiar entre a representação insinuada, dúbia e, portanto, sutil, exigida do erotismo *onesto* pela convenção.

Além disso, a cena remonta a uma conversa de corte, em que se insere um indivíduo bronco. Seus modos ingênuos e sua desadequação ensejam um contraste humoroso que escusa, sob a falta de jeito, deslizes de vocabulário e conduta, que em circunstâncias distintas seriam essencialmente *disoneste*. As ninfas envolvem-se em uma postura cômica e galante, provocativa, típica dos diálogos que povoarão os círculos letrados no século seguinte. Polifilo, porém, não domina as artes da conversação de que o gênero visa a se apropriar. Na primeira pergunta, repete, como neófito nas práticas de convívio social, uma resposta adequada. Mas falta-lhe a *sprezzatura*. Instado provocativamente uma segunda vez, não fornece uma

³⁶³ Vide Ariani e Gabrielle (2004, p. 906).

³⁶⁴ O termo *prurire* é empregado no vernáculo toscano do período para se referir tanto à excitação sexual quanto ao orgasmo. Trata-se de vocábulo não erudito, para aludir a sensações corpóreas concentradas, necessariamente, na genitália. Concomitantemente, é verificável também seu emprego no sentido mais lato de “coceira”. Contudo, não seria essa razão o bastante para ver em *prurire* uma expressão suavizada de sensações sexuais. Ainda que a acepção sexualizada se realize no âmbito da metáfora, trata-se de procedimento linguístico usual na criação do vocabulário chulo. No campo semântico do tabu sexual, sobretudo na deriva etimológica neolatina -- mas não só --, praticamente todas as expressões empregadas são metáforas, ou metonímias. Isso se verifica desde os termos, por assim dizer técnicos, como *vagina* (do lat. *vagina*, ‘bainha de espada’), *pênis* (do gr. *πέος*, ‘pendente, cauda’), à expressão vulgar (no vernáculo toscano século XV, por exemplo: *potta*, ‘recipiente’ e ‘vulva’, por extensão; do mesmo modo, *cazzo*, ‘galo’ e ‘pênis’). No caso, o uso de *prurire* é, pois, menos de um eufemismo do que um disfemismo (Cf. Allan e Burridge, 1991 e 2006 para mais explicações desse fenômeno linguístico). Sua posição semântica seria similar à ocupada pelo verbo *gozar* em português brasileiro contemporâneo. Diante disso, seria ao menos impreciso entender *prurire* como vocábulo em que se expressa o duplo sentido inocente ou neutramente. Vale, inclusive, notar que, segundo Meillet & Ernout (*Dict. Etym.* p. 878) e também Pokorny (*Dict. Etym. Indoeur.* p. 2370) existe uma raiz IE *pes-, que aparece no skt. *pásas-* no gr. *πέος*, no latim *penis* (< *pes-nis) e no al. *fasel-*, como em *Faselschwein* “macho reprodutor suíno”, conforme apontou o Prof. Dr. Márcio R. Guimarães na defesa desta tese.

contraparte aguda à pergunta da ninfa, admite, sem maior decoro e de forma quase simplória, seu estado.

O confronto do discurso néscio com o agudo caracteriza Polifilo como alguém a ser iniciado nas artes e protocolos de civilidade. Porém, é ele próprio que reforça sua condição de estranho a essas práticas. O sentimento de inferioridade que lhe emerge vez por outra, é um ruído capaz de se interpor entre ele a plena fruição dos momentos de tudo o que o instiga e impressiona. Em várias situações, ele se sente inadequado, destoante, estrangeiro, conforme destaca nestes excertos:

Estava descontente que minhas vestes não eram adequadas para essa deliciosa reunião.³⁶⁵

Em estando em meio a tanto ardor, não pouca paciência empregava, mas com tolerância me mantinha de acordo com o pudor, sabendo não estar à altura de semelhante e tão bela companhia. Convidaram-me, então, e embora eu relutasse, tendo me escusado, não pude evitar de entrar no banho; como gralha entre as cândidas pombas, em tal ocasião, estava um tanto envergonhado, com os olhos inquietos, escrutinando aqueles sedutores objetos.³⁶⁶

Neste lugar delicioso e excelentíssimo, eu era de tal modo envolvido em alegria e contento, interrompido o prazer de meus sentidos apenas pela constatação de que eu, entre tanta brancura e orvalho adensado em flor, quase como um enegrecido egípcio e negro era.³⁶⁷

Falando-lhe assim, desejava poder atrever-me a revelar-lhe meu fogo oculto, para que diminuíssem a exasperação de que eu padecia e a exasperada e terrível infamação de amor que inchava cada vez mais, porque permanecia oculta. Porém, paciente eu permaneci, e, de todo modo, escondi as fêrvidas e graves agitações, os pensamentos temerários e lascivos e os apetites violentos, que eu imaginava, tolhido pela pobreza de minha toga, enganchados nela ainda espinhos de

³⁶⁵ *Dal'altra parte discontento me trovai che l'habito mio conforme non era infra questo delicioso consortio.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 72).

³⁶⁶ [...] *Et residendo in medio di tanto ardore, non mediocre patientia sustineva, ma però cum tolerantia pudibondo et sufferente me stava, conoscendomi impare de sì bello et tale consortio. Et io ancora invitato, quantunque reluctando excusatome havendo, niente di manco intrai nel bagno; quale cornice tra candide columbine, per la tale cagione io stava da parte erubescenze, cum gli ochii incostanti da cusi praestanti obiecti illecti scrutaticii.* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.75).

³⁶⁷ [...] *In questo delitioso et excellentissimo loco io era per tale conditione tuto soluto in gaudio et contento, ma interrotto el praecipuo piacere degli sentimenti, solamente perché tra esse contentibile, et tra tanta albenscentia et rore concreto in pruina, quasi aegyptino et melancochro me vedera.* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 77).

corrosivas sarças que me haviam agarrado na selva. Desse modo, como pavão real, olhando suas patas feias e desprezíveis, recolhe a redonda cauda, também eu, assim, reprimia as incitações da voluptuosidade e continha meus contumazes desejos e vãos pensamentos considerando-me indigno de objeto tão divino³⁶⁸.

Tal autoposicionamento de Polifilo será fundamental não apenas a sua colocação como iniciante nas artes da civilidade. Representará ainda componente fundamental de uma das facetas amorosas a serem dispostas na galeria de manifestações eróticas da *HP*, como se verá adiante.

Tal inadequação reflete um estado da personagem anterior a seu aperfeiçoamento discursivo. Uma condição de brutalidade intelectual, verbal, se vincula claramente, na narrativa aos momentos em que Polifilo demonstra pouco domínio sobre seu desejo físico. No trecho a seguir, Polia conta como Polifilo, apaixonado, lhe abordara no templo de Diana:

Ele, cego pelo excessivo amor e confuso pelo feroso desejo, como um animal sem discurso que não considera a extinção do contundente apetite, apresentou-se a mim, moribundo. Então, assim que o vi diante de mim, me senti completamente contaminada, e meu coração indisposto, que como frio diamante em um incêndio não se altera, endureceu e se enregelou.³⁶⁹(*HP*, XXVI)

Fica claro aí que a rudeza, evidenciada na falta de discurso que animaliza Polifilo às vistas de Polia no trecho acima é fator capaz de afastar os interesses femininos. O ardente desejo e a conduta pouco destra, verbal e fisicamente, assim como a apatia, dele advenientes são

³⁶⁸ *Et cusì dicendogli, di volere scoprire il celato foco et minuire alquantulo la exacerbatione che io pativa, eccessivamente ingravesciente per stare occultata questa d'amore rabiosa et terribile inflammatione, ma patientemente io restai. Et per tali modo tutte queste fervide et grave agitatione et temerarii pensieri et lascivi et violenti appetiti io gli reflecteva, vedandome com la mia toga sordido, la quale ancora gli harpaguli delle mordice lapule nella selva infixi retineva; et quale pavone, remirando gli foedi et vilissimi pedi, depone la rotundata cauda, cusì, né più né meno, io supprimeva gli irritamenti do omi voluptate, interrompendo gli contumaci desii et vani cogitati, considerando la disconvenientia a tanto divo obiecto.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 144).

³⁶⁹ *Lui blindato di eccessivo amore et obrato da focoso desio, quale animale sencia discorso il fine non pensicula del suasivo appetito, moribondo acesse. Là unde, non più presto dinanti di me il vidi, che properamente contaminata el mio indisposito core, como frigido adamante che per incendio non se altera, rigiente se geloe.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 383).

desfavoráveis para a conquista, porque ferem os pudores das jovens e não permitem que se vislumbrem propriamente a sagacidade, a vivacidade e a beleza dos pretendentes.

Cabe, pois, ao jovem cortês que deseje ser interessante aos olhos das jovens aprender a dominar os frêmitos do amor.

2. 2. 2. 2 Um incômodo prurido ou a educação dos impulsos

Uma vez levado em consideração o – processo iniciático de Polifilo como concernente às artes da civilidade, ganha em profundidade a leitura da *HP* que vê na jornada de Polifilo um processo de calibragem de suas expectativas eróticas. Partindo da imoderada premência física, o personagem aprenderia a ponderar as enunciações de seu sentimento na medida em que se deparasse com desafios – psíquicos e sociais — da vivência amorosa.

Trata-se de uma interpretação válida, desde que afastada de dicotomias simplistas. Resumir, contudo, o trajeto do personagem ao abandono das trevas do apetite carnal rumo a iluminação de uma união sacralizada, significa passar ao largo de inúmeras questões relevantes. Do mesmo modo, a *aurea medietas*, que realmente é um preceito verificável na narrativa, é menos elementar do que a mera mescla de polaridades. Em sua jornada, Polifilo aprende a demonstrar e endereçar adequadamente suas paixões.

É fato que Polifilo se atormenta pelo desejo. Na primeira parte de seu percurso, ao atravessar a selva escura, o personagem se demonstra abalado por sua lubricidade.

Em sua inicial angústia, menciona que cair no sono é estar entre a “vida amarga e a suave morte”³⁷⁰, em seguida, sonha com a selva que representa a pungência do desejo físico e se abala com “um terror que invade o coração suspenso”³⁷¹, com sua “voz suspirante”³⁷², infla o peito, sofre de fadiga física, suspira de ansiedade, sente sede extremas³⁷³, dentre outros pavores, cansaços e tormentos³⁷⁴, cujo extremo se manifesta ao se deparar com Polia, ainda disfarçada de ninfa:

³⁷⁰ *vita acerba et suave morte*(*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 4).

³⁷¹ *suspeso core di súbito invase uno repente timore*, (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 5).

³⁷² *sospirante voce* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 5).

³⁷³ *El pecto arefacto per crebri sospiri et per anxietate di spirito et per corporale fática deliberai per ogni modo di extinguere l'arida sete* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 8).

³⁷⁴ *Offuscare già principiato havendo el mio intelecto de non potere cognoscere et nubilare gli sentimenti quale optione eligere dovesse, o ver la odibile motte oppetere evero nell'ombriifero et opaco luco mutante sperar salute*,

Por tais coisas sumamente encantado, entre meus incandescidos sentidos e meu desordenado e fogofoso apetite, grande tensão e amarga excitação logo nasceram, algo que eu não experimentara diante das presenças anteriormente narradas e enormes e variadas riquezas³⁷⁵.

Antes, porém, de ler o tormento causado a Polifilo pela concupiscência como inerente a seu estado amoroso bruto, é possível observar que, nessa primeira parte da narrativa, o que realmente incomoda é a solidão na qual esse desejo se manifesta. Mesmo antes de se encontrar com sua amada legítima, ainda no episódio das termas, Polifilo trata a urgência física com júbilo, humor, prazer. Suas amigas ninfas a abordam com naturalidade.

Uma vez encontrado um objeto palpável a que direcioná-lo, o desejo não é uma fonte de agruras, como no início solitário da viagem. Sem dúvida, permanece promovendo inquietação, premência. Mas essas seriam suas características inerentes, e não distintivas desta ou daquela concepção erótica. O verbo *prurire* é um dos mais usados por Polifilo na expressão do desejo e mesmo do ato sexual³⁷⁶. Integrado ao vocabulário típico do vernáculo do período, sua raiz latina é a mesma que estará em ‘prurido’. A ideia de urgência a ser atendida e sanada é aí, pois, própria da acepção de *desejo* a ponto de refletir nas palavras que o designam.

Porém, na *HP* esse desconforto proveniente da excitação surge, não raro, vinculado a sensações agradáveis e motiva imagens de extrema fruição sensorial. Antes de mais nada, ao explorar essa confluência de opostos, Polifilo adere a uma representação fiel da dubiedade em que se encerra todo o rol de sensações amorosas. É o que se flagra nas seguintes considerações dessa personagem ante Polia:

Tendo isso ocorrido, logo em seguida, ela excitada e sacudida pelo contagioso amor, placidicamente lançava-me um olhar doce, dando inveja ao sol, e eu sentia espalhar-se por meu corpo um incêndio

indi et quindi discorrendo dava intenta opera da tutte mie forcie et conati de uscire. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 7).

³⁷⁵ *Per le quale tutte cose summamente illecto, tra gli mei infocati sentimenti et tra il disordinato et succenso appetito, grande seditione et amaricabile contentione di proximo naque, quale già non fue nelle ante narrate praesentie et delle amplissime et varie opulentie. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 138)*

³⁷⁶ Na *HP*, tal vocábulo aparecerá, por exemplo, na fala da ama a Polia. Ali admitirá igualmente o sentido de fruição sexual, ou realização do ato. (*Capítulo XXVIII*). Vale observar aqui que, tanto Polifilo, quanto a ama são personagens que não dispõem do burilamento de modos, inclusive verbais, típico dos ambientes cortesãos representados, na narrativa, pelas ninfas, por exemplo.

exasperante, ardente, que se difundia com grande formigamento por minhas partes baixas e íntimas e afinal se disseminava por todas minhas veias. A contemplação contínua de suas insígnies e enormes belezas fazia crescer em mim melíflua suavidade e doce prazer; algumas vezes, porém, atacado de desordenado e insaciável apetite, e gravemente oprimido por fogosa e inoportuna excitação, rogando-lhe secretamente com ternas palavras pedidos suavíssimos e veementes, desejava em silêncio seus beijos sorvedores, úmidos e dulcíssimos, e sua succulenta língua, vibrante como a de uma víbora, imaginando sentir-lhe a extrema doçura dos pequenos e apetitosos lábios, respiradouro de odoríferos ares e de perfume almiscarado de fresquíssimo alento; e via-me entrando no escondido tesouro de Vênus e ali, como ladrão, inspirado por Mercúrio, roubava as preciosíssimas joias da mãe natureza.³⁷⁷

No excerto, é visível a opressão causada pelo estado excitatório, caracterizado como incômodo, desordenado e insaciável. Porém, a mesma observação das belezas e do olhar enamorado da amada que exacerba esse furor é a responsável por uma sensação “melíflua” de agradabilidade (*suavitate, solacio*). O eventual desconforto provocado pelo desejo deriva, mais uma vez, justo da impossibilidade de saciá-lo. A necessidade de reprimir suas paixões imputaria a Polifilo um sofrimento físico (*irritoso incendio nelle ime et intersticie parte/ ‘incêndio irritante nas entranhas e partes íntimas’*), além de um sentimento de opressão. Sua excitação é inoportuna (*importuno stimulo*)³⁷⁸ e, exatamente por ser inadequada socialmente, deixa-o *gravemente opresso*. Algo semelhante é flagrável neste excerto:

Por essa razão, não era possível conformar meus voluptuosos e insaciáveis desejos nem de uma maneira, nem de outra, e via-me como homem atormentado pela fome que, tremendo à frente de múltiplos e variados alimentos e que, desejando a todos, mas não conseguindo satisfazer com nenhum o cruel apetite, permanece faminto.³⁷⁹

³⁷⁷ *Per questo cusi facto accidente immediate et lei lacessita dal contagioso amore et percita, gli petulci risguardi placidissimamente, praecipua invidia al sole, et in me gli convertiva et per tuto mi sentiva uno irritoso incendio prurientemente diffudentise nelle ime et intersticie parte fin per tute le capillare venule seminariamente spargersi. Onde in le sue praeclare et insigne facticie continuamente per contemplare, una melliflua suavitate et solacio dolcemente acervava; et quivi alchuna fiata, colliso da disordinato et inexplebile appetito et da focoso et importuno stimulo gravemente opresso, cum piatese parole piene di suavise et vehemente prece secretamente impetrando, appetiva fra me gli desiderati basii sochiosi et fluidi et dolcissimi, cum vibrante quale vipera et succulente lingula, imaginantime di persentire la extrema suavitate dilla saporosa et picciola bucca, spiraculo di odorante aura et moscoso spirito et freschissimo anhelito, et intrate fingendo nel thesoro latitante di Venere et ivi, mercuriato, furare gli preciosissimi gioielli dilla parente natura. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 234).*

³⁷⁸ *Importuno* possui sentido ambivalente: pode significar “inadequado”, tanto quanto “incômodo”.

³⁷⁹ [...] *Et per tale ragione non se potea firmamente convenire el voluptico et inexplebile desio de l'uno né de l'altro, quale homo da fame exacerbato et tra multiplici et varii eduli fremente, de tutti cupido, di niuno*

O condenável não seria, portanto, a concupiscência em si, mas a inépcia que faz dela algo embaraçoso. Isso fica claro ao se observar o desdobramento do quadro. Após detalhar os efeitos físicos da visão da amada, Polifilo enumera, em sua mente, pedidos secretos a fazer-lhe. Dá, então, início a uma descrição amplamente sensual. Aparecem aí referências sinestésicas ao gosto, ao cheiro, ao toque. A língua de Polia “vibra como uma víbora”, é “suculenta”, sua boca é “saborosa” e “odorífera”. Esse cenário sinestésico manifesta o desejo e insinua as delícias que se desdobrariam sobre a sua realização em um crescendo, cujo ápice seria adentrar o “abscôndito tesouro de Vênus” (*thesoro latitante di Venere*) e roubar as “joias da natureza” (*gioielli dilla parente natura*). A materialização do ato amoroso é representada aqui mais literalmente do que, a princípio, se poderia supor. *Natura*, no período, é termo corrente para referenciar a genitália feminina³⁸⁰, o que faz de suas “preciosíssimas joias” (*preciosissimi gioielli*) uma alusão provável à virgindade de Polia.

A alternância entre prazer e incômodo causada pela concupiscência de Polifilo é arrematada com a expressão de certa culpabilidade que acompanha o auge de sua idealização amorosa. As joias da natureza não lhe seriam, afinal, graciosamente concedidas. Teriam de ser roubadas por um Polifilo que chegaria a elas dissimulando (*fingendo*) e inspirado por Mercúrio (*mercuriato*) em ardis, trocas e trânsitos.

Porém, se uma atmosfera de ilegalidade e inadequação se revela na alusão ao roubo, é logo dirimida pela atribuição desse ímpeto a uma força maior. Polifilo se declara submisso às potestades de Vênus e Cupido. E observe-se que não se trata aí de uma versão pandemia da deusa. Ela é mãe e divina (*divina matre*) – bastante sacralizada, portanto.

integralmente rimane di l'ardente appetito contento, ma de bulimia infecto. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 139).

³⁸⁰ Vesalius, no *De humani corporis fabrica* (1543), apresenta a divisão da genitália feminina em *uterus* e *pudendum*, ou *natura* (a vagina). A descrição anatômica e terminológica é seguida por Girolamo Mercurio, em seu tratado de obstetria, *La Commare*, de 1596. Segundo Maclean (2007, p. 240, nota 28), Pietro d'Albano e Archangelo Piccolomini também empregaram o termo *natura* para aludir à genitália feminina, em seus tratados de anatomia, respectivamente em 1548 e 1600. Aqui como em outros excertos em que se abordarão questões vocabulares na HP, os exemplos constarão de obras especializadas um pouco posteriores. O caso provável é que, na obra atribuída a Colonna, se verifique já um uso vocabular, corrente, de certas palavras, que, anos mais tarde serão documentalmente consagradas dentro de uma terminologia, típica de determinada área do conhecimento.

Na sequência, o personagem se manifesta como vítima no campo de batalha amoroso, em que Polia aparece como aquela que o detém e subjuga, enquanto Cupido é um deus furioso que o invade, impondo sua vontade³⁸¹. Polifilo tenta, mas não consegue resistir:

“Ai de mim!”, eu suspirava. Achei-me sitiado por essa mãe divina, rodeado por seu flamejante filho e invadido pela formosa figura, sentia como se estivesse doente, infectado por tal nobre circunstância tão ornamentada e bonita. Cada fio de ouro dos seus cabelos se oferecia a mim como laço, correia e cadeia a me atar; obcecado por esses apertados nós, sedutoramente preso por tão ameno engodo e tanta doçura, não conseguia resistir com nenhuma corajosa ideia aos ardores incandescentes e invasores e aos pensamentos irritantes. E sobrepujando-me o flecheiro amor, expugnada a minha paciência e afastadas toda a relutante razão e madura reflexão, dispunha-me a extinguir incêndio tão insuportável e tentar a fazer mal, com audácia hercúlea, à ninfa incólume naqueles lugares solitários.³⁸²

Mesmo diante de tal extremo, permanece a ideia de um desejo que incomoda porque não satisfeito, mas não deturpa ou corrompe por si só. Antes, emana de forças divinas, sendo, pois, inelutável. Tanto é assim, que Polifilo cogita violar forçosamente sua companheira, inclusive chegando a declarar-lhe isso:

Mas antes, com dúbil e suspirante voz, digna de piedade, disse:
– Ai de mim, Polia, filha de um deus! Imagino que morrer por ti agora é a máxima glória. A morte seria mais tolerável e suave e digna se por meio dessas tuas delicadas e carnosas mãos eu recebesse o fim derradeiro e a aniquilação, porque tenho a alma cercada de tão torturantes ardores, e que se tornam cada vez mais cruéis, que a deixam lânguida, queimando e ardendo, sem um intervalo sequer, de modo que nunca encontro um momento de quietude e paz.

³⁸¹ Esta estratégia faz parte do conjunto de metáforas e afins que arremetem à ideia do amor como um campo de batalha, a ser explorada mais minuciosamente a seguir.

³⁸² *Diquè 'omè' sospirante, da essa divina madre intorniato me trovai et dal flammigero filiolo circumvallto; et da bellissima figura invaso, tuto hogimai morboso et infecto (da cusì insigne circunstantie ornata et decora) et dal capo isochyso illecto che qualunque capillo mi se offeriva constringere laqueo, loro et cathena; et obssesso da questi torquenti nodi dalla plenitate de ssi amoeni pabuli et d'amorosa dolcecchia viscosamente inescato, non valeva cum qualunque solerte conato ad gli accessori et invadenti ardori et irritante pensiere resistere; et in me il sagittifero amore inforciandosi, al tuto me disponeva tanto insupportabile incendio(expugnata la patientia) extinguere, et, sprete omni repugnante ragione et maturo consilio, negli solitarii lochi cum herculea audacia fare insulto et la diva et intacta nympha effrenato praeptare, (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 234).*

Por tal razão, desse modo, à agitação e à minha acerba excitação, eis que sentia o meu lacerado coração, em brasas, arder completamente, até seu fim [...].³⁸³

Pela segunda vez na narrativa, é expressa sua intenção de usar a violência para aplacar sua urgência física. Neste caso, é dissuadido pela própria Polia, que relembra malfadados destinos histórico-mitológicos marcados pelo estupro, aludindo à romana Lucrécia e a Djanira. A ninfa ainda adverte sobre a possibilidade de ele vir a ser rechaçado por tal ato de brutalidade. Em seu discurso, enaltece os benefícios da espera e da paciência. Polifilo, então, reconsidera:

E tendo isso observado, condenando refutava, domando minha nociva e vexatória paixão, esperando alcançar os frutos amorosos [...]. Pensei então que sofrendo quieto obteria mais eficaz mercê e recompensa, conseguindo realizar meu desejo mais rapidamente do que se com perigosa improbidade saciasse os meus aspérrimos langores e perdesse, assim, toda esperança.³⁸⁴ [...] Vendo-me alterado e solicitando, do fundo do peito, tão cálida e frequentemente seu amor, [Polia] acalmava e aliviava piedosamente com seus olhares lisonjeiros meus inpetuosos impulsos e a agitação que me consumia. E ainda que minha alma ardesse em chamas contínuas e as asperezas inflamadas, o amor me estimulava a esperar pacientemente, da mesma forma que a fênix árabe, sob o ardente sol, espera renascer das cinzas secas dos ramos aromáticos.³⁸⁵

³⁸³ [...] *ma prima cum sospirose et precarie voce di pietate impetrabile et cusì dire: "Omè, divigena Polia, nel praesente per te morire aeterna laude io existimo et la morte più tollerabile et soave et più gloriosa cum queste tue delicate mane e tumidule mi fia et l'ultimo fine et interito, il perché, circunfusa l'alma da tanti cruciosi ardori, ognhora più saevamente vegetanise, quella languente ustulando, sencia intermissione et pietate l'ardeno, che nunque mi si lascia prendere uma quieta hora né pace. Perla quale cosa, per questa via volendo ad questo incentivo et crebro stimolo ponere finitione, ecco che d'altripiù saevissimi fochi il cicatricato core mio tudo da capo ardere candentemente sentiva.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 234- 235).

³⁸⁴ *Et cusì observato reprobando confutava tanta noxia et vexaria passione domante, sperando di conseguire gli amorosi fructi [...] Per tanto pensai sofrendo più efficace mercede et repenso et lo impetrato conseguire, che cum periculosa improbitate giovare ad gli mei asperrimi languori et perdere d'indi omni sperantia.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 235).

³⁸⁵ [...] *videntime alterato et solicitare certa<ta>mente da lo intimo amore tanti caldi et sepiculi sospiri, pietosamente cum sui adulanti risguardi et tempertivamente temperava et deliniva gli impetuosi movimenti et irruente agitatione. Et cusì né altremente l'alma mia ardendo, in queste continue fiamme et uribile asperitate amore me stimolava pacientemente sperare che come la phenice araba negli aromatici surculi nell'aspetto dil'ardente sole accensa dille aride cinere rinovarse spera.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 235).

Ao contrário do que ocorre no capítulo XXX em que Polifilo considera lícita a violação das ninfas,³⁸⁶ sem maior contraposição do discurso das personagens ameaçadas, aqui tal atitude seria vista como vexatória e má. Polia é que o leva a redimensionar esse valor, tomando parte na empreitada de burilamento pessoal de seu namorado. Ilustra as consequências de um ato de violação e insufla noções de civilidade no comportamento de seu amado. O refrear dessa paixão às raias da violência se dá pelo trabalho discursivo da amada, sua vítima potencial, e aponta para uma espécie de sacrifício. A julgar pelo emprego da alegoria da fênix, uma autoimolação nas chamas do desejo não atendido, que garantirá seu renascimento.

Mais do que um movimento em prol da decência das práticas amorosas, a escolha de Polifilo se constitui em conduta voltada à obtenção de um prêmio. É, antes de tudo, interessado na promessa de uma união amorosa mais frutuosa e deleitável em um momento futuro, que Polifilo tolera seu frêmito sexual.

Tal suposta ponderação não emerge aí de um ímpeto moral legítimo, ou mesmo de uma equalização qualquer entre princípios anímicos e físicos do envolvimento erótico. Pauta-se, antes, por apostar no especial deleite que cabe àqueles que sabem esperar.

O posicionamento frente a concupiscência carnal pode se revelar ainda mais complacente, uma vez considerada determinada dimensão retórica das palavras de Polifilo, a da sedução. Não seria alheio às perspectivas galantes do período supor que as declarações hiperbólicas de sofrimento a Polia fossem parte de uma artimanha de conquista. Declarar o extremo incêndio que a amada provoca em seu âmagô – e em seu corpo — não deixa de ser uma tentativa de convencê-la a aplacá-lo.

Há nessa passagem uma série de circularidades e contraposições que são decisivas na composição da imagem do fenômeno amoroso na *HP*. O olhar que da amada que promove a máxima excitação de Polifilo é o mesmo que a contém.

A metáfora da fênix em si também parece retomar um jogo de revelação sutil sugerido pela cena toda. A vinculação do pássaro ao órgão sexual masculino é clara no período

³⁸⁶ Mais do que a mera revelação de uma mente perversa, a alusão à violência sexual por parte de Polifilo é um reflexo da visão de sua época a respeito do assunto. Considerado um crime, mas um crime menor (*Cf.* RUGGIERO, 1985), na maioria das vezes, o estupro chega a ter uma faceta aceita na arte e no ideário do período. Trata-se do “estupro heroico” (*Cf.* WOLFTHAL, 1999) por meio do qual a ação forçosa de um deus ou herói, geralmente sobre uma mulher, seria representativa de poder político, virilidade, potestade. No período, esse tipo de violência chega a ser encarado como uma tática de sedução desonesta, que, apesar de entendida como pouco lícita, sequer esbarra na admissão do caráter hediondo de tal crime (*Vide* WATSON, Robert N.; DICKY; Stephen, 2005).

em mais de um vernáculo europeu³⁸⁷. Com o mesmo modelo de metáfora e dubiedade verbal apresentado no uso da palavra *natura* para se referir à pudenda feminina, a *HP* alude aqui ao desejo masculino de um modo muito mais objetivo do que se suporia inicialmente.

Note-se que, por meio da exploração de dualidades e intersecções semântica como essas, o autor da *HP* também toma parte dos jogos de insinuação característicos do discurso cortesão. E não só ele. Também um Polifilo que se aprimora retoricamente ao longo da narrativa. O néscio simplório da corte de Eleuterilide chega a essa cena de declaração a Polia capaz de articular estratégias de mobilização de opostos e contrastes para tentar persuadi-la rumo aos seus braços. Um salto significativo no domínio da arte retórica.

2. 2. 2. 3 Aprender a servir sem subserviência

No que tange à ampliação de suas habilidades retóricas voltadas à galantaria, ou ao domínio de seus impulsos sexuais, Polifilo passa por um burilamento pessoal cujos com reflexos diretos na esfera amorosa. Porém, seu aperfeiçoamento não se restringe a isso. Dentre as práticas cortesãs a que ele é apresentado, está a do serviço sem subserviência.

No episódio doas termas, Polifilo assume uma posição subserviente, que o alegra. Até quando as ninfas se riem dele, fica “com o ânimo sincero e contente de servir-lhes de prazer e diversão”³⁸⁸. Atende prontamente pedidos: “Sem mais demora e sem pensar duas vezes, não senti outra coisa que prazer [em atendê-la] e mostrei-me não só prontamente obsequioso como disposto a fazer qualquer coisa”³⁸⁹. De fato, se presta às vontades ninfais, incondicionalmente.

Polifilo coloca-se em posição inferior à dessas senhoras, que se satisfaz em servir. Envolve-se em jogos lúbricos com elas e se apraz da mesma excitação que o encabula.

³⁸⁷ Tal vinculação semântica é generalizada nas neolatinas ainda hoje e estima-se, portanto, que advenha do latim. Angelo Poliziano, em 1536, teria tecido uma análise do *Carmen II* de Catulo sugerindo esse significado obsceno para a palavra *passer*, no verso *passer, deliciae meae puellae*/ “pássaro, alegria da minha menina” (Cf. JONES, 1998, para essa e outras observações sobre a atribuição desse sentido à palavra). Poliziano estaria se apoiando também em uma acepção vigente em seu período histórico ao realizar essa proposição. Para maiores detalhes da associação falo-pássaro, inclusive nos circuitos das supertições mágicas, durante os séculos XIV a XVI, veja-se também Colantuono (2010).

³⁸⁸ [...]stava cum l'animo sincero et contento per essergli im piacere et gratia. (HP. POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 75).

³⁸⁹ Sencia morula affectando et senza altro pensicular, si non che gratificandome et non solum promptamente obsequioso exhibendome ma etiam lixabondo. (HP. POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 77).

Essa perspectiva subserviente manifesta por Polifilo nas dinâmicas eróticas encontrará um ápice na cena do *putto urinates* (ou *putto mictans*). Outra vez envolvido por um ludibrio das ninfas, ele é levado a buscar servir-se de água na fonte do menino que urina. Pisando em um degrau falso, aciona o mecanismo que eleva o órgão do menino e lança um jato de água fria nas suas faces:

Foi eu colocar um pé no degrau para chegar à queda d' água, que o urinante levantou seu pequeno Priapo e lançou uma água friíssima sobre minha face quente, o que quase me congelou, naquele instante. [...] Logo compreendi o truque daquele artefato, peritissimamente projetado: pondo-se algo sobre o degrau instável, esse se movia e fazia subir o instrumento do menino. Então, investiguei, a maquinaria, curioso artifício, examinando-a detidamente, o que me foi muito agradável.³⁹⁰ (HP., VIII)

O jogo faz parte da dinâmica galante cortês. Seja com a agudeza das palavras, seja em pequenas fintas e ludibrios de mostra e esconde, manifestos em danças e divertimentos nesses espaços, a ludicidade experta é uma constante aí. Na cena do *Putto urinates* articulam-se vários indícios do amor do servir (cortês). Note-se que a simbologia erótica expressa no cupido, no jato d' água³⁹¹ na alusão à ereção do pênis da estátua, é parte de uma brincadeira, cuja graça está justamente em vexar de Polifilo. As ninfas se riem profusamente da situação, o que delicia também Polifilo, apesar (ou por causa) de sua jocosa humilhação, corroborando o que a personagem declarará abertamente mais adiante, quanto a suas companheiras: “eu mais feliz seria sendo servo vosso do que senhor dos outros”³⁹².

³⁹⁰ *Ne piu praesto, uno pede posui sopra uno grado per farne all' aqua cadente, che il mengore leveo el priapulo et nella calda facia trassemi l' aqua frigidissima, que quase in quello instanti me gongenulai indrieto[...]. Daposcia io conobbi la deceptione dil' artificio peritissimamente excogitato che, ponendo sopra el grado imo instabile pondo alcuno, in giù el se moveva et traheva lo instrumento puerile. Onde cum subtile exame investigato la machina et curioso artificio, mi fue molto gratissimo [...].* (HP. POZZI; CIAPPONI, 1980, pp. 77-78)

³⁹¹ A imagem do menino que urina é amplamente empregada na iconografia dos séculos XIV a XVI. Um de seus usos recorrentes a vincula às expressões do amor de da fertilidade. Um exemplo emblemático encontra-se no quadro epitalâmico *Vênus e Cupido*, de Lorenzo Lotto (abordado anteriormente). Segundo uma série de intérpretes contemporâneos, tal associação se valeria da ambiguidade imagética entre o jato da urina e o ejaculatório. Nesses séculos e mesmo posteriormente, as artes teriam se valido dessa sobreposição sugestiva nos contextos verbal e iconográfico. Os *spiritelli* e os *putti* são, contudo, figuras infantis, colocando em dúvida conotações objetivamente sexuais do ato da micção aí envolvido. A simbologia da água como fonte da vida, da prosperidade e da fertilidade, no entanto, é uma constante. (COONIN, 2013, p. 89)

³⁹² [...] *cum vui praesto me foelice aexistimeria essendo servo, que altronde dominare.* (HP. POZZI; CIAPPONI, 1980, p. 71)

Assim como, ao mostrar-se, por inúmeras vezes, afeito aos aspectos físicos do amor e assumi-los como prazerosos, Polifilo não o faz, de maneira completamente distante das preceptivas anteriores sobre o amor erótico³⁹³, sua servilidade inicial em relação às ninfas também ecoa uma série de tópicos do circuito letrado da *HP* e a ela anterior. Porém, o faz com certo exagero, posicionando Polifilo no extremo de inúmeros comportamentos preceituados. Com isso, não raro, um primeiro efeito é certa exploração do ridículo.

No conjunto de preceitos cavaleirescos cortesãos, também fundem-se aspectos do amor transcendente, de plena doação (*caritas*), aos do amor profano, pautado pelo desejo (*cupiditas*). Os desdobramentos disso no circuito letrado fenômeno compuseram um cenário erótico heterossexual, no qual a figura feminina era superior a seu amante em todos os âmbitos (espiritual, social, físico). O pendor à sensualidade é presente, sua pungência é declarada. Contudo, em linhas gerais, ele surge sublimado em forma de devoção. A dinâmica amorosa que daí emerge se caracteriza pela subserviência masculina e por um desejo reconhecido – mas usualmente frustrado – de consumação carnal. A figura da mulher, inalcançável, permite que o amante a corteje, ao passo que ele experimenta a angústia de querer tanger o que lhe é infinitamente superior e, portanto, intangível. O sofrimento consiste aí em um viés da vivência erótica, e a postura de voluntária submissão do amante é justo o que viabiliza sua elevação ao estado espiritual da amada.

Não é essa a imagem das ninfas envolvidas nessas cenas, assim como não será também a de Polia. A *HP* parece, contudo, invocá-la como meio de trabalhar com a tópica emulando-a, na medida em que a adapta ao universo cortesão do século XVI na Península Itálica, no qual se passa a valorizar o serviço sem subserviência, também na esfera amorosa.

As brincadeiras que expõem Polifilo e o agradam, são arremedos exagerados de jogos agudos. Inclusive, revelam destreza em sua concepção que agrada também Polifilo, como ocorre na fonte do *putto*. Apesar da remissão a um conjunto de vantagens da inteligência, elas concentram um exagero depreciativo da figura de Polifilo.

Enquanto esse modelo expressava sua dimensão sensorial (materializada na premência de um desejo eternamente insatisfeito), em Dante a esfera corpórea do enlace amoroso se apresenta sublimada. A transcendência de Beatriz implica um amor de veneração,

³⁹³ Para um apanhado sobre a formação do ideário sobre o amor no nos séculos XIV a XVI italianos, especificamente no que tange sua relação com o contexto neoplatônico, vejam-se, por exemplo, Meylan (1938), Festugière (1941), Nelson, (1958), Rougemont (1983), Hankins (1991), Kraye (1994).

em que a conjunção anímica se sobrepõe à mundanidade do corpo. Desejar Beatriz é possível no plano transcendental. Em Petrarca (1304–1374), reconhecida influência do modelo amoroso da *HP*, ressurge a ideia de uma forma feminina cuja beleza, quase sacralizada, conduz à ascese. Laura, no entanto, conta com uma dimensão física, evidente nas descrições de suas formas, objetos de um desejo material.³⁹⁴ Tanto é que uma das tensões clássicas da poesia petrarquiana se realiza no confronto entre a atração sensual e a culpa dela adveniente. A experiência da união corporal resultaria na inevitável conspurcação da efígie etérea da amada. Amar significa, então, padecer da volúpia erótica, assim como da culpa e da frustração, que, nesse contexto, a acompanham.

Boccaccio (1313–1375), outro emulado pela obra atribuída a Colonna³⁹⁵, aparentemente se desprende dessas barreiras em seu *Decameron*, abertamente calcado no amor físico. Contudo, analisada toda sua trajetória nas letras, não escapa de uma retomada da ideia do âmbito sensual como algo inadequado. Vivencia certa crise e passa a se dedicar à busca de iluminação em atitude contrastante com a faceta carnal de sua obra.

Por meio da emulação, a *HP* dialoga com aspectos presentes em seus precursores. A *Divina comédia*, por exemplo, fornece o paradigma para o *iter sapientiae* de Polifilo. Em ambas as obras, os protagonistas perfazem uma jornada, das trevas à luz, em busca da amada. Ao contrário de Beatriz, porém, Polia possui uma dimensão carnal, e os aspectos materiais do amor surgem amplamente envolvidos nos desafios do percurso de Polifilo. Do mesmo modo, sua “iluminação” consiste em dominá-los, em aprender a participar de modo civil das condutas amorosas cortesãs do período.

Sem dúvida, Colonna não se encontra totalmente desvencilhado dos juízos depreciativos sobre os efeitos do impulso erótico no corpo, como se percebe acima, ao caracterizá-lo com termos como *irritante* e capaz de fazer Polifilo excruciar (*cruciava*).

O protagonista, contudo, não parece compartilhar de uma perspectiva totalmente platônica, avessa às pulsões físicas. Deseja levar os jogos sensuais com suas amigas ninfas a outro patamar e desconhece razões para não fazê-lo. Se vê na contenção dos impulsos alguma virtude, ao mesmo tempo não entende por que mantê-la: “Eu lhes corria atrás, e não sei de fato

³⁹⁴ Cf. *Canzoniere*, 22 : *Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba; / et non se trasformasse in verde selva / per uscirmi di braccia, come il giorno / ch'Apollo la seguia qua giù per terra*. Cf. também *Canzoniere*, 237. (apud HANEGRAAFF, 2008, p. 196)

³⁹⁵ A narrativa da ama para Polia (*Capítulo XXVIII*), contém por exemplo, uma clara retomada do enredo de *Nastagio degli onesti* boccacciano.

se não se desmanchavam de amor como eu, e por que, deixando de lado toda virtude, não nos entregávamos à satisfação do capricho de nossos excitados desejos.”³⁹⁶

Em seu confronto com os cinco sentidos, o desconforto ante a sensualidade parece emergir de regras sociais e padrões de comportamento, externos aos valores fatuais de Polifilo. Para as ninfas, o arcabouço de percepções e suas consequências é natural, leve, divertido. É-lhes inerente.

2. 2. 2. 4 Uma galeria concupiscente

No limiar do decoro, a *HP* se vale de insinuações indiscretas, alegorias pouco veladas e exageros humorosos, ao versar incansavelmente sobre o amor erótico. Tal recurso constante ao tema, já previsto no título da obra, se faz acompanhar de um modelo de remissão à matéria em que predominam os elementos sensíveis e sexuais. Tanto durante a busca, como após o encontro com sua contraparte amorosa, Polifilo manifesta, de maneiras distintas, uma legítima valorização dos aspectos físicos do amor e do prazer deles adveniente. O mesmo se dá, inclusive, com outras personagens.

Nesse processo, o autor da *Hypnerotomachia* articula uma vasta galeria de práticas, vivências e teorias eróticas, remetendo a tópicos diversas e demonstrando-se, ora mais, ora menos fiel a preceitos de representação então vigentes. Tal trabalho transcende a mera compilação de uma biblioteca de lugares-comuns. Além de reuni-los, a *HP* os articula poeticamente, de modo a mobilizar uma visão da “batalha erótica” em que a concupiscência, em si, não é inadequada ou deletéria, mas inerente às dinâmicas amorosas. Uma vez mais, trata-se de um procedimento de coleção semelhante ao das câmaras de maravilha, em que a seleção, a categorização e a disposição de itens estão a serviço de um programa poético, que procura incitar leituras específicas da compilação, explorar vieses determinados.

Para tanto, a *HP*, aqui compreendida sempre na intersecção de sua materialidade textual e iconográfica, fica entre o respeito às tópicas *honestas* e o excesso licencioso na

³⁹⁶ *currevano et drieto correndo, tanto che veramente non so che non spasemasseron et io aequalmente, prosternate le virtute et tutto in proluvio de libidine, ruente per nimietate del nervico rigore impatiente. [...]* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 79)

emulação, no que tange à representação do corpo e da sexualidade. A oscilação entre o modelo erudito e o popular, entre o insinuado e o explícito será característica dessa abordagem. Já na eleição da própria matéria dos feitos amorosos que pontuam a narrativa, destacam-se a diversidade e a modalização do padrão, evocados sob a convenção e a tópica. O lugar comum do Amor caprichoso, que fere, fustiga e dilacera³⁹⁷ os que a ele não se dobram, dá azo, por exemplo, à representação gráfica explícita – e, portanto, investida do grotesco³⁹⁸ – de corpos esquartejados pela fúria de um Cupido que chicoteia duas jovens sob os olhos interessados de uma terceira. (*Capítulo XXVII*); a recorrente tática poética do *blazon* destaca como centros nitidamente eróticos partes do corpo feminino (os pés, por exemplo) ou das vestimentas (os nós, no caso)³⁹⁹ não de pronto associadas à promoção do desejo. Paralelamente, esse mesmo expediente poético se presta tanto à descrição de mulheres, quanto de estátuas, num episódio em que o frêmito amoroso ganha pendores agalmatofílicos (*Capítulo XVII*). Sob a remissão às aventuras de Zeus, exploram-se formas menos usuais de enlace erótico, em que se envolvem objetos inanimados, elementos da natureza, animais⁴⁰⁰ (*Capítulo XIV*). Com um arsenal de analogias claras, se apresenta o defloramento que consuma um matrimônio ritual (*Capítulo XX*). Cenas com referências mitológicas se misturam a outras de cunho popular, como a narrativa exemplar da ama de Polia (*Capítulo XXVIII*), que, com traços de grotesco e vocabulário pouco elegante, versa sobre os perigos de negligenciar as urgências da carne. Tudo, sem dúvida, ancorado em um arcabouço de referências topicalizadas e, portanto, cancelado pela convenção.

Bem para além das listas de empreitadas afetivas protagonizadas por casais mitológicos, usuais desde Ovídio, a *HP* seleciona, na matéria das narrativas antigas e nos modelos poéticos subsequentes, cenas e elementos capazes de fechar um rol representativo do espectro de manifestações amorosas possíveis. Nesse movimento, são considerados desde os efeitos físicos da *aegritudo amoris* até os enlevos do encontro com a alma amada. Figuram aí elementos de uma herança peripatética ao lado de remissões ao platonismo. Não raro, porém, o

³⁹⁷ Esse campo alegórico vinculado à figura do amor surge abordado a seguir. Aí se apontam os vocábulos e expressões que vinculam os acontecimentos amorosos às táticas de guerra e aos ferimentos comuns a ela.

³⁹⁸ Trata-se de uma retomada de tópicos que remontam a Safo de Lesbos e aproximam as práticas amorosas das bélicas. Como esta é a narrativa de uma luta erótica (*erotomachia*), expressamente, é mais do que adequado empregá-las.

³⁹⁹ Para uma visão contemporânea de viés psicanalítico dessa recorrência dos pés e nós como uma manifestação fetichista dentro da *HP*, veja-se Leopardi (2018)

⁴⁰⁰ A exemplo, veja-se o triunfo do *Capítulo XIV*, em que surgem relações entre mulheres e um cisne, uma chuva de outro, o raio, conforme as aventuras de Zeus com Leda, Dânae e Semele, respectivamente.

elenco dessas formas de amar surge amplificado, especialmente no que tange às analogias sexuais. Predomina no livro uma exploração da estesia, seja por meio das detalhadas écfrases, seja na adjetivação que remete ao tátil (por meio da qual os objetos são “macios”, “polposos”, “carnudos”), ou nas incansáveis alusões ao comer e ao beber.

Nesse sentido, o livro, sob o expediente da *amplificatio*, acirra dubiedades e insinuações verbais, exagera características e aborda quadros da sexualidade considerando as convenções sob as quais se coloca. No entanto, sempre sob um labor poético que tensiona paradigmas de representação de um modo sutil, seja no emprego vocabular, seja no acréscimo de detalhes ou nas aproximações extremadas entre os componentes de uma analogia.

Um exemplo é a cena do triunfo báquico-venéreo, no *Capítulo XIV*. Representando, a cada carro, uma aventura mitológica de Zeus, o excerto traz casais engajados em práticas amorosas. No segundo veículo, por exemplo, transcorre a relação entre Leda e o cisne. Nesse excerto, a matéria erótica, esbarra no explícito tanto gráfica como verbalmente, descrevendo o par, que desfila em pleno coito.

Na xilogravura que retrata esse enlace, a ninfa aparece reclinada, com suas vestes levantadas até o ventre, e o cisne, posicionado entre suas pernas. Ambos se beijam. Observe-se que tal disposição consegue ser, a princípio, mais ousada do que seria a nudez integral da ninfa. Enquanto o corpo desnudo de uma personagem mitológica se enquadraria em um modelo representativo usual, não implicando qualquer expressão escandalosa do contato íntimo entre Leda e o cisne, ou destacando-lhe a natureza específica, o mesmo não pode se dizer do deslocamento das vestes à altura da virilha. A nudez insinuada é tópica do período que se presta exatamente a promover uma excitação de que o corpo desnudo por si não seria capaz⁴⁰¹. Na *HP* inúmeros são os excertos textuais que aludem a esse expediente.

A nudez total era tópica na representação de deuses e heróis da Antiguidade. Já o emprego em si de uma roupagem de acordo com a moda do momento histórico (séculos XV e XVI) atribui à imagem uma conexão significativa com as pessoas e ditames sociais vigentes no contexto de publicação da obra, legando ao aparato iconográfico um teor potencialmente mais impróprio ou provocativo⁴⁰².

⁴⁰¹ Vejam-se a exemplo dessa recorrência, o delgado cendal de Vênus, mencionado no *Canto II*, 37, d’*Os Lusíadas* e, na pintura, *O nascimento de Vênus*, de Botticelli.

⁴⁰² Esse limite decoroso no período é apreensível pela observação do contraste entre a publicação dos *I modi*, em 1520, e a das iniciativas editoriais sucessórias dos *Amori degli dei*. Enquanto a primeira publicação, de autoria de Giulio Romano, fora severamente censurada e execrada, a segunda, notavelmente na versão de Jacopo Caraglio, se constituiu em um sucesso. Ambas retratavam diferentes posições (ou “modos”) sexuais explicitando



Figura 32: O segundo carro do Triunfo: Leda e o cisne em enlace amoroso. In.: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldo Manuzio, 1499⁴⁰³

Paralelamente à representação gráfica do ato, a narrativa o reapresenta:

Sobre esse soberbo e triunfal veículo vi um cisne branquíssimo envolvido em amoroso abraço pela ínclita filha de Teseu, ninfa de incrível beleza, que lhe beijava o bico. Depostas as asas, o pássaro cobria as partes nuas da nobre senhora. E em divinos e voluptuosos prazeres estavam ambos delectavelmente unidos, o divino pássaro colocado entre as delicadas e níveas coxas da ninfa. Sentava-se ela sobre duas almofadas de tecido de ouro ⁴⁰⁴[...].

graficamente detalhes do engajamento físico entre as pessoas, com fidedignidade a detalhes anatômicos. Contudo, a primeira o fazia de modo não distanciado, pontuando as cenas com penteados, movelaria, vestuários próprios de seu momento histórico, ao passo que a segunda aludia iconograficamente e nominalmente ao universo pagão, mitológico, da Antiguidade. No começo do século XVI a cena de sexo mitológica inaugura um gênero no mercado editorial. Nessas gravuras, a enobrecedora referência à Antiguidade clássica, sob a licença histórica atribuída a protagonistas pagãos garantiu que tais cenas se tornassem um sucesso da imprensa (Cf., MATTHEWS-GRIECO, 2010).

⁴⁰³ Disponível em :< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f174.item.r=hypnerotomachia>>

⁴⁰⁴ *Sopra di questo superbo et triumphale vectabulo vidi uno bianchissimo cygno negli amorosi amplexi d'una inclita nympa, filiola di Theseo, d'incredibile bellecia formata, et cum el divino rostro obsculantise; demisse le ale, tegeva le parte denudate dela ingenua hera et cum divini et voluptici oblectamenti istavano delectabilmente iucundissimi ambi conexi et el divino olore tra le delicate et nivee coxe collocato. La quale sedeva sopra dui pulvine di panno d'oro [...].* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 158)

Observe-se que, como em muitos outros momentos na *HP*, esse trecho se vale de um vocabulário corrente no campo semântico das práticas sexuais. Trata-se de um rol de vocábulos resguardado (como, inclusive, é linguisticamente usual nesse âmbito) sob aparentes ambiguidades, mas ainda assim dotado de potencial explicitude, uma vez que não é exatamente distante do cotidiano vernacular. O “pássaro divino” (*El divino olore*) pode aqui funcionar como alusão ao falo de Zeus⁴⁰⁵, assim como “entre as delicadas e nêvas coxas” (*tra le delicate et nivee coxe*) é compreensível como alusão à vagina onde está *collocato*. A escolha lexical tensiona a interpretação do excerto entre uma leitura que tende à descrição literal de uma disposição dos indivíduos no espaço e outra mais disfêmica, vulgarizada, portanto. Tal artifício da agudeza verbal será característico da *HP*, sobretudo no trato da temática erótica, onde a exploração de duplos sentidos, necessariamente, amplia seu teor provocativo, irônico e, por vezes, lúdico.

Nessa mesma cena, a remissão, tanto eidética quanto verbal, à almofada é, em si, uma alusão à lascívia e ao ato sexual, de acordo com o sistema de signos e valores estipulado na emblemática do período (*Cf.* PANOFSKY, 1939). A cena investe, pois, em retratar aspectos da conjunção carnal, empregando uma gama de artifícios discursivos que vai dos subliminares aos incisivos, todos, porém, respeitantes de certo decoro – nunca extremo, mas, ainda assim, existente. Esse tipo de procedimento constitui o excesso verificado na licença emulativa provavelmente responsável pela atmosfera de escândalo moral que circundou a recepção da obra dos séculos subsequentes, da sua primeira publicação à atualidade.

Ainda sob esse modelo de operacionalização de tópicos, a *HP* escolhe uma posição de Leda que remete a lugares-comuns iconográficos da Antiguidade (vide Figuras 33 e 34).

⁴⁰⁵ Conforme observado na nota 288, acima.



Figura 33: Anônimo. *Leda e o cisne*. Mosaico. Detalhe do pavimento no nível de Ganimedes da Domus Sollertiana em Thydrus. Circa 250 d. C. 476 × 37) cm. Museu Arqueológico de El Djem. Tunísia.
Foto: Gilles Mermet⁴⁰⁶



Figura 34: *Leda e o cisne*. Lâmpada a óleo romana com imagem de Leda e o cisne. II d. C. Museu da Ágora. Atenas.
Foto: Museu da Ágora⁴⁰⁷

Apesar de optar por resguardar a nudez da ninfa sob as asas do animal, em iniciativa aparentemente pudica, retoma uma versão bastante explícita da representação do mito (uma vez levadas em conta as versões concorrentes, em que Leda e o cisne se encontram lado a lado, como a explorada por Leonardo da Vinci, por exemplo). Contudo, essa opção em si nada tem de extraordinária ou incomum a seu momento histórico.

Em contraste com obras próximas cronologicamente, de técnica similar e igualmente dedicadas a retomar essa pose específica na representação da tópica de Leda, é possível, inicialmente, tomar a representação na *HP*, inclusive, como reservada ou contida (Vejam-se figuras 35 e 36), quando não meramente usual.

⁴⁰⁶ Disponível em : < <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUQLEOWH.html> >

⁴⁰⁷ Disponível em : < <https://ancient-greece.org/museum/agora.html> >



Figura 35: *Leda e o cisne*. (atribuído a) Nicoletto da Modena. Gravura. c. 1503. 4.6 x 10 cm Ashmolean. University of Oxford⁴⁰⁸.



Figura 36: *Leda e o cisne*. Anônimo. (atribuído a) Agostino Veneziano (Agostino dei Musi). ou Domenico Campagnola. Gravura. Itália, ca. 1510 16.7 x 19.9 cm Metropolitan Museum of Art⁴⁰⁹

Questão relevante, porém, reside nas rubricas de gênero e função dos itens iconográficos. É provável que um rol de gravuras como as das Figuras 35 e 36 circulasse avulso ou sob a forma de libelo, ao lado de outras bem mais explícitas⁴¹⁰, exatamente para incitar uma experiência de fruição erótica legitimada sob a interpretação de um fragmento mitológico. Na *HP* tal exploração da matéria, contudo, não seria lícita como um primeiro argumento, o que não a exclui, contudo do programa poético⁴¹¹.

⁴⁰⁸Disponível em : < http://collections.ashmolean.org/collection/browse-9148/per_page/100/offset/24600/sort_by/date/object/39122>

⁴⁰⁹ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532>>

⁴¹⁰ Para uma apreensão do impacto da difusão da imprensa de tipos móveis sobre o mercado da erótica, vide Richardsson (2004) e Talvacchia (1999), por exemplo.

⁴¹¹ Pode-se estimar os efeitos da expressão gráfica da licenciosidade na cultura impressa do período por um emblemático advento editorial, cronologicamente próximo à publicação da *HP*. Desenhados por Giulio Romano e editados em 1524 por Marcantonio Raimondi, os *I modi*, ou “As posições”, consistem em uma série de gravuras que retrata casais copulando. Não apenas a nudez e a explicitude das representações causaram grande impacto. Na era dos tipos móveis, a difusão de tais imagens também foi dinâmica o suficiente para agravar sua situação. No

É, pois, na tensão proposital, existente na tópica, entre o recatado e o proscrito que o livro constituirá sua galeria de concupiscências amorosas. Em tramas de agudeza recorrentes, a *HP* se valerá precisamente da ilusão de pudicícia para ressaltar o potencial lascivo de excertos narrativos⁴¹². É o que se percebe, por exemplo, em trechos como: “Às vezes o vestido de seda agitava-se um pouco às suaves brisas, voava sobre seus membros virginais e expunha descobertas, surgindo delicadamente, as branquíssimas pernas”⁴¹³ e

Vestidas com limpas camisas pregueadas da cor do açafão, completamente bordadas de ouro, com lascivos ornamentos e bem cintadas, sobre os ninfais corpos nus, sem impedir que se oferecessem à vista as rosadas carnes que cobriam. As brisas primaveris, ao colá-las voluptuosamente contra os corpos, destacava de forma deliciosa as suas púbis ou outra parte específica, conforme os movimentos, descobria a circunferência dos os branquíssimos e seios em forma de meias maçãs, com a máxima e provocante graça, sob elegantes frisos de ouro e pedras preciosas.⁴¹⁴

Nessa tensão, será mobilizado um arcabouço de valores e referências que corrobora a posição do livro como ambiente de exercício de sagacidades e jogos mentais destinados a um público cortês a quem não falem referências eruditas. No exemplo de Leda e o cisne toda a aparência é de descrição e eufemismo: as asas e roupas recobrem a nudez, velam o contato entre os amantes. No entanto, é sobre uma seleção da tópica representativa que dá ênfase ao engajamento físico dos indivíduos que a *HP* aplica tais aparentes descrições. É justamente o resguardo aos olhos do espectador que desloca a cena de um universal da mitologia para um

entanto, mais do que a matéria em si, é possível conceber que parte do assombro e do escândalo causados se deve à transposição para uma forma elitizada de arte de um tipo de imagem que já circulava, em vários suportes distintos, voltados a um público mais vulgar. (RICHARDSSON, 2004).

⁴¹² A figuração do coito era considerada de relativo mau gosto. Por isso, não era exatamente bem-vinda no círculo de *patrons*, que, usualmente, admitiam a erótica em suas coleções sob formas de representação do mito. Exemplo relevante nesse sentido será a gravura *Vênus e Marte na oficina de Vulcano*, de Enea Vico (1523–67). (RICHARDSSON, 2004, p. 23).

⁴¹³ [...] *et alcuna fiat le prompte et candidissime gamble, dalle suave auree remoto alquanto il sericeo habito volitante sopra li virginei membri, cum formoso et exquisito espresso se scoprivano*. [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.147).

⁴¹⁴ [...] *remigabonde, di limpidi et crispuli et crocotuli supari overamente interule (ovunque orulati d'oro) sopra il nymphoe nudo cum lascivo ornato indute et cincte, non impediendi all' intuito offerirse voluptuose le rosee carne contecte; imo, dalle verifere aure sopra il spectando foemine volupticamente impulsu et presse, la delitiosa formula et qualunque altra parte secundo il moto suo eximie propalava cum gli branchissimi et semipomati pacti, fino al rotundare dille mamillule et maxima et voluptica gratia disclaustrati, cum phrysii gremmati aurei elegantemente ambiente* [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 307).

ambiente mental em que ela pode, de fato, ser lida em sua natureza sexual. Sob o recato se desafia o costume: é somente por estar vestida, que a matrona em trajes de corte, gravada como Leda na figura, pode condensar as atenções sobre o ato que a motiva a levantar a saia.

A mesma tensão das fronteiras da licitude (ou da manutenção da tópica *honestas*) se verifica em um detalhe ínfimo, porém recorrente, no aparato gráfico do livro. Na contramão dos preceitos representativos do corpo feminino verificáveis desde a antiguidade, as gravuras da *HP* representarão, invariavelmente, a vulva fendida. Trata-se de um movimento de fidelidade anatômica no mínimo incomum na iconografia do período destinada ao ambiente cortês⁴¹⁵, que formatava a figuração da genitália feminina sobre a observação da estatuária remanescente da antiguidade helênica e romana. Contraste-se a representação contemporânea, atribuída a Rafael Sanzio, de *Leda e o cisne* (Fig. 37) com as figuras femininas apresentadas na *HP*:

⁴¹⁵ Embora incomum nas representações destinadas ao público cortês, o detalhamento anatômico, sobretudo da genitália masculina, é verificável na representação do grotesco satírico, própria dos gêneros baixos, nos circuitos populares medievais. É possível, por meio desse viés, ler na *HP* uma aproximação com essas formas satíricas, uma vez que aparecem na narrativa matérias “baixas” como a excreta, com provável fim humorístico. Contudo, muitas das cenas em que se apresentam as vulvas fendidas concernem a momentos sacrificiais, a práticas ritualísticas, ou jogam com a *terribilitas*, a princípio, típica do *sermo gravis*. As imagens de Eros dilacerando corpos devorados por cães e aves, retomam, inclusive, uma tópica épica. Ao passo, portanto, que o misto entre gêneros altos e baixos é presente na *HP*, em alguns casos específicos, nessas gravuras, um recurso ao satírico ou ao grotesco soa algo destoante da matéria delas.



Figura 37: Sanzio, Rafael (atribuído a). *Leda e o cisne*. Cerca 1500-1507. Nanquim e giz sobre papel. 310 x 192 mm. Royal Collection, Windsor. Londres. Fonte: Wikicommons.





Figuras 38 a 44: Nus femininos em que se representam as vulvas fendidas. Xilogravura. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Polifili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499. Fonte: Bibliotheca Gallica⁴¹⁶.

⁴¹⁶Disponíveis, respectivamente em :<
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f173.item.r=hypnerotomachia>>, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f180.item.r=hypnerotomachia>>,<

Mesmo quando opera por meio de metáforas e alegorias, o autor da *HP* pode fazê-lo com analogias tão aproximadas de seus objetos, a ponto de não se prestarem a suavizar sob insinuações a expressão de determinadas matérias. Pelo contrário. Colantuono (2010, p. 180), por exemplo, chega a categorizar a cena que sucede o casamento ritual de Polifilo e Polia na *religio veneris* como “um vívido e praticamente chocante reporte da sua consumação sexual” (*almost shocking vivid account of its sexual consumation*). Nessa cena, para trespassar uma cortina rosada da cor do sândalo e tecida de flores⁴¹⁷ na qual se lia, em caracteres gregos, a palavra YMHN (hímen)⁴¹⁸, Cupido ordena que se entregue uma flecha a Polia. A jovem, mesmo sob a autoridade do deus, “parecia indecisa e esquivando-se em consentir”. Cupido, então, ordena que Polifilo rompesse o véu e fizesse “o que a doce e intocada Polia não ousava fazer”⁴¹⁹. O herói descreve o ato:

[...] Eu, obstinado e avidíssimo por ver a santíssima mãe [Vênus][...], mal tomei, então, nas mãos o divino instrumento, e cegamente inflamado, sem me escusar, projetando-me num abalo urgente e

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f177.item.r=hypnerotomachia>>,
 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f184.item.r=hypnerotomachia>>,
 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f409.item.r=hypnerotomachia>>,
 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f185.item.r=hypnerotomachia>>,
 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f408.item.r=hypnerotomachia>>.

⁴¹⁷ Observe-se que a metáfora da flor para a virgindade remonta já à antiguidade Latina (Cf.: FLOS, floris. In: GLARE (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*). Isso reforça a possibilidade de interpretar a cortina como o hímen a ser deflorado, assim como a cor do sândalo a ela atribuída, que remete a uma escala tonal compatível com a das mucosas.

⁴¹⁸ Cabe observar aqui que a palavra *hímen* traduz, em grego, o nome de um antigo deus do matrimônio, mas também *membrana*, *véu*, aludindo a um só tempo a uma figura sacral da consumação do casamento e à cortina em que surge bordada propriamente dita. Do mesmo modo, pode também aludir ao véu das noivas e à barreira epitelial que caracteriza a virgindade, a ser rompida na consumação matrimonial. Tradicionalmente, admite-se que o primeiro a usar a designação ὑμήν “hímen”, “menbrana”) para a mucosa alocada na entrada da vagina fora Sorano de Éfeso (I/II d. C), exatamente ao questionar sua existência. Seu tratado de ginecologia, ou *Gynaecia*, teria sido traduzido para o latim por Caelius Aurelianus, no século V. Contudo é comum admitir que a palavra teria ingressado no vocabulário médico moderno apenas com Vesalius, em seu *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*, de 1555 (Cf., a exemplo, PEARSALL (Ed.). *The new Oxford Dictionary of English*). Isso levaria a crer que Colonna, na *HP* estaria apenas aludindo ao deus do himeneu ou ao véu que separa Polifilo e Polia e seu encontro com a grande geratriz, Vênus. Contudo, uma vez que, provavelmente, o tratado vesaliano pode estar apenas consolidando um uso já verificado algum tempo antes na tradição europeia, e não alheio a ela, como provam as obras de Sorano e Aurelianus, é possível que na *HP* a alusão também seja, embora de modo secundário, ou mais velado, também à virgindade. Veja-se que a cortina estaria prestes a ser rasgada pela flecha na cena.

⁴¹⁹ [...] *quello che la mellea et integerrima Polia fare non audeva*. (*HP*. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 335).

profundo, rompi a cortininha, ao fim do que, vejo Polia quase aturdida.[...] ⁴²⁰.

Desvelada por esse ato, Vênus emerge de uma fonte salgada ante os olhos dos amantes. Estupefato ante o evento, que alude ao nascimento mítico da personificação do amor erótico, Polifilo reafirma seus efeitos sobre ele e Polia: “nós dois, excitados por extrema doçura, impulsionados e motivados por esse novo e tão incessantemente desejado prazer, permanecemos juntos quase em êxtase, em devoto temor” ⁴²¹.

Também nessa passagem o emprego de um vocabulário ambíguo e posicionado entre o eufêmico e o disfêmico se faz sentir. Se simbolicamente a flecha de Cupido, o *divino instrumento* do original já é equivalente analógico do falo, o vocabulário reforça tal relação. *Instrumento* é um dos nomes recorrentes do órgão viril no período, já empregado, inclusive, na *HP*, por exemplo, na cena dos banhos, em que o *instrumento* do *putto mictans*, uma vez acionado por um mecanismo, se eleva e jorra água gelada em Polifilo. ⁴²² Do mesmo modo, um neologismo do suposto Colonna empregado para caracterizar Polifilo no trecho acima, *thelithoro*, teria sentido semelhante a “o que penetra a fundo” segundo interpretação fornecida por Ciapponi e Pozzi (1959) ⁴²³.

E o jogo prossegue. O superlativo *proiectissimo* pode aludir tanto ao modo extremo como o impulso frontal teve de ser ensejado para o lançamento da flecha/lanceta, como à posição do um membro viril que, ereto, se lança à frente. Não só essa palavra, mas toda a construção adverbial de que faz parte ressalta o mesmo aspecto dubio: o modo com que se Polifilo rasga o véu é *immo* (profundo, entranhado), *affecto* (capaz de tomar, afetar). É ainda *urgente*, em uma retomada da ansiedade expressa por *non cusì praesto*. Não se demandam, pois, grandes saltos analógicos para ler nesse excerto uma descrição do defloramento de Polia.

⁴²⁰ [...] *io thelithoro et avidissimo di mirare la sanctissima genitrice [...]; là onde non cusì praesto il divino instrumento tractai che di caeca flamma circumacto, non ricusando immo cum urgente affecto proiectissimo la cortineta percossi et nel sfindirsi quase che Polia vidi contristarsene.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 355).

⁴²¹ *Ambi dui, da extrema dolcecia excitati et da novello et da tanto diutunamente concupito piacere impulsì et velitati, cum devoto timore insieme quase in extasi rimansimo.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 356).

⁴²² [...] *in giù el se moveva et traheva lo instrumento puerile.* (HP, POZZI; CIAPPONI, 1980, pp. 77-78).

⁴²³ Uma possível, mas não indubitável, construção aqui, adviria do radical grego *θελ-* (cujo significado seria “querer, desejar”) e de *θρόος*, que Beekes e Beek (2010, p. 551) afirmam ser termo equivalente a ‘semente masculina’ (“masculine seed”) e derivado de *θρῶσκω* “lançar-se, saltar”. De toda forma, o elemento *-i-* seria, nessa hipótese, vogal de ligação escolhida pelo autor, sem maior rigidez filológica.

A narrativa toda é pontuada por esse recurso de aproximação ao explícito, com duplos sentidos e metáforas constituídas sobre analogias simples propõe certa exploração direta de fatores vinculados à concupiscência carnal que será corroborado pelo aparato iconográfico.

Exemplo claro está nas representações pictóricas de personagens itifálicos. Por si sós, figuras mitológicas como Príapos (vide Figura 4), sátiros, e Hermes totêmicos (Figura 47) não destoaria totalmente das práticas do período⁴²⁴. A genitália masculina conforme surge nas Figuras 45 e 46, sem maior fidedignidade à anatomia, de modo praticamente caricato, estaria conforme padrões de licitude – e seria, pois, *honesto* –, sobretudo por apresentar uma figura cuja lascívia e rudeza são historicamente destacadas. Inclusive, no caso de sátiros e afins, a expressão licenciosa de genitais em que se destacavam fatores como tamanho e desproporção era artifício destinado a ressaltar o caráter grotesco e, muitas vezes, ridículo da personagem. No mesmo sentido, a pouco convencional expressão dos pelos no púbis seria, então, escusável, uma vez aderida à tentativa de representar a selvageria inerente a faunos, sátiros e silenos. O mesmo poderia se dizer do Príapo da Figura 4, vinculado à fertilidade ritual manifesta por uma efígie de que o itifalicismo é marca. Contudo, o detalhamento anatômico de que se investe o gravador na *HP* é causa de censura dessa imagem nas edições aldinas. O mesmo processo se vê no Hermes totêmico disposto na Figura 47, que, embora não vetado apresenta características gráficas semelhantes.

⁴²⁴ O decoro na representação da genitália masculina durante o nos séculos XV e XVI emana de percepções oriundas do modelo gracolatino anterior ao século IV d. C. Nesses termos, pênis eretos eram normalmente associados a deidades rituais e, nesse sentido, acatados como ícones da fertilidade. Vinculadas também à sátira, as representações itifálicas acabavam, por essa via, concentrando sobre si os valores do grotesco e do ridículo. De toda forma, o detalhamento anatômico, porém, como se percebe nas figuras de Príapo e do totem de Hermes, na *HP*, não era convencional.



Figura 45: Procissão da chegada na Ilha de Citera, carro de Cupido. Em seguida, detalhe da mesma gravura. Xilogravura. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Polifili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499. Fonte: Bibiotheca Gallica⁴²⁵.

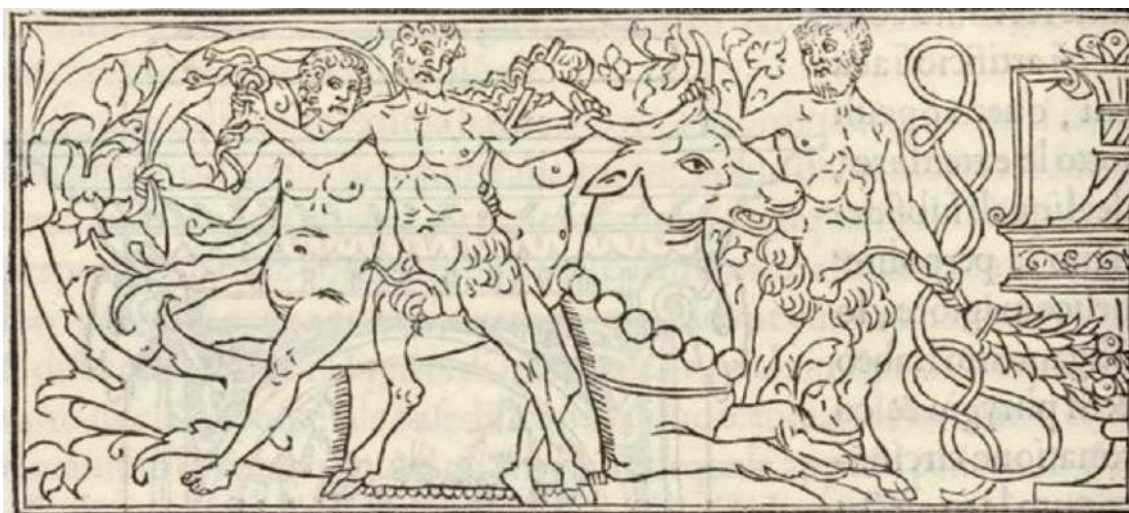


Figura 46: Motivo decorativo do friso do templo na Ilha de Citera, carro de Cupido. da mesma gravura. Xilogravura. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Polifili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499. Fonte: Bibiotheca Gallica⁴²⁶

⁴²⁵ Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f354.item.r=hypnerotomachia>>

⁴²⁶ Disponível em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f358.item.r=hypnerotomachia>>



Figura 47: Hermes tricéfalo marcador de divisas. Detalhe da página 352 em COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldo Manuzio, 1499.⁴²⁷

Contudo, o próprio Polifilo é representado em semelhante condição. Na selva escura em que inicia sua jornada, atormentado pela volúpia, ele surge como um caminhante solitário (Figura 48). Na gravura, ele carrega suas vestes dobradas sobre a pelve, em um gesto que, para mais de um estudioso (TRIPPE, 2000, entre outros), se destina a esconder uma ereção, ou, como usual na tópica, mostrar pelo gesto de ocultar.

⁴²⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853192t/f352.item.r=hypnerotomachia>



Figura 48: Polifilo carrega seu manto dobrado sobre a pelve. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.⁴²⁸

Como aponta TRIPPE (2000), essa imagem encontra ressonância em outra, adiante. O *contrapponto*, modelo de antítese⁴²⁹ visual típico das artes visuais dos séculos XIV a XVII, se realizaria ante uma imagem de Polifilo já ao lado de Polia (Figura 49). Embora desconhecesse a verdadeira identidade de sua companheira a esta altura, supondo ser ela apenas uma ninfa qualquer, Polifilo sente-se igualmente afetado por furores eróticos. A segunda cena do díptico imagético, o retrata não mais numa selva escura, mas em um jardim. Polifilo, agora acompanhado, repuxa sua toga, repetindo o gesto de acomodar dobras de tecido sobre sua pelve, em uma insinuação, vale notar, até mais explícita de sua provável condição física. Em ambas as representações o gesto de Polifilo procura mascarar “sua intensa e fervorosa expressão amorosa”, ou a “chama oculta”, ou ainda o “urgente e terrível ardor do amor” (TRIPPE, 2000, p. 1243).

⁴²⁸ Disponível em : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f22.item.r=hypnerotomachia> >

⁴²⁹ É válido observar aqui também que as antíteses de toda ordem serão empregadas ao longo de todo o livro para caracterizar o amor, em uma remissão a tópicos que remontam à antiguidade (como o sáfico epíteto *glykypikros* atribuído a Eros pela poeta), ou ainda encarnam representações neoplatônicas do sublime, ou da divindade. Veja-se nesse sentido a *coincidentia oppositorum* empregada Nicolau de Cusa, por exemplo, como ponto de convergência ao uno, ao potestático ou divino. Todas, inclusive, características vinculáveis à força tão ambígua quanto absoluta de Eros.



Figura 49: Polifilo caminha ao lado de Polia segurando sua túnica na altura da pelve. In: COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499.⁴³⁰

Ao comparar essas duas cenas, é possível observar que a mudança no entorno dos personagens aponta, subliminarmente, para uma reorganização da libido da personagem. O jardim representa a natureza controlada, num paralelo à concupiscência que, encontrando um objeto a que se direcionar, se configura como potência realizável. De modo paralelo, na companhia de sua amada, Polifilo, pode voltar sua libido ao propósito adequado: a união amorosa. Assim, pode controlar sua força, convertendo-a em algo belo, profícuo e não temível.

A esse ponto da narrativa, porém, Polifilo julga estar em companhia de uma ninfa qualquer. Seu desejo não emerge, portanto, consagrada sob a conjunção ideal de almas, ante a consciência do encontro da companheira ideal. Na transição do bosque sombrio para o jardim, o desejo carnal se mantém.

O senso de ordem e a agradabilidade, flagrados na representação dos enamorados no jardim, não emanaria tão somente da possibilidade de Polifilo unir-se a uma figura socialmente adequada, sua única e fiel amada, conforme apontaria uma linha hermenêutica comum entre os estudiosos da obra. A realização da potência libidinal com a desconhecida soa

⁴³⁰ Disponível em : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f157.item.r=hypnerotomachia> >

igualmente aceitável nesse excerto da narrativa. Porém, sem dúvida, a sensação geral, a ambiência psíquica, passa de terrível para amena de uma cena para a outra (Figuras 48 a 49).

Antes de mais nada, esse cenário pode ser lido como uma insinuação de que a libido que pode ser vivida em uma dimensão física, ante a presença de uma companhia favorável, é amena, ao passo que a outra, distante de tal possibilidade, não. Essa não deixa de ser, pois, uma espécie de sagração da concupiscência, que é vista como grata, desde que atendida sob forma de união física.

Uma leitura bastante corrente da *HP* coloca Polifilo na selva escura em que inicia sua jornada onírica numa remissão simbólica à maneira negativa pela qual os impulsos exclusivamente lúbricos dominam. De fato, Polifilo sofre fisicamente o impacto das sensações que são fruto do seu insistente desejo amoroso não apenas nessa primeira parte de sua narrativa, mas ao longo do romance. Ele é uma clara e reiterada vítima da *morbo amoris*, cujo sintoma de base é, precisamente, um desejo físico persistente e não agradável – essencialmente, porque e quando não saciado⁴³¹.

Esse é aí, portanto, mais do que uma característica do estado amoroso. É a manifestação de uma afecção da alma que pode, nesse momento histórico, ser compreendida sob um viés patológico. Afinal, a ideia do amor como uma doença que afeta os órgãos do corpo é um lugar-comum no tempo de Colonna⁴³² (Cf., por exemplo, Colantuono, 2010, p. 192). Adveniente da doutrina dos humores, consolidada na medicina hipocrático-galênica⁴³³, a sintomatologia clássica da doença amorosa⁴³⁴ estaria também vinculada ao universo peripatético, uma das fontes diretamente responsáveis por posicioná-la no pensamento humanista. A teoria das estações libidinais, proposta nos *Problemata*, então atribuídos a

⁴³¹ Como lembra Toohney (1997, p. 269), ao abordar o caso de doença amorosa apresentada no segundo idílio de Teócrito, a cura desse mal pode resumir-se simplesmente à consumação amorosa (*love-making provides the remedy*).

⁴³² *The idea that love is an illness affecting the bodily organs is a commonplace in Colonna's time.* (COLANTUONO, 2010, p. 192).

⁴³³ Galeno (circa 130-200 d. C.), por exemplo, descreve a macilência, a palidez, a insônia e mesmo a febre como sintomas que acometem os apaixonados.

⁴³⁴ Para um aprofundamento entre as relações entre medicina e historiografia e o estabelecimento de uma noção mais apurada das fontes antigas de onde o conceito de doença amorosa – ou de suas manifestações individuais -- teria derivado e onde teria primeiro se estabelecido na tradição ocidental, vejam-se, a exemplo, Siraisi (2007) e Toohey (1992). Para esse último autor, o *Capítulo XXX* dos *Problemata* atribuídos inicialmente a Aristóteles, trata de duas formas de melancolia, uma depressiva e outra maníaca. Toohney argumenta que, na tradição posterior, os sintomas de ambas seriam vistos como encarnáveis em duas manifestações de doença amorosa (1992, p. 282), uma marcada por estágios depressivos, outra por atitudes maníacas.

Aristóteles, seria aí também acompanhada de noções de *melancholia* assimiláveis aos estados amorosos.

Pesadelos, ou sonhos tumultuados, visões noturnas, arrepios, suspiros fazem parte da realidade de Polifilo, exatamente como prevê a sintomatologia amorosa na doutrina da filosofia natural peripatética.

No início de sua jornada, Polifilo se depara com um imenso colosso de bronze, deitado. Entra pela boca da escultura oca, apenas para descobrir que se tratava de uma espécie de imenso e visitável compêndio de anatomia. Descendo pela garganta do colosso, o personagem encontra os órgãos esculpidos, acompanhados de seus nomes, do das as afecções que os acometem e seus sintomas. Numa alusão clara ao ímpeto curioso e à sabedoria antiga emparelhada a ele no período, tudo é escrito em três línguas. Uma delas é o idioma caldeico. Mais do que um arroubo de amor à poliglossia, que, como se verá no capítulo seguinte desta tese, é também parte importante da obra, aqui esse detalhe revela um desejo de conexão com o que havia de mais elaborado no conhecimento fisioanatômico. A ciência caldeia era julgada avançada à época e passava por uma espécie de resgate histórico (SIRAISI, 2007). É diante, pois, desse cuidado cenário de instrução, que Polifilo se depara com o coração da estátua. Solta, então, um suspiro que ecoa por toda a estrutura de bronze, justamente quando se lembra de Polia ao ler, na didascália do órgão, que suspiros eram um sintoma que os males do amor (não consumado) causavam ao coração⁴³⁵.

Contudo, como será apontado a seguir, a *HP* não demonstra apenas a redenção gradativa desses sintomas na medida em que se redimensionam as expectativas amorosas em um equilíbrio entre as esferas física e anímica ao se sacralizar o amor no casamento ritual da Ilha de Vênus. Em mais de um aspecto ou momento, a *HP* antes trata como inevitável, ou mesmo exalta de modo inclusive bem-humorado, o desejo e o ato sexual em si, num movimento de redenção do desejo carnal. Nesse processo é possível vislumbrar uma certa intenção de instigar o erotismo do leitor também, cujo envolvimento com a cena surge inclusive eventualmente previsto. Durante a descrição do relevo escultórico da ninfa (o mesmo representado pela xilogravura na Figura 10), adormecida sob os olhos de um sátiro itifálico, Polifilo se manifesta sobre a universalidade da potência sensual da escultura: “[...] o

⁴³⁵ Nas *Metamorfoses*, de Apuleio, Lucius conta a história de uma jovem madrastra que caíra de amores por seu enteado. Assim como Hipólito no mito, o jovem se esquivava dessa paixão. A frustração dos ímpetos amorosos se torna ódio, e a madrastra articula uma trama fratricida para exterminar o objeto de sua paixão. Apuleio (10.2) descreve a vítima da paixão como pálida, de olhos tristes, fraca dos joelhos, impossibilitada de despir e suspirante. Sem possível conforto, ela reclamava e murmurava o tempo todo, tendo a aparência febril.

formosíssimo corpo provocava **a qualquer um** que junto dela se encontrasse”⁴³⁶ [destaque nosso].

Antes disso declarado, Polifilo move minuciosa e ecfrasticamente as percepções rumo a essa excitação. Começa elogiando a perfeição das formas da ninfa e, para dar notícia da destreza do artista por meio de uma comparação, cita um caso clássico de concupiscência gerado por habilidade semelhante, a Vênus de Praxíteles:

Ora, o artesão executou essa adoradíssima estátua com tamanha expressão, que de fato, duvido que Praxíteles⁴³⁷ tenha alcançado, em sua Vênus, a qual, reza a fama, Nicomedes, rei dos Cnídios, teria empenhado todos os bens de seu povo para adquirir. Era tão sensualmente belíssima, que os homens, excitados por uma sacrílega concupiscência, estupravam-lhe a imagem, nela masturbando-se.⁴³⁸

Aqui a concupiscência surge sacrílega. Mas reside na divindade do ídolo a razão para tal adjetivo. Trata-se, enfim, de uma deusa, cuja imagem religiosa fora aviltada pelo desejo não autorizado dos homens. A questão, portanto, parece menos vinculada à devassidão do ato do que à condição potestática – sagrada, pois – da imagem. Inclusive porque, ele mesmo, Polifilo, declara seu próprio impulso de tocar a estátua que compara com a de Praxíteles:

Mas no que me era dado apreciar, duvidava fosse mais perfeita do que esta simulada de tal modo pelo cinzel, que quase pensei que fora de verdade viva e se convertera aqui em pedra. Tinha ela os lábios abertos para respirar e por pouco se lhe via o oco da garganta escavada da boca

⁴³⁶ *Et il residuo dil formosissimo corpo provocava chi fortuito simigliante ella ritrovato se fusse.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 64)

⁴³⁷ Ao falar sobre a Afrodite de Cnido esculpida por Praxíteles, Plínio, o Velho, aponta que “conta-se que um homem, certa vez tomou-se de amor exacerbado pela estátua e, após ter se escondido no templo, durante a noite, ele uniu-se a ela. Por isso, a escultura conta com uma mancha, sinal de sua luxúria”./ TRANSCREVA O ORIGINAL (PLÍNIO, O VELHO. *História natural*, 36.21/ 10.17). O autor da HP faz um frequente intercâmbio entre tópicos e esquemas de representação pictóricos e letrados. A vênus de Cnido é a matriz antiga das formas presenciáveis na xilogravura da ninfa e nas poses das jovens reclinadas, que conformam todo um gênero de pinturas epitalâmicas durante os séculos XV e XVI. No entanto, a boca entreaberta, um dos fatores mais reconhecidamente sensuais da vênus de Cnido, na xilogravura, mas no texto não surge na HP.

⁴³⁸ *Ora, questa spectatissima statua l'artificetanto definitivamente la esprime che veramentedubitarei tale Praxitele Venere avesse scalpito, la quale Nichomede re degli Gnidii, comparandola, como vola la fama, tutto lo haver edil suo popolo expose: et quanto venustamente bellissima lui la esprime, tanto che homini in sacrilega concupiscencia di quela exarsi, il simulacro masturbando stupraron.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 63)

para baixo. Da cabeça, as tranças soltas pendiam sobre o pano sotoposto, e os finíssimos cabelos acompanhavam a forma enrugada e dobrada do tecido repuxado. As pernas eram devidamente cheias, com os joelhos carnosos algo dobrados para dentro, mostrando pezinhos que incitavam a pôr-lhes a mão em cima, tocá-los, apertá-los.⁴³⁹

Eis um narrador que está, sem dúvida, aplicando o *blazon*, fechando a descrição do corpo feminino item a item. O usual é que, nesse mecanismo poético, as partes sejam caracterizadas de acordo com as tópicas cabíveis. O detalhe da boca aberta, porém, em uma posição que remete a um arfar extático, oferecendo uma visão da garganta, quebra a expectativa, na medida que emula a tópica apresentando uma variante concorrente. É um aprofundamento para além dos lábios pequenos e coloridos típicos da figura feminina na poesia da época. Eis um avanço para dentro do corpo. No mesmo sentido, surge a alusão à vontade de tocar e apertar, suscitada pelos pés, que, vale dizer, se constituem numa preferência descritiva do narrador, retomada incansavelmente em descrições ao longo do livro. Também aí se pode ver uma exploração menos usual do *blazon*.

No contexto, isso constitui um quadro erótico algo inusitado, antes de mero ímpeto imparcial de verificação da verossimilhança da escultura. Desse modo, ao mencionar o sátiro aos pés da ninfa, completamente tomado de lascívia e excitação⁴⁴⁰ Polifilo se equipara a ele, ocupando ambos praticamente a mesma posição. Nenhuma das posturas parece condenável aqui.

Inclusive, vale notar que ao descrever os seios da escultura da ninfa adormecida, dos quais vertiam um jato de água quente e outro de água fria, Polifilo cogita outro toque na estátua, no qual se pode vislumbrar também uma atitude concupiscente: ele informa que “[o jorro] de água fervente ia tão alto, que não impunha obstáculo a quem

⁴³⁹ *Ma quanto valeva aestimare, dritamente arbitrai tale imagine mai fusse cusi perfecta, di celte overo di scalpello simulata, che quase ragionevolmente io suspicavi in questo loco de viva essere lapidita et cusi petrificata. La quale alquanto teniva aperti al respirare gli labri accomodati, ove quase giù vedevasi nel iugulo excavato et perterebrato. Della testa poscia le sofdr]lute trece sopra il panno soppresso inundante, la forma rugata overo complicata dil'inglomato panno gli subtilissimi capegli aemulavano. Le coxe erano ancora debitamente pulpidule cum gli carnosi genui moderatamente alquanto ad sé retratti, mostrando gli sui stricti petioli inicianti di ponere la mano et pertrectarli et strengerli [...]* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 63-64).

⁴⁴⁰ *Ad gli pedi stava uno satyro in lascívia pruriente et tutto comotto.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 64).

pusesse os lábios sobre a outra mama, direita, e chupando-lhe, dela bebesse durante a viagem.”⁴⁴¹⁴⁴². Nesse caso é clara a alusão à nutrição, típica da maternidade, ambas funções atribuídas pelo texto à ninfa em questão, cujo *sacello* traz a inscrição *Panton tokadi*, “mãe de todas as coisas”. O seio que jorra, em si é alegoria da alimentação e da provisão perene de alimento a ser sorvido por todos os seres advindos dessa magna geratriz. Contudo, é inevitável perceber, concomitantemente a essa, maternal, a evocação de uma imagem de sexualidade no ato de sucção da mama, proposto por Polifilo.

Em outras passagens, o narrador segue com emulações particulares às estruturas usuais da tópica, tensionando certos paradigmas. Em vez dos seios pequenos e globosos que preponderavam no estereótipo de beleza do período e, portanto, nas descrições do corpo feminino encerradas no *blazon*, ressalta a beleza do peito mais “farto”, ao aludir ao físico das atendentes do banquete da rainha Eleuterilide:

Assim como se mudavam as toalhas, do mesmo modo as serviçais variavam suas vestimentas ninfais em cores, trazendo um leve franzimento do drapeado sob a sua fina cintura, que punha-se se em torno das carnosas e níveas costas e estirava-se sobre o farto peito, moderadamente túmido, de modo a evidenciar o valezinho entre as mamas, tão extremamente voluptuoso que, ante os observadores, rendia parco o desejadíssimo alimento.⁴⁴³.

⁴⁴¹ Observe-se que, ao estudar a figura da vênus pudica (essa cuja a mão se reclinava sobre a genitália ou próximo a ela, Didi-Huberman (1999, 2013) destaca os esforços de Botticelli, para suavizar a carga sensual do nu em seu *O nascimento de Vênus*, remetendo a consistência de sua carne ao mármore da estátua antiga. Essa media eufêmica seria usual para a época de concepção da pintura. Nessa sequência, da *HP*, obra contemporânea ao quadro, Polifilo parece fazer justo o investimento contrário. A narrativa ressalta o potencial sensual e erótico de sua vênus pudica, apesar de suas características marmóreas e inanimadas. O suposto Colonna abandona aqui o território do trabalho com as imagens “seguras” da mãe e da nudez pétrea da estátua antiga, para realizar um contraponto a elas, destacando as características libidinais da escultura.

⁴⁴² *La fervente tanto alto saliendo, che essa nel'altra non impediva nocua a chi le labra poneva ala mamilla dextera a suchiare et bere ne al transito.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 63)

⁴⁴³ [...] *cusi como per il modo medesimo di vestimenti nympei le ministrante quanto al colore se variavano cum uno lepidissimo grumo degli drapi sotto la sua stricta cintura gyrando da lle carnose et nivee spalle et tirati sopra il copioso pecto, moderatamente tumido, ad esprimere la vallecula mammilare tanto estremamente voluptica che lo optatissimo alimento ad gli speculanti parco rendeva; cum mille torquettiet cordelle d'oro et di seta comptule ornato, di cura studiosa foeminile, ad praecipitante voluptate degli illecti et amorosi sguardi, dolcissimo sopramento superante qualunque cibato appetecibile et gratioso. Calcitate di calciamii d'oro cum lunaria apertione sopra il nudo pede, tutte parimente cum fibule auree volupticamente nexee.* [destaques nossos] (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 98)

Os adjetivos empregados no original do excerto são reveladores nesse sentido. *Copioso*, aplicado a *pecto*, poderia, inadvertidamente, sugerir a alusão a um ‘vasto colo’, entendido aqui como a extensão de pele sob as escápulas. Esse seria um fator de beleza reconhecido nas tópicas do período. Porém, inevitavelmente, o adjetivo evoca a noção primeira contida na *copia* latina: a abundância. Diante disso, *copioso pecto* refere-se, mais provavelmente, aos seios volumosos das copeiras. Note-se que a operação semântica sobre acepções latinas desses termos é lícita dentro da perspectiva linguística da *HP*. A língua em que se compõe a obra, na verdade uma variedade artificial, é, em muito, uma elaboração sobre morfemas, palavras inteiras, estruturas sintáticas latinas, e mesmo gregas, em que se colocam de lado regras já instituídas no vernáculo neolatino para valorizar aspectos de seus elementos que remetem ao uso verificável em suas línguas de origem. É o caso do resgate de palavras em acepção próxima à a latina antiga e da formação de novos itens lexicais a partir de uma reorganização, muitas vezes apenas fonético-fonológica, de morfemas.

Na esteira desse modelo de composição verbal, pode se ler também o sintagma *moderadamente tumido*. Apesar da ideia de ponderação evocada pelo advérbio, as noções de “projeção ousada”, “arrogância”, de “proeminência” e, sem dúvidas, de “volume” e “turgidez” surgem sob o adjetivo vernacular *tumido*. Se ampliado o espectro semântico à matriz latina, o vocábulo *tumidus*, *i*, pode, inclusive, ainda aludir à maturidade nos frutos⁴⁴⁴. Uma vez tomada essa acepção, é possível assumir, no excerto, um recurso direto à tópica de descrição dos seios femininos imortalizada, por exemplo, em Ariosto:

Branca neve é o belo pescoço; é leite, o peito.
O pescoço é roliço; e o peito, pleno e largo, é
Onde maçãs verdes, ainda que de mármore feitas,
Vão e vêm como onda em uma orla
[...] ⁴⁴⁵
(ARIOSTO. *Orlando furioso*. VII, st. 14).

⁴⁴⁴ O *Oxford Latin Dictionary*, editado por P. G. W. Glare (2012, p. 2190) lembra que *tumidus* é o que pode se dizer “das frutas etc no que tange à maturidade”/ *of fruit etc at maturity*. Para tal acepção do verbete, cita Ovídio: *sunt deducuntia ramospondere poma suo tumidaeque in vitibus uvae*/ “Há maçãs pesadas pendendo dos ramos e uvas maduras nas vinhas” (Ov. *Met.* XV, 77).

⁴⁴⁵ *Bianca nieve e il bel collo, e 'l petto latte*
Il collo è tondo, il petto colmo e largo:
Due pomme acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van come onda al primo margo [...]
(ARIOSTO. *Orlando furioso* VII, st. 14).

Explorando a tópica corrente que vincula seios a maçãs, o verso de Ariosto destaca uma característica: tais frutas são jovens, verdes (*acerbe*), numa alusão a seu tamanho compacto ou mesmo a sua idade. No excerto da *HP* em pauta, é possível observar um primeiro elemento de diálogo contrastante com essa tópica no emprego de *tumido* para designar o *petto*. Aqui, essa parte do corpo emerge sob uma leitura que pode tomá-la não só por mais globosa, como por mais sazoadada.

Nesse mesmo trecho da *HP*, se apresenta um trabalho semelhante com outra tópica descritiva do mesmo atributo. O vestido que, por sua leveza ou talhe, revela o seio como objeto da volúpia surge também no *Gli Asolani* (1505), de Bembo, numa passagem que relata o elogio da personagem Gismondo ao corpo da jovem Sabinetta:

Diferentemente, olhando e elogiando a parte do candidíssimo peito exposta às vistas, elogia ainda muito mais a outra, recoberta, mirando-a e analisando-a com olhar agudo, em virtude do vestido de corte, que não resguarda por completo do observador o charme⁴⁴⁶ das doces maçãs, as quais, impondo-se através do fino tecido, costumam frequentemente dar fé de sua forma, a despeito do costume que a esconde. (BEMBO. *Gli Asolani* II 22).⁴⁴⁷

Assim como o traje dessa jovem, o das copeiras de Eleuterilide permite o vislumbrar dos seios, promovendo uma atmosfera concupiscente. Contudo, ao passo que o fino tecido lhes insinua a forma em Bembo, na *HP* o talhe dos vestidos entra em cena para mostrar (*ad exprimere*), mais abertamente, a fenda entre as mamas. Além do distinto nível de explicitude verificável em ambas as retomadas da tópica, na *HP* se pode notar uma valorização de aspectos distintos na construção da imagem dos bustos. O que se destaca às vistas aí é a clivagem

⁴⁴⁶ O termo original, *vaghezza*, é usado para se remeter à espécie de beleza imprecisa, sutil e encantadora, que leva o observador a vagar em pensamento. Esse conceito tem como primeiro registro famoso o *De pictura* (1436), de Leon Battista Alberti.

⁴⁴⁷ *Oltre acciò quella parte del candidissimo petto riguardando e lodando, che alla vista è palese, l'altra che sta ricoperta loda molto più ancora maggiormente, con acuto sguardo mirandola e giudicandola: mercé del vestimento cortese, il quale non toglie perciò sempre a' riguardanti la vaghezza de' dolci pomi che, resistenti al morbido drappo, soglion bene spesso della lor forma dar fede, mal grado dell'usanza che gli nasconde.* (BEMBO. *Gli Asolani*, II, 22).

anatômica (*valleculla mamillare*), que supõe, vale observar, mamas cujas dimensões superariam as das tradicionais maçãs.

Na descrição física das serviçais no banquete, a *HP* operacionaliza tópicos de modo a permitir que essas, não apenas retomem elementos retoricamente validados em um sistema letrado, mas lhes ofereçam eventuais contrastes. Tal processo, ajuda a constituir um artifício poético que se fará bastante usual e característica do livro como um todo. Trata-se da criação de galerias de tipos. Haverá na *HP* uma vasta variedade de figuras femininas – e de suas partes — descritas de modo a compor uma coleção. Obviamente, não se envolverá aí uma variedade capaz de romper com paradigmas letrados, ou mesmo de se valer de uma ampla licença na emulação das tópicos sobre a beleza então vigentes. Contudo, se observarão, ao longo da narrativa, como nesse excerto, possibilidades de variação.

Veja-se que, ao destacar aí o volume e a exposição dos seios, em de emulação com as tópicos usuais a respeito da matéria, o autor investe na formação dessa galeria de modelos físicos – e não somente em nome da agregação de novos itens à sua coleção. Ele também o faz em nome de um valor que explora de modo claro durante essa cena: a voluptuosidade. Cabe aqui observar que o apreço por seios pequenos, comum ao período, não é totalmente desvinculável de uma realidade histórica em que se entendiam como nubentes as jovens na puberdade. Vinculavam-se, então, a um padrão de beleza ou grau de desejabilidade os fatores físicos e psíquicos (certa ingenuidade recatada, por exemplo) da extrema juventude. A alusão na *HP* a um modelo corporal e de comportamento que destoia disso pode, inclusive, sugerir que a galeria feminina composta por seu autor contasse com figuras já pertencentes à faixa etária seguinte. Isso corrobora a interpretação do *petto moderadamente tumido*, como, de fato, um pouco mais “maduro” em franco contraste com o verdor das maçãs manifesto no verso de Ariosto, e mesmo com outros talhes físicos femininos apontados na *HP*.

À parte a constituição da galeria, nesse excerto se flagra um investimento na representação da sexualidade. A vultuosidade, assim como a constante ideia de excesso (de volume, de beleza, de luxo), reverberam nessa sequência narrativa por meio da escolha de superlativos: a descrição das copeiras segue apontando seu *capillamento uberrimo* e sua *fronte bianchissima*, por exemplo. Longe de ser exclusivo do excerto, esse recurso cresce em representatividade quando considerado lado a lado com as menções claras da volúpia⁴⁴⁸: a fenda

⁴⁴⁸ Vale observar que o conceito antigo de volúpia, vinculado a sua matriz latina *voluptas*, *voluptatis*, é o de prazer sensorial ou mesmo do desejo por esse prazer.

entre os seios das ancilas é *tanto extremamente voluptica*, os cordões de ouro e seda provocavam a *voluptate* dos olhares, as fíbulas nas sandálias prendiam as tiras *volupticamente*.

Arrematando a construção dessa aura de volúpia de modo condizente ao sentido da gustação, cuja exploração é mais do que adequada à cena do banquete, surgem as aproximações ao alimento, em uma estratégia discursiva característica da *HP*, a sinestesia. Primeiro a volúpia emergida da contemplação dos decotes das serventes arrefece o interesse pelo desejadíssimo alimento (*tanto extremamente voluptica che lo optatissimo alimento ad gli speculanti parco rendeva*. Vide original na nota 314). Em seguida, de igual maneira, “com mil nozinhos e cordinhas de ouro e de seda, o rico ornamento de seus corpos, composto com meticoloso cuidado feminino para provocar a **volúpia** nos olhares seduzidos e amorosos, supera com seu dulcíssimo sabor qualquer alimento apetecível e agradável”⁴⁴⁹ [destaque nosso].

Aqui a concupiscência sensorial vem acompanhada de expedientes de exaltação do extremo e do plural que visam a enfatizar a ideia da copiosidade a ela ligada. Os já mencionados superlativos, a abundância carnosa dos corpos, a variedade de trocas de toalhas e roupas e mesmo a repetição ostensiva do radical vocabular alusivo à *voluptas* se prestam à construção dessa noção.

O trecho da *HP*, no entanto, em que talvez mais nitidamente surja uma espécie de redenção da concupiscência seja o discurso da ama para Polia. Esse excerto se vale de uma série de tópicos vinculadas ao *carpe diem* amoroso. A exortação da necessidade de se viver plenamente os prazeres de Eros enquanto o viço e a beleza da juventude ainda o permitem se dá por meio da admoestação de uma personagem mais velha a uma adolescente. Na cena, uma voz capaz de epitomizar as perdas implicadas pelo tempo orienta uma personagem mais jovem, a quem falta experiência para percebê-las, reforçando os efeitos do recurso ao *tempus fugit* e manifestando duplamente esse *tópos* recorrente na exploração da matéria amorosa ⁴⁵⁰. No

⁴⁴⁹ *Cum mille torquetti et cordelle d'oro et di seta comptule ornato, di cura studiosa foeminill, ad praecipitante voluptate degli illecti et amorosi sguardi, dolcissimo saporamento superante quallunque cibato appetibile et gratioso.* (*HP*. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 98).

⁴⁵⁰ A exploração dessa tópica foi bastante característica da poesia latina do círculo horaciano. Tais conselhos eram repetidos e aceitos. Contudo, a princípio, eram dispensados a homens, ou, ao menos, não voltados objetivamente ao público feminino. Ovídio estabelece um emprego peculiar desse recurso exatamente por endereçar o *carpe diem* e o *tempus fugit* ao estímulo das práticas amorosas das mulheres:

É bom que assim seja na primavera da vida,
Brincai, mulheres, porque os anos fluem feito água.
Nenhuma onda que passou refaz o caminho,
Nenhuma hora que passou se pode reviver.
Há que aproveitar a idade, que corre rápida.
E nunca é tão boa a que vem depois quanto a que veio antes.

mesmo sentido em que suas palavras são exemplares, a ama é exemplo em si. Isso se explicita, por exemplo, no lamento da personagem sobre sua própria condição, enquanto velha:

Vai-nos no coração sofrimento contínuo, que jamais diminui. Suspiramos e choramos o tempo ido, delicioso, amoroso e prazeroso, e o desprezo dado a esta nossa repudiada idade, pelos tão raros quanto desejados olhares dos jovens, que para nós são proibidos, já que a idade pede paridade e semelhança. Seguimos recordando os amores evanescidos e suas amáveis doçuras, e desejando avidamente viver mais que na época da juventude florida, quando não se conhecia o sentimento do fim.⁴⁵¹

Todo o *Capítulo XXVIII* da *HP* explora a sintomatologia da *ae-gritudo amoris*, porém de modo concentrado no desejo físico, despido das questões afetivas típica do apaixonamento por um objeto amoroso específico. Ao longo da narrativa exemplar da ama fica

Naquela relva esbranquiçada, vi florirem violetas;

Estes espinhos já me foram entregues foram numa grata coroa de flores.

Haverá o tempo em que tu, que agora rejeitas os amantes,

Dormirás, velha e solitária, numa cama fria./

Dum licet, et vernos etiamnum educitis annos,

Ludite: eunt anni more fluentis aquae;

Nec quae praeteriit, iterum revocabitur unda,

Nec quae praeteriit, hora redire potest.

Utendum est aetate: cito pede labitur aetas,

Nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit.

Hos ego, qui canent, frutices violaria vidi:

Hac mihi de spina grata corona data est.

Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes,

Frigida deserta nocte iacebis anus/

(OVIDIO. *Ars Amatoria*, 3. 61-70 <Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.artis3.shtml>>)

Em Ovídio, o desenvolvimento dessa tópica, que exorta as mulheres a desfrutarem dos amores, vem acompanhada de uma consciência da necessidade de atender as expectativas eróticas do polo feminino nas relações, sejam físicas ou psíquicas. Isso é reconhecido como manifestação da originalidade ovidiana na abordagem do tema amoroso de maneira a emular a convenção do período promovendo, inclusive, algum pasmo nos demais representantes de seu circuito poético (LILJA, 1965, p. 199). Segundo Jean-Noël Robert (1997, p. 213) essa observação do papel feminino na relação amorosa muda a perspectiva vigente, segundo a qual o homem era figura central ou mesmo absoluta nas relações amorosas, assim como nas manifestações artísticas delas. O *Capítulo XXVIII* da *HP* resgata essa abordagem da tópica consagrada na poesia ovidiana, tratando especificamente da visão feminina dos fatos amorosos, inclusive, concentrando a voz narradora, personagem central e destinatário do *exemplum* em figuras femininas.

⁴⁵¹ [...] *siamo mordacemente nel coredi continua et indesinente poena, sospirando et illachrymando el transacto tempo delizioso, amoroso e solatioso; et del dispreciamento de quella repudiata aetate et del raro resguardo molto desiderato, dagli refugi giovani interdicto, perché la aetate chiede paritate de similitudine; et commemorando degli sublati amori et dele dolcece amabile et avidamente desiderando vivere più che nel tempo della florida iuventa, quale non é conosciuta per remotione alhora dal fine.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 410).

claro que desejar sem a possibilidade de atender esse desejo é algo deletério: ocasiona a prostração, a febre, o delírio, a insanidade e pode mesmo ser letal. Porém, o foco é meramente o desejo da conjunção sexual, em si. A concupiscência surge aqui como *vis terribilis*, sob os desígnios de uma potestade tão poderosa quanto caprichosa, o Cupido. Contudo, aplacar seus inelutáveis efeitos funestos passa, justamente, por atender suas urgências. É a esse aspecto que se endereça o esforço admonitório desse excerto.

Logo após Polia ter rejeitado Polifilo no templo de Diana, deusa para a qual havia se consagrado, ela volta para casa e tem uma noite de pesadelos atrozes. A ama resolve, então, lhe aconselhar sobre os perigos de se negligenciar as forças de Eros. Para tanto, a velha se vale de uma narrativa exemplar em que a jovem protagonista, pouco afeita às questões amorosas, adoece.

Tendo negado os pedidos de casamento feitos a ela na flor da idade por moços bem-nascidos e se esquivado notavelmente das propostas de um apaixonado (que, no *exemplum*, é análogo a Polifilo), certa jovem, ao completar 28 anos, fora ferida por Cupido. O deus, “que não esquece injúrias”, tomando “iracundo e implacável, o arco tormentoso”, a atinge no peito⁴⁵². Ela, então, “amorosamente sujeita a tais excitantes ardores, sob repentina mordida e freio, impaciente e abalada diante da permanente pungência, começou a fenecer languidamente”⁴⁵³. Além das suas crescentes debilidade física e mental, a narrativa ainda expõe a degradação moral da jovem:

Pela má sorte transformada em mulher vil, caso pudesse, teria apreciado de modo muito oportuno e com especial gosto, não mais o elegante jovem, mas qualquer homem, não importando de que condição esse fosse, para atender-lhe os ardentes e voluptuosos desejos e sua excitada concupiscência.”⁴⁵⁴

⁴⁵² *Cupidine, che nonè inememore dele illate iniuvrie, iracondo et implacabile reasumpse il curvo e dolorifico arco suo, nocivamente per medio del superbo pecto vulneroe.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 406).

⁴⁵³ *Et dagli stimolanti ardori amorosamente isforciata et sotto all’insueto morso et freno et sedula punctitura impatiente vexata, principioe tuta languescen teperire, desiderando alhora le dolce petitione che il nobile adolescente vanamente fece[...]* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 407).

⁴⁵⁴ *Non tanto il elegante giovane, Per sua mala issagura facta virosa, giamai di qualuncha conditione stato si fusse, essa di gratia speciale, si potuto havesse, ad gli sui ardenti et voluptici disii et pruritose concupiscentie sencia respectu harebbe. apprezzato oportunissimo.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 407).

Vale observar que, na narrativa, o ônus moral que faz da jovem uma mulher “vil” (*virosa*) não reside no fato de essa sucumbir aos extremos do desejo ou vivenciá-los, mas em sua disposição de mitigá-los com indivíduos indignos de sua posição social. Tal fato é ressaltado pela menção clara a estrangeiros, entendidos então como indignos da vida patricia das altas sociedades peninsulares: “Suponho que se um egípcio, ou etíope, ou homem de baixo nível se lhe tivessem oferecido, ela não teria recusado suas propostas, mesmo não sendo as de um de nossos patrícios”⁴⁵⁵.

Combalida por incômodas e extremas sensações, a personagem central do *exemplum* cai de cama. Seu mal era oriundo do celibato. Os pais resolvem, portanto, dá-la em matrimônio. Porém, o pretendente possível e socialmente adequado, a essa altura calha de ser extremamente decrépito:

Velho avançado em anos e decaída senectude, e, por ser fraco, ainda que não demonstrasse, já próximo da idade crítica. Suas faces eram flácidas, os olhos ulcerosos, as mãos trêmulas, o hálito fétido; cobria sempre a cabeça, pois parecia o lombo de um cão sarnento. O peito da camisa era todo babado.⁴⁵⁶

Ao longo da narrativa, reforçam-se a insanidade e a decadência com que a jovem passa a conviver, uma vez tendo negado servir a uma deidade poderosa como Eros. Outro ponto reforçado é o da inelutável frustração⁴⁵⁷ adveniente do enlace entre desiguais, uma vez que o noivo idoso não conseguia consumir o casamento:

Chegada a desejada noite que a fogosa mulher, tão longa e concupiscentemente tinha esperado, pensava firmemente que era hora de extinguir seus fogosos e venéreos apetites, uma vez que estava àquele ponto tão cega pela luxúria e plena de tão desenfreado desejo,

⁴⁵⁵ *Arbitro che su aegyptino overo aethiopo et exploso homo offerto havessese, essa recusato non harebbe alle sua dimande, nonché degli nostrati patricii.* (HP. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 407).

⁴⁵⁶ *Vechio et de praecipite evo et occidua senectute più che lui, per essere assuto, non mostrava, pervenuto quase ala dubia aetate. Et aliquantulo le gene erano dependule, gli ochii ulcerati, tremule mane, halito fetido, il capo ocultando, perché appareva la schena d'uno sabioso cane, et lo habito nel pecto tuto scombavato* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 407).

⁴⁵⁷ Note-se que aqui se mantém a vertente ovidiana de emulação da tópica antiga, destacando-se a necessidade feminina de satisfação nos feitos amorosos.

que perseguia apenas o fruto da deleitosa conjunção. Querendo desmedidamente gozar e totalmente lançada à luxúria, cola-se ao o frígido e impotente velho, colocando-se e posicionando-se em seus fracos braços, tão inflamada estava pela tensão da incontida e mordaz concupiscência de trepar [...].⁴⁵⁸

Nem com ternuras, nem com venéreos e lascivos gestos e modos, nem com carícias, pode então esquentar, excitar ou mover o velho asqueroso, impotente e estéril a ter uma ereção.⁴⁵⁹

[...]

A mulher extremamente lasciva, totalmente frustrada em seus voluptuosos apetites, não pode, pois, mesmo empenhando todas as tentativas e realizando táticas do alto meretrício, excitar os membros prosternados pela velhice, avançada e sem vigor.⁴⁶⁰

Diante da impossibilidade de aplacar seus desejos físicos, a jovem, em um arroubo desesperado, acaba por se matar.

Ao recorrer ao *exemplum*, nesse excerto o autor se vale de um artifício narrativo presente, mas raramente empregado, na retórica clássica, de base aristotélica, como lembra Brusatin (1989, p. 3). A narrativa exemplar, bastante recorrente nas modalidades discursivas populares, arrebatada o ouvinte por meio de uma sucedânea de imagens capaz de promover facilmente a empatia entre público e personagem. Não à toa, o *exemplum* torna-se expediente fundamental da *ars predicandi* por volta do século XII, servindo exatamente para aproximar o ouvinte do narrado, muitas vezes, levando-o em uma “angustiante viagem ao inferno” (*angoscioso viaggio all’inferno*) para, depois, trazê-lo de volta à verdade da fé (BRUSATIN, 1989, p. 3). Trata-se de um movimento paralelo ao da ama, que também visa a reconectar Polia

⁴⁵⁸ [...] *venuta la optata nocte che la bramosa donna tanto longamente havea concupiscente expectata, fermamente arbitrando essere l’hora di estinguere gli focosi et veneritii appetiti, imperoché essa ad quel puncto ciecamente excitata di “libidine”, di effrenato disio obvellata, solamente instava al fructo del delectevole coniugio. Et oltra mensura di pruire apendo et a la libidine proiectissima, aderente il frigido et impotente vecchio collocatose et postase nelle debile bracce, infiammata fora il dovere da incontinenti et mordicante concupiscentia di subentare [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 407-408).

Na tradução do excerto, acima, optou-se por empregar-se *trepar* em relação a *subentare* (colocar-se-lhe sob, literalmente), por se tratarem ambas as formas de disfenismos linguísticos que compartilham um sentido neutro e um vulgarizado, na língua, além de representarem, guardadas as proporções, uma metáfora do ato sexual por alusão a colocação de um corpo sobre o outro.

⁴⁵⁹ *Ne cum blandicie né cum venerei et petulante gesticulatione et vezzi ne caritie, pote unque riscaldare, commovere né irritare lo impotente et sterile vechio stomachoso ad suriare.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 408).

⁴⁶⁰ *La lascivissima donna de le sue voluptuose appetiscentie totalmente frustrata, unque no poté tutti gli conamini scortali et de illustre meretrício perfuncta, excitare gli prosternati membri della enorme et exvigorata senecta.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 408).

com a doutrina de um deus específico, Eros, insuflando na jovem o temor ante os castigos imputados a quem o negligencia.

Ao passo que a construção a narrativa recorre a esse expediente, de inegável apelo popular, seu argumento, remonta igualmente aos gêneros baixos. Inclusive, modelo narrativo assemelha-se ao das histórias no *Decameron* bocacciano, cuja origem remonta à tradição oral. O tom popular pode ser observado, ainda, nas opções vocabulares vulgarizadas e nas alusões escatológicas verificadas nesse trecho (*prurire, subere, suriare, putore di urina fetenti*⁴⁶¹) o que é condizente com um tom menos altaneiro, mas também com a realidade da personagem narradora, uma serviçal doméstica⁴⁶². Apesar disso, não convém supor que o compromisso com a verossimilhança linguística da personagem seja extremo nesse aspecto. Do mesmo modo, não é possível supor uma unidade de tratamento que permita vincular o excerto do texto exclusivamente a gêneros menores. Há a interpolação de exemplos mitológicos e históricos, característicos dos modelos eruditos na fala da serviçal.

Os elementos explorados pela ama nesse *exemplum* não apontam para a valorização de quaisquer aspectos sociais da união matrimonial, mas para o desfrutar físico que deveria proporcionar. Do mesmo modo, não são o isolamento ou a possível exclusão social causados pela solteirice em idade avançada a mobilizar preocupações da ama. Antes é possível ver aí a imposição temática da concupiscência carnal sobre essas outras questões. A matéria sexual, típica dos gêneros baixos, é empregada aqui como parte de uma *ars amatoria*, na qual cabe iniciar os jovens, porém não surge como mera demanda hedonista do corpo, mas sob a doutrina de um deus. Num eco ao sistema de tópicas antigas sobre a ação das potestades sobre os homens, é a desobediência ao serviço de Eros que representa transgressão. Algo a ser punido com a *manía* divina, ou seja, a forma extrema, desmedida da manifestação da divindade⁴⁶³. Isso, ao mesmo tempo em que representa uma retomada de matérias greco-latinas, fixa um paralelo com as concepções aristotélicas absorvidas pelo tomismo. Segundo essas noções sobre os fenômenos amorosos, a atenção aos desejos do corpo é não menos que natural e, portanto, acorde com a finalidade humana sob os desígnios divinos.

⁴⁶¹ Outros excertos há, em que se recorre a analogias escatológicas como essa, baixas.

⁴⁶² O mesmo emprego do expediente pode ser flagrado, por exemplo, nas palavras da ama Cena 3 do Ato I, de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, por exemplo, em que se flagram jogos verbais com pendor ao chulo, sobre a matéria sexual.

⁴⁶³ Note-se que esse movimento de punição se faz presente, por exemplo, em várias das narrativas sobre Dioniso, de que a consagrada nas *Bacantes* de Eurípides é exemplo notório. Na peça, o deus pune os negligentes e avessos às suas demandas com a exacerbação das características propriamente dionisíacas (a loucura, o frenesi erótico, a embriaguez).

É, pois, o negar-se a atender as urgências da carne que leva as personagens à desgraça. Não há elogio das virtudes vinculadas à castidade, que antes é vista aqui como uma má escolha cujas consequências são nefastas, ante a implacabilidade de Eros, ou dos impulsos amorosos. Saciar a concupiscência é, pois, a única maneira de administrá-la a contento e evitar os sintomas da *aegritudo amoris*.

É juntamente à no procedimento de exortação da vivência amorosa que ressurge aqui, agora nominalmente, a tópica do *tempus fugit e do carpe diem*, como se percebe em “[...] Ó minha belíssima Polia, filha minha caríssima, o tempo da nossa vida deve ser muito estimado e supremamente apreciado, mais que o grandíssimo tesouro de Dario e as riquezas de Crespo e a felicidade de Polícrates, ou todas as outras coisas do mundo. E essa nossa vida, de minúscula duração, mais ágil e velozmente corre e mais fugaz foge que os rápidos cavalos de Febo e mais brevemente se extingue que a evanescente bolha de sabão. Por isso idevemos alegremente entregar os mais doces anos ao Amor”⁴⁶⁴, ou na alusão à Medusa, que após punida com seus cabelos transformados em serpentes, não podia mais reaver os desejos que os jovens lhe devotavam antes⁴⁶⁵.

2. 2. 3 Concupiscência das coisas: magnificência e pletora

No livro, é permanente o recurso à pletora e à cópia⁴⁶⁶. Trata-se de algo evidente a partir da análise das enumerações, galerias e inventários explorados adiante. Além disso, o próprio desdobrar do enlace amoroso de Polifilo e Polia, núcleo do enredo, surge reduplicado, contado no primeiro e no segundo livros por ambas as personagens, alternadas na função de

⁴⁶⁴ [...] *O me bellissima Polia, figliola mia oculissima, il tempo della nostra vita è più da essere aestimato et supremamente appretiato più che li amplissimi thesoro di Dario et le divitie di Croeso et la foelicitate di Polycrate et supra ogni cosa del mundo. Et questa nostra vita, breviuscula di aetate, più perpete et velocemente è currilula et più fugace fuge che non fano gli rapidi caballi di Phoebos, et più se exinanisce che la tenuissima bulla evanescente. Per tuto ciò debiamo laetamente adaptare gli dolci anni al faceto Amore [...]* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 410).

⁴⁶⁵ *Et per questo medesimo modo la formosa Medusa che cum tanta dritate di animo ispiacevola ad gli giovani proci et reluctantante, poscia per la sua ferina dritudine dagli superni dii gli biondi capilli facti horribile et sinuosi vipere, appetendo da poi l' amorosa turbula, terriculati dalla bisciosa testa, in fuga se convertivano.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 410).

⁴⁶⁶ Kirkham (2015, p. 103) fala em “efeito cornucópia” (*cornucopia effect*) e chama atenção para o redobramento como uma de suas manifestações. A autora menciona o sonho dentro do sonho, as inscrições que surgem em ambas as faces das tabuletas e os esforços por apresentar, lado a lado, sinônimos em latim para termos em vernáculo, como exemplos.

narradoras. Do mesmo modo, outras estruturas textuais e gráficas se espelham e se ecoam na *HP*. É o caso do formato das lápides do cemitério dos amantes (*Capítulo XXX*) e da tipologia textual nelas contida, que ressurgem no *Epitáfio em que fala Polia*. Esse mesmo paratexto, o último da obra, “responde”, por sua vez, ao paratexto que imediatamente antecede a narrativa, a *Carta de Polifilo a Polia*. Nesta epístola, Polifilo endereça-se à amada, atribuindo-lhe a coautoria do livro. Com isso, cede a ela a palavra, que será retomada por uma Polia narradora, ao longo do segundo *Livro*, e novamente no *Epitáfio*, que fecha o livro. Tais espelhamentos abundam na *HP* e são emblemáticos na representação da pletora.

Paralelamente a esse jogo de estruturas que se refletem e reiteram, emerge ainda na narrativa a reduplicação, em um espelho, do próprio personagem central:

Ali, dos lados direito e esquerdo, estavam paredes de placas de mármore polidíssimas; no centro de cada uma, havia, incrustado, um grande círculo, rodeado de frondosas jóias, em notável encadeamento de relevos: o círculo era de pedra negríssima, resistente ao duro ferro, brilhante a ponto de refletir. Passando entre ambas desavisado, assustei-me abruptamente com minha própria imagem ⁴⁶⁷.

Complementarmente, ao surgimento de duplos e múltiplos, há a menção frequente a ícones de abastamento: ouro, pedras preciosas, pórfito, seda permeiam as inúmeras écfrases dos ambientes, adornos, vestimentas. Abundam na obra as diversas epítomes da riqueza. Mesmo na descrição de ruínas (*Capítulo III*) e lápides (*Capítulo XXX*), remissões ao tempo passado, as alusões a materiais nobres, dimensões notáveis, qualidade do trabalho são recorrentes. Tudo aí remete a alguma forma de luxo.

A *copia* é reiterada, portanto, ao longo da narrativa, não apenas pela quantidade, mas pela qualidade: do sem número de listas e itens listados, às alusões a toda forma de sofisticação, passando por superlações verbais, são muitos os artifícios a serviço dessa noção. A abundância não se condensa apenas na diversidade dos inventários, manifesta-se também na suntuosidade da nobreza dos materiais, ou na excentricidade do trabalho dos objetos.

⁴⁶⁷ *Quivi al dextro et sinistro lato di expolitissimi marmori era il tabulato pariete, dil quale nella mediana parte dil'alamento era impactauna grande rotonditate inclastrada di circuitione d'uma frondosa gioia cum egregia associatione di caelatuura: il quale (símile all'outro per opositio) era de pietra nigerrima, al duro ferro contentibile, di nitore specularabile. Tra gli quali, di essi disaveduto, facendo transito, fui dilla própria imagine da repentino timore invaso.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 51).

Assim com riquíssimo e inextimável teto, coberto de diversificada folhas, feitas de esplêndida esmeralda cita, gratíssima aos olhos, superior àquela em que se esculpia Amimone. Suas flores imperecíveis eram de safira e berilo distribuídas aqui e ali, em suma composição e artifício, entre as frondes verdejantes, com cachos diversamente formados de gemas sobrepostas e preciosos frutos diversamente formados a partir de pedras preciosas, pendentes, feitos em pedra, simulando os naturais, com semelhante coloração.⁴⁶⁸

Mesmo as alusões de Polifilo à própria indigência podem se constituir aí em um recurso de amplificação. A personagem, mais de uma vez, remete à pobreza de suas vestes e à humildade de sua condição, tão destoantes da nobreza de talhe e do refinamento na roupagem das ninfas. Sem dúvida, pode tratar-se de uma retomada da tópica da vassalagem amorosa. No entanto, além disso, ao depreciar-se, chamando a atenção para sua própria brutalidade, e alegando se envergonhar dela, Polifilo estabelece uma via de contraste com a pompa dos ambientes ninfais. Dessa comparação, a magnificência de trajés, salas e adornos emerge realçada, ampliada. A ideia de excesso luxuoso que as écfrases⁴⁶⁹ constantemente tentam constituir ao longo do livro ganha, enfim, destaque pelo contraste com a pobreza do viajante:

Com minhas vestes plebeias de pano e meu hábito vulgar, estimei-me diferente dela e inadequado e indigno de tal companhia; pensava que não era lícito que um mortal e terrestre gozasse de semelhantes delícias. Por essa razão, com a face vermelha de vergonha, repleto de veneranda admiração, ainda que lamentando a baixaza de minha condição, me coloquei a segui-la.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ *Cum richissimo anci inextimabile suffito et cum diversificata fogliatura, facta di splendido smaragdo scytico agli ochii acceptissimo, que tale non fue quello nel qualle impresso era Amemone; et gli Fiori saphyrici di omni tempo et di berrillo dispersamente distribuiti, et com summa dispositione et artifício tra le verdigiane fronde et di altregemme crase et preciose in fruci diversamente deformati, cum gli finctibotrii di lapilli coacervati, dependuli, di coloramento aplicabile al naturale boto.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 89).

⁴⁶⁹ A écfrase, processo descritivo minucioso caro à literatura antiga deve ser entendida aqui na definição de Hermógenes "como um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez e que põe sob os olhos o que mostra." HERMÓGENES. *Progymnasmata*, apud HANSEN (2006, p. 91).

⁴⁷⁰ *Cum plebeo habito pannoso et cum isciocchi et vulgari custumi, difforme a llei istimantime, inepto et dissimile di tale consortio et illicito essere mortale et terrogenio tale delitie fruire. Per la quale cagione, arroschiata la faccia, tutto di verecunda admiratione reimpleto, alquanto dela minha imitate condolendomi, sectario suo me exposi.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 141).

Doutro lado, descontente me achava, porque minhas vestes não eram adequadas a tão deliciosa companhia⁴⁷¹;

Refletia o quão miseravelmente vestido me achava no meio de indumentárias tão suntuosas – nem mais nem menos do que aquela fera disforme e vil entre os nobilíssimos signos do zodíaco [o escorpião]⁴⁷².

A tentativa de promover o maravilhamento constante e efetivo diante da pletora (de artefatos, labores, riquezas, belezas) que caracteriza o livro conta ainda com uma faceta realizada na língua em que obra é escrita. A hiperadjetivação e o emprego dos superlativos é absolutamente constante na *HP*. Considere-se o trecho seguinte, em que se tem a confluência de vários recursos destinados a destacar o excesso, a abundância:

Vestia, então, essa radiante ninfa seu divino e delicado corpo de sutilíssimo manto de um tecido de seda verde e de ornamento doe ouro, com agradabilíssima coloração das bordas do colo coberto pela camisa bufante branca e drapeada, tocando a delicada carne e a láctea pele.⁴⁷³

Aqui é possível flagrar os superlativos (*iocundissimo, subtilissimo, nitidissima*), a adjetivação aplicada a praticamente todos os substantivos, além da alusão aos materiais e labores nobre (seda, *iuncudissimo coloramento*⁴⁷⁴). Mas haverá excertos em que a todo esse arsenal amplificador da impressão da pletora irá se juntar uma manifestação explícita do potencial de maravilhamento da cena:

⁴⁷¹ *D'altra parte discontento mi trovai che l'habito mio conforme nom era infra questo delicioso consortio (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 72).*

⁴⁷² [...] *pensitava quanto di habito abiectissimo tra tanti sumptuosi indumenti mi ritrovava, né pio meno quale difforme et vile è quella mortífera bestia tra gli nobilissimi zodiaci signi. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 94).*

⁴⁷³ *Vestiva dunque questa elioida nympa et divo corpusculo di subtilissimo panno di verde seta textile et di ornamento doro quale iocundissimo coloramento delle pinnule del collo antaico coommixto bomicina interula candida et crispula, la nitidissima et delicatula carne et la lactea cute tegendo. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 135).*

⁴⁷⁴ Cabe observar aqui que o frequente destaque dado as cores de tecidos, por exemplo, ao longo da narrativa é, em si, um índice de riqueza. Somente os mais caros pigmentos e o mais alto labor eram capazes de, no período, produzir e fixar cores brilhantes em fibras.

Todas estas coisas excelentíssimas de valor incomparável, incrível e quase inimaginável, fulguravam por toda a parte, de modo preciosíssimo, não só pela nobilíssima matéria, muito admirável, mas igualmente pela grandiosa e requintadíssima manufatura.⁴⁷⁵

2.3 *Mirabilia, miror*: etimologias na base de um agente epifânico

Remonta ao *Teeteto* de Platão a ideia de que a Filosofia nasce do maravilhar-se (no original grego, *thaumathazein*). No diálogo, Sócrates apresenta essa como uma característica de base para a prática do amor ao conhecimento, como se pode perceber na antológica sequência:

Sócrates: Com certeza, você está entendendo, Teeteto. Tenho a impressão de que você não é, absolutamente, leigo ante as coisas desse tipo.

Teeteto: Sim, sem dúvidas. Pelos deuses, Sócrates, eu sempre imagino o que as coisas querem dizer no mundo; e, algumas vezes, ao observá-las, eu fico até aturdido.

Sócrates: O motivo para isso, meu caro, é que, aparentemente, o palpite de Teodoro sobre a sua natureza estava correto, uma vez que essa experiência, a do maravilhamento, é exatamente a do filósofo. Nenhuma outra coisa é o princípio da filosofia para além dessa, e, ao que parece, quem quer que tenha estabelecido a genealogia que colocava Íris [a personificação da Filosofia] como filha de Thaumás [o maravilhamento] não estava errado. (PLATÃO, *Teeteto*, 155 c-d) [colchetes nossos]⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ *Le quale tutte eccellentissime cose, d'impensa incomparabile, incredibile et quase inexcogitabile, fulguravano per tutto pretiosissime, non solo per la nobilissima materia mirabilissima, ma parimente per la grande et exquisitissima factura.* . (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 90)

⁴⁷⁶ Tradução nossa a partir da fixação textual original disponível no *Projeto Perseus*, em: <<http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/citequery3.pl?dbname=GreekFeb2011&query=Pl.%20Tht.%20209e&getid=0>>

De fato, ainda que emerja aí em um contexto pontuado por alguma ironia, a ideia do filósofo como agente do maravilhamento, é uma constante na tradição filosófica Ocidental⁴⁷⁷. O estranhar que move a dúvida e a investigação é uma tônica repetida e adotada como base da Filosofia por representantes dos distintos vieses dessa área do saber. Isso porque o exercício do pensar, em si, consiste, tantas vezes, em transcender a aceitação natural do que, em uma realidade cotidianamente revisitada, torna-se banal e opaco a maiores questionamentos. Daí se tem que a capacidade de romper essa opacidade e pasmar-se diante das coisas, motivando-se assim a investigar suas verdades e razões primeiras, seja a base do amor ao conhecimento. O filósofo estaria, portanto, sempre na zona cinza entre o extraordinário, o estranho e as aparências cotidianas; essas últimas indignas, em um primeiro momento, de qualquer perscrutação ou questionamento para aqueles que não se dedicam à busca do saber. O pensar desperto, agudo de fato, deve estar disposto a encontrar e enfrentar o enigmático e insolúvel por trás de cada elemento aparentemente gratuito ou desinteressante da realidade.

Nesse sentido, o pasmo surge como agente epifânico, capaz de romper com as expectativas, em um movimento que faz oscilar os véus da aparência e conduz a psique a estados mais lúcidos e aptos a uma percepção mais efetiva, porque mais afastada do *habitus* viciado dos sentidos.

A *Hypnerotomachia* se vale do maravilhamento que conduz à perplexidade como recurso poético durante praticamente todo o seu texto. As descrições minuciosas de elementos incríveis, assim como o emprego literal do termo *maraviglia*, *meraviglia* e de suas variantes e cognatos é recorrente ao extremo, a ponto de se configurar, não apenas como tópica, mas como motivo do livro em si. É o que se nota, por exemplo, em : “a trave, no espaço entre as colunas, era suportada por **maravilhosos** modilhões, tendo os intervalos exigidos pelas regras da arte”⁴⁷⁸, ou em “Suspirando então e gemendo no mais profundo de meu triste coração, lembrava-me de quanto prazer e gosto haviam perdido meus sentidos, pois aquela obra estava plena de coisas maravilhosas e admiráveis”⁴⁷⁹, ou em diversos momentos, adjetivando objetos

⁴⁷⁷ A exemplo dessa difusão, pode-se observar que a mesma noção é verificada em Aristóteles, na *Metafísica* 982b, no pensamento hegeliano (em *A filosofia da história*), em Kierkegaard (em *Os estádios no caminho da vida*), Martin Heidegger (por exemplo, nas *Questões fundamentais de Filosofia*), passando ainda por outros tantos nomes relevantes nessa disciplina.

⁴⁷⁸ [...] *Sotto il trabe, nel spatio tra le colonne, era sustentato di mirifici mut<u>li, cum artificioso intervacuio.* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.38)

⁴⁷⁹ [...] *Et in momento dal profondo dil tristo core trahendo gli gemitosi sospiri, nella tenace reminiscencia replicava quanto piacere et dilecto in puncto haveano gli sensi mei perduto, imperoché quella operatura era piena di meraveglia et di stupore.* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.59)

ou afins, como em “maravilhosa fonte”⁴⁸⁰, “maravilhoso teto”⁴⁸¹, ou em “Além das coisas excelentíssimas e maravilhosas que viste, Polifilo, restam ainda quatro admiráveis a serem apreciadas”⁴⁸². Os exemplos seriam praticamente incontáveis, uma vez que perpassam toda a obra.

Vale observar que, na *HP*, o maravilhamento pode, inclusive, se dar pela mera fruição imediata e essencialmente visual da beleza, ou ainda emergir como fruto de um processo mental mais elaborado. Note-se que, no primeiro exemplo mencionado acima, o que causa maravilha é exatamente a percepção, racionalizada, das “regras da arte”. Na obra, o maravilhoso é *admirandum*, deve ser observado com enlevo e minúcia. Não à toa, os itens lexicais correlatos ao *admirare* são também frequentes no texto.

Essa constante na obra atribuída a Colonna reflete uma ampla teia de vínculos e uma igualmente vasta gama de possibilidades poéticas e interpretativas. Não apenas o reflexo da ideia do alumbramento como motor da filosofia, mas os diversos desdobramentos ulteriores dessa perspectiva pontuam seu emprego na *HP*. A noção de maravilha, *mirabilia*, como prodígio, portentoso ou milagre, característica na cultura letrada, notavelmente dos séculos XIII ao XVIII⁴⁸³, ecoa aí, sem dúvidas, embora ressemantizada, despida de suas marcas místico-religiosas cristãs (ainda que não dos efeitos dessas). O efeito de supressão dos limites da racionalidade, típico das experiências místicas pode ser lido na viagem de Polifilo. A começar pelas manifestações físicas mais tipicamente evocadas ante esse tipo de perplexidade, pode-se citar o emudecimento, a perda literal da voz, que sintetiza também a sensação de aturdimento e medo:

Mas peregrinando solitário entre as não acumuladas, mas esparsas palmeiras admirabilíssimas, pensando que as da Arquelaída Faélida ou da Líbia não seriam talvez comparáveis a essas, eis que um infame e carnívoro lobo me aparece pela direita, com a boca cheia. Ante o aspecto dele, os meus cabelos se eriçaram imediatamente e, diante disso, eu, querendo gritar, não tive voz.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ [...] *miraveglia fontana* [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.66)

⁴⁸¹ [...] *miraveglia soffito* [...] (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 85)

⁴⁸² *Oltra le praeexcellissime et miraveglia cose che tu hai, Poliphile, mirate, ancora quattro admirande ti resta di vedere* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 115)

⁴⁸³ Cf. DECKARD; LOSONCZI, 2010

⁴⁸⁴ *Ma peregrinando solitario tra le non densate, ma intervallate palme spectatissime, cogitando dele rachelaide, phaselide et libyade non esses forse a queste comparabile, ecco che uno aff<a>mato et carnívoro lupo ala parte*

Contudo, na *HP*, o portento se manifesta em uma dimensão menos transcendente e mais mental. Integra o processo intelectual desafiadoramente lúdico que caracterizaria a proposta do livro, o mesmo que perpassa o conjunto de funções dos *studioli* e das câmaras de maravilha. O estupor provocado pelo encontro com algo esplêndido recorre na obra e é comumente vinculado a expressões que sugerem a implosão dos limites da razão como sua imediata consequência. É o que se pode flagrar em excertos como: “por isso tudo, meus sentidos permaneciam quase alucinados e perplexos, e eu, sozinho, examinando a obra sumamente insigne, a qual não acostumava o olhar” [em alusão à fonte no *Capítulo VIII*]⁴⁸⁵, ou “achava-me atônito, quase desfalecido e cheio de pudor”⁴⁸⁶, ou “quedei-me estupefato e surpreendido”⁴⁸⁷, ou “A parte plana sob a primeira pérgola era capaz, não só de deixar estupefato o intelecto, mas também de enlouquecer os sentidos”⁴⁸⁸.

Um exemplo particularmente notório disso está na descrição da pirâmide. Nesse excerto narrativo, Polifilo refere-se a uma “acumulação de maravilha” (*cumulatione di miraveglia*) capaz de conduzi-lo a um “estupor insensato” (*stupore insensato*)⁴⁸⁹. E aqui, como lembra Oettinger (2000, p. 71), “quando caracteriza seu estupor como uma condição na qual ele perde o seu juízo, Polifilo evoca uma definição tradicional⁴⁹⁰ da palavra, como ‘o estado resultante da percepção de uma coisa que excedeu os limites dos sentidos.’”⁴⁹¹

dextra cum la bucca piena mi apparve [a 7r] per l'aspetto del quale gli capigli mei immediate se ariciono; et dicio volendo cridare non habi voce (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 13 - 14).

⁴⁸⁵ *Per le quale tutte cose quase io rimansi degli sensi allucinato et stupido, fra me solamente examinando l'opera summamente insigne, quale di vedere non fui assueto* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 84).

⁴⁸⁶ [...] *io restai tutto attonito et quase sencia spirito et pudevato* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 92).

⁴⁸⁷ *remansi stupido et arrepto* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 139).

⁴⁸⁸ *Il complanato sotto dilla prima pergula, non tanto allo intellecto ostupire, ma il sentimento insensare* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 349).

⁴⁸⁹ [A pirâmide] detinha em si tanto acúmulo de maravilha, que eu, de estupor perdi o senso, ante a imensidão da obra e a excessiva sutileza do opulente e acutíssimo engenho e do máximo cuidado e diligência do arquiteto. / “...teniva in se tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore insensato stava alla sua consideratione; et ultra mo/to piu la immensitate dill 'opera et lo eccesso dilla subtigliecia di 'opulente et acutissimo ingegno et dilla magna cura et exquisita diligentia dil'architecto.” (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 17)

⁴⁹⁰ Oettinger (2000, pp. 70-71) aponta que Summers (1987, pp. 171-6) discute as origens aristotélicas do estupor, ao passo que demonstra sua conexão com as noções de brilhantismo e alto labor em escritos dos séculos XII ao XVI. A exemplo, veja-se a narrativa de Vasari, na qual o termo surge para referir a arte brilhante de Michelangelo.

⁴⁹¹ *When he characterizes his stupore as a condition in which he has lost his sense, Poliphilo recalls the traditional definition of the word as "the state resulting from the perception of a thing that exceeded the limits of the senses."* (OETTINGER, 2000, p. 71)

2. 4 Miríades de coisas: maravilha, *excessus mentis* e colecionismo

O *iter* de Polifilo se traça no limiar entre essa transcendência dos sentidos e a vontade e a necessidade de saber. Desvios e derivas da razão (evocados por meio da alusão à perda do senso, dos sentidos, ou ao enlouquecimento de fato), na *HP* serão exatos condutores da *cogitatio*, aqui frequentemente estimulada pela maravilha, no papel de agente epifânico.

As práticas místicas cristãs da Europa Ocidental, dos séculos XII ao XV, desenvolveram uma série de peculiaridades relativas à meditação e à contemplação. BAIER (2009, p. 326) aponta entre elas o desenvolvimento de teorias filosóficas e teológicas que abordassem essas técnicas de modo sistemático, a democratização de métodos e a emergência de formas imaginativas de meditação. Especialmente esse último tópico estará vinculado a dois âmbitos importantes para a poética da *HP*: a mnemotécnica e o *excessus mentis*.

Nessa vertente do misticismo, a experiência da *visio* surge marcada por epifania e êxtase. O confronto com as diversas manifestações de Deus por meio da vidência psíquica ou mesmo da visão literal de fenômenos divinos e cenas da realidade suprafísica é, inclusive, muitas vezes vinculado ao arrebatamento (*raptio*), momento máximo da transcendência em que o indivíduo é abstraído de sua condição meramente humana e captado pela essência divina, com a qual se funde (HOLLYWOOD; BECKMAN, 2012).

Embora a *visio*⁴⁹² mística em si seja uma experiência sinestésica, que muitas vezes envolve a vivência de episódios complexos, ela, negavelmente e por definição, se ancora no sentido da visão. O vínculo com a formação de imagens mentais é aqui estreito e consiste no centro de força dessa vivência, a qual pode chegar a um extremo, a “evasão dos limites mentais”, ou *excessus mentis*. Hollywood e Beckman (2012, p. 189) apontam que a revelação da justiça divina e do amor, advenientes do vislumbre da face de Deus, intensificariam a admiração, o júbilo, o desejo a ponto de conduzir à transcendência da mente (*excessus mentis*). Abandonadas as limitações humanas, o indivíduo pode, então, se imiscuir ao amor absoluto da divindade. A alma se “liquidifica”, numa metáfora amplamente explorada nos relatos desse feito, e os canais sensoriais se fundem numa grande confluência de informações sensoriais.

⁴⁹² É possível aproximar a *visio* do sonho, adormecido, ou lúcido, uma de suas correntes manifestações. Nesse sentido, a *HP* como narrativa aproxima-se globalmente da estrutura desse expediente místico.

Sobretudo dentre as figuras místicas femininas, trata-se de um cenário que, eventualmente, se completa com o discurso sobre a inefabilidade da *unio mystica*⁴⁹³, por meio da qual se diluem completamente as fronteiras entre o mundano e o divino. Cabe observar aqui que a clara nota sensual dessa narrativa: “quando essas escritoras místicas se referem a isso, elas usam imagens, metáforas da liquidificação e a linguagem do toque e do gosto. Para Hadewijch⁴⁹⁴ [de Antuérpia], ‘o mais secreto nome do *Minne* (amor) é Toque’ e ela chama o fruto da fruição mística de ‘o gosto pleno da cognição/conhecimento’”⁴⁹⁵ (HOLLYWOOD; BECKMAN, 2012, p. 189).

Ou seja, o ápice da transcendência contava com a intersecção entre a sensorialidade e a inteligência. A supressão dos filtros cotidianos da razão e a entrega ao prazer extremo (tanto sensorial, como cognitivo) surgem aí como um *continuum*. Uma vez, pois, que o *excessus mentis* era algo bastante desejável, diversos expedientes da meditação monástica passaram gradativamente a prestar-se a esse fim. Nesse movimento, se estreitam os laços entre as técnicas meditativo-contemplativas e as artes da memória, do século XII em diante. Meditar para transcender passava por deter habilidades e lembranças necessárias para encontrar o *iter* místico e tanger o Absoluto. Fazia-se, assim, imprescindível uma técnica que viabilizasse a organização, o domínio, o acesso a conhecimentos de diversa ordem, exatamente para que se pudesse chegar à manifestação da pura cognição, obtível por meio da conexão com o divino.

Embora despida de um legítimo vínculo com religiosidade cristã, a *HP* emprega os *tópoi* vigentes nesse circuito textual. Primeiramente, por retomar elementos, como a *unio mystica* e articulá-los sob uma perspectiva mistérica cara ao neoplatonismo florentino da época, que sobrepõe a estruturas místico-litúrgicas apropriadas pelo cristianismo, perspectivas e alegorias pagãs. A deidade que promove o êxtase dessa conjunção é Eros, e a iniciação em seus mistérios promove a transcendência por meio do encontro dos amantes Polia e Polifilo. Num segundo momento, cabe notar que os lugares típicos das práticas monásticas⁴⁹⁶ não surgem aqui carregados de suas funções religiosas. Interessam antes os desdobramentos intelectuais dessas práticas, encampados pela *ars memoriae*.

⁴⁹³ É exatamente nesse sentido que a *HP* será entendida por uma vertente da crítica como uma manifestação dessa *unio*, em um cenário laico, ou pagão, em que a divindade em pauta é o amor (Cf. ARIANI e GABRIELLE, 2004)

⁴⁹⁴ Expoente feminino do cristianismo místico durante o século XIII.

⁴⁹⁵ *When mystical writers refer to it, they use nuptial imagery, metaphors of liquidification, and the language of touch and taste. For Hadewijch, “the most secret name of Minne (love) is Touch”, and she calls the fruit of mystical fruition “the full taste of cognition.”* (HOLLYWOOD; BECKMAN, 2012, p. 189)

⁴⁹⁶ É, contudo, possível ver na manifestação de conhecimentos da *meditatio* monástica na *HP* um elemento de reforço à hipótese autora que estabelece o Frei Colonna, dominicano, como seu autor.

Carruthers (2011) lembra que é fundamental considerar a importância da *imaginatio* na maquinaria do pensamento desenvolvida nesse contexto e período. A memória, então, era compreendida como a provedora da matéria sobre a qual o intelecto trabalhava, consistindo de uma ação mental, não de mero repositório. Construir uma memória por meio de associações e outros tantos recursos era imperativo. Tratava-se de uma *ars*, uma técnica a ser desenvolvida como parte em si do pensamento. Uma vez concebidos como integrantes da inteligência, matéria do pensar em si, os dados retidos na lembrança deveriam ser facilmente recuperáveis. Para tanto, era indispensável mobilizar aparatos distintos. E aí o papel da formação das imagens era fundamental, dada a enorme importância atribuída ao sentido da visão na tradição meditativa monástica e no histórico dessa arte.

No discurso, isso usualmente transcorria por meio da *enargeia*, a “pintura com palavras” promotora da vividez sensorial, sensual. A serviço da *enargeia*, está o expediente retórico da écfrase, já que a descrição de um objeto, cena, trabalho artístico ou arquitetônico é um poderoso promotor de sensações e, conseqüentemente, de associações mnemônicas.

Se a memória era literalmente concebida como a máquina do pensamento, formular critérios, organizar, formar ligações eram processos que envolviam a criação de imagens, em alguma medida. Portanto, o artífice da memória era também aquele que exercia a confecção de várias figuras mentais. Os praticantes dessa *ars* derivavam suas imagens das mais variadas fontes, e, a partir da *imaginatio*, as múltiplas matérias podiam ser reunidas para produzir novas teias e conjuntos em seu aparato cognitivo.

De fato, para Carruthers (2011, p. 176), não apenas esse expediente em si, mas os atributos de um vasto conjunto de ornamentos retóricos se prestariam à função de favorecer o jogo mental de associações.

Isso explica porque muitas das características dos ornamentos são também princípios mnemônicos elementares: surpresa e estranheza (por exemplo, *metaphora*, metonímia, *allegoria*, oxímoro, e, em arte, o grotesco), exagero (hipérbole e litotes), ordenação e padrão (quiasmos, tropos, de repetição, padrões variados de ritmo e rima), brevidade (elipse, epítome, sinédoque e outros tropos de abreviação) e abundância (tropos de amplificação), similaridade (similitude), oposição (paradoxo e antítese) e contraste (tropos de ironia). Todas essas características são essenciais para a construção de associações mnemônicas poderosas. (CARRUTHERS, 2011, p. 176)

Nesse sentido, é possível entender a *HP* como um produto da retórica e da mnemotécnica à medida em que se vale amplamente desses elementos para capturar e mobilizar a mente em favor da assimilação das inúmeras descobertas curiosas que se apresentam ao longo da narrativa. A obra atribuída a Colonna oferece um sem número de inventários (e assim, vale lembrar, viabiliza diversas formas de *inventio*) e demanda um consistente trabalho reflexivo de seu público na articulação dos distintos saberes empenháveis em sua leitura.

Como obra dedicada a explorar o conhecimento, conforme se estabelece já em seu título, acaba por se valer também do seguinte

lugar-comum mnemotécnico: a mente que cogita cansa-se facilmente, facilmente se entedia e facilmente se distrai. Logo, a prática da memória requer instrumentos energizantes que coloquem a mente em funcionamento e a mantenham interessada e em atividade, por meio da geração de emoções de medo e prazer, raiva, maravilhamento e reverência. (CARRUTHERS, 2011, pp. 176-177).

Todas essas alavancas do sentimento são largamente verificáveis na *HP*. Os vários tropos usados por seu autor para causar pasmo e maravilhamento, surpresa e estranhamento, a *coincidentia oppositorum*, o pendor eventual ao grotesco, o constante recurso à *copia*, assim como a exploração do medo e da *terribilitas*, são elementos presentes na narrativa polifléscia que remontam ao arcabouço fundamental de expedientes meditativos destinados a manter a mente alerta e atenta.

Por versar sobre o conhecimento, a *HP* incorpora os papéis essenciais da emoção e da *imaginatio* na organização e no entrelaçamento dos fatos a serem aprendidos. O ato de estabelecer associações, conectar, formar vínculos e tramas entre uma grande variedade de dados fica nítido na categorização, na montagem de conjuntos mentais. Daí se depreende que toda a prática colecionadora flagrada ao longo dos infindáveis inventários apresentados no texto atribuído a Colonna é desenlace da mnemotécnica: organiza o conhecido em favor da busca do novo saber.

Como nas práticas meditativas – que, vale destacar, são ativas e se prestam ao processamento intelectual das coisas –, suas coleções, inventários e galerias tecem o pensamento. Nesse sentido, a obra chega a ecoar uma concepção neoaristotélica da *contemplatio*, consolidada, por exemplo, em Agostinho: *contemplatio* e *actio* não representariam aí uma dicotomia ou polarização. Pelo contrário, sua alternância e soma resultariam numa vida equilibrada. Além disso, contemplar, em última instância, é uma ação que envolve o domínio dos arca-bouços perceptuais e a condução do fluxo das sensações e pensamentos. Assim, na *HPI*, tanto a contemplação da pletora como o estabelecimento de conexões entre seus itens surgem como um exercício cogitativo que, eventualmente, chega a conduzir a formas laicas de *excessus mentis*. Ora por vivenciar facetas do amor em si, ora por sentir sua racionalidade suprimida, absor-ta em uma experiência maior e mais absoluta, Polifilo remete à perplexidade, à alucinação, ao pasmo, à alienação, ao estupor – manifestações de uma saída da mente provocada pelo extremo e pela *copia*, seja de luxo, de beleza, de emoção, de amor, ou de desejo:

[...] Tão admirado e absorto, que estava quase fora de mim.[...] ⁴⁹⁷

Por isso tudo, meus sentidos permaneciam quase alucinados e perplexos, e eu, sozinho, examinando a obra sumamente insigne, a qual não acostumava o olhar. [...] ⁴⁹⁸

Achava-me atônito, quase desfalecido e cheio de pudor [...] ⁴⁹⁹

Além das muitas maravilhas de inaudita excelência, da diversidade de coisas insólitas e diferentes, inextimáveis e não humanas, por isto estava alucinado e por todo o meus senso traído, pela admirabilíssima variedade, a excessiva contemplação. [...] ⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ *In tanto mirabondo et absorto che in me quase non era praesente.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 53).

⁴⁹⁸ *Per le quale tutte cose quase io remansi degli sensi allucinato et stupido, fra me solertemente esaminando l'opera sumamente insigne, quale di videre nom fui assueto.* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 84).

⁴⁹⁹ [...] *io restai tutto attonito et quase sencia spirito et pudefacto* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 92).

⁵⁰⁰ *De fora le molte miraveglie, di praecellentia inaudite, di diversitate cose insuete et dissimile, inextimabile et non humane, imperó allucinato et tutto aequalmente oppresso per omni mio senso distracto, per la spectatissima varietate, la excessiva contemplatione* [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 109).

[...] E desse modo vacilante me encontrava, desmedidamente exânime, tão obnubilado como se estivesse drogado, à tenaz memória os unguentos da maléfica Circe, as poderosas ervas de Medeia [...] ⁵⁰¹

[...] tanto que suas doces palavras e o molhado e gratíssimo beijo alteraram-me da cabeça aos pés, inflamando-me, liquefazendo-me em lágrimas dulcíssimas e apaixonadas e me deixando totalmente perdido. ⁵⁰²

Isso me deixou estupefato, enlouquecido e totalmente temeroso, tanto que não restou em minha cabeça um só cabelo que eriçado não estivesse. ⁵⁰³

Contituindo-se de uma jornada de burilamento e elaboração de caminhos do pensar, para personagens e leitores, a *HP* mobiliza uma retórica – e uma mnemotécnica – da coleção. Para tanto, ampara-se nos diversos expedientes capazes de marcar a lembrança, retirando o intelecto do automatismo cotidiano. Assim, faz por meio verbal o que *studioli* e câmaras de maravilha fazem por meio de seus *itinera* visuais, sensoriais.

Pensar cansa, e a consequência imediata disso é a distração. Portanto, a maravilha, o estupor e seus desdobramentos, operam como ferramenta fundamental na poética do texto da *HP*.

2. 4. 1 *Terribilitas, formidor*

Um elemento importante nessa dinâmica na *HP* é o aspecto terrível, ou aterrador, vinculado ao maravilhamento. O sentimento de terror aí mobilizado é semelhante ao infundido pelo *timor dei*, consagrado na tradição abramica: o de um medo proveniente do sentido da

⁵⁰¹ *Et per questo modo vacilante me ritrovava, fora de ogni misura examine, obstupefacto che quase philtrato me arbitrava, nella tenace memoria offerentise gli unguenti della malefica Circe, le potente herbe di Medea [...]* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 178).

⁵⁰² [...] *Intanto che per il suo blandicello parlare et per il salivoso et gratissimo savio, da capoa gli peldi tutto inflammato mi alterai, eliquantime in lachryme dulcissime et amorose et dil toto perduto me.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 212).

⁵⁰³ *Per la quale cosa io, stupefacto et totalmente alienato et timido tuto effecto, in tanto che in capo capillo non ristoe che sublevato non fusse.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 221).

própria limitação ante o encanto promovido por algo extraordinário, como a divindade. Um misto de temor e alumbramento é também a sensação verificada ante o divino nos textos helênicos antigos. A *terribilitas* de Polifilo é, pois, a um só tempo eco dos efeitos místicos da maravilha transcendente, cristã, e resgate de uma concepção pagã, em uma relação mais linear e complementar, que contraditória, e surge em excertos como o seguinte:

[...] Polia e eu, excitados por extrema doçura e impulsionados por esse novo prazer tão amplamente desejado, permanecemos juntos quase em êxtase, em devoto temor. [...].⁵⁰⁴

O “terrível”, nesse caso, é relacionado ao *deinotes* da tradição grega, conforme aponta Oettinger (2000, p. 67-68). Note-se que a palavra de base para o termo, no grego antigo, é *deinós*. Ao lado da maravilha (*thaumas*), esse é outro dos conceitos-chave empregados na denominação do que é extraordinário, estuporante, incrível, na cultura letrada helênica, notavelmente até o século VI d. C.⁵⁰⁵ Brann et alii (2017, p. 110) estabelecem um glossário do *Simpósio* platônico, obra fundante do pensamento Ocidental sobre o amor erótico⁵⁰⁶, em que posicionam *deinós*, ao lado de *thaumas*, na classe semântica das palavras do maravilhoso (*wonder-words*), recorrentes e emblemáticas para a compreensão dos conceitos mobilizados no diálogo. Nesse contexto, os autores lembram que “relacionado à palavra *deos*, medo, *deinós* se refere primariamente àquilo que se destaca porque é capaz de abalar, causar pasmo, ser estranho” (BRANN et alii, 2017, p. 110), ao passo que também pode se referir a algo incrivelmente brilhante, hábil. *Deínos* é algo tão aterrador que encanta; tão encantador, que aterra.⁵⁰⁷ Nesse sentido, surge vinculado à noção do “sublime”.

⁵⁰⁴ *Da extrema dolcecía excitati et da novello et da tanto diutínamente concupito piacere impulsu et velitati, cum divoto timore in seme quase in extasi rimansimo* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 355-356)

⁵⁰⁵ Cf. *Deínos*. In.: LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek- English lexicon*.

⁵⁰⁶ Na HP há um vínculo inegável ao vocabulário e às tópicas projetadas sobre o amor erótico pela tradição textual antiga. A começar pelo título em que fica explícita a alusão ao campo de batalha de Eros, imortalizado na poesia de Safo de Lesbos (circa VI a. C.) e remetido à posteridade pela reinterpretação da *militas amoris*, pelos *poetae novi* latinos, como Catulo, Propércio, Tibulo. Na sequência, se podem notar as também sáficas alusões ao “amor doce e amargo” (gr. *glykipikros*), um epíteto típico dessa poeta, que perpassam toda a obra de Colonna. No mesmo sentido, emerge aqui um conjunto de sentidos aplicado no *Simpósio* de Platão. Observe-se ainda que no *Fragmento 31* de Safo também estão imortalizados os sintomas do terror causado pelo campo de batalha e, ao mesmo tempo, por Eros (cf. D’Angour, A. 2013).

⁵⁰⁷ Vale observar que essa tensão ambivalente do *deinós* emerge em uma das sentenças mais emblemáticas da tradição trágica grega, a personagem Clitemnestra afirma que “O parto é aterrador” (gr. *deinón to tiktein*), no verso

Nesse sentido, serão “terríveis”, ou, seguindo a herança linguística latina “formidáveis” (de *formidor*, ‘pavor’) não só o amor, a morte, mas ainda os colossos, edifícios e obras de arte capazes de tirar o fôlego de Polifilo.

Igualmente importante é considerar o aproveitamento retórico dessa noção, mais especificamente sob o radical grego. April Oettinger (2000, p. 68) relembra que nos *Progymnasmata* de Hermógenes de Tarsos (séc. II d. C), *deinotês* “era a altamente artificial e habilidosa combinação de todos os estilos” discursivos⁵⁰⁸. Para a autora, “portanto, quando Polifilo fala do “templo terrível”, ele não está apenas se referindo à escala física do edifício e aos muitos estilos que foram combinados artisticamente em uma só estrutura, mas ele também está expressando o poderoso impacto da maravilhosa estrutura em sua imaginação” (OETTINGER, 2000, p. 68).⁵⁰⁹

Polifilo, portanto, emprega o terrível, o *deinotes*, como adjetivo tanto no âmbito estilístico (recorrendo a um vocabulário da retórica e das poéticas), quanto na alusão da matéria tratada e de seus efeitos sobre o público.

A tensão ambígua do *deînos* se desdobra ainda nos diversos oxímoros e *coincidentiae oppositorum* que pontuam o livro. Nesse sentido, merecem destaque as retomadas de tópicos clássicas. É o caso do *tópos* do Amor doce e amargo, que remonta à poesia sáfica. Essa deidade, da qual se exaltam as delícias, é também denominada *carnifex*, ou seja, é um executor que, literalmente, descarna aqueles a quem pune. Mesmo na melhor das suas facetas, Cupido surge como senhor de campos de batalha, em que setas alvejam pessoas, se “conquistam” corações, “assaltam” espíritos. Sem dúvida, a temática amorosa, motriz do enredo, concentra-se sobre a *terribilitas*.

Na mesma toada, as vivências de alumbro, encantamento, amor e paixão extremas, flertam o tempo todo com a morte. Nesse movimento, a *HP* explora a sobreposição das duas potências que representam de maneira mais absoluta o *deînos*: *eros* e *thânatos*. Esta última,

770 da *Electra*, de Sófocles. Trata-se de uma conexão entre a beleza e violência do ato de dar à luz que explorar a potência ambígua dos extremos representados pela palavra *deînos*.

⁵⁰⁸ A menção ao conjunto de exercícios retóricos de Hermógenes aqui não implica influência direta na obra de Colonna. Ao vincular esse retor ao *deinotes*, trata-se antes de abordar um conceito cristalizado nesse compêndio retórico específico, mas provavelmente difundido junto a uma tradição de práticas consolidada dentro da disciplina retórica. Os *Progymnasmata* passaram à tradição ocidental a partir da tradução Latina de Prisciano (séc. VI d. C), e sua primeira edição impressa saiu em Veneza, em 1508, como destaca a própria April Oettinger (2000).

⁵⁰⁹ Hence, when Poliphilo speaks of the terrible temple, he is not only referring to the physical scale of the building and to the many styles that have been combined artfully into one structure, but he is also expressing the powerful impact of the marvelous structure upon his imagination. (OETTINGER, 2000, p. 68).

muitas vezes, surge ligada às premências do desejo não satisfeito, inclusive, conforme se observa nos seguintes excertos:

Habitado já a constante e familiar morte de amor, não não reputava a sua atrocidade, nem o mal de dela adviesse, e qualquer inconveniente, ainda que dolorosíssimo, me parecia lícito. Diante disso, minha discreta Polia, atenta à ímproba condição em que o cego amor me colocara, acorreu em meu auxílio como singular protetora, a fim de mitigar e atenuar um pouco tão importuno incêndio [...]⁵¹⁰;

Consolado então e achando-me ao lado de minha belíssima Polia, voltou-me a vida que quase se me esvaíra, tendo minha palidez se convertido em boa cor e silenciado o tremor que me invadira, pois, ante tal generosa magnanimidade, isso ocorreria, mesmo que tivesse estado como cadáver reduzido a cinzas ou como corpo decomposto e convertido em pó.⁵¹¹;

Porquanto elas não pensam ser suficiente que se morra naturalmente de amor: elas o aumentam calculadamente, a fim de levar com maior facilidade os míseros e afáveis amantes à destruição, sempre excitando faíscas extremamente incendiárias e fazendo aumentar a consumpção amorosa e suas férvidas chamas [...];⁵¹²

Ao atravessarmos a abertura que separava os ambientes e acharmos a área plana do teatro [...] já à primeira mirada, tive à frente dos olhos um milagre muito e grandemente estupendo [...] vi de uma sólida e íntegra pedra obsidiana, de extremo negror e de inquebrantável dureza, tão polida e brilhosa que eu, ao por nela pela primeira vez o pé direito, pensei no mesmo instante estar caindo em um abismo. Tomado, realmente, de amor e de doçura, de modo instintivo, supus estar morrendo [...]⁵¹³;

⁵¹⁰ *Assuefacto hoggi mai ad una assidua et familiare morte d'amore, passione per questo non reputava la sua atrocitate che d'indi ne fusse asseguita, et peroe omni inconveniente, quantunque damnosissimo, licito mi saudeva. Diqué la mia eutrapela Polia, solerte del'improbe conditione dil coecuciente Amore et accotasi, per mortificare tanto importuno incendio et alquanto sincoparlo: (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 236).*

⁵¹¹ *Consolatime la mia bellaza Polia dunque, a questo pacto pare a llei residendo, la semifugata vita ricentomi, convertitose il buxante pallore nella sua coloratione; et mutata la trepidante invasione, in generosa magnanimitate evasi, ma quale cinero cadavere overo pulvero corpo putrefacto. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 268).*

⁵¹² *Che ele non pensiculano essere assai il d'amore naturalmente perire sencia tanto aucto incremento di excogitati moiadiungere, gli miseri et molliculi amanti allo interto dil cordolio più facilmente di conducere et continuamente excitare scintillule, estremamente incendiose da vegetare lla consumptione le amorose et fervide flamule [...](HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 331).*

⁵¹³ *Quivi pervenuti essendo fora dilla interstitia apertura dil testudinato adito et nella complanata area dil theatro [...] io nel primo aspecto uno miraculo molto et grandemente stupendo vidi [...] il vidi di una solida et integra petra osidiana di extrema nigritia et di durezza indomabile, tersa et tanto illustre che io abstracto sopra di quella*

Polifilo não podia resistir nem escapar da próxima morte, refletindo-se-lhe no rosto grande dor, aumentando sua palidez e desolação, e evidenciando, com olhos fixos no chão, enfeitado fastio e tédio ao ver a amigável luz; e com a macilenta feição já molhada de vertentes rios de choro, vi-o então cair prostrado na terra. Emudecidos os seus fundos suspiros de sua gemente voz e fechados seus úmidos olhos, ao meu lado morreu.[...] ⁵¹⁴;

Depois de muitos pensamentos díspares, ambíguos, impertinentes e de monstruosos terrores, propus-me, certa e decidida, a ir ver e contemplar e prestar respeitos ao morto a quem, com ímpia malignidade, não quisera ver vivo [fala Polia ao encontrar Polifilo desmaiado, supostamente morto de amor]. ⁵¹⁵

Vinde, pois, todas as inpedosas e horríveis Fúrias como para Orestes e usai da suprema crueldade contra minha alma, porque por minha culpa maligna e perversa [...] o desgraçado Polifilo – e só por mim, ó cínica e pérfida bárbara indigna -- morreu. ⁵¹⁶

A morte tem sua característica terrível e dual abordada, não só em seu entrelaçamento com as questões eróticas, mas ainda ao surgir como desejada ou agradável:

Perdido, pois, nestas perniciosas agitações, eram parcas as minhas forças e pensava não poder encontrar outra salvação, aque não fosse aspirar frequente e profundamente a brisa soprante e recebê-la no peito, onde palpitava ainda um pouco de calor vital, depois exaltando-a para fora com a ávida garganta. Não de outro modo, mantinha-me semivivo, colhia como último refrigério as folhas que se haviam preservado úmidas do orvalho sob o carvalho frondoso; elevando-as aos pálidos e ásperos lábios, lambia e chupava-as avidamente para refrescar um

nel primo ponere dil mio dextro pede, in quello instante in abyssu inconsideradamente et me tutto d'amore et da dolcezia occupato veramente moribundo dubitai praecipitare. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 346).

⁵¹⁴ *Non potendo più hogimai resistere né alavincinata morte obviare, respectante nel volto suo grande merore, succrescere uma pallidecoa es squalore appareva, cum gli ochii in terra defixi dimonstrando horamai philtrato fastidio et tedio di guardare la amicabile luce; et, le macilente gene già madide di liquanti rivuli di pianti, il vidi cassitare in terra et prostato, obmutiti gli tubanti sospiri cum le gemente voce, rachiusi gli somersi ochii, allato me se morite. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 391).*

⁵¹⁵ *Et dappò molti, varii, obliqui, ambigui et moletti cogitamenti et ancipiti terriculamenti, exposime ardiella et arendevola di andare ad rivederlo et di volere defuncto respectare quello che cum infesta malignitate non voleva videre vivo. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 413).*

⁵¹⁶ *Venite dunque tutte, dispietate et horribile furie quale ad Horeste, et di l'alma mia convenientemente usate la suprema saevitia, diciò che per mia maligna et perversa cagione il mischino Poliphilo et solo per me, o cagnie et perfida barbara, indigna et immerita, amando et per tanto maleficio infenso è il mischino obito. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 415).*

pouco minha gardanta sedenta; desejava então que Hipsília me mostrasse a fonte Lângia, como fizera aos gregos.⁵¹⁷

Encontrando-me inerte e privado de toda ajuda em tão mortal angústia e dor aniquiladora, ainda que a odiosa morte não seja em absoluto agradável, todavia, nesse impasse, grata eu a julgava⁵¹⁸.

E, no entanto, ai de mim!, meu espírito vacilava e eu lhe resistia, repelia-a e lutava contra a sua funesta chegada. Ardia de paixão e não podia pensar que morreria sem ter colhido os frutos de meu ingente amor; contudo, caso ela repentinamente surgisse nesse momento à minha frente, eu a teria recebido bem.⁵¹⁹

Afinal, a última fronteira da vida, ao lado do amor, consiste em uma das mais formidáveis maravilhas e em um dos mais impactantes *tópoi*, aptos a marcar a memória.

A câmara de maravilhas é o emblema da potência arregimentadora de conhecimentos do Humanismo, epitomiza o desejo de dominá-los, catalogá-los, congregá-los ao alcance daqueles ávidos por absorvê-los. E a *HP*, como obra, em ambas esferas, físico-livresca e letrada propriamente dita, procura emular esse processo. Suas maravilhas tangem, inclusive, mais vastos horizontes. Não se restringem a alumbrar e instigar pela visão do material raro, rico, incomum. As maravilhas polifilescas surgem também da provocação intelectual do alargamento constante – ou do desafio – dos limites da racionalidade, no permanente desafio das convenções intelecto-sensoriais apresentadas pelo cotidiano. É nesse sentido que se vale, por exemplo, do absurdo e do formidável – entendido aqui, num resgate de sua etimologia, como aquilo que, a um só tempo provoca medo e deslumbre. Os dois personagens centrais surgem mortos e redivivos, ao longo da narrativa. Em um primeiro momento, é Polifilo que falece no templo de Diana, conforme narra a voz de Polia:

⁵¹⁷ *Stando cusi in questi perniciose agitamenti, le virtute erano paulatine et nulla altra salute ritrovare pensiculava se non frequente et sedulo haurire et ricevere le recente aure et quelle nel pecto, ove uno pauculo di vitale calore radunato palpitava, riscaldate, cum la absoluta gula foraposcia vomabondan exallare. Non per altra via dunque che semivivo ritrovantime, per ultimo refrigerio prendeva le himide foglie rorulente, sotto la frondosa quercia risirvate, et quelle porgere ali pallidi et aspri labri, cum ingurgitissima aviditare d'ingluvie lambendole a succarenet la siticulosa uvea refrigerare alquanto: desideranto allhora Hypsipyle cheancora, qual agli Graecci, Languida fonte mi mostrasse. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 11).*

⁵¹⁸ *Et quivi ritrovantime nudo et privo di omni suffugio in tanta mortale angustia et dissoluto dolore, benché naturalmente la odiabile morte non sai per modo alcuno grata, ma pur in questa hora gratiosa la istimava. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 55-56)*

⁵¹⁹ *Omè que tale dissociatone di spirito me faceava, di quella renitente, la sua qualitate respuere et iustamente reluctare il sul malvagio advento, perché fortemente incendevami, cogitando heumè che sencia alcuno effecto dil mio imenso amore, tanto dolcemente infiammatosi, defructo deveesse perine, quantunque si al ppraesente caso repentina praesentata si fusse, unquantulo la harei aestimata. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 56).*

Diante disso, perdida toda esperança e esmorecidas suas forças naturais, não mais podendo resistir ou evitar a morte iminente, e com seu vulto manifestando grande tristeza, aumentavam suas brancura e esqualidez. Com os olhos fixos na terra, demonstrando um fastio sobrenatural e tédio por ver a luz amigável, e as macilentas faces já ensopadas de rios de lágrimas gotejantes, prostrado à terra, emitindo suspiros com a voz gemente e fechando os úmidos olhos, ao meu lado morreu.⁵²⁰

Polia, que foge da cena, após esconder o cadáver em um canto isolado do templo, retorna para olhá-lo no dia seguinte e relata sua ressuscitação, em seus braços:

E enquanto colocava a mão sobre o seu frio peito, eu senti um pequeno e surdo pulso palpar, e mais estreitamente abraçando-o [a Polifilo], se aqueceram, excitados, seus fugidios alentos. O coração vivaz, sentido sobre si a tão desejada carne, da qual a alma se nutria, se desperta, suspirante, e reabrem-se as pálpebras então fechadas.⁵²¹

Observe-se que, mais do que catalepsia ou desmaio de alguma ordem, o desfalecimento de Polifilo seria mesmo a morte, em que seu espírito se depreende do corpo para encontrar com a benfazeja Páfia, um dos epítetos de Afrodite, como elucida a narrativa na sequência.

Do mesmo modo, Polia, é declarada como morta (em uma provável fusão da personagem com a sua equivalente histórica, a jovem Lucrecia de Treviso, de fato falecida) nos paratexto preambular de Andrea Marone, assim como nos epitáfios que surgem ao fim do livro, após a narrativa, enquanto ao longo da matéria narrada nos primeiro e segundo livros da *HP*

⁵²⁰ *Dunque, avidutosi di questo, perdita omni speranza et absumpte le naturale forcie, non potendo più hogimai resistere né ala vicinata morte obviare, repectante nel volto suo grande merore, succrescere uma pallidecia et squalore appareva, cum gli occhi in terra defixi dimostrando horamai philtrato fastidio et tedio di guardar ela amicabile luce; et le macilente gene già madide di liquanti rivuli di pianti, il vidi cassitare, in terra prostrato, obmutiti gli tubanti sospiri cum le gemente voce, rachiusi gli somersi ochii, allato me se morite.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 391)

⁵²¹ *Et alquanto postali la mano sopra del freddo pecto, io sentivi in esso uno pauculo et surditato pulso rebullire, et più seratamente abraciantilo se riscaldarono excitati gli sui fugati spiriti, et el vivace core sopra sé le tanto optatissime carne sentendo, nelle quale l'alma se nutriva, se evigiloe suspirulante et reaperte le occluse palpebre.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 415).

permanece viva. Ela chega mesmo a falar do *post mortem* no segundo epitáfio, composto à maneira de uma lápide.

Em meio a mágicas cenas de triunfos divinos e banquetes sensoriais alternam-se, vez por outra, imagens grotescas, como a dos corpos esquartejados que colocam Polia em choque no *Capítulo XXVII* da *HP*, no qual ela narra o sonho terrível que tivera, após se negar a entregar-se ao amor, negligenciando os pedidos de Polifilo e abandonando-o morto no Templo. Nessas cenas, Cupido castiga cruamente jovens que optaram pela frieza em vez de aderirem aos seus caprichos eróticos:

Quando as moças, com a voz embargada, soltavam um último gemido, o garoto, alheio a qualquer humanidade, cortou-as ao meio e, rasgando seu peito feminino, arrancou-lhes o coração ainda vivente e o atirou às ferozes aves; as vísceras fumegantes lançou às águias famigeradas, e o resto dos lívidos corpos, esquartejado, às feras [...]. (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 396).⁵²²

Vale notar que a ambientação cruenta chega, literalmente, ao âmbito gráfico nessa parte da narrativa. Além da ecfrástica construção verbal dessa carnificina, há também as xilogravuras que a representam:

⁵²² *Et il puello, da lui ogni humanitate remota, le percite fanciulle l'ultimo pianto e voce prolata, plectebondo in due partizione secoe, et, reserato il femello pecto suo, il vivace core detraxe, et quello ad gli feri volatili proiecto et le fumante viscere alle sceve aquile et il residuo degli pallidi corpi inquartato a gli rabidi animali* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 396).



Figura 50: Cupido fustigando as jovens que se negavam ao amor. Xilogravura. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499, B iii, recto⁵²³.



Figura 51: Cupido eviscerando as jovens que se negavam ao amor e jogando seus despojos às bestas. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. Veneza: Aldus Manutius, 1499, B iii, recto.⁵²⁴

⁵²³ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f409.item.r=hypnerotomachia>>

⁵²⁴ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f411.item.r=hypnerotomachia>

Além da exploração da tópica da *terribilitas* de Eros, tem-se aí o recurso a outras tantas, como a do vilipêndio dos cadáveres como suma punição, que remonta ao épico homérico em que o temor máximo dos heróis era exatamente que essa cena, típica de batalhas, se realizasse e seus restos mortais servissem de repasto a cães e aves. Note-se que tanto o campo de Eros, como o campo de batalha épico são igualmente arenas de guerra, tópica verificável já em Safo de Lesbos (circa VI a. C), assim como o epíteto *glykipikros*, recorrente na *HP* e igualmente típico dessa poeta. Uma vez que declaradamente trata da *erotomachia*, a batalha do amor, são inúmeras as retomadas das práticas bélicas de Eros dentro do livro. Seguem alguns exemplos:

Assim saqueado, despojado, inteiramente vencido, dispunha-me a colher um punhado de frescas plantinhas e, oferecendo-lhe suplicante, dizer: rendo-me.⁵²⁵

[...] porque essa se introduzira docemente na minha mente com meus primeiros amores, cheia de insídias, como o cavalo de Troia, provocou implacável e eterna luta para fixar-se de vez em meu tenaz e simples coração que, facilmente seduzido pelo dulcíssimo semblante, não demorou em romper-se e abrir-se de todo aos amorosos ardores e incendiar-se de bom grado com os prazerosos fogos, rendendo-se por completos. Instalado habilmente o arqueiro cupido como tirano em meu coração cativo, e atando-me fortemente com firmíssimas cadeias de amor, eu sentia que sua sangrenta e persistente mordida me pungia danosamente e atacava com violência e que eu já submisso ao arbítrio de suas duras, ainda que prazerosas leis, cheio de ambíguo amor, suspirando sem fim derretia-me.⁵²⁶

[...] no recôndito do meu aredente coração o contínuo assalto de minha senhora Polia que, embora ausente, ocupava, saqueava e aniquilava minhas forças⁵²⁷.

⁵²⁵ No original, há uma retomada do latim “*herbam-do*”. Na Roma Antiga, tanto oferecer um maço de ervas ao opositor, como delatar essa sentença assinalavam a rendição no campo de batalha.

⁵²⁶ *Per la cagione di tutte queste cose, manubio et spolio et vinco totalmente, era disposto allhora cum il pugno apprehendere dele fresche herbule et ad essa offerendole suplice dire: Herbam do. [...] Perché già nella prima coctura degli primi amorosi incendii in la mente dolcissimo (ma quale completo et farcito d'inside cavallo in Troia) introducto, dede primordio aeternalmente una incognita et implacabile pugna, nel tenace core et simplicissimo di rimanere profondamente infixa. Il quale facilmente da uno dolcissimo semblante seducto, senza morainconsultamente non si tardoesfindirsete tuttoad gliamorosi accessori et accendimenti latamente fenestrarsene et ad gli piacevoli fochidispositamente racenderse et de tantofasceaptamente sottometerse.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 142-143)

⁵²⁷ *Del mio inverfesciente corela indesinete pugna, quantunque absente, di madona Polia, di omni mia vistute occuparia e depopulabonda praedatrice.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 109).

A exploração da morte ao lado do amor é um expediente da *terribilitas*, porém pode também ser vista de uma outra forma. A revivificação de ritos da antiguidade tardia e a criação de liturgias particulares é inclusive um movimento que acompanha a formação das coleções de antiguidade, comuns na Península itálica notavelmente a partir do século XIV. Em várias das Câmaras de maravilhas transcorriam ritos encenados que aludiam aos Mistérios pagãos (Cf. Lugli 2005). Nesses ritos, como o Órfico, o de Elêusis, o de Ísis ⁵²⁸, o neófito deveria morrer para renascer para o conhecimento.

Não só na *HP* o casamento ritual de Polia e Polifilo transcorre num esquema ritualístico que instaura os mistérios de Vênus, como a jornada iniciática do personagem é um caminho amoroso do conhecimento. Sob esse prisma, o fato de o personagem centra morrer e reviver é menos uma falha de enredo do que uma alusão clara ao processo de iniciação, que se tenta representar em seu percurso.

Falguières (2010) tem como gesto emblemático, que inaugura esse tipo de prática nos ambientes cortesãos da Península Itálica a “invenção” de uma tábua romana antiga, em Latrão, no dia de pentecostes de 1347. A antiguidade teria sido descoberta por Cola de Rienzo, o único cidadão capaz de decifrar as inscrições contidas no material e que, segundo ele, consistiam na *Lei de Vespasiano*. Em torno da exposição e apresentação dessa tábua, se constituíram muitos rituais de laudação da antiguidade. Estava instituída uma práxis legitimadora que iria pontuar os ambientes em que predominassem coleções antigas e se posicionaria dentro dos ambientes de corte, junto a *studioli* e câmara de maravilhas.

Das liturgias imperiais do Papa Paulo II aos dispositivos triunfais das coleções da Valle ou de Farnèse na Roma do século XVI, a tesourização dos mármore e dos bronzes é instrumento de uma reativação concentrada do regime antigo [...]. Por exemplo, o ritual de veneração da Lettera Fiorentina, um códex dos Panilectos de Justiniano Exposto sob um ritual minucioso de ostentação que reciclava as liturgias da antiguidade tardia do qual em 1493, Politiano pode fornecer a descrição. Por uma ou outra vez, a tesourização dos antigos suscitou uma nova tradição do tesouro medieval e nos proíbe de postular uma

⁵²⁸ Observe-se que esses Mistérios são os apresentados no *Asno de Ouro*, de Apuleio, obra emulada dentro da *HP* em diversas de suas características, inclusive a de apresentar uma narrativa dentro do sonho.

continuação real destas instalações até as câmaras maravilhosas do século XVI.⁵²⁹

E todas essas distorções do esperado, do usual, ou do plausível nascem sob um espectro linguístico hermético, arcaizante, quase uma liturgia tantalizante e glossolálica.

2. 4. 2 *Meraviglia, imaginatio*

Maravilha, meraviglia, merveille, marvel. Todas essas palavras guardam uma etimologia comum, a forma latina tardia *mirabilia*, que evocaria as coisas a serem miradas, fruídas com admiração, notavelmente pela visão⁵³⁰. A mesma noção ressurge nas formas de *admirare* que pontuam o texto. Porém, em nenhum desses casos se trata de movimento de observação puro e simples. Sob o radical latino *miror*, na base de todos esses sintagmas, estaria a ideia essencial de admiração, perplexidade, ou ainda, de olhar pasmado. Igualmente apoiado no sentido da visão, estará o conceito de *imaginatio*, fundamental na *HP*. Numa tomada literal, o termo pode ser compreendido como a “formação de imagens (lat. *imago, imaginis*)”, um processo a partir do qual a história do Ocidente derivaria as noções ulteriores afins de *imaginação*. O imaginar como pensar criativo é, pois, inclusive em nossa tradição vocabular portuguesa, calcado originalmente na visão.

Obviamente, o conceito de visão se estendeu aí para o de percepção e elaboração de cenários mentais que encampam facilmente o conjunto de lugares-comuns formado a partir

⁵²⁹ *Des liturgies impériales réinventées par le pape Paul II aux dispositifs triomphaux des collections Della Valle ou Farnèse dans la Rome du XVIe siècle, la thésaurisation des marbres et des bronzes est l'instrument d'une réactivation concertée du régime antique des [...]. Par exemple le rituel de veneratio de la Lettera Fiorentina, un codex des Panilectes de Justinien, exposé selon un rituel minutieux d'ostensio recyclent les liturgies de l'antiquité tardive dont encore eî 1493 Politien peut livrer la description. Par l'une ou l'autre voie, la thésaurisation des antiques a suscité un nou- veau régime des objets précieux qui bon gré mal gré interfère avec la (ou les) tradition(s) du trésor médiéval et nous interdit de postuler une réelle continuité de celle(s)-ci attx **Wunderkammern** du XVIe siècle ûnissant.* (FALGUIÈRES, 2010, p. 244).

⁵³⁰ Obviamente, não é o caso aqui de mobilizar etimologias para elucidar sentidos atuais de certos termos. Mas de flagrar a vinculação histórica de conceitos, na base dos desdobramentos da mudança linguística. São as marcas desses vínculos que se deixam entrever em funcionamentos diversos dessas palavras e no trânsito dos conceitos que promovem.

dos dados advenientes de todos os cinco sentidos humanos.⁵³¹ A *HP* investe frontalmente em criar cenas, *imagens*, muitas vezes maravilhosas, por meio de constantes écfrases. O investimento na *imaginatio* é, pois, constante na obra atribuída a Colonna. Seja constituída por palavras que desenham quadros diversos, seja por meio da apresentação efetiva, gráfica, de formas, objetos e espaços, o processo de geração de cenários incríveis suscita a curiosidade, excita a mente e motiva a busca do conhecimento. Sem dúvidas, trata-se de um procedimento também perceptível em câmaras de maravilha.

Ao abordar o vocabulário artístico do dos séculos XV e XVI, Kemp (1977) alude à capacidade de “formação de imagens” sob a ideia de *fantasia*, ou de sua corrente tradução latina *imaginativa* ou *immaginazione*:

A definição de imaginação como a capacidade de formação de imagens tem permanecido relativamente constante desde os tempos clássicos, embora as atitudes concernentes a ela tenham flutuado amplamente. O termo grego *φαντασία* foi geralmente traduzidos por “imaginação” (*imaginativa* ou *immaginazione*), embora às vezes tenha da do origem à transcrição fonética *fantasia*. Um ponto de partida compatível é a definição de Aristóteles: “Imaginação é aquilo em virtude do que uma imagem surge para nós” – o que passou por um processo de redefinição contínua nas mãos dos filósofos do primeiro cristianismo e dos medievais, como Nemesius, Agostinho, Avicena, Alberto magno e Roger Bacon. (KEMP 1977, p. 361)⁵³²

Quanto às nuances da variação do conceito, diacronicamente, cabe notar que seriam duas as ideias de *imaginatio* predominantes no período: uma mais sensorial, representativa, outra deliberativa, ou ativa. Ao passo que a primeira consistia em um movimento da percepção, a segunda era uma operação do âmbito cognitivo para compor imagens, sonhos e emular a

⁵³¹ Curiosamente, essa relação é flagrável em outro circuito etimológico ligado ao mesmo campo semântico. No contexto linguístico anglo-saxão, essa ideia de pasmar-se com admiração estará também em *wonder*, de origem anglo-germânica. E dinâmica semelhante se vê na aplicação o do verbo *to wonder*, imaginar.

⁵³² *The definition of imagination as the image-forming capacity has remained reasonably constant since classical times, though attitudes towards it fluctuated widely. The Greek term φαντασία was generally translated as “imagination” (imaginativa or immaginazione), though it sometimes also gave rise to the more phonetic transcription, fantasia (or phantasia). A suitable starting-point is Aristotle’s definition — “Imagination is that in virtue of which an image arises for us” - which underwent a process of continual redefinition in the hands of early Christian and medieval philosophers, such as Nemesius, Augustine, Avicenna, Albertus Magnus and Roger Bacon. (KEMP 1977, p. 361).*

experiência sensorial. Era possível mesmo distinguir essas duas formas, denominando-as, respectivamente de *imaginatio* e *imaginativa*.

É essa segunda, no entanto, que incorpora processos retóricos e poéticos, a ponto de Kemp (1977) posicioná-la na base do modelo de *invenzione*, ou *inventio*, almejado por artistas cortesãos do período: a concepção de uma seleta de temas interconectáveis, capaz de articular construtos e conhecimentos diversos e promover, muitas vezes, desafios interpretativos à altura da inteligência de seu público. Uma vez que a formulação de imagens diversas tendia a se realizar sob várias possibilidades compositivas, explorando não só a necessidade de imitar elementos, mas de representá-los de maneira mais abrangente, vinculando-os a tópicos mitológicas, por exemplo, a *inventio*, uma vez sob a *imaginatio* destacava seu caráter emulativo.

2. 4. 3 Visualidade, Arte e Retórica

O maravilhoso surge especificamente conectado à conceitos como os de *inventio*, *imaginatio* e *phantasia*, na obra atribuída a Colonna. Esse vocabulário passava, então, por um conjunto de ressignificações não apenas nas poéticas literárias, mas também nas visuais e arquitetônicas dos séculos XV e XVI (KEMP, 1977). Embora, obviamente, seja ingênuo pressupor justas equivalências entre perspectivas teóricas de diversas modalidades artísticas, o rol de confluências entre elas é inegável. Do mesmo modo, no caso específico da *HP*, tais aproximações são particularmente validáveis, visto que a obra apresenta um considerável cabedal metarreflexivo sobre as artes visuais, escultóricas e, reconhecidamente, sobre a arquitetura.⁵³³

Na *HP*, é abundante a remissão às artes. Embora surjam alusões frequentes à música e à dança, sendo ainda o livro em si uma metaexploração das poéticas letradas, merecem destaque as visuais. Seja pelo emprego de xilogravuras na sua composição, seja pela citação constante de obras da pintura e escultura surgidas na narrativa, ou ainda pelo emprego de

⁵³³ Note-se inclusive, que a *HP*, não apenas é foco constante de estudos de arquitetura, mas inclusive, não raro surge considerada como uma obra dessa área do saber. A tradição de concebê-la dessa forma segue desde Temanza (1778), encontrando mesmo eventuais ecos na contemporaneidade. A exemplo, veja-se KEMP (1977, p. 365), que a designa de “architectural romance” e Lefavre (1997).

terminologia própria dessa esfera, a obra apresenta estreita relação com a visualidade e as suas diversas *tékhnai*. A valorização do construto visual é envolvida, inclusive, pela poética da composição verbal. A écfrase é expediente cujas frequência de emprego e o nível de detalhamento marcam a concepção textual da *HP*.

Além disso, a linguagem do livro pontua o vínculo com as artes por meio da seleção vocabular. Como lembra Oettinger o texto é repleto de termos que remontam à arte.

A grande pirâmide, assim como as outras extensas descrições de Polifilo É marcada por palavras como *cogitare*, *terribile*, *factura*, *stupore*, and *mirabilia*. Embora esses termos da composição imagética e do maravilhamento representem apenas uma fração do vocabulário da arte que emerge de uma leitura minuciosa da *Hypnerotomachia*, eles podem ser tomados como categorias amplas para classificar outros apalavras relacionadas à arte que fazem o léxico polifiliano da criação poética e da imaginação.(2000, p. 64)⁵³⁴

A preocupação com o respeito a regras da composição visuespacial é frequente. Observem-se, no excerto a seguir, as admoestações sobre a importância da harmonia:

Em sequência ordenada vinha a admirável cornija, com todos os traços que dignamente contribuem para a elegância da obra, porque, do contrário, assim como, quando, no corpo humano uma qualidade não concorda com as outras, sobrevém a enfermidade; e como quando não há harmonia e boa convivência na composição e os acidentes não estão sabiamente distribuídos no devido lugar, ocorre a deformidade, assim, sem tirar nem pôr, é disforme e doentia a confecção em que não se encontra a devida harmonia e a ordem adequada⁵³⁵.

⁵³⁴ *The great pyramid, like Poliphilo's other lengthy descriptions, is marked with words such as **cogitare**, **terribile**, **factura**, **stupore**, and **mirabilia**. Although these terms of imagining, making, and wonder represent only a fraction of the vocabulary of art that emerges from a close reading of the *Hypnerotomachia* they could be taken as broad categories for classifying other related art words that make up the Poliphilian lexicon of poetic creation and imagination.* (OETTINGER, 2000, p. 64)

⁵³⁵ *Ordinatamente da poscia seguiva la facinorora coronice, di tali liniamenti, quali ad tanta elegancia di opera decentemente concorreno; perché altramente, cusi quale nel'humano corpo, uma qualitate da l'altra discorde, la aegritudine acede, perché la convenientia non si ritrova in amicita dil compósito, et, gli accidenti al loco dovuto non essendo concinnamente distributi, sequita deformitate, cusi, né più né meno, dissona è qualla fabrica et inferma ove non si trova debita harmonia et commudulato ordine.* (*HP*. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.44)

Nesta parte, o foco está na proporção:

Por desconhecerem a justa distribuição, os modernos ignorantes confundem-se a este respeito. Mas nosso sapientíssimo mestre compara o edifício com o corpo humano bem proporcionado em suas partes e vestido decorosamente⁵³⁶.

A relação com as artes plásticas, no entanto, transcende o recurso aos lugares-comuns de suas poéticas. Na *HP*, se revela uma intimidade peculiar com esse rol de conhecimentos, por meio da descrição, por exemplo, de procedimentos técnicos elaborados:

Caminhava passo a passo, examinando atento com tanta habilidade na arte da pintura tivera ele o cuidado de dispor com meditada distribuição as figuras mais próximas nos devidos planos, e como as linhas do edifícios convergiam para os objetos, e como alguns lugares quase se perdiam de vista, e as imperfeições tendiam pouco a pouco à perfeição, e chegavam aos olhos como acontece na realidade: com os delicados adornos, águas, fontes, montes, colinas pequenos bosques, animais. O colorido esmaecia-se com a distância, com a incidência de luz e com oportunos reflexos nas dobras das vestes e em outros detalhes, não sem bastante emulação da engenhosa natureza. Tão admirado e absorto na contemplação estava, que me via quase fora de mim.⁵³⁷

Nesse excerto se flagra domínio técnico da representação bidimensional da tridimensionalidade, própria da pintura. O personagem tece uma análise em que a consciência

⁵³⁶ *La quale cosa gli moderni idiote confudeno ignorando la locabile distributione. Imperò il sapientissimo maestro nostro al bene partecipataamente proportionato et decoraamente vidtito corpo humano assimiglia lo aedificio.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.44).

⁵³⁷ *Et quivi, pede enanti pede transportantime, pertinacemente examinaando cum quaanta directione di arte picturaria observato havesse di collocare com pensiculata distributione le promptissime figure sopra gli iusti piani, et come le line dille fabriche allo obiecto trahevano et come dagli ochii alcuni lochi quase se perdevano et le cose imperfecte reducte a poco a poco al perfectio, et cusi per contra il suo iudicio ad gli ochii concedendo; com exquisiti parergi, aque, fonti, monti, colli, boscheti, animali; dipravatro il coloramentos cum la distantia et cum il lume opposito et cum gli concinni reflexi nelle plicature dille vestimente et nelle altre operature, nom cum poca aemulatione dilla solerte natura; in tanto mirabondo at aabsorto che in me quase non era presente.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 53).

da perspectiva linear (manifesta na alusão à disposição de “planos” e na “convergência de linhas”) surge concomitantemente à observação da perspectiva de cor, estabelecida pelo gradiente colorífico empregado na pintura, que se rebaixa ou azula, esmaece, na medida em que representa pontos mais distantes da vista do observador e pela perspectiva aérea, ou minguante, denotada pelos objetos que ‘quase se perdiam de vista em uma imperfeição que tendia à perfeição’. Este último é, inclusive, um modelo de perspectiva ainda não amplamente difundido no período⁵³⁸. Sua primeira definição teria sido a de Leonardo da Vinci, em seu *Tratatto della Pittura*, escrito entre 1482 e 1518:

A ciência da pintura compreende todas as cores da superfície e as figuras dos corpos que com elas se revestem, e sua proximidade e distância, segundo a proporção entre as diversas diminuições e as diversas distâncias. Esta ciência é mãe da perspectiva, isto é, da ciência das linhas de visão, ciência que se divide em três partes; destas, a primeira somente compreende. A construção linear dos corpos (perspectiva linear), a segunda, o esfumaçamento das cores em relação às diversas distâncias (perspectiva de cor), e a terceira a perda da determinação dos corpos em relação às diversas distâncias (perspectiva minguante) da Vinci, L. (2.44)⁵³⁹.

Tratava-se, portanto, de conhecimento bastante específico. Nível similar de domínio é demonstrado frente a escultura, ao se mencionar a técnica de aproveitamento dos veios da pedra:

O menino estava esculpido habilmente num veio branco de ágata ou ônix, e a ave em sardônica, que outro veio da pedra, esta admirável escultura deixou-me estupefato, ao pensar com que perspicácia ideou o

⁵³⁸ Vale observar que L. B. Alberti já havia estabelecido os fundamentos geométricos da perspectiva linear no seu tratado *De Pictura* (1435).

⁵³⁹ *La scienza della pittura si estende in tutti i colori delle superficie e figure dei corpi da quelle vestiti, ed alle loro propinquità e remozioni con i debiti gradi di diminuzioni secondo i gradi delle distanze; e questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali. La qual prospettiva si divide in tre parti, e di queste la prima contiene so lamente i lineamenti de' corpi; la seconda tratta della diminuzione de' colori nelle diverse distanze; la terza, della perdita della congiunzione de' corpi in varie distanze.* DA VINCI, *Trattato della Pittura*, 2.44

elegante artista uma aplicação tão apropriada da natureza dessa pedra a tal função e propósito.⁵⁴⁰

Há ainda preocupação em nominar técnicas de pintura, distinguindo, por exemplo, o uso da encáustica. Portanto, não apenas no nível da “pintura com palavras”, a *HP* investe na visualidade. A demonstração de habilidades técnicas específicas estende essa abordagem para o nível material da produção e reprodução das imagens. Soma-se a isso o fato de que as ilustrações representam imagem com imagem, apontando para um trabalho metalinguístico também com a linguagem visual. Mais uma vez se observa aqui o tipo de reiteração e imbricamento caro à poética da obra e perceptível também na disposição das diversas coleções ao longo do livro.

Quanto às ligações entre as artes plásticas, a retórica e a mnemotécnica evidenciadas na recorrência de determinado conjunto vocabular dentro da obra, um primeiro termo a destacar é *cogitare*. Geralmente, quando Polifilo se põe a conceber as visões que se desdobram em écfrases, surgem itens lexicais formados a partir do radical prefixado *cogit-* (do lat. *co-*, ‘juntamente’, + *gitare*, ‘colocar em movimento, agitar, discutir’). Essa forma usualmente remete a um estado mental ativo, em que o pensar, o meditar, implica produzir, criticar, averiguar, deduzir. Ao se deparar com o templo e descrevê-lo, por exemplo, Polifilo se dedica a considerar, cogitar, qual teria sido o método constitutivo ali empenhado.

Por isso, eu **cogitei** longamente com quais instrumentos de ferro e com quanto labor manual e numerosos homens e tamanho artifício tivesse sido produzido⁵⁴¹ **[grifo nosso]**

Inúmeros exemplos de uso desse termo se seguem ao longo da narrativa. E as *cogitationes* de Polifilo dizem respeito ao próprio ato de selecionar e combinar a sua

⁵⁴⁰ *Esso puerulo era dilla vena candida dil'achates overo onyce exacto artificiosamente, et lo alite dil sardio, che è l'altra vena in seme coenute. Per il quale exquisitissimo expresso i' steti stupefacto, excogitando como lo elegante artifice cusi perpicemente se imaginoe di applicaare aptissimamente quella petra ad tale officio et proposito. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p.43)*

⁵⁴¹ *Lo allamento de'quali monti aequato era perpendicularmente dalla cima giu fina all'area. Per la quale cosa io sopra di me steti **cogitabondo** cum quali ferrei instrumenti et cum quanto trito di mane di homini et numerositate, tale et tanto artifício violentemente conducto cusi fusse [...] **[grifo nosso]**.*

experiência, ou memória. Ao lado de *cogitatio*, há o emprego de *excogitare*, que surge no sentido de “descobrir, ponderar, elaborar ou concluir pela análise”. Nessas acepções, é vinculável a um sentido de *inventio*, via definição ciceroniana: *inventio*, seria, pois a descoberta (*excogitatio*) de coisas verdadeiras ou verossímeis⁵⁴². Esse emprego encontra suporte na teoria retórica do período sob Lorenzo Valla⁵⁴³, por exemplo e, a despeito de uma primeira aparência, se coaduna à noção de *inventio* como agregação de elementos a serem empregados em uma composição (retórica ou artística). Pensar detidamente, *excogitare* sobre esses itens vai além de mera escolha furtiva. Assim, reflete o delicado teor trabalho compositivo, analítico, analógico que perpassa tal princípio poético.

Outro conceito importante no perfilamento do cabedal terminológico de intersecção entre artes, mnemotécnica e retórica, na *HP* é o de *fantasia*. Na filosofia platônica, essa era uma faculdade da apetência da alma advinda do fígado. Sua ação era dúbia e artilosa: a mente poderia facilmente ceder aos encantos das imagens ou *phantasmas*, fosse em vigília, ou dormindo. No entanto, era essa mesma característica que dava aos homens o poder da profecia, por exemplo. Quando inibidas as amarras da racionalidade, quer pelo sono, ou por condições anormais, devido à doença ou à inspiração divina, *phantasmata* são formados. Esses podem ser utilizados pelo intelecto para prover revelações e descobertas incríveis⁵⁴⁴. Essa é a espécie de insanidade inspiradora que surge no vate, no poeta, no amante⁵⁴⁵ apaixonado e que se revela, ora dádiva, ora perdição.

Fruto de uma potência imaginativa de caráter dúbio, a fantasia ora é compreendida como manifestação de um desequilíbrio, resultando em produtos artísticos desregrados e mal enjambrados, sem verossimilhança, ora se revela como chave para as mais arrojadas concepções. Na obra atribuída a Colonna, esse caráter dual não se encontra completamente dissolvido, conforme o excerto seguinte permite ver:

Afastando, porém, depressa as ingentes e angustiosas meditações e imaginações fantásticas, rememorando com deleite todas as coisas admiráveis, sagradas e divinas que até aqui vi desnuda e abertamente,

⁵⁴² “*Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium*”. CICERO, *De inventione* 1.7.

⁵⁴³ VALLA, L. *De linguae latinae elegantiae*, 5.2.

⁵⁴⁴ Cf. PLATÃO. *Timeu*, 45 d-46 c.

⁵⁴⁵ Esse paralelo é imortalizado em um verso shakespeariano, por exemplo, em que se aproximam o lunático, o apaixonado e o poeta, posicionando-os todos como indivíduos sob uma forte confluência da imaginação. Cf. SHAKESPERARE, W., *Twelfth Night* 5.1.2-8

convenci-me por fim de que não se tratava de prodígios enganosos nem mágicas falaciosas, mas sim de coisas que eu não compreendia perfeitamente.⁵⁴⁶

Contudo, aqui, o caráter enganador, delirante da imaginação fantástica ganha uma explicação que o lança para o intelecto. Em suma, a extravagância desse aparato imaginativo serve para despertar a consciência do desconhecimento.

Em outras passagens também fica evidente esse vínculo entre o potencial fantástico e inteligência. As três cortinas que protegem a entrada do reduto de Eleuterilide são guardadas, respectivamente, por três personificações: Cinósia (o Movimento), Indalomena (a Imaginação fantástica) e Mnemosine (a Memória, ou faculdade do pensar). Essa sequência remete ao caminho, à busca, do saber por meio de expedientes esplendorosos. Uma experiência que se deflagra de modo mais objetivo e acirrado para Polifilo uma vez que ele adentra o reino dessa rainha.

As quimeras, *nonsenses*, hibridismos de toda ordem, típicos dos *fantasmata* delirantes são a base da narrativa da *HP*. Note-se, contudo, que ao posicionar todo esse arcabouço de itens de fantasia no texto, seu autor o fez estabelecendo se tratar não apenas de um sonho, mas de um sonho dentro do sonho, fruto de uma mente acometida pela *aegritudo amoris*, cujos sintomas compreendiam a produção de delírios e devaneios.

O expediente da fantasia é, pois, empenhado no livro, contudo, de modo a não ferir as regras poéticas de verossimilhança, por exemplo.

2. 4. 4 Maravilhamento e Poética

Giannetto (2015, p. 112) estipula, a partir da noção de *maravilha*, aproximações possíveis entre a *HP* e o enigmático jardim de Bomarzo. Mais especificamente, essa autora

⁵⁴⁶ *Poscia che subtracto era dalle longe et anxie cogitatione et phantastice imaginatione, exquisitamente tutte le mirande, sancte et divine cose da me fin qui nude et apertamente vise rimemorando, finalmente io conobbi non essere inganevoli praestigii né fallacie magie, ma veramente imperfecte comprahense. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 178).*

recorre à poética do maravilhamento de Francesco Patrizi (1529-1597) para compreender as incongruências apresentadas nos caminhos, tanto dos visitantes do *Sacro Bosco*, como de Polifilo. Porém, não se trata de vínculo epistemológico direto. Afinal, ao tempo da publicação da *HP*, Patrizi não era nascido, o que inviabilizaria, obviamente, uma relação objetiva entre a sua obra e a atribuída a Colonna.

Sob o suposto anacronismo que residiria em posicionar Patrizi nas bases das escolhas narrativas da *HP*, está um conjunto de lugares e medidas poéticas que passa a se consolidar nos círculos letrados da época. Não necessariamente há que se enxergar um trânsito imediato entre ambos esses autores, mas é possível, antes, concebê-los inseridos em um mesmo grande circuito retórico e poético.

Giannetto (2015) sugere que a similaridade entre a escola retórica de Colonna e a poética de Patrizi se dá pelo fato de ambos rejeitarem o princípio aristotélico da mimesis, caracterizado aqui basicamente pela necessidade de verossimilhança na *poiesis*. Eis aí o efetivo ponto de ligação entre ambos, que fixam o maravilhamento como meta, quer da fruição poética, quer da meditação no modelo monástico.

Da grande obra de Francesco Patrizi, *Della poetica*, apenas volumes foram publicados em 1586: *La deca istoriale* e *La deca disputata*. Nesta última, estaria cristalizada a ideia central de sua concepção poética: “A imitação por semelhança não faz poesia” (PATRIZI. *La Deca disputata*. Vol II, p. 85). A imitação, a mimetização de imagens do real seriam, antes, objeto da história, que das Letras.

Segundo essa perspectiva antiaristotélica, a função do poeta seria alterar a realidade e renovar as formas dos elementos do mundo, não apenas reproduzi-las. Em *La deca ammirabile* esse raciocínio se evidencia:

Toda poesia deve ter como objeto o inacreditável/incrível, porque esse é o verdadeiro fundamento da maravilha, que tem de ser, portanto, objeto de todo poema. E qualquer poeta que não o atenda ou o use cometerá um grande erro em sua arte, tamanho que não poderá ser perdoado.” [...] Tem de haver [no poema] coisas incríveis, se o maravilhoso deve ser conhecido a partir delas, porque o acreditável não é capaz de fazer emergir o maravilhoso. (PATRIZZI, *Deca ammirabile*, p. 307, apud GIANNETTO, 2015, p. 112)

No entanto, uma poética do incrível carecerá sempre de algum arrimo na realidade para não se tornar mero exercício de *nonsenses*. Diante disso, Patrizi propõe sua *potenza ammirativa*, ou potencial de admiração, uma faculdade da alma, entre razão e emoção: “algo novo e repentino e inesperado que apareça diante de nós cria um movimento em nossa alma, quase contraditório em si, entre acreditar e não acreditar. Acreditar porque se vê que a coisa existe; não acreditar porque é repentinamente nova e nunca antes vista ou sabida”. (PATRIZZI, *Deca ammirabile*, p.307, apud GIANNETTO, 2015, p.112).

A *meraviglia* habitaria exatamente na intersecção entre fantástico e irracional, materializável em uma combinação de palavras e imagens logicamente incompatíveis, ou na apresentação do impossível sob a aparência de verossimilhança e coerência. Retomando um elemento caro à *HP*, é possível dizer que da *coincidentia oppositorum* nasceria a maravilha.

Algumas cenas do livro são emblemáticas nesse sentido. Polifilo se acha em um *locus amoenus*, que é, na verdade, uma selva escura. O *tópos* clássico da *ampia e amenissima pianura*, como lembra Giannetto (2015, p. 113) é desprovido do canto dos pássaros, murmúrio de águas e outros sons que os acompanham, e surge imerso em um silêncio absoluto e sombrio. Uma primeira contradição aparente.

Do mesmo modo, na emblemática cena de seu encontro com o lobo, Polifilo vê o animal, quer gritar mas não consegue. A falta de voz e a *inania verba* são reações encerradas nos *tópoi* sobre o maravilhamento, encontrado, por exemplo, também no *Orlando Furioso*: “A maravilha aperta os lábios e levanta as sobrancelhas. Do mesmo modo. Enéas na Eneida, fica sem palavras ante o fantasma de seu pai”, como lembra a autora (2015, p. 114)

A maravilha não se constitui em um dos lados da dicotomia razão/emoção. É antes plasmada na dinâmica entre ambos, em um confronto que estabelece uma ponte entre esses polos. Trata-se de uma mistura de ignorância e conhecimento que está já na engrenagem primeira da *curiositas* característica do ambiente humanista, uma vez que então compreendida como aquilo que conduz à sabedoria.

Uma poética antimimética da maravilha seria, pois, em grande medida, uma poética de emulação da realidade, devotada a transcendê-la ou superá-la. E aqui não se pode deixar de ver uma retomada do conceito grego antigo, em que o maravilhamento surge como uma força motriz do saber em Platão e em Aristóteles.

Ao longo da *HP*, surgem inúmeras alusões às noções de admirável e maravilhoso. São aplicações adjetivas dessa ideia sobre cenas e objetos determinados, manifestas em formas

vocabulares que evocam, sob o radical latino “*mirum*”, a necessidade de deter-se diante de algo e enlevar-se, mobilizando todo um arcabouço intelectual e sensorial para tanto.

A noção de *admiração*, *maravilhamento*, *maravilha* que perpassa a narrativa polifilescas é, contudo, pautada por sentido atribuível ao termo ao longo dos séculos XIV a XVI e que viria a ser bastante redimensionado a partir do século XVII. Na *Hypnerotomachia*, a maravilha se manifesta na análise do labor minucioso, na observação de obras de engenharia precisa e, notavelmente, ante as listas ou coleções desses *artificialia* (e de inúmeros outros, como joias, pinturas, ricos objetos decorativos e até elementos de indumentária como sapatos), e também dos *naturalia* (plantas, pedras, animais). Sob um afã enumerador, que dialoga firmemente com a ambição catalogadora característica das coleções em si, os elementos maravilhosos na *HP* surgem a serviço da percepção somada à inteligência. Tanto é assim, que, ao longo da narrativa, disputam com o maravilhamento causado por determinados itens, inúmeras explicações e esforços didáticos minuciosos determinados a revelar ao leitor o empenho intelectual contido em certos objetos, a fim de, diante desse aspecto específico, promover uma admirada fruição. Um caso claro disso são as detalhadas relações entre medidas arquitetônicas que pontuam a obra, como as apontadas pelo personagem Polifilo em:

É fácil obter êxito no traçado da cornija superior, fazendo-se um quadrado dividido em diagonal, toma-se a justa medida da proeminência. Tomando-se então em conjunto toda a figura dos vinte e quatro quadrados, acha-se a sesquiáltera OPQT, que contém um quadrado e meio; este meio quadrado divide-se em seis partes iguais mediante cinco linhas horizontais. O ponto médio da quinta e última proporciona o vértice do frontão; traçando a partir dele a linha oblíqua até o ponto em que cruza com a que determina a cornija, surge sua devida inclinação.⁵⁴⁷

Note-se o esforço didatizante não apenas na apresentação minuciosa de proporções, mas também no fornecimento de sinônimos elucidativos para termos talvez menos populares (O narrador destaca: “escócia ou tróquilo”, por exemplo). No mesmo sentido, é possível

⁵⁴⁷ *Lo exito dilla superiore coronice facilmente se offerisce: facendo dilla sua crassitudine uno tetragono diviso per il diagonio, trovase la iusta regula dilla prominentia. Hora, sumendo in seme tutta la figura consta O. P. Q. T. manifesto à che la contente in se uno tetragono et semi. Tale mediate aequabilmente divisa in sei portione di linee recte, trovasi interstitie linee cinque et partione sei. Sopra la quinta linea superna, nel suo mediano stigmatte, offerisce regulatamente il fastigio dil frontispicio.* (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 36).

perceber no discurso da *HP*, a oferta de definições. É o caso do excerto onde se lê: “Entre seu declive e a linha da arquitrave tinha-se um espaço em forma de escaleno, **isto é, de triângulo de lados desiguais** [grifo nosso].”⁵⁴⁸

Essa noção de maravilhamento e admiração promovida pela compilação de elementos não banais é distinta de outra, com a qual chega a concorrer em diversos cenários. Imediatamente posterior é a ideia de *mirabilia* presente nos seiscentos, calcada no deslumbramento e, eventualmente, mesmo no espetáculo potencialmente promovível por determinados objetos e fenômenos.

No século XVI as coleções eram dignas de nota por seu enciclopedismo, resultando na inclusão indiscriminada de todo objeto natural. As coleções dos meados do XVII, se distinguem por seu exotismo, que imbuíu categorias como “admirável” e “maravilha” de um novo sentido. (FINDLEN, 1996, p. 27)⁵⁴⁹.

Tais diferenças entre as dimensões do maravilhoso presentes no *studio* dos séculos XV e XVI e no *museum* seiscentista é emblematicamente ilustrada por uma história resgatada por Paula Findlen (1996). Em 1603 o humanista Aldo Androvandi, conhecido como “Aristóteles de Bolonha”, ou ainda como “Novo Plínio”, ante, dentre outras coisas, o caráter enciclopedista e filosófico da coleção de itens curiosos que mantinha, doa o conteúdo de seu *studio* ao Palazzo Público bolonhês. O intuito era abrir a todos os interessados a visitação a esse *museum*, guiada, por um professor de História Natural – uma demanda do próprio Androvandi. Pouco tempo depois, em 1657, o Marquês Ferdinando Cospi teve sua coleção anexada à de Aldo. Para seus conterrâneos, essa teria sido a oportunidade de unir “dois mestres de portentos”, como deixa claro, Giovanni Battista Ferroni, ao escrever, em 1667, uma dedicatória do catálogo do museu composto por Lorenzo Legati. Surge claramente subvertida aí a intenção fundante da coleção de Aldrovani, que, diferentemente de Cospi, não buscava destacar o teor espetacular, mas o intelectual, de sua coleção, ao transformá-la em museu público. Tal ruído entre intenções

⁵⁴⁸ [...] *la figura scalina che mostra uno trigonio di pleure overo coste inaequale*. (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, p. 36).

⁵⁴⁹ *If sixteenth-century collections were noteworthy for their encyclopedism, resulting in the indiscriminate inclusion of every natural object, mid-seventeenth-century collections were distinguished by their exotism, which invested such categories as “wonder” and “marvel” with new meaning*. (FINDLEN, 1996, p. 27).

e essências de ambos os colecionadores de maravilhas fica claro ainda quando Cospi substitui o guia, antes um especialista erudito, por um anão sem maiores conhecimentos na área, apenas por se tratar de uma figura então considerada um portento vivo e pitoresco (FINDLEN, 1996, pp. 25-27).

Obviamente, a relação entre os conceitos de “maravilha”, ora guiados por uma curiosidade mais criteriosa e intelectual, ora pelo puro deleite dos sentidos não constituem uma dicotomia fechada e perfeitamente polarizada ao longo da história. Pelo contrário: se imiscuem na medida em que a *curiositas*, como motor dos saberes científicos promove, sem dúvida o elã do conhecimento; assim como o alumbramento ante o desconhecido promove, ainda quando afastado de metodologias mais específicas, a inclinação investigativa e filosófica. A questão, portanto, é de predominância de um aspecto ou outro, a cada época ou lugar. Tanto a maravilha como a *curiositas* entrelaçam-se em um todo sem bordas definidas ao longo da história, notavelmente da história do conhecimento.

3 O STUDIO MARAVILHOSO DE POLIFILO

3.1 *Studioli*⁵⁵⁰, *Wunderkammern*, Gabinetes

Studio, *Wunderkammer*, gabinete de curiosidades. Essas são formas que podem, inicialmente, ser confundidas, ou sobrepostas e unificadas, no papel de precursoras do museu contemporâneo. No entanto, não apenas geográfica, temporal, ou arquitetonicamente elas se distinguem. Sua principal diferença é epistemológica. Ainda que observáveis sob o viés comum do colecionismo, sua motivação e realidade são distintas.

É fato que todas essas formas, a seu modo, surgem a serviço do conhecimento e mesmo do prazer que ele possa provocar. Contudo, ao passo que as duas primeiras são fundamentalmente voltadas à introspecção, ou ao convívio de um círculo seletivo, a última se volta de fato à exposição, ganhando um caráter mais público.

Sejam quais forem, no entanto, as atividades mentais demandam condições específicas para sua realização: da meditação monástica à conversação douta, esquemas organizacionais e ambientes adaptados aos fins determinam o sucesso da empreitada.

Diante dessa necessidade, o estabelecimento de uma vasta tipologia dos espaços dedicados à prática do estudo e da composição intelectual teve lugar na Europa dos séculos XVI a XVIII, a princípio, destacando a solidão e os exercícios cogitativos individuais; depois, voltando-se a sistematizar o conhecimento de modo a otimizar, dentre outras coisas, sua difusão.

As primeiras manifestações espaciais, portanto, a se levar em conta nesse sentido são os *scriptoria*, que, até o século XIII, na Europa, consistiam em uma sala, ou ainda em mero móvel em que se registravam as *cogitationes* emergidas de técnicas do pensar. Esses ambientes contavam com o isolamento das *celae* monásticas e, muitas vezes, também com os materiais compilados para emprego nessas práticas mentais diversas.

⁵⁵⁰ O termo *studiolo* surge no século XV para referir-se a espaços utilizados como uma biblioteca ou arquivo privado. Também conhecidos como *scrittoio* esses espaços emergiram primeiramente nos espaços religiosos e gradativamente se popularizaram também nos espaços laicos. (LIEBENWEIN, 2005).

No mesmo período, se verifica uma conduta paralela, a do entesouramento. Dentro de cortes e mosteiros mais abastados, passou-se a separar salas e *armaria* para dispor e proteger não mais armas, porém itens de valor (monetário, espiritual, artístico). Era um meio não só de preservar riquezas, mas de valer-se da detenção delas para caracterizar homens e instituições – assim como seu poder, erudição e riqueza.

Dependendo da vertente historiográfica e da elasticidade devotada à conceituação, é possível estender a duração desse modelo topográfico e cultural desde o século XII aos museus contemporâneos, não raro considerados como a evolução das formas iniciais. Ainda que variando em funcionalidade e semântica, a noção de um lugar físico que coadunasse e conservasse elementos valorosos, ao passo que viabilizasse, oportunamente, a concentração ou a troca de informações desdobrou-se em *studioli*, câmaras de maravilhas e, mais tarde, em gabinetes de curiosidades.

Essas três formas não podem ser compreendidas como um único elemento. Cada uma possui características particulares e distintivas. Contudo, por mais que estudiosos apresentem alguma divergência quanto ao seu grau de parentesco, datação, funcionamento, é inegável afirmar que todas se fundamentam sobre conceitos comuns de coleção e erudição.

Sem dúvida, o olhar arquitetônico importa aqui, uma vez que esses são espaços, ambientes construídos. Contudo, o maior aspecto a considerar é o sociocultural.

Studioli, câmaras de maravilhas e gabinetes foram lugares em que se guardavam e expunham elementos fabulosos da natureza, como herbários, pedras, conchas (a *naturalia*) e também outros, produzidos pelas mãos humanas, como livros pinturas, esculturas (a *artificialia*). Eram redutos do saber, um ambiente intelectual em que se exercitavam o temor do desconhecido, do confronto com o novo e, ao mesmo tempo, o desejo do saber.

Ao longo dos territórios europeus onde ocorreram movimentos de arremuneração e exposição de artefatos e itens culturais diversos, durante séculos a fio, não se encontram formatos uniformes para cada uma das categorias de tais espaços. Dos tesouros medievais aos gabinetes⁵⁵¹ seiscentistas, as funções e motivos da coleção são essencialmente distintos, assim como as maneiras de personalizá-las, caso a caso. Ora mais dedicado a proteger valores materiais, ora a sagrar a arte; ora voltado a fazer a imagem de seu dono, destacando seus potenciais econômicos, intelectuais e seus interesses, ora servindo de ambiente factual de

⁵⁵¹ Sobre gabinetes, vejam-se trabalhos como os de Pomian (1987), Schnapper (1988) ou Bredekamp (1997).

iluminação e busca intelectual ou mística, essas estruturas divergiam entre si. É possível ver, em uma análise caso a caso, que algumas se prestavam à contemplação individual de seus donos e do seu círculo mais próximo de convivas. Outras tantas já se direcionavam a demonstrações públicas de fato. Porém, se estruturavam sempre sob uma mesma potência organizadora, agregadora, vinculada a uma tensão entre o conhecido e o ainda a conhecer. Assim, ligam-se sobre uma dinâmica comum. Sua tipologia se altera, sua função objetiva também. Contudo, pouco mudam os princípios arregimentadores que estão na base de sua constituição material (LIEBENWEIN, 2005).

Em linhas gerais, é possível dizer que os *studi* italianos, são essencialmente, como o nome já anuncia, um lugar de introspecção e aprendizado. Sem dúvida, reúnem elementos emblemáticos da cultura e do poder de seus donos, além daqueles itens propícios à formação do erudito (livros, instrumentos diversos). Mas seu fim primeiro é aprimorar e enaltecer as virtudes dos seus senhores. É nesse sentido que passam a abrigar galerias de pinturas, e outras formas de arte, assim como outros objetos “maravilhosos”. Tornam-se, pois, câmaras destinadas a abrigar a maravilha. Isso é evidente em inúmeros comentários do período sobre os *studioli*. Veja-se, a exemplo, este, de Filarete, sobre o *studio* e Piero de Medici:

Ele possui efigies e retratos de todos os imperadores e homens nobres já vivos feitos em ouro e prata, bronze, pedras preciosas, mármore ou outros materiais. Eles são uma coisa **maravilhosa** de se ver. A sua dignidade é tamanha, que apenas olhar para seus retratos trabalhados em bronze – excluindo aqueles em ouro, prata e outras pedras nobres – preenche sua alma com deleite e prazer por sua excelência.⁵⁵²

É com base nessa nítida exploração do maravilhoso como agente do prazer e do conhecimento vigente nas formas mais desenvolvidas desses *studioli*, como os da casa d’Este, que Lugli (1988) os nominará como *Wunderkammern*, indistintamente. Não se trata de uma escolha terminológica universal, uma vez que o modelo da *Kunst- und Wunderkammer*

⁵⁵² *He has effigies and portraits of all the emperors and noble men who have ever lived made in gold and silver, bronze, jewels, marble, or other materials. They are marvelous things to see. Their dignity is such that only looking at their portraits wrought in bronze—excluding those in gold, silver, and in other noble stones—fills his soul with delight and pleasure in their excellence.* (FILARETE. *Treatise on Architecture*, 1464, apud CAMPBELL, 2006, p. 29).

propriamente dito já seria um fenômeno político dos príncipes germânicos, como lembra Falguières (2010).

Nesse tipo espacial, tanto a ideia de coleção, como a de maravilha são levadas a extremo. O luxo absoluto, a quantidade, o tamanho das instalações seriam sobretudo índices de poder. Por trás da congregação dos maiores artistas e artífices, das mais exóticas e distantes pedras, dos mais raros manuscritos, estaria a demonstração da potência econômica e da influência do detentor dessas câmaras. A ideia é bem menos caracterizar os modos e gostos desses príncipes do que demonstrar sua ampla capacidade de indulgir seus sentidos, com o que há de mais extraordinário, ao preço que seja. Esse modelo de coleção de maravilhas – ou *Wunderkammern* – se espalhou pelas cortes europeias dos séculos XV e XVI. No contexto germânico, exacerbou algumas de suas características, o que teria levado Schlosser (1908) a afirmar que tinham mais afinidades com um circo de novidades que com uma galeria de arte.

A despeito, porém, das peculiaridades relativamente frívolas que possam ter desenvolvido, não se pode esquecer o pendor didatizante atribuído a esses conjuntos de objetos. As câmaras de maravilhas unem as artes da memória herdadas na Antiguidade e os grandes projetos de classificação ocidental universal que mobilizaram os humanistas do XVI e que se desdobrariam em um legítimo afã categorizador, responsável pelos teatros do conhecimento e pelos gabinetes científicos de curiosidades. Essas câmaras, por pitorescas que fossem, atinham-se, ainda que indiretamente, à educação dos príncipes.

Do mesmo modo, enquanto nas câmaras, ou *studioli*, itálicos se via como critério central da coleção a necessidade de transparecer características e virtudes do dono e prover a sua educação constante, a *Wunderkammer* era usualmente estruturada de modo a selecionar elementos que provocassem prazer e ostentassem abastamento, numa perspectiva que Falguières (2010), por exemplo, chega a chamar de “infantil”.

Os gabinetes de curiosidade, por sua vez, estariam mais desconectados da função de representar seus detentores diretamente. Seu critério seria o de organização do conhecimento diferente do usual, de instigação da curiosidade por meio do bizarro e, logo, curioso. Apenas sob esta tipologia se observaria um franco interesse na exibição indistinta dos itens colecionados. É neste tipo que se concretiza o afã catalogador que, inspirado dos grandes *onomasticon* e *lexicon* da Antiguidade, transcende a elaboração de listas para concentrar-se na organização e na categorização extremas, levadas ao nível da visualidade, cuja epítome é o

modelo da exposição sequenciada em caixas consagrado nos “museus” de História natural como o de Worms, que nada mais eram que gabinetes de curiosidades:

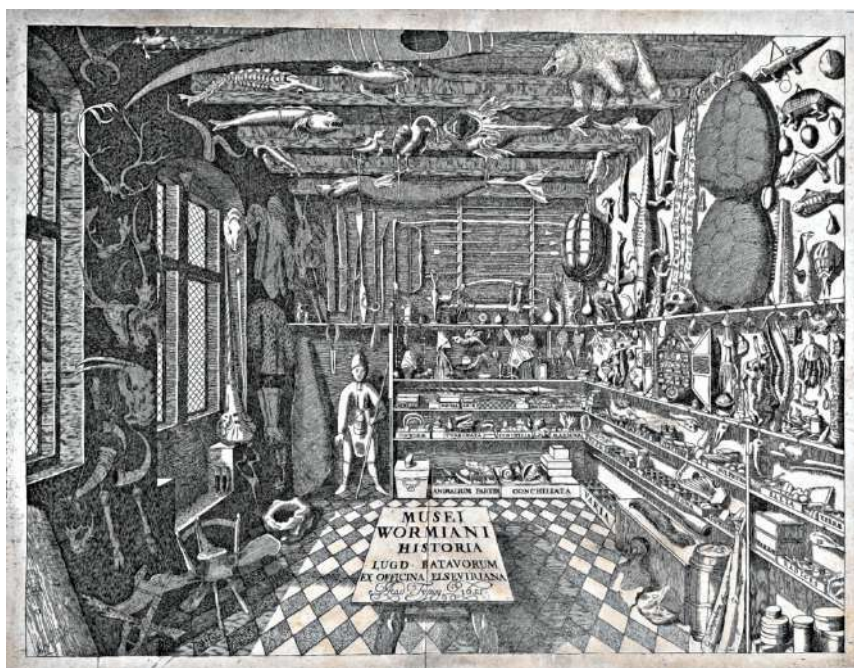


Figura 52: Anônimo. Gravura. "Musei Wormiani Historia," Gabinete de curiosidades do *Museum Wormianum*. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Olaus_Wormius#/media/Ficheiro:1655_-_Frontispiece_of_Museum_Wormiani_Historia.jpg

Ao longo desta tese empregou-se o termo traduzido *câmara de maravilhas* para designar os *studioli*, que como o de Urbino e, mais especificamente os pertencente aos Medici e aos d’Este, destacavam-se por seu caráter colecionista e entusiástico da objetuária e das artes, sem contudo, perder de vista a perspectiva formativa, paideica. Trata-se de um modo de reconhecer, como Lugli (2005), o destaque dado à maravilha como agente epifânico, sem, no entanto, permitir a sobreposição radical, e, portanto, imprecisa, da manifestação itálica à germânica aí. Vale notar que essa aproximação não chega a ser excêntrica. Tanto é assim, que Liebenwein (2005), por exemplo, compara o porte e a magnitude do *studio* de Isabella d’Este com a da *Wunderkammer* da princesa Margarida dos Países Baixos, colocando-os, desse modo, como formas análogas:

Nesse âmbito [da magnitude se sua coleção e seu *studiolo*], ela [Isabella] tinha como concorrente somente homens e se deve ir até os Países Baixos para encontrar uma outra mulher dotada dos mesmos interesses: a filha do imperador Maximiliano, Margarida da Áustria, regente dos países Baixos de 1507 a 1530. Sua coleção na residência Mechelen superava quantitativamente a coleção de Isabella e também do ponto de vista do refinamento artístico não lhe era menos, mas lhe faltavam aquela concepção ideal e aquela sistematicidade que caracterizavam a coleção de Isabella mesmo em confronto com coleções italianas similares. Isso se deve, não em última análise, também ao fato de que Margarida distribuía os seus tesouros em várias salas, porque a sua possibilidade financeira lhe permitia adquirir itens muito mais numerosos do que era possível a Isabella. Parece, por outro lado, que no seu apartamento, Margarida não tinha um próprio e verdadeiro *studio*, embora tivesse uma esplêndida biblioteca. Essa coleção se posiciona ainda na tradição de coleções de luxo francesas e da Burgúndia (LIEBENWEIN, 2005p. 176)⁵⁵³.

Note-se, contudo, que apesar de colocar essas duas câmaras como pares (e portanto, numa mesma categoria), no excerto acima, o autor explicita vários detalhes que particularizam as versões itálica e franco-germânica. Essa última, usualmente, foca-se mais na coleção em si, dissociando-a de uma íntima e semântica conexão com o espaço. Isso se revela, por exemplo na ausência de um programa (ou de “concepção ideal e sistematicidade”) na câmara de Margarida, assim como por sua dispersão por múltiplos cômodos e pela ênfase extrema na quantidade. A íntima conexão com o estudo e o vínculo identitário, tanto com o ambiente, como com o seu dono, são, portanto, características que predominam no modelo difuso pela Península Itálica.

Isso não quer dizer que as dinâmicas econômicas também não fossem um dos motores dos *studioli* e suas coleções.

⁵⁵³ [...] *In tale ambito ella aveva come concorrenti solamente degli uomini, e si deve giungere fino ai Paesi Bassi per rinvenire un'altra donna dotata degli stessi interessi: la figlia dell'imperatore Massimiliano, Margherita d'Austria, reggente dei Paesi Bassi dal 1507 al 1530. La sua raccolta nella residenza di Mechelen superava quantitativamente la collezione di Isabella e anche dal punto di vista della raffinatezza artistica non le era da meno, ma le mancava proprio quella concezione ideale e quella sistematicità che caratterizzano la collezione di Isabella anche nei confronti di simili raccolte italiane. Ciò è dovuto, non in ultima analisi, anche al fatto che Margherita distribuiva i suoi tesori tra varie sale, perché le sue possibilità finanziarie le permettevano di fare acquisti molto più numerosi di quelli possibili a Isabella. Pare peraltro che nel suo appartamento Margherita non avesse un vero e proprio studio, anche se naturalmente aveva una splendida biblioteca; tale raccolta si colloca ancora nella tradizione delle raccolte di lusso francesi e della Burgúndia [...]* (LIEBENWEIN, 2005, p. 176).

Por um lado, essa é uma história das coisas, de atitudes ante a riqueza e a demanda da arte – em suma, da relação de sujeitos e objetos. O *studiolo* participa de uma economia de artigos de luxo em desenvolvimento e do refinamento dos hábitos de consumo; acima de tudo, ele é associado com uma categoria particular de itens de luxo de circulação mais restrita – por exemplo, mármore antigos, bronzes, gemas – que trazem distinção particular a seu dono. Por outro lado, o *studiolo* pertence à história das ideias do aprendizado e das atitudes em relação a ele, sobretudo as atitudes de uma classe de pessoas que não eram estudiosos profissionais. Alguns colecionadores, como Piero de' Medici ou Isabella d'Este compreenderam que um capital cultural particular residia na sua associação com a academia, uma associação proclamada pela posse de um *studiolo*, ou um lugar onde, como leitores eles alegavam ter mesmo investimentos mais profundos no uso e tanto quanto na posse de livros. As pinturas encomendadas por esses colecionadores, mais afamadamente aquelas de Isabella d'Este, proclamaram a participação de seu dono no circuito humanista de ideias, a erudição iconográfica dessas pinturas forma uma significativa parte dos escritos do século XX sobre o *studiolo* como expressão espacial.⁵⁵⁴ (CAMPBELL, 2004, p. 39)

Ainda assim há uma aproximação possível entre *studioli* e *Wunderkammern*. O contrário, porém, ocorre entre as câmaras maravilhosas e os gabinetes de curiosidade. Aqui se impõe a necessidade de uma clara diferenciação. Dentre as obras que reforçam a importância

⁵⁵⁴ On one hand, it is a history of things, of attitudes towards wealth and the demand for art – in short, of the relation of subjects with objects. The *studiolo* participates in a developing economy of luxury goods and a refinement of consumption habits; above all it is associated with a particular category of luxuries of more restricted circulation – for example, ancient marbles, bronzes, gems – that brought particular distinction to their owner. On the other hand, the *studiolo* belongs in a history of ideas, of learning and attitudes towards learning, above all the attitudes of a class of people who were not professional scholars. Some collectors, like Piero de' Medici or Isabella d'Este, understood that a particular cultural capital attended upon their association with scholarship, an association proclaimed in the ownership of a *studiolo*, or where, as readers, they claimed to have even deeper investments in the use as well as ownership of books. The paintings commissioned by such collectors, most famously those made for Isabella d'Este, proclaimed the owner's participation in the circuit of humanist ideas; the iconographic scholarship on these paintings forms a significant part of twentieth-century writing on the *studiolo* as a spatial expression. (CAMPBELL, 2004, p. 39)

de distinguir entre ambos esses elementos está a de Falguières, particularmente rígida com o estabelecimento de uma geografia e uma cronologia⁵⁵⁵ que individualizem esses fenômenos⁵⁵⁶.

Uma das características comuns dentre todos esses espaços, no entanto, seria seu vínculo com a *ars memoriae*⁵⁵⁷. Trata-se, sem dúvida, de algo compartilhado por toda forma de coleção, mas sob prismas variáveis. No caso dos *studioli*, por exemplo, se presta especificamente a um trabalho didático a um esforço consciente de burilamento do intelecto.

Na mitologia grega antiga, Mnemosine é a deusa da memória. Suas filhas são as musas, ou seja, as potências criativas do intelecto, as artes – sua personificação ou suas inspiradoras. Em termos alegóricos, é possível perceber nesse vínculo uma relação de origem: da memória nascem as artes, as *tékhnai* humanas. Contudo, se entendida essa faculdade mental como capacidade pacífica de arrebanhar lembranças, resta pouco clara, ou ao menos insuficiente, essa relação. *Memoria* aí surge, portanto, como a capacidade de lembrar para identificar e para empregar o material lembrado, a capacidade de guardar para transmitir e transformar um conhecimento. Trata-se, basicamente, de uma memória conectada à *inventio*⁵⁵⁸, que angaria dados do mundo conhecido para engendrar coisas novas, novos saberes. Afinal, seria a partir da separata de elementos e das associações entre eles que se elaborariam novas obras. Nessa cena, o inventário é imprescindível, e, seja sob a forma abstrata de informações e saberes, seja sob um aspecto material (livros, registros, imagens, objetos) formá-lo e administrá-lo é um serviço típico do desenvolvimento intelectual e artístico.

É, pois, no sentido de preservar inventários a serem empregados na concepção de novas obras e retroalimentá-los constantemente com tais produções, que nascem os primeiros

⁵⁵⁵ A datação sugerida por Falguières é bastante particular e contrasta com a amplitude temporal ocupada pelas câmaras de maravilha sugerida por demais estudiosos. A autora contrapõe sua opção cronológica sobretudo a relativa fluidez apresentada por Schlosser (1908): “A Kunst- und Wunderkammer requer uma historização estrita, é necessário restituir a cronologia negada por Schlosser: ela aparece na segundametade do século XVI e desaparece depois de 1630./ *La Kunst- und Wunderkammer requiert une historicisation stricte, il faut lui restituer la chronologie déniée par Schlosser: elle apparaît dans la seconde moitié du XVIe siècle et disparaît après 1630.* (FALGUIÈRES, 2010, pp. 241, 242). Nesta tese, embora se cempreguem conceitos defendidos por essa autora, como a leitura dessas câmaras como aparatos retóricos e mnemônicos, não se seguirá uma datação tão restrita. Nesse as pecto se seguirá o modelo de Lugli (1995/2005) e Liebenwein (2005), por exemplo, que operam sob uma perspectiva mais fluida e ampla, sobretudo porque supor fronteiras rígidas e precisas entre oas diversas manifestações colecionistas dos séculos XIV a XVI e mesmo em diante implica supor uma estaticidade e regularidade atípica das manifestações histórico-culturais.

⁵⁵⁶ A autora defende que a *Kunst- und Wunderkammer* não sobrevive à revolução galileica (e eis porque sugere 1630 como data de sua agonia). Mesmo admitindo que os gabinetes de conhecimentos dos séculos do XVII e XVIII reciclem objetos e funções sociais da *Wunderkammer*, afirma que não há medida comum ente as maravilhas das segundas e as curiosidades dispostas no primeiro e que ambos não são fragmentos de uma mesma totalidade. (FALGUIÈRES, 2010, pp. 241, 242).

⁵⁵⁷ Já observado, por exemplo, por Yates (2007), Campbell (2006), Falguières (2003), dentre outros tantos.

⁵⁵⁸ Para uma abordagem detalhada deste aspecto, notavelmente no que tange à retórica, veja-se Falguières (2003).

museus, templos das musas, lugares dedicados à sua mãe, a Memória. Inicialmente, eram destinados a favorecer as artes, visavam a disponibilizar materiais necessários ao fomento da erudição.

Sob o termo *Museo*, o humanista Paolo Giovio (séc. XV-XVI), por exemplo, implementa, em sua *villa* no lago de Como, um espaço de sagração às Musas, em que privilegiava e promovia um modelo de conhecimento enciclopedista pliniano. Seu salão de Apolo e das Musas⁵⁵⁹ contava com decoração de afrescos e uma galeria de retratos de homens ilustres, o qual se fez presença necessária nas bibliotecas a partir notavelmente do século XV, quando tais retratos assumiram uma função catalogadora-mnemônica de evocar o *exemplum* ético sob a valência simbólica da imagem (VIA, 2005, p. xv)

Esses *musei* se constituem de maneira particular e distinta daquilo que estaria sob o título em diferentes pontos da história. O museu do século XVII serviria sobretudo a propósitos naturalistas, ao passo que na Antiguidade, os templos das musas detinham função efetivamente religiosa. Nos *musei* humanistas em território italiano o que se destaca é sua função social e educativa.

A princípio, o formato explorado na Península Itálica dos séculos XIV a XVI é o *studiolo*, que Campbell (2006, p. 1) define como “um espaço doméstico particular, nocionalmente devotado à leitura e à meditação, mas, na prática, um lugar de formas de consumo cultural próprias da elite, como o colecionismo e a exibição de antiguidades”.⁵⁶⁰ Contemporaneamente ao fenômeno, Leon Batista Alberti, em seu *Tratado sobre a pintura*, também define o *studio*, posicionando-o como lugar de estudo, coleção e conservação de objetos e também de memória, mas sobretudo um lugar reservado, religioso.

Ao longo da história dos estudos sobre o tema, a natureza colecionista tem sido fator central nas obras de Schlosser (1908) e Lugli (2005). Autores como Lienbenwein (1977) e Falguières (2003, 2010), contudo, investirão na investigação de seu caráter mais mental que espacial propriamente dito.

⁵⁵⁹ Foge ao escopo deste trabalho investir em particularidades dos *studioli* de cada região, corte ou momento no tempo. As obras de Liebenwein (1977) e Campbell (2006), no entanto, fornecem um panorama mais detalhado desse fenômeno.

⁵⁶⁰ *A particular domestic space [...] notionally devoted to reading and meditation, but in practice the place of the site of elite forms of cultural consumption such as the collecting and display of antiquities.* (CAMPBELL, 2006, p 1).

Sem dúvida, ao falar dos *studi* ou *studioli* estabelecidos na Península Itálica dos séculos XIV a XVI, se está referindo a uma forma com relativa fluidez, que passa por incrementos e mudanças.

Cabia ao cortesão cultivar os preceitos da *vita ativa*, juntamente ao aprimoramento intelectual. Se práticas de luta e tática bélica, por exemplo, garantiam a primeira parte desse modelo, a segunda ficava a cargo da meditação sobre exemplos e conhecimentos dos autores da antiguidade. Cabia, portanto, à *vita solitaria*, de concentração e estudo, esse burilamento do espírito. Já aí se estabelecia como lugar adequado para essa meditação o *studio*, conforme mencionado na tradição antiga (flagrável em Demóstenes e em Plínio o Velho, por exemplo): um *locus amoenus*, em contato com a natureza e com o silêncio. Inclusive, declarações como a de Cícero a Varro: “se se tem um jardim na biblioteca, nada falta”⁵⁶¹ inspiram a colocação de jardins secretos e *viridaria* junto aos *studioli*, como no caso ilustre de Isabela d’Este. Não é sem motivo que tanto esse *studiolo*, quanto o de Urbino possuíam vistas amplas e desobstruídas para o ambiente natural, vale notar.

Nos moldes do que ocorre com outros vários aparatos intelectuais no período, essa conduta cortesã sofre uma contaminação do isolamento anacorético (VIA, 2005, p. xxi). É sob essa forma que se consolida a iconografia desse espaço no período. Dentre as obras a estabelecerem e difundirem a aparência do *studio* como um lugar em que se agregam livros e outros elementos favoráveis à análise e à reflexão (clepsidras, lâmpadas e afins), cabe citar duas: a pintura de Tommaso de Modena que coloca Petrarca em seu *studiolo* e a tradição figurativa de São Jerônimo (dentre as manifestações significativas da qual estariam um quadro de Ghirlandaio e a gravura de Dürer, datada de 1514).

Um terceiro elemento importante na fixação do topos iconográfico do *studio* seria a gravura da *Melancolia*, também düreriana. Na cena gravada, são vários os elementos que apontam para o isolamento e o estudo detalhado (instrumentos de aferição, desenho, o orbe) e para o poder que advém do conhecimento (a chave, a bolsa). A personagem que representa a melancolia está sentada ante uma torre, que representa, comumente, o lugar onde ficam os *studi*. Ao mesmo tempo, a sua cena é a de um *studio*. Como destaca Via (2005, p. xxiv), por meio dessa dupla referenciação, a composição da cena destaca o caráter de coleção e conservação, tanto como o de meditação e o de poder, detidos pelos *studioli* desde suas primeiras formas, observáveis ainda no século XIV.

⁵⁶¹ [...] *si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil*. CICERO. *Epistulae ad familiarem*, 9.4.

É importante observar o estabelecimento dessa tradição iconográfica, porque, uma vez transformado em *tópos* do estudo e da introspecção, a imagem do *studio* tende a se difundir, não apenas como parte de um discurso, mas nas práticas que nele se refletem ao mesmo tempo em que o alimentam.

Essas imagens de solidão e imersão meditativa contribuem para fixar a disposição ideal do *studiolo*, por exemplo, deveria ficar no lugar mais reservado da casa a fim de permitir a livre especulação. Do mesmo modo, esse era um espaço que continha objetos valiosos, documentos e escritos pessoais. Logo, as torres eram espaços ideais para a instalação desse ambiente, que, em geral, surgia acompanhado de outros espaços, como o arquivo e a biblioteca. A conexão, quer fática, quer emblemática com a torre acaba por se reforçar nesse caso frente as noções arquitetônicas predominantes no século XV: dos conceitos albertianos de micro e macro (e do estabelecimento de cidadelas dentro das cidades), aos ensinamentos vitruvianos que comparavam o edifício a partes do corpo, passando pelos projetos utópicos como o de Filarete na sua *Sforzinda*, tudo contribuía para que a forma representasse, em alguma medida, a função nesse espaço.

Não à toa, a iconografia vinculada à cidadela, mais especificamente à torre de pedra, está presente na fachada do Palácio de Urbino, o qual abriga o mais notório *studio* do período. Sob o ícone da torre, observa-se ainda uma outra característica relevante dos *studioli*. Eles devem retratar, ser, a figura social de seus donos. No caso de Urbino, “a presença [das torres] no corpo da fachada com as torrezinhas do *studiolo* e dos outros ambientes reservados ao Senhor – o *Tempietto delle muse* e la *Capella del perdono* – [...] configura a rocha da cidade, como imagem do senhor”⁵⁶² (VIA, 2005, p. xvii).

As peculiaridades dos *studioli*⁵⁶³ já se desenhavam aqui: deveriam associar silêncio contemplativo a algum contato com a natureza com a natureza e a características arquitetônicas notáveis, consistindo-se em uma torre de isolamento e elevação que representasse adequadamente a identidade e o poder de seu detentor. A princípio, as coleções e galerias contidas nesses espaços estariam direcionadas a isso também. Tanto é que usualmente se

⁵⁶² *La presenza nel corpo della facciata con i torricini dello studiolo e degli altri ambienti riservati al Signore – il tempietto delle Muse e la Capella del perdono – [...] configura la “rocca” “urbinate” como immagine del signore* (VIA, 2005, p. xvii).

⁵⁶³ *Studiolo, camerino, stanzino, scrittoio* são todos termos que flutuam, ao longo do século XIV a XVI, na designação da parte dos Palazzi que encarnam os atributos que aqui descrevem-se como pertencentes aos *studioli*. Dentre os notórios dentre os detentores de espaços como esses estão os d’Este, os Gonzaga, os Medici, os Montefeltro, os Sforza.

considera que o colecionismo esteja na origem dos *studioli*, não o contrário: durante o século XIV se verifica na Península Itálica, sobretudo ao Norte, sobretudo no centro-norte o surgimento das grandes coleções antiquárias. Essas seriam o verdadeiro ponto de contato entre os tesouros medievais e as *Wunderkammern*, e teriam deixado laivos de sua influência mesmo nos primeiros e mais austeros modelos de *studioli*.

No que tange mais especificamente à distribuição arquitetônica desses ambientes dentro dos Palazzi, é importante considerar um modelo não laico. Em complexos eclesiásticos, no século XIV, como a *camera* papal de Avignon, se observa uma divisão em “*studio*, biblioteca e *soggiorno*”, ao passo que na Saint - Chapelle di Vincennes também se tem o trio oratório (setentrional), “*stanza*” e “*tesoro*”. Em sua torre novamente, se veem arquivo, biblioteca e sacristia. Percebe-se aí, por exemplo, uma estrutura tripartite que se fará notar em diversos ambientes posteriores, tanto em ambientes franceses como na Península Itálica. O *studio* de Urbino será dividido em: *studio*, Pequeno templo das musas e Capela; o de Isabella d’Este, a despeito de sua variável conformação e mobilidade ao longo do tempo, também se mantém bastante fiel à estrutura biblioteca, *studio*, capela privada. (LIEBENWEIN, 2005)

Embora em termos de modelo construtivo de fato o complexo espacial dos *studioli* itálicos se vincule a uma tradição eclesiástica, é importante considerar sua inspiração antiga também. Ao passo que as usuais galerias de homens ilustres presentes nesses espaços evocavam *exempla* a serem seguidos, do mesmo modo, o hábito de grandes figuras que evoquem a *antiquitas* e sejam modelares quanto às práticas intelectuais deve ser levado em conta.

As descrições dos ambientes de estudo na obra de Cícero e Plínio mostram algumas semelhanças que é o caso de destacar, para que possamos observar sua influência sobre a disposição dos *studioli*. Se encontram em *villae*, fora da cidade, coisa que favorece normalmente o isolamento e o contato com a natureza, tanto mais na presença de uma jardim. A esse fim serve também a vista que dá para o campo ou para o mar.

[Além de seu *studio* propriamente dito] Plínio tinha um segundo lugar nesta villa reservado aos estudos, a dieta que era a sua ‘silenciosa paixão’ elaborada por ele mesmo. Ela se achava na extremidade mais remota de uma salaeta com um pórtico (*cryptoporticus*) e do jardim, e consistia de uma sorte pavilhão formado de três ambientes principais e de duas salas. Ao centro estava um quarto (*cubiculum*) depois das portas do qual se escondia a salaeta com o pórtico, através de cuja janela se via o mar. Ao centro da parede oposta havia uma varanda (*zotheca*) e que podia se

unir ou se separar do quarto abrindo ou fechando as vidraças e as cortinas⁵⁶⁴. (2005, p. 10).

Ficam aí evidenciadas as origens antigas da noção de isolamento espacial, vínculo com a natureza e mesmo de tripartição, tão comumente aplicada nesses ambientes.

Mas há ainda que considerar outros de seus aspectos. Colantuono (2010) é claro ao ressaltar a função didática estabelecida por trás de pinturas e demais produções artísticas voltadas às *camere* que compunham os ambientes em *studioli*. Ao defender, por exemplo, que a *HP* e o *camerino* de Alfonso d' Este em Ferrara tinham uma mesma motivação pedagógica, a de elucidar e educar para as questões envolvidas na procriação, o autor, antes de qualquer coisa, deixa clara a existência de uma espécie de agenda por trás desses percursos poéticos. Trata-se, na verdade, de um programa, definido pelo dono do ambiente e, muitas vezes, por eruditos versados nessa arte, e que visava a selecionar não apenas a matéria, mas sua *dispositio*, a fim de maximizar os efeitos do local como alavanca pedagógica. Os *studioli* operavam como uma espécie de discurso, cujos argumento e desenvolvimento deveriam ser cuidadosamente elaborados, a fim de que esse espaço pudesse exercer devidamente suas funções. Revela-se aí um primeiro aspecto da dimensão retórica desses ambientes, que é notavelmente ampla.

Falguières (2003), por exemplo, se dedica a explicitar o papel dessas câmaras na produção e manutenção de tópicos e lugares, a serviço de um sistema mnemônico e retórico, reforçando vínculos já estabelecidos por A. Lugli (1995, 2005). A constituição das *Wunderkammern* se inscreveria na linha dos *onomasticon* da antiguidade e visaria a remeter a *memorabilia* ou *mirabilia*, sorte de coisas, lembranças e *mementos* a guardar em mente, constituindo repertórios de lugares-comuns. As câmaras maravilhosas retomariam o modelo enciclopédico pliniano e formariam sistemas de lugares-comuns classificáveis como fatos, *res*,

⁵⁶⁴ *Le descrizione di ambienti di studio ad opera di Cicerone e di Plinio mostrano alcune somiglianze che è il caso di tenere presenti, poiché possiamo aspettarce un influsso sulla disposizione degli studioli. Si trovano in ville, fuori dalle città, cosa che favorisce comunque l'isolamento e il contatto con la natura, tanto più in presenza di un giardino. A tal fine serve anche la vista che spazia verso la campagna o verso il mare.[...] Plinio aveva un secondo luogo in questa villa riservato agli studi, la diaeta, che era la sua "silenziosa e vera passione", da lui stesso attrezzata. Si trovava all'estremità più remota di un'aula porticata (cryptoporticus) e del giardino, e convisteva in una sorta di padiglione formato da tre ambienti principal e da due camere. Al centro si trovava un soggiorno (cubiculum), attraverso le cui porte a battenti si scorgeva l'aula porticata, mentre dalla finestra si vedeva il mare. Al centro della parete opposta vi era una veranda (zotheca), e la si poteva unire o separare dal soggiorno aprendo e chiudendo delle vetrate e delle tende.[...] (LIEBENWEIN, 2005, p. 10)*

observationes ou *historiae* e cuja finalidade central seria atender ao trabalho da memória (FALGUIÈRES, 2003)⁵⁶⁵.

A despeito da reserva sugerida pelo isolamento nesses *studioli*, trata-se de um ambiente voltado à conversação e à troca de ideias. Agudeza e *sprezzatura* fazem parte usualmente do programa e da execução dos elementos estruturais e decorativos desses espaços. Essas mesmas qualidades eram as esperadas tanto do seu dono como de seu círculo de pares. O ambiente tendia, portanto, a incorporar os elementos que esperava incentivar e suscitar em seus usuários, sendo “espaço [...] apropriado para as mais privilegiadas conversações entre pares intelectuais”⁵⁶⁶, retomando em sua decoração as “atividades humanistas da réplica aguda, facezie ou chistes e conversação racional”⁵⁶⁷ (WEBB, 2011, p. 420).

O *studiolo* de Urbino contava com jogos e brincadeiras ilusionísticas, por exemplo, na *intarsia* de seus múltiplos painéis. Do mesmo modo, dispunha de modo particular sua galeria de retratos de homens ilustres com um fim específico:

As disrupções arquitetônicas que Campbell identifica [no *studiolo* de Montefeltro] não isolam cada um dos homens distintos, mas antes organizam -nos em pares conversacionais, cujos discursos imaginados tomavam vida e talvez, eram atuados por Federico e seis colegas dentro dos confins do *studiolo*. Enquanto não há dúvida que o patrono do espaço, Federico de Montefeltro (1422-82), seus interesses e seus pontos fortes eram o foco objetivado para o *studiolo* e seu esquema decorativo, o painel dos *uomini illustri* também se refere, visualmente, a aspectos da prática social – inculindo a conversação e ao jogo intelectual—popular na corete de Montefeltro. Astistas e autores empregavam anedotas, jogos de palavras e ilusionismo complexo para ecoar o tipo de debate rico em nuances típico da vida cortesã. A prática

⁵⁶⁵ Essa mesma autora, contudo, também efetua uma análise desses espaços fundamentada em chaves interpretativas contemporâneas. Com base na ideia de “fetiche” defendida por M. Mauss e em princípios da psicanálise freudiana, vincula os critérios agregadores das coleções ao “dionisismo de A. Warburg” e à característica “espectral” dos objetos colecionados e chega a fazer uma leitura weberiana do fenômeno: “Do tesouro medieval ao gabinete de curiosidades dos séculos XVII e XVIII, uma sucessão de filtragens depurou sucessivamente o olhar direcionado aos objetos comuns. A história da secularizaçãoda câmara de maravilhas à medida que se afirma a ciência moderna é estreitamente paralela àquela dos milagres e consitui uma variante regional do tema webweriano do ‘desencanto do mundo’.”/ *Du trésor médiéval au cabinet des curieux des XVIIe et XVIIIe siècles, une succession de filtrages épure progressivement le regard porté sur des objets communs. L histoire de la sécularisation de la chambre de merveilles à mesure que s'affirme la science moderne est étroitement parallèle à celle des miracles et constitue une variante régionale du thème wébérien du «désenchantement du monde»*. (2010, pp. 241-242).

⁵⁶⁶ [...] *studiolo* is appropriate [...] site of the most privileged conversations amongst intellectual equals

⁵⁶⁷ [...] the humanist activities of witty repartee, facezie or jokes, and rational conversation.

dessas atividades joviais foi firmememnte estabelecida na corte de Montefeltro durante o governo de federico, conde e duque da região e sua jovem esposa, Battista Sforza (1446- 72) e continuou no século seguinte. (WEBB, 2011, p. 417)⁵⁶⁸.



Figura 53: Galeria dei Uomini illustri. Palazzo Ducale de Montefeltro.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ *The architectural disruptions that Campbell identifies do not isolate each of the distinguished men, but rather organize them into speaking pairs whose imagined discourses come to life and, perhaps, were re-enacted by Federico and his colleagues within the confines of the studiolo. While there is no doubt that the patron of the space, Federico da Montefeltro (1422–82), his interests, and his strengths were the intended focus of the studiolo and its decorative scheme, the uomini illustri panels also refer, visually, to aspects of social practice – including conversation and intellectual play – popular at the Montefeltro court. Artists and authors used puns, word play, and complex illusionism to echo the kind of richly nuanced debate typical of court life. The practice of these jovial activities was firmly established at the Montefeltro court during the rule of Federico da Montefeltro, count and then duke of the region, and his young wife, Battista Sforza (1446–72) and continued into the following century. (WEBB, 2011, p. 417).*

⁵⁶⁹ Disponível em : < In: http://palazzoducaleurbino.eu/wp-content/uploads/2015/02/Studiolo_Palazzo_Ducale_Urbino.jpg>



Figura 54: Instrumentos musicais em escorço, promovendo o efeito trompe-l'œil. Detalhe de painel marchetado de Benedetto Maiano, no studiolo de Federico da Montefeltro, after 1475, Urbino, Palazzo Ducale (© Alinari/Art Resource, NY).⁵⁷⁰ In: <https://en.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'œil>

3. 2 O *studiolo* de Polifilo

Além de servirem a tal procedimento empático, as coleções dentro da obra de Colonna podem ser entendidas como tal, literalmente. Tamara Griggs (1998) destaca a alusão constante a monumentos e objetos da Antiguidade como algo distinto de mera ambientação classicizante típica do momento, ou material alegórico. A autora observa a *HP* como um livro que marca o ápice do antiquariato⁵⁷¹ no século XV e, ao mesmo tempo, coincide com um emergente refinamento dos livros impressos sob os auspícios das cortes italianas. (GRIGGS, 1998, p. 17). E chega mesmo a remeter suas origens a antiquários brevemente anteriores, como Cyriaco de Ancona com seus *Commentaria*, um catálogo topograficamente organizado de inscrições, edifícios e esculturas da Antiguidade.

Sob essa ótica, as descrições e numerações, assim como as xilogravuras de monumentos ruínas e edifícios antigos fariam, ao modo desses *Commentaria*, parte de uma

⁵⁷⁰ Disponível em : < In: <https://en.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'œil>>

⁵⁷¹ Entendido aqui como estudo e compilação de monumentos, inscrições e similares da Antiguidade.

compilação, uma coleção racionalmente formada. E isso, elevaria a *HP*, mais uma vez, ao estatuto de câmara de maravilhas literária, um ambiente gráfico que viabilizaria a coletânea e a organização desses monumentos – algo impossível em uma sala física, mas realizável no espaço gráfico do livro.

Note-se, por exemplo, que ao descrever as ruínas que o cercavam, no *Capítulo III* da *HP*, Polifilo menciona características arquitetônicas do estilo jônico, dórico e romano. Algo no mínimo bastante raro no mesmo conjunto arquitetônico, porém, absolutamente plausível dentro de um conjunto organizado sob a categoria “tipos de colunas”.

Além das diversas galerias, conjuntos e afins, apontados ao longo do texto desta tese e que aproximam a narrativa polifilescas, e mesmo o livro da *HP*, dos *studioli* ou câmaras maravilhosas humanísticas típicas do contexto italiano, cabe ainda ressaltar que há trechos que parecem de fato remeter a descrições desses ambientes:

E também porque me achava alucinado e fora de mim pela contemplação excessiva de das muitas maravilhas de inaudita excelência e pela diversidade de coisas insólitas e variadas inestimáveis e sobre-humanas daquela corte. Pois quem poderia imaginar a ricas vestimentas e delicados adornos e curiosíssimo cerimonial das cortesãs, a perfeita ostentosa e ambiciosa beleza sem defeitos a suma sabedoria a eloquência comparável à de Emílio, a generosidade mais que régia da rainha a notável disposição e arquitetura e a constante e perfeita simetria desse edifício, a nobreza da arte de seus mármore, a direção retilínea das colunas, a perfeição das estátuas, o adorno das paredes, a variedade das pedras, o vestibulo régio, o amplíssimo peristilo, os artísticos pavimentos?

Quem acreditaria no luxo e na profusão com que se dispunham em majestosa magnificência e solene arranjo os adornos a preciosíssima tapeçaria, o átrio espaçoso e alto, as ambiciosas salas internas de refeição, os ambientes íntimos, as alcovas, os banhos, a biblioteca, a pinacoteca?⁵⁷².

⁵⁷² *Allucinato et tutto aequalmente oppresso per omni mio senso distracto per la spectatissima varietate, la eccessiva contemplatione, di puncto in puncto io non lo saperei perfettamente descrivere né dignamente propalare. Chi unque cogitare valeria il richo habito et exquisito ornato et curiosissimo culto, la perfecta et ambitiosa et falerata bellecia sencia alcuno defecto, la summa sapientia, la aemiliana eloquentia, la munificentia più che regia, la praeclara dipositione di carchitectura et la obstinata symmetria di questo aedificio perfecta et absoluta, la nobilitate del ‘arte marmoraria, la directione del columnamento, la perfectione di statue, l’ornamento di parieti, la variatione di petre, il vestibulo regale, amplissimo peristilo, gli artificiosi pavimenti, chi crederebbe di quanto lusso et impendio ornati et strati di pretiosissimi peristromati, il spatiosi et alto atrio, interiori et ambitiosissimi triclini, intestini cubili, conclavi, balnei, bibliotheca e pinacotheca [...] (HP. Ed. POZZI e CIAPPONI, 1980, pp. 109-110).*

Destaca-se aqui a suntuosidade arquitetônica em si atribuída ao Palácio da rainha Eleuterilde, mas toda a disposição apreço remeter ao ambiente cortesão do *vir bonus*, com suas virtudes e magnanimidade e à câmara de maravilhas, ao *studiolo*.

A éfrase do palácio permite observar, conforme aponta Liebenwein, que o espaço da câmara de maravilhas usualmente consiste em um complexo em que se arregimentam verdadeiros movimentos culturais, unindo biblioteca arquivo, câmara de tesouro.

Inclusive, o fato de essas instalações consistirem nos domínios de uma figura feminina alude diretamente ao cenário das grandes damas das cortes do período, não apenas Isabella d'Este consiste em um exemplo notório de colecionadora e erudita, como em cortes como a de Urbino, Battista Sforza e Isabel Gonzaga, sucessivamente, destacavam-se pela erudição e pelas práticas agudas que tinham lugar junto às coleções do Palácio, exercendo relevante papel social e político.

A *HP* é evento intelectual a ser fruído como objeto, ente matérico “livro”, e como viagem narrativa em si. A dinâmica compositiva dessa obra de Colonna projeta o percurso iniciático (quer misteriosófico, quer amoroso, quer educacional) do personagem Polifilo sobre o leitor. Por meio da complexa imagética proposta – via descrição discursiva e via aparato iconográfico –, ou por meio da linguagem relativamente obscura, a *HP* plasma-se num conjunto que, como uma câmara de maravilhas quatrocentista, devota-se a guiar o fruidor-leitor através de uma experiência sensorial e perceptiva até a iluminação racional.

Trata-se de uma função inegavelmente paralela à levantada categoricamente por Adalgisa Lugli (1988, p. 59) para as câmaras maravilhosas dos séculos XV e XVI mais especificamente ao observar o caso do emblemático *studiolo* de Federico de Montefeltro, no Palácio de Urbino. Nas palavras da autora, daquela aventura através dos livros e objetos se sente toda uma '*vys symbolica*' e sublimante. É uma ascensão mística que passa pela religião revelada e, ao mesmo tempo, pela aplicação de um alto magistério intelectual.

Prosseguindo com a análise funcional desse espaço, Lugli afirma ainda que esse ambiente é destinado à vivência de uma prática esotérica e racional nova, mas pautada em formas antigas, filtradas por uma tradição cujo resgate era ambição usual dos círculos eruditos dos séculos XIV a XVI. Essa devoção ao saber como prática ascética, de constante burilamento intelecto-anímico, era baseada na vivificação de elementos da Antiguidade recuperados por

uma tradução literária, com suas formas num culto renascido na filologia, na alegoria, no repertório iconográfico (LUGLI, 1988, p. 59).

O *studiolo* de Urbino, composto por duas capelas, uma essencialmente cristã, outra aludindo a um *sacello* neopagão, sugerem ao visitante um percurso iniciático. Uma primeira entrada, ambiente minúsculo, dissoluto na imensidão do palácio, com sua minúcia cinzelada, repleta de relíquias, é seguida imediatamente, no percurso do visitante, pelo *Tempietto delle Muse*, com sua luz apolínea a irradiar-se pelo ambiente. A experiência é a de sentir-se primeiramente mundano e depois albergado pela iluminação. Na biblioteca, centro da coleção, e fim espetacular da jornada, sente-se a luz absoluta de Apolo e das Musas, que consolidam sua presença em um mural majestoso, além de na sabedoria contida nos livros.

Não seria temerário, inclusive, considerar uma influência factual dessa Câmara específica sobre a obra de Colonna. Note-se que as histórias sobre a erudita corte de Urbino e sua notória importância corriam os meios intelectuais italianos nos fins do século XV. Além disso, é bastante plausível vincular a figura do autor da *HP* a tal círculo, uma vez que o mecenas da obra, Leonardo Grassi, a dedica ao duque de Urbino, Guidobaldo, sucessor de Federico e herdeiro do gabinete: Guidobaldo.

O paralelo, nesse caso, com o percurso polifiliano na *HP* é inevitável a ponto de a autora demonstrar certo pasmo por não ter anteriormente chamado a atenção de comentadores da obra. (LUGLI, 1988, pp. 59-60) Até as fases do percurso iniciático de Polifilo coincidem, em linhas gerais, com as propostas pela arquitetura do *studiolo* urbiniano: concepção da mundanidade, regozijo dos sentidos *in extremis*, iluminação.

A *HP* seria, contudo, um *studiolo* do qual fazem parte não exatamente ou apenas portentos objetuais, mas maravilhas sensoriais. Seu autor as forja, coleta, coleciona, num desfile mirífico e, em incansável sequência, as presentifica ao leitor, ecfrasticamente.

Independente de as motivações levantadas por Colantuono – educar para a “natureza e causas da urgência procriativa” (2010, p. 1) – serem também admissíveis na *HP*, importa aqui pensar que o livro atribuído a Colonna, possuía, indubitavelmente, um fim educativo, exatamente como um *studiolo*. Ou seja: voltado para a polimatia e para a mnemotécnica.

A função de dedicação ao conhecimento era a motivação explícita das câmaras de maravilha. Já a partir do seu nome, o maravilhamento e a curiosidade só podem ser aguçadas

dor meio do saber e da volúpia ante o conhecimento. Assim, se estabelece um paralelo claro entre a *HP* e esses tipos de espaço.

Outro paralelo a ser considerado é a exploração do sentido da visão. Tanto o livro atribuído a Colonna, como as câmaras de maravilhas empenham-se em excitar esse sentido e estabelecer por meio dele, relações com a memória e sinestesias várias. Assim como na *HP* inúmeras écfrases desenham sons, cores, cheiros, coleções inteiras, também nos studioli a visão instiga outros sentidos, os representa e forma conjuntos. Note-se o exemplo desta *intarsia*, no *studiolo* de Isabella d'Este.



Figura 54 : Detalhe de *intarsia* do *Studiolo* di Isabella d'Este no Palazzo Ducale di Mantova.⁵⁷³

Essas características e aproximações fazem da *HP*, enfim, uma grande câmara de tópicos letrados e de conhecimentos diversos. Eis a matéria fundamental das miríades de coleções maravilhosas contidas no *studiolo* de Polifilo

⁵⁷³ Disponível em: < In: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Studiolo_di_Isabella_d%27Este.jpg>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Categorie Italiane. Studi di poetica e di letteratura**. Bari: Laterza, 2010

AGOSTINHO DE ANCONA. **Confissões**. Petrópolis: Vozes, 2017

_____. In Epistolam Ioannis ad Parthos Tractatus. In: S. Aurelii Augustini Opera omnia: editio latina. Disponível em :< <https://www.augustinus.it/latino/index.htm>>ALLAN, K; BURRINGEN, K. **Euphemism & dysphemism: language used as shield and weapon**. Oxford: Oxford University 1991.

ALLAN, K; BURRIDGE, K. **Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language**. Oxford: Oxford University 2006.

ALBERTI, Leon Battista. **Da arte edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2011.

_____. **On Painting**, trans. John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1966.

ALMEIDA, Milton José. **O Teatro da memória de Giulio Camillo**. Cotia: Ateliê editorial; Campinas: Editora da Unicamp. 2005

ANÔNIMO DE BOLONHA. **Regras para escrever cartas**. In: TIN, Emerson (Org.). A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Roterdã, Justo Lísio. Campinas: Unicamp, 2005.

AQUINO, TOMÁS de. **Suma teológica**. Madrid: BAC, 1955.

ARAGONA, Tullia d'. Sobre a infinidade do amor. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins fontes, 2001.

ARETINO, Pietro. **De le Lettere di M. Pietro Aretino**. Libro primo. Vol 1 , n 9. Venice, Francesco Marcolini, 1538

ARGAN, G. C. Francisco Colona e a crítica de arte vêneta. In: _____. **Clássico Anticlássico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARIANI, Marco. Il sogno filosofico. In: COLONNA, F. **Hypnerotomachia Poliphili**. 2 vols. Milão: Adelphi, 2004.

ARIANI e Gabrielli. Commento. In: COLONNA, F. **Hypnerotomachia Poliphili**. 2 vols. Milão: Adelphi, 2004.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 1990.

_____. Trad. Giovanni Reale. **Metafísica**. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2013.v. II

ARISTOTLE. **Problems**. Loeb Classical Library. Harvard: Harvard University Press, 2011

ARMSTRONG, Lilian. Benedetto Bordon, Aldus manutius and Lucantonio Giunta: old links and new. In: ZEIDBERG, David (ed.). **Aldus Manutius and Renaissance Culture**. Florence, Leo S Olschki, 1998.

AULUS GELLIUS. **Noctium Atticarum**. Harvard: Loeb, 2002.

BAIER, k. Meditation and Contemplation in High to Late Medieval Europe. In: Franco, E. (org.): *Yogic Perception, Meditation and Altered States of Consciousness*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Viena, 2009

BARIDON, Michel. **Les Jardins**: Paysagistes, jardiniers, poètes. Paris: Robert Laffont, 1998

BAKKER, E. J. (Ed.). *A Companion to the Ancient Greek Language*. Chichester: Blackwell, 2010.

BALDISSONE, R. (2015). Speech and Graphomena: **The Power of Apuleius' Words in Court and in Translation**. *Pólemos*, 9(2), pp. 441-455. Retrieved 5 Apr. 2019, from doi:10.1515/pol-2015-0027

BARRAUD, Roland. Essai de bibliographie du *Songe de Poliphile* (Continuation). In: **La Bibliofilia**, vol. 15, no. 6, 1913, pp. 217-220. Disponível em : < www.jstor.org/stable/26208093 >.

BEDENKAMP, Horst. **Machines et cabinets de curiosité**. New York, Paris: Diderot Arts and Sciences, 1997

BEEKES, R.S. P; BEEK, L. van. **Etymological Dictionary of Greek** (vols. 1 & 2). Leiden, Boston: Brill, 2010.

BÉLANGER, Anne. **Bomarzo ou les incertitudes de la lecture**: figure de la meraviglia dans um jardin maniériste du XVI siècle. Honoré Champion: Paris, 2007

BERTAZZO, Claudia. The Rhetoric of Work in Leon Battista Alberti's Writings. In: YANNITSIOTIS, Yannis; LAMPROPOULOU, Dimitra; SALVA-TERRA, Carla (eds.). **Rhetorics of work**. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2008.

BERTUZZI Alessandra. Il frontespizio alchimistico di François Béroalde de Verville per l'edizione francese dell'Hypnerotomachia Poliphili del 1600 . In: COLONNA, Stefano. **Arte e committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo**: Ricerca universitaria ideata e coordinata da Stefano Colonna Sapienza Università di Roma 2014

BLUM, Elisabeth; BLUM, Paul Richard. Wonder and Wondering in the Renaissance. In: DECKARD M. FUNK,.; LOSONCZI PÉTER (Eds.) **Philosophy Begins in Wonder**. Cambridge: James Clarke & Co, 2011. Pp 1-42..

BLUMEMBERG, . **Legitimacy of the Modern Age and The Genesis of the Copernican World**. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1985 (1. Ed 1966)

BLUNT, A, The *Hypnerotomachia Poliphili* in 17th Century France. In: **Journal of the Warburg Institute**. Vol. 1, No. 2. OUTUBRO, 1937, pp. 117-137.

BOLLERT, David. *Plato and Wonder*. In: **Extraordinary Times**, IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vol. 11: Viena, 2001

BORSUK, Amaranth. **The Book**. Cambridge: MIT Press, 2018

BRANN, Eva; Kalkavage, Peter; SALEM, Eric. Glossary. In: PLATO. **Symposium or Drinking party**. Trad. Eva Brann. Indianapolis: Focus, 2017.

BRAUDEL, F. **Il secondo Rinascimento**: Due secoli e tre Italie. Turim: Einaudi, 1986.

BURCKHARDT, Jacob. **The Civilization of the Renaissance in Italy**. Trad. S. G. C. Middlemore. London: Kegan Paul, 1878.

BURKE, P. **The European Renaissance**: Centres and Peripheries, Oxford: Blackwell 1998.

BURKERT, W. **Antigos cultos de mistério**. São Paulo: Edusp, 1991.

BURY, Stephen. **Artists' Books**: The Book as a Work of Art 1963–2000. London: Bernard Quaritch, 2015.

CAELIUS AURELIANUS. On acute diseases and chronic diseases. Chicago: The University of Chicago Press, 1950.

CALVESI, Maurizio. **La pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano**. Roma: Lithos Editrice, 1996.

CARDAMO, Glirolamo: **Cardani Hieronymus De rerum varietate**, Liber III. Ed. Huguetan, I. A. & Ravaud, M. A. Lugduni, 1663

_____. De rerum varietate. In: **Opera Omnia**. Lyon, p. 169. Disponível em: <http://www.cardano.unimi.it/testi/opera.html>

CARDINAL, Roger. **The cultures of collecting**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

CARRUTHERS, Mary J. **The book of Memory**: a study of memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, (2008) 1.a Ed. 1990

_____. *Varietas: a word of many colours*. In: **Poetica**. Vol. 41, No. 1/2 Brill, 2009. pp. 11-32

CARVALHO, M. S. F. O Mundo do Brasil: natureza e virtude. **Revista do GELNE**, v. 1. 2011, pp. 60-65

_____. O livro antes do livro; os discursos laudatórios como exórdio das antologias poéticas seiscentistas. **Texto Poético**, v. 2, 2005. pp 58-69. Disponível em :<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/178> Acesso em: 02 Fev. 2019.

_____. **Preambulares do livro seiscentista em Portugal e no Brasil**. 1a. ed. Teresina: EDUFPI / FAPEPI, 2009.

CASELLA, M.T; POZZI, G. **Francesco Colonna**: biografia e opere. Antenore, Pádova 1959

CASELLA, Maria Teresa. Biografia. Volume 1. **Francesco Colonna**: biografia e opere. Padova: Antenore, 1959

CASTIGLIONE, B. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASTLEMAN, Riva. **A Century of Artists Books**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1994.

CATULO. **O livro de Catulo**, Tradução, introdução e notas João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1998.

CHENEY, L. G de. *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna, a garden of neoplatonic love. In: MASUETO, Donato.; CALOGERO, Elena Laura. **The Italian Emblem**: A Collection of Essays Glasgow Emblem Studies 12. Geneva: Librairie Droz S. A.

CIAPPONI, Lucia A. Commento: Libro II. In: **Hypnerotomachia Poliphili**: Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Ristampa anastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico. Vol 2. Padova: Editrice Antenore, 1980.

_____; POZZI, G. Introduzione. In: **Hypnerotomachia Poliphili**: Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Ristampa nastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico. Commento. Vol 2. Padova: Editrice Antenore, 1980.

CICERO. *Orator*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0545%3Achapter%3D21>

_____. **De finibus bonorum et malorum libri quinque**. HUTCHINSON, W.M.L. (Ed.). London: Edward Arnold, 1909.

_____. *L'orateur / Du meilleur genre d'orateurs*. Tradução Albert Yon. Paris: Les Belles Lettres, 2008

_____. **Epistulae ad Atticum**. BAILEY, D. R. Shackleton (Ed.). Stuttgart: Teubner, 1987. 2v.

_____. **De l'orateur**. Trad. Edmond Courbaud. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1957.

[PSEUDO-CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paula Celestino Faria; Adriana Seabra. 1ª. ed. São Paulo: Hedra, 2005, p. 61.

CICERO. Ad familiares. Bibhioteca Latina. Disponível em : <
<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/fam.shtml>>. Acesso em 24 de outubro de 2017.

CICERONE. **Dell' oratore**. Milão: BUR, 2013.

COLANTUONO, Anthony. **Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Seasons of Desire**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.

COLONNA, Francesco. **Hypnerotomachia Poliphili**: edição fac-similar da obra impressa em Veneza em 1499 e que pertenceu a Biblioteca Guita e José Mindlin. N. 93 de 300. Limeira: Biblioteca Paulo M. Levy, Biblioteca Vinária Reppucci, Giordanus, 2013.

_____. **Hypnerotomachia Poliphili**: a batalha de amor em sonho de Polifilo. Trad. Cláudio Giordano. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013.

_____. **Hypnerotomachia Poliphili**. 2 vols. Milão: Adelphi, 2004.

_____. **Hypnerotomachia Poliphili**. Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Ristampa nastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico. Testo. Vol. 1. Padova: Editrice Antenore, 1980.

_____. **Hypnerotomachia Poliphili**. Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Ristampa nastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico. Commento. Vol 2. Padova: Editrice Antenore, 1980.

_____. Hypnerotomachie , ou Discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matieres profitables, & dignes de memoire. Nouvellement traduit de langage Italien en François. Paris: Iaques Kerver, 1546

_____. **The strife of love in a dream**. The Hypnerotomachia Poliphili Trad. GODWIN, Joscelyn. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1999/2005.

COLONNA, Stephano. **Hypnerotomachia Poliphili e Roma**: metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento. Roma: Gangemi, 2012.

_____. *La fortuna critica dell'Hypnerotomachia Poliphili*. Roma: CAM Editrice, 2009

COONIN, A. V. The spirit of water: reconsidering the *Putto mictans* sculpture in Renaissance Florence. In: _____ (ed.) *A scarlet Renaissance: essays in honor of Sarah Blake McHam*. New York 2013, pp. 81-110

CRASTA, Francesca Maria. La battaglia dei libri: eloquenza e storia letteraria fra Giusto Fontanini e Scipione Maffei. In: **Atti del convegno Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea**, Firenze: Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea /Le Lettere, 2010. pp. 125-142.

CROCE, Benedetto. La Hypnerotomachia Poliphili. In: **Quaderni della Critica**, VI, n. 17-18, pp. 46-54. Bari, Gius Laterza e Figli, 1950. Disponível em : <<https://ojs.uniroma1.it/index.php/quadernidellacritica/article/view/1632/1630>>

CRUZ, E. A. **Re-Discovering Antiquity Through the Dreams of Poliphilus**. Trafford Publishing, 2006.

CURRAN, Brian A. The **Hypnerotomachia Poliphili** and renaissance egyptology. In: *Word and Image*. Vol. 14, No. 1. 1998 pp. 156-185.

_____. The Egyptian Renaissance: the afterlife of Ancient Egypt. In: **Early Modern Italy**. University of Chicago Press, 2007.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo. Hucitec/Edusp, 1996.

CUSA, Nicolau de. **A douta ignorância**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

DALL'ORTO, Giovanni, 'Socratic Love' as a Disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance. In: GERARD, Kent; HEKMA, Gert (Eds.). *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. **Journal of Homosexuality**. 16, n. 1/2. New York: The Haworth Press, 1989, 33-65.

D'ANGOURE, A. Love's Battlefield: Rethinking Sappho Fragment 31. In: SANDERS, Ed *et alii* (Eds.). **Erôs in Ancient Greece**. Oxford: Oxford University Press, 2013. Disponível em :<<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199605507.001.0001/acprof-9780199605507-chapter-5>>.

DARTON, Robert. **A questão do livro: passado, presente e futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. **Wonders and the Order of Nature**. New York: Zone, 1998

DA VINCI, L. **Trattato della Pittura**. Edizione di riferimento: *Trattato della pittura*, a cura di A. Borzelli, R. Carabba, Lanciano . Roma: Einaudi, 2000 [1924]

DECKARD M. FUNK; LOSONCZI PÉTER (Eds.) **Philosophy Begins in Wonder**. Cambridge: James Clarke & Co, 2011. pp 1-42.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Venus**. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.

_____. **Blanc Soucis**. Paris: Minuit, 2013.

DONATI, Lamberto. Di una copia tra le figure del Polifilo (1499) ed altre osservazioni. In: **La Bibliofilia**, vol. 64, no. 2, 1962, pp. 163–182. Disponível em: < www.jstor.org/stable/26205959>.

_____. Il mito di Francesco Colonna. In: **La Bibliofilia**, vol. 64, no. 3, 1962 b, pp. 247–270. Disponível em : < www.jstor.org/stable/26206121>.

DRABKIN, M.F.; DRABKIN I.E. (1951). "Caelius Aurelianus' Gynaecia, fragments of a Latin version of Soranus' Gynaecia from a thirteenth century manuscript". Bulletin of the History of Medicine. Supplements. 13: 1–136. PMID 14886684.

DRIMMER, Sonja. The Hieroglyphs of Kingship: Italy's Egypt in Early Tudor England, and the Manuscript as Monument. In: **Memoirs of the American Academy in Rome**. 59/60 Roma: 2014/15, pp. 255-83.

DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists' Books**. Nova Iorque: Granary Books, 1995.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EQUICOLA, Mário. **De mulieribus, Delle donne**. Lucchesini, G.; Totaro, P. (Eds.). Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004

_____. **Libro di natvra d'amore**. Venezia: Nelle case di Pietro di Nicolini da Sabbio, 1535

ERASMUS, Desiderius. **The adages of Erasmus** [d. 1536]. Toronto, London : University of Toronto Press, c2001.

ERNOUT, A; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. *Histoire des mots*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée d'un index. Paris: Klincksieck, 1939.

FALGUIÈRES, Patricia. **Les Chambres des merveilles**: Le rayon des curiosités. Paris Bayard-Centurion, 2003

_____. Qu'est-ce qu'une *Kunst- und Wunderkammer* ? Régimes d'objets et questions de méthode. In: BURKARDT, L., CORDEZ, Ph., MARIAUX, P.A.; POTIN, Y. (Eds.). **Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets**. Micrologus' Library 32. Florence: SISMEI, 2010, pp. 241 -262.

FARIA, Maria; PERICÃO, Maria. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Edusp, 2008.

FARRINGTON, L. "Though I could lead a quiet and peaceful life, I have chosen one full of toil and trouble": Aldus Manutius and the printing history of the *Hypnerotomachia Poliphili*. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 88 a 101.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Edusp, 2017.

FESTUGIÈRE, Jean. **La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature Française au XVI^e siècle**. Paris: Vrin, 1941.

FICINO, Marsilio. **De amore**: comentario a *El banquete* de Platón. Madrid: Tecnos, 1994

_____. **O Livro do Amor**: Comentário sobre o Convívio de Platão. Trad. Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2017.

FIERZ-DAVID, L; HOTTINGER, Mary. **The dream of Poliphilo**. Nova Iorque: Pantheon, 1950.

FINDLEN, Paula. **Possessing nature**: museums, collecting and scientific culture in Early Modern Italy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996

FLETCHER, H. G. Aldus and Greek Learning. In: **Papers of The Bibliographical Society of Canada**, 35(1). Toronto: Toronto University, 1997. Disponível em : < <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/bsc/article/view/18047>>.

FONTANINI, Giusto. **Biblioteca Della Eloquenza Italiana**. Libre III, Roma: Stamperia di Rocco Bernabò. Roma: 1736 (1^aed. 1706)

FOUCAULT, Michel. Des espaces des autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. In: **Architecture, Mouvement, Continuité**, no. 5, 1984, pp. 46-49. Disponível em < <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>> acesso em 12 de outubro de 2018.

FUMAGALLI, Edoardo. Due esemplari dell' *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna. In: **Aevum** 66, no. 2 , 1992. pp. 419-32. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/20860125>>.

GABRIELI, M. Il viaggio della anima. In: COLONNA, F. *Hypnerotomachia Poliphili*. 2 vols. Milão: Adelphi, 2004.

GARIN, Eugenio. **Medioevo e Rinascimento**: Studi i Recherche. Roma: Editori Laterza, 1993

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GIANNETTO, Raffaella F. Not before either known or dreamt of: The Hypnerotomachia poliphili and the craft of wonder. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 112-118

GIEHLOW, Karl. **The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance** : With a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I, Brill USA, Inc., 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unicamp/ebooks/detail.action?docID=1921044>.

GILLET, A. **Envoys and Political Communication in the Late Antique West**, 411–533. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

GLARE, P. G. W. OXFORD LATIN DICTIONARY. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2012

GNOLI, D. Il sogno di Polifilo. In: **La Bibliofilia**, vol. 1, no. 8/9, 1899, pp. 189–212. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/26205632.

GOMBRICH, E. H. Hypnerotomachiana. **Jornal of the Warburg and Courtauld Instituts**, 14. n. 1/ 2, 1951. pp. 119-125

_____. Imagini Simbolici. In: **Studi sull' Arte nel Rinascimento**. Turim: 1978.

GRIGGS, T. Promoting the past: The Hypnerotomachia Poliphili as antiquarian enterprise. In: **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, 14:1-2, 17-39 , 1998. Disponível em: <http://scholar.harvard.edu/files/griggs/files/wordimage.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2014.

GUASTI, C.; ODORICI, F. Inventario della libreria urbinata compilato nel secolo xv da Federigo Veterano bibliotecario di Federigo I da Montefeltro Duca d'Urbino. In: **Archivio Storico Italiano, Nuova Serie**, 15, no. 2 (30) (1862): 127-47. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/44452939>> Acesso em January 20, 2019.

HANEGRAFF, W. J. Under the mantle of love: The mystical eroticisms of Marsilio Ficino and Giordano Bruno. In ____; KRIPAL, J. J. **Hidden Intercourse Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism**. Boston: Brill, 2008, pp. 175–207

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra, 2006a.

_____. **Categorias epidíticas da ekfrasis**. Revista da USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006 b. Vol. 71. p. 91.

_____. Fênix renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, A. (Org.). **Poesia seicentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo**. 1a. ed. São Paulo: Hedra, 2002, p. 26.

HARRIS, Neil: The blind impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili*. In: **Gutenberg-Jahrbuch**. Berlim: 2004, pp. 93–146

HARRISON, Peter. Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern England. In: **Isis**, Vol. 92, No. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 2001. pp. 265-290. Disponível em: < <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-1753%28200106%2992%3A2%3C265%3ACFKATR%3E2.0.CO%3B2-X> >

HANKINS, J. **Plato in the Italian Renaissance**. Leiden: Brill, 1991.

_____. **Humanism, Scholasticism and Renaissance Philosophy**. In: _____ (ed.), **The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 30-48

HEBREU, LEÃO. **Diálogos de amor**. Trad. Giacinto Manuppela. Lisboa: Imprensa Nacional/casa da Moeda, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: UNB, 1999

HEIDEGGER, Martin. **As Questões Fundamentais da Filosofia**. São Paulo: Martins fontes, 2017.

HERNÁNDEZ, S. A. Paisajes oníricos: la búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento. In: **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXVI**(104). 2014

HOLLYWOOD, Amy; BECKMAN, Patricia Z (Eds.). **The Cambridge Companion to Christian Mysticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HORÁCIO. Ode I. In: Q. Horatius Flaccus (Horace). **Odes and Epodes**. Ed. Paul Shorey and Gordon J. Laing. Chicago. Benj. H. Sanborn & Co. 1919. Disponível em <http://data.perseus.org/catalog/urn:cts:latinLit:phi0893.phi001.perseus>

_____. Satyra I, 9. In: **The Works of Horace**. Ed.s C. Smart. Philadelphia. Joseph Whetham. 1836. Disponível em: <http://data.perseus.org/catalog/urn:cts:latinLit:phi0893.phi004.perseus-lat1>

HUELSEN, C. Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Polifili* e le antichità di Roma. In: **La Bibliofilia**, vol. 12, no. 5/6, 1910, pp. 161–176. Disponível em : < www.jstor.org/stable/26207783 >.

HUNT, John D. The plot of *Hypnerotomachia Poliphili* and its afterlives. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 129-139

ISTC. Incunabula Short Title Catalogue. Disponível em: <<https://data.cerl.org/istc/ic00767000> em 25/10/2018>

IVINS Jr, W.H. The aldine *Hypnerotomachia Poliphili* of 1499. **Metropolitan Museum of Art Bulletin**. Vol. 18. n. 11. 1923, pp. 249-252.

JANSON, H.W.; DAVIES, P. J.; DENNY, W. B.; HOFRICHTER, F. F.; JACOBS, J.; ROBERTS, A. M. ; SIMON, D. L. **A nova história da arte de Janson**. Lisboa: Calouste

Gulbenkian, 2010.

JANECEK, Gerald. **The look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930.** Princeton: Princeton University Press, 2014.

JAYNE, S. R. (ed.) **Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium.** Columbia: University of Missouri, 1944

KELLER, Willian B. *Hypnerotomachia* joins the Perkins Library: collecting to support persuasion in architectural design and history. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 192-194.

KEMP, Martin. From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts. In: **Viator**. Vol. 8. 1977. pp. 347-398. Disponível em : <<https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.VIATOR.2.301573>>

KENNY, Neil. **The uses of Curiosity in early Modern France and Germany.** Oxford: Oxford Scholarship Online, 2010.

KIRKHAM, V. Hypno what? A dreamer's vision and the reader's nightmare. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 102-111.

KHOMENTOVSKAIA, A. Felice Feliciano da Verona comme l'auteur de l' *Hypnerotomachia Poliphili*. In: **La Bibliofilia**, vol. 37, no. 4, 1935, pp. 154–174. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/26209797.

KLIMA, Stefan. **Artists Books: A Critical Survey of the Literature.** Nova Iorque: Granary Books, 1998.

KORTA, Jeremie Charles. **The Aesthetics of Discovery: Text, Image, and the Performance of Knowledge in the Early-Modern Book.** Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. 2015

KRAYE, Jill. “The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance,” in: Baldwin, A. ; Hutton, S. eds., **Platonism and the English Imagination**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 76–85.

KRETZULESCO-QUARANTA, E. **Les jardins du Songe: Poliphile et la mystique de la Renaissance.** Paris: Les Belles Lettres, 1986.

KRISTELLER, P.O. **Eight Philosophers of the Italian Renaissance.** Stanford: Stanford University Press, 1964, pp 110-25

KUHN, G. C. (ed.). **Claudii Galeni Opera Omnia.** Leipzig: Teubner, 1821-33.

ILBERG, Johannes, Sorani Gynaeciorum libri IV, De signis fracturarum, De fasciis, Vita Hippocratis secundum Soranum. In: **Corpus medicorum Graecorum 4**, Berlin, 1927. (online)

JOLY, Robert. Curiositas. In: **L'Antiquité classique**. Vol. 30, 1961. pp. 33-44.

JONES, Julian Ward. Catullus' 'Passer' as 'Passer'. **Greece & Rome**, vol. 45, no. 2 (1998): 188-94. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/642982>>.

LABHARDT, A. Curiositas: notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion. In: **Museum Helveticum**, n. 17 , 1960, pp. 206-24

LAMERS-SHÜTZE, P. (Org.) **Architectural Theory: From the Renaissance to the Present**. Colônia: Tashen, 2002.

LANDAU, David; PARSHALL, Peter. **The Renaissance Print**, 1470–1550. New Haven, 1994, pp. 297 and 298.

LANGER, Ulrich. Invention. In: **The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance III**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. pp. 136-44

LANZ, Eukene Iacarra. El «amor que dicen *hereos*» o *aegritudo amoris*. In: **Cahiers d'études Hispaniques Médiévales**, n. 38, Paris, 2015, p. 29-44

LEATHERBARROW, David. What fragments are to desire, elements are to design. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 119-128

LEFAIVRE, L. **Leon Battista Alberti's *Hypnerotomachia Poliphili*: Re-Cognizing the Architectural body in the Early Renaissance**. Massachusetts: MIT Press, 1997.

LEPAGE, J. L. **The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance**. Toronto: Palgrave, 2012.

LI, Ruth. **Revelatory Words and Images: William Blake and the Artist's Book** , 2013 WellesleyCollege. Disponível em : <<http://repository.wellesley.edu/thesiscollection>>

LIEBENWEIN, Wolfgang. **Studiolo: Storia e tipologia di uno spazio culturale**. Ferrara: Cosimo Panini, 2005

LILJA, S. **The Roman Elegists' Attitude to Women**. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1965.

LUBORSKY, R.S. Francesco Colonna : *Hypnerotomachia Poliphili*. Venice: Aldus Manutius. December 1499. In: **Vision of a collector: The Lessing J. Rosenwald Collection in the Library of Congress, Rare Books and Special Collections Division**. Washington: library of Congress, 1991. pp. 184 a 186.

LUGLI, A. **Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa**. Roma: Mazzotta, 2005.

LYONS, Joan. **Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook**. Gibbs Sm, 1985

MAIORINO, G. **The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist grotesque.** Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1991.

MARAVALL, José Antonio. **Antiguos y modernos.** Madrid: Alianza editorial, 1998.

MARAZZINI, Claudio . **Breve Storia Della Lingua Italiana.** Bolonha: Il Mulino Editrice, 2004.

MAROTTI, Arthur F. **Manuscript, print, and the English Renaissance lyric.** Ithaca / Londres: Cornell University Press, 1995, p. 291-292.

MARROU, H. I. **Augustin e la fin da culture antique.** Paris: Boccard, 1938.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento Italy. In: _____. **Erotic Cultures of Renaissance Italy.** London/New York: Routledge 2010.

MACLEAN, Ian. **Logic, Signs and Nature in the Renaissance:** The Case of Learned Medicine. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

MEYLAN, Edouard F. L'évolution de la notion d'amour platonique. **Humanisme et Renaissance.** 5:4. Paris: 1938, 418-442

MOLMENTI, Pompeo. Alcuni documenti concernenti l'autore della *Hypnerotomachia Poliphili*. In: **Archivio Storico Italiano**, vol. 38, no. 244, 1906, pp. 291-314. Disponível em :<www.jstor.org/stable/44459680>

MORGAN, Luke. **The Monster in the Garden** : Reframing Renaissance Landscape Design, University of Pennsylvania Press, 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unicamp-ebooks/detail.action?docID=4321851>.

MOYER, Ann E. The wanderings of Poliphilo through Renaissance Studies. In: **Word and image.** Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. Vv-87

NELSON, John Charles. **Renaissance Theory of Love:** The Context of Giordano Bruno's Eroici *furori*. New York: Columbia University Press, 1958.

NYGREN, Christopher J. The *Hypnerotomachia Poliphili* and italian art circa 1500: Mantegna, Antico e Correggio. In: **Word and image.** Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 140 - 154

OETINGER, April. The *Hypnerotomachia Poliphili*: art and play in a renaissance romance. In: **Word and Image.** V 27, n. I. Taylor and Francis, 2011. pp. 15-30

_____. ***Hypnerotomachia Poliphili: Image and Text in a Renaissance Romance.*** Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. University of Virginia. 2000

PLINY the Elder, *Natural History* 36.21. Trad. D. E. Eichholz. Cambridge: Harvard University Press, 1938. 10: 17.

OLSCHKI, Leo S. Incunables Illustrés Imitant Les Manuscrits: le passage du manuscrit au livre imprimé. In: **La Bibliofilia**, vol. 15, no. 7, 1913, pp. 245–257. JSTOR, www.jstor.org/stable/26208103.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1939pp 86-91

PATRIZI, Francesco. **Della Poetica**. Ed. Danilo Aguzzi Barbagi, 3 vols. Florence: Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-71

PEARSALL, Judy. **The new Oxford Dictionary of English**. Oxford: Clarendon Press, 1998

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

PEDRAZA, P. Introdução à obra. In: COLONNA, F. **Hypnerotomachia Poliphili**: a batalha de amor em sonho de Polifilo. Trad. Cláudio Giordano. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013.

PEIKOLA, Matti. Manuscript paratexts in the making: British Library MS Harley 6333 as a liturgical compilation. In: Corbellini, Sabrina; Hoogvliet, Margriet; & Ramakers, Bart (Ed.s), **Discovering the Riches of the Word**: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe. Leida: Brill, 2015. 44–67.

PERICOLO, L. Heterotopia in the Renaissance: Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and the *Hypnerotomachia Poliphili*. In: **Getty Research Journal**, No 1, 2009, pp.1-16.

PLATO. **Theaetetus**. (Greek version). Disponível em <http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/citequery3.pl?dbname=GreekFeb2011&query=Pl.%20Tht.%20209e&getid=0>

POKORNY, J. **Indogermanisches etymologisches Wörterbuch**. 2 vols. Tübingen, Berna, Munique: R. Francke, 1957/1969.

POLLALI, A.; HUB, B. (eds) **Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography**. Routledge, 2017

POLIZIANO, Angelo. **Opera**. 1520. Disponível em : < <https://archive.org> >

POMIAN, Krysztof.: Paris, Venise XVIe – XVIIIe siècle. Paris: Gallimard.1987.

POZZI, G. Commento: Libro I. In: **Hypnerotomachia Poliphili**. Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Ristampa nastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico. Commento. Vol 2. Padova: Editrice Antenore, 1980.

PRAZ, Mario. Some Foreign Imitators of the *Hypnerotomachia Poliphili*. In: **Italica**, Vol. 24,

No. 1. American association of teachers of Italian: 1947. pp. 20-25

QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Trad. Bruno Fregni Baseetto. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

RICCI, Laura. **La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola**. Roma: Bulzoni, 1999.

RHIZOPOULOU, S. On the botanical content of *Hypnerotomachia Poliphili*, **Botany Letters**. Themes and Hudson, 2016.

ROBERT, J-N. **Eros romain: sexe et morale dans l'ancienne Rome**. Paris: Les Belles Lettres, 1997

ROUGEMONT, Denis de, **Love in the Western World**. Princeton: Princeton University Press, 1983.

RUGGIERO, Guido. **The boudaries of Eros: sex crime and sexuality in Renaissance venice**. New York, Oxford: Oxford University Presse, 1985

RUSSELL, J. C. '**Many Other Things Worthy of knowledge and memory**': The *Hypnerotomachia poliphili* and its annotators, 1499-1700. Tese de doutoramento. Durham Thesis: Durham University, 2014. Disponível em :< <http://etheses.dur.ac.uk/10757/>>. Acesso em 25 de maio de 2016.

SCAPECCHI, P., L'*Hypnerotomachia Poliphili* e suo autore. In: **Accademie e biblioteche d'Italia**, 51 (1983), 286-98 and 'Giunte e considerazioni per la bibliografia sul Polifilo', idem, 53 (1985), 68-73, Rome: Palombi Editori,

SATUÉ, E. **Aldo Manuzio**: editor, tipógrafo, livreiro. São Paulo: Ateliê, 2004.

SCIPIONE, Mercurio Girolamo. **La Commare**. Leipzig: Timothel Rikschens, 1653.

SMITH, Helen; WILSON, Louise. Introduction. IN: _____ (eds). **Renaissance Paratexts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SAXL, Fritz. A scene from the *Hypnerotomachia* in a painting by Garofalo. **Journal of Warbur Institue**, I, no 2, 1937 169-71

SCHLOSSER, J. von. **Las cámaras artísticas y maravillosas del renascimento tardio**. Madri: Akal, 1988.

SILVER, Larry. Those other Venetian book illustrators. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 155-163

MEURMAN-SOLIN, Anneli; TYRKKÖ, Jukka (Ed.s). **Principles and Practices for the Digital Editing and Annotation of Diachronic Data**. Helsinki: Varieng, 2013. Disponível em : <http://www.helsinki.fi/varieng/series/volumes/14/>

SCHNAPPER, Antoine. **Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle**. Paris : Flammarion, 1988.

SÊNECA. **Cartas as Lucílio**. Lisboa: Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2004

SIRAI, Nancy G. **History, Medicine, and the Traditions of Renaissance Learning**. East Lansing: Michigan University of Michigan Press, 2007

SMITH, Macklin. **Prudentius' 'Psychomachia': a reexamination**. Princeton: Princeton University, 1976.

STEWERING, R. **Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili und die Zuschreibung des Werkes an Niccolò lelio Cosmico**, Münster, 1996

STICHEL, Dorothea. Reading the *Hypnerotomachia Poliphili* in the Cinquecento: Marginal Notes to a Copy at Modena. In: ZEIDBERG, David (ed.). **Aldus Manutius and Renaissance Culture**. Florença: Leo S Olschki, 1998.

STROZZI. Della unità della favola. In: WEINBERG, Bernard. **Trattati di poetica e retorica del 500'**. Roma: Laterza e Figli, 1974

SUMMERS, David. **The Judgment of Sense**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SZÉPE, H. K. Artistic Identity in the Poliphilo. **Papers of The Bibliographical Society of Canada**, 35(1). Retrieved from [https://jps.library.utoronto.ca/index.php/bsc/article/view/18048\(1997\)](https://jps.library.utoronto.ca/index.php/bsc/article/view/18048(1997)).

TIRABOSCHI, Gerolamo. **Storia della Letteratura Italiana**. Milano : Società Tipografica de' classici italiani.: 1728/1824.

TITUS LUCRETIUS CARUS. **De rerum natvra libri sex**. In: Opera Omnia. Disponível em : < <http://www.thelatinlibrary.com/lucretius.html> >

TOOHEY, PETER. Love, Lovesickness, and Melancholia. In: **Illinois Classical Studies**, vol. 17, no. 2, 1992, pp. 265–286. Disponível em : < www.jstor.org/stable/23064324 >.

TRIPPE, Rosemary. The *Hypnerotomachia Poliphili*, Image, text and vernacular Poetics. In: **Renaissance Quarterly**, n. 55. 2002, pp. 1222-1258.

TEMANZO, Tomazo. **Vite de più celebri architetti, e scultori Veneziani, qui fiorirono nel Secolo Decimosesto**. Veneza: Stamperia C. Palese, 1778.

Disponível em : <https://books.google.com.br/books?id=U_cEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Tomm>

aso+Temanza&hl=en&sa=X&ei=QjEWT9ecIYqasgL9wa34AQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Tommaso%20Temanza&f=false>

VIA, Claudia Cieri. **Il luogo della mente e della memoria**. In: LIEBENWEIN, Wolfgang. **Studiolo**: Storia e tipologia di uno spazio culturale. Ferrara: Cosimo Panini, 2005

TURNER, James Grantham. **Eros Visible**: Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy. New Haven: Yale University Press, 2017

VASARI, G. **Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori**. Ed. G. MILANESI, vol. 5, Florence, 1881, p. 551.

VESALIUS, Andreas. **On the Fabric of the Human Body**, trad. RICHARDSON, W. F. and CARMAN, J. B. San Francisco and Novato: Norman Publishing, 1998-2009.

VICKERS, B. Philosophy and humanistic disciplines: Rhetoric and poetics. In: Schmitt, C; Skinner, Q.; Kessler, E.; Kraye, J. (Eds.). **The Cambridge History of Renaissance Philosophy** Cambridge: Cambridge University Press, 1988. pp. 713-745

VINTENON Alice. *Phantasia loquitur* : le problème de la réception des fictions de l'imagination dans la théorie littéraire du XVI. In: **Camenae**, n. 8. Paris, Université de la Sorbonne, 2010. Disponível em : <
<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/237df64d96e8a38bcdea3c9d34ee7bd9/camenae-08-2-vintenon.pdf>>

VULGATA CLEMENTINAM. In: **Biblia sacra iuxta vulgata**. Madrid/ Matriti: BAC, 1965

YATES, Francis A. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade Pagã**: contribuições científico-culturais para a História do renascimento Europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos esboços e conferências. WAAIZBORT, Leopoldo (Org.). São Paulo. Cia das Letras, 2015.

WATSON, ROBERT N.; DICKEY, STEPHEN. *Wherefore Art Thou Tereu? Juliet and the Legacy of Rape*. **Renaissance Quarterly** 58 (2005): 127–56

WEBB, J. D. (2011). All is not fun and games: conversation, play, and surveillance at the Montefeltro court in Urbino. **Renaissance Studies**, 26(3), 417–440.

WELLS, Marion A. **The secret wound**: love-melancholy and early modern romance. California: Stanford University Press, 2007

WEBB, J. D. (2011). All is not fun and games: conversation, play, and surveillance at the Montefeltro court in Urbino. **Renaissance Studies**, 26(3), 417–440.doi:10.1111/j.1477-4658.2011.00745.x

WHITE, I. Multiple Words, multiple meanings, in the Hypnerotomachia. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015, pp. 74-80.

_____. Mathematical design in Poliphilo's imaginary building, the Temple of Vênus. In: **Word and image**. Vol. 31, n. 2. Taylor and Francis, 2015b, pp. 164-191

WIND, Edgar. **Pagan mysteries of the Renaissance**. Londres: Faber, 1958.

WHITMAN, Jon (Ed.). Interpretation and Allegory : Antiquity to the Modern Period, , Brill, 2000. Disponível em : ProQuest Ebook Central : < <http://ebookcentral.proquest.com/lib/unicamp-ebooks/detail.action?docID=253444>. >

WOLFTHAL, Diane. **Images of Rape: The "Heroic" Tradition and its Alternatives** Cambridge: Cambridge University Press: 2000

ZEIDBERG, David (ed.). **Aldus Manutius and Renaissance Culture**. Florença: Leo S Olschki, 1998.

ZENO Apóstolo. **Opera omnia**. Disponível em < <http://archive.org> >