

Sob o Signo da Lua



I

DAFNE EDITORA

Valter Vinagre

Sob

o Signo

António Guerreiro
Joaquim Moreno

da Lua



Hipnos

17.

Joaquim Moreno

121. Poliphilus, or the
Experimental
Exercise of Analogy

73. Poliphilo ou o Exercício
Experimental da Analogia



Machia

129.

António Guerreiro

65. Iniciação à Festa Pagã

113. Initiation into the Pagan Festival

81.

Eros





Poliphilo ou o Exercício Experimental da Analogia

JOAQUIM MORENO

Imaginar uma coisa noutra, tornar visível a inferência de uma coisa noutra, é uma forma de analogia. Outra forma é traduzir analogia por proporção, por *ratio*, por uma razão possível entre as coisas e as ideias. Esta segunda forma de analogia é mais uma invenção, uma projecção sobre relações, do que uma descoberta, dedução ou raciocínio. Sonhar *Sob o Signo da Lua* com *A Luta Amorosa de Poliphilo num Sonho* não é, evidentemente, nem uma comparação nem um paralelo, é um exercício experimental de analogia delirante; é procurar avidamente relações imaginadas e construir sobre esta confusão fortuita a possibilidade de nos *apressarmos lentamente*, num estado de quase sonho, sobre memórias visuais de delírios e desejos.

Para esta leitura, ou visão, ou sonho, ou confusão, entre um livro e o outro, entre as imagens de Valter Vinagre e um outro universo em descoberta, importa encontrar Poliphilo na sua *luta de amor num sonho*, um livro impresso no final do século XV em forma de romance arqueológico ilustrado. O título do livro, *Hypnerotomachia Poliphili*, combina três palavras gregas para descrever uma luta de amor em sonho, ou, por ordem da analogia neste livro que agora temos na mão, sonho de amor em luta. O nome do protagonista, Poliphilo, é o amor de Polia, ou aquele que ama Polia, é o amor de muitas coisas. O objecto do seu amor pelas coisas é infindável; pode ser, segundo interpretações eruditas, a Antiguidade Clássica, a arte, o saber, ou todas essas coisas misturadas em muitas combinações. Insistir nesta combinatória delirante, neste sonho de amor em luta devoto de muitas coisas, é certamente uma viagem iniciática, ou mesmo muitas e variadas viagens iniciáticas.

A ideia feita mais disseminada sobre Poliphilo é que é o mais belo livro do Renascimento. Apesar de feita, é uma boa imagem: não é o mais belo texto, nem são as mais belas imagens, é o mais belo livro. O texto e as imagens estão ligados entre si, estão presos à materialidade do objecto que lhes dá suporte, e é isso que constrói um livro extraordinário. O nome indissociável do livro é o do seu fautor, Aldo Manuzio, não é o do seu autor nem o do seu (ou seus) ilustrador(es). Aldo Manuzio foi um editor activo em Veneza na passagem de 1400 para 1500, concentrou a sua actividade na publicação de edições *in octavo* do cânone grego clássico. O pequeno formato destes livros prescindia de anotações e exigia uma leitura pessoal, favorecendo a erudição em vez da escolástica, a interpretação em vez da obediência. Esse formato e essa orientação permitiam que os livros, por si só viagens, acompanhassem os leitores nas suas deambulações. Com algum simplismo, pode dizer-se que Manuzio dispersou a tradição clássica pelos bolsos do Renascimento, tornou-a um pouco mais portátil. Talvez fosse a esta forma da pressa lenta que aludisse no lema latino que adoptou como seu: *festina lente* (apressa-te devagar). Este lema era simbolizado por uma imagem adaptada de um hieróglifo de Poliphilo, o golfinho envolto na âncora. Foi Poliphilo o livro que fez a sua fama de editor, de fazedor de livros, desses objectos a que cumpre transportar os manuscritos ou as imagens até aos leitores e transportar os leitores para novos caminhos e viagens.

Poliphilo é um livro extraordinário pela contínua recombinação da composição tipográfica do texto, por aquilo que o texto descreve, e pelas relações que as imagens em texto estabelecem com as gravuras que ilustram o livro. No interior do livro há uma família alargada de géneros e relações entre imagens: há écfrases (imagens descritas em texto), há imagens herméticas (fechadas à interpretação), há hieróglifos (escrita por imagens, pictogramas e combinações de símbolos), há diagramas (representações simbólicas de informação ou quantidade), há epitáfios (imagens de inscrições funerárias), há emblemas (representações de conceitos), e a enumeração poderia continuar. Consequentemente, são

infindáveis as analogias internas que é possível sonhar entre estas formas de imagem.

É a analogia que nos transporta para o mundo da arquitectura contemporânea. A hipótese de uma arquitectura análoga, ou de uma cidade análoga, é uma expansão recente dos mecanismos através dos quais a arquitectura engendra as suas relações com o mundo. A sua formulação retrospectiva, nos anos de 1970, desmontou a causalidade funcionalista da arquitectura dita moderna, pensando as relações entre forma e função como análogas e não como dedutivas ou determinantes. O edifício em forma de pato para vender ovos foi um dos grandes emblemas desta inferência. Mas ver num edifício uma máquina de habitar, como fazia Le Corbusier, era também uma analogia, a invenção de uma relação onde antes ela não existia. Mas a grande surpresa que a analogia reservou aos consumidores de festivais de arquitectura surgiu do nevoeiro da lagoa de Veneza, em 1980. O Teatro do Mundo, o espaço para o mundo se pôr em cena, foi efémero e flutuante, mas ficou para sempre guardado em imagem como parte integrante do tempo longo da cidade de Veneza. Este pequeno teatro de Aldo Rossi, montado com tapumes de madeira e estruturas de andaime sobre uma barça, reorganizou a história das imagens de Veneza e a história da Veneza imaginada, que não é menos sólida nem duradoura do que a outra. Aldo Rossi explicava esta possibilidade de ver uma coisa noutra com uma famosa pintura de Canaletto, conservada hoje num museu de Parma: *Capriccio con edifici palladiani*, de 1756-1759. Este capricho, uma vista imaginária, transporta para uma cidade análoga a Veneza dois edifícios construídos em Vicenza por Andrea Palladio, e liga-os com uma ponte desenhada por Palladio para Veneza e que nunca passou de projecto. No entanto, apesar de não ser Veneza, a pintura é claramente de uma vista de Veneza. Aldo Rossi propõe este jogo de associações, analogias e correspondências como uma estratégia para o projecto de arquitectura, um método capaz de converter memórias e relações afectivas em imagens com potencial para construir cidade. O seu texto *Arquitectura Análoga*, de 1975, merece uma longa citação:

A analogia é um modo de entender de uma maneira directa o mundo das formas e das coisas, de certa maneira o mundo dos objectos, até que este se converta em algo impossível de expressar, a não ser através de coisas novas. Na correspondência entre Freud e Jung, este define o conceito de analogia do seguinte modo: “Expliquei que o pensamento ‘lógico’ é o pensamento expresso em palavras, dirigido ao exterior como discurso. O pensamento ‘analógico’ ou fantástico e sensorial, imaginado e mudo, não é um discurso, mas sim uma meditação sobre os materiais do passado, um acto introspectivo. O pensamento lógico é ‘pensar com palavras’. O pensamento analógico é arcaico, não expresso, e praticamente inexprimível com palavras.”

Para Rossi, esta relação directa com as coisas é uma estratégia de projecto porque é apenas manifesta em coisas novas, em formas novas, em imagens novas. A analogia é assim uma evocação ao contrário, arcaica mas futurante, um afecto quase nostálgico pelo que está por inventar. A analogia de Rossi é também uma resistência às palavras, ou uma expressão que as excede. Imaginado e mudo, o pensamento analógico é um avesso das mais comuns finalidades de dizer e mostrar e, num livro de imagens fotográficas, transforma-se num pensamento preso à página, impossível de soltar através do dizer da leitura.

Oswald Mathias Ungers, outro arquitecto, também mobilizou a analogia para engendrar uma arquitectura presa às páginas dos livros, presa às relações sugeridas entre as imagens. *Metáforas de Cidade* – a sua contribuição para *MAN transFORMS*, uma exposição de 1976 organizada por Hans Hollein e que celebrou a reabertura do museu Cooper Hewitt em Nova Iorque – consistia em doze montagens onde combinava, em colunas de três quadrados, mapas de cidades, referências e conceitos, bem como quatro paralelos entre um organismo (humano), uma cidade (Nova Iorque) e um mecanismo (automóvel). Os conceitos nas

colunas, apresentados em quatro idiomas e quatro grafias, correspondiam a cada lado do quadrado e inferiam uma articulação analógica entre as imagens; as anotações dos quatro paralelos forçavam relações entre as várias estruturas e sistemas. Por exemplo, ao sistema circulatório do corpo correspondia o mapa do metropolitano na cidade e o diagrama de circulação de fluidos de travagem, arrefecimento e lubrificação do automóvel. No catálogo da exposição, esta série de provocações em imagens e palavras era precedida por um manifesto, manifesto esse que as transformava, também, numa estratégia de projecto. O ponto cinco do manifesto propunha:

Projectar com imagens, metáforas e analogias é bem mais complexo que a extrapolação simplista de dados estatísticos. Supera qualquer abordagem “funcional” e converte o processo de projecto, substituindo a elementar expressão material, em algo mais rico, com conceitos imaginativos e visionários.

Ungers defendia que o processo analógico é semelhante ao método científico, considerando a descoberta científica como a possibilidade de ver analogias onde os outros vêem apenas uma acumulação de factos sem relação. Mas o gesto analógico é claramente propositivo, e não dedutivo:

A analogia estabelece uma semelhança, ou a existência de alguns princípios similares, entre dois eventos que são completamente diferentes. [...] Ao empregar o método de analogia, deve ser possível desenvolver novos conceitos e descobrir novas relações.

Ungers fez proliferar este exercício experimental de analogia no livro *Morfologia: Metáforas de Cidade*, de 1982. As doze colunas da exposição cresceram para quase sessenta pares de imagens, ligadas em permanente tensão por palavras que tanto forçam uma atracção gravitacional entre as imagens, como sustentam

a distância das suas órbitas. A forma da analogia mudou-se da sobreposição em coluna para a página dupla: na esquerda, a cidade; na direita, a evocação. Muitos arquitectos regressam frequentemente à *pressa lenta* de folhear as páginas deste livro de quase poesia visual. É outro livro em que a analogia prende a arquitectura às páginas, outro livro que tenta ser imaginado e mudo.

Regressemos a *Hypnerotomachia Poliphili*. Poliphilo sonha, mesmo sem esperar pelo signo da lua para sonhar. Quando sonha, subtrai-se à moral católica do seu tempo e desperta num mundo mítico, de erudição clássica, em que o tempo da história se suspende e a Antiguidade aparece como valor mítico a inscrever no presente, a fazer Renascer. É no sonho de amor em luta que se projecta a analogia da recuperação da arquitectura, da paisagem e dos rituais clássicos. O exercício experimental da analogia permite desviar o mapa da viagem de Poliphilo para navegar no Boom, nas suas paisagens, nas suas arquitecturas, nos seus banquetes, nos seus rituais, nos seus receios ou nos seus êxtases, e, até, na sua insularidade espacial e temporal, nas fronteiras claras que fazem do festival um tempo outro e um lugar outro, tanto pessoal como colectivo.

O primeiro grande obstáculo que Poliphilo tem de vencer na sua viagem iniciática, depois do medo da floresta, é um vale cujo extremo estava admiravelmente encerrado por uma gigantesca pirâmide em degraus, encimada por um obelisco. Avançando em direcção a tão magnífica mole de pedra, Poliphilo descobre sob a pirâmide um embasamento com um portal central encimado por um frontão e ladeado por colunas. O texto descreve a magnitude desta fantasia, subtraída à montanha e não construída por adição. Este obstáculo gigante indica claramente a passagem entre dois mundos, o caminho único e perigoso que acaba por conduzir ao outro lado. A cuidadosa e longa descrição das coisas fantásticas que encontra pelo caminho das trevas serve o dramatismo da luta, do confronto com o desconhecido sem um fim à vista, mas que, finalmente, depois de muitas provações, chega ao outro lado. Poliphilo atravessa um mundo imaginado da Antiguidade Clássica, povoada

de ruínas ou colossais animais habitados, reconstrução erudita que combina em partes iguais fantasia e arqueologia, dragões e refinados capitéis, emblemas e hieróglifos imaginários. Aqui, a inferência fortuita talvez seja a luta, o esforço de predispor, de construir, de organizar, de estruturar, de fazer congregar estruturas e energias para um sobressalto dos sentidos, de lançar sombra sobre o chão e pontes sobre a água. Mais uma vez, de se *apressar lentamente*, de aumentar a intensidade da experiência em vez de a acelerar.

Poliphilo viaja pelas figuras arquitectónicas da vida clássica, como as termas, que também podiam ser as figuras temporárias do êxtase mais contemporâneo, nas quais se deleitam outras ninfas. Poliphilo partilha os prazeres dos banhos termais romanos com as ninfas, que lhe perguntam o nome, e que quase desvelam o trocadilho que sustenta tanto a viagem em direcção ao desejo como a curiosidade intelectual que a viagem pelo tempo mítico implica. E é nas termas, onde os termos da educação e da cultura do corpo se confundem, que a ambiguidade do sonho de Poliphilo se evidencia. Os espaços polissémicos como a Palestra ou o Ginásio, que, consoante o contexto, tanto significam cultivo do intelecto como a cultura do corpo, são o contexto para a confusão entre a *filia*, o amor, de *poli*, muitas coisas, ou o amor de Polia, a sua amada. O sonho de Poliphilo é um lugar para sobrepor a curiosidade arqueológica pelo passado greco-romano com a recuperação dos seus mitos, é o lugar de descobrir a evidência do contraste entre os costumes da Antiguidade Clássica e a moral do seu tempo. Alguns festivais contemporâneos partilham esta polissemia, esta racionalidade quase selvagem, entre mito e proporção, e mobilizam esta analogia para os seus prazeres e os seus êxtases.

A intensificação e o refinamento dos prazeres dos sentidos do sonho de amor em luta não poderiam prescindir de um banquete. Para abusar do deslize análogo, não poderiam prescindir de um *simposium*, de beber em conjunto, de se inebriar em companhia, ou prescindir dos prazeres, das ideias, dos mais finos néctares... Poliphilo descreve longamente o cenário de tão

refinado banquete, a procissão de cores, sabores e perfumes. O banquete ritual começa com uma máquina sobre rodas devidamente ilustrada no livro: uma fonte de água perfumada, com uma bacia para recolher a água das abluções. Três ajudantes operavam esta máquina: uma recolhia a água, outra assegurava o abastecimento contínuo, e uma terceira enxugava as mãos dos convivas. O banquete procedia por sinestesia, organizado numa sucessão de combinações de cores que sugerem os aromas, os sabores e até os sons. Para encerrar o banquete, até o texto impresso toma a forma da celebração, moldado ao perfil de uma taça, e torna-se também ilustração, texto convertido em imagem codificada.

O momento crucial do encontro do amante com a sua amada, quando Poliphilo encontra Polia e entrevê uma recompensa para as suas provações, é emoldurado por uma das mais famosas máquinas de cena do livro, uma imagem que passou a fazer parte do imaginário da paisagem e da jardinaria do Renascimento: a passagem abobadada que combina as colunas de ordem coríntia – cujo capitel tem como mito de origem, ou como analogia fundadora, as folhas de acanto que crescem para fora de um cesto abandonado – com arcos semicirculares e em entramado vegetal. É uma arquitectura mítica na qual a analogia combina o construído, o ordenado e o cultivado. Esta arquitectura temporária do fresco e da sombra, do repouso e da fantasia, é o cenário que enquadra o encontro dos amantes. As possíveis analogias entre este sonho e os bacantes sob o signo da lua deste livro são fáceis de imaginar.



Poliphilus, or the Experimental Exercise of Analogy

JOAQUIM MORENO

Imagining something as another, making the inference of one thing visible in another – this is a kind of analogy. A different approach is to translate analogy as proportion or ratio, the possible ratio between things and ideas. This second kind of analogy is more of an invention – a projection onto relations, rather than a discovery or process of deduction or reasoning. Projecting *Sob o Signo da Lua – Beneath the Sign of the Moon* – onto *The Dream of Poliphilus* is neither a comparison nor a parallelism, but an experimental exercise in delirious analogy. It involves avidly seeking imagined affinities and using that fortuitous confusion to construct the possibility of *hastening slowly* over visual memories of delusions and desires in an almost dream-like state.

In order to accomplish this analogy – or vision, or dream, or confusion – by reading one book in terms of another, by seeing Valter Vinagre's images in terms of another universe yet to be discovered, let us follow Poliphilus in his struggle for love in a dream. *The Dream of Poliphilus* is a book that was printed at the end of the fifteenth century in the form of an illustrated antiquarian romance. The title of the book, *Hypnerotomachia Poliphili* (literally, Poliphilus's Strife of Love in a Dream) combines three Greek words to describe a struggle for love in a dream, or, in the analogous sequence of this new book that we have now in hand, the dream of love in strife. The protagonist's name, Poliphilus, means "the love of Polia"; or "he who loves Polia", which is the love of many things. The object of his love – things – is infinite; according to scholarly interpretations, it could refer to classical antiquity, art, knowledge, or all of those mixed in many different combinations. To insist on a delirious combination in this dream of love in devout

struggle for many things is certainly a voyage of initiation, or for that matter numerous different voyages of initiation.

The Dream of Poliphilus is commonly held to be the most beautiful book of the Renaissance. This is a sound judgement: it is not the most beautiful text, nor does it contain the most beautiful images, but it is indeed the most beautiful of books. The text and images are interconnected, are bound up with the materiality of the object that is the vehicle for them, and it is this that makes it an extraordinary book. The name that is inevitably associated with this book is not that of its author or its illustrators; rather it is Aldo Manuzio, its maker. Manuzio was a printer working in Venice at the turn of the sixteenth century, who specialized in producing octavo editions of the classical Greek canon. With their small format, these books were forced to dispense with annotations, instead obliging the readers to read for themselves, thus favouring erudition over scholasticism, interpretation over obedience. The format and layout meant that these books – voyages in themselves – accompanied their readers on their perambulations. Simplifying somewhat, we could say that Manuzio disseminated the classical tradition through Renaissance pockets, making it a little more portable. Perhaps this was the kind of slow haste that was alluded to in the Latin motto that he adopted as his own: *festina lente* (“hasten slowly”, or in contemporary parlance “more haste, less speed”). This motto was symbolized by an image of a dolphin entwined in an anchor, adapted from a hieroglyph seen by Poliphilus in *Hypnerotomachia Poliphili*. *The Dream of Poliphilus* made Manuzio’s name as a maker of books, those objects charged with transporting manuscripts or images to readers, and then in turn transporting them on new paths and journeys.

The Dream of Poliphilus is an extraordinary book because of the way that the typographical composition of the text is continuously rearranged, because of the things it describes, and because of the relationships that the written imagery establishes with the engraved illustrations. Contained within it is an entire extended family of image genres and relationships: ekphrasis (images described in text), hermetic images (closed to interpretation),

hieroglyphs (writing through images, pictograms and combinations of symbols), diagrams (symbolic representations of information or quantity), epitaphs (images of funerary inscriptions) and emblems (representations of concepts). The list is by no means exhaustive, with the result that the internal analogies that one could devise between these kinds of images are ultimately infinite.

A kindred field to which analogy can be usefully applied is the world of architecture. The hypothesis of an analogous architecture, or of an analogous city, is a recent expansion of the mechanisms through which architecture engenders its relationship with the world. Its retrospective formulation in the 1970s dismantled the functionalist causality of so-called “modern” architecture, framing the association between form and function as analogous rather than as deductive or determining. The duck-shaped egg-sales kiosk still constitutes one of the great emblems of this inference. Nevertheless, the notion of a building as a *machine-à-habiter*, as proposed by Le Corbusier, was likewise an analogy – the invention of a correlation where one did not exist before. However, it was in 1980 that the full force of analogy was presented to surprised consumers of architecture festivals in the middle of the Venetian Lagoon. The Theatre of the World, a space where the world could go on stage, was an ephemeral floating structure, which would remain inscribed in the memory of the city of Venice long after it had been dismantled. This little theatre by Aldo Rossi, consisting of wooden sidings over a metal frame mounted on a small barge, reorganized both the history of images of Venice and the history of imagined Venice (the latter, of course, being no less solid or enduring than the former). Aldo Rossi explained this ability to see one thing in another using a famous picture by Canaletto, the *Capriccio con edifici palladiani* of 1756–1759, housed today in a museum in Parma. This caprice, an imaginary view, transfers two buildings constructed in Vicenza by Andrea Palladio to a city analogous to Venice, and connects them with a bridge that was designed for Venice by Palladio but was never built. Despite not actually being Venice, the painting is

clearly a view of that city. Aldo Rossi's proposal was to deploy this play of associations, analogies and correspondences as a strategy for architectural design, a method of converting memories and affective relations into images with the potential to construct a city. His text *An Analogical Architecture* of 1975, deserves to be quoted at length:

Analogy is a way of directly understanding the world of forms and things – the world of objects, to the extent that this becomes something impossible to express, unless through new things. In the correspondence between Freud and Jung, the latter defines the concept of analogy in the following way: “I have explained that ‘logical’ thought is what is expressed in words directed to the outside world in the form of discourse. ‘Analogical’ thought is sensed yet unreal, imagined yet silent; it is not a discourse but rather a meditation on themes of the past, an interior monologue. Logical thought is ‘thinking in words.’ Analogical thought is archaic, unexpressed, and practically inexpressible in words.”

For Rossi, this direct relationship with things is a design strategy in the sense that it is manifested only through new things, new forms, new images. Analogy is thus an evocation in reverse, archaic but futurizing, an almost nostalgic affection for what has yet to be invented. Rossi's analogy is also a resistance to words, or an expression which exceeds them. Imagined and mute, analogical thinking defies the usual purposes of saying and showing. Instead, encapsulated in a book of photographic images, it becomes a thought trapped on the page, impossible to release through the act of recital.

Oswald Mathias Ungers, another architect, likewise exploited analogy to engender an architecture transfixed to the pages of books, ingrained in suggestive interplays of images. *City Metaphors* – his contribution to *MAN transFORMS*, a 1976 exhibition organized by Hans Hollein to celebrate the reopening

of the Cooper Hewitt Museum in New York – consisted of two sequences: on the one hand, a montage of thirty-six boxes arranged in twelve columns and three rows, combining urban layouts, images of man and nature, and printed concepts; and on the other, a series of four comparisons between an organism (human), a city (New York) and a mechanism (car). The concepts in the columns, presented in four languages and four writing styles, are aligned to run along each side of the square, inferring an analogical connection between the pictures. Meanwhile, the annotations to the four parallels dictate associations between the various structures and systems: the body's circulatory system, for example, corresponds to the map of New York's subway system and to a diagram showing the circulation of the lubrication, coolant and brake fluids in a car. In the exhibition catalogue, this series of provocative stimuli in images and words was preceded by a manifesto, transforming them into a design strategy. Point five of the manifesto proposed:

Designing with images, metaphors and analogies is by far more complex than the simplistic extrapolation of statistical data. It supersedes any "functional" approach and turns the design process from a solely materialistic expression into richer, more imaginative visionary concepts.

Ungers argued that the analogical process is similar to the scientific method, in that scientific discovery may be understood as the ability to see analogies where others only see an accumulation of unrelated facts. The analogical gesture, however, is clearly propositional rather than deductive:

The analogy establishes a similarity, or the existence of some similar principles, between two events which are otherwise completely different. [...] In employing the method of analogy it should be possible to develop new concepts and to discover new relationships.

Ungers extended this experiment in analogy in his 1982 book *Morphology/City Metaphors*. The twelve columns used in the exhibition were now expanded to almost sixty pairs of images, held in constant tension by words that force a gravitational attraction between the images and sustain the distance of their orbits. The form of the analogy has now shifted from columns to the double-page spread: on the left-hand side, the city, on the right, the evocation. Many architects still enjoy the reverie of leafing with *slow haste* through the almost visual poetry contained in the pages of this book. It is another book in which analogy binds architecture to the pages; another book that tries to be imagined and mute.

Let us return to *Hypnerotomachia Poliphili*. Poliphilus dreams, without waiting for the sign of the moon. As he dreams, he withdraws from the Catholic morality of his time and awakens in a mythical world, a world of classical learning in which historical time is suspended and antiquity appears as an idealized value, a value to be inscribed in the present, to be reborn. Projected onto the dream of love in strife is the analogy of the recovery of architecture, landscape and classical rituals. It is this experimental exercise in analogy that enables us to deviate from the map of Poliphilus's travels and to take a detour to navigate the Boom Festival with its landscapes, architectures, banquets, rituals, fears and ecstasies, including even the clear spatial and temporal boundaries that give the festival its insular quality, making it another time and place, on both the personal and collective levels.

After the fear of the forest, the first great obstacle that Poliphilus has to overcome on this voyage of initiation is a valley enclosed by a giant stepped pyramid, topped by an obelisk. Advancing towards this magnificent stone structure, Poliphilus discovers beneath it a base with a central portal topped by a pediment and flanked by columns. The text describes the sheer size of this imaginary construction, which has been carved out of the mountain rather than constructed through assemblage. This giant obstacle clearly marks the threshold between two worlds, the only route to the other side and one that is fraught

with danger. The long and detailed description of the fantastic things he encounters on his passage through the darkness serves to dramatize the struggle, the confrontation with the unknown, with no end in sight, but after which he finally arrives at the other side. Poliphilus crosses an imaginary world of classical antiquity, peopled with ruins and colossal inhabited animal figures – a scholarly reconstruction which combines fantasy and archaeology, dragons and refined architectural features, emblems and imaginary hieroglyphs. Here, the fortuitous inference is perhaps the struggle, the effort of predisposing, of constructing, organizing, arranging, bundling structures and energies for a great leap of the senses, casting shadow onto the ground and bridges to span water. Once again, this is about *hastening slowly*, increasing the intensity of the experience instead of accelerating it.

Poliphilus progresses through an assortment of architectural forms from classical life, one of them being a Roman bathhouse, which he shares with frolicking nymphs. Here, the ambiguity is such that the fleetingly-built emblems may symbolize ecstasy in Poliphilus's real world, while the nymphs may be ciphers for another more worldly form of love and desire. Swathed in the pleasures of the baths, the nymphs ask Poliphilus his name, almost giving away the pun that sustains the parallel between the journey towards desire and the intellectual curiosity implied by the voyage through mythical time. And it is in these baths, where education and culture blend, that the ambiguity of Poliphilus's dream becomes clear. Polysemous spaces such as the Palestra or the Gymnasium (which, depending on context, can refer to both the cultivation of the body and of the intellect) are the context for the confusion between *philia* (love) of *poly*, or the love of Polia. Poliphilus's dream is a locus where an archaeological curiosity about the Graeco-Roman past is superimposed upon a recreation of its myths – an overlap providing evidence revealing the contrast between the customs of classical antiquity and the morals of the present. Some contemporary festivals share this polysemy, this almost wild rationality between myth and proportion, actuating this analogy in the interest of pleasures and ecstasies.

There can be no intensification and refinement of the sensual pleasures of the dream of love in struggle without a banquet. At the risk of stretching the analogy too far, we cannot do without a *symposium*, the experience of drinking together, of becoming inebriated amidst pleasures, ideas and the finest nectars. Poliphilus describes the refined banquet scene at length – the procession of colours, tastes and perfumes. The ritual banquet begins with a wheeled machine, which is duly illustrated in the book: a perfumed water fountain with a basin to collect the water from the ablutions. Three assistants operate the machine: one collects the water, another ensures that it is continuously supplied, and the third rinses the hands of the guests. The banquet proceeds using synaesthesia, arranged into a succession of combinations of colours suggesting aromas, tastes, even sounds. To close the banquet, even the structure of the printed text becomes a celebration, forming the outline of a chalice, thereby becoming itself an illustration, text transformed into coded image.

The crucial moment of the lover's encounter with his beloved, when Poliphilus finds Polia and glimpses the promised rewards for his trials, is framed by one of the most famous devices of the book, an image that later became part of the stock imagery of Renaissance landscape and gardens. It is a vaulted passageway that combines Corinthian columns – adorned with acanthus leaves growing out of an abandoned basket, representing a myth of origin or a founding analogy – with semi-circular arches and a profusion of vegetation. It is a mythical architecture in which the constructed, the ordered and the cultivated are combined through analogy. This ephemeral architecture of fresco and shadow, of repose and fantasy, is the scenery that frames the lovers' encounter. The potential analogies between this dream and the bacchants of this current book revelling under the sign of the moon are easy to imagine.





EDIÇÃO | EDITION Dafne Editora
EDITORES | EDITED BY André Tavares & Ana Laureano Alves
1.ª EDIÇÃO | 1ST EDITION – Porto, 2018
DESIGN João Faria / Drop
TRADUÇÃO Karen Bennett
REVISÃO PT Conceição Candeias / Qual Albatroz
ENGLISH COPY-EDITING AND PROOFREADING Thomas Skelton-Robinson
PÓS-PRODUÇÃO | COLOUR SEPARATION Black Box Atelier
IMPRESSÃO E ACABAMENTO | PRINTING AND BINDING Norprint – a casa do livro
DEPÓSITO LEGAL | LEGAL DEPOSIT 441937/18
ISBN 978-989-8217-43-1

© Valter Vinagre & Dafne Editora
Para os textos © respectivos autores | for the texts © the authors

www.dafne.pt

A edição deste livro foi possível graças ao generoso apoio do
Município de Idanha-a-Nova. | This publication was made possible
through the generous support of Idanha-a-Nova municipality.

