

O LEGADO DO RENASCIMENTO¹

Fernando António Baptista Pereira

O que «resta» do Renascimento? O que o torna tão desejável, tão apetecível, tão sedutor e tão fascinante aos nossos olhos, pelo menos desde que, há cerca de século e meio, o historiador suíço Jacob Burckhardt o «reinventou», numa visão culturalista, como o perfeito exemplo de uma «civilização total e integradora» dominada por ideais estéticos, reabilitando-o ao olhar de uma Europa então dependente identitariamente do passado medieval dos seus estados nacionais?

Naturalmente que a resposta mais imediata que tem sido dada nos remete para aquela espécie de inventário «museológico» característico das situações *post mortem*, que não só enumera e exalta as «realizações», materializadas nalgumas das grandes obras do espírito humano na sua vertente mais universal, da utopia religiosa e política às artes e às letras, como sobretudo se compraz na identificação dos seus autores, em que se incluem os «génios» biografados desde Giorgio Vasari, tarefa que a crítica do século XX foi realizando ao rastrear as origens da ideia de *Modernidade* e as etapas da sua atormentada construção.

Contudo, outras respostas foram sendo avançadas nas últimas três décadas. Uma delas, ainda que exemplificativa de uma visão tipicamente vanguardista da História, escrita segundo o ponto de vista «esclarecido» dos «vencedores», tem o mérito de equacionar o período histórico face às suas próprias referências e às transformações que desencadeou. Trata-se da caracterização levada a cabo por Jean Delumeau do longo período que designou como «civilização do Renascimento (1300-1600)» e que terá constituído a era da «*promoção da Europa*», que, antes de 1300, estaria aquém das realizações do Mundo Antigo e, depois de 1600, ao tê-las reintegrado, já as havia ultrapassado. A admiração historiográfica pelo Renascimento teria, de algum modo, na sua raiz, uma imensa e insuperável nostalgia de um passado de vanguarda imperialista por parte das culturas eurocêntricas. Aliás, as chamadas «*metáforas bélicas*» não foram exclusivas da historiografia, ao longo do século XX, mas apanágio de todas as vanguardas artísticas que foram repetindo os rituais das «*rupturas fundacionais*» com que o Renascimento se afirmara... Aliás, como veremos, nesse «*imaginário da ruptura fundacional*» reside seguramente um dos elementos de identificação mais fortes de todo o século XX com o Renascimento!

Mais recentemente (2001), Claude-Gilbert Dubois tentou dar uma resposta menos historicista e mais semiológica àquela nossa primeira pergunta, centrando-se embora num «Renascimento» ligeiramente mais tardio do que o italiano, o que se desenrola em França ao longo de Quinhentos, e não hesitou em afirmar que o que «resta» desse tão brilhante período da História Europeia, mais do que «bens materiais, intelectuais ou espirituais, são atitudes». E, em primeiro lugar, salientou uma espécie de «refundação» da ordem do mundo centrada no indivíduo, ou seja, um *humanismo*. Em segundo lugar, reconheceu a exaltação de um *imaginário da eterna Primavera*, em que «o Princípio Esperança renova a alvorada de uma utopia dos dias felizes».

Por último, um outro ponto de vista, de algum modo integrador dos dois anteriores, parte de uma observação clarividente que um outro historiador das mentali-

¹ Este texto foi-nos solicitado, em 2002, por Joan Sureda, historiador catalão, para constituir o «côlofon» de um volume de sua autoria dedicado ao Renascimento, no âmbito de uma História da Arte, editada entretanto em Espanha pela Akal, em que todos os volumes possuem textos finais à maneira de «côlofon», escritos por diversos outros historiadores europeus, sempre diferentes dos responsáveis pelos diversos volumes, com o objectivo de salientar a actualidade dos períodos histórico-artísticos tratados. O nosso texto, concluído em Setembro desse ano, encontrava-se inédito em português, até à data. Nele ecoam ideias por nós desenvolvidas na exposição por nós comissariada, Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo e Classicismo em Évora (1516-1623), Évora, CNCDP, 1998, e na nossa dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Lisboa, 2001.

dades no Renascimento, o português Joaquim Barradas de Carvalho, fez sobre os *Descobrimientos*, que considerava serem uma espécie de «placa giratória» da História de Portugal, uma vez que tudo o que os antecederam não fora mais do que uma preparação para eles e que tudo o que lhes sucedera não passava de uma teia de complexas consequências, o que nos permite dizer, sem margem para grandes dúvidas, que o Renascimento foi, efectivamente, a «placa giratória» de toda a História [da Arte] Europeia: se o final da Idade Média, em grande medida, o preparou, foi dessa profunda Renovação que partiu a consciência de *ruptura* e de *Modernidade* que, até hoje, nos tem animado e interpelado.

Tentaremos, pois, acentuar a «actualidade» dos problemas centrais que se colocaram à cultura e aos artistas no Renascimento: a génese da economia-mundo e do processo de globalização; a nova concepção, laica, da periodização da História, fundamento não só da «ruptura» e da «vontade de regresso» como do emergente coleccionismo dos vestígios do Mundo Antigo e dos Novos Mundos; a definitiva afirmação do *indivíduo*, em paralelo com a consciência crescente de um novo estatuto para as artes «mecânicas», doravante «liberais», mas também para o artista; e, finalmente, a «vontade de regresso» aos modelos clássicos em concomitância com a criação de uma nova cultura, impressa, assim como de uma nova ordem visual, baseada na perspectiva e na visão de um mundo que se *dá-a-ver* (com um espaço-tempo figurativo dominado pela narratividade).

A Experiência dos Limites

É um facto que os Descobrimientos marítimos dos séculos XV e XVI puseram a Europa em contacto directo com as diferentes regiões dos restantes continentes do globo, abrindo, pela primeira vez na História, a era da *economia-mundo*. Aproximaram os povos e as culturas, relativizaram os costumes e as crenças e propiciaram o intercâmbio de técnicas e produtos, de sistemas de pensamento e de formas artísticas. Esse enorme aumento da *ecúmena* alargou não apenas os *limites* do mundo conhecido como implicou a extensão da categoria de *possibilidade*. A experiência de uma *economia integrada* num *quadro de relações multidireccional* que, a partir de então, se estabeleceu, bem como o *encontro de culturas* daí decorrente, estão na raiz não só do actual processo de coesão europeia e do diálogo norte-sul, como da própria era da *globalização*, tão incensada por uns como ferozmente atacada por outros.

De facto, poucos terão sido os países europeus ou as regiões do globo que não foram tocados, directa ou indirectamente, pelo processo expansionista europeu então iniciado, quer na vertente de financiamento e promoção dos empreendimentos, quer na situação de receptores qualificados de pessoas, notícias ou produtos, quer, ainda, no fornecimento de diversificadas estratégias tecnológicas ou científicas, quer, finalmente, na assimilação das transformações suscitadas pelo impacto dos acontecimentos e das dinâmicas económicas, políticas e culturais desencadeadas.

Os Descobrimientos, enquanto realização histórica de alcance planetário, proporcionaram uma revolução radical e surpreendentemente rápida da *visão* e da *representação do mundo*, que se materializou não apenas na *cartografia* (tal como W. C. Randles demonstrou, em escassos oitenta anos, deu-se uma *mutação epistemológica profunda* na representação geográfica do globo), mas também na própria *imagem da humanidade*, envolvendo todos os ramos da criatividade e do saber humanos, da teologia e da filosofia às ciências e às tecnologias, da poesia e da literatura à arquitectura e às artes.

Aprofundando a inevitável comparação entre os dois fenómenos históricos contemporâneos e inter-comunicantes – os Descobrimientos e o Renascimento –

alguns historiadores têm notado uma certa dicotomia existente, sobretudo na cultura europeia de Quinhentos, entre *o ideal de recuperação do Mundo Antigo e a cultura prática emergente do descobrimento dos Novos Mundos*, ou seja, entre o legado dos literatos do Humanismo e dos artistas que reintroduziram os modelos do Classicismo, por um lado, e a cultura científica e técnica implicada nos Descobrimentos, por outro. Sem negar alguma *contraposição*, inevitável tendo em atenção as radicações sociais e institucionais dos respectivos meios, assim como os objectivos e os destinatários, em quase tudo claramente diferenciados, há porventura que pensar antes na *complementaridade intrínseca* de ambos os empreendimentos e até na comunhão de resultados no que toca à *génese da modernidade*, em termos filosóficos, científicos, antropológicos e estéticos.

Essa contaminação frutuosa entre distintos campos do saber e da experiência estética viria a resultar numa inevitável fusão entre a cultura renascentista e humanista de intelectuais e artistas do Renascimento (*a recuperação e reinterpretação da cultura da Antiguidade Clássica*) e o progressivo conhecimento do mundo que os Descobrimentos tornaram possível e os sucessivos relatos impressos divulgaram (*as notícias dos Novos Mundos, a oriente ou a ocidente*). Com efeito, o contexto cultural italiano e europeu dos séculos XV e XVI tanto se pode definir por um intenso estudo dos autores clássicos, como Platão ou Aristóteles, Cícero ou Tito Lívio, Vitruvius ou Horácio, Virgílio ou Ovídio, como era marcado pela explosão da criatividade ao nível poético, literário e artístico, mas também pela curiosidade face às descobertas científicas, antropológicas e culturais proporcionadas pelo encontro com os *Novos Mundos*, a Oriente e a Ocidente, ou ainda pela reorganização do ensino e até pelo início da acção missionária no além-mar.

Assim, tanto o Renascimento como os Descobrimentos configuram uma autêntica *experiência dos limites*, tanto no conhecimento do homem e do mundo como na reinvenção dos conceitos e das formas. A herança artística dos séculos XV e XVI falamos, pois, directamente, da *exaltante experiência histórica de mudança* decorrente tanto dos Descobrimentos como do Renascimento enquanto Revolução Cultural sem precedentes, participando, como temos vindo a dizer, na génese dos conceitos estruturadores do que se reconhece como *Modernidade*. Daí advém, sem dúvida, uma grande parte do fascínio que o Renascimento exerceu e continua a exercer sobre as diferentes metamorfoses do Modernismo...

O universo cultural renascentista reorganizou também a formação básica impondo uma atenção redobrada concedida às humanidades e, naturalmente, a toda a recuperada mitologia greco-latina. Em consequência, foi levado a cabo um aturado estudo dos autores clássicos como Platão, Aristóteles, Cícero, Ovídio, Virgílio, Horácio ou Tito Lívio (mas também alguns importantes escritores árabes como Avicena), cuja lição textual foi muitas vezes integralmente refeita e expurgada de corruptelas. Por isso, muitos humanistas viam como seu patrono São Jerónimo, o autor da *Vulgata*, pelo seu esforço de tradução e fixação dos textos da *Bíblia Sagrada*. A nova concepção laica de periodização da história humana levou igualmente os humanistas a interessarem-se pela arqueologia romana, inaugurando os primórdios do coleccionismo moderno, que, em breve, se estendeu às obras de artes dos artistas então contemporâneos elevados à condição de génios (como Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo, entre outros), e, finalmente, aos *mirabilia* provenientes dos Novos Mundos.

Como acentuou o matemático Pedro Nunes, os Descobrimentos partiram de uma reavaliação do legado clássico, árabe e catalão, nos campos da náutica, da astronomia,

da geografia, da cartografia e de outros ramos do saber, que as novas condições proporcionadas pelas viagens se encarregariam de confirmar, desmentir ou alargar. A necessidade de divulgação europeia das descobertas científicas, antropológicas e culturais proporcionadas pelo encontro com os *Novos Mundos*, a Oriente e a Ocidente, suscitou não apenas o diversificado registo dessa nova massa de conhecimentos em mapas, desenhos ou em obras de descrição, reflexão e estudo, mas também as necessidades de celebração, historiográfica ou épica, por comparação com os feitos dos heróis da Antiguidade. A acumulação de saberes e experiências, em paralelo com o retorno à pureza das línguas clássicas e com a restauração do esplendor da retórica como renovada estratégia do pensamento e da reflexão, libertaram a capacidade de conceptualização que iria estar na génese da ciência moderna.

Finalmente, a recepção e a reinvenção dos modelos clássicos na arquitectura, nas artes e na literatura foram seguidas de uma diversificada experimentação ao nível poético, literário e artístico que conduziria às fronteiras do Maneirismo e até do Barroco. A concepção de um *espaço infinito e matematizável*, que pode ser representado tanto pela perspectiva como pela cartografia, traduziu-se, na cidade, pelo conceito de *cidade-ideal*, base da utopia política, e, na arquitectura, pelo prestígio da planta centralizada e pelo retorno à fórmula basilical paleocristã (o plano longitudinal) ou, ainda, pela adopção da cúpula, metáfora do centro do mundo e da abóbada celeste.

Por outro lado, a consciência bem precoce da *desordem* instaurada nos velhos quadros mentais pela nova cultura desencadeou esforços normalizadores de crenças e comportamentos por parte de instituições como a Igreja ou as Coroas, na procura de um novo equilíbrio sociocultural. Em tempos de resposta Católica à contestação cultural promovida pelos círculos humanistas aderentes do Protestantismo, a Companhia de Jesus, cujos nove fundadores eram todos graduados pela Universidade de Paris, assumiu-se, já no Outono do Renascimento, como herdeira qualificada do movimento de recuperação da cultura clássica e de actualização de saberes e de métodos levado a cabo pelo Humanismo de Quatrocentos e da primeira metade de Quinhentos. Os Jesuítas dedicaram-se principalmente às tarefas do ensino e formação, reabilitando a imagem da Igreja Católica junto das elites europeias e oferecendo alternativas sólidas à polémica teológica agitada pelos principais reformadores protestantes. Para facilitar a tarefa dos estudantes, os mestres jesuítas compuseram obras didácticas, que conheceriam inúmeras edições e repercussão mundial. Outros especializaram-se na renovação do pensamento aristotélico, na exegese bíblica ou nas polémicas sobre valores fundamentais da pessoa, como o livre-arbítrio e a justiça, que as novas realidades decorrentes da expansão ibérica colocavam à consciência moral da Europa culta.

A acção missionária desenvolvida no vasto espaço civilizacional aberto pela expansão europeia teve profundas consequências culturais e artísticas. A rede de contactos entre os colégios ultramarinos do Oriente e das Américas com as retaguardas europeias propiciava o constante intercâmbio de notícias e de saberes ou a reavaliação de estratégias de evangelização. Acelerou-se o conhecimento mútuo entre povos e culturas distantes, graças à divulgação nessas paragens da cultura europeia e às tentativas de formalização e tradução das línguas e textos autóctones do Oriente e das Américas. Desse esforço aculturador nasceu toda uma nova expressão artística miscigenada nas Américas e na Índia, na China e no Japão, que frutificaria nos séculos seguintes.

Ruptura e Regresso

O Renascimento europeu dos séculos XV e XVI constituiu a afirmação de uma *nova* cultura que ambicionava realizar a síntese entre o legado filosófico, estético e literário da Antiguidade Clássica e a tradição da espiritualidade cristã. Essa *nova* cultura, que começou a ganhar as consciências europeias a partir de Florença, nos inícios de quatrocentos, exprimia os valores de uma sociedade progressivamente individualista e mercantilizada, dominada por poderes laicos e religiosos que, no decurso de diversas conflitualidades (que atravessaram, por vezes radicalmente, toda a Europa), aprenderam a delimitar melhor as suas esferas de actuação. Deste modo, tanto o Pensamento como o Estado enquanto expressão organizada dos Povos iniciaram o lento processo de autonomização face aos constrangimentos anteriormente colocados à sua liberdade e plena manifestação.

A afirmação dos valores renascentistas pressupôs uma nova categoria – o *indivíduo* – que constituiu, à semelhança do que sucedera com o *cidadão* na Antiguidade Clássica, o *centro* e *medida* de todas as coisas. Foi do *indivíduo*, para ele e em função dele, que um novo tipo de sensibilidade ético-religiosa despontou e se generalizou a todos os grupos sociais (a *devotio moderna*), interpelando as consciências e as instituições por toda a Europa, graças a uma cultura impressa que, progressivamente, foi tomando o lugar da anterior cultura manuscrita e substituindo muitos dos quadros perceptivos até então vigentes.

O «elogio do indivíduo», na feliz expressão de Tzvetan Todorov, arrastou importantes consequências para a difícil conquista da liberdade dos «criadores» e das suas «artes». Do artista vinculado aos mesteres, herança da organização medieval da sociedade, passou-se à situação de compromisso do «criado de Corte», a que se sujeitaram pintores da estirpe de um Jan Van Eyck, até se atingir o estatuto de «fornecedor» privilegiado das Cortes. Paralelamente, a tratadística esforçava-se, no seu afã legitimador e «normalizador», por impor o reconhecimento de um estatuto «liberal» e «nobre» para as artes até então vistas como puramente «mecânicas». Este combate entre a persistência de um certo colectivismo e a afirmação da individualidade que se materializa no aparecimento concomitante da assinatura e da noção de «génio» constituiu um dos lugares notáveis da investigação de matriz sociológica e até semiótica que o século XX levou a cabo no «laboratório» da História do Renascimento.

Na literatura e na poesia, assim como nas artes visuais, o ideal da *imitação da natureza* ou o *regresso aos paradigmas temáticos e formais dos clássicos* informam um novo tipo de expressão cada vez mais confessional dos sentimentos (principalmente na lírica e na escultura) ou a encenação denunciadora de vícios e virtudes dos principais *tipos* humanos e dos *estados* sociais (com maior incidência na pintura ou no teatro). Aliás, a crescente consciência da morte individual e o conseqüente amor da vida revelam uma concepção do tempo e da Fortuna que se afasta dos paradigmas medievais. Não se estranhará, por isso, que a exigência de regresso à pureza dos clássicos surja acompanhada pela exigência de reforma religiosa, com o «regresso» à pureza original do Cristianismo que informa o programa da Reforma Protestante, desenlace algo trágico, pelas lutas fratricidas que gerou, da utopia religiosa do Renascimento.

A laicização da cultura, desde os circuitos de produção (com a introdução de uma nova tecnologia, a imprensa), passando pela circulação (com o despontar de uma rede de humanistas que são também livreiros e editores) até ao consumo (o aparecimento de novos leitores, sobretudo de obras em línguas «vulgares»), com assinalável mudança e «normalização» nos hábitos de leitura (resultantes da passagem de uma cultura manuscrita à cultura impressa), radica, por sua vez, na nova concepção (laica)

da periodização da História dos Homens, atitude que fundamenta e estrutura a consciência da Nova Idade – que se desdobra na consciência da *ruptura* com a era anterior, logo depreciativamente rebaptizada como «idade das trevas» ou «gótica» – acarretando o conseqüente «regresso» a conceitos e modelos estéticos anteriores à mundividência cristã.

A consciência da *ruptura* constitui-se, de facto, como o principal fundamento da *Modernidade*, tal como, desde então, a concebemos. Numerosas oposições culturais nasceram dessa visão dicotómica dos tempos culturais que se sucedem: o *antigo*, que identifica a cultura que se quer reabilitar *versus* o *moderno* que não passa de um «gótico» desactualizado, ou seja, um «velho» que se contrapõe ao «antigo», como tão bem distinguiu Francisco de Holanda. Essa oposição desdobrou-se noutros pares dicotómicos – a tradição oposta ao *aggiornamento*, o «modo romano» ao «modo das hespanhas» ou a *maniera greca* ao ideal de «imitação da natureza» – o que, na longa posteridade, foi sendo renovado ao sabor das sucessivas vanguardas emergentes e das conseqüentes negações do passado.

A *vontade de regresso* precede a imitação do clássico. Como disse Eugenio Garin, «o mito da Antiguidade e o apelo à Antiguidade precedem a sua imitação: a decisão de renovar não é o efeito, mas a premissa do ressurgir efectivo, vasto e concertado do mundo clássico». O verdadeiro «antigo», mais do que um modelo a copiar, deve ser «o estimulante de uma espécie de competição» que faz emergir a *nova* cultura. O Renascimento, ao inventar a consciência aguda da *ruptura* com o passado imediato, deseja principalmente afirmar a emergência e a pujança criativa de uma *nova* cultura, de uma *nova ordem visual* e até de uma *nova tecnologia da comunicação*.

Se ao Modernismo foi particularmente cara a mitologia da «*ruptura fundacional*» inaugurada pelo Renascimento, a «vontade de regresso» como conseqüência da consciência da *ruptura* acaba por se afigurar, hoje, particularmente legitimadora para a consciência pós-moderna, que, na sua reavaliação do passado, empreendeu diversas «vontades de regresso» a *retóricas* e *processualidades* que as sucessivas gerações modernistas haviam abandonado ou simplesmente denegrido.

O espaço-tempo figurativo da narrativa: actualidade do «quadro-janela» de Alberti

O quadro renascentista é uma *janela aberta* para o imaginário. Foi o grande teórico do *quattrocento* Leon Battista Alberti que o disse, no seu tratado *De Pictura* (1435): «*Em primeiro lugar, inscrevo na superfície a pintar um rectângulo do tamanho que me aprouver, feito de ângulos rectos, e que é para mim como uma janela aberta, através da qual observo a istoria, e aí determino o tamanho que quero dar aos homens na minha pintura*». Nesta frase central do tratado de Alberti, para além de uma súmula da construção técnica da própria perspectiva e da constituição do que Jean-Louis Déotte chamou «aparelho perspectivo», temos a introdução de um outro conceito fulcral do *Tratado* e, aliás, de todo o Renascimento, o de *istoria*, uma noção profundamente carregada de dimensão narrativa.

Foram vários os «instrumentos» usados, ao longo dos séculos XV a XVII, como auxiliares da perspectiva, nomeadamente o que Alberti designou por «*velum*», «*velo*» ou «*véu*» e que também é conhecido por «*método da janela*». O célebre teórico humanista reclamou a sua paternidade, ainda que se saiba que a autoria do mesmo se deve a Brunelleschi. Com efeito, na versão do *Tratado* «em língua vulgar», destinada ao uso das oficinas de pintura da sua época, em que vários passos mais «teóricos» da obra foram resumidos ou mesmo sacrificados, Alberti omitiu a referência directa ao facto de ter sido o primeiro a usá-lo. Na longa descrição do

método de representação inaugurado pela *perspectiva artificialis* está perfeitamente consignada a «invenção» do próprio espectador cujo olhar, ou ponto de partida da pirâmide visual, é *especular* face ao ponto de fuga da composição. Por isso, como disse Jean-Louis Déotte, o fundamento do *aparelho perspectivo* que Brunelleschi e Alberti instauraram, reside numa atitude ontológica radicalmente nova, que ninguém em particular tomou mas que revolucionou o mundo e a sua história, a saber, «que para racionalizar o espaço foi preciso ter antes decidido que *doravante o mundo se dava numa vista*, que ele era visível, e não mais legível, como na acepção medieval».

Esta mudança de atitude perante a imagem – inaugurando, na radicalidade da teoria, uma vez que, na prática, ela vinha sendo lentamente ensaiada desde o *trecento*, a *moderna concepção do espaço contínuo, mensurável e infinito* – arrastou consigo novos modos de representação do binómio espaço/tempo e, em consequência, veio recolocar o problema da *narratividade* na representação artística.

A narrativa visual adquirira, já desde a época romana, o carácter de um sistema de signos que utiliza detalhes descritivos e mecanismos compositivos que tomam o lugar dos tropismos do discurso e do pensamento que são próprios da narração oral ou textual. Como demonstrou Richard Brilliant, «esses detalhes servem para identificar o protagonista da acção e para colocar a própria acção no espaço e no tempo, devendo, pois, ser reconhecíveis». À semelhança do famoso *topos* horaciano *ut pictura poesis*, os programas da narrativa visual da Antiguidade visavam criar obras de arte *ut historiam simulandum*, ou seja, que evocassem «uma atmosfera ou uma ilusão de um facto, de carácter realístico senão mesmo histórico, na medida em que essa atmosfera é, num certo sentido, parte do mundo real» (Brilliant). Para que uma «história» fosse satisfatoriamente representada, era necessário fornecer uma quantidade de informação ancorada na «realidade» ao olhar do espectador, tais como um repertório de objectos fisicamente existentes no espaço e na luz, ou representações extremamente detalhadas das imagens e dos ambientes que exprimem a história narrada.

Compreende-se que, definido nestes termos, um tal programa de «narrativa visual», abundantemente praticado na escultura e pintura romanas, tenha sido objecto de recuperação e releitura pelo Renascimento, não só se tivermos em conta o tantas vezes mal compreendido conceito albertiano de *istoria*, mas também tendo em atenção a prática flamenga dos «interiores domésticos» e dos «longes» paisagísticos, âncoras destinadas a situar e a integrar o espectador como leitor da «fábula». Nesse extraordinário esforço de releitura da herança antiga, o Renascimento apenas acrescentou a chave da abóbada de todo o sistema: o «aparelho perspectivo».

Depois do florescimento da narrativa na Arte Romana e do seu relativo «ocaso» durante a Alta Idade Média, o Gótico (re)introduzira, em grande escala, uma pluralidade de *modelos de narratividade* na Arte, utilizando diversos processos compositivos, desde a contiguidade e a justaposição de cenas até à diferenciação de níveis e à junção de motivos secundários, quase sempre reduzidos aos planos principais, como pode ver-se na iluminura, no vitral, na tumulária ou nos pequenos altares de devoção privada, em marfim.

Alberti associa explicitamente o conceito de *istoria* ao de acção: «*Eu diria que uma istoria é muito abundante quando ela mostrar ao mesmo tempo cada coisa no seu justo lugar, velhos, homens, adolescentes, crianças, mulheres, meninas e criancinhas, animais domésticos, cães, passarinhos, cavalos, carneiros, casas, campos, e louvarei toda essa abundância se ela convier à acção. Com efeito, quanto mais os espectadores são demorados pelas coisas que observam mais agradecem ao pintor a sua abundância.*» O que está em causa é, assim, como sublinhou Jean-Louis Déotte, «um lugar cénico, de representação, que supõe uma unidade

espacial, uma continuidade do espaço, e não é senão nessas condições que uma história pode ser narrada em pintura».

Com as possibilidades abertas pela *perspectiva*, a capacidade de representar os diversos *tempos* de uma *istoria* no *espaço de representação* pareciam infinitas. E assim veio a acontecer, logo no arranque da experiência renascentista, tanto na Itália (quer na teoria, quer na prática artística, como, por exemplo, com as portas de Ghiberti no Baptistério de Florença), como na Flandres (por exemplo, no *Tríptico dos Sete Sacramentos* de Rogier van der Weyden). Todavia, o primado concedido à figura humana e à «pose litúrgica» que a caracteriza na imagem devocional, principalmente na Flandres, mas também na Itália, ao longo de todo o século XV, retardou, por algum tempo, a plena consciencialização da importância e premência de *uma nova imagem narrativa*. Com efeito, é possível detectar um momento *icónico* na pintura europeia, ao longo do século XV, que parte do típico *ethos* das figuras de Jan Van Eyck ou da «pose litúrgica» de algumas das personagens de um Hans Memling, mas que também é discernível no «tempo congelado» ou mesmo na negação do tempo que caracteriza a pintura de um Piero della Francesca ou o «modo icónico» de um Nuno Gonçalves, e se confronta, por um lado, com as exigências da *devotio moderna* a que um Rogier van der Weyden responde com cenas narrativas em *close up* inspiradas numa antiga tradição icónica medieval (de referente bizantino), e, por outro, com a emergência dos grandes ciclos narrativos, na Itália (Carpaccio, Bellini) e entre os «petits maîtres» da Flandres, conjuntos esses suscitados por uma visão cada vez mais teatral e *verosímil* do estatuto e papel da imagem.

Se o Homem do Renascimento concebeu e realizou plasticamente a *unidade de espaço*, graças às possibilidades abertas pela *perspectiva artificialis*, não logrou sempre aproximação identicamente *unitária* da categoria de *tempo*: são frequentes as multiplicidades de *tempos* ao nível do *enunciado* num mesmo *enquadramento espacial*. É clássico o exemplo do painel das *Alegrias da Virgem*, de Memling, hoje na Pinacoteca de Munique. Nesta composição, o genial pintor de Bruges povoou toda uma mesma paisagem urbana, rural e até fluvial-marítima, observada à maneira de voo de pássaro, com os diversos episódios da *Infância de Jesus*, da *Paixão e Ressurreição de Cristo* e da *Morte e Assunção da Virgem*, distribuídos por diversos «palcos», quer estes estejam enquadrados por fragmentos da paisagem rural ou urbana, quer por compartimentos de casas. Numa evidente demonstração do princípio do «quadro-janela», que, na tradição flamenga, remontava ao *Tríptico de Mérode* de Rober Campin (Mestre de Flémalle), os doadores do painel estão representados «assistindo» à *Natividade*, através de uma janela gradeada, ou ao *Pentecostes*, como se a «quarta parede» da Sala não existisse, apresentando-se, assim, a cena através deste esquema *voyeurístico*, que repete, pela citação directa, o próprio *lugar* do espectador.

O espaço-tempo figurativo do *Quattrocento* e do *Cinquecento* não permaneceria incólume à recuperação da teoria das «três unidades» do classicismo antigo (espaço, tempo e acção): à sucessão de episódios de uma *istoria* tão característica do Renascimento, sucede a progressiva concentração espaço-temporal, o «momento» que revela a *istoria*, que irá ser próprio do Maneirismo, até desembocarmos na categoria de *instante* da estética do Barroco.

O século XX levou muito tempo não só a entender como a aceitar o conceito albertiano de *istoria*, confundindo-o com a tradição académica da «pintura de história», no que manifestava uma acentuada distância senão mesmo frontal recusa face a qualquer tipo de narrativa que não fosse a dos próprios processos de execução artística. De resto, o Renascimento era visto pelas sucessivas gerações do Moder-

nismo como o início da libertação da Arte do paradigma da «representação» do transcendente em favor de uma progressiva afirmação «pura» dos valores artísticos.

Só por intermédio dos estudos semiológicos sobre o sistema visual do *Quattrocento*, na esteira das obras pioneiras de Panofsky, Francastel e Baxandall, e já sob um paradigma pós-moderno de inter e transdisciplinaridade, foi reaberto o dossiê do problema da «representação», doravante apeada do seu papel fantasmagórico e assumida como «interpretação», assim como foram reabilitados tanto o modelo «icónico» como o modelo narrativo do Renascimento, em resposta, finalmente, às necessidades de recuperação do «sublime» sentidas crescentemente pela sociedade pós-industrial nas últimas décadas.

O regresso à «narratividade» e ao «sublime» apresentam-se, hoje, como poderosas interiorizações de um novo espaço-tempo figurativo na arte contemporânea, confrontada ela própria, por um lado, com a emergência das novas tecnologias da comunicação, em que, depois da fotografia, do cinema e do vídeo, se «navega» nas novas «auto-estradas» da informação por intermédio de sucessivas «janelas» (Windows), e, por outro, com os movimentos aparentemente contraditórios da globalização e da afirmação das «diferenças» locais e regionais.

Finalmente, dir-se-ia que se iniciou um processo inverso ao da crescente individualização e libertação do processo criador que caracterizou o Renascimento: o papel do actual «curador» na concepção de exposições de arte contemporânea, na definição do conceito assim como na escolha dos artistas e das temáticas que estes irão tratar traz à lembrança a acção dos mecenas e patronos e até dos humanistas na definição dos programas iconográficos que presidiam às grandes criações.

BIBLIOGRAFIA REFERIDA

- BAPTISTA PEREIRA, Fernando António *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*, tese doutoral apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001.
- BARRADAS DE CARVALHO, Joaquim *Rumo de Portugal – a Europa ou o Atlântico?*, Lisboa, Horizonte, 1975.
- BRILLIANT, Richard *Narrare per Immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Florença, Giunti, 1987.
- DELUMEAU, Jean *A Civilização do Renascimento*, Lisboa, Estampa, 1987.
- DÉOTTE, Jean-Louis *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DUBOIS, Claude-Gilbert *Le Bel aujourd'hui de la Renaissance. Que reste-t-il du XVIe siècle*, Paris, Seuil, 2001.
- GARIN, Eugenio *O Renascimento, História de uma Revolução Cultural*, Porto, Telos, 1972.
- RANDLES, W. C. *De la terre plate au globe terrestre - une mutation épistémologique rapide (1480-1520)*, Paris, 1980.