

pressão do Concílio de Trento foi um iníctivel sucesso. Calcula-se que ao final do século XVI cerca de um terço da laicidade perdida para Roma retornou à congregação de fiéis como resultado da Contra-Reforma. Contudo, sua atitude assertiva e intolerante em relação à observância religiosa, livros e até imagens mais tarde viria a polarizar o cenário religioso do final do século XVI. Trento enfatizou o abismo entre a ideologia do Protestantismo e do Catolicismo e no processo pavimentou o caminho para as guerras religiosas da segunda metade do século que redefiniram o formato da Europa.

Em 1600, a Europa transformou-se completamente em relação à coleção de cidades-estado e principados vagamente definidos pelos quais mal se definia a entidade de Europa em 1400. Os estados nacionais e os impérios globais emergentes fixaram a agenda política e a fluidez dos encontros religiosos e das trocas entre o Oriente e o Ocidente tornou-se rígida diante dos sistemas de crença programáticos do Catolicismo, Protestantismo e Islamismo. Esse processo marcou o nascimento do nacionalismo. A substituição do estado e da concomitante ascensão do nacionalismo. As grandes potências imperiais da Europa reivindicariam grande parte do recém-descoberto globo durante os três séculos seguintes. No entanto, o legado do período também foi uma série de conflitos religiosos aparentemente insolúveis em regiões tão diversas quanto Irlanda, México e Balcãs, cujas origens estão no embate entre a Igreja e o estado que, num primeiro momento, ocorreram no Renascimento.

4 COLOCANDO OS FATOS EM PERSPECTIVA

A vida dos artistas

Em 1550, o artista toscano Giorgio Vasari publicou um livro que, sozinho, inventou a ideia da arte renascentista. Um dos clássicos da história da arte *Vidas de artistas* consistia de 142 biografias de artistas, começando pelo nascimento do pintor florentino Giovanni Cimabue, em 1240, e culminando nas conquistas de Michelangelo na primeira metade do século XVI. *Vidas de artistas* tornou-se a bíblia da arte renascentista, uma declaração definitiva e recorrente do "espírito" artístico do período.

Vasari foi o primeiro autor a usar a palavra italiana "rinascita" (ou "renascimento") para descrever a revolução na arte iniciada no final do século XIII, cujo auge ocorreu na metade do século XVI. Vasari argumentava que Cimabue e Giotto representavam a primeira geração que "aboliu completamente o modo rude grego e reviveu a boa e moderna arte de pintar, introduzindo a boa apresentação da natureza das pessoas vivas".

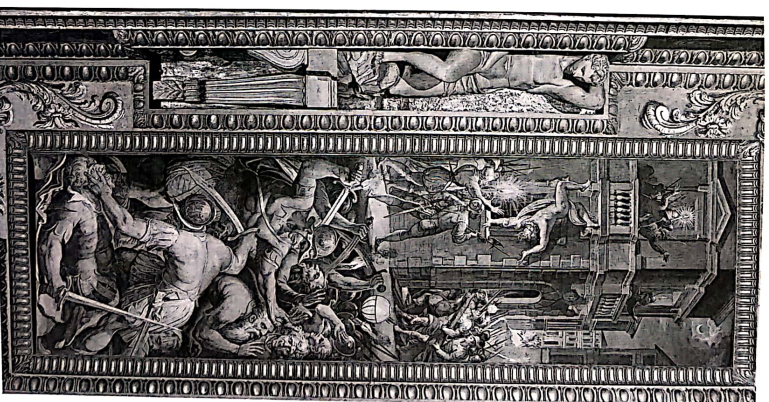
A arquitetura também reagiu contra aquilo que Vasari viu como a "maneira bárbara das construções hoje chamada alemã". O que ele depreciativamente chamava de "grego" e "alemão" seria hoje classificado arte bizantina e gótica. A segunda geração para Vasari representava um "infinito aperfeiçoamento em todas as coisas" produzidas pela primeira geração, e foi exemplificada pelo arquiteto florentino do século XV Filippo Brunelleschi. Este teria "recuperado as medidas e as proporções dos antigos" e insistido que "todas as obras deveriam provir da regra, ser realizadas com ordenação e distribuídas de acordo com medidas precisas". Para Vasari, a segunda geração representou o triunfo da forma

técnica, da medida, da proporção e, acima de tudo, da perspectiva. Contudo, o auge desse domínio veio com a terceira geração, representada por Leonardo da Vinci, Rafael e, acima de todos, o “divino” Michelangelo. Seu domínio da cor, da perspectiva e da proporção “superou a era dos antigos” e convenceu Vasari de que “aquela arte, como um imitador da natureza, tinha feito tudo o que lhe foi possível fazer”.

A descrição de Vasari foi um brilhante exercício de relações públicas que validou o status do artista como profissional. Antes da publicação de *Vidas de artistas*, a arte era vista como uma atividade operária suja e dúbia. Vasari viu a oportunidade de elevar esse trabalho manual ao nível da divindade. Escrevendo no final do Renascimento, ele estava perfeitamente posicionado para definir a transformação artística do período em seus próprios termos. Contudo, o relato de Vasari foi altamente seletivo, exclusivamente italiano e predominantemente florentino. Ele confinou a arte do norte europeu de van Eyck e de Dürer em apenas sete páginas. Seu relato, curiosamente, também estava livre das reviravoltas políticas, religiosas e comerciais ocorridas no período. Um modo de mostrar quão seletivo foi o relato de Vasari sobre a arte renascentista é observar sua própria carreira artística e verificar se ele praticou o que pregou em seu *Vidas de artistas*.

Vasari foi um dos pintores mais bem-sucedidos do século XVI na Itália, construindo sua carreira sobre a habilidade de oferecer aos seus poderosos patrocinadores exatamente o que eles desejavam. Ele trabalhou intensamente tanto para o papado em Roma quanto para os Médici em Florença. Em 1572, voltou a Roma depois de ter conquistado uma encomenda do papa Gregório XIII para decorar a Sala Régia do Vaticano. A sala foi desenhada para celebrar a autoridade católica que vivenciava um período de grande criticismo e hostilidade. A resposta de Vasari foi criar uma série de afrescos que mostravam o lado militante e agressivo da Igreja Católica. O afresco de Vasari *O massacre de Coligny e dos huguenotes na noite de São Bartolomeu, 24 de agosto de 1572* (Fig. 17), de 1573, celebrava o infame massacre de centenas de protestantes franceses por católicos em Paris ocorri-

do alguns meses antes. Dias antes do massacre, o papa Gregório teria dito que “para a exaltação da fé católica, desejamos nada menos do que o extermínio dos huguenotes”. Vasari representa



17.
O afresco de Vasari,
*O massacre de
Coligny e dos
huguenotes na
noite de São
Bartolomeu, 24 de
agosto de 1572*,
revela a violência e
o conflito religioso,
aspectos que não
aparecem em seu
Vidas de Artistas.

vivamente o líder huguenote, o almirante Coligny, sendo atirado de uma janela do pavimento superior, enquanto seus seguidores (mostrados como demônios deformados) são assassinados pelas espadas no pavimento inferior. Além dessa representação do massacre em Paris, Vasari pintou afrescos da destruição pela Aliança Católica da frota naval turca na batalha de Lepanto em 1571.

Esses belos e violentos afrescos mostram a aprovação entusiástica de Vasari das tentativas beligerantes de eliminar todas as formas de “infidelidade” religiosa, seja o Protestantismo ou o Islamiismo. Eles também evidenciam como a arte renascentista foi patrocinada a serviço da religião e da política, um aspecto raramente discutido por Vasari em suas obras. Isso não causa surpresa, uma vez que a terceira e maior geração da arte, representada por Michelangelo, Rafael, Ticiano e o próprio Vasari empregaram a arte em seu inflexível e altamente político contra-ataque à Reforma Protestante. Consequentemente, Vasari dá pouco espaço para a arte protestante do norte e também para a arte “areia” do Oriente e suas interações férteis com a arte mais ortodoxa da Itália do século XV. A abordagem de Vasari do Renascimento, persuasiva como ela é, deve ser tratada com precaução. Outras abordagens devem ser consideradas para suplementar esse retrato idealizado que Vasari pinta ao leitor de *Vidas de artistas*.

No entanto, o relato de Vasari da arte renascentista é útil por ser escrito da perspectiva da prática de um artista bem-sucedido. Para Vasari, o desenvolvimento estilístico e formal da arte é de suma importância. A função social e a recepção da arte e os assuntos relacionados à política, patrocínio, religião e história são meramente secundários em relação às considerações estéticas. Vasari também relinou em admitir a importância do patrocínio porque desejava exaltar o papel do artista como a força criativa primeira em qualquer composição em vez do patrocinador. De fato, o Renascimento testemunhou mudanças radicais nas relações entre artistas e patrocinadores, bem como transformações na relação entre a arte e o comércio, a política e a religião.

Diferentes perspectivas da arte renascentista

A instrução religiosa formou muito do impeto inicial para a criação da arte renascentista. No final do século XIII, no manuscrito *Catholicon*, o gramático dominicano italiano João de Gênova argumentou que:

... existem três razões para a instituição de imagens na Igreja. Primeiro, para a instrução das pessoas simples, porque elas são instruídas pelas imagens se não forem pelos livros. Segundo, desse modo, o mistério da encarnação e os exemplos dos santos podem ser mais bem ativados na nossa memória ao serem apresentados diariamente aos nossos olhos. Terceiro, para despertar os sentimentos de devoção, sendo estes instigados mais efetivamente pelas coisas vistas do que pelas coisas ouvidas.

Imagens visuais de temas religiosos poderiam educar e instruir uma congregação, bem como intensificar a emoção e a fé. Imagens, ou ícones, são sempre imbuídas com funções mágicas, devocionais e didáticas da intensificação da identificação com a Virgem Maria para fornecer uma defesa contra a peste e o mau tempo. Fazendo parte do projeto das igrejas, graças ao patrocínio de cidadãos ricos, as imagens sempre foram usadas como foco dos rituais religiosos públicos ou para a reflexão devocional privada.

Ao considerar a importância da arte como um método de instrução, a Igreja também enfrentava a oposição bíblica contra as imagens. O Velho Testamento prega que “Não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra” (Êxodo 20:4). Teólogos como São Tomás de Aquino temiam que essas imagens fossem simplesmente cultuadas por sua beleza terrena e não como um meio de aproximar-se de Deus. “A religião”, argumentava São Tomás de Aquino, “não oferece culto a imagens consideradas como

meras coisas em si mesmas, mas como imagens que nos mostram o Deus encarnado. O movimento em direção a uma imagem não cessa ali na imagem mas segue em direção ao que ela representa.” O culto da imagem em si é idolátrica; o objetivo é ser o objeto de arte algo que possibilita ao observador se aproximar de Deus. Muitos sacerdotes do século XV tinham que imagens exuberantes criassem uma reverência “ao ouro e jóias, e não às figuras, ou melhor: às verdades representadas por essas figuras”. A fricção entre ideais sagrados e possibilidades profanas das imagens percorreu toda a arte renascentista, sugerindo que as esperanças religiosas e as expectativas terrenas estavam inextricavelmente entrelaçadas.

Outro aspecto significativo da arte renascentista inicial é que as obras geralmente eram um esforço coletivo produzido por diversas mãos, com pouca distinção entre o “artista” e outros artesãos habilidosos. Os artistas invariavelmente se desdobravam como ourives, ferreiros, cortadores e escultores de pedra e madeira, carpinteiros, entalhadores, fundidores, rebocadores, assim como pintores e escultores. A utilização de uma habilidade particular era baseada na natureza do objeto que um artista era comissionado para produzir: imagens, fossem elas objetos pintados, iluminados, esculpidos, entalhados, fundidos, tecidos ou bordados, tão diversos quanto estrados de cama, instrumentos musicais, arreios para cavalos, armaduras, arcos de casamento, sem mencionar os retábulos, capelas e túmulos. Como essa lista sugere, as encomendas sempre requeriam o uso de materiais preciosos mais do que a habilidade criativa e a inovação. Outro, prata, bronze, mármore, madeira de lei, vidro, lã, coral, diamantes e pérolas eram apenas alguns dos muitos materiais caros cujo uso um patrocinador poderia exigir ao fazer uma encomenda.

Para lidar com o custo e as diversas habilidades envolvidas para conseguir cumprir essas encomendas, praticamente todo artista era ligado a um ateliê. O ateliê fazia e vendia objetos, reunia recursos e conhecimento e transmitia suas habilidades dos mestres aos aprendizes. Em 1478, a população florentina contava com 60 mil pessoas e 54 ateliês de escultores, 44 ateliês de ouri-

ves e 40 ateliês de pintores. Muitos pintores, escultores e pedreiros também eram ligados a uma guilda ou corporação que regulava os padrões, mediava as relações entre os patrocinadores, mestres e aprendizes, apoiava financeiramente seus membros, organizava festas, serviços e procissões. O ateliê e a guilda promoviam a colaboração, a competição e a fertilização mútua de estilos e técnicas.

Uma exploração do significado do que parece ser a essência da imagem religiosa dos primórdios do Renascimento oferece um exemplo ilustrativo dos diferentes modos pelos quais a arte foi patrocinada, produzida e recebida no início do século XV. O retábulo do dominicano Fra Angelico, *O retábulo dos Linaioli* (Prancha 6), foi patrocinado pelos comerciantes de tecidos de lã (ou os *linaioli*) em 1432 e, no ano seguinte, instalado em sua oficina em Florença. Nosso olhar moderno é imediatamente capturado para a delicada imagem da Virgem Maria e seu Filho, rodeados por anjos. No lado externo das portas do retábulo, Fra Angelico pintou São Pedro e São Paulo, e também cenas de suas vidas (incluindo o martírio de São Marcos em Alexandria) e a adoração dos magos na predela do retábulo. Quando de portas abertas, o retábulo revela São João Batista (à esquerda) e São João Evangelista (à direita).

O frade dominicano foi apenas um dos vários artesãos talentosos comissionados para criar o retábulo. Outro artista, Lorenzo Ghiberti, mais famoso por suas esculturas, encarregou-se da estrutura de mármore. Dois escultores de pedra florentinos entalharam-no, enquanto outro artista fez a base de madeira e as portas. A íntima colaboração e a troca entre essa equipe de artistas estão refletidas no uso de Fra Angelico da perspectiva e de figuras de dimensões reduzidas nas cenas da predela, uma técnica experimental que estava sendo desenvolvida na época por Ghiberti e seus colegas florentinos Masaccio e Brunelleschi. Trata-se de uma atitude moderna atribuir o retábulo ao seu pintor principal, neste caso Fra Angelico. No entanto, ele foi apenas um dos vários produtores do objeto completo. O contrário do retábulo também estipulava que seu projeto, custo e aparência estavam nas mãos da guilda comissionária e não

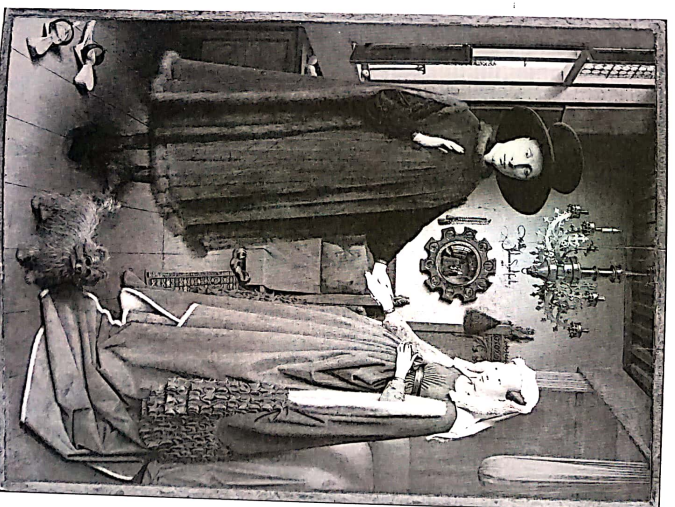
nas do artista. A natureza potencialmente idólatra da arte religiosa do século XV significou que, nas palavras memoráveis de Michael Baxandall, “a pintura ainda era importante demais para ser deixada nas mãos dos pintores”. Os artistas seguíam à risca o projeto aprovado e um frade religioso deveria receber um pagamento bem terreno de 190 florins por seu trabalho.

Os comerciantes de roupas também estavam cientes do impacto secular e terreno de comissionar um retábulo sumptuoso. Ao encomendar um objeto assim, a guilda expressava sua piedade religiosa, mas também celebrava sua riqueza secular e autoridade comercial para a comunidade mais ampla, além de sua habilidade em comandar os talentos dos artesãos e bancar seus materiais caros. Seu próprio negócio comercial ganhava legitimidade e prestígio no pequeno retrato da adoração dos magos na base do retábulo, onde um jovem ajolha-se oferecendo como presente um tecido rubro ao Menino Jesus. A aura religiosa da pintura entrelaçava-se aos interesses comerciais. O contrato também indicava que, durante o dia, as portas do retábulo deveriam permanecer abertas para refletir a aura dourada da Virgem, do Filho e dos dois São João. À noite, as imagens mais sombrias dos dois São Paulo deveriam ser expostas, o que indicava que o retábulo tinha diversos usos devocionais conforme o horário. Como este retábulo evidenciava, para apreciar completamente um objeto de arte do Renascimento é preciso compreender seu contexto original de encomenda, o significado de sua localização e as várias funções sociais, políticas e religiosas às quais se prestava.

Nossos amigos do norte

Como o retábulo de Fra Angelico revela, colaboração proficiente, aceitação das condições do patrocinador, preocupação com materiais preciosos, local e contexto específicos e tensões produtivas entre os mundos religioso e secular são todas marcas da arte renascentista em seus primórdios. Embora

Vasari pouco tenha falado sobre a importância artística de Jan van Eyck e seus contemporâneos Roger van der Weyden e Jean Fouquet, a arte no norte da Europa também florescia no período e, na verdade, foi ali que a técnica da pintura a óleo foi aperfeiçoada. No momento em que Fra Angelico completava *O retábulo dos Linaioli* em Florença, van Eyck começava a trabalhar em uma das imagens mais características de todo o Renascimento, *O casal Arnolfini* (Fig. 18).



18. *O casal Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck retrata com precisão tanto a decoração do aposento e seus objetos de consumo quanto o casal.

Completado em 1434, a pintura de van Eyck diferia imensamente do retábulo de Fra Angelico. Seu incrível realismo visual, a atenção aos detalhes domésticos, o delicado uso da pintura a óleo para dar um efeito translúcido e o tema secular parecem estar em um mundo à parte da intensidade religiosa, da mão-de-obra colaborativa, do outro opulento do retábulo de Fra Angelico. Numa crítica que se tornou famosa, Michelangelo disse que a pintura flamenga “tenta fazer tantas coisas bem (cada uma delas seria suficiente para a grandiosidade) que acaba não fazendo nada bem”. Essa atenção microscópica ao detalhe é a primeira coisa que intriga o observador da pintura de van Eyck, embora o criticismo de Michelangelo se aproxime mais de um nacionalismo cultural italiano do que de uma crítica artística objetiva. A arte do norte da Europa surgiu de tradições significativamente diferentes daquelas que informaram a criação da arte italiana. Patrocínio, estruturas corporativas, autoridade política e mesmo a observância religiosa desenvolveram-se de diferentes modos ao norte dos Alpes, influenciando a pintura de van Eyck. Embora van Eyck não tenha inventado a técnica da pintura a óleo, ele foi o responsável pelo aperfeiçoamento do método de usar o efeito translúcido. Isso implica aplicar pacientemente camadas de pigmento translúcido umas sobre as outras, criando um brilho e uma delicada modulação da cor como observados em *O casal Arnolfini*. Ao brilho e à luz da Itália faltavam a sutil variação climática do norte da Europa, um simples aspecto que influenciou profundamente as diferenças estilísticas da cor, da luz e da sombra que distinguem Fra Angelico de van Eyck. Fatores como esses geralmente são tão importantes na definição das diferenças estéticas entre a arte do sul e do norte da Europa como as diferenças no patrocínio e na estrutura corporativa.

A pintura de van Eyck descreve uma cena doméstica moderna que parece celebrar a união do casal em um quarto flamengo elegantemente decorado. O marido parece fazer um voto, enquanto a esposa levanta levemente o vestido, e a proximidade da cama, sugere que a pintura antecipa sua gravidez

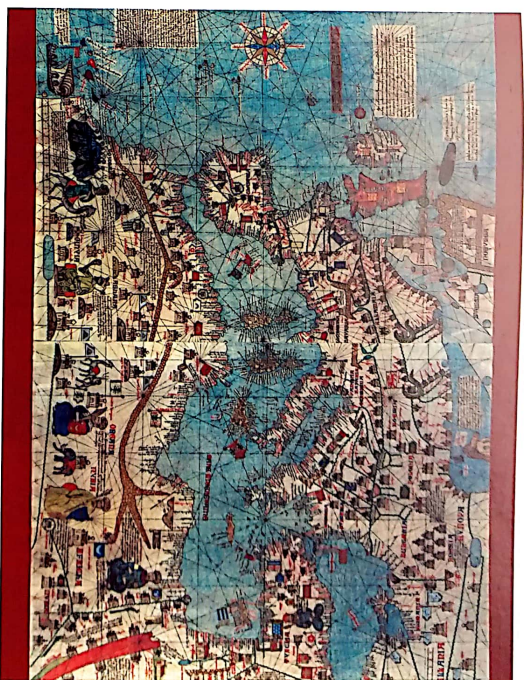
128



Plancha 1: O quadro *Os embaixadores*, de Hans Holbein, é um ícone do Renascimento, e só foi redescoberto no século XIX. Os enigmáticos protagonistas e os objetos que os rodeiam oferecem informações valiosas sobre o período.



Prancha 2: O retrato de Mehmed, o Conquistador (c. 1479), de Gentile Bellini, é um obra ocidental encomendada por um governante islâmico e põe em destaque o intenso intercâmbio artístico e político entre Ocidente e Oriente.



Prancha 3: Em 1375 o cartógrafo judeu Abraham Cresques desenhou um enorme atlas para Carlos V da França. Na imagem vemos um fragmento em que se detalha as riquezas e os governantes do norte da África.



Prancha 4. Esta magnífica edição impressa das Obras de Aristóteles simula a aparência de um manuscrito. As jóias e os paisagens são pintadas a mão. A conversa entre Aristóteles e Averróis simboliza os intercâmbios entre Oriente e Ocidente.



Prancha 5: O afresco *Doação de Constantiniano* foi pintado no Vaticano pelo ateliê de Rafael entre 1523 e 1524. O conflito religioso molda seu conteúdo imperial e seu estilo agressivo.



Prancha 6: O retábulo dos Linaioli, de Fra Angelico, completado em 1433, foi criado por diversas mãos e era usado para diversas funções. Suas portas podiam ser abertas ou fechadas para criar céltos distintos.



Prancha 7: O primoroso *Escriba sentado*, de Costanzo da Ferrara, pintado durante uma viagem ao Oriente entre 1470 e 1480, revela a admiração do artista pelos estilos pictóricos otomano e persa.



Prancha 8: *Retrato de um pintor*, do mestre persa Bihzād. Aqui um artista persa dá a sua réplica a uma obra italiana - o *Escriba sentado* de Constanzo da Ferrara - que, por sua vez, se inspira na arte islâmica.

recém-revelada ou futura. Alguns críticos interpretam a imagem tanto como uma “certidão de casamento pictórica” quanto como um símbolo pintado da fertilidade. O cachorro e os tamancos, a janela e a luminosidade por ela entrando, o espelho convexo pendurado na parede ao fundo, todos demonstram uma atenção minuciosa ao detalhe.

O casal representado na pintura é Giovanni di Arrigo Arnolfini, um comerciante italiano rico e politicamente poderoso que trabalhou em Bruges de 1421 até sua morte em 1472, e sua esposa Giovanna, filha de outro comerciante italiano. Arnolfini vendia tecidos e tapeçaria ao patrocinador de van Eyck, o duque Felipe, e tornou-se o ministro das finanças da Normandia. Ao mesmo tempo em que a pintura apresenta uma imagem pia do casamento dos Arnolfini, ela também revela a riqueza e o luxo provindos de sua habilidade comercial e poder político. Esta é uma imagem que cultua a aquisição e a posse, da esposa de Arnolfini às caras peles bálticas, laranjas espanhóis, vidraçaria veneziana, tapetes otomanos e mercenaria alemã, que van Eyck pinta em minucioso detalhe. A pintura celebra a posição de Arnolfini como personagem-chave no emergente mundo do comércio internacional, vividamente expreso nas preciosas mercadorias que são retratadas com a mesma precisão que o casal Arnolfini. O *ethos* da pintura foi capturado por um contemporâneo cronista espanhol de Bruges:

... quem tiver dinheiro e desejar gastá-lo encontra nesta cidade tudo o que o mundo inteiro produz. Eu vi laranjas e limões de Castela, que pareciam ter sido colhidos da árvore naquele instante, frutas e vinho da Grécia, tão abundantes ali quanto naquele país. Também vi doces e temperos de Alexandria e de todo o leste, como se eles tivessem sido produzidos ali mesmo. Ali está toda a Itália e seus brocados, sedas e armaduras e tudo o que é feito lá; e, na verdade, em nenhuma parte do mundo esses produtos são encontrados em seu melhor estado como ali.

A ênfase no frescor e na sensorialidade dessas mercadorias internacionais, todas reunidas em um lugar, é reproduzida no ilusionismo sedutor na pintura de van Eyck pela textura e brilho da fruta, seda, pele e vidro.

O uso que van Eyck faz da perspectiva capta nosso olhar para o espelho convexo da parede ao fundo. O uso de um espelho sugere que van Eyck também estava fascinado pelos novos desenvolvimentos ópticos, os quais ele usou para criar representações incrivelmente intensas da vida doméstica.

Com muita astúcia, ele soube aproveitar as mudanças comerciais e os avanços tecnológicos que testemunhou ao seu redor. O espelho reflete a cena diante de nós e duas figuras escuras que acabaram de entrar no aposento. Sobre o espelho está a inscrição “Jan van Eyck esteve aqui/1434”. Observando o reflexo mais de perto, podemos ver o próprio van Eyck, uma figura em azul, agindo mais como um sacerdote num casamento do que um artista pintando um retrato. O pintor corajosamente coloca a si mesmo no centro de sua composição, assegurando seu papel como criador, comparando de modo irreverente seu status com o de um sacerdote. A mesma tensão entre o religioso e o secular identificada no retábulo de Fra Angelico torna-se evidente aqui, na medida em que van Eyck corajosamente afirma a importância do artista como equivalente tanto à do patrocinador quanto à do retratado. É o artista que afirma saber melhor, uma atitude que antecipa o modo como artistas de Michelangelo a Picasso, cada vez mais afirmariam sua autonomia pessoal na criação de sua arte.

De volta ao Oriente

A arte renascentista e sua importância social e religiosa desenvolveram-se de modos visivelmente diferentes no norte e no sul, mas também circularam entre o Oriente e o Ocidente. O retrato de Fra Angelico do martírio de São Marcos em

130

Alexandria e a descrição sensorial de van Eyck dos objetos e materiais preciosos do Ocidente enfatizam os modos em que a criatividade artística do período retirou muito de sua inspiração na riqueza e nas mercadorias do Oriente. Apenas três anos antes de completar *O retábulo dos Linaioli*, Fra Angelico completou uma *Virgem e seu Filho* na igreja florentina de São Marcos, com inscrições em árabe sobre as vestes da Virgem retiradas de tecidos e cerâmicas islâmicos, uma tradição estabelecida por Giotto e Cimabue e desenvolvida por Uccello, Masaccio e Botticelli. No entanto, assim como objetos, estilos estéticos também foram trocados entre o Oriente e o Ocidente. Entre 1470 e 1480, o artista italiano Costanzo da Ferrara visitou Istambul e produziu uma série de belas pinturas e desenhos inspirados nas convenções artísticas da arte persa e otomana. Seu nanquim e guache *Escreba Sentado* (Prancha 7) é um estudo minucioso de um escriba otomano, completado com uma inscrição árabe no topo direito da pintura. A atenção ao detalhe, da veste opulenta do escriba ao seu brinco de ouro, revela a absorção por Costanzo dos princípios islâmicos da representação figurativa. Este foi um processo de assimilação que passou a fazer parte de grandes pinturas encomendadas no final do século XV que incorporaram figuras “orientais” em suas cenas, do qual o *São Marcos pregando em Alexandria* (Fig. 3), de Bellini, é apenas um dos inúmeros exemplos. Alguns indícios da troca artística de estilos e influências podem ser vistos na incrível cópia de um desenho de Costanzo pelo artista persa Bihzad, do século XVI, intitulado *Retrato de um pintor em vestes turcas* (Prancha 8), executado anos depois do desenho de Costanzo. Bihzad aprende com seu contemporâneo italiano ao mesmo tempo em que astutamente transforma o escriba em pintor, apresentando trabalhando exatamente no tipo de retrato islâmico originariamente copiado por Costanzo. Cada artista aproveita as inovações artísticas do outro, tornando impossível dizer que pintura é exatamente “ocidental” ou “oriental”? Como o conhecimento, a ciência e as transações comerciais com o Oriente, essa troca artística

131

reflete uma admiração pela habilidade da arte islâmica, um fator crucial para moldar uma tradição artística hoje conhecida como "Renascimento". Ignorar essas trocas é contar apenas um lado da história do Renascimento.

Poder em exibição

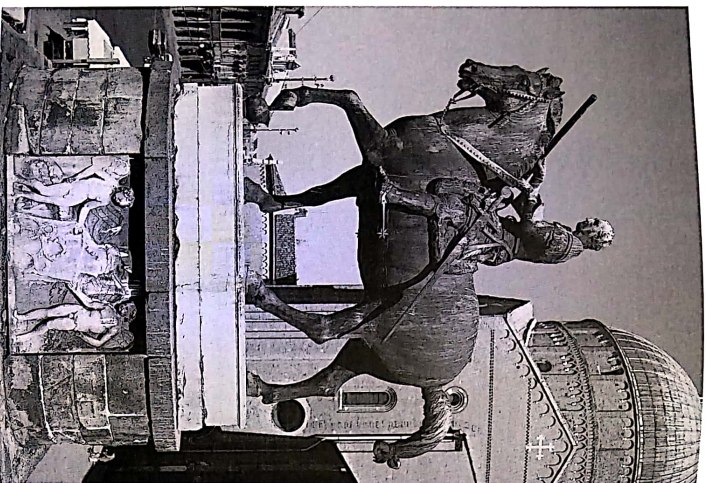
A arte renascentista do início do século XV resultou do aumento do poder de compra de uma elite predominantemente urbana e comercial, ávida em exibir sua riqueza através da encomenda de objetos de arte exuberantes e da angústia de uma Igreja em produzir e distribuir uma posição teológica coerente para os devotos. Em 1453, com a queda de Constantinopla, esses desenvolvimentos religiosos e comerciais tornaram-se ainda mais politizados, uma vez que as cidades-estado do oeste europeu confrontavam-se tanto com o dissenso interno quanto com o crescimento do poder do Império Otomano. A arte foi utilizada para articular essas tensões políticas. Objetos de arte tornaram-se cada vez mais monumentais e públicos. Eles voltaram os olhos para o passado clássico mais do que para período bíblico em busca de novas ideologias políticas com credibilidade e autoridade intelectual.

A escultura era um meio particularmente apropriado para disseminar declarações de autoridade política e dominação, e um de seus mais hábeis praticantes foi o escultor e artesão Donatello. Ele percebeu que a natureza cambiante do patrocínio e da política do século XV requeria histórias clássicas de alcance público e aspiração imperial, assim como exemplos bíblicos de contemplação espiritual e penitência terrena. Para a classe emergente de *condottieri*, mercenários e governantes militares das cidades-estado italianas, comparações com personagens imperiais, como Alexandre, o Grande, ou Júlio César, pareciam mais apropriadas do que qualquer fato que a Bíblia pudesse oferecer. Para garantir que continuassem a criar obras

de arte caras e inventivas, artistas como Donatello procuravam encomendas de patrocinadores ricos e poderosos, inspiradas em temas clássicos, que eram politicamente sensíveis mas também extremamente lucrativas.

Donatello mudou-se para Pádua para trabalhar numa estátua equestre de um dos mais bem-sucedidos mercenários de Veneza, o paduano Erasmo de Narni, apelidado de Gattamelata, ou "gato doce" (Fig. 19). Esta era uma encomenda ambiciosa e difícil, que se baseava nos monumentos equestres ainda visíveis em Roma, mas que também requeria uma enorme habilidade em desenho e fundição. Quando a estátua foi finalmente completada em 1453, Donatello foi pago com a generosa quantia de 1.650 ducados e sua obra erigida na praça central da cidade. Todos ficaram felizes. Donatello aumentou seu prestígio como desenhista e fundidor inovador, superando as conquistas da escultura antiga. A família Narni obteve um objeto de arte imponente que conferiu respeitabilidade clássica a um mercenário e foi usada com asfáltica para potencializar as declarações de Gattamelata em relação ao res peito cívico e à autoridade política. As demandas financeiras e artísticas feitas por Donatello e a natureza clássica do tema foram ambas conquistas relativamente novas na arte renascentista, assim como a alta orquestração política e a exibição pública da obra de arte. Talvez mais importante, em relação a encomendas que envolviam materiais preciosos, foi o aumento de seu prestígio, dando-lhe a oportunidade de trabalhar em objetos de arte ainda mais ambiciosos e inovadores.

Essas imagens imperiais de inspiração clássica não foram exclusividade da Itália no século XV. Em 1482, Costanzo da Ferrara foi contratado para desenhar uma bela medalha de bronze com o retrato de Mehmed II (Fig. 20), para a qual utilizou uma imagem similar de um governante militar poderoso sobre o dorso de um cavalo para difundir as alegações do sultão de supremacia imperial. Tanto Mehmed quanto seu cavalo são reconhecidamente "reais", embora, como a estátua equestre de Donatello, eles evoquem uma tradição clássica do



19.
A estátua equestre do *condottiere*
Erasmio de Narni (c. 1445-1453) domina
a Piazza del Santo, em Pádua. A estátua
equestre foi uma declaração monumental
tanto do talento artístico quanto da
autoridade política.

134



20.
A medalha de
Cosanzo da
Ferrara com o
retrato de
Mehmed, o
Conquistador, (c.
1481) exibe a
habilidade de
Mehmed em usar
um objeto de arte
europea portatil
para divulgar seu
poder imperial.



135

poder imperial, reconhecível tanto por Méhmed quanto por seus contemporâneos italianos. Esta foi outra imagem que circunsculou intensamente entre o Oriente e o Ocidente, um objeto de arte comissionado por (ou em homenagem a) Mehmed que fez o mesmo papel de Bravata política que a estátua de Gattamelata. O sultão encomendou uma imagem equestre para celebrar suas recentes façanhas militares, colocando seu poder imperial no contexto das proezas de Alexandre, o Grande, e o imperador Constantino. Na verdade, Mehmed tinha legitimidade para afirmar tal status, uma vez que estavam sobre seu domínio a maior parte da Ásia central, Grécia e Mediterrâneo oriental. Em parte, isso também explica a escolha do objeto de arte. Em vez de encomendar uma estátua equestre imensa e estática, a pequena e portátil medalha de Mehmed poderia ser cunhada às centenas e distribuída de leste a oeste para incitar nos governantes o medo e a admiração apropriados.

O contraste entre a estátua monumental de Donatello e a delicada medalha de Costanzo enfatiza a crescente sofisticação dos patrocinadores poderosos. Nenhum deles foi mais entusiástico que Isabella d'Este. O casamento de Isabella com Francesco Gonzaga de Mântua em 1490 cimentou uma aliança dinástica entre duas das famílias de maior poder político na Itália, e permitiu que Isabella embarcasse na carreira extremamente perspicaz de patrocinadora e colecionadora. Sua coleção inicialmente limitou-se a objetos menores que refletiam a riqueza e a extravagância da nobreza, como medalhas, joias, vasos e camafeus. No entanto, Isabella acreditava que a autoridade e a magnificência residiam tanto na posse de objetos de arte monumentais quanto nos de pequena escala. Em 1498, ela criou uma rede de agentes para vasculhar a Itália em busca de obras contemporâneas e antigas, que seguíam a seguinte instrução: "agora desejamos outros objetos além de camafeus; em vez disso, estamos interessados em obter estatuas e bustos em bronze e mármore". Isabella criou seu próprio *studioio*, para apreciar suas várias aquisições e enco-

mendas, que ao morrer incluíam 1.000 moedas e medalhas, 72 vasos, 48 estátuas, 46 joias gravadas, além de pessoalmente encomendar pinturas para Leonardo da Vinci, Ticiano, Bellini e Perugino. Isabella foi essencial para a carreira de sucesso de Andrea Mantegna, cujo trabalho para a dinastia Gonzaga de Mântua levou-o ao status de lorde. Como o patrocinio definiu cada vez mais a forma da arte renascentista, a elevação da condição social do artista também transformou o status da própria arte e permitiu maior autonomia aos artistas para criar o que desejassem.

Construindo o Renascimento

A expansão econômica do século XV deu origem a fundações para uma das mais dramáticas e concretas manifestações do Renascimento – a arquitetura. A centralização da Igreja Católica depois dos cismas do século XIV mudou o modo como construtores e patrocinadores abordavam o projeto e a construção de igrejas, mosteiros e capelas. Com o passar do tempo, os edifícios religiosos foram sendo concebidos como monumentos impressionantes e duradouros que difundiam o poder universal da Igreja. A ascensão das cidades-estado italianas, promovida pela consolidação territorial e pela concentração da riqueza econômica, também levou a construção de projetos urbanos cada vez mais ambiciosos e a reorganização dos espaços civis e domésticos para refletir essa riqueza.

No entanto, os grandes e utópicos projetos arquitetônicos pelos quais o Renascimento geralmente é definido, devem ser considerados com cautela. Os artistas e arquitetos florentinos Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti são sempre creditados como aqueles que revolucionaram a teoria arquitetônica e o desenho em uma série de livros e construções completados na primeira metade do século XV. Em 1413, Brunelleschi projetou dois painéis (posteriormente perdidos) de dois dos mais importantes espaços civis em Florença, o Batistério e

o Palazzo Vecchio. Os painéis bidimensionais criam a ilusão de três dimensões de modo espetacular. Alberti formalizou os métodos de Brunelleschi no livro *Sobre a pintura* (1435), onde explicou como “desenhar com linhas e pintar com cores... superfícies que se assemelhem a qualquer corpo que possa ser visto; assim, de uma determinada distância e de uma determinada posição central, elas parecem tridimensionais”.

Em tese, essa redefinição idealizada e geometricamente absoluta do espaço urbano envolvia as pessoas e seu ambiente em uma rede de ziguezagues, que Alberti comparou com as “tipas de uma gaiola”, que “perfazem o que é chamado de pirâmide visual”. Essas ideias foram visualmente realizadas em uma série de pinturas de cidades e palácios ideais, como *A construção de um palácio* (Fig. 21), de Piero di Cosimo. A pintura de Cosimo reproduz os princípios de tridimensionalidade e ponto de fuga de Brunelleschi e Alberti. Ela também sugere a possibilidade de uma transformação revolucionária e utópica do espaço urbano com largas praças, construções civis perfeitamente proporcionais e colunas e arcos inspirados no classicismo.

Na realidade, essas imagens foram voos da fantasia, comparáveis aos desenhos espetaculares que os arquitetos contemporâneos fazem antes de confrontá-los com a realidade financeira e ambiental que sempre influenciavam na construção final. A transformação pragmática dos espaços urbanos foi feita a partir do uso de princípios básicos da geometria e da topografia que há séculos estavam sendo desenvolvidos na época em que Brunelleschi e Alberti começaram a vender a ideia de perspectiva para seus patões ricos. Em muitos casos, desenhistas como Brunelleschi e Alberti eram contratados para completar ou revisar projetos de construções religiosas ou civis que haviam sido iniciados séculos atrás: foi apenas no início do século XV que a vontade política e a riqueza necessárias tornaram-se disponíveis para realizar tais projetos.

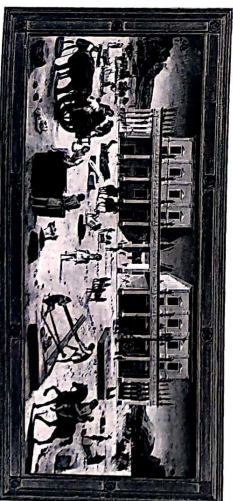
A precoce carreira de arquiteto de Alberti é um bom exemplo do abismo entre a teoria e a prática da arquitetura renascentista. Ele chegou à corte do polêmico mercenário e

comandante militar de Rimini, Sigismondo Malatesta, no início dos anos 1450, famoso pelo sucesso de seu estudo dos princípios de arquitetura, *Sobre a arte da construção* (1452). Alberti foi imensamente influenciado pela redescoberta do estudo clássico do arquiteto romano Vitrúvio, *Sobre arquitetura*. Vitrúvio forneceu a Alberti um detalhado vocabulário arquitetônico que incluía construção, função e beleza do projeto. Alberti ficou particularmente interessado no uso por Vitrúvio de colunas (dóricas, jônicas e coríntias) e arcos para expressar o status social e o poder. Para Alberti:

O principal ornamento de uma cidade está na localização, projeto, composição e disposição de suas avenidas, praças e obras individuais; cada um deve ser planejado adequadamente e distribuído de acordo com seu uso, importância e conveniência. Sem ordem, não há nada confortável, belo e nobre.

21.

A construção de um palácio (c.1515-20), de Piero di Cosimo, é uma imagem idealizada da construção de uma cidade renascentista que captura as aspirações grandiosas do período.

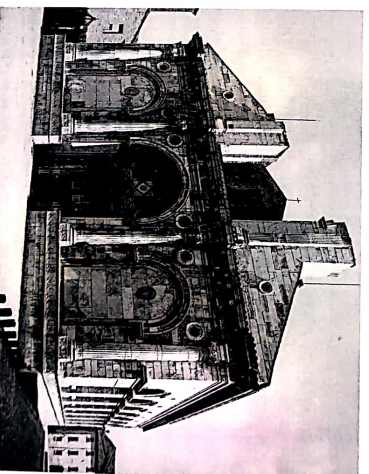


Foi esse princípio fundador que uniu uma figura como Sigismondo Malatesta a Alberti. Tendo estabelecido uma “ordem” política e social por meio da força militar, Sigismondo demandou a manifestação concreta da graça e da nobreza para afirmar sua autoridade. Alberti, através da tradição imperial romana de Virúvio, pareceu capaz de fornecer tudo isso, sendo posteriormente contratado para redesenhar a igreja de tijolos velhos de San Francesco.

A partir de modelos clássicos, Alberti projetou uma construção que mais parecia um templo clássico do que uma igreja católica que, não por acaso, ganhou o nome de Templo Malatestiano (Fig. 22). Alberti colaborou intimamente com o construtor e escultor Matteo de Pasti na colocação da velha igreja em uma concha clássica de pedra, mármore e alabastro iútrianos. A fachada foi substituída por um severo desenho que usava meias-colunas romanas e arcos emprestados dos arcos triunfais dos imperadores Augusto e Constantino, analogias clássicas adequadas a um ambicioso *condottiere* como Sigismondo. Contudo, Alberti enfrentou inúmeros problemas. Ele lutou para inserir materiais locais e estruturas medievais existentes dentro de modelos clássicos e penou com a falta de operários treinados capazes de concretizar seus projetos. Assim, colunas impressionantes foram grosseiramente misturadas com pedras incompatíveis que Sigismondo saqueou de construções clássicas das redondezas. Ainda pior, o padrão de Alberti ficou sem dinheiro e o templo foi deixado inconcluso em 1468, frustrando o plano de Alberti de adicionar um segundo piso e um domo para imitar o Panteão romano.

Nem todos se sentiram confortáveis com esse novo estilo arquitetônico. Comentando uma das igrejas da cidade de Mantua, o cardeal Francesco Gonzaga reclamava que “não saberia dizer se a intenção do artista foi que ela parecesse uma igreja, uma mequita ou uma sinagoga”. No entanto, o sabor internacional do estilo clássico de Alberti caiu no gosto dos clientes com pendores a imperador para além da Itália. Em 1460, o sultão otomano Mehmed II escreveu para Sigismondo

para encomendar os serviços de Matteo de Pasti. Mehmed estava iniciando a construção do Topkapi Sarayı (Fig. 23) que, como um comentarista observou, era “um palácio que deveria brilhar mais do que todos e ser mais esplendido do que qualquer palácio anterior em termos de aparência, tamanho, custo e beleza”. Numa cidade como Constantinopla, com suas igrejas, sinagogas, mesquitas e o Grande Bazar, a experiência prática de Matteo de Pasti na criação de um estilo arquitetônico secular, imperial e internacional parecia extremamente apropriada para o novo palácio de Mehmed. Quando Matteo de Pasti foi preso no caminho por autoridades venezianas, Mehmed também contratou outros seguidos de Alberti, incluindo Filarete e Michelozzo, cuja contribuição pode ser vista na mistura de influências islâmicas, gregas, romanas e itali-



22.
Em 1468, a fachada de Alberti do templo Malatestiano em Rimini foi deixada inacabada por falta de dinheiro; no entanto, representou o novo estilo arquitetônico internacional clássico.

23
O imponente
palácio Topkapı
Saayı em
Istambul.
Iniciado por
Mehmed II no
começo dos anos
1460, e projetado
por um time
internacional de
arquitetos. A
maioria das
estruturas atuais
datam de séculos
posteriores.



anas que caracterizavam o imponente palácio de Mehmed. Filarete viajou de Istambul a Moscou, onde estava envolvido com projetos para o novo Kremlin. Seu discípulo Antonio Bonfini estabeleceu-se em Budapeste, onde traduziu o *Tratado* de Filarete sobre arquitetura para o rei húngaro Matias Corvino. Bonfini parabenizou Matias por convencer a nobreza húngara a “construir grandes casas proporcionais aos seus meios” e por construir “um palácio de semelhante esplendor romano”. Não é por acaso que o cardeal Francesco Gonzaga tenha ficado estupefato com o novo estilo internacional: sua elegância e afirmação do poder político estavam disponíveis a qualquer um que pudesse comprá-lo.

Muitas cidades-estado italianas podiam bancar o novo estilo e estavam ansiosas em competir com o esplendor arquitetônico e a autoridade imperial do palácio de Mehmed. No pequeno principado de Urbino, dos anos 1440 até sua morte em 1482, o *condottiere* Federico da Montefeltro inves-

tiu mais dinheiro em construções do que qualquer governante de seu tempo. No final dos anos 1460, Federico contratou o arquiteto dálmata Luciano Laurana para expandir seu Palazzo Ducale, iniciado em 1444. Os projetos de Laurana foram inspirados nas conquistas arquitetônicas de Mehmed em sua nova cidade de Istambul. Federico foi um novo tipo de patrocinador da arquitetura e das artes. Um de seus biógrafos, Vespasiano da Bisticci, alegou que ele havia sido instruído “na *Ética* de Aristóteles”, e “foi o primeiro *Signori* a aprender filosofia... Assim como sobre a arquitetura, ninguém da sua idade, de nível mais alto ou inferior, a compreendia tão a fundo. Podemos observar nas construções que ele mandou fazer o grande estilo e a devida medida e proporção, especialmente em seu palácio, que nenhuma construção do período lhe foi superior”. O próprio Federico celebrava a habilidade da “arquitetura, baseada nas artes da aritmética e geometria, que eram as principais das sete artes liberais porque dependiam exatamente da certeza”. Tratava-se de uma habilidade que poderia projetar “uma bela residência digna do status e da fama de nossos ancestrais e nossa própria estatura”. Aqui está uma constatação explícita da natureza profundamente política da arquitetura do final do século XV. Sua precisão como ciência permitiu a criação e a construção de um ambiente imponente que refletia o poder político, a força militar e o poder de compra de uma figura como Federico.

A criação desses novos ambientes planejados supôs uma abordagem completamente diferente da vida doméstica e pública. A absorção de Federico da *Ética* de Aristóteles adicionou mais uma dimensão à assimilação renascentista do passado clássico. O texto aristotélico conferiu uma deferência persuasiva do valor político do consumo cultural ostensivo e da magnificência, argumentando que:

O homem magnífico é como um artista; por ser capaz de despendar grandes somas com gosto... Um homem magnífico não gasta consigo mesmo mas com

objetos públicos... [ele] vai decorar sua casa de acordo com sua riqueza (até porque uma casa é um tipo de ornamento público), e vai dirigir sua preferência aos trabalhos que forem duradouros (pois nestes está o mais belo).

Nas paredes do palácio de Federico, a magnificência estava sendo adaptada para definir o status social e político e a autoridade. O posicionamento do *studiolo* de Federico perfeitamente projetado (Fig. 24) sintetiza as formas em que a arquitetura do século XV construiu espaços privados e públicos de acordo com o status e a reivindicação de autoridade de seus habitantes.

O *studiolo* foi estrategicamente posicionado entre a câmara de audiência pública de Federico e seu aposento privado. Aqui o duque poderia acompanhar seus interesses intelectuais e exibir sua “magnificência” aristocrática aos visitantes aliados ou rivais. Tapeçarias, medalhas, joias, armaduras, livros e pinturas: o extraordinário conjunto de obras de arte que Federico encomendou para exibir seu gosto, riqueza e poder, além de enfatizar a diversidade de objetos, materiais e habilidades que constituíam a “arte renascentista”. A intricada marchetaria do *studiolo* também ilustra como a inovadora arte do período demandava o poder aquisitivo e a autoridade política de patrocinadores influentes. O ilusionismo do *studiolo* joga com a perspectiva e a dimensão tridimensional, revelando estantes “abertas” cheias de livros, instrumentos científicos e musicais, retratos políticos, aparatos de defesa e panoramas de cidades ideais do tipo visualizado por Alberti. A mensagem é clara. Seu domínio das artes, arquitetura, ciência e questões militares reforçam o poder político e a autoridade dinástica de Federico. Sua autoridade ganha forma por meio de objetos que vividamente retratam a si mesmo, sua riqueza, seu conhecimento e seu poder para moldar e controlar o próprio ambiente. O artista beneficia-se com essa associação ao dispor de materiais caros e de uma grande demanda para produzir objetos de arte inovadores e multifacetados.



24. O *studiolo* de Federico da Montefeltro exibe a magnificência pessoal e política do *condottiere* com seus ilusionistas painéis de madeira e retratos visivelmente orientais de filósofos clássicos.

Apenas agora é possível retomar o *studiolo* de Federico, admirar sua opulência e habilidade artística e pensar que, no limite, como a brilhante decoração em marchetaria, os apelos de um mecenas provinciano ao poder político eram uma ilusão brilhante.

Federico encorajou uma colaboração e rivalidade artística internacional que se tornou uma característica da arte do período. Um dalmata (Luciano Laurana) projetou o palácio, um veneziano (Ambrogio Barocci) criou as esculturas, um florentino (Botticelli) projetou a decoração em marchetaria do *studiolo*, Piero della Francesca, de Borgo, e Justus, de Ghent, forneceram as pinturas, e os Países Baixos incumbiram-se das tapeçarias. A inspiração do Oriente foi capturada por Federico na tentativa de copiar o Topkapı Sarayı de Mehmed, o Conquistador, seus caríssimos tapetes otomanos e as impressões

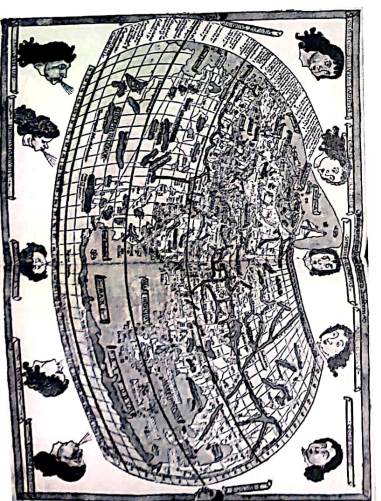
nantes pinturas orientais de Platão, Ptolomeu e Aristóteles, feitas por Justus de Ghent.

As trocas materiais, políticas e artísticas ocorridas entre o Oriente e o Ocidente foram cruciais na formação da arte e da arquitetura do Renascimento. Os objetos de arte resultantes dessas transações foram criações forjadas no bazar renascentista das trocas materiais, alianças políticas e colaborações artísticas que preencheram variadas funções religiosas, sociais e políticas. Desde o século XIX, essa troca e colaboração foram suprimidas em favor da celebração de um gênio artístico autônomo, relutante em sujar as mãos com tais atividades. Para avaliar mais completamente as conquistas artísticas do Renascimento, é preciso reconhecer que a arte que dele emergiu era profundamente inspirada pelos mundos dos negócios e da política, tanto do Oriente quanto do Ocidente.

5 BRAVOS NOVOS MUNDOS

Colocando a Europa no mapa

Em 1482, uma gráfica da cidade alemã de Ulm publicou uma nova edição da *Geografia* de Ptolomeu. Seu mapa-múndi (Fig. 25) refletia como o mundo parecia para a elite governante europeia do século XV, de Henrique VII em Londres a Mehmed, o Conquistador, em Constantinopla. Ptolomeu escreveu sua *Geografia* em Alexandria no século II d.C. Estudiosos árabes preservaram e revisaram o texto antes de sua tradução para o latim no final do século XIV. A geografia medieval cristã limitava-se a mapas esquemáticos, conhecidos como *mappae mundi*, que simbolizavam a compreensão religiosa cristã da criação. Eles posicionavam



25.
Mapa-múndi de Ptolomeu de uma das várias edições de seu texto clássico *Geografia*. Esta versão foi impressa em Ulm em 1482.