

Cássio da Silva Fernandes

**A figura do homem entre palavra e imagem:
autobiografia e retrato pictórico no Renascimento de Jacob
Burckhardt**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob orientação do Prof.
Dr. Edgar Salvadori de Decca.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese de Doutorado defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 03/10^{de}2003.

BANCA

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca (orientador)

Prof. Dr. Leandro Karnal

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

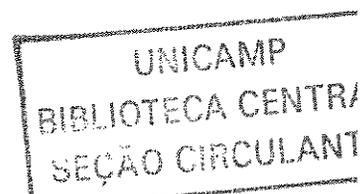
Profa. Dra. Cristina Meneguello

Prof. Dr. Manoel Luis Salgado Guimarães

Profa. Dra. Iara Lis Franco S. Carvalho e Souza (suplente)

Profa. Dra. Izabel Andrade Marson (suplente)

2003



UNIDADE	FRP
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	F391f
V	EX
TOMBO BC	55895
PROC.	16-124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	08/9/03
Nº CPD	

CM001B9060-1

bib vol 300937

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Fernandes, Cássio da Silva

F391f A figura do homem entre palavra e imagem: autobiografia e retrato pictórico no Renascimento de Jacob Burckhardt / Cássio da Silva Fernandes. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Edgar Salvadori de Decca..
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Burckhardt, Jacob, 1818-1897. 2. Arte renascentista - Itália.
3. Historiografia. 4. Retratos. 5. Pintura. 6. Pintura renascentista.
7. Renascimento - Europa - História. 8. Renascimento Itália.
I. De Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas.

Resumo

Formado pelas lições dos estudiosos responsáveis pela consolidação da ciência histórica na Universidade de Berlim, no século XIX, o historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) é comumente referido como autor do clássico livro, editado em 1860, *A Civilização do Renascimento na Itália*. Através dessa obra, Burckhardt apresentava uma síntese histórica do período, traduzida na memorável fórmula da “descoberta do homem e do mundo”.

Entretanto, sua pesquisa sobre o Renascimento foi muito além do livro de 1860. Iniciou-se antes, e prolongou-se até os últimos anos de sua vida, na tentativa de se concretizar como um grande panorama histórico em que estivessem presentes a arte e a cultura do período.

Assim, o presente trabalho persegue o desenvolvimento da descoberta histórica de Burckhardt no inteiro conjunto de sua obra, através de duas fundamentais expressões do homem renascentista: a autobiografia e o retrato pictórico. Desde a atuação do historiador na revisão do *Manual de História da Arte* de seu antigo professor, Franz Kugler, editado em 1848, até os manuscritos sobre a arte italiana do Renascimento, escritos nos anos finais de sua vida e publicados postumamente, passando pelo *Cicerone* e pela *Civilização do Renascimento*, o grande arco da era renascentista é observado como construção historiográfica. Uma construção que esteve permeada pelos temas da retratística pictórica e das narrativas autobiográficas, observadas como símbolos de um grandioso constructo histórico: a individualidade moderna.

Abstract

*Graduated by lessons of scholars responsible for the historical science consolidation at the Berlin University in the XIX century, Swiss historian Jacob Burckhardt (1818-1897) is commonly referred to as the author of the classical book, edited in 1860, **The Civilization of the Renaissance in Italy**. Through this work, Burckhardt presented a historical synthesis of that period, translated into the memorable formula of the “discovery of the man and the world”.*

However, his research on renaissance went far beyond his 1860 book. It began before, and continued until the last years of his life, in an attempt to fulfill as a great historical panorama, in which the art and culture of the period would be present.

*Therefore, the current work follows Burckhardt's historical discovery development in his whole set of work, through two essential expressions of the renaissancist man: the autobiography and pictorial portrait. Since the historian's performance in the magazine of the **Handbook of the History of Art** of his former professor, Franz Kugler, edited in 1848, up until the manuscripts about the Italian art of Renaissance, written in the last years of his life and published posthumously, going through the *Cicerone* and through the *Civilization of the Renaissance*, the great period of the renaissancist era is observed as a historiographical construction. A construction which was interposed by themes of the pictorial portraitist, and the autobiographical narration, observed as symbols of a great historical construction: the modern individuality.*

“Até que ponto é retrato? até que ponto é ideal? É um dos mais deliciosos segredos da história da arte italiana.”

(Jacob Burckhardt)

A Angela.
A Josane, Bethânia e José Maria.

Agradecimentos

A Edgar de Decca, pela oportunidade de realização deste estudo e o privilégio de ter participado, como orientando, de seu grupo de trabalho.

A Luciano Migliaccio e a Luiz Marques, pelas sempre valiosas sugestões.

A Maurizio Ghelardi, pelo indispensável diálogo que mantivemos, e a Sandro Barbera, pela generosidade e atenção, durante a estadia na Itália.

Este trabalho foi realizado, com financiamento do CNPq e da CAPES, a partir dos seguintes acervos:

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP;
Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda - UNICAMP;
Biblioteca da Scuola Normale Superiore di Pisa;
Biblioteccas da Università degli Studi di Pisa;
Biblioteccas da Università degli Studi di Firenze;
Biblioteca do Kunsthistorisches Institut in Florenz;
Öffentliche Bibliothek - Universität Basel.

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo 1.	
<i>Do Manual de História da Arte de Franz Kugler ao Cicerone de Burckhardt.....</i>	21
1.1. 1848: as contribuições de Jacob Burckhardt ao <i>Manual de História da Arte</i> de Franz Kugler.....	21
1.2. 1855: a arte do retrato no <i>Cicerone</i> , entre semelhança e idealização.....	46
Capítulo 2.	
1860: a figura do homem na <i>Civilização do Renascimento na Itália</i>.....	69
2.1. A preparação para a <i>Civilização do Renascimento na Itália</i>	69
2.2. Biografia e autobiografia na <i>Civilização do Renascimento na Itália</i>	86
Dante, Petrarca e Boccaccio.....	93
Filippo Villani e Vespasiano da Bisticci: as “ <i>vite degli uomini illustri</i> ”.....	105
<i>Condottieri</i> : autobiografia através das ações.....	111
Papa Pio II: o personagem “predileto” (<i>Liebling</i>).....	117
Benvenuto Cellini e os limites do Renascimento.....	125
Capítulo 3.	
A história da arte como estudo sistemático: o tema do retrato em breves manuscritos.....	133
3.1. 1874: a aula inaugural de história da arte na Universidade de Basileia.....	133
3.2. 1882: a conferência sobre a retratística em Rafael.....	141
3.3. 1885: a conferência sobre “a origem da retratística moderna”.....	145
3.4. 1895: o lugar da figura humana na obra de Michelangelo.....	152
Capítulo 4.	
1895: Considerações sobre <i>O retrato na pintura italiana do Renascimento</i>.....	159
Considerações finais.....	195
Bibliografia.....	203
Lista de Ilustrações.....	213
Apêndice de Ilustrações.....	217

Introdução

Há uma profunda identificação entre o Renascimento italiano, concebido como época histórica, e o nome do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897). Formado pelas lições dos estudiosos responsáveis pela consolidação da ciência histórica na Universidade de Berlim, no século XIX, Burckhardt manteve por toda a vida um contato erudito com as mais diversas fontes que remontavam àquela época. O produto de seus estudos teve tão grande significado nesse contexto que se tornou quase impossível pensar a Renascença italiana, como bloco histórico unitário, sem fazer referência à figura de Burckhardt, já que o esboço e o aspecto formal da época deveriam-se originalmente ao alcance de sua descoberta.

Tal descoberta, entretanto, concretizou-se com a publicação, em 1860, de seu livro mais conhecido, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A Civilização do Renascimento na Itália). Através dessa obra, Burckhardt apresentava uma síntese histórica do período, concedendo à infinidade de realizações dos homens na Itália da época um caráter e um sentido de unidade.

Porém, o livro que sintetizou sua descoberta esteve longe de apresentar-se isoladamente no conjunto de sua obra. Foi, na verdade, o instante central de um trabalho que se estendeu por várias décadas, revelando que a descoberta histórica de Burckhardt deu-se num longo processo, até os últimos anos de sua vida.

O produto das últimas décadas de estudos realizados pelo historiador a respeito do Renascimento na Itália consistiu num grupo de manuscritos tratando da arte do período. São textos de extensão e tema variados, elaborados em momentos diversos de sua pesquisa. Alguns foram posteriormente revistos, ampliados, outros deixados ao abandono ou guardados para reelaborações que jamais ocorreram. Cada qual a seu modo, esses manuscritos servem como guia para um estudo sistemático da obra de Jacob Burckhardt. Revelam mais claramente o teor e o alcance de sua pesquisa, ampliando em muito a imagem que a *Kultur der Renaissance in Italien*, vista

isoladamente, criou de sua observação do Renascimento italiano. Ao tomar sistematicamente o objeto artístico como tema de seu estudo, Burckhardt tornou mais vasto seu campo de análise, aprofundou elaborações anteriores, transformou seu já vigoroso constructo historiográfico em algo ainda mais dinâmico, vivaz e multiforme.

Um amplo trabalho editorial vem, nos últimos anos, tornando públicos os manuscritos de Burckhardt sobre a arte italiana do Renascimento. Sobretudo, os esforços de Maurizio Ghelardi e de Susanne Müller possibilitaram a publicação, primeiramente em língua italiana, do conjunto desses textos, alguns deles inéditos até mesmo em seu idioma original. Atualmente, um grupo de estudiosos de dez universidades da Europa, do qual participam também Ghelardi e Müller, desenvolve a reedição crítica das obras completas de Burckhardt, através de um acordo entre uma editora suíça (Schwabe, de Basileia) e outra alemã (C. H. Beck, de Munique). Esse programa, intitulado *Jacob Burckhardt Werke*, está em curso e prevê uma publicação em 27 volumes.

Compreendendo o papel central desempenhado pela *Kultur der Renaissance in Italien* na obra do historiador suíço, nosso trabalho pretende percorrer não somente os desdobramentos propiciados pelo livro nos estudos de Burckhardt sobre o Renascimento, mas também os antecedentes que possibilitaram a própria realização da *Kultur der Renaissance*. Nesse percurso, são de fundamental relevância os temas paralelos da retratística pictórica e da autobiografia, utilizados por Burckhardt para penetrar no universo da descrição do homem, tão importante para sua construção do caráter da época renascentista. A junção entre as duas expressões, observada no seio da vida italiana de então, possibilitou ao historiador revelar um diálogo entre as esferas literária e artística, ambas movidas pelo impulso de apresentar o indivíduo em todo seu aparato interno e exterior. As relações entre autobiografia (ladeada pelo discurso biográfico) e a retratística pictórica unem dois fios da pesquisa burckhardtiana da descoberta do homem ocorrida no Renascimento italiano, além de propiciar, no aspecto metodológico, uma abertura para o encontro entre a história da cultura e a história da arte.

Nossa problemática central é, portanto, analisar a constituição do Renascimento na obra de Jacob Burckhardt, a partir de duas fundamentais expressões do saber humano: a palavra e a imagem. A palavra, representada aqui pela literatura autobiográfica (mas também pela biografia), e a imagem, simbolizada pela retratística pictórica. Dois aspectos que podem, de fato, sustentar a descoberta histórica de Burckhardt. Nesse percurso, porém, não nos respeita estabelecer um juízo crítico sobre a obra do historiador, mas apenas enquadrá-la e compreendê-la. Interessa-nos, sobretudo, reconstituir a trama da construção historiográfica de Burckhardt, buscando os nexos internos de seu prolongado fazer.

Assim, nosso estudo inicia-se pelas primeiras obras de Burckhardt, anteriores à *Kultur der Renaissance*, que tangenciaram o tema do Renascimento italiano, ainda que a época histórica não aparecesse conscientemente elaborada. O primeiro capítulo, portanto, observa dois momentos desse percurso. Primeiro, volta-se para o trabalho de Jacob Burckhardt na revisão do *Handbuch der Kunstgeschichte* (Manual de História da Arte) de seu antigo professor, Franz Kugler, editado em 1848. Depois, dedica-se a analisar as formulações de Burckhardt sobre o retrato pictórico renascentista em seu livro de 1855, *Der Cicerone*.

No segundo capítulo, o tema da autobiografia (paralelo ao da produção biográfica) é observado no livro de 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Aqui, um sub-capítulo interpreta os anos de preparação para a *Kultur der Renaissance*.

A partir daí, nosso estudo volta-se à observação da série de manuscritos, recentemente publicados, a respeito da arte italiana do Renascimento. O terceiro capítulo, então, divide-se em quatro partes. A primeira, sobre a aula inaugural de Burckhardt no curso de História da Arte, na Universidade de Basileia, em 6 de maio de 1874: *Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls* (Da história da arte como objeto de uma cátedra acadêmica); a segunda parte, a respeito de uma conferência ministrada na Universidade de Basileia, em 7 de fevereiro de 1882,

intitulada *Rafael als Porträtmaler* (Rafael Retrartista); a terceira, sobre uma conferência de 10 de março de 1885, *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei* (As origens da retratística moderna), em que Jacob Burckhardt trata pela primeira vez, de modo sistemático, do tema do retrato pictórico no Renascimento italiano; a quarta parte, sobre um curto manuscrito tratando da arte de Michelangelo, de 1895, editado na Itália sob o título *Michelangelo furioso*.

O quarto e último capítulo trata do manuscrito, elaborado por Jacob Burckhardt em 1895, sobre o retrato na pintura italiana do Renascimento (*Das Porträt in der italienischen Malerei*). Escrito em que o historiador observa o desenvolvimento da retratística pictórica nas mais diversas partes da Itália, em todo o arco da era renascentista, dando uma forma definitiva a seu amplo estudo sobre o tema da representação da figura do homem na Renascença.

Nesse longo percurso dentro da obra de Burckhardt, utilizamos como ponto de referência, em primeiro lugar, a fundamental e volumosa biografia do historiador, em sete volumes, composta por Werner Kaegi. O texto de Kaegi, além de situar cada escrito na vasta produção de Burckhardt, localiza a obra do historiador suíço no cenário da cultura em que foi gerada, confundindo o escrito biográfico com um texto de história da cultura.

Porém, para uma maior aproximação do texto burckhardtiano, buscamos tomar contato direto com parte das fontes a partir das quais o historiador construiu sua obra. Assim, mergulhamos, de um lado, na literatura biográfica e autobiográfica renascentista; de outro, percorremos parte do caminho de Burckhardt, buscando observar diretamente o volumoso universo da retratística pictórica por ele analisada.

Neste sentido, procuramos, através do tema da autobiografia e da retratística pictórica, aproximarmo-nos da obra de Burckhardt sobre o Renascimento na Itália, observando sobretudo a vastidão das fontes utilizadas. Exatamente a amplitude do universo renascentista foi a meta do impulso historiográfico de Burckhardt. Na tentativa

de abarcar o vigoroso produto da ação dos homens na Itália renascentista, de conceber um arranjo que desse forma a essa época, o historiador dedicou sua vida de estudioso. Descontente com uma síntese histórica (a *Kultur der Renaissance*) que negligenciava o fenômeno artístico, o autor trabalhou até os limites de suas forças para concluir a tarefa de um exercício historiográfico cujo alcance desejava ultrapassar a barreira da natureza das fontes. Para ele, um edifício podia representar um tratado de arquitetura; uma obra escultórica podia simbolizar uma lição de anatomia; o retrato de determinados indivíduos podia conter, em seu conjunto, o auto-retrato de toda uma civilização; a imagem do homem, literária ou pictórica, podia refletir a auto-imagem da época. Assim, a obra de Jacob Burckhardt dirigia-se à totalidade do fazer humano num período da história da humanidade. Sua historiografia conteve, em profundidade, a busca por uma história total (*Totalhistorich*). Mas, na concreta realização de sua tarefa, o historiador, na tentativa de dar uma forma ao amplo universo renascentista, acabou por conceber o conjunto de sua obra sobre o período como um grande “ensaio” (*Versuch*), como indicava o sub-título de seu livro de 1860. Um ensaio sobre a civilização italiana do Renascimento. Um ensaio que, para ser esboçado, foi necessário o esforço de uma vida de dedicação.

Capítulo 1

Do *Manual de História da Arte* de Franz Kugler ao *Cicerone* de Jacob Burckhardt

1.1. 1848: as contribuições de Jacob Burckhardt ao *Manual de História da Arte* de Franz Kugler.

De Franz Kugler (1808-1858) provém, certamente, o traço de maior importância na formação de Jacob Burckhardt como historiador da arte. A Kugler, Burckhardt deveu suas primeiras elaborações a respeito da arte e da história da arte, além do refinamento necessário para o desempenho desses estudos. Kugler ensinava na Universidade de Berlim, quando Burckhardt, no outono de 1839, ali se inscreveu para a Faculdade de História. O jovem estudante havia deixado a Suíça após um difícil período de reelaborações interiores, que o fez abandonar, de uma só vez, a carreira de teologia e sua cidade natal. Tinha ouvido o chamado da ciência histórica, ecoando de Berlim. Ele havia assistido, ainda na Universidade de Basileia, ao momento em que as bases metodológicas do saber histórico penetravam no universo das reflexões teológicas e se estabeleciam como um problema a ser enfrentado. Ele tinha lido, nesse momento, a *História dos Papas*, de Leopold von Ranke e tinha decidido por Berlim. Mas, se a ciência histórica havia trazido para o campo dos estudos teológicos um amplo conjunto de problematizações, tinha posto também, entre os cultores das artes plásticas, os arqueólogos e os estudiosos das antigüidades, uma série de elementos com os quais Burckhardt pôde, de certo, tomar contato nas aulas ministradas por Franz Kugler.

Kugler, no entanto, iniciou sua carreira de historiador da arte com trabalhos acadêmicos resultados de seus estudos e viagens pelos monumentos, coleções e bibliotecas alemãs. Pertencia a uma geração que exerceu importante papel no ensino da história da Prússia e, direcionando tal empenho para o campo artístico, colocou-se a tarefa de acumular, documentar e dar ordem ao conhecimento arqueológico das artes do passado. Desse ordenamento surgiu seu esforço de conceber em grandes blocos a variedade de estilos e propostas artísticas, sem descuidar, no entanto, de assumir questões mais individualizadas de datação e de autoria. Kugler participava então do

desenvolvimento inicial, entre os alemães, da história da arte como disciplina nova, como estudo isolado, florescendo entre monografias e composições com tonalidade poética.

Porém, para testemunhar a importância do papel de Franz Kugler no ensino e na pesquisa da história da arte, o próprio Burckhardt, já na maturidade, quis deixar um sucinto retrato do trabalho intelectual de seu antigo professor. Em 1881, compõe o manuscrito que intitulou *Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit* (Esboço sobre a atividade histórico-artística de Franz Kugler).¹ Nesse escrito, Burckhardt descreve as primeiras obras de Kugler, cujas temáticas aparecem ligadas à arte alemã, para em seguida deter-se sobre seus trabalhos de maior importância, através dos quais ingressava no “domínio da história da arte geral”². Nesse domínio, portanto, o primeiro empreendimento de Franz Kugler foi o *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit* (Manual de História da Pintura, de Constantino, o Grande à Época Moderna), editado em Berlim no ano de 1837. Com essa publicação, afirma Burckhardt, “pela primeira vez [entre os alemães] a pintura em sua inteireza está retratada em seu desenvolvimento do ponto de vista da história universal e, nas partes essenciais, já pela observação direta, o que significava muito nestes tempos de viagens bastante restritas”³. Na realidade, a obra apareceu dividida em dois volumes: o primeiro, que considerava o desenvolvimento da pintura italiana da época de Constantino até o século XVI e o segundo, onde são analisadas principalmente as pinturas alemã e holandesa do século IX ao século XVI.

¹ O manuscrito permaneceu inédito até 1991, quando aparece, em idioma original, como: BURCKHARDT, Jacob. “Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit”, Appendice 1, in: GHELARDI, Maurizio. *La Scoperta del Rinascimento. L’“Età di Raffaello” di Jacob Burckhardt*. Torino: Einaudi, 1991, pp. 227-230.

Em 1842, Burckhardt já havia escrito um pequeno esboço das atividades intelectuais de Franz Kugler, publicado numa importante enciclopédia alemã em 1843. Nós o encontramos, no entanto, numa reedição: *Brockhaus Conversations-Lexikon*. Achter Band. Leipzig: F. U. Brockhaus, 1845.

² No original: “[...] das Gebiet der allgemeinen Kunstgeschichte”. BURCKHARDT, J. “Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit”, Appendice 1, in: GHELARDI, M. *op. cit.*, p. 228.

³ Tradução livre do original: “Zum erstenmal ist hier das Ganze der Malerei in ihrer Entwicklung mit universalhistorischem Blick dargestellt, in den wesentlichsten Partien bereits nach Autopsie, was in jener Zeit der noch sehr beschränkten Reisen viel heissen wollte.” BURCKHARDT, J. “Skizze Über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit”. In: GHELARDI, M. *Idem, ibidem*.

Porém, após a publicação de sua história da pintura, Kugler concebeu um projeto ainda mais completo no sentido de englobar analiticamente o fenômeno artístico no âmbito da história universal. “Ligou-se, portanto, [afirma Burckhardt] à própria história da pintura, a decisão de narrar a história da arte por inteiro. Nasceu, nos anos seguintes, a obra fundamental em que a ciência alemã tentava compreender o desenvolvimento das formas monumentais e artísticas, observado como um grande processo orgânico global: o *Handbuch der Kunstgeschichte*.”⁴ Editado em Stuttgart, em 1842, o *Manual de História da Arte* foi, sem dúvida, um símbolo da eclosão da moderna história da arte em língua alemã, apresentando uma visão de conjunto do fazer artístico do homem. Seu projeto era compreender a história da humanidade como um todo, percebida, no entanto, através de uma imensidão de vestígios pictóricos, escultóricos e arquitetônicos, nas mais variadas etapas da vivência dos homens no mundo. Kugler concebeu, na realidade, um amplo panorama histórico-universal, apresentado como um atlas descritivo e interpretativo das imagens significativas das grandes épocas da história. E as significativas imagens representadas nesses monumentos simbolizavam, em sua concretude, não somente a ação humana em épocas variadas, mas a própria imagem de importantes figuras que agiram em distantes eras da história.

Mas, como Kugler poderia realizar tamanha tarefa senão indo ao encontro de tais monumentos, observando-os diretamente, buscando compreendê-los também em seu contexto físico? “Em seu empreendimento, ele tinha, porém, não somente pensado no erudito ou ilustrado leitor em seu gabinete, mas também no viajante”, revela-nos o biógrafo de Burckhardt, Werner Kaegi, para concluir que “trata-se de um programa de empiria histórico-universal e comparativismo histórico-cultural”.⁵ O *Handbuch der*

⁴ No original: “Von selber knüpfte sich dann an die Geschichte der Malerei der kühnere Entschluss, zum erstenmal die Geschichte der ganzen Kunst zu erzählen. Es entstand in den nächstfolgenden Jahren dasjenige grundlegende Wert in welchem die deutsche Wissenschaft die Entwicklung der monumentalen und künstlerischen Formen als einen grossen organischen Gesamtprozess zu ergreifen suchte: das *Handbuch der Kunstgeschichte*.” BURCKHARDT, J. “Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit”. In: GHELARDI, M. *Idem, ibidem*.

⁵ No original: “Seltsamerweise aber hatte auch er bei seinem Unternehmen nicht allein an den Gelehrten oder an der gebildeten Leser in seinem Kabinett gedacht, sondern an den Reisenden.”

Kunstgeschichte de Franz Kugler, em sua primeira versão, concentrava já duas características primordiais: era o resultado do estudo especializado de um conhecedor de arte e de história da arte; mas era também obra de um erudito com profunda visão histórica e conhecimento universal. O próprio Burckhardt ressaltara o caráter eminentemente empírico do estudo de Kugler, oriundo de uma disposição de tomar o fenômeno artístico em sua individualidade, porém, submetendo-o sempre à complexidade histórico-cultural em que foi gerado. Ainda no texto de 1881, referindo-se ao Manual de História da Arte, o historiador suíço sublinhou tais características, ao afirmar:

Além dessas qualidades de pesquisador e especialista, possuía uma ampla cultura geral e, portanto, sempre soube extrair as mais altas visões espirituais sobre a vida e o espírito dos diferentes povos. A sua convicção íntima era, como sabemos, de que a história da arte era somente uma ramificação da história cultural geral, no sentido mais rico do termo, e a própria obra revela isso ao leitor versado. Mesmo depois de quatro decênios de progressos na história da arte, as introduções, os agrupamentos e determinados pontos de vista de Kugler ainda possuem forte influência e quaisquer que sejam as mudanças na história da arte em geral, esse livro permanece seu início e sua base.⁶

Entretanto, no momento em que Franz Kugler, em acordo com editoras alemãs, vislumbra uma reedição revista e ampliada de seus manuais histórico-artísticos, suas inúmeras tarefas impedem a dedicação necessária para tal realização. Após 1843, dividia-se entre as obrigações de professor na Academia de Artes e na Universidade de Berlim e o cargo para o qual havia sido chamado no Ministério da Cultura prussiano. Além disso, ele mesmo tinha prometido ao Imperador da Prússia, Frederico Guilherme

Em outra passagem: "Das ist ein Programm der welthistorischen Empirie und kulturgeschichtlichen Komparatismus [...]" KAEGI, Werner. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III. Basel/Stuttgart, Benno Schwabe & Co. Verlag, 1956, respectivamente pp. 114 e 63.

⁶No original: "Zu diesen Eigenschaften des Forschers und Spezialisten gesellte sich eine allgemeine Bildung, welche überall die höchsten geistigen Gesichtspunkte über Leben und Geist der Völker zu gewinnen wusste. Seine innerste Überzeugung ging, wie uns bekannt ist, dahin dass die Kunstgeschichte nur ein Zweig der allgemeinen Kulturgeschichte im reichsten Sinne des Wortes sei, und das Werk selber verrät dies für den kundigen Leser. Auch nach den Fortschritten der Kunstforschung seit vier Decennien wirken bis heute Kuglers Einleitung, Gruppierung und einzelne Anschauungen in hohem Masse nach, und welches auch die Wandlungen der allgemeinen Kunstgeschichte sein mögen, so bleibt dies Buch der Anfang und die Grundlage." BURCKHARDT, J. "Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit" In: GHELARDI, M. *Op. cit.*, p. 229.

II, continuar a *Geschichte des Preussischen Staats und Volkes* (História dos Estados e Povos Prussianos), escrita por E. Heinel.

Nesse período, no entanto, o *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) e o *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) conheciam já um lugar de destaque entre os eruditos e os amantes das artes na Alemanha. As casas editoras responsáveis pelas obras solicitavam uma nova publicação. Para tanto, porém, era necessário uma revisão ampliada, a qual Kugler, naquele momento, não poderia realizar sozinho. É nesse contexto que o historiador escreve ao Ministro da Cultura da Prússia, solicitando a nomeação de um assistente para o empreendimento de revisão de seus manuais de história da pintura e de história da arte.

Esta carta veio a público pela primeira vez através de uma conferência proferida por Wilhelm Waetzoldt, editada em setembro de 1922.⁷ Em tal ocasião, Waetzoldt assim apresenta o referido documento: “Nos registros pessoais de Franz Kugler, conservados nas Atas do Ministério da Cultura, no Arquivo Secreto de Estado, encontra-se um parecer extenso sobre Jacob Burckhardt, que tinha permanecido até agora desconhecido.”⁸ De fato, era Burckhardt o assistente solicitado para a revisão dos manuais histórico-artísticos. Kugler pedia ao ministério prussiano, portanto, a contratação de um historiador suíço para a realização do empreendimento. Com o trabalho de Burckhardt, ele vislumbrava a possibilidade de reeditar seus livros, completando as pesquisas e reavaliando algumas conclusões apresentadas nas primeiras versões.

Porém, como afirmou o próprio Waetzoldt, na carta de 30 de março de 1846, endereçado ao Ministro da Cultura da Prússia, Kugler apresenta também um breve perfil

⁷ WAETZOLDT, Wilhelm. Franz Kugler über Jakob Burckhardt, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, nr. 49/50, 8/15 September 1922, pp. 827-831.

⁸ No original: “In den Personalakten Franz Kuglers, die das Geheime Staatsarchiv unter den reponierten Akten des Kultusministeriums bewahrt, findet sich ein ausführliches, m. W. bisher unbekannt gebliebenes Urteil über Jakob Burckhardt.” *Idem, ibidem*, p. 827.

intelectual de Burckhardt. O historiador alemão afirma já ter feito a escolha de seu assistente:

um jovem, o atual Professor Jacob Burckhardt, da Universidade de Basileia (filho do ministro eclesiástico dali, Burckhardt), um antigo aluno meu, por mim formado com louvor no ofício histórico-artístico, que conhece com precisão todas as minhas obras, com as suas debilidades e qualidades, e que tem, ao mesmo tempo, uma força espiritual própria para não ser apenas um escravo de uma eventual ordem minha.⁹

E, em seguida, completa:

Ele aliás ainda não é referido pela realização de importantes trabalhos literários, apesar de já ter escrito alguns livros; é notável, porém, por conta de uma sólida cultura histórica geral e por poder valer-se de competência no ofício da história da arte, da qual eu me coloco como fiador.¹⁰

Com essas palavras, Franz Kugler conseguia persuadir o ministro Eichhorn a contratar Burckhardt. Mais do que isso, Kugler revelava, além da reciprocidade da admiração e do respeito nutridos por Burckhardt em sua direção, um outro dado importante que unia mestre e aluno: ele confiava em Burckhardt porque sabia que ambos tinham afinidades nos procedimentos da pesquisa histórica. Sobretudo o sabia porque tinha lido o livro do historiador suíço sobre a arte das cidades belgas, editado em 1842.¹¹ Porém, com essas mesmas palavras, Kugler expressava ainda parte daquilo que seria o trabalho de Burckhardt na revisão de seus manuais. No cumprimento de tal tarefa, o jovem professor de Basileia revelaria, de fato, uma “força espiritual própria”. Ele soube calar-se diante daquilo que lhe pareceu tratado de modo justo por Kugler ou impossível de ser modificado por seu próprio esforço. Porém, onde seu conhecimento

⁹ No original: “[...] einem jungen Manne, dem jetzigen Professor Jakob Burckhardt an der Universität zu Basel, (Sohn des dortigen Antistes Burckhardt), der, ein früherer Schüler von mir, sich rücksichtlich des kunsthistorischen Faches an meinem Werken ausgebildet hat und dieselben ganz genau, mit Einsicht all ihrer Schwächen und Vorzüge, kennt und der zugleich eigene geistige Kraft hat, um nicht bloss ein Sklave meiner eventuellen Vorschriften zu sein.” *Idem, ibidem*, p. 830.

¹⁰ No original: “Durch bedeutendere literarische Arbeiten ist er zwar noch nicht empfohlen, obgleich er ein paar Bücher schon geschrieben hat; er ist aber durch eine gründliche allgemein historische Bildung ausgezeichnet, und für seine Tüchtigkeit im Fach der Kunstgeschichte glaube ich als Bürge gelten zu können.” *Idem, ibidem*, p. 830.

¹¹ BURCKHARDT, Jacob. Die Kunstwerke der belgischen Städte. (1842), in: *Gesamtausgabe*, Erster Band. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Unstalt, 1930, pp. 113-198.

histórico-artístico pôde contribuir para o enriquecimento das obras de seu antigo professor, é possível reconhecer seu toque pessoal.

De todo modo, sabe-se que do outono de 1846 a setembro de 1847, Burckhardt viveu em Berlim, trabalhando com Kugler na segunda edição do *Handbuch der Geschichte der Malerei* (Manual de História da Pintura) e do *Handbuch der Kunstgeschichte* (Manual de História da Arte).

Em 1847, é publicada a segunda edição da *Geschichte der Malerei*, com acréscimos e revisões de Jacob Burckhardt. Em seu importante estudo sobre o processo, dentro da obra de Burckhardt, de descoberta do Renascimento italiano como época histórico-cultural, o pesquisador italiano Maurizio Ghelardi reserva um capítulo às intervenções de Burckhardt no Manual de História da Pintura.¹² Comparando a primeira e a segunda edições do manual, Ghelardi conclui que Burckhardt modifica a divisão dada por Kugler à obra e não considera a conexão entre pintura e desenvolvimento histórico tão dependentes da evolução dos povos, entendendo-a muito mais como um processo interno ao desenvolvimento histórico-artístico. Além disso, afirma, “as intervenções e as modificações levadas pelo jovem historiador de Basileia contribuem de fato para iluminar alguns aspectos decisivos da futura interpretação do Renascimento italiano”¹³. Para Ghelardi, portanto, Burckhardt tinha cumprido dois importantes passos em relação à primeira edição da obra de Kugler: um, propriamente metodológico, que propunha ao estudo histórico da arte um caminho mais próximo ao fazer artístico, observando mais de perto o suceder dos artistas e das escolas pictóricas, sem perder de vista, no entanto, as ligações entre a arte e seu contexto histórico-cultural; o outro referia-se mais diretamente à compreensão da história da arte como ramo da história universal: é nessa perspectiva que se torna possível vislumbrar a interpretação de uma época histórica, partindo da análise do fenômeno artístico. Cabe, então, observar esse

¹² GHELARDI, Maurizio. *La Scoperta del Rinascimento. L'“Età di Raffaello” di Jacob Burckhardt*. *Op. cit.*, Cap. II, pp. 29-52.

¹³ No original: “Gli interventi e le modifiche apportate dal giovane storico di Basilea, contribuiscono infatti a illuminare alcune aspetti decisivi della futura interpretazione del Rinascimento italiano [...]” *Idem, ibidem*, p. 40.

processo no outro manual revisto por Burckhardt, o *Handbuch der Kunstgeschichte* (Manual de História da Arte), sem perder de vista, no entanto, o tema que guia nosso estudo, qual seja: o modo como a retratística pictórica aparece neste contexto.

Através de Werner Kaegi, sabe-se que “Burckhardt inicia o trabalho no *Handbuch der Kunstgeschichte* provavelmente em junho de 1847”.¹⁴ Em 1848, a obra é editada. O próprio Kaegi adverte que as contribuições de Burckhardt nesse livro são menores do que haviam sido na *Geschichte der Malerei*, embora estejam longe de resultarem insignificantes.¹⁵ É o que atesta ainda Franz Kugler, no prefácio à segunda edição, datado de 15 de setembro de 1847, ao afirmar:

Os ricos acréscimos que aqui se fizeram, distinguem a segunda edição da primeira. Impedido por outras tarefas, o meu amigo Jacob Burckhardt teve a bondade de cumprir para mim o trabalho. A ele então, que recentemente revisou também o meu manual de história da pintura, rendo, por sua dedicação em nome da obra, meus cordiais agradecimentos.¹⁶

Assim, ao apresentar na capa, ao lado do nome de Kugler, a indicação “acréscimo do Dr. Jacob Burckhardt”, a obra passou a ter, de certo modo, dois autores. Tornar-se-ia difícil, portanto, distingüir as partes do texto nas quais Burckhardt toma a palavra, não fosse, de um lado, as fundamentais indicações dadas por seu biógrafo, Werner Kaegi, e, de outro, a evidência de suas idéias e de seu estilo literário. Em determinados momentos, a delicadeza do discurso de Kugler dá lugar ao fervor colorido da fala de Burckhardt, indicando a atuação do aluno no interior da obra do mestre.

¹⁴ No original: “Im *Handbuch der Kunstgeschichte*, das Burckhardt wohl Anfang Juni 1847 in Arbeit nahm [...]” KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁵ Ver KAEGI, W. *Idem, ibidem*, p. 67.

¹⁶ Na tradução italiana: “Le ricche aggiunte che vi si fecero, distinguono la seconda edizione dalla prima. Impedito io in altre cose, il mio amico Jacopo Burckhardt ebbe la bontà di compire per me il lavoro. A lui dunque, che di recente raffazzonò anche il mio manuale della storia della pittura, rendo dell’opera sua grazie cordiali.” KUGLER, Franz (con aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt). *Manuale della Storia dell’Arte*. (Prima versione italiana fatta sulla seconda edizione tedesca dall’Ab. Pietro Mugna.) Venezia: s/ed., 1852, p. 5.

Lamentamos utilizar aqui a tradução italiana, já que nos foi impossível ter acesso à versão original, em alemão, do texto da 2a. edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* (1848). Nas 3a. e 4a. edições, a obra foi novamente modificada, diluindo inteiramente o caráter das intervenções de Jacob Burckhardt.

Comparando as indicações de Maurizio Ghelardi sobre a primeira edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* com a segunda versão da obra, pode-se seguramente afirmar que permanece fixada a organização geral estabelecida por Franz Kugler. O arranjo da obra continua dividindo a história da arte em quatro grandes períodos: arte dos povos primitivos, arte clássica, arte medieval e arte moderna. No interior desses quatro cenários, o historiador vislumbrava o desenvolvimento artístico unido ao panorama geral dos povos. Partindo das velhas civilizações da América meridional (acentuadamente as do México), do Egito, da Síria, da Babilônia, da Índia, o manual compreende, num segundo momento, as civilizações grega e romana, em suas várias etapas históricas, numa seção intitulada “História da arte clássica”. Em seguida, vem apresentada a arte medieval, à qual ele denominou romântica. Nesta seção vêm tratadas a arte cristã antiga, a arte maometana, seguidas de um retorno ao Ocidente medieval, onde é analisada primeiro a arte de estilo românico e depois a arte germânica. Daí, o manual é concluído com a quarta seção, sobre a arte moderna, observando o desenvolvimento artístico entre os séculos XV e XVIII.

Nos quatro grandes blocos, em que vem concebida a história da arte, está presente, como se pode constatar, o movimento circular de floração e decadência no desenvolvimento artístico, apresentado como uma característica paralela à história das civilizações.¹⁷ A interpretação da arte continua seguindo, assim, o grande movimento histórico dos povos. A história da arte apresenta um caráter ilustrativo do maravilhoso percurso dos povos na história universal, traduzindo os grandes eventos nos mínimos fragmentos de peças e vestígios deixados pelos homens. Tal processo caracteriza-se pela interpretação dos movimentos históricos através da observação detalhada dos monumentos, na tarefa de explicar a totalidade por seus traços individuais. E a abertura da obra apresenta uma elucidação do significado da arte na história:

A origem da arte vem da necessidade que o homem experimenta de direcionar o pensamento à matéria durável e de dar ao monumento uma forma que seja a sua expressão. [...] A idéia da arte pressupõe sempre que ela vista de forma sensível a

¹⁷ Sobre este argumento colocou-se ainda Maurizio Ghelardi. Ver GHELARDI, M. *Op. cit.*, especialmente pp. 38-39.

criação do espírito: seu propósito supremo é dar corpo ao pensamento, representar no transitório o permanente, no terreno o eterno. Engana-se então quem lhe atribui a origem a rude instinto, ou a faz derivar de vão estímulo de imitação. [...] A essência de uma obra artística está em que ela não seja um signo inexpressivo, mas muito mais o corpo do qual e para o qual o pensamento se informa e figura.¹⁸

Portanto, o fenômeno artístico é observado como uma fonte privilegiada para a compreensão da história da humanidade, pois revela, de modo verdadeiro e imediato, os sentimentos latentes no espírito dos homens nas variadas épocas. Mais do que isso, a arte representa a formalização desses sentimentos. É a concretização, em linguagem plástica, da matéria ainda bruta na alma humana. Nesse sentido, é a arte uma expressão fundamental para o entendimento histórico: investigá-la significa percorrer os meandros da vida do homem nos diversos momentos da história universal.

No entanto, para buscar, nas infinitas linhas da segunda edição do *Handbuch der Kunstgeschichte*, os traços da pena de Burckhardt, é necessário atentar para o período onde sua contribuição poderia representar efetivamente uma novidade em relação ao que Kugler realizou. Assim, Werner Kaegi esclarece que “aos acréscimos muito importantes pertenceu um passo notável que conduziu da Idade Média ao Renascimento”¹⁹.

Como membro da geração de historiadores alemães que, sob a hegemonia do Império Prussiano, fundamentaram as bases da ciência histórica moderna, ao mesmo tempo em que constituíram o arcabouço para interpretar a formação dos povos e estados germânicos, Franz Kugler tinha-se dedicado especialmente aos estudos sobre a arte medieval. Ele estava convencido de que a arte gótica, a qual chamou “germânica”, era de descendência grega, pois refletia sua energia e sua força criadora, embora

¹⁸ “L’origine dell’arte viene dalla necessità che l’uomo prova di raccomandare il pensiero a materia durevole, e di dare al monumento una forma che ne sia l’espressione. [...] L’idea dell’arte sempre porta seco che essa veste di forma sensibile la creazion dello spirito: suo scopo supremo è di dar corpo al pensiero, di rappresentare nel transitório il permanente, nel terreno l’eterno. Batte quindi in falso chi ne attribuisce l’origine a rude istinto, ovvero derivala da vano stimolo d’imitazione. [...] L’essenza d’una opera artistica sta in ciò che ella non sia un segno inexpressivo, ma piuttosto il corpo da cui e per cui il pensiero s’informa e figura.” KUGLER, F. *Op. cit.*, pp. 9-10. (Edição reelaborada por Jacob Burckhardt).

¹⁹ No original: “Zu den bedeutsameren Zusätzen gehört ein merkwürdiger Passus, de vom Mittelalter zur Renaissance überleitet.” KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III, *op.cit.*, p. 126.

contrastasse com sua tranqüila contenção e calculada medida. Na terceira seção da *Kunstgeschichte* de 1848, Kugler apresenta o desenvolvimento da arte na Idade Média como uma grandiosa construção que, iniciada com a cristianização do mundo Antigo, apresenta seu primeiro florescimento através do estilo românico, para desabrochar em sua máxima expressão na arte de estilo “germânico” (posteriormente, por outros autores, chamado gótico). “O período então do estilo germânico [afirma] assinala o mais rico e esplêndido desenvolvimento da arte romântica.”²⁰ Kugler chamava “romântica” a arte de todo o período medieval e acrescentava, a respeito do estilo germânico, que

o seu principio coincide com o fim do românico, e a sua duração é diversa segundo a diversidade dos países, ou até mesmo dos singulares gêneros de arte; chega até o século XVI e parcialmente até a metade desse século. Mas já desde o principio do século XV encontram-se modos diferentes, nos quais devemos reconhecer o começo da arte moderna.²¹

Kugler, portanto, tinha concebido o desenvolvimento da arte medieval, em seu conjunto, como um suceder de grandes etapas interpretadas como estilos artísticos. Porém, no interior desses amplos quadros, não deixou de perceber as diversidades com que tais características se apresentavam em diferentes países ou regiões. No entanto, o grande panorama da arte medieval representava, para Kugler, a tradução em discurso histórico-artístico do princípio que balizava a compreensão da história entre os alemães da primeira metade do século XIX: o conhecimento da Idade Média. Desvelar a rica diversidade com que se apresentavam os povos na Idade Média significava, no âmbito da compreensão histórica, mergulhar no conjunto de problemática, as quais a consolidação do Estado nacional prussiano tinha que enfrentar. Por outro lado, compreender a arte medieval significava, no âmbito das discussões estéticas, perceber como a herança clássica se colocava para as gerações que prepararam o advento do mundo moderno. Nesse sentido, Kugler, como bom historiador de sua época, foi, no campo da história da arte, um importante medievalista.

²⁰ “Il periodo quindi dello stile germanico segna il più ricco e splendido svolgimento dell’arte romantica.” KUGLER, F. *Handbuch der Kunstgeschichte*. *Op. cit.*, p. 517.

²¹ “Il suo principio coincide col fine del romanzo, e la sua durata è diversa secondo la diversità de’ paesi, od eziandio de’ singoli generi di arte; arriva sino al secolo decimosesto e parzialmente sino alla metà di esso secolo. Ma già sin dai primordi del secolo decimoquinto si riscontrano modi differenti, ne’ quali riconoscer dobbiamo il cominciamento dell’arte moderna.” *Idem, ibidem*, p. 518.

E Burckhardt, em seu trabalho no manual de 1848, manteve, no que diz respeito à Idade Média, tanto o arranjo da obra quanto as interpretações de Franz Kugler. Na verdade, Burckhardt não alterou a seção sobre a arte medieval, exceto no que se refere à arte italiana do fim do período. Não que ele tenha alterado a organização ou o título dos capítulos. Sua atuação, neste caso, concentrou-se sobretudo no capítulo sobre “a pintura italiana de estilo germânico”. Ali é possível verificar traços contundentes das idéias e do estilo literário do historiador de Basiléia.

Após apresentar Giotto como o primeiro grande artista da “escola florentina” a seguir o “estilo germânico”, é provavelmente Burckhardt quem discorre sobre a pintura toscana a partir dos mesmos mestres com os quais, em todas as suas obras futuras e na mesma seqüência, interpretará a arte pictórica na Florença do século XIV. A seqüência apresenta obras de artistas como Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Giottino, Simone Martini, Giovanni da Melano, Andrea Orcagna, Buffalmacco, etc., para ao final revelar, sobre a escola florentina, que “nós a vemos prender-se, com o princípio do século XV, àquele impulso decisivo que, removendo os tipos germânicos [góticos], introduziu na arte um modo independente e natural”²². São, é quase certo, palavras de Burckhardt. É exatamente neste ponto que se colocam suas contribuições à segunda edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Kugler: na passagem, como dizia Werner Kaegi, da arte gótica para aquela moderna. E neste intervalo estava a arte italiana, de matriz florentina, num primeiro momento.

Porém, na abertura da quarta seção do manual, dedicada à “História da arte moderna”, inicia-se a minuciosa exposição do caráter da nova época. Ela ainda não carrega o nome de Renascimento, nem aparece conscientemente interpretada como uma totalidade com limites precisos ou conceitualizada com precisão. No entanto, no momento em que ocorrem, de forma mais contundente, as intervenções de Burckhardt na *Kunstgeschichte* de Kugler, observa-se um reforço à idéia de uma redescoberta do ideal

antigo de beleza a invadir o universo artístico-cultural italiano de toda uma época. A seção sobre a arte moderna é assim iniciada:

A arte moderna constitui a imediata continuação daquela da época romântica [medieval], e começa com o século XV; [...] é contemporânea ao redespertar do movimento literário e da consciência elevada da individualidade pessoal, onde desde então a vida geral dos povos cristãos ocidentais se faz mais agitada e mais viva e, por aquelas próprias condições, também a arte se desenvolve e, daquele modelo, as suas obras. O sentimento da própria individualidade se expande e comunica-se com as coisas, e a ciência ensina a reencontrar nos fatos da natureza e da história as formas que servem à representação. Estuda-se intimamente a vida, e dela se reproduzem as aparências como em espelho; não descuidando o muito que disto se podia aproveitar das obras antigas.²³

Temos aqui o esboço da tese que Burckhardt desenvolverá nas décadas seguintes, e que será exposta de forma acabada em seu livro de 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A Civilização do Renascimento na Itália). No presente fragmento está colocada a idéia de que a nova época inicia-se no século XV como um processo que une as artes plásticas, a literatura e a ciência, impulsionado pela elevada consciência da individualidade pessoal. Está presente também, nesse fragmento, a noção de que tal processo leva os homens da época a um estudo detido da história e da natureza, ligando-se aos íntimos percursos da vida, com intuito de reproduzi-los em suas obras. Todo esse movimento, porém, vem interpretado como um “redespertar”, como um reencontrar-se com os autores e as obras antigas. Entretanto, dois elementos fundamentais da futura tese de Burckhardt não estão presentes aqui. Em primeiro lugar, como já afirmamos, a nova era vem definida como época moderna, e não como Renascimento. Em segundo lugar, tal processo ainda não é observado como originariamente italiano, mas como um movimento geral entre os povos cristãos

²² “Facendo ora ritorno alla scuola fiorentina, noi la vediamo pigliare, col principio del secolo decimoquinto, quello slancio deciso che, rimovento i tipi germanici, introdusse nell’arte un modo indipendente e naturale.” *Idem, ibidem*, p. 628.

²³ “L’arte moderna costituisce la immediata continuazione di quella dell’epoca romana, e comincia col secolo decimoquinto; [...] è contemporanea al ridestarsi del movimento letterario e alla coscienza elevata della personale individualità, onde d’allora in poi la vita generale de’ popoli cristiani accidentali si fa più concitata e più viva, e da quelle stesse condizioni anc’essa arte si svolge, e di quelle impronta le opere sue. Il sentimento della propria individualità si espande e comunicasi alle cose, e la scienza insegna a rinvenire ne’ fatti della natura e della storia le forme che servono alla rappresentazione. Si studia intimamente la vita, e se ne riproducono come in specchio le apparenze; non trascurando il molto che in ciò approfittar si potea dalle opere antiche.” *Idem, ibidem*, p. 637.

ocidentais. A definição da nova época com o nome de Renascimento jamais estará presente no *Handbuch der Kunstgeschichte*. Entretanto, embora os elementos caracterizadores das novas tendências na arte não sejam definidos, no fragmento em questão, por sua origem italiana, tal interpretação estará posteriormente presente na exposição do manual, já que a organização narrativa elaborada para explicar a arte moderna parte inteiramente da arte italiana, à qual é dedicada a maior parte da seção. Além do mais, como demonstramos anteriormente, a idéia de que o impulso da arte florentina do início do século XV foi fundamental para remover os elementos germânicos (góticos) da pintura italiana estava presente já na exposição da pintura italiana no fim da Idade Média.

Assim, já na análise mais direta dos artistas e das obras, é provavelmente Burckhardt quem afirma que “Paolo Uccello e Masolino da Panicale, que floresceram no princípio do século XV, assinalam primeiramente a passagem do modo germânico ao moderno” e que o desenvolvimento da pintura e da escultura “foi desde o início na Itália grandemente desempenhado e promovido pelo estudo do antigo (vantagem que faltou ao nórdico)”²⁴. Mas, ao passar para a descrição das artes no século XVI, o campo de análise é ampliado, partindo das obras e dos artistas em direção ao que denomina “condições civis gerais”. Nesse âmbito, é salientado que a nova tendência tinha-se manifestado universalmente entre os povos europeus no século XV apenas na arte. Somente na Itália tal expressão artística apresentava-se unida a uma tendência geral da vida, tendência que havia destruído o velho e criado uma existência totalmente nova. E isso foi possível, segundo observa, porque “a época romântica [a Idade Média, portanto], não havia tido na Itália aquele império absoluto, como no norte: bastava então que aqui viesse somente modificado o já existente, para que se tivesse a coisa moderna”²⁵. Quando se refere ao “império absoluto” presente no norte (e aqui pensamos ser palavras de Burckhardt), certamente não aponta para um poder político absolutista.

²⁴ “Paolo Uccello e Masolino da Panicale, che fiorirono al principio del secolo decimoquinto, segnano primi il passaggio dal modo germanico al moderno.”

“[...] lo svolgimento di tali due arti fu dal bel principio in Italia grandemente giovato e promosso dallo studio dell’antico (vantaggio che al setentrione mancò).” *Idem, ibidem*, respectivamente pp. 692 e 670.

²⁵ “[...] non avendo l’età romanza avuto in Italia quello impero assoluto, come nel nord: bastava quindi che ivi venisse solo modificato il già esistente, perchè si avesse cosa moderna.” *Idem, ibidem*, p. 713.

Refere-se a um predomínio cultural, que no norte da Europa tinha propiciado um mundo social baseado na propriedade da terra, no poder das corporações, na hierarquia feudal, na nobreza através do sangue, um mundo em que puderam florescer as canções de gesta e os romances de cavalaria. Na Itália, de modo diverso, a vivência cidadina tinha permitido, durante toda a Idade Média, um contato direto com os fragmentos deixados pela Antigüidade e tinha fundado as bases para alcançar, na tardia época medieval, uma nova maneira de compreender tais vestígios.

E, ao discorrer sobre essa problemática, é quase certo que seja Burckhardt a avançar ainda mais nas relações entre os universos artístico e cultural, partindo dos artistas e das obras, em direção, desta vez, aos poderosos cultores e amantes das artes, numa palavra, aos *comitentes*. Esse termo não é utilizado, mas a narrativa aponta nesse sentido, quando vem afirmado que:

Padronizavam-se os verdadeiros e reais elementos da representação, e o estudo do antigo tinha tornado culto e refinado o sentimento do Belo: [...]. Poderosos e cultíssimos papas, como um Júlio II (1503-13) e um Leão X (1513-21), senhorias, cidades e cidadãos privados mostravam com nobre empenho estarem convencidos de que não podiam erigir melhor monumento a si mesmos senão promovendo a arte e encomendando trabalhos aos artistas.²⁶

Ainda que não haja, nesse fragmento, uma discussão sobre o gosto artístico ou sobre o colecionismo do início do século XVI, ao estabelecer relações entre o trabalho dos artistas e o refinado universo daqueles que encomendavam as obras, está dado o primeiro passo no sentido de perseguir, dentro do próprio ambiente artístico, os elos que conectam a arte e a cultura da época. Entre o impulso de fixar a própria imagem na eterna memória dos homens e a concreta realização dos monumentos, está colocado o elo de ligação entre as altas esferas do poder e da erudição e o fazer artístico. Tal contato trás para o núcleo da elaboração das obras de arte as possibilidades de

²⁶ “Si padroneggiavano i veri e reali elementi della rappresentazione, e lo studio dell’antico aveva reso colto e affinato il sentimento del Bello: [...]. Potenti e coltissimi Papi, quali un Giulio II (1503-13) e un Leone X (1513-21), Signorotti, città e privati mostravano con nobil gara di esser convinti, che non poteano altrimenti erigersi miglior monumento che promovendo l’arte ed allogando lavori agli artisti.” *Idem, ibidem*, p. 713-714.

intercâmbio entre o mundo das oficinas, geridas pelos artistas, e o mais vasto campo cultural.

E na perspectiva de aproximar o discurso histórico-artístico do ambiente em que é gerada a obra de arte, sem, no entanto, promover um esvaziamento do conteúdo histórico, a *Kunstgeschichte* de Kugler, na seção em se nota a contundência das intervenções de Burckhardt, penetra no intrincado meio das “escolas artísticas”. Nesse momento, o historiador, na intenção de melhor perceber a variada riqueza das linguagens artísticas na Itália, entre os séculos XIV e XVI, estabelece inicialmente divisões regionais, para, em seguida, com a evolução da influência de determinados artistas, perceber o alcance de tais influxos e seu papel no conjunto da arte italiana.

Foi Giotto, em torno de 1300, o artista que inaugurou uma linguagem pictórica destinada a ser longamente seguida e modificada em variadas regiões da península. A exposição sobre a pintura italiana do século XIV, ainda na seção sobre a arte “germânica”, partiu exatamente da obra e da influência de Giotto para dividir os caminhos primeiramente entre pintura florentina e pintura senesa. Nessa divisão, ocorre um decisivo contraste entre Giotto e seus alunos, de um lado, e Simone Martini, de outro. Daí, a narrativa migra para a “Itália Superior”, onde a pintura somente mais tarde apresentaria obras de mérito independente, no entanto após ter sofrido o impulso da influência de Giotto e de seus alunos. Nessa parte do território italiano, a exposição é compartimentada nas escolas de Bologna, de Verona, de Padova e da Lombardia. Veneza, no entanto, onde “durante quase todo o século XIV revelam-se ainda influências bizantinas”, merece um lugar próprio na exposição também por apresentar, já no século XV, “uma certa dignidade severa” em sua arte pictórica, distinguindo-se pelo calor e o esmaltado de suas cores.²⁷ Mas a descrição da pintura italiana do século XIV terá ainda mais duas sub-divisões: uma sobre a “marca de Ancona” e outra sobre Nápoles.

²⁷ “A Venezia durante quasi tutto il secolo decimoquarto si palesano ancora influenze bizantine; [...]” *Idem, ibidem*, pp. 631-632.

No entanto, quando a exposição, já na seção sobre a “arte moderna”, refere-se à pintura do século XV na Itália, é provavelmente Jacob Burckhardt quem afirma:

Quanto às escolas, elas poderiam vir distingüidas, segundo a diversidade do país, principalmente em três; naquela da Itália média, naquela da Itália superior, e naquela da Itália meridional. A primeira se sub-divide em duas escolas, na toscana ou propriamente florentina, e na úmbria; aquela representa a difusa tendência ao *naturalismo*; e esta [...] direciona-se mais à expressão afetiva. Da mútua influência pois daquelas duas tendências, surgem consideráveis e características escolas na Itália superior, e na meridional prevalece a escola napolitana, que tem modos mais delicados que aquelas.²⁸

Porém, se a pintura italiana do século XV é apresentada a partir da descrição das escolas pictóricas e dos artistas que desempenharam seu papel no interior de cada uma delas, a exposição sobre a arte pictórica na Itália do *Cinquecento* demonstrou características diversas. Na descrição sobre o século XVI não são as escolas a assumirem o centro da discussão sobre a pintura italiana, mas sim os artistas propriamente. É no desempenho dos grandes mestres que segue, então, a análise histórica-artística; é na atuação dos mestres maiores, principalmente aqueles da arte toscana, que o capítulo sobre a pintura é sub-dividido. Apresentaremos um único exemplo. O capítulo sobre “Leonardo da Vinci e seus seguidores” é iniciado com as seguintes palavras: “Leonardo da Vinci, nascido no território de Florença e ali educado na escola de Andrea Verrocchio, abre o período esplêndido da pintura italiana”²⁹. É praticamente certo que essas sejam palavras de Burckhardt, que, de todo modo, revelam o novo papel da individualidade artística no cenário das artes italianas. Agora é o artista individualmente a conduzir a interpretação da história da arte, com seu traço pessoal cada vez mais refinado e seu campo de influência progressivamente ampliado. Não que tenham se dissipado as características regionais das escolas artísticas. Ao contrário,

²⁸ “Quanto alle scuole, esse potrebero venire distinte secondo la diversità del paese, principalmente in tre; in quella dell’Italia media, in quella dell’Italia superiore, e in quella dell’Italia meridionale. La prima si suddivide in due scuole, nella toscana, o propriamente fiorentina, e nell’umbra; quella rappresenta la tendenza invalsa al *naturalismo*; e questa [...] mira più alla espressione affettuosa. Dalla mutua influenza poi di quelle due tendenze sorgono ragguardevoli e caratteristiche scuole nell’Italia superiore, e nella meridionale primeggia la scuola napoletana, che tiene de’ modi più delicati di quelle.” *Idem, ibidem*, p. 671.

²⁹ “Leonardo da Vinci (1452-1519) nato presso Firenze, ed ivi educato alla scuola di Andrea Verocchio, apre il periodo splendido della pittura italiana.” *Idem, ibidem*, p. 728.

ocorre que tais características apresentam um complicador a mais: os traços individuais de artistas que, formados sob os modelos mais gerais das escolas regionais (obviamente sempre sob a influência de um ou outro mestre), passam a ser agora, eles próprios, os modelos para a geração seguinte. Assim, ao interpretar a arte italiana do século XVI, o *Handbuch der Kunstgeschichte* de 1848, especialmente no que se refere à Itália central, não fala tanto sobre “escolas”, mas sim sobre mestres e principais seguidores.

Mas a interpretação da arte italiana ultrapassa o cenário da Itália. É necessário, num determinado momento, voltar-se para um ambiente extremamente diverso, que, porém, teve importante significado para a pintura na Itália entre os séculos XV e XVI: o ambiente da arte flamenga. Burckhardt já havia se colocado diante da pintura flamenga, sobre a qual tinha escrito o já mencionado livro *Die Kunstwerke der belgischen Städte* (As Obras de Arte das Cidades Belgas), publicado em 1842. Na *Kunstgeschichte* de 1848, é muito provável que Burckhardt tenha participado ativamente da exposição que se deteve sobretudo na arte dos irmãos Van Eyck. Afirmando que ambos tinham saído da escola dos mais velhos miniaturistas de Flandres, as palavras expressas no Manual dão conta de que as peças de Jan van Eyck se distinguem “por um *naturalismo* já de grandíssima perfeição”, enquanto o trabalho juvenil de seu irmão Ubert refletia elementos do estilo “germânico”. De todo modo, continua o texto da *Kunstgeschichte*:

Eles põem-se a estudar, com independência plena, as aparências da natureza; admitem nas suas pinturas tudo o que está em torno ao homem, tanto dentro das paredes domésticas, como em meio ao espetáculo aberto e sereno do universo, e o imitam com o mais amoroso cuidado, até quase iludir; nisto, lançam mão com eficácia de um meio até então desconhecido, pelo menos para tal propósito, como era a pintura a óleo, da qual foi inventor Jan.³⁰

Não há como não afirmar que tenha sido Burckhardt a escrever tais palavras. Tanto o estilo quanto o teor das idéias o revelam. Além do mais, quando se observa o modo como é interpretada a absorção italiana da pintura flamenga, percebe-se que as

³⁰ “Essi con indipendenza piena si fanno a studiare le apparenze della natura; tutto ciò che attornia l’uomo così dentro dalle mura domestiche, come di mezzo allo spettacolo aperto e sereno del creato, ammettono ne’ loro dipinti, e lo imitano con la più amorosa accuratezza da quasi illudere; in questo potentemente

futuras interpretações de Burckhardt sobre a questão estavam já, em grande parte, presentes na edição de 1848 do *Handbuch der Kunstgeschichte*. Assim, no início da exposição sobre os mestres da escola veneziana do século XVI, é provavelmente ele próprio a constatar “como aqui [em Veneza] o elemento tomado do antigo pela escola padovana e o fino *naturalismo*, nascido por influência flamenga, viessem fundidos com amável serenidade num modo totalmente seu”³¹. Nessa afirmativa apresentava-se, sem dúvida, um importante dado das futuras interpretações da história da arte italiana. As ligações entre a pintura em Flandres e na Itália seriam demonstradas com mais argumentos pelo próprio Burckhardt, em suas obras da maturidade. No entanto, as passagens de 1848, sobre a influência flamenga na pintura veneziana, demonstram que tal compreensão já fazia parte dos argumentos do autor, inclusive no que diz respeito a um gênero específico de representação pictórica, a retratística.

Não há, no *Handbuch der Kunstgeschichte*, um capítulo dedicado ao retrato na pintura, nem o assunto aparece como uma reflexão orgânica em cada uma das seções do livro. Ao contrário, o tema da retratística, quando surge, está imbricado a outros argumentos ligados à pintura ou à escultura. Tal constatação, no entanto, não impede que a problemática relativa ao retrato entre os séculos XIV e XVI apareça esboçada, já nessa obra, em algumas das variadas formas nas quais a representação da figura humana vinha concebida.

O retrato aparece, então, primeiramente ligado a uma energia singular que impulsiona os florentinos do século XIV a representar, com refinado sentimento, as variadas e multiformes aparências da vida, exprimindo em ricas figurações poéticas e alegóricas a relação entre o caráter individual e terreno e a universalidade dos valores espirituais. Entretanto, quando tal impulso encontra-se com a vivacidade da pintura em Florença no *Quattrocento*, a retratística adquire uma força de expressão ainda mais

soccorsi da un mezzo fin allora sconosciuto, almeno a tal uopo, quale era la pittura ad oleo, di cui si fa inventore Giovanni.” *Idem, ibidem*, p. 768.

³¹ “Noi abbiamo veduto, come qui l’elemento, tirante all’antico, della scuola padovana, e il fino *naturalismo*, nato da influenza fiamminga, venissero fusi con amabile serenità in un modo tutto suo.” *Idem, ibidem*, p. 758.

intensa. É muito provável que seja Burckhardt a constatar que, entre os florentinos do século XV,

fazem-se retratar, em sua imediatez, as aparências da vida sobre leis que servem de fundamento às aparências como tais. Assim, tal tendência que lhe constitui soberanamente o caráter, manifesta hegemonicamente tal grandeza, de modo que o antigo pode ter tido nele algum papel. Conseqüentemente, busca-se dar perfeição à figura humana [...]. Na pintura toscana daquele tempo, então, salvo as exceções em que impera uma maneira arcaica, prevalece o caráter como de retrato. As figuras reproduzidas são sempre tomadas imediatamente da realidade, não raramente são personagens verdadeiros com todo o aparato no qual diariamente se mostram. Onde não se trata de santos particulares de um altar, mas de uma ação movimentada e animada, ainda que se refira à religião, nada menos que espectadores, e às vezes não poucos, a circunda. É verdade que a coisa santa [...] vem, de tal maneira, rebaixada e reduzida a uma realidade terrena e da vida cotidiana; todavia, enquanto aquela perde a importância, eleva-se esta a livre dignidade, a franca consciência do valor próprio [...].³²

Esse longo trecho apresenta com clareza a problemática referente à retratística italiana no século XV. A representação da imagem do homem refletia, então, a consciência do valor dado à realidade terrena como forma de exprimir uma grandeza espiritual, trazendo para a concretude dos cenários da vida a realização humana dos valores universais, concedendo, através dos percursos da atuação do homem, uma aparência concreta ao mundo do espírito. Desta maneira, a pintura imputava ao representado uma dignidade de caráter que o diferenciava dos demais e o elevava a um lugar de honra. O quanto tudo isso dependeu do conhecimento das fontes antigas, o fragmento acima também não deixou de ressaltar.

Porém, à medida em que vai expondo o desenvolvimento da “pintura moderna italiana”, Burckhardt (pensamos ouvir, nesse momento, muito mais a sua voz do que a

³² “[...] si fa ritrarre immediatamente le apparenze della vita sulle leggi che ad esse apparenze come tali, servono di fondamento. Senonchè siffatta tendenza che ne costituisce sovranamente il carattere, si palesa per lo più di tale una grandezza, che l’antico può bene avervi avuto qualche parte. Consequentemente, si mira a dar perfezione all’umana figura [...]. Nella pittura toscana adunque di questo tempo, tranne l’eccezioni in cui ancora campeggia una maniera arcaica, prevale il carattere come di ritratto. Le figure che riproduce, sono spesso tolte immediatamente dalla realtà, non di rado sono personaggi veri con tutto l’apparato, nel quale giornalmente si mostrano. Dove non si tratta di Santi particolari di un altare, ma di una azione mossa e animata, quantunque alla religione si riferisca, la si circonda senza altro di spettatori, e talvolta non pochi. È vero che la cosa santa [...] viene di tal maniera abbassata e ridotta ad una relatà

de Kugler) semea aqui e ali sua futura interpretação da retratística. Florença é o ponto de partida da arte do retrato na Itália, promovendo a figuração de seus homens ilustres não somente por meio da pintura. Já na escultura, através de Donatello, esta tendência buscava dar força e vida ao corpo, fundindo nele todo o sentimento da existência terrena.³³ Através de seu aluno, Verocchio, iniciou-se o hábito de modelar em gesso as partes nuas do corpo antes de esculpi-las, de modo que se pudesse conservar as figuras dos mortos. A partir daí, segundo a narrativa do *Handbuch*, começaram a surgir, expostos nas igrejas de Florença, os simulacros em cera, os quais vinham ainda, depois de pintados em cor natural, adornados com cabelos verdadeiros e vestimentas reais. Neste caso, é significativa a menção ao fabuloso exemplo do simulacro de Lorenzo, o Magnífico.³⁴ E os entalhadores de medalhas fundidas em bronze, as quais apresentavam, no verso, a cabeça ou o busto do personagem retratado e, no anverso, diversas representações ou emblemas que faziam referência a ele.³⁵

Entretanto, através propriamente de um percurso pela história da pintura, a *Kunstgeschichte* de 1848 apresenta, ainda que de forma fragmentada, algumas considerações sobre a retratística. Em meio à diversidade em que se desenvolve a arte pictórica nas variadas regiões da Itália, o desejo de representar a figura do homem depara-se com formas e conteúdos distintos entre si. Deste modo, na Umbria, cuja sede principal é Perugia, desenvolveu-se a tendência de retratar vivamente os sentimentos da alma³⁶. Em Veneza, Vittore Carpaccio “distancia-se do modo dos precedentes, mostrando nas suas pinturas quase geralmente algo como de gênero, no retratar que torna viva e alegremente animada a vida do povo”³⁷. Mas Veneza era também território de Tiziano, “soberano retratista”, que soube conceder, através da “magia do seu

terrena e dalla vita cotidiana; tuttavia mentre quella perde di sua importanza, si eleva questa a libera dignità, a franca coscienza del valor proprio [...]. *Idem, ibidem*, pp. 691-692.

³³ Ver *Idem, ibidem*, pp. 676-677.

³⁴ Ver *Idem, ibidem*, pp. 679-680.

³⁵ Ver *Idem, ibidem*, pp. 689-690.

³⁶ Ver *Idem, ibidem*, p. 683.

³⁷ “Vittore Carpaccio, che fiorì al principio del secolo decimosesto, si dipartì dal modo de’ precedenti, mostrando ne’ suoi dipinti quasi generalmente qualcosa come di genere, nel retrarre che fa viva e gajamente animata la vita del popolo [...].” *Idem, ibidem*, p. 705.

colorido”, um aspecto de alta grandeza à realidade imediata.³⁸ Em Florença, onde a perspectiva linear tinha-se transformado num dos principais elementos propulsores do “naturalismo” na pintura, a retratística abandonara-se, no século XV, a captar as aparências da vida, dignificando os homens da época ao representá-los como espectadores ou mesmo partícipes dos grandes acontecimentos da tradição cristã ou antiga. Em Florença formaram-se ilustres pintores. Em Florença abrigou-se, por vários anos, Rafael. Mas sobre ele, deixemos que fale a provável voz de Burckhardt:

A beleza da forma, como expressão de uma alma pura e serena, a harmonia da vida interior e exterior, a alta e imperturbável quietude do espírito, que era dela a consequência, constituem os méritos de Rafael. As suas obras são de um estilo perfeitíssimo, admirabilíssimo, e rivalizam na forma com o antigo; mas são ao mesmo tempo animadas pela doçura do cristianismo, enquanto, por outro lado, exemplificam o seu espírito profundo com a clareza tranqüila, própria da arte clássica. Entretanto, alcançar tal intento era ofício da mais alta força moral, e esta ele também a possuía [...].³⁹

Rafael estabelece em sua obra, de acordo com o trecho citado, a junção perfeita entre duas tradições: os valores do cristianismo e a sobrevivência do ideal clássico de vida e de beleza. Sua obra promove uma elaborada síntese do encontro entre a tradição cristã, construída pelos séculos de Idade Média, e a redescoberta do classicismo antigo. Tais elementos são, assim, fundidos harmonicamente em linguagem pictórica pela capacidade artística e pela grandeza de caráter do pintor de Urbino. Ainda não se pode pensar na figura de Rafael com a conotação histórico-cultural que posteriormente Burckhardt imprimirá sobre ele. O pintor não representa aqui aquele personagem central de uma época histórica devidamente concebida e apresentada, época que futuramente será descrita como o grande tesouro da herança antiga. Esta época ainda não se consolidara na mente de Burckhardt: apresentava-se somente como um vago esboço. Na *Kunstgeschichte* de 1848, a pintura de Rafael é, no entanto, já a consolidação mais

³⁸ Ver *Idem, ibidem*, pp. 761-762.

³⁹ “La beltà della forma, quale espressione di una anima pura e serena, l’armonia della vita interiore ed esteriore, l’alta ed imperturbata quiete dello spirito, la quale n’era la conseguenza, costituiscono i pregi di Raffaello. Le opere di lui sono di uno stile perfeitissimo, mirabilissimo, e rivaleggiano nella forma con l’antico; ma sono in pari tempo animate dalla dolcezza del cristianesimo, mentre d’altra parte ne esemplano lo spirito profondo con la chiarezza tranquilla, propria dell’arte classica. Senonchè a conseguire un tale intento era mestieri della più alta forza morale, e questa egli eziandio possedeva [...]” *Idem, ibidem*, p. 745.

elevada de um universo pictórico próprio da Itália central, pintor formado entre Urbino e Florença, entre a corte dos Montefeltro e a República dos Medici, entre a escola de Perugino e a originalidade de um estilo próprio.

E Rafael, em Roma desde 1508, teve o encargo de representar, nas salas do Vaticano, “a potência papal como soberana dos interesses espirituais e mundanos [...], sabendo fundir amplamente em suas composições o simbólico com o histórico”⁴⁰. Ainda dentro deste tema, naquele mesmo período, o pintor retrataria, individualmente, dois representantes máximos da cristandade no Ocidente, para os quais ele próprio trabalhou em importantes projetos em Roma: os papas Júlio II e Leão X. Mas o *Manual* cita ainda vários retratos compostos por Rafael em seu período romano, entretanto sem tecer relevantes comentários. Apenas quando menciona um de seus importantes alunos, o *Handbuch* se detém. Giulio Romano é apresentado, então, como o primeiro entre os alunos e seguidores de Rafael, como aquele que buscou mais intensamente apropriar-se do estilo e do modo de representar do mestre. “Falta-lhe porém [continua] a graça e o recato do mestre, e sua índole o levou, com audacioso frescor, a envolver em rápidos traços a vida real, sem cuidar devidamente daquela mais profunda e íntima da alma.”⁴¹

Os “traços rápidos”, percebidos provavelmente por Burckhardt na pintura de Giulio Romano são, sem dúvida, aspectos de um gosto que o historiador, em suas obras futuras, atribuirá à *maniera* difusa na arte romana do século XVI, da qual torna-se representante fundamental um outro artista: Michelangelo Buonarroti.

De todo modo, a edição de 1848 do *Handbuch der Kunstgeschichte*, observada em seu conjunto, simboliza, ao lado da versão de 1847 do *Handbuch der Geschichte der Malerei*, a concretização do contato intelectual entre professor e aluno: entre Kugler e Burckhardt. Porém, no mesmo instante, tal acontecimento significa

⁴⁰ “Il Sanzio ebbe l’incarico di rappresentare la potenza papale come sovrana degli interessi spirituali e mondani [...], sapendo fondere largamente nelle sue composizioni il simbolico con lo storico.” *Idem, ibidem*, p. 751.

⁴¹ “Gli manca però la delicatezza, la grazia e il casto del maestro, e l’indole sua anche lo portò più a svolgere in rapidi tratti la vita reale con audace freschezza, senza curarsi gran fatto di quella più profonda, ed intima dell’anima.” *Idem, ibidem*, p. 755.

também o resultado da primeira participação de Burckhardt na elaboração de uma história da arte concebida para abarcar o inteiro arco histórico-universal. Nessa tarefa, certamente, o jovem historiador, embora seguisse as delimitações temporais propostas pelo mestre, não se furtou a introduzir elementos de uma descoberta histórico-cultural inteiramente sua, a qual apenas os anos futuros iriam conhecer. Tal descoberta está, como se sabe, ligada à arte e à cultura italianas.

Franz Kugler pretendeu que o *Handbuch der Kunstgeschichte* fosse um reflexo da história da humanidade através dos monumentos da arte, fazendo a história da arte resultar não de esquemas gerais de cunho filosófico, mas de uma interpretação propriamente histórica. A construção histórico-artística de Kugler era hostil à filosofia da história, vista como impedimento à direta indagação das obras. Nesse sentido, sua história da arte estabeleceu uma clara contraposição àquela traçada por um contemporâneo seu, Carl Schnaase (1798-1875), autor de uma *Geschichte der bildenden Künste*⁴² (História das Artes Plásticas) bastante notória em seu tempo.⁴³ Schnaase era muito mais ligado ao esquema hegeliano de interpretação histórica e sua obra, de certo modo, transpôs para a história da arte tal perspectiva teórica. A primeira parte de sua volumosa “História das Artes Plásticas” é inteiramente voltada para uma reflexão teórica sobre o papel da arte na vida dos povos. Ali, ele analisa “a beleza e a arte” (*Das Schöne und die Kunst*), “a idéia das obras de arte” (*Die Idee des Kunstwerkes*), para passar, então, a indagação sobre “o significado histórico das artes” (*Die geschichtliche Bedeutung der Künste*). Somente na segunda parte do livro, após discorrer sobre os conceitos de “povo e terra” (*Volk und Land*), é que inicia propriamente uma análise das artes nas diferentes épocas históricas.

⁴² Obra aqui observada na seguinte edição:

SCHNAASE, Carl. *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*. Zweite Auflage. Düsseldorf: Verlagshandlung von Juluis Buddeus, 1866.

⁴³ Sobre as contraposições entre as obras de Kugler e Schnaase, ver especialmente: PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1982, sobretudo o capítulo III da primeira parte, pp. 31-43.

Ver também: GHELARDI, M. *Op. cit.*, cap. 2, pp. 29-52.

Sobre tal problemática discorre ainda GOMBRICH, Ernst. *Para Uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994, especialmente o capítulo 2, pp. 19-33.

No *Handbuch* de Kugler, ao contrário, as argumentações não partem da perspectiva teórica, não visam as abstrações conceituais de cunho filosófico ou ideal-histórico: elas partem da direta apreciação dos objetos, para uma interpretação no vasto campo da história. É seguindo nessa direção que Werner Kaegi aproximou a obra de Franz Kugler daquela de seu contemporâneo Alexander Humboldt. Para Kaegi, a primeira edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Kugler, surgida em 1842, antecipava em três anos o primeiro volume do *Kosmos* de Humboldt. Era a antecipação do cosmos da natureza por um cosmos da arte. Kaegi afirma que Humboldt pleiteou no *Kosmos*, num diálogo profundo com Plínio, o Velho, uma “exposição clara do inteiro universo na forma de uma descrição física universal. Como complemento, promoveu uma exposição dos homens na totalidade de seu aspecto histórico.”⁴⁴ Franz Kugler, por sua vez, através da empiria e da contemplação (*Anschauung*), teria pretendido construir uma visão totalizante da ação do homem no mundo, descrevendo os produtos concretos de seu constante fazer. Kugler, portanto, teria eleito as obras de arte para descrever o grandioso processo histórico como reflexo da própria imagem do homem nas diferentes épocas da história.

É possível imaginar o quanto esta elaboração histórico-artística será importante para balisar as futuras interpretações históricas de Burckhardt. Entretanto, no que se refere à concepção das épocas da história, algo já se fazia presente, como vimos, na segunda edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Kugler e dizia respeito a seu ex-aluno: o problema colocado entre o fim da Idade Média e o início do mundo moderno. Kugler compreendia a arte germânica como a áurea construção medieval e como o impulso derradeiro para o advento da arte moderna. O teor das intervenções de Burckhardt em sua obra insinuava um problema para essa interpretação: existia uma construção italiana a impulsionar tal evento histórico. Entretanto, ao ressaltar o valor do universo artístico italiano nesse contexto, as contribuições de Burckhardt à *Kunstgeschichte* atuaram ainda em outro sentido. A própria especificidade do ambiente

⁴⁴ No original: “Was Humboldt im *Kosmos* erstrebte, war eine anschauliche Darstellung des Weltganzen in der Form einer physischen Weltbeschreibung. Als Ergänzung forderte sie eine Darstellung des Menschen im Ganzen seiner geschichtlichen Erscheinung.” KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III. *Op. cit.*, pp. 63-64.

artístico da Itália entre os séculos XIV e XVI impulsionou o fortalecimento do eixo histórico-cultural de suas contribuições: não havia como pensar em Giotto sem pensar em Dante; não era possível conceber as obras romanas de Rafael sem observar o papel que nelas tiveram os eruditos papas Júlio II e Leão X. Deste modo, além de inclinar o Manual de História da Arte de Kugler em direção à arte italiana, Burckhardt o dirigia um pouco mais para uma interpretação histórico-cultural do fenômeno artístico. Assim foi que determinadas cenas pintadas por Giotto em Assis eram interpretadas à luz do canto XI do Paraíso de Dante; assim foi que o “Triunfo da Morte” do Camposanto de Pisa era interpretado como “pintura poema”, ainda que não mencionasse o *Decameron* de Boccaccio.⁴⁵

Desta forma, pode-se reconhecer, no texto de Kugler, o enunciado de Burckhardt, insinuando a substituição do mundo germânico pela clareza harmoniosa da arte italiana, dissolvendo as imagens góticas em linhas de um desenho toscano, aceitando o arranjo organizado pelo mestre, sem deixar de imprimir-lhe um curva em direção ao sul. Era o traço do punho de um jovem suíço (que um dia visitara a Itália) sobre o grande empreendimento de seu professor alemão. Era o sinal de que Jacob Burckhardt situava-se já dentro da temática de sua obra de 1855, *Der Cicerone*.

1.2. 1855: a arte do retrato no *Cicerone*, entre semelhança e idealização.

As primeiras linhas do *Cicerone* revelavam o reconhecimento por parte de seu autor do significado da convivência com Franz Kugler. Um forte sentimento de amizade e um profundo sentido de filiação intelectual eram expressos por Burckhardt, em forma resumida, na longa dedicatória a Kugler, elaborada ainda como uma defesa do estudo histórico-artístico e como uma profissão de fé à universalidade do conhecimento.

A Franz Kugler em Berlim.

O fruto de uma nova prolongada estadia na Itália, que aqui te entrego, caro amigo, pertence-te por direito. Poderia haver-te dedicado, porque durante quatro anos vivi

⁴⁵ Ver KUGLER, F. *Manuale della storia dell'arte*. Op. cit., respectivamente pp. 622-623 e p. 625.

em Berlim como um filho em tua casa e me confiaste trabalhos importantes, ou porque sou a ti devedor da melhor parte de minha cultura; prefiro, porém, que esta dedicatória faça recordar-te dos nossos passeios tranqüilos pela areia de verão e pela umidade da neve invernal dos arredores. Sei que jamais existirá algo que possa compensar-me da comunhão espiritual de que desfrutei naquele período.

Também neste livro, o que há de bom é fruto da tua influência. De todo o resto gostaria de me tornar pessoalmente responsável. Verás como combati com a nossa linguagem estética já um pouco antiquada, para suscitar-lhe uma vida própria; [...] Porém, não houve um só dia em que não tivesse sentido que um contínuo aconselhar-me contigo teria dado ao que escrevi uma forma completamente diferente.

Gostaria, caríssimo amigo, que pudesses, se o teu caminho te conduzir ainda à Itália, reconhecer, pelo menos com prazer, neste guia [*Stationenbuch*] a tua escola.⁴⁶

Na verdade, o *Cicerone* era fruto de uma viagem que, do início de 1853 ao início de 1854, tinha conduzido Burckhardt uma vez mais em direção à Itália. Originalmente, sua idéia era compor o livro a partir de um plano de organização que visualizasse as regiões e os aglomerandos urbanos, narrando assim, de cidade em cidade, as maravilhas da arte italiana. Ele queria escrever um “*Stationenbuch*”, como nos revela Werner Kaegi. Muda, entretanto, de idéia no início da viagem. “Em seu lugar [continua Kaegi] entrava uma disposição de totalidade por formas artísticas e épocas. Somente aqui e ali eram mencionadas em correspondência, devido à comodidade, coisas locais em conjunto.”⁴⁷ O *Cicerone* passava a ser, como indica o seu sub-título, “um guia para a fruição das obras de arte na Itália” (*eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*). Porém, o livro não foi apenas um guia para um ordenamento rápido, desses

⁴⁶ Tradução livre do original: “An Franz Kugler in Berlin.

Die Frucht eines abermaligen längern Aufenthaltes in Italien, welche ich Dir, liebster Freund, hier überreiche, gehört Dein von Rechts wegen. Ich könnte sie Dir widmen, weil ich vier Jahre in Berlin als ein Kind Deines Hauses gelebt und grosse Arbeiten von Dir anvertraut erhalten habe, oder weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke; am liebsten aber soll diese Widmung Dich erinnern an unsre friedlichen Spaziergänge durch den sommenlichen Flugsand wie durch die Winternässe und Schnee Eurer Umgegend. Ich weiss, dass mir nichts mehr die geistige Mitteilung ersetzen wird, deren ich damals teilhaftig wurde.

Auch in diesem Buche ist das Gute, was man finden mag, eine Frucht Deiner Anregung. Für das Übrige wünsche ich selber verantwortlich gemacht zu werden. Du siehst, wie ich mit unsrer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigentümliches Leben abzugewinnen; [...]. Aber es verging kein Tag, da ich nicht empfunden hätte, welche ganz andre Gestalt eine fortdauernde Berantung mit Dir dem Geschriebenen geben würde.

Mögest Du, liebster Freund, wenn Dich Dein Weg noch einmal nach Italien führt, in diesem *Stationenbuch* wenigstens Deine Schule gerne wiedererkennen.” BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke*. Band IX. Der Cicerone. Erster Band. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978, p. XII.

que os viajantes lançam mão com a finalidade de localizar determinada obra, conhecer o nome de seu autor, saber em que época foi concebida. O livro de Burckhardt tinha um outro propósito: pretendia ser “um estudo sobre os monumentos segundo o seu conteúdo artístico e as condições que lhe propiciaram”⁴⁸. Porém, o colorido próprio da escrita do historiador, ao apresentar as inesgotáveis riquezas artísticas italianas, continha ainda um objetivo a mais. Desejava colocar o leitor frente às obras de arte, para que ele, em sua presença, pudesse usufruir das sensações e dos pensamentos inspirados por elas. Com o *Cicerone*, que durante um longo período foi um fiel companheiro dos viajantes que buscavam um contato direto com os monumentos artísticos e com a cultura da Itália, Burckhardt pretendeu suscitar a convicção de que valia a pena ocupar-se do universo artístico, não apenas como especialista, mas também como um exercício indispensável à formação do homem.

Sabe-se que, logo após o trabalho de revisão nos manuais de Kugler, de volta a Basileia, Burckhardt elabora, após o inverno 1848, alguns cursos de história e história da arte. Ele dedicou-se à “História da Arte Antiga”, à “Arqueologia da Arte Cristã” e compôs também o curso intitulado “A História da Era do Império Romano” (*Geschichte der römischen Kaiserzeit*). Tais lições culminaram com a edição, em 1853, de um importante livro: *Die Zeit Constantins des Grossen* (A Era de Constantino, o Grande).⁴⁹ A *Era de Constantino* descreveu o período de meio século que vai desde o aparecimento de Diocleciano até a morte de Constantino. O tema girava em torno da decadência do mundo antigo, observada sob a perspectiva da transição entre o paganismo e o cristianismo.

Antes da escrita do livro sobre Constantino, no entanto, um importante sinal de que Burckhardt preparava o cenário para a composição de uma obra que fosse fruto de

⁴⁷ No original: “An seine Stelle trat eine Disposition des Ganzen nach Kunstformen und Zeitaltern. Nur hier und da werden lokal zusammengehörige Dinge der Bequemlichkeit halber zusammen genannt.” KAEGLI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III, *op. cit.*, p. 485.

⁴⁸ No original: “Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.” BURCKHARDT, J. *Gesammelte Werke*. Band IX. Der Cicerone. Erster Band. *Op. cit.*, p. XIV.

⁴⁹ Ver KAEGLI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III, *op. cit.*, especialmente p. 434.

uma longa viagem ao sul dos Alpes é o texto editado em setembro de 1850, *Kunstbemerkungen auf einem Ausflug in den Kanton Tessin und nach Mailand* (Observações artísticas sobre uma excursão através do Cantão de Ticino e de Milão).⁵⁰ Aqui, o historiador adentrava ao universo da arte lombarda e ítalo-helvética, a arte das encostas alpinas do lado sul, sem ir adiante em direção à península. No entanto, estava à porta de entrada do caminho que percorreria no *Cicerone*, mas ainda dentro de um programa que concebia a narrativa seqüencial das cidades no percurso do viajante.

Por sua vez, o *Cicerone* obedeceu a uma divisão que privilegiava as três manifestações das artes: a arquitetura, a escultura, a pintura. Em seguida, os capítulos foram construídos de acordo com uma divisão temporal que começa com a arte antiga e vai até o período barroco. Comparado ao que a edição de 1848 do *Manual de História da Arte* de Kugler tinha estabelecido como épocas artísticas, o *Cicerone* propunha, de fato, uma mudança. O livro de 1855 não se detém à arte das velhas civilizações do México, da Síria ou da Babilônia, nem expõe os monumentos da Pérsia ou da Ásia, mas se coloca a partir dos gregos antigos, iniciando sua longa trajetória descritiva pelos templos de Pesto.

No que se refere à Idade Média, o *Cicerone* não se volta para a arte maometana, como tinha feito Kugler no *Handbuch der Kunstgeschichte*, mas se concentra sobre o mundo cristão. A arte do Ocidente medieval não vem mais definida em seu conjunto como “romântica”, mas obedece a subdivisões diversas, de acordo com a expressão artística tratada: a pintura, por exemplo, vem subdividida em bizantina (*byzantinischen*), românica (*romanischen*) e germânica (*germanischen*) ou gótica (*gotischen*). Em algumas ocasiões, Burckhardt manteve no *Cicerone* o termo *germanisch* (germânico) para definir o estilo artístico. Em outras oportunidades, introduziu a palavra *gotisch* (gótico) para se referir ao mesmo contexto. Além disso, o autor utilizou-se dos dois termos ao mesmo tempo, “germânico ou gótico” (*germanisch*

GHELARDI, M. *La scoperta del Rinascimento*. *Op. cit.*, Cap. IV, pp. 73-114.

⁵⁰ Tomamos contato com o texto na seguinte edição: BURCKHARDT, Jacob. *Kunstbemerkungen auf einem Ausflug in den Kanton Tessin und nach Mailand*. In: BURCKHARDT, J. *Reisenbilder aus dem Süden*. Heibelberg: Niels Kampmann Verlag, 1928, pp. 167-183.

oder gotisch). Deste modo, ele mantinha a filiação ao termo *germanisch*, empregado por Franz Kugler, ao mesmo tempo em que, ao utilizar concomitantemente o conceito *gotisch*, empregava a denominação que a história da arte faria prevalecer para se referir ao contexto artístico tardo-medieval.⁵¹

Burckhardt cancelou também, no livro de 1855, a definição geral “arte moderna” que o manual de Kugler (1848) apresentava para tratar do período entre os séculos XV e XVIII. No entanto, no *Cicerone* permanecem os capítulos do modo como Kugler os concebera, ou seja, obedecendo às divisões por século. No interior desses capítulos, Burckhardt estabeleceu sub-divisões que não acompanharam uma regra fixa. Ele propôs uma alternância expositiva semelhante àquela da *Kunstgeschichte* de seu mestre, na qual, numas vezes, privilegiava o contexto artístico em determinada cidade ou região, noutras, apresentava um panorama que partia propriamente de algum artista individual. Assim, determinados artistas mereceram, devido a sua importância em seu tempo, um capítulo destacado, enquanto outros adquiriram sentido apenas secundário, já que sua importância está circunscrita ao contexto de sua cidade.

No interior desse arranjo, a problemática sobre o retrato surge imbricada às interpretações de Burckhardt a respeito da produção artística nas variadas épocas. Nos períodos em que o impulso em representar a figura humana adquire sentido, a retratística é analisada, no livro de 1855, em diálogo com as demais formas expressas pelo fazer artístico.

Assim, uma análise da maneira como vem apresentada a arte do retrato no *Cicerone*, não deve estar desatenta para o modo como este gênero artístico aparece no interior de uma narrativa que toma a arte italiana como um todo, num giro temporal de dois milênios. O retrato, como expressão carregada de um fundamental significado na arte do Ocidente, sua existência, sua transformação, seu desaparecimento, seu ressurgimento ao longo do tempo revelam uma parte importante dos problemas e dos

⁵¹ Muitas traduções do *Cicerone*, no entanto, adotaram a palavra “gótico”, de modo indiferenciado, para se referir tanto ao termo *gotisch*, quanto àquele *germanisch*, presentes no original. Tal prática fez perder o

questionamentos que o universo artístico se colocou e buscou resolver no correr da história. Portanto, o modo como o retrato é analisado por Burckhardt no *Cicerone*, carrega, ao seu redor, grande parte de sua interpretação da arte na Itália, desde a Antigüidade até o período Barroco. Mesmo em épocas em que seu aparecimento é quase imperceptível, este próprio dado é significativo para o conjunto da arte e da cultura do tempo.

Deste modo, no interior da interpretação da arte italiana, contida no *Cicerone*, importa observar, no contexto de nosso estudo, como a arte do retrato vem compreendida e qual sua ligação com o teor do livro. De início, cumpre ressaltar que o impulso da arte ocidental em representar as figuras humanas, seja individualmente, seja como membro de um grupo, aparece imbricada em discussões centrais na obra de 1855, quais sejam, o estreito contato entre as idéias burckhardtianas de realismo e clássico e as tensões entre individualização e tipificação, entre aparência externa e elevação, entre semelhança e idealização.

De certa forma, esse conjunto de problemas estava já colocado quando Burckhardt, no volume sobre a escultura, trata do retrato na antigüidade grega. Ele diz:

Uma arte como aquela grega, crescida em meio a tantas figuras ideais, estava em grau de criar *retratos* como nenhuma outra. Ela os criou com pleno sentido *histórico*, legando a um lugar secundário os traços acidentais em favor daqueles essenciais, ou omitindo-os totalmente, o que podia obter somente escrutando a fundo o caráter de cada homem, para revivificá-lo, não como era na realidade, mas como deveria ter sido segundo o núcleo espiritual de sua natureza. Para isso, eram necessárias também tarefas gregas: homens e heróis extraordinários, cujas nações ou admiradores privados alçavam estátuas. Singulares imagens *semelhantes* podiam se tornar verdadeiros tipos para cada elevada representação humana [...].⁵²

matiz dos termos em alemão dentro do contexto em que foram formulados.

⁵² No original: "Eine an so vielen Idealbildungen grossgewachsene Kunst, wie die griechische war, konnte auch *Bildnisse* schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne *historisch*, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegliess, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hierzu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staats wegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus *solchen* Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden [...]" BURCKHARDT, Jacob. Der Cicerone. In: *Gesammelte Werke*. Bande IX. Basel/Stuttgart:Schwabe e Co., 1978, p. 423.

Manter, nos traços essenciais, a semelhança retratística e erguer, ao mesmo tempo, o retratado a uma altura ideal, representada pela concepção dos tipos divinos: essa era a tarefa que deveriam cumprir os escultores gregos. Com os meios de expressão possibilitados pela estatuária, eles deveriam retirar dos traços físicos do retratado uma verdade de caráter que, mesmo inexistente em sua forma concreta, estava reclusa em sua personalidade, como um potencial à espera de ganhar sua forma definitiva. Esses traços são o que liberava o homem de uma existência comum, transformando-o e conferindo-lhe o valor necessário para ser retratado. A esse modelo grego de representação das figuras humanas, Burckhardt chamou “*Idealbildnisse*” (retratos - ou figuras - ideais), diferenciando-o dos retratos “*idealisierten*” (idealizados).⁵³ Para ele, no retrato ideal, a beleza tida por convenção não se coloca na obra de arte segundo um modelo externo, mas se libera a partir de um ideal que se encontra recluso na aparência física ou no caráter do representado. A escultura grega, portanto, sem distanciar-se essencialmente dos traços característicos dos indivíduos em questão, apresentava-os envoltos numa atmosfera de grandiosidade singular, que lhes era possível de apresentar em alguns “bons momentos de sua vida”. O retrato, então, cumpre um papel semelhante àquele perseguido pela biografia, que eterniza o homem com base em importantes episódios demarcados no tempo. Nesse sentido, o componente temporal assume um papel decisivo na retratística, atuando no ponto de conexão entre o ideal e a possibilidade de sua realização concreta.

E é a partir das modificações desse modelo ao longo dos tempos que se coloca a interpretação da arte do retrato no *Cicerone*. Mas é também nesse ponto que sua compreensão ultrapassa os limites da retratística e se volta para uma problemática concernente a toda arte do período, qual seja, sua idéia de “*klassisch Realismus*” (realismo clássico). Werner Kaegi já advertia sobre o ponto crucial do problema, quando afirmava: “Na própria revelação de Burckhardt, a idéia de clássico não aparece, porém, em oposição ao Barroco, mas em contraste com seu século contemporâneo e seu programa de realismo artístico. É anseio apaixonado do *Cicerone* mostrar que a arte se

ocupa de algo diferente de retratar a realidade.”⁵⁴ Para acentuar essa distinção, Burckhardt ressalta a criação contemporânea da fotografia, procedimento mecânico ao qual vem confiado, em seu tempo, a atividade de retratar as figuras humanas.⁵⁵ Tal procedimento havia aberto mão da capacidade de conceber os traços essenciais do retratado, que constituía um dos atributos primordiais do “realismo clássico”, colocado no ponto de tensão entre a busca da semelhança externa e o impulso idealizador.

Retornemos, então, à passagem do *Cicerone* referente à retratística grega. Naquela formulação, Burckhardt afirmava que a arte grega estava em condição de criar retrato exatamente porque havia desenvolvido a capacidade de conceber figuras ideais. Portanto, a relação entre semelhança e idealização colocava-se, no período helenístico, como a própria condição da arte do retrato e, sob este legado, o mundo romano antigo seguirá o impulso de representar os homens. A admiração dos romanos pelos grandes personagens históricos, ou pelos grandes homens nas letras, levou-os, segundo observa Burckhardt, a conceber retratos a partir de originais gregos. Entretanto, o sentido de monumentalidade, entre os romanos do período imperial, impôs modificações à arte do retrato de origem helenística. Uma diferenciada maneira de conceber a ação do homem no mundo fez com que a imortalização das figuras humanas seguisse, na Roma do Império, a intenção de exprimir uma existência mais elevada, uma ação sobre-humana.

O retrato equestre de Marco Aurélio ou as figuras de imperadores como heróis ou como deuses, nus ou semi-nus, “com a [mão] direita que rege um globo, ou mesmo alçada no gesto de orador e com a esquerda que segura a espada e um traço da veste”⁵⁶,

⁵³Ver *Ibidem*, especialmente pp. 427-428.

⁵⁴In Burckhardts eigenem Erlebnis steigt indessen die klassische Idee nicht aus einem Gegensatz zum Barocken auf, sondern im Kontrast zu der Mitwelt seines eigenen Jahrhunderts und zu ihrem Programm eines künstlerischen Realismus. Es ist das leidenschaftliche Anliegen des “Cicerone”, zu zeigen, dass die Kunst etwas anderes zu tun habe, als die Wirklichkeit zu porträtieren. KAEGI, W. *op. cit.*, p. 509.

⁵⁵Sobre este ponto, é importante citar o texto de Burckhardt intitulado *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei* (As origens do retrato na pintura moderna), escrito para sua conferência de 10 de março de 1885, em Basileia. Embora bastante posterior ao contexto em foi concebido o *Cicerone*, é significativo que, mesmo anos depois, a mesma distinção apareça na abertura do texto que se ocupa da retratística no Ocidente. BURCKHARDT, J. *Vorträge*. Basel: Benno Schwabe e Co., 1918, p. 266.

⁵⁶No original: “[...] die Rechte zum Sprechen erhoben oder eine Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend.” BURCKHARDT, J. *Der Cicerone*. Band I. *Op. cit.*, p. 431-432.

revelam o contraste entre o real e o ideal, um impulso em demonstrar os traços característicos da aparência externa, carregados porém de uma monumentalidade que expressa a elevação integradora do homem e seu cargo. Uma elevação que confere ao representado traços capazes de colocá-lo na categoria de herói extraordinário, possuidor de uma força sobre-humana necessária para gerir os destinos da Roma imperial. Figuras desse tipo, objetos de adoração histórica, alcançarão, segundo a narrativa de Burckhardt, uma espécie de existência póstuma. Servirão de base, em especial, para os monumentos de alto teor simbólico, concebidos no século XVI pelas mãos de Michelangelo, para representar, neste caso, os interesses imperialistas de um papado com desejo de ser, ao mesmo tempo, sucedâneo de Cristo e de Júlio César. Bastaria citar, como exemplos dessa atitude, a tumba do papa Júlio II, projetada em 1504, e os sarcófagos de Giuliano de' Medici-Nemour e de Lorenzo de' Medici, duque de Urbino, ambos na Capela Medicea.⁵⁷

Entretanto, a problemática em torno da arte do retrato no Renascimento coincide com a própria periodização dessa época histórica-artística, ainda não organicamente demarcada, mas já delimitada em esboço na exposição do *Cicerone*. O impulso retratístico renascentista é apresentado, em seus diversos modos de concepção, num diálogo com a morfologia da época. Tomando a pintura como base da argumentação, percebe-se, na narrativa de Burckhardt, uma gradativa manifestação do elemento individual após Giotto. Esse pintor, para ele, havia tornado real o acontecimento simbólico, num movimento inverso ao que havia feito Dante na literatura.⁵⁸ Giotto, portanto, é considerado o fundador de uma tradição pictórica que se expandiu pelas cidades da Itália central no Trecento, as mesmas cidades que tinham conhecido, a partir do século XI, o surgimento de uma força criadora espontânea no interior de uma cultura urbana que revelava já traços de uma memória antiga. É neste ponto que Werner Kaegi situa a compreensão de Burckhardt da “historische Wandel”⁵⁹ (transformação histórica). Momento de profusão de uma arquitetura de caráter citadino, que carrega um movimento preciso: a passagem do estilo românico para aquele gótico.

⁵⁷Ver *idem, ibidem*, Band II, pp. 72-74.

⁵⁸Ver *idem, ibidem*, Band II, p. 155.

Para falar desse período, o olhar de Burckhardt volta-se para a cidade toscana de Pisa, onde uma escola escultórica e arquitetônica, liderada por Nicola Pisano, inicia um estudo sobre as construções e as estátuas antigas, entusiasmada pelos relevos e sarcófagos da Antigüidade. De acordo com tal estudo, observa Burckhardt, Nicola Pisano e seus alunos têm a capacidade de transformar tais objetos em modelos para a construção de suas obras. Estas, plenas de um conteúdo inteiramente novo, alcançado somente através de uma profunda contemplação da Antigüidade, revelam os traços de uma nova era artística: o “*verfrüht Renaissance*” (Renascimento prematuro).⁶⁰ No âmbito dessa efervescência cultural das cidades italianas, Burckhardt concebeu, então, a primeira fase de uma nova floração artística, que terá em Giotto o grande representante na arte da pintura. Com Giotto e sua época, a pintura sentia já a insuficiência da alegoria e, para suprimi-la, imaginava personagens representando conceitos gerais tomados seja da história antiga, seja das narrativas bíblicas. Assim, os personagens históricos eram mesclados às alegorias; assim, Giotto concebeu os episódios da vida de São Francisco, em Assis; assim, foram concebidas, por Simone Martini, por Ambrogio Lorenzetti e outros, as pinturas do Palácio Público de Siena. O quanto tudo isso dependia da literatura contemporânea, arte considerada então mais elevada que a pictórica, Burckhardt não deixou de frisar.

Deste modo, o simbolismo que Giotto buscava exprimir, ao conduzir as grandes idéias em direção a personagens históricos, serviu como dado introdutório ao surgimento do desejo de representar a figura dos homens da época. A partir do estilo que Giotto havia trazido à tona, apresentam-se os primeiros traços de um gosto retratístico, no retábulo de altar, onde o doador aparece ajoelhado ao lado da cena sacra, em dimensões bem inferiores às dos santos ou da *Madonna*, num primeiro esboço da tentativa de individualização de suas feições. Aqui, portanto, mesmo com as inúmeras variações que caracterizaram o desenvolvimento dessa cultura cidadina no final da Idade Média, começa a aparecer o esboço de uma operação que está no cerne da compreensão burckhardtiana do Renascimento como unidade histórica, ou seja, a fusão entre

⁵⁹KAEGI, W. *op. cit.*, 495.

⁶⁰BURCKHARDT, J. *Der Cicerone*. Band I. *Op. cit.*, p. 468.

cristianismo e memória antiga. Portanto, a arte do retrato é, neste momento, um importante sinal dessa confluência. Ao retratarem o personagem contemporâneo na cena sacra, os pintores italianos do século XIV movimentam, de um modo peculiar, a longa tradição cristã medieval em direção a um dado que consolidava o mundo antigo: o desejo dos homens de conferir à própria imagem uma existência perene. Esse era, para Burckhardt, sem dúvida, um importante traço de caracterização da nova época.

O caminho aberto pelo retrato pictórico desde o *Trecento* tinha criado, portanto, através do modelo de Giotto, sempre na pintura a fresco, “um tipo único para homens e mulheres”⁶¹. A partir dessa tipificação, a pesquisa do individual, como observa Burckhardt, foi se acentuando numa retratística construída pela arte de Andrea Orcagna, em Florença e Pisa, por Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini, em Siena, e outros mais. Nesse jogo entre individualização e tipificação, a arte italiana alcança o século XV, para conhecer, nessa época, o desabrochar do retrato, estreitamente ligado a um outro fenômeno: o individualismo. Somente “o espírito do *Quattrocento*, libertou a individualidade”⁶², afirma Burckhardt.

Para o historiador, o século XV revela, então, de modo decisivo, um movimento em direção à individualização. Tal fenômeno aparece, ao mesmo tempo, na pintura e na escultura, sob a forma de uma tendência em representar de todos os lados a “*äussere Erscheinung der Dinge*” (aparência externa das coisas).⁶³ Ghiberti, na escultura e Masaccio, na pintura, constroem uma “beleza renascida das formas singulares”.⁶⁴ Na arte pictórica, “no lugar do tipo genérico das cabeças entra a individualidade; o costumeiro esquema de expressão [...] busca para cada caso singular a sua linguagem específica”⁶⁵. Entretanto, continua a interpretação de Burckhardt, um sentido de beleza salva a escultura de um “selvagem naturalismo” (*wüst*

⁶¹ “Giotto selbst hat einen durchgehenden kenntlichen Typus bei Männern und Frauen [...]” BURCKHARDT, J. Der Cicerone. Band II. *Op. cit.*, p. 147.

⁶² “[...] dem Geist des 15. Jahrhunderts, die Individualitäten erlöste [...]” *Idem, ibidem*, pp. 145-146.

⁶³ Ver *Idem, ibidem*, p. 3.

⁶⁴ “[...] die neugeborene Schönheit der Einzelform [...]” *Idem, ibidem*, p. 5.

⁶⁵ “[...] das bisherige System des Ausdruckes [...] die Für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht.” *Idem, ibidem*, p. 175.

Naturalistischen). A “representação do caráter” (*Charakterdarstellung*) concilia-se cada vez mais com a beleza⁶⁶, e a “tímida forma germânica [gótica] cede lugar não a um Realismo, tímido também ele, mas a um novo Idealismo”⁶⁷. Na pintura, “a beleza, que até agora tinha aspirado ser o máximo atributo da santidade [...], dá lugar à busca de uma precisão caracterizante, que é a principal idéia da nova arte; não obstante, onde aparece, é uma beleza sensual renascida, [...] porque caso contrário não encontraria lugar no novo mundo da arte”⁶⁸.

No interior do próprio movimento de busca de uma semelhança cada vez maior das características individuais, o sentido da beleza, presente na nobre representação dos homens, é, ao mesmo tempo, um traço característico da idealização da arte do período. O processo narrado por Burckhardt, que se inicia com o *Typus* genérico criado por Giotto para representar as feições de homens e mulheres, segue, já a partir dos primeiros alunos do pintor, uma progressiva revelação da fisionomia individual dos retratados. Assim, cada vez mais, ao longo do século XV, a representação da figura humana tem o intuito de caracterizar o indivíduo singular.

Entretanto, para o historiador, tal processo não se perdeu num realismo de cunho naturalista. Ao contrário, a retratística florentina tinha uma dupla tarefa: de um lado, procurava dar vida ao caráter do representado, o que impunha um estudo direto do modelo; de outro, não podia negar ao produto dessa apreciação o sentido de beleza, difuso na arte do período. Foi daí que Masaccio, a quem Burckhardt confere um grande poder de caracterização individual, veio definido como “um realista proveniente de uma escola idealista”. Para o historiador suíço, Masaccio, no intuito de exprimir, em seus imponentes afrescos, o sentido nobre da vida dos florentinos de então, acelerou o processo de individualização das feições e do caráter dos retratados. Ou seja: ao lado da

⁶⁶ Ver *Idem, ibidem*, p. 3.

⁶⁷ “Die befangene germanische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls befangenen Realismus Platz, sondern einem neuen Idealismus” *Idem, ibidem*, p. 5.

⁶⁸ “Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt [...], weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, welche der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, [...] weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.” *Idem, ibidem*, p. 175.

busca de uma perfeita tradução pictórica da fisionomia dos retratos, impunha-se a Masaccio uma outra tarefa: aquela de conferir ao personagem uma nobreza de caráter. E Masaccio foi, para Burckhardt, o iniciador de uma retratística caracteristicamente florentina, que pretendia dignificar o representado, inserindo-o na cena sacra, como partícipe ou assistente, porém não mais separando-o da cena através da arquitetura, como faziam Giotto e seus alunos, mas sim reagrupando a todos segundo um ambiente natural. De Masaccio, portanto, partiu um gosto retratístico cultuado em Florença por artistas como Fra Filippo Lippi e Benozzo Gozzoli, Fillipino Lippi e Alessio Baldovinetti. Também Domenico Ghirlandaio transfigurou a vida florentina contemporânea, com uma retratística pictórica que unia, de modo convincente e aprazível, a cena sacra e os homens ilustres da Florença da época de Lorenzo, o Magnífico.

Porém, se a tradição artística italiana tem uma matriz florentina, expressa na pintura pelo caráter público do afresco, sob cujo meio a arte do retrato se desenvolveu na Itália central, possui, por outro lado, uma via diversa. Embora sejam ambas confluentes em determinados momentos, possuem sempre uma distinção de origem. Esta última via é representada pela matriz veneziana. Cidade que guardava no *Trecento* uma arte de característica bizantina e que, no século seguinte, abre-se para a pintura a óleo de origem flamenga, descobre o segredo da harmonia das cores, da transparência luminosa dos panejamentos e da maciez e preciosidade das superfícies.⁶⁹ A Veneza do *Quattrocento*, observa Burckhardt, volta-se para uma pintura de cavalete e para uma retratística individual, ambas de origem nórdica. Antonello da Messina, “discípulo de Van Eyck”⁷⁰, desempenha ali sua arte. E neste ponto, como havia feito já em 1848, quando participa da edição revista do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Franz Kugler, Burckhardt assinala a importância da pintura flamenga no desenvolvimento dessa arte entre os venezianos. No *Cicerone*, na verdade, a pintura veneziana é interpretada como uma elaboração própria de várias matrizes. As influências da arte bizantina tinham retardado ali a instauração das novas tendências artísticas. A partir da segunda metade

⁶⁹ Ver *Idem*, *ibidem*, p. 200.

⁷⁰ “[...] Antonello da Messina, einem Schüler der van Eyck [...]” *Idem*, *ibidem*, p. 200.

do século XV, no entanto, Veneza conviveu, de um lado, com o influxo de elementos da tradição pictórica italiana, principalmente através da escola *padovana*, de outro, com o contato com a pintura de Flandres. Porém, no seio da interpretação burckhardiana, todo esse intercâmbio é exemplificado pela figura de um artista: Antonello da Messina. Siciliano que chega a Veneza após ter vivido e atuado entre os mais importantes pintores flamengos da época, Antonello representa, na compreensão de Burckhardt, o indivíduo em torno do qual se materializa um vasto campo de relações históricas. A obra do pintor de Messina é produto do encontro entre a tradição pictórica italiana e aquela oriunda do ateliê dos pintores nórdicos. Uma concepção monumental da arte encontra a tendência em caracterizar os indivíduos em toda a sua intensidade de detalhes e de luz. Quando Antonello chega a Veneza, portanto, já havia se dado a elaboração desse histórico encontro. A cidade das lagunas conhece, então, através da retratística do pintor siciliano, uma expressão que será longamente seguida e modificada, em seu meio, pelos futuros representantes dessa arte.

Assim, o retrato em Veneza desenvolve-se em direção ao século XVI com Gentile e Giovanni Bellini, mas também com Giorgione, para se revelar em toda a sua plenitude através das mãos de Tiziano Vecellio. Tiziano “atribui aos homens aquela harmonia da existência, que, segundo a inclinação de sua natureza, neles deveria estar contida ou já neles vive, mas ainda obscuramente, sem aparecer bem”⁷¹. Entretanto, embora a arte de Tiziano tivesse alcançado talvez mais territórios que o próprio império de Carlos V, seu idealismo permaneceu, para Burckhardt, envolvido pela cultura artística veneziana. A arte de Veneza “sinceramente não alcança nem deseja alcançar os mais altos ideais da forma humana”⁷², porque estes, tendendo a uma vida mais elevada, ultrapassam aquele sentido de beatitude que para ela significa a pura representação da existência. Estamos, de novo, como se pode notar, diante da problemática entre realismo e idealização, problemática que se apresentou inicialmente no *Cicerone* no momento da descrição do retrato helenístico. Entretanto, no contexto veneziano que culmina com a

⁷¹ “Tizian [...] den Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntliche in ihnen lebt;” *Idem, ibidem*, p. 1054.

⁷² “[...] sie [das venezianische Kunst] gerade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will [...]” *Idem, ibidem*, p. 312.

produção de Tiziano Vecellio, tal discussão de fundo se impõe em meio às peculiaridades inerentes à pintura de então, no território da sereníssima República.

Porém, de volta ao universo da Itália central, o *Cicerone* detém-se na afirmação de que a pintura florentina da virada do século XV para o XVI conhecia Rafael. Rafael é o símbolo máximo da compreensão de Burckhardt da época áurea (*die goldene Zeit*) da arte renascentista. A interpretação burckhardtiana coincide o arco composto pela vida do pintor com o período da floração artística mais sublime de uma época, assim como a morte do artista marca o imediato início de sua decadência.⁷³ A sua arte permanece distante de todo aspecto banal da vida e sabe captar o valor sublime da existência humana. Assim, segundo a compreensão de Burckhardt, Rafael, o grande pintor de representações históricas, conferiu a seus retratados uma elevação de caráter histórico. Já em seus retratos florentinos, ele aparece, observa o historiador, como o grande pintor de gênero histórico. Porém, compreender as relações, presentes na pintura de Rafael, entre a retratística e a pintura histórica, significa mergulhar no cerne da interpretação burckhardtiana do sentido imputado pelo pintor de Urbino à tarefa de representar a figura do homem. Referindo-se ainda à retratística florentina de Rafael, Burckhardt ressalta que o pintor, seja quando figura o homem, seja quando representa uma cena histórica, “soube como extrair do acidental o característico, do passageiro o eterno”⁷⁴. Ser retratado por Rafael significava adquirir um símbolo de grandeza histórica, ao mesmo tempo que tal simbologia era já pré-requisito para ter seus traços delineados por ele. O homem, portanto, vinha figurado num instante supremo de sua vida, representado no momento oportuno de sua ação no mundo. Assim, um retrato de Rafael tornava-se também monumento a um evento histórico, no mesmo instante em que o retratado aparecia circundado por uma aura de monumentalidade oriunda de sua ação na história. Entretanto, a elevação histórica que Rafael imputava a seus

⁷³ Ver *idem, ibidem*, especialmente p. 229.

Ver também KAEGI, W. *op. cit.*, p. 495.

⁷⁴ “In seinen florentinischen *Bildnissen* steht Raffael schon als der grosse Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiss.” BURCKHARDT, J. *Der Cicerone*. Band II. *Op. cit.*, p. 259.

representados possuía, antes de tudo, um caráter moral. Um retrato pintado por Rafael era um monumento histórico justamente por ser um monumento moral.

Talvez o pintor tenha adquirido tal capacidade, em parte, por uma propensão pessoal. Mas é inegável a importância que teve para ele o aprendizado no ateliê de Perugino, além do período em que trabalhou como ajudante de Pinturicchio. É nessa função, ao lado de Pinturicchio, que se pode apresentar o primeiro grande exemplo da atuação de Rafael na composição de retratos históricos. Na *Libreria del Duomo* de Siena, onde Pinturicchio, ajudado por ele, retratou o Papa Pio II, em dez episódios de sua vida. Ali, Pio II (Enea Silvio Piccolomini) aparece em ação, partícipe de importantes eventos de seu tempo, os quais o próprio papa tinha narrado em sua volumosa obra *Commentarii*. No *Cicerone*, Burckhardt ainda não se detém a estes afrescos, como o fará em suas obras futuras. Porém, já assinala o valor da obra como retrato da vida de um grande personagem da época. De todo modo, as pinturas da *Libreria del Duomo* de Siena simbolizavam, em grande medida, as características que o historiador de Basileia observa, ainda no *Cicerone*, a respeito da retratística da fase florentina de Rafael.

fig. 26
e 27

Porém, a vida de Rafael, como dissemos, confunde-se, para Burckhardt, com o período áureo do Renascimento, e sua morte carrega a imediata decadência da época. Neste ponto, novamente o retrato, concebido como um importante gênero da arte renascentista, pode iluminar a compreensão burckhardtiana dessa problemática precisa. É necessário, no entanto, trazer à tona o vértice que separa Rafael de Michelangelo. O primeiro, aos olhos de Burckhardt, em seu período de atuação em Roma, tinha promovido, na *Camera della Segnatura* no Vaticano, “a eliminação do elemento alegórico” e havia concebido como principal conteúdo das representações o “elemento histórico-simbólico”.⁷⁵ Michelangelo, por sua vez, nos sarcófagos de Giuliano de’ Medici-Nemour e do Duque de Urbino, Lorenzo de’ Medici, na Capela *Medicea*, concebeu quatro estátuas alegóricas das figuras do Dia e da Noite, da Aurora e do Crepúsculo. Burckhardt afirma que ali o mestre revelou seus pensamentos, “livre de

fig. 29

fig. 37
a 40

todas as referências materiais, não sujeito a nenhuma característica exigida de fora”⁷⁶, impondo, através de um estilo inteiramente seu, motivos abstratos para a caracterização dos personagens. “Com estas estátuas, [continua o historiador] Michelangelo não deu nem mesmo um passo em direção às características históricas, as quais evidentemente devem ter repugnado a sua alma”⁷⁷. Ao contrário, em lugar dos elementos históricos, Burckhardt percebe, na obra em questão, uma monumentalidade carregada de simbolismo. O homem não é mais representado a partir de seu gesto no concreto mundo que o circunda, mas devido a uma tensão interior, psicológica, poder-se-ia dizer. Sua imagem não é mais perseguida através de um estudo fisionômico. O princípio da semelhança não baliza a caracterização do personagem. Seu gesto não pretende mais retratar o percurso de sua vida. De modo diverso, a existência é transformada em algo divinizado. Sua ação, como Burckhardt havia detectado a respeito da retratística da era imperial romana, é carregada de uma força sobre-humana. As feições e os gestos, tomados como dado concreto, não servem mais para representar o personagem. Ao contrário, para conferir-lhe dignidade é necessário apresentá-lo em vestes de deuses ou heróis mitológicos. O homem apresentado por Michelangelo é, para Burckhardt, uma nova criação de enorme potência física, terreno e olímpico ao mesmo tempo.⁷⁸ Nesse contexto, pode-se afirmar, o retrato ganha aspecto alegórico. A tensão entre semelhança e idealização, que em Rafael havia atingido a mais pura forma clássica, cumpre com Michelangelo um passo derradeiro em direção à perda de uma espécie de harmonia entre contrastes. Estamos, portanto, na inflexão de uma curva que contém um dos fundamentos da periodização burckhardtiana do Renascimento, observado como época histórico-artística. Nas palavras de Werner Kaegi, “o que Burckhardt descreve aqui é a ruptura da norma clássica por meio do próprio princípio do Renascimento”⁷⁹.

⁷⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 274.

⁷⁶ “[...] frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgendeine von aussen verlangte Charakteristik.” *Idem, ibidem*, p. 76.

⁷⁷ “Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muss.” *Idem, ibidem*.

⁷⁸ Ver *Idem, ibidem*, p. 239.

⁷⁹ “Was Burckhardt hier schildert, ist die Durchbrechung der klassischen Norm durch das Prinzip der Renaissance selbst.” KAEGI, W. *op. cit.*, p. 511.

A alegoria, então, que traz ao seu redor a própria dissolução da arte do Renascimento, situa-se, no contexto da retratística, no desequilíbrio da tensão existente entre representação da aparência externa e elevação idealizada. O instante em que os traços físicos de um homem não são mais suficientes para demonstrar seu caráter e sua força individual, o momento em que é necessário recorrer a figuras mitológicas para elevá-lo a uma existência divina, é o ponto que Burckhardt observou como origem da decadência renascentista. Michelangelo representa este período como nenhum outro artista de então. Este é o momento dos retratos idealizados na arte da Itália central no *Cinquecento*. O homem, que se tornara ilustre por ter sua fisionomia impressa ao lado das cenas sacras e históricas, era representado agora como potência ideal.

Em Veneza, entretanto, nesse mesmo período, Burckhardt volta-se uma vez mais a Tiziano e aos frutos de sua escola no norte da Itália, como uma possibilidade de acompanhar um pouco mais o impulso da arte em retratar os homens a partir do princípio da semelhança. “Como o mestre pôde dar vida, apenas com base em traços fugidios e ocultos, a similares existências grandiosas”⁸⁰, perguntava-se o historiador. Tiziano e a escola pictórica veneziana eram considerados, após 1530, exceções ao quadro geral de degeneração da pintura apresentado pelo *Cicerone*. Somente o território de Tiziano tinha conseguido criar, após a morte de Rafael, uma composição na qual forma e conteúdo aparecessem harmoniosamente fundidos. Distante da atuação de Tiziano, o *Manierismus* dava o tom da pintura italiana da época. Mas o pintor de Veneza e alguns discípulos seus do norte da Itália (Moretto da Brescia e o *bergamasco* Giovan Battista Moroni, em especial) unem a um fascinante universo de cores e luzes, aquele estudo da natureza no qual se insere a busca em retratar os significativos traços de existência humana, observada em sua singularidade.

Mais adiante, ao avançar até o contexto da Contra-Reforma, Burckhardt percebe que os ânimos foram tomados pelo desejo e excitação de tornar eficaz o discurso religioso. No momento em que o *Naturalismus* de Caravaggio faz escola, o

⁸⁰ “[...] wie der Meister aus den zerstreuten und verborgenen Zügen diese grossartigen Existenzen möge ins Leben gerufen haben.” BURCKHARDT, J. *Der Cicerone*. Band II. *Op. cit.*, p. 318.

Cicerone distancia-se da Itália, voltando seus olhos para a retratística flamenga do *Seicento*. A “era de Rafael” há muito já havia passado. Nos Países Baixos, no entanto, a capacidade de reproduzir a vida real em toda a sua plenitude, através da cor e da luz, havia transformado o retrato, também ele, num fenômeno do universo.⁸¹ É o tempo de Van Dyck e de Rembrandt, é a época de Rubens, a quem Burckhardt denominaria, no último escrito de sua vida, “o executor testamentário do Renascimento”.⁸²

De todo modo, a arte do retrato foi apresentada no *Cicerone* em acordo com o conjunto central dos questionamentos ali desenvolvidos. Através da retratística, esteve colocada parte das discussões em torno da arte italiana num arco de dois milênios. Entretanto, no que refere ao período histórico ao qual, em suas obras futuras, Burckhardt iria tratar de modo individualizado, o Renascimento italiano, o impulso em figurar a imagem do homem apresentou, já no *Cicerone*, um conteúdo especial. Embora o período em questão ainda não viesse delineado sob o ângulo em que se situaria posteriormente a grande descoberta de Burckhardt, ou seja, como época histórico-cultural, boa parte dos elementos que condiziriam sua formulação já estavam postos no livro de 1855. A retratística, em grande medida, é partícipe deste processo.

A idéia de um renascimento das formas antigas, do modo como esteve colocado no *Cicerone*, não prescinde do interesse em figurar os homens. O modo como se desenvolve tal impulso, ao longo do período compreendido entre os séculos XIV e XVI, é extremamente significativo no que se refere a tal problemática. O impulso em representar os personagens contemporâneos, inicialmente como espectadores de cenas sacras, depois também como participantes de eventos históricos, está em extremo acordo com o acontecimento de caráter macro, ao qual esteve colocada a idéia desse renascimento. Tal evento caracteriza-se pelo processo em que a tradição cristã medieval é elaborada à luz de um conhecimento novo, no qual a interpretação das formas antigas possui um significado central. Em outras palavras, é o movimento que interpreta a tradição cristã sob a égide de um renovado sentido de monumentalidade, o qual

⁸¹ Ver *idem, ibidem*, p. 363.

pressupõe uma interpretação das formas antigas. O quanto o desenvolvimento do individualismo participa desse processo torna-se desnecessário novamente frisar.

Mas, no conjunto das problemáticas centrais discutidas no *Cicerone*, aquela referente à arte clássica possui também uma importância fundamental. Como se sabe, a geração de Jacob Burckhardt é imediatamente posterior àquela de Winckelmann e de Goethe. Goethe tinha seu nome ligado à arte italiana devido principalmente a sua extraordinária obra, *Italienische Reise*⁸³ (Viagem à Itália). Burckhardt havia sido, na juventude, um leitor contumaz de Goethe. O historiador cumprira sua primeira viagem à Itália, em grande parte, impulsionado pelas leituras do poeta alemão, e, ao retornar a Basileia, editara, também ele, as memórias de seu percurso italiano: as *Bilder aus Italien* (Imagens da Itália), publicadas numa revista suíça, em 1839.⁸⁴

Winckelmann, por sua vez, havia demarcado um sentido para o termo clássico, fascinado pela “nobre simplicidade” e “pacata grandiosidade” que atribuía à arte grega. Com seu livro de 1764, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga), tinha-se transformado em figura-chave para o conhecimento e a interpretação do classicismo. Porém, o propósito de Burckhardt, no que diz respeito à constituição da idéia de uma arte clássica, diferenciava-se daquele de Winckelmann especialmente por um motivo: o erudito alemão tinha-se instruído entre os amantes das antiguidades, através de uma série de estudos de arqueologia e pelo exercício de um refinado colecionismo, enquanto Burckhardt possuía uma erudição de historiador, proveniente de uma formação entre os principais representantes do historicismo alemão do século XIX. Assim, para o historiador suíço, a idéia de classicismo deveria ter um alcance no campo da discussão histórica a respeito das belas artes. Além disso, diversamente daquilo que Winckelmann postulava, a maneira como a idéia de clássico apresenta-se no *Cicerone*, contém um sentido de tensão. Tensão que se apresenta nas obras de arte como traço de

⁸² Ver BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. Dritte Auflage. Basel: Benno Schwabe & Co, 1918.

⁸³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. Frankfurt und Leipzig: Insel, 1998.

⁸⁴ O texto, editado originalmente pela revista *Der Wanderer in der Schweiz*, é aqui observado em: BURCKHARDT, Jacob. *Bilder aus Italien*. In: BURCKHARDT, J. *Reisebilder aus dem Süden*. Heidelberg: Niels Kampmann Verlag, 1928, pp. 56-149.

todo o período histórico-artístico caracterizado pelo renascimento das formas antigas. O diferenciador de sua idéia de clássico, em relação àquela de Winckelmann, foi caracterizada, em larga medida, pela novidade que representou sua noção de Renascimento.

A idéia de Renascimento apresentada no livro de 1855 refere-se, como foi afirmado anteriormente, apenas ao universo artístico. No período em que concebe a época, ou seja, desde a atuação de Nicola Pisano e seus alunos até a Contra-Reforma, Burckhardt vislumbrou, no cenário da arte italiana, uma tensão contínua compreendida entre a herança antiga e uma força criadora espontânea. Uma tensão que caracterizava o Renascimento como uma época em que a arte tinha sido concebida a partir de um estilo secundário, já que suas formas dependiam, em grande parte, da interpretação das obras antigas. Porém, no interior desse amplo espaço de tempo, o historiador compreendeu o século XV e as primeiras décadas do XVI como um período isolado, com características próprias. Dentro desse período isolado, uma etapa é interpretada como época das formas clássicas e coincide com a vida de Rafael. Aqui, a tensão entre polaridades é resolvida pela concepção de um estilo orgânico na arte.

Na retratística, por exemplo, o classicismo de Rafael consegue, de certa maneira, harmonizar a tensão inerente à arte ocidental do retrato, qual seja, aquela entre a representação nua da realidade e do vivo e a busca do sentido da elevação e do belo, capaz de conferir ao representado a dignidade necessária para ter sua imagem imortalizada na memória dos homens.

Assim, o *Cicerone* apresenta uma interpretação da arte italiana que o transforma em algo mais do que um mero guia de viagem. Sua meta de “delinear contornos que a sensibilidade do visitante pudesse animar com um sentimento vivo”⁸⁵ encontra-se com um olhar que se coloca sobre as obras individuais, mas busca uma objetividade narrativa e uma compreensão de conjunto. Tal objetividade, no entanto,

⁸⁵ “Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.” BURCKHARDT, J. Der Cicerone. Band I. *Op. cit.*, p. XIV.

não impede que o discurso do *Cicerone* se coloque sempre antes da observação da obra, ao mesmo tempo em que suas considerações apresentam uma inteira submissão a ela. Deste modo, o historiador, ao longo de sua volumosa obra, abandona inteiramente o discurso filosófico-artístico, em favor de uma apreciação que se satisfaz em fundamentar uma ordem à multiplicidade dos monumentos. Sua apresentação das obras de arte segue, assim, o critério de uma apreciação histórica que observa o significado dos objetos, individualmente e no âmbito de sua circulação. Ele vislumbra o contexto que propiciou as obras, sem negligenciar o alcance das mesmas no campo das culturas artísticas. Seu olhar em direção à Itália, sua capacidade de absorver das obras de arte o que nelas há de essencial e de observar seu significado no interior da cultura em que foram geradas, são traços do *Cicerone* que acompanharão Burckhardt em suas obras futuras.

De qualquer modo, é significativo que ainda no livro de 1855, imediatamente depois da citada dedicatória a Kugler, Burckhardt tenha inserido como epígrafe à obra, uma frase de Plínio, o Antigo: “*Haec est Italia Diis sacra*”⁸⁶. Aqui, a voz de Plínio não soava somente como um hino à Itália.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. XIII.

Capítulo 2

1860: a figura do homem na *Civilização do Renascimento na Itália*

2.1. A preparação para a *Civilização do Renascimento na Itália*.

Quando, no outono de 1860, a *Kultur der Renaissance in Italien* saiu das prensas de uma antiga casa editora de Basileia, Jacob Burckhardt não podia prever a importância que o futuro lhe concederia. Malgrado sua peculiar sensibilidade para perceber os destinos históricos de seu tempo, foi para ele surpreendente a dimensão ganha pela obra já final do século XIX. Ao contrário, é curioso e significativo que o próprio autor, no momento da publicação, não escondesse as dúvidas e incertezas quanto ao valor da obra. “Foi enfim ainda um filho que me deu grandes preocupações”¹, referiu-se ao livro, numa carta a Heinrich Schreiber, em 19 de setembro de 1860, insinuando as dificuldades com as quais tinha-se defrontado no longo período de preparação.

Sobretudo, uma lacuna específica o atormentava: era como se ao seu livro faltasse uma parte. Ele tinha negligenciado uma análise detalhada da arte do Renascimento, e sobre isso não pôde silenciar: “nós tínhamos primeiramente pensado em preencher a maior lacuna do livro com uma obra especial sobre a ‘Arte do Renascimento’; propósito que pôde ser realizado apenas em parte”², afirmou logo nas páginas iniciais. De fato, o livro em questão era parte de um projeto de trabalho longamente elaborado e por algumas vezes reestruturado, um projeto que se confunde, em vários pontos, com todo o conjunto da obra de Burckhardt, mas que no livro de 1860 assumiu uma forma específica e revelou um anseio de continuidade.

É o biógrafo de Burckhardt, Werner Kaegi, quem afirma que a preparação da *Kultur der Renaissance in Italien* ocupou o período entre 1846 e 1860, ou seja, da

¹ Trecho contido em GHELARDI, Maurizio. *Op. cit.*, p. 217.

² Tradução livre do original: “Der grössten Lücke des Buches gedachten wir einst durch ein besonderes Werk über ‘Die Kunst der Renaissance’ abzuhelfen; ein Vorsatz, welcher nur geringertheils hat ausgeführt werden können.” BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien. In.: Gesammelte Werke*, Band III, Basel/Stuttgart: Schwabe, p. 1.

primeira viagem do autor a Roma até a elaboração final do manuscrito.³ Neste mesmo intervalo de tempo, o historiador trabalhou em diferentes projetos editoriais, já mencionados aqui. Desde as contribuições às segundas edições do *Handbuch der Geschichte der Malerei* e do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Franz Kugler, editados respectivamente em 1847 e 1848, até duas de suas obras principais, *Die Zeit Constantins des Grossen* (1853) e *Der Cicerone* (1855). É também neste período, como o denomina Kaegi, seus “Wanderjahre” (anos de viagem), que Burckhardt, entre as estadias na Itália e as temporadas de trabalho ao lado de Kugler em Berlim, ensina em Basileia e em Zurique, para, em 1858, estabelecer-se definitivamente no meio citadino basileense, ocupando ali cargo de professor na universidade. De qualquer modo, em meio a mudanças e voltas ocorridas no intervalo de tempo entre 1846 e 1860, desenha-se na mente de Burckhardt a grande e multiforme unidade histórica apresentada na síntese histórico-cultural a qual chamou *Die Kultur der Renaissance in Italien*.

Este caminho, no entanto, tinha começado em Roma, em 1846. Certamente, sua primeira viagem romana possuiu, já no momento de sua realização, um significado e uma expectativa especiais. “Daqui a quatro semanas e meia parto para Roma”, anunciou de Basileia a seu caro amigo Hermann Schauenburg, em fevereiro de 1846, para, em seguida, afirmar:

Vocês não fazem senão desafiar com cada vez maior audácia esta época indigna - eu, ao contrário, conservo silêncio a esse respeito, mas rescindi qualquer ligação com ela e justamente por isso me perco no doce Sul morto à história, mas que, admirável e silencioso monumento fúnebre, deverá me reencorajar, cansado como estou da modernidade, com seu brivido de antigüidade. Sim, quero esconder-me de todos: radicais, comunistas, industriais, doutos, ambiciosos, reflexivos, abstratos, absolutos, filósofos, sofistas, fanáticos do Estado, idealistas, - ais e istas de todos os gêneros! [...]

Tenho um meio pressentimento de que na Itália o meu espírito readquirirá em justo grau sua temperada energia e produzirá algo de bom - por que não dizê-lo?⁴

³Ver KAEGI, Werner. *Jacob Burckhardt: Eine Biographie*. Band III. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe Verlag, 1956, p. 647.

⁴“Ihr Wetterkerle wettet Euch immer tiefer in diese heillose Zeit hinein - ich dagegen bin ganz im Stillen, aber komplett mit ihr überworfen und entweiche ihr dehalb in den schönen faulen Süden, der der Geschichte abgestorben ist und als stilles, wunderbares Grabmonument mich Modernitätsmüden mit seinem altertümlichen Schauer erfrischen soll. Ja, ich will ihnen allen entweichen, den Radikalen, Kommunisten, Industriellen, Hochgebildeten, Anspruchsvollen, Reflektierenden, Abstrakten, Absoluten, Philosophen, Sophisten, Staatsfanatikern, Idealisten, aner und iten aller Art [...].”

A Itália tinha-lhe propiciado um fruto juvenil, as *Bilder aus Italien* (Imagens da Itália), editada após sua viagem de 1838. Agora, porém, ao leitor de Goethe tinha-se somado o olhar de historiador, formado pelas aulas de Gustav Droysen, de Leopold von Ranke, de Franz Kugler. Ao lado do poeta-viajante colocava-se então o historiógrafo que havia se formado em Berlim. Assim, a Roma de agora se lhe apresentava como o lugar privilegiado da assimilação de uma memória da antigüidade, do perdurar da civilização antiga. Porém, a essa imagem se juntava uma outra, bastante cara a Burckhardt naquele momento: a Itália assumia em sua mente a característica de um local de refúgio.

A amarga desilusão com o presente tinha provocado, nesta mesma época, o seu definitivo afastamento de qualquer ligação com a esfera da ação ou do pensamento políticos e impulsionava-lhe ao recolhimento contemplativo, levava-o ao encontro dos monumentos da “velha Europa”. Neste momento, no entanto, a imagem da Europa surgia esboçada na mente de Burckhardt através da desconfiança e da resignação diante dos acontecimentos de seu tempo. O gradativo crescimento da importância do papel desempenhado pelas discussões políticas no meio europeu, unido à contínua marcha de consolidação dos estados nacionais, que dilacerava as esferas tradicionais de poder, atuava como um reforço do viés pessimista de sua visão a respeito da contemporaneidade. Tornara-se inevitável sua ruptura interior com o mundo político germânico, cada vez mais sob o domínio do Império Prussiano, e com os caminhos abertos pela vida contemporânea.

Como contraponto ao cenário político germânico, oferecia-se a visão de sua cidade natal, especialmente até o ano de 1848. Basileia, anterior à revolta camponesa de 1848, era envolvida por uma atmosfera conservadora, profundamente protestante e próspera. Consciente do papel que havia desempenhado no contexto do saber

Ich ahne so halb und halb, dass mein Geist in Italien wieder die rechte stählerne Spannkraft erhalten und etwas Rechtes produzieren wird - warum es Dir niche sagen?" BURCKHARDT, Jacob. *Briefe*. (Ausgewählt und herausgegeben von Max Burckhardt) Basel/Birsfelden: Schibli-Doppler, s/d, pp. 143-144.

humanístico do século XVI, quando foi sede de importantes e eruditos editores, abrigo voluntário de Erasmo e de Holbein, a cidade conhecia, no século de Burckhardt, um novo florescimento dos estudos clássicos. Em 1818, ano do nascimento de Burckhardt, o Conselho de Educação de Basileia aprovava uma nova legislação educacional, que fazia entrar na cidade as ramificações do neo-humanismo alemão do final do século XVIII. Tal legislação atribuía ao *Pädagogium*, cuja atuação reforçava a ligação entre o liceu e a universidade, a tarefa de imprimir aos jovens da cidade o interesse e o conhecimento da cultura clássica. Burckhardt, que foi aluno e professor dessa instituição, adquire sua formação básica e secundária sob a vigência dessas leis educacionais. Mas não apenas ele estivera entre os basileenses dessa época, os quais, na maturidade, dedicar-se-iam ao estudo da Antiguidade. A solidez dos estudos clássicos revelar-se-ia em eruditos de sua geração, formados em Basileia, tais como Johann Jacob Bachofen, Arnold Böcklin, Carl Spitteler, para não falar de Friedrich Nietzsche, que para lá se transferiu, justamente para ensinar no *Pädagogium*.⁵ Paralelamente a tudo isso, seguia a vida política de Basileia. Cidade renana ligada à Confederação Helvética desde 1501, orgulhosa de sua tradição republicana. Cidade-Estado medieval transformada em Cantão suíço, plenamente soberano até 1848, antes da reforma estrutural por que passou a Confederação.

Jacob Burckhardt permanecia ligado a suas origens cidadinas e burguesas. E como tal, voltava as costas às discussões a respeito de seu tempo, movendo-se em direção ao “doce Sul”, como ele próprio afirmou. Assim, encontra Roma, pela primeira vez, em 1846.

Entretanto, é em sua segunda viagem romana, no inverno de 1847-48, quando vem esboçada, em sua origem, a idéia do livro editado em 1860. O próprio Burckhardt o teria confessado, em março de 1895, quando da visita de Ludwig von Pastor. “Naquele

⁵Sobre a profusão dos estudos clássicos em Basileia no século XIX, deteve-se BERCHTOLD, Alfred. *Bâle et Europe*. 2 vol. Lausanne: Payot, 1990.

É também importante a esse respeito a conferência pronunciada no Museu do Louvre, por ocasião do congresso *Relire Burckhardt*, e posteriormente publicada como: HEGER-ÉTINVRE, Marie-Jeanne. Jacob Burckhardt et la vie intellectuelle bâloise. In: ROSENBERG, Pierre (org.). *Relire Burckhardt. Principes et théories de l'histoire de l'art*. Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts,

momento formou-se em mim a primeira idéia sobre a *Kultur der Renaissance in Italien*”, afirmou em sua conversa com o historiador alemão.⁶ Ele tinha chegado em Roma em 11 de outubro de 1847, após os meses de trabalho em Berlim, onde colaborou na reedição dos citados manuais histórico-artísticos de Franz Kugler. Contudo, além do impacto causado pela imagem das ruínas romanas, um livro teria aberto os olhos de Burckhardt em direção ao *Quattrocento* italiano: “tornou-se infinitamente importante para mim [afirma ainda a Ludwig von Pastor] ter lido em 1847, em Roma, durante alguns dias, as biografias de Vespasiano da Bisticci”⁷. Ele se referia às *Vite di uomini illustri del secolo XV*, escrita pelo livreiro florentino que viveu até 1498 e que tinha deixado, com sua obra, uma narrativa biográfica de pontífices, reis, cardeais, bispos e arcebispos, homens de estado, príncipes, literatos e até mesmo de mulheres ilustres. São, ao todo, cento e três *vite*. Algumas em forma de comentários e biografias, outras à maneira de meras recordações episódicas, escritas, no entanto, como afirma o próprio autor, “*per avere illustrate l’opere degli uomini singolari*”. E, a seguir, acrescenta: “*se al tempo di Scipione Africano non fussi istato Livio e Sallustio ed altri degni iscrittori, periva la fama di sì degno uomo insieme con lui*”.⁸

Segundo o testemunho de Werner Kaegi, naquela oportunidade, Burckhardt teria lido a obra de Vespasiano, em sua reedição de 1839. Ou seja, na versão sem retoques organizada por Angelo Mai como parte de sua seleção de obras inéditas gregas, latinas e italianas, intitulada *Spicilegium Romanum*. Para Burckhardt, entretanto, o universo que se abria através da obra de Vespasiano, lançava sua imaginação histórica em direção às peculiaridades e aos feitos dos ilustres florentinos do *Quattrocento*. Mas não apenas isso. Por meio da leitura das *Vite* de Vespasiano da Bisticci, desabrochava frente a seus olhos um importante modelo da revitalização, no século XV, do gênero biográfico tão cultivado entre os antigos, gregos ou latinos. É sobretudo significativo o fato de ter-lhe sobrevivendo a idéia do livro de 1860 exatamente após o contado com o

1997. pp. 131-177.

⁶ No original: “Damals entstand bei mir der erste Gedanke zur Kultur der Renaissance in Italien.” Citação contida em KAEGI, Werner. *Jacob Burckhardt: Eine Biographie*. Band III. *Op. cit.*, p. 647.

⁷ No original: “Aber unendlich bedeutungsvoll wurde es für mich, dass mir in Rom 1847 für einen Tag die Biographien des Vespasiano da Bisticci geliehen wurden.” *Idem, ibidem*.

⁸ BISTICCI, Vespasiano da. *Vite di uomini illustri del secolo XV*. Volume Primo. Bologna: Romagnolli-

grandioso universo das *vite*, narradas pelo escritor florentino.

No entanto, após a leitura da obra de Vespasiano, ainda em sua segunda estadia romana, Burckhardt tem a idéia da construção de uma pequena biblioteca pessoal de história da cultura que serviria de base para um “grande plano literário”. Esse plano, ele o dividiu, segundo sua carta de Roma, escrita em janeiro de 1848 ao *Ratsherr* de Basileia, Andreas Heusler, nos seguintes blocos temáticos: a época de Péricles; a época do tardo império romano; o século VIII; a época dos Hohenstaufen; a vida alemã do século XV; a era de Rafael.⁹ Aqui, o momento histórico que se confunde com o que o historiador posteriormente denominaria Renascimento italiano recebe o título “A era de Rafael”. Sobre tal problema, comentou ainda Werner Kaegi, atentando para três aspectos específicos:

Primeiro, o plano de um estudo separado sobre o Renascimento surge inicialmente em conexão com a história da cultura da Idade Média, isto é, pensado como um quadro unitário [...]. Segundo, falta na redação final do título ‘A era de Rafael’ tanto o conceito de “*Kultur*”, como aquele de “*Renaissance*” [...]. Terceiro, o sinal mais forte na primitiva concepção é o artístico (Rafael) e não o histórico-cultural.¹⁰

Portanto, nessa primeira idéia de uma época histórica pensada em bloco, permaneceu a arte no centro da problemática. Não era ainda o “homem do Renascimento” a se colocar no eixo central da visão de Burckhardt da época idealmente concebida. De todo modo, aparece aqui o primeiro significativo sinal da elaboração burckhardtiana da unidade histórica a qual construiria em seu livro de 1860.

Porém, pouco tempo depois de sua segunda estadia em Roma, Burckhardt elabora, na Universidade de Basileia, um curso acadêmico no qual “enfrenta pela

Dall’Aqua, 1892, p. 1.

⁹Ver KAEGI, Werner. *Op. cit.*, p. 649.

Ver também GANZ, Peter. Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien: Handwerk und Methode*. In: GUGGISBERG, Hans R. (herg.). *Umgang mit Jacob Burckhardt*. Band I. Basel; Munchen: Schwabe; C. H. Beck, 1994, p. 38.

¹⁰ “[...] erstens, dass der Plan einer Sonderstudie über die Renaissance zuerst im Zusammenhang einer Kulturgeschichte des Mittelalters auftaucht [...]. Zweitens fehlt in dieser Urfassung des Titels - ‘Zeitalter Rafaels’ - sowohl der Begriff der ‘Kultur’ wie derjenige der “*Renaissance*” [...]. Drittens ist der Hauptakzent in der Urkonzeption ein künstlerischer - ‘Rafael’ - und nicht ein kulturhistorischer.” KAEGI, Werner. *Op. cit.*, p. 649.

primeira vez diretamente o tema da relação entre Idade Média e Renascimento”¹¹, afirmou Maurizio Ghelardi, em seu trabalho de organização e interpretação dos manuscritos burckhardtianos de cursos e conferências tidas no período entre 1848 e 1859. Nestas aulas ministradas no inverno de 1849-50, intituladas *Vorlesungen über Blütezeit des Mittelalters* (Lições sobre a florescência da Idade Média), Jacob Burckhardt buscou trabalhar em conjunto o universo cultural e artístico, unidos em sua formulação de um esboço sobre as diferenciações entre o mundo italiano e aquele ao norte dos Alpes, no final da Idade Média.

Como Dante com a sua forma férrea e fechada [afirmou Burckhardt] contrasta com a difusa e amébrica poesia nórdica de então, assim também a pintura deu um grande passo adiante na direção do que é determinado e vivo, graças ao contemporâneo Giotto.¹²

E, privilegiando o aspecto metodológico, em outro trecho citado por Maurizio Ghelardi, comenta o historiador suíço:

Se o quadro de qualquer época cultural passada deve ser perfeito na recordação dos homens, a ela certamente não deve faltar a arte figurativa. Enquanto o caráter de uma época passada é transmitido nas notícias e nos monumentos da existência política, assim os costumes e os usos são transmitidos claramente na literatura, na concepção religiosa, ainda que os presságios e os ideais mais recônditos, e então mais verdadeiros e não intencionais, são confiados aos pósteros talvez somente graças à figuração artística.¹³

É grande a importância desses dois fragmentos do manuscrito de 1849-50 para a compreensão de alguns aspectos de futuros trabalhos de Burckhardt. Em primeiro lugar, torna-se claro o quanto o arranjo da *Kultur der Renaissance in Italien* é fruto de

¹¹ “[...] Burckhardt affronta per la prima volta direttamente il tema del rapporto tra Medioevo e Rinascimento.” GHELARDI, Maurizio. *La scoperta del Rinascimento: L’Età di Raffaello* di Jacob Burckhardt. Torino: Einaudi, 1991, pp. 87-88.

¹² “Come Dante con la sua forma ferrea e chiusa contrasta con la diffusa e amebica poesia nordica di allora, così anche la pittura fece un grande passo avanti nella direzione di ciò che è determinato e vivo, grazie al contemporaneo Giotto.” Citado por GHELARDI, Maurizio. *Idem, ibidem*, p. 96.

¹³ “Se il quadro di una qualsiasi epoca culturale passata deve essere perfetto nel ricordo degli uomini, a essa certo non deve essere mancata l’arte figurativa. Mentre il carattere di un’epoca passata si trasmette nelle notizie e nei monumenti dell’esistenza politica, così i costumi e gli usi si trasmettono chiaramente nella letteratura, nella concezione religiosa, anche se i presagi e gli ideali nascosti, e dunque più veri e non intenzionali, sono affidati ai posteri forse solo grazie alla figuração artistica.” Trecho de Jacob Burckhardt, citado por Maurizio Ghelardi, *idem, ibidem*, p. 95.

um recorte que omite, a contragosto do próprio autor, uma análise do fenômeno artístico. Em segundo lugar, tais fragmentos permitem perceber que o historiador orienta-se em direção ao mundo italiano da época de Dante e Giotto a partir de uma visão de conjunto que reúne arte e cultura. Se enquadrarmos tal procedimento no mencionado esboço de seu “grande plano literário” de janeiro de 1848, no qual a expressão artística aparece no centro de sua análise conjunta da “Era de Rafael”, estamos então no contexto de formação de seu livro de 1855, *Der Cicerone*. Além disso, o primeiro trecho citado, no qual Burckhardt põe as figuras de Dante e de Giotto no centro da problemática entre o universo italiano e o mundo nórdico no final do período medieval, revela também um importante dado, com o qual o historiador constrói sua interpretação histórica. Aqui, no vértice do movimento histórico aparecem os indivíduos, compreendidos em sua ação concreta no mundo. Através das ações do literato e do artista, interpretadas em conjunto, Burckhardt buscava, como ele próprio havia afirmado, tocar os “mais recônditos” e “mais verdadeiros ideais” humanos da tardia Idade Média italiana. O *Cicerone*, entretanto, como vimos no capítulo anterior, não foi escrito tendo em vista primordialmente o problema a respeito do Renascimento. De maneira diversa, sua realização foi impulsionada muito mais por uma problemática histórico-cultural referente ao universo italiano como um todo, problemática que teve seu eixo central localizado na apreciação do fenômeno artístico.

No entanto, a conexão entre cronologia e biografia, com um esboço do Renascimento compreendido como época histórica, deu-se primeiramente nas conferências de outubro e novembro de 1850, sobre o Arcebispo de Basileia: *Andreas von Krein und der letzte Concilversuch in Basel (1482-1484)* (Andreas von Krein e a última tentativa de conciliação em Basileia).¹⁴ Aqui, a partir de um episódio específico, Burckhardt constrói um cenário no qual a problemática da dissolução histórica da Idade Média é discutida no meio eclesiástico e religioso. O episódio de Andreas von Krein é apresentado no interior de um quadro histórico que tem seu início com o Concílio de Constança, mas que percorre um caminho trilhado por cismas religiosos e discussões teológicas. A exposição de Burckhardt é, portanto, localizada no dramático período em

¹⁴Sobre esse ciclo de conferências ministradas em Basileia, comentam tanto o biógrafo de Burckhardt,

que a Igreja se debate, em meio à sucessão de concílios eclesiásticos, para manter sua unidade, comprimida entre perigos internos e externos, entre os movimentos reformistas e a marcha dos turcos em direção ao Ocidente. Nesse jogo de forças, o papado se lança no âmbito de discussões com setores religiosos, mas também com o poder temporal. Neste cenário, o historiador encontra a obra monumental do Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini), a qual terá importância central para seu livro de 1860, *A Civilização do Renascimento na Itália*.

De todo modo, como afirma tanto Werner Kaegi quanto Maurizio Ghelardi, dá-se nesse ciclo de conferências o prematuro esboço de uma “*Kultur der Renaissance*”, ainda que o cenário não seja o meio italiano. Kaegi, sobretudo, ressalta o tom essencialmente negativo da interpretação do episódio por parte de Burckhardt, que acentuou a atmosfera de corrupção entre os eclesiásticos, postos a negociações dentro do próprio universo da Igreja, mas também fora dele, no cenário político. Assim, o episódio, aparentemente secundário, da atuação do Bispo Andreas von Krein nesse amplo contexto, representou o exemplo particular de um acontecimento macro, em que, paralelamente às discussões teológicas, os autores e as fontes da Antigüidade ilustram o cenário dos debates.

É, no entanto, em 1855, após a edição do *Cicerone*, quando assume a cátedra de História da Arte no Politécnico de Zurique, que Burckhardt toma para si, de modo sistemático, o problema do Renascimento italiano. Numa carta de outubro de 1855, referindo-se à viagem que originou o *Cicerone*, o historiador comenta:

[...] há um pensamento torturante que me oprime de um ponto de vista científico e que, provavelmente, absorverá por anos todas as forças de que disponho: trata-se de fato do núcleo de uma grande pesquisa sobre a história do belo. Trouxe esta ‘moléstia’ o ano passado da Itália e creio que, se não conseguir realizar esta coisa, não poderei morrer em paz.¹⁵

Werner Kaegi, *Op. cit.*, p. 650-651, quanto Maurizio Ghelardi, *Op. cit.*, pp. 96-105.

¹⁵ “Und dann ist ein wissenschaftlicher Quälgeist über mir, der vielleicht auf Jahre hinaus alle meine disponiblen Kräfte in Anspruch nehmen wird, der Keim einer grösseren Forschung in der Geschichte des Schönen. Ich habe diesen ‘Besten’ voriges Jahr aus Italien mitgebracht und glaube nun, ich könnte nicht ruhig sterben, wenn ich nicht in dieser Sache mein Schicksal erfüllt habe.” BURCKHARDT, J. *Briefe. Op. cit.*, pp. 189-190.

De fato, Burckhardt anuncia aqui o rumo de seus estudos. A proposta é, como se sabe, tratar o Renascimento italiano na totalidade de sua abrangência, porém conservando ainda aquele ponto de vista presente no plano original, apresentado em 1848, indicado no título “A Era de Rafael”. O estudo, portanto, permanece nesse modelo, como se pode observar na afirmação de “uma grande pesquisa sobre a história do belo”. A Itália, que o *Cicerone* havia magistralmente apresentado, encontra agora, nas anotações e fichamentos de suas leituras e nos manuscritos de seus cursos zuriqueses, uma indagação histórica que sustenta em seu centro a problemática do Renascimento italiano. A grande síntese histórica começa, então, a apresentar-se de modo definitivo em sua mente, entretanto, não ainda como será apresentada na *Kultur der Renaissance in Italien*. No período zuriquês, o historiador persegue aquele projeto totalizante de englobar, num mesmo estudo, a arte e a cultura renascentistas. Assim, Burckhardt coloca-se sistematicamente sobre as fontes italianas, durante o período em que lecionou em Zurique, entre 1855 e 1858.

Em Zurique propriamente, como demonstra Werner Kaegi, Burckhardt começou a organizar três grupos de anotações preparatórias para a escrita da *Kultur der Renaissance*.¹⁶ Porém, significativamente o primeiro grupo de excertos foi dividido de acordo com uma ordenação por autor: “sobre Leon Battista Alberti”, “sobre Bandello” e “sobre Dante”. Organização que revela, mais uma vez, como Burckhardt centralizava em determinados indivíduos sua metodologia e sua indagação histórica. Neste sentido, são reveladoras, ainda, as seguintes palavras de Kaegi:

O caderno com as anotações sobre Leon Battista Alberti é o mais extenso; ele se ocupou em primeiro lugar do *De re aedificatoria*, mas além disso conteve ainda outras anotações, prevalentemente histórico-artísticas, anotações que estabelecem uma pronunciada conexão histórico-cultural. O ‘Bandello-Excerpt’ possui de antemão sua natureza de tendência histórico-cultural. O ‘Dante-Excerpt’ reflete uma mais clara problemática do livro sobre o Renascimento.¹⁷

¹⁶KAEGI, W. *Op. cit.*, p. 654.

¹⁷“Das Heft mit den Excerpten aus Leon Battista Alberti ist das umfangreichste; es bezieht sich in erster Linie auf das ‘De re aedificatoria’, enthält daneben auch andere, vorwiegend kunsthistorische Notizen, stellt aber diese Notizen in einen ausgesprochenen kulturhistorischen Zusammenhang. Das Bandello-Excerpt ist seiner Natur nach zum vornherein kulturhistorisch gerichtet. Das Dante-Excerpt spiegelt die

Ainda a respeito do tratamento da obra de Dante, pode-se verificar, a partir do estudo de Kaegi sobre os cadernos de apontamentos da fase zuriquês de Burckhardt, o quanto o poeta florentino era significativo para a elaboração da tese que seria apresentada no livro de 1860. Com as seguintes palavras, Burckhardt inicia o excerto sobre Dante:

É muito importante a noção de Virgílio como mestre dos *estilos*. Pela primeira vez na Idade Média, tem-se a idéia de que o estilo possa ser algo *historicamente passado*, do qual se possa apropriar livremente... Dante sabe a *Eneida* de cor... [...] O mais antigo programa claro do Renascimento.¹⁸

Seguindo a organização histórico-biográfica, Burckhardt ampliou o circuito das anotações, passando de Dante para “Petarca e a fama”¹⁹ (*Petrarca und der Ruhm*), da seleção de novelas de Matteo Bandello para as “vidas” de Filippo Villani, de Leon Battista Alberti para Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II). Enea Silvio, qualificado por Burckhardt de “*Lieblingsautor*” (autor predileto), começa a ser interpretado, já nos apontamentos de suas leituras do período zuriquês, como medida e modelo para pensar a civilização do *Quattrocento* italiano como um todo. E o historiador começa a utilizar-se da obra do erudito papa para interpretar episódios simbólicos da vida italiana de então. Em 1857, por exemplo, numa conferência proferida na *Züricher Antiquarischen Gesellschaft* (Associação de Antiguidades de Zurique), Burckhardt parte da descrição do sétimo livro dos *Commentarii* de Pio II para empreender uma “Descrição das festas de Corpus Christi em Viterbo, no ano de 1462” (*Beschreibung des Fronleichnamisfest zu Viterbo im Jahre 1462*). Nessa oportunidade, o historiador suíço traduz e comenta a colorida descrição de Piccolomini.²⁰

Problematik des Renaissancebuches am eindeutigsten.” *Idem, ibidem*.

¹⁸ “Sehr bedeutend die Erkenntnis von Virgil als Meister des *Stiles*. Zum erstmal im Mittelalter die Erkenntnis, dass der Stil etwas *Geschichtlich-Vergangenes* sein könne, das man sich frei aneignen könne... Dante kann die Aeneide auswendig... [...] Frühestes deutliches Programm der Renaissance.” Citado por KAEGI, W. *Idem, ibidem*, pp. 654-655.

¹⁹ Uma detalhada descrição das anotações de Burckhardt sobre “Petarca e a fama” é apresentada por GANZ, P. *Op. cit.*, pp. 52-54.

²⁰ Sobre a conferência pronunciada por Burckhardt em Zurique, comenta Peter Ganz. *Idem, ibidem*, especialmente p. 40.

No entanto, duas obras foram importantes, nesse momento, para que Burckhardt pudesse compôr o arranjo histórico-biográfico de suas anotações. Em primeiro lugar, a *Rerum italicarum scriptores*, do grande bibliotecário de Modena no século XVIII, Muratori, infinitamente citada nas notas do livro de 1860. Em segundo lugar, os vários volumes do *Archivio storico italiano*, onde o historiador se deparava com as inestimáveis crônicas modernas, os anais e uma série de *vite* ali narradas por vários autores dos séculos XVIII e XIX. Em ambos os casos, Burckhardt encontrava uma gama de notícias biográficas e de crônicas de acontecimentos significativos na Itália, na época que o interessava. Porém, em Muratori, mais do que uma fonte para sua pesquisa, ele encontrou um importante pressuposto científico. Através da obra de Muratori, Burckhardt obteve um modelo de organização da obra dos importantes escritores italianos, a partir do qual pôde sistematizar um *corpus* sobre o qual desenvolver sua pesquisa. Além disso, com Muratori, o historiador suíço teve ainda o exemplo de como conceber uma obra de caráter histórico em que no centro da apresentação estejam o homem e sua realização.

Porém, o tratamento do indivíduo no centro da indagação histórica de Burckhardt apresenta-se, nos anos em que o historiador trabalhou em Zurique, numa perspectiva onde a história da arte e a história da civilização são trabalhadas conjuntamente. Assim, ao lado dos apontamentos de caráter biográfico, Burckhardt compôs as “anotações artísticas” (*Kunst-notizen*), organizadas como comentários sobre as obras de arte e seus respectivos autores. Ele pensava, como pode-se deduzir, conceber um intercâmbio entre as duas séries de apontamentos na composição da *Kultur der Renaissance*.

Porém, ao lado das anotações encontradas nos cadernos deixados por Burckhardt, os trechos manuscritos de suas aulas zuriquesas, a que temos acesso através dos citados estudos de Maurizio Ghelardi e de Peter Ganz, compõem o quadro preparatório para a *Kultur der Renaissance*, entre 1855 e o início de 1858. Nos cursos ministrados no Politécnico de Zurique, Jacob Burckhardt já esboça uma periodização sobre o Renascimento, ao mesmo tempo em que acena para a fundamental problemática

da redescoberta da antigüidade. No curso ministrado durante o inverno de 1856-57, ele chega a afirmar que “enquanto os remanescentes países ocidentais criaram, movendo por sua própria inspiração, a arte e a vida, na Itália já a partir dos séculos XII e XIII impôs-se sempre esta imagem de Roma, a qual perseguiu as pessoas até mesmo em seus sonhos”²¹. E Burckhardt, de acordo com as anotações de suas leituras e com os manuscritos de seus cursos em Zurique, segue buscando os traços que caracterizem este universo italiano na arte e na literatura. Assim, observa nos retratos de Giotto o ocaso da idéia de honra; assim, percebe na poesia de Luigi Pulci e de Matteo Boiardo um tratamento essencialmente burlesco e irônico dos romances de cavalaria.²²

A análise conjunta da arte e da cultura permanece no centro de seu projeto de trabalho quando, já no retorno definitivo a Basiléia, onde assume a cátedra na universidade, responde ao rei Maximiliano II da Baviera, na carta de maio de 1858:

O intento seria aquele de considerar o Renascimento como pátria e origem do homem moderno, seja no que diz respeito ao modo de pensar e sentir, seja no que tange ao mundo das formas. Parece-me possível tratar estas duas grandes temáticas de modo oportunamente paralelo, fundindo a história da civilização com a história da arte.²³

Porém, ao mesmo tempo em que assumia o cargo de professor no *Paedagogium* e na Universidade de Basiléia, além do compromisso das conferências regulares para um público geral, Burckhardt sofria intimamente com as perdas do pai e do amigo Franz Kugler. Sofria ainda com o assédio de Paul Heyse para que completasse os trabalhos inacabados de Kugler. Neste mesmo momento, a massa de materiais sobre o Renascimento aumentava e o atormentava a idéia de dar uma forma às suas indagações. É esse o instante em que sua correspondência deixa transparecer a impossibilidade de levar a cabo o inteiro projeto de tratar paralelamente as temáticas em

²¹ “Mentre i rimanenti paesi occidentali crearono muovendo dalla loro propria ispirazione l’arte e la vita, in Italia già a partire dai secoli XII e XIII si interpose sempre questa immagine di Roma, la quale perseguitò la gente perfino nei loro sogni.” Citação contida em GHELARDI, M. *Op. cit.*, p. 135.

²² Ver *Idem, ibidem*, pp. 127-153.

²³ “die Renaissance sollte dargestellt werden in soweit sie Mutter und Heimath des modernen Menschen geworden ist, im Denken und Empfinden sowohl als im Formenbilden. Es erschien als möglich, diese beiden grossen Richtungen in einer würdigen Parallele zu behandeln, Kunst- und Culturgeschichte zu verschmelzen.” BURCKHARDT, Jacob. *Briefe. Op. cit.*, p. 215.

seu livro, fundindo a história da civilização com a história da arte. “O plano original do livro pertence, de agora em diante, ao passado [revela-nos Kaegi] [...]. Burckhardt desistiu então de uma apresentação unitária da história da civilização e da história da arte, para salvar somente alguma coisa da obra.”²⁴ Então, o historiador começa a selecionar as anotações. É nesse momento que Paul Heyse tinha a oportunidade de ler, numa carta que Burckhardt lhe enviara, a seguinte afirmação:

Ontem, por exemplo, recortei, para poder novamente classificar com base nos argumentos, setecentas pequenas fichas só com citações de Vasari que havia recolhido num livreto. De outros autores tenho já cerca de mil duzentas e cinquenta fichas sobre arte e duas mil sobre cultura. Mas quanto de tudo isto poderei verdadeiramente utilizar? [...]

Só em similares condições posso de fato esperar realizar durante o inverno, baseado num plano já muito reduzido, o meu trabalho como um ‘Renaissance-Fragment’.²⁵

A redução do plano da obra diz respeito essencialmente à separação do estudo de história da cultura daquele de história da arte. Tal procedimento deveu-se, em primeiro lugar, não a uma conclusão metodológica, mas às possibilidades momentâneas de realização do livro. Da massa de anotações que havia acumulado sobre o Renascimento italiano, o historiador podia, naquele momento, dedicar-se apenas a uma parte. Nessas circunstâncias, ele escolheu resolver o problema abrindo mão do plano inicial de analisar conjuntamente a arte e a cultura do período. Assim, excluiu a apresentação da arte do Renascimento do projeto de seu livro de 1860.

Sabe-se que Jacob Burckhardt escreveu o manuscrito da *Kultur der Renaissance in Italian* entre o outono de 1858 e o verão de 1860²⁶, com base numa

²⁴ “Der Grundplan des Buches gehört von jetzt an der Vergangenheit an [...]. Burckhardt hatte nun auf die darstellerische Einheit von Kunst- und Kulturgeschichte verzichtet, um *nur* etwas von dem Werk zu retten.” KAEGI, Werner. *Op. cit.*, p. 665.

²⁵ “Ieri, ad esempio, ho tagliato, per poter nuovamente classificare in base all’argomento, settecento piccole schede solo con citazioni da Vasari che avevo raccolto in un libretto. Di altri autori ho già circa mille schede in quarto sull’arte e duemila sulla cultura. Ma quanto di tutto questo potrò veramente utilizzare? [...].”

Solo in simili condizioni posso infatti sperare di poter realizzare durante l’inverno, in base a un piano già molto ridotto, il mio lavoro come un ‘Renaissance-Fragment’.” Citado por: GHELARDI, Maurizio, *Op. cit.*, p. 214.

²⁶ Ver GANZ, Peter. *Op. cit.*, p. 44.

Ver também KAEGI, Werner. *Op. cit.*, p. 649.

reclassificação dos excertos, realizada nas férias de verão de 1858. Porém, reclassificar os materiais significava, além de redimensionar a obra, repensá-la também em seu aspecto metodológico. Na direção do que ele próprio havia afirmado a Paul Heyse, através da carta acima citada, tolher de seu projeto sobre a *Kultur der Renaissance* um estudo do fenômeno artístico integrado a uma análise das demais expressões da época significava perder a dimensão totalizante de seu trabalho, transformando-o apenas num estudo fragmentário do Renascimento italiano, num “*Renaissance-Frangment*”. Para Burckhardt, a arte, como fenômeno do espírito, tem seu lugar na história da civilização (*Kulturgeschichte*). Ao mesmo tempo, abdicar de observá-la dentro de seu amplo campo de relações culturais, significava abrir mão do sentido de totalidade em que se assentava sua indagação histórica. Entretanto, na exigência de redimensionar seu livro, o historiador suíço sentiu-se obrigado a repensar sua metodologia. Daí surgiu a necessidade de definir um lugar separado para a arte dentro da história da civilização, um lugar onde o fenômeno artístico fosse tratado como um tema da *Kulturgeschichte*, algo como uma disciplina própria. Tal tarefa, no entanto, Burckhardt reservou para o futuro. O momento pedia um esforço de outra natureza. Era necessário conceber uma síntese histórico-cultural que imprimisse ao Renascimento italiano um sentido de unidade, ainda que nesse arranjo faltasse a dimensão artística.

Porém, antes de que sua síntese histórica assumisse uma forma definitiva, ele quis deixar, mesmo em caráter de mero esboço, um aspecto unitário às anotações de seus estudos em Zurique sobre a Renascença italiana, quase como numa maneira de apresentar o que deveria ter sido o livro de 1860. Assim, no semestre de inverno de 1858-59, Burckhardt apresenta em Basileia o ciclo de conferências denominado “A Era de Rafael”.²⁷ Deste modo, pelo menos seu caro público de concidadãos poderia testemunhar os traços de uma pesquisa que o historiador não pôde levar a cabo naquele momento. Uma pesquisa que apresentava ainda o dorso de seu projeto original de fundir a arte e a história da civilização. As conferências de 1858-59 mostravam, então, a um

²⁷ Maurizio Ghelardi apresenta o inteiro manuscrito sobre as conferências de 1858-59 como apêndice de seu estudo supra citado. BURCKHARDT, Jacob. Vorlesungen über Renaissance gehalten in der Aula des Museum. Winter 1858-59 vor 285 Zuhörern. In: GHELARDI, Maurizio. *Op. cit.*, Appendice 3. pp. 233-282.

público de cerca de 285 pessoas, o desenho provisório de um objetivo distante.

Na apresentação do manuscrito dessas aulas, Maurizio Ghelardi afirma que trata-se de “uma série de conferências nas quais pela primeira vez [Burckhardt] desenha o inteiro arco de seu projeto e de sua reflexão sobre o Renascimento”, mas alerta que tal material “não representa o esquema ou o dorso da célebre obra”²⁸. Embora a problemática conduzida no livro de 1860 esteja presente nessas conferências, um traço distingue as duas concepções: no ciclo de conferências sobre Rafael, Burckhardt lança ainda sobre a referida época histórica um olhar de conjunto, no qual a história da cultura e a história da arte aparecem unificadas, tendo no centro de sua indagação, no entanto, um representante do universo artístico. Era a apresentação de um projeto que havia sido originalmente concebido naquela viagem romana de 1847-48.

Tal arranjo será alterado, como foi dito, na redação final do manuscrito que originou a *Kultur der Renaissance in Italien*, estabelecendo uma separação entre história da cultura e história da arte, distinção fundamental para se compreender a forma adquirida pela obra de 1860.

Assim, numa nova sistematização dos envelopes de anotações que tinham sido organizados de acordo o projeto anterior, Burckhardt chega a um esboço para a escrita da *Kultur der Renaissance*. As “anotações artísticas” ficaram guardadas provisoriamente para trabalhos futuros. Em 1867, como parte da coleção *Geschichte der Baukunst* (História da Arquitetura) que havia sido idealizada por Franz Kugler, Burckhardt edita a *Geschichte der neueren Baukunst* (História da Arquitetura Moderna), tratando dessa arte na Itália. A obra seria reeditada, em 1878, com um novo título: *Geschichte der Renaissance in Italien* (História do Renascimento na Itália). Em 1898, um ano após a morte de Burckhardt, Hans Trog editou os manuscritos sobre a pintura italiana do Renascimento, que o historiador havia composto nos últimos anos de

²⁸ “[...] una serie di conferenze nelle quali per la prima volta disegna l’intero arco del suo progetto e della sua riflessione sul Rinascimento.”

“[...] il manoscritto delle conferenze basilesi non è lo schema o il torso rimasto della celebre opera.” GHELARDI, M. *Op. cit.*, respectivamente pp. 155 e 156.

sua vida, as *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Contribuições à História da Arte Italiana). O manuscrito sobre a escultura foi publicado somente em 1934, organizado por Heinrich Wölfflin como terceiro volume das *Obras Completas* de Burckhardt, sob o título *Randglossen zur Skulptur der Renaissance* (Anotações Marginais à Escultura do Renascimento).

Com relação à escrita da *Kultur der Renaissance in Italien*, Burckhardt reordenou seus envelopes de anotações, de acordo com o plano reduzido sobre o qual se baseou. O último projeto da escrita teve a seguinte forma:

“Política I; Política II; Guerra; Hierarquia I; Hierarquia II; Humanismo I; Humanismo II; Natureza e Mundo; Descoberta do Homem; Estatística; Valores, etc.; Costume Exterior; Classes; Festas e Mistérios; Poesia; Individualismo; Fama, etc.; Paixão; Superstições, etc; Religião.”²⁹

Antes que o livro fosse editado, entretanto, o historiador iria apresentar, em três conferências, parte de seu conteúdo. Em 3 de janeiro de 1859, no Salão do Museu de Basileia, ele falou a respeito do sentimento em relação à natureza no Renascimento, na palestra intitulada “Sobre a beleza das paisagens” (*Über landschaftliche Schönheit*). Em 10 de janeiro de 1860, deu uma aula sobre o projeto de César Borgia de subir ao trono papal, a qual chamou “Primeiro plano de secularização do Estado da Igreja” (*Frühere Säkularisationspläne im Kirchenstaat*). Em 9 de fevereiro desse mesmo ano discorreu sobre “Veneza e Florença no século XV”, na Universidade de Basileia.³⁰ A *Kultur der Renaissance* começava a surgir em seu aspecto definitivo. Nessas três oportunidades, Burckhardt a apresentava oralmente e de modo fragmentado.

Mas a integridade de seu estudo seria, em pouco tempo, tornada pública. Em setembro de 1860, o livro saiu editado. Sua forma não representou mais do que uma reelaboração reduzida do projeto que o autor havia formulado ao longo dos anos. No entanto, a forma assumida pelo livro possibilitou uma imagem tão forte quanto verossímil do Renascimento italiano, de modo que ainda em nossos dias é impossível

²⁹O plano final de escrita da Burckhardt, conservado entre os seus manuscritos, é apresentado por KAEGLI, Werner. *Op. cit.*, p. 669, mas também por GANZ, Peter. *Op. cit.*, pp. 41-42.

imaginar o período histórico destacado do quadro de época concebido por Jacob Burckhardt. E este período, em sua formulação, compreendeu todo o arco temporal desde a queda dos Hohenstaufen até a dominação espanhola na Itália. No interior desses limites, sua visão percorreu os caracteres comuns à poesia, à narrativa literária, à vida religiosa, às construções políticas em solo italiano.

2.2. Biografia e autobiografia na *Civilização do Renascimento na Itália*.

Com a edição, em 1860, de seu livro *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Jacob Burckhardt apresentava seu longo trabalho de síntese histórica do período a que chamou Renascimento italiano. Tal escrito, concebido como apresentação dos contornos ideais de uma específica época cultural, portou, no entanto, o sub-título “um ensaio” (*ein Versuch*). Ensaio, não no sentido de um gênero narrativo situado a meio caminho entre a ciência e a literatura, ao qual corresponderia o termo alemão “*Essay*” (tomado do francês “*essai*”). Mas sim “*Versuch*”, ensaio, entendido como experimento, como tentativa, como um novo método a desenvolver. Um método muito pouco esquemático, que buscava conceber a época histórica primeiramente como unidade, mas também como uma continuidade aparente, retalhada de modo arbitrário. Uma época não delimitada por uma datação precisa, com um início e um final muito claros. Mas um espaço de tempo mais ou menos definido entre o império de Frederico II e o Saque de Roma. Voltado para esse período, o historiador teve que lidar com a estaticidade de uma descrição sincrônica e o dinamismo dos acontecimentos históricos.

E longe de submeter o leitor a uma minuciosa exposição de seu método de trabalho, Burckhardt apenas apontou, no primeiro parágrafo do livro, alguns aspectos do caráter de seu ensaio histórico. “A dificuldade mais grave [...] [afirmou ele] é a de ter que decompor um grande contínuo espiritual em categorias separadas, muitas vezes aparentemente arbitrárias, para dar a ele algo como uma representação.”³¹ De fato, uma

³⁰ Sobre tais conferências, ver GANZ, Peter. *Op. cit.*, p. 45.

³¹ “Es ist die wesentlichste Schwierigkeit [...], dass sie ein grosses geistiges Kontinuum in einzelne scheinbar oft willkürliche Kategorien zerlegen muss, um es nur irgendwie zur Darstellung zu bringen.”

representação que conferisse a essa grande unidade histórica uma imagem verossímil.

Todavia, o caráter do “ensaio” de Burckhardt revelou uma tensão, ao mesmo tempo indissolúvel e reveladora; uma tensão presente entre as linhas de sua escritura, como revelação de uma outra, localizada no interior do tecido histórico: como conceber o traçado que delimite a unidade histórica do período, sem apagar o brilho e as cores das realizações individuais dos que viveram e atuaram na época? como descrever a civilização, em seu conjunto, sem perder de vista os traços pessoais daqueles homens tão plenos de caráter? Essa tensão, Burckhardt a insinuou, no inteiro desenvolvimento do livro, sem, em momento algum, afirmá-la de forma categórica.

Talvez o caráter de sua história da civilização (*Kulturgeschichte*), concebida como campo específico do conhecimento histórico, carregasse já como traço uma tensão permanente entre a descrição das realizações individuais e a apresentação dos quadros unitários de época. Entretanto, quando seu olhar se volta para um período histórico cuja característica principal é a construção da moderna idéia de indivíduo, tal tensão ganha um significado ainda maior. Para apresentar uma imagem unitária do Renascimento italiano, sem ofuscar o foco de onde emana sua intensa luminosidade, nada mais verdadeiro do que partir da vida dos próprios homens dessa época, partícipes de um processo que revela a tomada de consciência de si e do mundo exterior.

Este fenômeno originalmente italiano será interpretado, então, como nascimento do individualismo, como descoberta do homem e do mundo, como rompimento com o universo medieval, como redespertar da Antigüidade. Todavia, em meio à abertura vislumbrada pelas definições pouco herméticas de Burckhardt, a sua idéia do “desenvolvimento do indivíduo” talvez seja o elemento que melhor sirva para reunir os demais aspectos concorrentes a uma possível unificação dos eventos no período determinado. Desta maneira, não apenas pela beleza da imagem conseguida pelas palavras de Burckhardt, mas, primordialmente, devido à objetividade alcançada por sua interpretação do problema historiográfico sobre o qual se coloca, um trecho da

Civilização do Renascimento na Itália foi considerado por muitos como a mais sintetizada definição do conjunto da era renascentista. Ele diz:

Na Idade Média, os dois lados da consciência - um voltado para o mundo e o outro para o interior dos próprios homens - jaziam semi-adormecidos ou semi-despertos, sob um véu comum. Véu tecido de fé, preconceitos infantis e ilusão, através do qual o mundo e a história apareciam sob cores bizarras; o homem apenas se reconhecia como raça, povo, partido, corporação, família, ou sob qualquer outra forma geral e coletiva. Na Itália, por primeiro, este véu se desfez nos ares, despertando enfim uma consideração e um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Mas, ao mesmo tempo, ergue-se, pleno de força, o aspecto *subjetivo*; o homem torna-se *indivíduo* espiritual, e se reconhece como tal.³²

Esta tendência ao desenvolvimento da personalidade, Burckhardt a percebe como um fenômeno exclusivamente italiano, e procura defini-la como uma oposição aos aspectos característicos da vida medieval. Para Burckhardt, é na Itália, por volta do final do século XIII, onde as personalidades assumem um caráter grandioso, em oposição aos homens medievais, que, nesta época, nos países do Norte, portavam a marca de um povo, de uma corporação, de uma família. A noção de honra do cavaleiro medieval é radicalmente dissipada pelo sentido da glória renascentista.

A força de evidência e a espontaneidade, com que as características do individualismo se impõem na nova era, arrastam a seu redor todos os setores da vida humana, constroem a seu molde a totalidade das instituições, conferem às existências um teor próprio, para, em seguida, extrapolar as fronteiras italianas e assumirem um caráter europeu. Esta fatalidade histórica possui a força suficiente para desintegrar todo o universo medieval, para conferir aos gestos e às roupagens expressões e traços renovados.

³² “Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewusstseins - nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst - wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objektive* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive*; der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches.” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in

No entanto, o problema da passagem entre Idade Média e Renascimento continha, para Burckhardt, um elemento fundamental: a descoberta do antigo. Em sua interpretação, desde o século XIV a Antigüidade greco-romana exercia uma ação vigorosa sobre a vida da Itália, funcionando como base e como origem da cultura, como meta e como ideal de existência. Os italianos contavam com a facilidade em compreender a língua latina e com a intensa convivência com a massa de recordações e de monumentos antigos que sobreviviam concreta e potentemente em seu meio. Neste sentido, a imagem de Roma, que antes causara impacto no peregrino devoto, no crente em magia ou no escavador de tesouros, povoava agora a mente do historiador e do patriota.

Assim, mais que um ressurgimento da Antigüidade, no sentido de uma imitação ou de uma compilação feita em fragmentos, Burckhardt observou na Itália, a partir do século XIV, uma compenetração entre um novo espírito e sua ligação com uma memória antiga. Um “renascimento verdadeiro”³³, como ele afirma, capaz de compreender em profundidade os escritos antigos, capaz de imitar as construções da Antigüidade, porém, sem deixar de imputar a ambos os elementos próprios da vida contemporânea. Neste caso, portanto, a mudança estrutural que caracterizava a nova época continha uma forte e consciente ligação com um passado histórico. Era, pelos próprios homens da época, considerada um “*Rinascimento*”.

E Burckhardt, com os olhos de historiador formado em Berlim no século XIX, buscava extrair da massa de documentos sobre a qual se debruçava, os traços que caracterizassem a época histórica. Seu fascinante sentido de unidade, de conjunto, penetrava as variadas e infinitas linhas deixadas pelos homens como marcas de uma ativa existência. Sua exposição sinfônica, como alguém já afirmou, apresentava então as realizações que se tornaram possíveis quando uma tendência característica da época se encontrava com uma natureza realmente poderosa e um espírito ricamente dotado. Essa multidão de imagens concentradas, de quadros de situações exteriores, concretas, Burckhardt a utilizava para falar de toda a vida de uma época.

De certo modo, a história do Renascimento representou, para Burckhardt, a história da reconstrução espiritual de uma tradição, ao mesmo tempo em que se apresentou como o instante fundamental do surgimento da individualidade moderna. A Renascença colocou-se, portanto, como o momento supremo em que o contínuo da tradição ocidental estabeleceu uma completa comunicação. Com uma grandiosidade jamais vista, o Renascimento pôde ligar, segundo a concepção de Burckhardt, aquilo que representa mais fortemente a tradição ocidental. Esta civilização baseou-se no momento de origem da plena vida intelectual e moral do Ocidente (o mundo Antigo), ao mesmo tempo em que possibilitou o nascimento da nova era: o mundo moderno. Todavia, enquanto unidade autônoma, o Renascimento, na mais alta plenitude de suas faculdades, manifestou, coletiva ou individualmente, a mais extrema força para figurar a vida e os homens através dos monumentos, dos quadros, das palavras, das instituições, em suma, através do fazer humano.

Porém, para conceber o Renascimento italiano como unidade histórico-cultural, Burckhardt perseguiu nos fatos seu traço de historicidade. Ou seja, ele buscou perceber nos eventos humanos sua autonomia e particularidade, sua irredutibilidade diante do vasto e multiforme operar humano, sem, no entanto, deixar de concebê-los através da possibilidade de relações que estabelecem entre si no contexto geral do tempo. Há nesta tarefa, de fato, uma tendência a enquadrar e interpretar os acontecimentos de acordo com os valores com os quais eles estão vinculados por pertencerem a uma época específica. Como mencionou certa vez o historiador italiano Arnaldo Momigliano, a historiografia de Burckhardt integra uma análise sincrônica dos acontecimentos e uma apreciação diacrônica da civilização.³⁴ Em seu livro de 1860, o historiador de Basileia destaca os objetos de suas relações naturais e os recompõem, em seguida, construindo a unidade do quadro.

Entretanto, no interior dessa grande unidade, Burckhardt localizou o homem,

³³ Ver *idem, ibidem*, pp. 118-119.

³⁴ Ver MOMIGLIANO, Arnaldo. Introduzione. In: BURCKHARDT, Jacob. *Storia della Civiltà Greca*. Volume 1, tomo 1. Firenze: Sansoni, 1992, pp. XI-XXV.

pensado como indivíduo histórico, integrado aos fatos que o precederam e em contato com o universo que o circunda. Neste sentido, ele percebeu, na vida dos homens significativos, a capacidade de transformar e de gerar novos produtos e renovadas manifestações. É como se a vida coletiva renascesse constantemente por meio dos grandes indivíduos surgidos de seu próprio seio. Esta maneira de apresentar a personalidade como parte do mundo material que a circunda, numa fusão entre o *ethos* pessoal e o destino histórico, sobressaiu, na narrativa de Burckhardt, como uma forma de pensar a importância da biografia na história.

Na *Kultur der Renaissance in Italien*, ele construiu o caráter essencial de uma época a partir da unificação narrativa de variados retratos de personalidades, compostos, entretanto, com base nas realizações pessoais, observando a ação dos homens no âmbito da experiência, não da teoria. A importância das *Vite*, que ele havia vislumbrado ao ler Vespasiano da Bisticci naquele inverno romano de 1847-48, que ele havia pesquisado na volumosa obra de Vasari, apresentava-se-lhe ainda, como observou Werner Kaegi, na obra de Muratori, como “o mais importante pressuposto científico”³⁵ de seu livro de 1860. Este último, bibliotecário de Módena, tinha composto, no século XVIII, o *Rerum italicarum scriptores*, como um grande panorama da produção literária italiana. Além disso, o tema humanístico da biografia e da autobiografia, que ele observou sobretudo na obra de seu personagem renascentista predileto, Enea Silvio Piccolomini, adquiria agora, na *Kultur der Renaissance*, um novo sentido: como fragmento utilizado para a composição do quadro histórico do Renascimento.

Sua narrativa historiográfica integrava, então, o valor da biografia na história, o papel do homem na configuração do tempo. O homem singular e o caráter geral da época, o indivíduo e os grandes eventos: sua escrita elegeu, como embrião do fazer histórico, a personalidade individualizada. Como numa reunião de inúmeros retratos, de indivíduos ou de pequenos grupos, organizados como peças de um grande tabuleiro, ele montou seu amplo quadro de época, no interior do qual a vida do homem que importa foi composta através das realizações que importam para construir o seu quadro de vida.

³⁵KAEGI, Werner. *Op. cit.*, p. 656.

Ao mesmo tempo, na *Kultur der Renaissance in Italien*, Burckhardt compreende que o vício fundamental do caráter dos homens do Renascimento representava também a condição de sua grandeza. Ele próprio afirma que a Itália só se deixava entusiasmar por indivíduos. Na poesia, nas artes, na ciência, o desenvolvimento da individualidade era expresso pela busca e pelo estudo dos traços característicos do homem. A profusão de biografias e autobiografias procurava descrever os indivíduos através dos milhares de feitos de sua vida exterior, retratando surpreendentemente o “homem histórico”, em sua psiquê e em sua moral.

Arnaldo Momigliano, desta vez na introdução a sua obra sobre o desenvolvimento da biografia entre os gregos, assinalava o quanto, para Burckhardt, “a descoberta da biografia e da autobiografia era [...] parte essencial da descoberta do homem acontecida durante o Renascimento italiano”³⁶. O impulso do homem de construir, de um lado, um discurso íntimo que representasse sua ligação com o mundo exterior; de outro, seu interesse em narrar os episódios marcantes da vida de personagens significativos em seu tempo, simbolizavam, para Burckhardt, um dos traços fundamentais da “descoberta do homem e do mundo”, que caracterizou sua interpretação da nova era.

O gênero autobiográfico, sobretudo, concentrou grande parte da interpretação do nascimento do individualismo moderno na *Kultur der Renaissance in Italien*. E não apenas a narrativa autobiográfica produzida pelos principais personagens do humanismo italiano deteve a atenção de Burckhardt. Também uma corrente secundária na literatura renascentista teve significado na interpretação burckhardtiana: a autobiografia entre os mercadores. Nessas “memórias familiares” dos séculos XIV e XV, onde se encontram narrativas simples e sinceras, escritas para o interesse do próprio escritor e de seus herdeiros, Burckhardt reconhece tanto a repercussão dos escritos humanísticos entre os mercadores toscanos, quanto a riqueza do imaginário dos homens de negócios no centro

³⁶ “[...] la scoperta della biografia e dell’autobiografia era per lui una parte essenziale della scoperta dell’uomo avvenuta durante il Rinascimento italiano.” MOMIGLIANO, Arnaldo. *Lo sviluppo della biografia greca*. Torino: Einaudi, 1974, p. 5.

da Itália de então. A autobiografia, portanto, no contexto da síntese histórica proposta pelo livro de 1860, foi o vetor da construção de um discurso sobre si realizado pelos homens do Renascimento. Tal discurso, tomado no conjunto de sua produção, representou para a *Kultur der Renaissance* o que o retrato pictórico representaria, tempos depois, para os manuscritos do autor sobre a arte italiana do Renascimento, ou seja, algo como um auto-retrato de toda a época.³⁷ Nas autobiografias, assim como na retratística pictórica, estava registrada, entre outras coisas, a maneira como os homens concebiam e apresentavam sua própria imagem.

Dante, Petrarca e Boccaccio.

No capítulo intitulado “A descoberta do mundo e do homem” (*Die Entdeckung der Welt und des Menschen*), Jacob Burckhardt detém-se sobre a capacidade dos italianos, desde o final da Idade Média, de descrever o homem em seus aspectos exteriores. Ele ressalta a agudeza e a precisão com que, em poucas palavras, as feições externas e a aparência pessoal são descritas pelos autores italianos dessa época, o que revela a rápida apreensão do que é essencial. Tais características, seguramente, seriam significativas para um estudo paralelo da retratística pictórica do período. Burckhardt, entretanto, interpreta, no livro de 1860, apenas as descrições presentes nas obras literárias, afirmando que “o estudo artístico da figura humana pertence não a uma obra como a presente, mas à história da arte”³⁸. E volta-se, então, para a literatura, com o intuito de perceber o momento em que a descrição da vida de um personagem significativo começa e se desvencilha das tradicionais narrativas lendárias da ação dos santos ou das canções de gesta, que povoaram o mundo medieval com os feitos de cavaleiros, reis ou imperadores. Nesse caso, é o estudo característico dos homens mais importantes, realizado pelos italianos, a tendência que prevalece e que distingue a Itália das demais nações do Ocidente. Uma ciência biográfica, intimamente ligada à paixão dos homens pela fama, perpassada por um profundo senso histórico, observa a

³⁷ Sobre os manuscritos de Burckhardt a respeito da arte italiana do Renascimento, elaborados nas últimas décadas de sua vida, deteremo-nos nos capítulos seguintes.

³⁸ “[...] die künstlerische Ergründung der Menschengestalt gehört nicht hieher sondern in die Kunstgeschichte.” BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien. Op. cit.*, p. 232.

importância da ação humana no mundo, ao mesmo tempo em que não descuida de apresentar os meandros de sua vida interior. Os italianos tinham certamente para isso os modelos antigos, representados pela obra de Suetônio, de Plutarco, de Cornélio Nepote, de Filóstrato e de outros mais. Porém, para que se assentasse, na Itália do século XIV, um modelo biográfico capaz de descrever o homem, em seus aspectos íntimos e exteriores, toda vez que ele aparecesse digno disso, foi necessário ainda o desenvolvimento de uma narrativa voltada para a vida do próprio narrador. Para isso existiam também os modelos antigos, é certo. Mas, para isso, existiu sobretudo a *Vita nuova* de Dante.

Com a poesia de Dante, expressa pelos sonetos e canções de sua *Vita nuova*, Burckhardt observa a primeira grande obra literária concebida como um deliberado interrogar-se a si mesmo, como um longo enfrentamento do homem com sua consciência. Escrito provavelmente nas duas últimas décadas do século XIII, o livro que canta em prosa e em verso o amor por Beatriz, põe em evidência dois elementos de extremo significado para o transcorrer dos próximos séculos na Itália: as experiências da visão e da memória. Inteiramente organizada sobre o sentido do olhar, a narrativa se desenvolve a partir das aparições de Beatriz e do efeito de tais visões sobre a alma do narrador. Entretanto, o modo como transcorrem os acontecimentos ao longo do texto de Dante está inteiramente ligado aos mecanismos da memória e sua capacidade de descrevê-la. A maneira como o livro se inicia já demonstra que a narrativa se colocará como uma operação de recuperação memorialística: “*In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a lo quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: ‘Incipit vita nova’.*”³⁹ Dante, portanto, vai buscar, através da operação da memória, o momento preciso de um acontecimento que transforma toda a sua vida. Estamos, então, num dos pontos de que se utiliza Burckhardt para colocar a obra de Dante no vértice de passagem entre Idade Média e Renascimento.

Burckhardt observa, como elemento novo na obra juvenil de Dante, em primeiro lugar, a capacidade de compreender a própria vida como tempo transcorrido,

³⁹ ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Milano: Feltrinelli, 1999, p. 33.

pensado a partir de acontecimentos essenciais que portam, no entanto, um sentido que os unifica. O acontecimento central, a partir do qual desencadeia a descrição da própria vida, é a primeira aparição de Beatriz. Dante assim a narra:

*Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata e la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, apparia ne li menimi polsi, orribilmente; e tremando disse queste parole: 'Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi.'*⁴⁰

Descrito como dado concreto, no espaço e no tempo, no mundo e entre os homens, o aparecimento de Beatriz representa também, para Burckhardt, o primeiro exemplo literário da descrição dos aparatos externos de um personagem após os séculos de Idade Média. Além disso, porém, o fragmento acima apresenta um outro dado da interpretação burckhardtiana da origem renascentista da obra de Dante: ele contém um mergulho nos meandros da alma do próprio narrador. É um pequeno trecho do longo diálogo íntimo proposto por Dante na *Vita nuova*. Um diálogo marcado pelo impulso em descer no íntimo patamar da vida interior e, estando ali, interrogar-se a si mesmo. Um interrogar-se que representou, para Burckhardt, o primeiro sinal da retomada do gênero autobiográfico, cuja revitalização carregava um traço significativo daquela “descoberta do homem” a que se referia o historiador.

De todo modo, foi a partir da *Vita nuova* que Burckhardt iniciou sua descrição do papel da autobiografia na constituição do Renascimento italiano como época histórica. “Mesmo sem levar em conta a *Divina Commedia*, através apenas desta história juvenil, Dante seria um marco entre a Idade Média e o tempo moderno”⁴¹, afirma o historiador. Sua obra é, portanto, o símbolo mais alto do refinamento construído por uma maneira de viver, tão inovadora quanto italiana, tão profundamente em acordo com todos os aspectos da vida que surgia nas cidades da Itália de então, quanto carregada pelo pleno desenvolvimento do sentido de individualidade que as

⁴⁰ *Idem, ibidem*, pp. 35-36.

⁴¹ “Auch ohne die *Divina Commedia* wäre Dante durch diese blosse Jugendgeschichte ein Markstein zwischen Mittelalter und neuer Zeit.” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *Op. cit.*,

constrói. Sua obra era também, nesse caso, um signo para compreender como Burckhardt colocava os homens, representados por suas concretas realizações, no centro de sua interpretação histórica.

Entretanto, antes que as condições sobre as quais o historiador suíço assenta sua compreensão da referida época histórica pudessem se apresentar como um dado efetivo, a figura emblemática de Dante aparece também como o momento de origem da construção de uma nova imagem de Roma. Foi Dante quem pela primeira vez trouxe, de maneira enfática, a Antigüidade para o centro da vida cultural italiana. Burckhardt cita a passagem do *Convivio* em que o poeta florentino afirma, a respeito de Roma, que “*le pietre, che ne le mura sue stanno, siano degne di reverenza, e lo suolo, dov’ella siede, sia degno oltre quello che per li uomini è predicato e approvato*”.⁴² A Roma que encantava o crente e o peregrino devoto como pátria sagrada do cristianismo, era apresentada agora por Dante com uma conotação inteiramente diversa: como depositária dos valores da cristandade, mas também como berço do saber civil e das letras. A Roma procurada pelo peregrino era também a cidade de Cícero e de Boécio.

Porém, o impulso que movimenta Dante para a realização do *Convivio* é mais um traço que Burckhardt qualifica como essencial para a compreensão do papel da obra do poeta florentino em sua interpretação do Renascimento: a fama moderna. O *Convivio*, escrito do exílio, é pensado pelo poeta como uma forma de salvaguardar ou recuperar a fama diante de seus concidadãos. Concebido em tom de auto-elogio, o livro, baseado num “*parlare di se medesimo*”, apresenta premissas laicas e mundanas que levam os homens a adquirir “*dignidade*” e “*vertù*”. E não deixou de demonstrar o quanto era lícita tal tarefa:

*E questa necessitate mosse Boezio di se medesimo a parlare, acciò che sotto pretesto di consolazione escusasse la perpetuale infamia del suo esilio, mostrando quello essere ingiusto, poi che altro escusatore non si levava.*⁴³

p. 210.

⁴² ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Milano: Rizzoli, 2. ed. 1999, p. 237.

Citado por BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance In Italien. *Op. cit.*, p. 120.

Assim é que Burckhardt toma novamente a obra de Dante como signo de uma mudança estrutural na Itália. Intimamente ligada à profusão dos gêneros biográfico e autobiográfico, a idéia da fama (*Ruhm*) propaga-se numa sociedade em que os valores da nobreza são pouco reconhecidos, e o indivíduo enquanto tal é muito mais persuadido a fazer valer seus méritos. A conduta, portanto, permite a consagração diante dos demais; os atos do indivíduo admitem, em seu meio, um sentimento de superioridade moral e intelectual. O adjetivo *nobilis* (notável) adquire um sentido especial, qualificando o homem, não por procedência familiar, não por seu grau de nobreza, mas por seus feitos, por suas realizações. Dante “aspirou ao louro poético com toda a força de sua alma”⁴⁴, afirmou o historiador suíço.

Mas foi através da repercussão ganha pela *Divina Commedia* que, segundo Burckhardt, Dante “tornou-se o intérprete mais nacional do próprio tempo”⁴⁵. Com o grandioso poema de Dante, o historiador de Basileia fechava o primeiro de seus círculos interpretativos, acentados em personagens representativos da época. Com a *Divina Commedia*, concentram-se os principais atributos que conferiam a Dante o lugar de primeira figura da nova época. Neste livro, o poeta reúne descrições do aparato externo e do caráter dos homens, narrativas detalhadas de cenas da vida cotidiana, num maravilhoso arranjo literário inteiramente baseado no valor social que a glória e a fama puderam adquirir na Itália de então. Aqui, o indivíduo, julgado por obras realizadas ao longo de sua vida, havia já adquirido um grau de desenvolvimento forte e completo. Aqui, a vida de cada dia oferecia-se como tema de observação, para tornar-se objeto de descrição e comentário. Então, a vida humana, de maneira geral, apresentava-se ao leitor com a mesma veracidade que séculos depois apareceria nos quadros de gênero (*Genre*).⁴⁶

Quantos assuntos terrenos Dante não teve que atentamente observar e experimentar [escreve Burckhardt] antes de poder descrever de modo tão materialmente verdadeiro os acontecimentos de seu mundo espiritual! [...] já sua arte, que

⁴³ ALIGHIERI, Dante. *Convivio*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴ “Er hat nach dem Dichterlorbeer gestrebt mit aller Kraft seiner Seele; [...]” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁵ “[...] der nationalste Herold seiner Ziet geworden.” *Idem, ibidem*, p. 90.

⁴⁶ Ver *Idem, ibidem*, p. 236.

reproduz no gesto exterior o estado da alma, revela um grande e perseverante estudo da vida.⁴⁷

É como se Burckhardt quisesse afirmar que a *Commedia* de Dante, emoldurada por um universo supra-terreno, toma partido categoricamente do humano mundo do fazer, da concreta ação dos homens, dos destinos individuais. É como se o historiador observasse o modo como o poeta florentino envolve os eventos históricos e pessoais por um quase transparente véu de representações trágicas, sublimes ou grotescas, num movimento que traz para o cenário da vida puramente terrena todo o aparato religioso e espiritual que paira além da matéria. É como se Dante quisesse oferecer aos grandes conceitos morais e religiosos uma imagem real, uma imagem que possuísse, ao mesmo tempo, uma validade simbólica. Mas o valor que pairava sobre todo o poema de Dante, mesmo que não subjugasse a construção religiosa de que é fruto seu próprio tempo, pertencia ao mundo dos homens: trata-se do mencionado sentido de glória. Não somente do sentimento em relação à glória literária, mas também dos demais valores aos quais profundamente se ligou, Dante teve um herdeiro e continuador imediato: Francesco Petrarca.

Nos cadernos de anotações para a redação da *Kultur der Renaissance in Italien*, Burckhardt já havia organizado um tópico que dava o tom do tratamento que pretendia conferir à obra de Francesco Petrarca, no livro de 1860. Essas anotações, anteriormente tratadas, tiveram o título “Petrarca e a fama” (*Petrarca und der Ruhm*). De fato, foi no capítulo sobre “A glória moderna” (*Der moderne Ruhm*) que o historiador considerou a autobiografia de Petrarca, intitulada *Lettera ai posteri*.

Primeiro exemplo da forma literária autobiográfica que predominaria entre os italianos nos séculos imediatamente posteriores, o escrito de Petrarca apresenta-se, para o historiador de Basileia, como um notável indício do reconhecimento do valor que o homem atribui a si mesmo. É através de um discurso íntimo que o escritor pretende se

⁴⁷ “Wie viel irdisches Geschehen muss Dante aufmerksam und teilnehmend angesehen haben, bis er die Vorgänge seines Jenseits so ganz sinnlich wahr schildern konnte. [...] schon seine Kunst, den Seelenzustand in der äussern Gebärde darzustellen, zeigt ein grosses und beharrliches Studium des Lebens.” *Idem, ibidem*, pp. 236-237.

fazer conhecer, em suas páginas autobiográficas. O Petrarca, que na velhice narra sua própria vida, é um personagem inteiramente em acordo com aquilo que Burckhardt buscava em sua interpretação do Renascimento italiano. O escritor é o exemplo da celebridade adquirida com mérito pessoal. Ele pertence a uma classe social que, longe da Itália, não poderia existir naquele momento. Sua autobiografia o explica:

*Ora sappiate, e il sappiano quegli, se ve ne saranno, i quali non abbiano a schifo di sapere l'umile mia origine, che io [...] nell'anno, dico, mille trecento quattro, a' dì venti luglio in lunedì, in sul far dell'aurora nella città d'Arezzo, nel borgo, come dicono, dell'Orto, esule io nacqui da parenti onesti, di fiorentina origine, di fortuna mediocre, ed inclinata, a dire il vero, a povertà, ma della patria cacciati. Io non fui mai né molto ricco, né molto povero. Tale é la natura delle ricchezze, che, crescendo elle, più ne cresca la sete, e più la povertà; la qual cosa però mai non mi fe' povero. Come più ebbi, meno desiderai; e come più abbondai, fu maggiore la tranquillità della mia vita e minore la cupidità dell'animo mio. E ben mi fo a credere, che sarebbemi forse altramente avvenuto, s'io avessi avute grandi ricchezze. Forse così, come altri, le soverchie ricchezze m'avrebbero vinto.*⁴⁸

Esse homem, de origem cidadina e humilde, aparecia desgarrado dos laços de fidelidade ao campo; nem senhor, nem servo; nem proprietário, nem parte de uma grande propriedade; homem livre, como podiam ser os homens de valor na Itália central, em sua época. Personalidade constituída por um fio de tradição que unia a Antigüidade romana a seu século. Sua origem humilde não representava necessariamente um obstáculo para que pudesse profundamente conhecê-la, para que estivesse em condição de refletir sobre a natureza da riqueza e até para desprezá-la. Personagem central do Renascimento de Burckhardt. Literato. Petrarca cultivou a fama fora do mundo estritamente religioso e também fora da esfera política. Em seu tempo, sua fama baseou-se sobretudo na erudição, enquanto esta era voltada sobre os autores antigos.⁴⁹ Seus estudos de filologia clássica representaram, certamente, uma grande inovação no tratamento da tradição literária latina, fundamentando as bases de um conhecimento novo. Ele próprio não deixou de acentuar o interesse máximo de seus estudos. “*Io attesi unicamente, ne' molti miei studi, alla conoscenza dell'antichità*”⁵⁰,

⁴⁸ PETRARCA, Francesco. Lettera ai Posterì o Autobiografia. In: PETRARCA, F. *L'Autobiografia, il Secreto e Dell'ignoranza sua e d'altrui*. A cura di Angelo Solerti. Firenze: Sansoni, 1904, p. 9.

⁴⁹ Sobre a erudição de Petrarca, e a fama que obteve através dela, comenta BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien. *Op. cit.*, especialmente p. 136.

⁵⁰ PETRARCA, F. Lettera ai posterì, *op. cit.*, p. 12.

afirmou.

Entretanto, com a *Lettera ai posteri*, o poeta estabelece uma operação autobiográfica dirigida ao exercício da auto-consciência, do discurso íntimo, buscando converter o percurso de sua vida a um sentido unitário. Assim, sua narrativa tem a capacidade de conferir um propósito a sua existência. Petrarca perseguiu, antes de tudo, um lugar na eterna memória dos homens. Com este intuito, concebeu sua autobiografia como uma carta à posteridade, como um relato que pudesse conceder dignidade a seus propósitos e refletir o intento de suas ações.

Mas Petrarca descreveu também seu retrato exterior, caracterizado pelas mutações físicas ocorridas entre a juventude e a velhice:

Da giovane il mio corpo non ebbe grandi forze, ma pur ebbe molta destrezza; non forme eccellenti, di che non mi glorio, ma pur tali, che potevano ne' più verdi anni piacere. La canutezza, la quale, benché rara, apparve già da' primi anni, io non so come, in sul mio capo giovanile; e la quale, essendomi sopravvenuta insieme colla prima lanugine, avea per gl'imbiancati capelli una certa non so qual dignità, come dissero alcuni, ed insieme aggiungeva alle fattezze del mio volto ancor tenero non lieve ornamento; ella pur nondimeno m'era spiacevole, perché all'aspetto mio giovanile, di cui molto io mi compiaceva, almeno in quella parte opponevasi. Io ebbi vivo il colore infra 'l bianco e 'l bruno, gli occhi vivaci, e la vista per lungo tempo acutissima, la quale, fuori della mia aspettazione, mi mancò dopo il sessantesimo anno della mia età, così che, mio malgrado, mi convenne ricorrere a' visuali aiuti. Venne la vecchiezza; e sopra il mio corpo, per tutta l'età mia sanissimo, trasse l'usato multiplice stuolo delle infermità che l'accompagno.⁵¹

Entretanto, em seu escrito autobiográfico não poderia faltar a descrição de suas impressões de viagem. Ele então apresenta-nos, em breves linhas, o percurso pela Gália e pela Alemanha. Em Paris, procurou aquilo que “*di quella città si narrava o di vero o di favoloso*”⁵². Mas de Paris, o escritor retorna à Itália, para satisfazer um desejo de infância: conhecer Roma. Ele percorre a cidade eterna como acompanhante da família Colonna. Suas imagens de Roma, no entanto, não estiveram reservadas apenas ao texto autobiográfico. Ao contrário, percorrendo quase a totalidade de seus escritos, marcaram com profundos traços o teor de sua obra. Tais traços foram também percebidos por

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 8.

Burckhardt.

Com Petrarca, a imagem de Roma permanecerá inevitavelmente venerada como fonte de inspiração e de sabedoria. Na narrativa de Burckhardt, este exemplo representa o momento em que a discussão entre classicismo e cristianismo assume o caráter, particularmente alto e criador, da retomada da eloquência antiga. A problemática da união entre duas tradições distintas na configuração do teor da vida renascentista se apresenta a Burckhardt como um dado fundamental em sua tarefa de lançar luz ao conjunto dos eventos da época. A Renascença não é vislumbrada por ele, em essência, como a ressurreição da Antigüidade, mas como a renovação baseada num modelo específico, como o nascimento de uma nova vida nas formas antigas. Em sua concepção, a inteira cultura antiga encontra, neste momento, uma colocação e uma vida renovadas. O símbolo da autoridade ideal e da vitalidade do mundo antigo adquire uma nova existência através da capacidade criativa e crítica do homem. Após os exemplos de Dante e de Petrarca, a Antigüidade passa a oferecer aos homens sábios do Renascimento um modelo perfeito e vigoroso, que funciona como um guia objetivo, concreto.

Mas ainda através da obra de Petrarca, Burckhardt observa a associação literária entre o impulso de geógrafo, que pretende apresentar aos leitores os espetáculos da natureza, com o profundo desejo de solidão erudita, de introspecção, que permite fluir serenamente o curso dos diálogos íntimos. Petrarca, em suas excursões periódicas ao campo, subia as montanhas de Valchiusa, para se fechar em si mesmo e para observar o mundo natural, em seu fluir próprio. Mas Petrarca, em suas excursões romanas, subia também nas termas de Diocleciano, acompanhado por Giovanni Colonna, e ali, “no ar puro, no silêncio profundo, em meio àquele amplo panorama e olhos fixos sobre as ruínas, falavam ambos, não de negócios, ou de coisas domésticas ou em política, mas de história; Petrarca evocava a antigüidade pagã, Giovanni, a era cristã”⁵³. Uma nova sensibilidade, presente no olhar direcionado à Antigüidade,

⁵² *Idem, ibidem*, p. 15.

⁵³ “[...] hier, in der reinen Luft, in tiefer Stille, mitten in der weiter Rundtsicht redeten sie zusammen, nicht von Geschäften, Hauswesen und Politik, sondern, mit dem Blick auf die Trümmer ringsum, von der Geschichte, wobei Petrarca mehr das Altertum, Giovanni mehr die christliche Zeit vertrat; [...]” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, pp. 120-121.

imprime sentido a esse mundo, não somente no campo da poesia. Entretanto, é propriamente no contexto literário que Petrarca representa, para Burckhardt, a personificação do erudito de sua época, imerso num mundo construído pelos autores antigos, especialmente tomado por todos os gêneros da poesia latina.

Mas Petrarca, numa de suas numerosas viagens, encontrou outro grande representante do renascimento literário de sua época: Giovanni Boccaccio. Exatamente em outubro de 1350 ocorreu o primeiro encontro, quando Boccaccio o hospedou por alguns dias. Nascia uma relação de amizade feita de trocas de textos, de confrontos de idéias e de leituras, que marcará a formação de ambos. De Petrarca, Boccaccio recebeu o manuscrito *Pro Archia* de Cícero. Em sinal de reconhecimento, Boccaccio enviou-lhe um exemplar da *Divina Commedia*. A fé na educação literária os unia. Porém, para o tecido histórico composto por Burckhardt no livro de 1860, um outro fator de união entre os dois literatos interessa-nos em especial: as relações entre biografia e autobiografia.

Certamente, há uma ligação entre a *Lettera ai posteri* de Petrarca e o texto biográfico que Boccaccio escreveu em sua homenagem, ao qual intitulou *De vita et moribus... Francisci Petrarachi*. O exemplo humanístico de Petrarca tinha sido significativo, tanto no âmbito de suas realizações poético-filológicas, quanto na maneira como deixou para a posteridade a narrativa de sua própria vida. Boccaccio mesmo, em outra oportunidade havia-se declarado um discípulo seu. Porém, não é a essa biografia boccacciana que se reportará Burckhardt, em seu propósito de perceber o quanto a narrativa de si tinha propiciado um modelo para a literatura biográfica na Itália central. O historiador suíço atentarà para outro texto em que o próprio Boccaccio descreve a vida de um personagem significativo da época. Burckhardt irá se deter no *Trattatello in laude di Dante*, provavelmente concluído por Boccaccio, em sua primeira versão, no ano de 1355.

Na verdade, o texto elaborado em latim teve o título *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Alighierii florentini, poete illustris, et de operibus*

compositus ad eodem, incipit feliciter. Burckhardt utiliza-se da denominação corrente em sua época, após a tradução para o italiano, *Vita di Dante*, em desuso nas edições contemporâneas. De todo modo, o *Trattatello in laude di Dante*, como convencionou-se intitular, representa a máxima expressão da longa, devota e entusiástica fidelidade que Boccaccio cultivou em direção a Dante. O texto simboliza o momento decisivo da descrição de um retrato de Dante, que Boccaccio vinha elaborando em sua obra, através de alusões, de reminiscências, de citações, mas também por intermédio de seus significativos comentários dos escritos de Dante.

Burckhardt ressalta, em primeiro lugar, a importância de tal escrito no contexto da coleção de “vidas” dos homens famosos, que começaram a aparecer no século XIV. “A primeira considerável obra-prima original [afirma Burckhardt] é provavelmente a *Vida de Dante* de Boccaccio. Escrita de maneira leve e empolgante, ainda que abundante de elementos arbitrários, esta obra dá-nos a sensação viva dos traços extraordinários do caráter de Dante.”⁵⁴ De fato, deve ter sido revelador para Burckhardt perceber a clareza com que Boccaccio observou o papel de Dante em seu tempo. Vejamos o seguinte trecho do escrito boccacciano:

Questi fu quel Dante, del quale è il presenti sermone; questi fu quel Dante che a` nostri secoli fu concesso di speciale grazia da Dio; questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; per costui ogni bellezza di volgar parlar sotto debiti numeri è regolata; per costui la morta poesi meritamente si può dir suscitata: le quali cose, debitamente guardate, lui niuno altro nome che Dante potere degnamente avere avuto dimostreranno.⁵⁵

Boccaccio tem a clara noção de que Dante faz ressurgir a poesia em meio aos italianos, num momento em que poeta era considerado somente aquele que versificava em latim. A seu ver, Dante empenhou-se em imitar Virgílio, Horácio, Ovídio, Estácio e todos os outros poetas latinos famosos.⁵⁶ Mas Boccaccio atribui também a Dante um papel aparentemente inverso àquele do poeta em latim. Para ele, Dante eleva o valor da

⁵⁴ “die erste bedeutende freie Leistung ist wohl das Leben Dantes von Boccaccio. Leicht und schwungvoll hingeschrieben und reich an Willkürlichkeiten, gibt diese Arbeit doch das lebhaftige Gefühl von dem Ausserordentlichen in Dantes Wesen.” *Idem, ibidem*, p. 224.

⁵⁵ BOCCACCIO, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*. Milano: Garzanti, 1995, pp. 12-13.

língua vulgar, apresentando o idioma florentino em forma literária. Em resumo, Dante inicia o “retorno das musas” ao solo italiano, processo do qual Boccaccio coloca-se como continuador.

A figura de Dante, descrita por Boccaccio, atuou decerto na mente de Burckhardt no momento de sua própria elaboração do papel histórico daquele poeta florentino que, ao cantar seu amor por Beatriz, trazia elementos novos para a literatura medieval italiana. Aquele personagem burckhardtiano que revitaliza os autores latinos, ao mesmo tempo em que inaugura a eloquência em idioma florentino, carrega algo do homem retratado pela literatura de Boccaccio. Entretanto, o Boccaccio que, involuntariamente ou não, mostra-se ao escrever a biografia de Dante está, também ele, em acordo com o personagem que Jacob Burckhardt pretende conceber, em seu livro de 1860, qual seja, o Boccaccio seguidor de Dante. É este o Boccaccio das obras mitográficas e geográficas, dos poemas em latim e em língua vulgar; é este, o escritor que nos deixa indeléveis descrições de figuras humanas, como aquelas presentes no *Ameto*, onde, como afirma Burckhardt, “ele descreve uma loira e uma morena, como as teria figurado um pintor somente cem anos mais tarde”⁵⁷; é este o Boccaccio poeta-filólogo, seguidor de Dante, mas certamente também de Petrarca; é este, enfim, o biógrafo de Dante, o primeiro entre os biógrafos do Renascimento de Burckhardt.

Mas, em sua biografia, Boccaccio pretende construir, antes de tudo, o mito de Dante. Para isso, utiliza-se de dados objetivos, tomados com fidelidade documentária, os quais mescla a um interesse apologético. E é exatamente nessa oscilação entre a crônica e a fábula que ele confere a Dante a dignidade de uma descrição biográfica. Desde uma rápida narrativa da história de Florença na época do nascimento de Dante, história da qual migra um discurso sobre a origem da família Alighieri, até um pequeno comentário das obras do poeta, Boccaccio elege como ponto unificador e como chave da existência de Dante, o perseguido desejo de glória literária. A ambição da fama e sua

⁵⁶ Ver *Idem, ibidem*, pp. 13-14.

⁵⁷ “In seinem *Ameto* schildert er eine Blonde und eine Braune ungefähr wie ein Maler sie hundert Jahre später würde gemalt haben [...]” BURCKHARDT, J. Die Kultur der renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 233.

conquista através das obras literárias são os traços de fundo de toda a descrição de Boccaccio, são os elementos sobre os quais o escritor pretende erigir a figura de Dante como mito e como ideal a ser alcançado.

De todo modo, o *Trattatello in laude de Dante*, ao mesmo tempo em que buscava conferir integridade e permanência à memória do poeta, permanecia, ele mesmo, como escrito modelar para as descrições das “vidas” de homens ilustres, compostas no letrado mundo florentino imediatamente posterior a Boccaccio.

Filippo Villani e Vespasiano da Bisticci: as “vite degli uomini illustri”.

Porém, ao lado das descrições biográficas, Jacob Burckhardt ressalta o desenvolvimento de uma narrativa que buscava organizar, sob determinados aspectos, os fatos significativos da república florentina. Tão distintas das crônicas papais e imperiais que proliferavam ao norte dos Alpes, quanto embrionárias de um discurso historiográfico de cunho humanista, que brevemente prosperaria no meio italiano, as *Croniche* (como eram chamadas) portavam já um sentido histórico ancorado numa ampla visão do mundo Antigo e num conhecimento geral da Idade Média. Desde as *Croniche* de Matteo Palmieri e os *Decadi* de Biondo da Forlì, até sua formulação mais comentada por Burckhardt, as crônicas dos Villani, uma visão objetiva da história é apontada como uma das grandes conquistas que propiciaram o Renascimento na Itália.

O florentino Giovanni Villani, leitor assíduo dos gloriosos feitos dos Romanos descritos por Salústio, por Tito Lívio, por Valério Máximo e por outros historiógrafos antigos, pensou em escrever, nos primeiros anos do século XIV, os acontecimentos de sua pátria “*per dare memoria ed esempio a quelli che sono a vivere*”⁵⁸. Assim, suas *Croniche*, escritas em 12 livros, discorrem sobre as passagens de Florença, desde a sua fundação até o ano 1348, e a elas acrescenta ainda alguns acontecimentos significativos de outras cidades da Itália. No entanto, seu cuidado com os fatos da pátria foi seguido, após sua morte, por seu irmão, Matteo Villani, que continuou as *Croniche* até ser

⁵⁸ *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*. Volume I. Trieste: Sezione Letterario-Artistica del

golpeado pela peste, em 1363.

Porém, foi Filippo, filho de Matteo Villani, quem, ao continuar a tarefa começada pelo tio, estabeleceu uma significativa mutação na maneira de conceber os acontecimentos marcantes da história de Florença. Ao encerrar o décimo primeiro livro das *Croniche Fiorentine*, escritas por seu pai, Filippo Villani modifica o foco de sua observação histórica, dedicando-se à tarefa de conceber as *Vite degli uomini illustri fiorentini*. Os fatos importantes da história florentina eram agora narrados sob uma nova ótica, ou seja, submetidos a uma organização que privilegiava os atores no cenário dos acontecimentos. Era como se Filippo Villani observasse que o grande feito da República florentina era sua capacidade de produzir homens ilustres. Era o sinal de que na Itália o entendimento do mundo tinha, já na época de Villani, o *uomo significativo* como ponto de partida.

E Burckhardt, em vários momentos de seu livro de 1860, partiu exatamente da obra de Filippo Villani para observar o quanto a narrativa biográfica teve significado para a descoberta do homem e do mundo, realizada pelos italianos. É certo que Villani, nascido na *villa* de San Procolo, perto de Florença, em 1343, tinha tido, além dos exemplos eruditos do pai e do tio, sobretudo aquele de Giovanni Boccaccio. Fora do circuito familiar, responsável na época pelo ensino das primeiras letras, foi Boccaccio seu primeiro professor. Ainda menino, Filippo deslocava-se até a igreja de Santo Stefano para assistir às aulas ministradas pelo autor do *Decameron*. Depois, quando Filippo Villani entregou-se à tarefa de escrever as *Vite degli uomini illustri fiorentini*, teve também em Boccaccio o exemplo e, em certo modo, o modelo. Boccaccio tinha escrito as biografias de Dante e de Petrarca. Mas Filippo não queria repeti-lo. Sua intenção era apresentar um grande panorama das figuras representativas da República florentina. Como afirma Burckhardt:

Aqui [nas *Vite* de Filippo Villani] figuram pessoas de todos os ofícios: poetas, juristas, médicos, filólogos, artistas, estadistas, guerreiros, alguns ainda vivos. Florença é tratada como uma família talentosa, em que se nota os descendentes nos

quais o espírito da casa manifesta-se de modo mais assinalado. A representação dos caracteres é sempre concisa, mas preserva com talento o dado significativo e ainda realiza uma síntese particularmente notória entre as qualidades externas e internas de cada um.⁵⁹

Esse amplo conjunto de biografias de florentinos ilustres inicia-se com a *vita* do poeta antigo Claudiano, nascido por volta do ano 410. Claudiano é o único personagem da Antigüidade a ser registrado pela obra de Filippo Villani, mas seu exemplo de poeta erudito em grego e latim é significativo para a compreensão dos valores com os quais o autor trabalha, na composição das demais biografias. No que se refere aos personagens modernos, a descrição de Villani percorre um vasto universo. Coluccio Salutati é caracterizado como grandíssimo imitador dos poetas antigos, homem de singular eloquência, veemência e persuasão no falar; na prosa, era considerado um novo Cícero.⁶⁰ O filósofo Brunetto Latini, que alcançou fama como retórico, era “*degno d’essere con quelli periti e antichi oratori annumerato*”⁶¹. Guido Cavalcante, filósofo de autoridade, foi honrado por dignidade, por costumes morais e digno de todas as louvações.⁶²

Mas Filippo Villani escreve ainda a “vida” de Boccaccio, na qual apresenta já a noção de um triunvirato erudito, formado pelo poeta de Certaldo, por Dante e por Petrarca. Villani, porém, une a esse trio o nome de Zanobi Strada, mestre de Boccaccio. De todo modo, o Boccaccio apresentado por Filippo Villani é o erudito comentador dos poetas antigos; é o escritor interessado nos acontecimentos históricos, mas também nas nuances da geografia, atento para os nomes dos rios, montes, selvas, lagos e mares; é o poeta que cultivou a amizade com Petrarca e a erudita ligação com as letras gregas e latinas.⁶³

⁵⁹ “Es sind Leute jedes Faches: Dichter, Juristen, Ärzte, Philologen, Künstler, Staats- und Kriegsmänner, darunter noch lebende. Florenz wird hier behandelt wie eine begabte Familie, wo man die Sprösslinge notiert, in welchen der Geist des Hauses besonders kräftig ausgesprochen ist. Die Charakteristiken sind nur kurz, aber mit einem wahren Talent für das Bezeichnende gegeben und noch besonders merkwürdig durch das Zusammenfassen der äussern Physionomie mit der innern.” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁰ Ver: VILLANI, Filippo. *Vite degli uomini illustri fiorentini*. Trieste, 1848, p. 427.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 440.

⁶² Ver: *idem, ibidem*, pp. 456-457.

Porém, como coloca Burckhardt, no trecho citado acima, Filippo Villani “realiza uma síntese particularmente notória entre as qualidades externas e internas de cada um”⁶⁴. De fato, após apresentar as características da personalidade do biografado, Villani descreve seu retrato externo. Os traços físicos de Farinata Uberti são apresentados em total acordo com a personalidade antes caracterizada. Farinata, homem de ordem militar, descendente de Catilina, “*fu di statura grande; faccia virile, membra forti, continenza grave, eleganza soldatesca, parlare civile, di consiglio sagacissimo, audace, pronto e industrioso in fatti d’arme*”⁶⁵. De modo diverso é caracterizado o aspecto físico do poeta Zanobi Strada: “*statura mediocre, di faccia alquanto lungheta, lineamenti delicati, quasi di verginale bellezza, colore bianco, parlare schietto e ritondo, il quale dimostrava suavità femminile: nel viso suo era letizia naturale, talchè sempre l’aspetto suo era allegro, col quale facilmente l’amicizie provocava*”⁶⁶. Strada era então apresentado, naquilo que podia refletir seu aspecto físico, como um dos primeiros representantes do humanismo florentino.

Entretanto, é através da obra de outro florentino ilustre, Vespasiano da Bisticci, que Jacob Burckhardt mergulha, de modo mais contundente, nesse imenso universo das “vidas” dos homens do Renascimento. Exatamente as *Vite di uomini illustri del secolo XV*, de Vespasiano da Bisticci, lidas pelo historiador suíço naquele inverno romano de 1847-48, apresentava-se agora como uma fonte primordial para a análise do papel da biografia na cultura italiana de então. As *Vite* de Vespasiano ocupam lugar de destaque no capítulo sobre a biografia, na *Kultur der Renaissance in Italien*. Na verdade, a obra do livreiro florentino do *Quattrocento* é utilizada em quase a totalidade das seções em que se divide o livro de 1860. É possível o reconhecimento de trechos da obra de Vespasiano em várias passagens da *Civilização do Renascimento*. E aludindo à obra de Vespasiano da Bisticci, Jacob Burckhardt chega a afirmar:

O século XV é antes de tudo e por excelência o século dos homens de grande versatilidade. Não há biografia que não ponha à mostra, em essencial, o

⁶³ Ver: *idem, ibidem*, pp. 422 a 424.

⁶⁴ Rever nota 59.

⁶⁵ VILANNI, Filippo. *Vite d’uomini illustri fiorentini*, op. cit., p. 451.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 422.

diletantismo, além das qualidades secundárias dos referidos. O mercador e o homem de Estado florentinos muitas vezes são simultaneamente eruditos nas duas línguas antigas; os mais célebres humanistas são chamados a instruir os seus filhos [...]; também as filhas da casa recebem uma cultura superior [...].⁶⁷

Mas, nas cento e três biografias escritas por Vespasiano, além daquelas do mercador e do estadista, foi também trazida à luz a “vida” de pontífices e cardeais, bispos e arcebispos, literatos e mulheres ilustres. O autor, ressaltando a importância do exemplo deixado pelos escritores antigos, compara sua tarefa àquela de Tito Lívio e de Salústio. Seu propósito principal, no entanto, ele o delineou no Proêmio à obra:

*Sendo istato in questa età, e avendo veduti tanti singolari uomini, de' quali io ho avuto assai notizia, a fine che la fama di sì degni uomini non perisca, bene che sia alieno dalla mia professione, ho fatto memoria di tutti gli uomini dotti che ho conosciuti in questa età, per via d'uno brieve comentario. Per dua cagione mi sono mosso: la prima, a fine che la fama di sì singolari uomini non perisca; la seconda, a fine che se alcuno si volesse affaticare a farla latine ch'egli abbia innanzi il mezzo col quale egli lo possa fare.*⁶⁸

O livreiro, portanto, faz-se escritor para cumprir o intento de deixar para a posteridade os virtuosos exemplos das grandes personalidades italianas do século XV. Para fazê-las permanecer na memória das futuras gerações. O produto de seu labor, entretanto, alcançou outros territórios. Conceber as biografias dos homens ilustres significava também, segundo a interpretação de Burckhardt, reunir uma infinidade de dados e acontecimentos sob a égide de um conhecimento novo: a história, entendida no sentido moderno. Para o historiador de Basileia, traçar o caráter de personagens nas coleções biográficas de célebres contemporâneos continha um duplo movimento. Ao mesmo tempo em que mirava exemplos de autoridades literárias do mundo antigo, apresentava um interesse em interpretar a vida contemporânea sob a chave da concreta ação dos homens no mundo.

⁶⁷ “Das 15. Jahrhundert ist zunächst vorzüglich dasjenige der vielseitigen Menschen. Keine Biographie, welche nicht wesentliche, über den Diletantismus hinausgehende Nebenbeschäftigungen des Betreffenden namhaft machte. Der florentinische Kaufmann und Staatsmann ist oft zugleich ein Gelehrter in beiden alten Sprachen; die berühmtesten Humanisten müssen ihm und seinen Söhnen [...]; auch die Töchter des Hauses erhalten eine hohe Bildung [...]” BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Renaissance in Italien. *Op. cit.*, p. 94.

⁶⁸ BISTICCI, Vespasiano da. *Vite di uomini illustri del secolo XV*. Volume Primo. Bologna: Romagnoli-

Assim, Vespasiano da Bisticci escreveu a “vida” de Nicolao Nicoli, para deixar registrado que tal personagem, filho de mercador, além de haver ressuscitado a literatura latina e grega em Florença, tinha “*fra l’altre singular virtù, notizia di tutti i siti della terra, e tanta e tale, che, fusse chi volesse che fusse istato in uno luogo, domandandonelo, Nicolao sapeva ragionare meglio che colui che v’era stato*”.⁶⁹ Mas Vespasiano elaborou também a biografia de Giannozzo Manetti, filósofo, teólogo, douto em latim, grego e habraico, por um motivo que reporta ao monumentalismo antigo: “*perchè [afirma Vespasiano] la fama di sì degno cittadino fusse così alla loro notizia come di quelli che sono litterati, per avere dinanzi agli occhi una sì degna imitazione, di natura che, se fusse stato ne’ tempi de’ prestantissimi uomini che aveva la romana repubblica, l’arebbono illustrato colla memoria delle lettere*”⁷⁰.

Entretanto, é por ocasião da biografia do Duque Frederico de Urbino, personagem tão caro ao quadro de época desenhado por Burckhardt, que Vespasiano da Bisticci utiliza-se de um termo também importante para a compreensão do papel que o texto biográfico pretendia desempenhar naquele momento. No *Proemio à Vita di Federico Duca d’Urbino*, endereçado a seu filho, Guido da Montefeltro, o livreiro florentino escreve: “*Ho ritratto, illustrissimo principe, in questo brieve comentario, alcune cose degne di memoria dello eccelentissimo duca Federico, genitor vostro*.”⁷¹ De fato, Vespasiano desejou conceber um retrato literário do duque que, durante a vida, tinha confiado sua face aos pincéis de Piero della Francesca. Porém, o retrato elaborado por Vespasiano mostrou aquele capitão de exército interessado em conhecer latim para tomar contato com as narrativas antigas das grandes batalhas, para aprender a guerrear com elas: “*grande parte de’ sua fatti d’arme gli faceva a imitazione degli antichi e de’ moderni*”⁷². Mas não apenas o ofício guerreiro havia levado Frederico a aprender latim. Com os autores antigos, o duque de Urbino aprendeu a usar não só a força, mas também a prudência. O governante, conhecedor da literatura antiga, amante das artes, orgulhoso de sua imensa e importante biblioteca, era habilidoso no jogo da política. A inesquecível

Dalla’ Acqua, 1892, p. 4.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, volume terzo, pp. 86-87.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, volume secondo, p. 82.

⁷¹ *Idem, ibidem*, volume primo, p. 265.

⁷² *Idem, ibidem*, volume primo, pp. 291-292.

passagem da *Kultur der Renaissance*, em que Burckhardt ressalta a atmosfera de dominação pacífica com que Frederico governava sua cidade é extraída, em grande parte, da narrativa de Vespasiano da Bisticci. Bastaria citar aquele trecho, belo na construção imagética, em que o duque, ao passar pelas ruas de Urbino, sem segurança ao redor, às vezes a pé, via os súditos ajoelharem-se às suas costas e exclamarem: “Dio ti mantenga Signore!”⁷³.

De todo modo, através da obra de Vespasiano da Bisticci, compilada por Angelo Mai na coleção de obras inéditas gregas, latinas e italianas, o *Spicilegium Romanum*, Jacob Burckhardt havia concebido pela primeira vez, em sua viagem romana de 1847-48, um livro sobre a cultura italiana na tardia Idade Média. Tal obra ganharia forma somente em 1860, com a publicação da *Kultur der Renaissance in Italien*. Nesse livro, as biografias elaboradas por Vespasiano tiveram um lugar de destaque como registro dos mais variados acontecimentos em que se envolveram seus personagens; como base para a observação de hábitos e de valores que balizavam a vida; como modelo literário de representação do homem em seu aparato íntimo e em seu aspecto externo, na realização de seu ofício e na plenitude de sua ação no mundo.

Condottieri: autobiografia através das ações.

Jacob Burckhardt iniciou sua narrativa sobre o Renascimento italiano pela análise do caráter do Estado nas mais diversas cidades. Grande constructo organizador das relações sociais na Itália da época, o aparelho estatal renascentista concentrou, na observação do historiador, o teor da vida que ali se desenvolveu. A cidade que, em nenhum recanto do Ocidente fora da península itálica, tinha sido tão claramente concebida como organismo da *vita civile*, centralizava as relações de poder e a organização da sociedade. Na Itália da tardia Idade Média, em maior grau que ao norte do Alpes, a *urbis* era o centro da ordenação administrativa, funcional, política, cultural. De modo que a própria entidade estatal confundia-se com os seus limites e o seu funcionamento. Herança romana de um império cujo berço fora a península, a Itália do

⁷³ Ver BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur de Renaissance in Italien, *op. cit.*, 31.

Renascimento de Burckhardt era, antes de tudo, uma civilização cidadina.

A primeira parte da *Civilização do Renascimento na Itália* foi, portanto, dedicada à ordenação político-administrativa nas cidades italianas e recebeu o título “*Der Staat als Kunstwerk*” (O Estado como obra de arte). O Estado, com suas características próprias, representante do aparato político e da organização civil nas cidades italianas. O Estado, concreta expressão política da força criativa da época, embasamento e limite da refinada vida cidadina que a Itália conhecerá no Renascimento, assumia, para Burckhardt, tão grande pluralidade de formas, em extremo acordo com o caráter do homem que o concebia e administrava. Burckhardt, porém, dispôs o capítulo sobre o Estado no início do livro não para marcar a primazia dos acontecimentos políticos na narrativa histórica. O Estado, observado como obra de arte, ressalta muito mais o caráter de formação racional quase absoluta alcançada pelo poder nas cidades italianas. Um poder invadido por homens e formas de vida muito particulares, em que se situava a mais poderosa razão do remoto desenvolvimento dos italianos como homens modernos.

Deste modo, nas cidades onde a forma de governo foi qualificada pelo historiador como tirania, um tipo específico de autoridade dominou o cenário: os *condottieri*. Espécie de capitães de exército, inicialmente contratados pelos donos do poder, mas que com o tempo passaram a trabalhar por conta própria. Homens que, de mercenários senhores da guerra a serviço dos poderosos, transformaram-se em autônomos comandantes de tropas, conquistadores de cidades, tiranos, chefes de Estado.

Os *condottieri*, portanto, são os primeiros personagens do Renascimento de Burckhardt, caracterizados por uma empolgante narrativa de suas batalhas, de suas conquistas, de suas traições. A força de caráter com que o historiador constrói a personalidade de cada um desses indivíduos, ao mesmo tempo não destrói os traços comuns que os distinguem como grupo, como tipo. Homens dotados de alta capacidade individual e grandeza de personalidade, com um tenebroso sentido de sua própria

superioridade, prescindindo, na maioria dos casos, de critério moral ou religioso, entregues ao desejo de realizações e conquistas, com habilidade e astúcia na vida prática. Homens que puderam tão fortemente representar o próprio tempo.

Parte das mais significativas biografias compostas pelos literatos daquele tempo tiveram como protagonistas os *condottieri*. Fragmentos dessas obras foram utilizados pelo próprio Burckhardt, em seu livro de 1860, e compuseram imagens representativas do caráter e da ação desses indivíduos. Como esquecer a imagem de Boldrino, *condottiere* do papa que, mesmo morto seguia a comandar seus homens, embalsamado, dando a palavra de ordem de uma tenda circundada por bandeiras, até que se encontrasse um sucessor a sua altura?⁷⁴ Como não citar a história, também narrada por Burckhardt, do *condottiere* de Siena, morto por seus próprios homens para ser adorado como herói por seus concidadãos e obter glória póstuma, a exemplo de Rômulo, morto pelo Senado romano?⁷⁵ Imagens exemplares de um mundo em que se desenvolveu uma classe de homens em inteiro acordo com tais acontecimentos. Homens impulsionados em descrever a própria vida, não através da escritura, não pela via literária, mas pela concreta ação no mundo. Suas realizações compuseram, elas próprias, na concretude de sua constituição, uma narrativa autobiográfica, tecida não por palavras, mas por gestos emblemáticos no material e efetivo cenário dos acontecimentos. Cada atitude parece ser pensada como a composição de uma cena literariamente concebida, como um capítulo autobiográfico. Uma ação para ficar na memória; um feito a ser registrado para as gerações futuras. Uma vida já pensada e concebida como autobiografia.

E Burckhardt, além de apresentar o impulso renascentista em descrever tais realizações, cuidou, ele próprio, da tarefa de conceber, com a força reveladora de sua arte descritiva, o percurso desses personagens. Mas, quando o fez, teve em mente sempre um objetivo preciso: aquele de perceber, no caráter de um homem, traços que pudessem iluminar sua compreensão da época.

⁷⁴ Ver BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 16.

Ezzelino da Romano, personagem que encarna, antes de qualquer outro, a forma acabada do tirano que as cidades italianas conhecerão entre os séculos XIII e XV. Sua realização, inigualável em atrocidades e delitos, tornou-se, no entanto, modelo de usurpação e tirania, baseado no cálculo frio e exato, no emprego de todos os meios para atingir os objetivos. Ezzelino da Romano, vigário e genro do imperador Frederico II, “como modelo político [afirma Burckhardt] não é menos importante, para os tempos posteriores, que seu imperial protetor. Até este tempo, toda conquista e usurpação da Idade Média era efetuada em vista de verdadeiros ou pretensos direitos de herança e outros, ou pelo dano dos infiéis e dos excomungados. Agora, pela primeira vez, tenta-se a fundação de um trono sobre o massacre das multidões e sobre outras crueldades [...]”⁷⁶ Mas o caráter de Ezzelino possui, no traçado da descrição de Burckhardt, o esboço do caráter do Estado em várias cidades italianas, durante pelo menos os três séculos posteriores à vida do tirano. Dentro dos limites dessa vida cidadina, surgirão homens e formas políticas especialmente variadas. No entanto, as realizações de Ezzelino da Romano permanecerão como exemplo concreto a ser seguido, já que a força invisível que o moveu continuará a alimentar as atitudes de *condottieri* e homens políticos de então, qual seja, o impulso provocado pela ânsia de glória e pelo desejo de triunfos e de monumentos. Tais anseios levarão os homens à construção de um mundo a que Burckhardt chamou Renascimento italiano.

Os tiranos e os *condottieri*, portanto, são os primeiros a mostrar os traços da moderna construção da individualidade (*Individualität*). Serão também eles os protetores dos sábios, dos poetas, dos literatos, dos artistas, todos mergulhados no vasto universo da erudição Antiga. Da relação entre o tirano e o poeta, bastaria citar a narrativa de Petrarca de suas visitas à corte do senhor de Verona, Can Grande della Scala, como exemplo da fama adquirida pelos poetas e da gestação, no interior do

⁷⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 15.

⁷⁶ “[...] als politisches Vorbild für die Folgezeit nicht minder wichtig als sein kaiserlicher Beschützer. Alle bisherige Eroberung und Usurpation des Mittelalters war entweder auf wirkliche oder vorgegebene Erbschaft und andere Rechte hin oder gegen die Ungläubigen oder Exkommunizierten vollbracht worden. Hier zum erstenmal wird die Gründung eines Thrones versucht durch Massenmord und endlose Scheusslichkeiten [...]” *Idem, ibidem*, p. 3.

aparato político italiano, de uma nova maneira de conceber a legitimidade.⁷⁷ A proteção dos eruditos, a construção e restauração dos monumentos, ao mesmo tempo em que asseguram ao governante um lugar glorioso na posteridade, funcionam ainda como forma de legitimar o poder, já distante da justificativa hereditária ou daquela de cunho religioso. Assim, o tirano e o erudito estão unidos pelo desejo de glória e de fama (*Ruhm*). Mas ambos os conceitos representam, já no contexto da vida cidadina italiana do século XIV, uma sensibilidade nova e uma renovada visão de mundo, pois, diferentemente dos direitos medievais de herança, representam uma aquisição pessoal, dependem das realizações individuais.

Mas é no século XV que estas formas de percepção e de atuação ganham seus contornos definitivos. É no século XV que as tiranias vão, pouco a pouco, transformando-se em principados ou enriquecendo sua forma de dominação, com o refinamento progressivo da vida cidadina. Dois governantes, na Itália central, serão personagens importantes da narrativa de Burckhardt, exemplos da diversidade de formas em que o Estado é ainda concebido nas cidades italianas: aparato extremamente complexo e rico como elaboração humana. Dois *condottieri*, dois senhores; tão próximos geograficamente, quanto distantes no caráter e no exercício do poder; tão hábeis na condução dos exércitos, quanto desejosos da glória e da fama duradouras; inimigos mortais: Sigismondo Malatesta e Federico da Montefeltro, senhores de Rimini e de Urbino, respectivamente. Desses dois personagens, cujas faces conhecemos especialmente através das mãos de Piero della Francesca, Burckhardt descreve retratos expressivos, não apenas em decorrência da força de caráter de ambos, mas ainda pela verossimilhança de tais feições em seu ambiente histórico. Sobre Sigismondo, cuja fama havia sido cantada pelos versos do *Morgante* de Luigi Pulci⁷⁸, afirma Burckhardt:

Algo de singularmente estranho deve ter sido a corte de Rimini sob o arrogante pagão e “condottiero” Sigismondo Malatesta. Ele tinha em torno de si um certo número de filólogos, alguns dos quais eram ricamente providos também de algum poder [...]. Eles tinham freqüentes e ácidas disputas no castelo de Sigismondo (*arx sismundea*), presente o próprio ‘rex’, como eles o chamavam; naturalmente as suas

⁷⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 5.

⁷⁸ Ver PULCI, Luigi. *Morgante*. Volume secondo. Milano: Garzanti, 1989. Canto XXI, estr. 101 e segs., pp. 819 e segs.

poesias latinas oferecem seus louvores a ele e cantam os seus amores com a bela Isotta, em honra da qual foi feita a célebre reconstrução da igreja de S. Francesco em Rimini, para convertê-la em monumento sepulcral: *Divae Isottae sacrum*.⁷⁹ Audácia, profanação, talento guerreiro e cultura bastante refinada raramente se reúnem num único homem, como em Sigismondo Malatesta.⁸⁰

No entanto, Federico, senhor de Urbino, cuja *vita* tinha sido narrada por Vespasiano da Bisticci, é apresentado em bem diversa feição:

Urbino possuía no grande Federico, fosse ele um verdadeiro Montefeltro ou não, um dos mais ilustres representantes do poder principesco. Como “condottiero”, ele tinha aquela moralidade política, que era própria deste gênero de pessoas, [...] como príncipe de seu pequeno território, ele seguiu a política de consumir internamente o dinheiro ganho fora e de oprimir-lo o menos possível com o peso dos impostos. [...] Mas não somente o Estado, mas também a corte, era uma obra de arte bem calculada e organizada [...]. O palácio que fez construir, não era dos mais esplêndidos, mas respirava um ar de pleno classicismo pela sua feliz disposição: nele conservou o seu tesouro maior, a célebre biblioteca. Como se sentia perfeitamente seguro num país onde cada um gozava dos seus benefícios ou ordenados e ninguém esmolava, ele saía sempre desarmado e quase sem séquito; [...]. Nenhum espanto então que a gente, quando ele passava pelas ruas, se ajoelhasse diante dele e gritasse de trás: “*Dio ti mantenga, Signore!*”⁸¹

Sigismondo Malatesta, por voltar as costas a compromissos firmados com o poder imperial da Igreja, foi dela tornado inimigo, excomungado pelo Papa Pio II e derrotado em batalhas empreendidas pelo poder papal. Federico da Montefeltro por várias vezes liderou as tropas da Igreja, fiel companheiro político e erudito interlocutor

⁷⁹ “Ein soderbares Treiben muss jedenfalls an dem Hofe zu Rimini unter dem frechen Heiden und Kondottiere Sigismondo Malatesta geherrscht haben. Er hatte eine Anzahl von Philologen um sich und stattete einzelne derselben reichlich [...]. In seiner Burg - *arx* Sismundea - halten sie ihre oft sehr giftigen Disputationen, in Gegenwart des ‘*rex*’, wie sie ihn nennen; in ihren lateinischen Dichtungen preisen sie natürlich ihn und besingen seine Liebschaft mit der schönen Isotta, zu deren Ehren eigentlich der berühmte Umbau von San Francesco in Rimini erfolgte, als ihr Grabdenkmal, *Divae Isottae Sacrum*.” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.* p. 152.

⁸⁰ “Frevelmut, Gottlosigkeit, kriegerisches Talent und höhere Bildung sind selten so in einem Menschen vereinigt gewesen wie in Sigismondo Malatesta. *Idem, ibidem*, p. 22.

⁸¹ “Urbino besass in dem grossen Federigo, mochte er nun ein echter Montefeltro sein oder nicht, einen der vortrefflichsten Repräsentanten des Fürstentums. Als Kondottiere hatte er die politische Moralität der Kondottiere [...]; als Fürst seines kleinen Landes befolgte er die Politik, seinen auswärts gewonnenen Sold im Lande zu verzehren und dasselbe möglichst wenig zu besteuern. [...] Aber nicht nur der Staat war ein wohl berechnetes und organisiertes Kunstwerk, sondern auch der Hof [...]. Der Palast, den er sich baute, war nicht der prächtigste, aber klassisch durch die Vollkommenheit seiner Anlage; dort sammelte er seinen grössten Schatz, die berühmte Bibliothek. Da er sich in einem Lande, wo jeder von ihm Vorteil oder Verdienst zog und niemand bettelte, vollkommen sicher fühlte, so ging er beständig unbewaffnet und fast unbegleitet; [...] Kein Wunder, dass die Leute, wenn er durch die Strassen ging, niederknieten und sagten: *Dio ti mantenga, Signore!*” *Idem, ibidem*, pp. 30-31.

do mesmo Pio II. Em ambos, a figura do chefe das cortes principescas italianas reflete, na descrição de Burckhardt, as feições do Estado, pensado e construído em suas mais variadas formas. Em ambos, a figura do homem apresenta-se através de cenas de sua *vita*, narradas pelo historiador com a verossimilhança de quem se espelhou nas biografias italianas do século XV, para colher da vida do personagem os episódios apropriados para a descrição de um retrato.

Papa Pio II: o personagem “predileto” (*liebling*).

Uma forma específica em que se apresentava o poder político na Itália da época era a constituição do Estado pontifício. Expressão elaborada da ligação entre os mundos político e religioso, o Estado da Igreja exercia um poder que, na interpretação de Burckhardt, diferenciava-se fundamentalmente daqueles exercidos tanto pelo Império Bizantino, sediado em Constantinopla, quanto por aquele construído pelo mundo islâmico. Na Itália do Renascimento, o poder da Igreja não era extremamente identificável com o do Estado. Ao contrário, aos olhos do historiador, paralelamente a esse poder, as cidades italianas conheceram uma liberdade municipal (*munizipalen Freiheit*) ainda bastante ampla, no seio da qual se formou uma “opinião individual” (*individueller Denkweisen*), geradora do refinado mundo da cultura.⁸² O Império da Igreja mantinha, com os poderes principescos ou republicanos locais, uma relação extremamente variada, em acordo com a multiplicidade de formas em que tais estados se apresentassem.

É assim que na metade do *Quattrocento* assume a chefia do poder papal um homem cujo retrato é quase um esboço de seu século, tamanhas a amplitude de sua atuação concreta no tempo e a riqueza de conteúdo de seu caráter. Enea Silvio Piccolomini, poeta, cosmógrafo, orador exímio, homem político, teórico do Estado, seguiu a carreira religiosa e foi eleito papa, sob o nome Pio II, em 1458. Piccolomini ocupou, na *Kultur der Renaissance* de Burckhardt, aquele lugar reservado aos “homens extraordinários” do século XV, do qual fez parte também Leon Battista Alberti. Sobre

⁸² Ver *Idem, ibidem*, p. 91.

Alberti, afirmou Burckhardt, sabia ler nas faces dos homens seus mais secretos pensamentos e podia dizer: “*Gli uomini, purchè vogliano, riescono a tutto*”⁸³. Dos escritos de Piccolomini, o historiador suíço se valeu, como fonte histórica, em quase a totalidade dos capítulos de seu livro de 1860. O humanista tornado papa é um claro exemplo daquele conceito de *uomo universale*, significativo para a compreensão burckhardtiana da natureza vigorosa e versátil do indivíduo no Renascimento. Bastaria concentrarmo-nos numa obra de Enea Silvio, *Commentarii*, elaborada após sua ascensão ao pontificado, para visualizarmos o significado de tal personagem na *Kultur de Renaissance in Italien*.

É o próprio Burckhardt a afirmar a dificuldade em precisar as fontes antigas sobre as quais Enea Silvio se baseou para compor os seus *Commentarii*. Podemos, certamente, citar os comentários de Júlio César sobre a guerra da Gália ou mesmo a *Eneida* de Virgílio, como pontos de partida de Enea Silvio. Entretanto, importa ressaltar o papel emblemático que a vida e as realizações de Piccolomini desempenham na compreensão burckhardtiana do Renascimento italiano.

Num capítulo central da *Kultur der Renaissance*, dedicado à descoberta do mundo exterior e do homem, Burckhardt faz o seguinte comentário a respeito de Piccolomini: “em bem poucos a imagem da época e sua cultura espiritual refletiu-se tão completa e viva, e bem poucos se aproximaram, como ele, do homem normal (*Normalmenschen*) do primeiro Renascimento”⁸⁴. E, mais à frente, completa: “ele chama a si toda a nossa atenção por ter sido o primeiro não apenas a sentir a magnificência da paisagem italiana, mas também a descrevê-la nos seus mínimos particulares com verdadeiro entusiasmo”⁸⁵. Mas, poderíamos perguntar, que paisagem italiana é descrita por Enea Silvio Piccolomini? E nos responde o próprio Burckhardt: “ele descreve com sempre igual maestria países, cidades, costumes, indústrias, produtos,

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 96.

⁸⁴ “[...] in wenigen andern das Bild der Zeit und ihrer Geisteskultur sich so vollständig und lebendig spiegelte, wenige andere dem Normalmenschen der Frührenaissance so nahe kommen.” *Idem, ibidem*, p. 203.

⁸⁵ “[...] interessiert er uns als der erste, welcher die Herrlichkeit der italienischen Landschaft nicht bloss genossen, sondern mit Begeisterung bis ins einzelne geschildert hat.” *Idem, ibidem*, p. 203.

condições políticas e constituições, quando pode falar por ter visto com os próprios olhos ou com a fé de testemunhos vivos”⁸⁶. E Burckhardt conclui: “Onde, fora da Itália, na metade do século XV, poder-se-ia encontrar num único homem tantos conhecimentos geográficos, estatísticos e históricos, como se encontram em Enea Silvio? Onde uma exposição tão ampla e completa?”⁸⁷

De fato, os *Commentari* assumem, de certo modo, o caráter de uma exposição ampla e diversificada do mundo exterior, concebido como cenário, no interior do qual realiza-se o movimento plenamente vivaz do homem na terra.⁸⁸ Deste modo, a descrição do ambiente natural, que concede a Pio II o atributo de cosmógrafo, funciona, em primeiro lugar, como uma apresentação do cenário onde a ação do homem irá se desenvolver. Entretanto, quando descreve as cidades, os costumes, as migrações populacionais, a ação dos governantes, ao lado do cosmógrafo fala já o historiógrafo, pleno da erudição dos historiadores e geógrafos antigos, douto em história natural, conhecedor das origens dos povos e da ocupação dos territórios.

Mas, Piccolomini exerceu, desde jovem, cargos de secretário de bispos, cardeais, do imperador e do papa, para os quais viajou às mais diversas partes em missões diplomáticas e eclesiásticas. Nessas diversas viagens, os encontros com grande parte dos ilustres homens da época exerceram sobre ele o fascínio de colher, de seus interlocutores, os traços essenciais. E nos *Commentari*, livro que reproduz sua atividade antes e depois da eleição ao Pontificado, o impulso em descrever o homem, presente em sua narrativa, possibilita, como afirmou Burckhardt, os “apreciáveis retratos de ilustres contemporâneos seus”⁸⁹. Assim, o Pio II retratista, que se utiliza da arte da escrita para apresentar os homens em seus traços mais característicos, confunde-se, nos

⁸⁶ “[...]schildert er mit gleicher Virtuosität Landschaften, Städte, Sitten, Gewerbe und Erträgnisse, politische Zustände und Verfassungen, sobald ihm die eigene Wahrnehmung oder lebendige Kunde zu Gebote steht;” *Idem, ibidem*, pp. 191-192.

⁸⁷ “Wo hätte sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausserhalb Italiens eine solche Verbindung des geographischen, statistischen und historischen Interesses gefunden wie in Aeneas Sylvius? Wo eine so gleichmässig ausgebildete Darstellung?” *Idem, ibidem*, p. 191.

⁸⁸ Sobre este aspecto, ver especialmente GARIN, Eugenio. *Ritratto di Enea Silvio Piccolomini*, in: *Ritratti di umanisti*. Milano: Bompiani, 1996, pp. 19-20.

⁸⁹ “Papst Pius II. gibt in seinen Kommentarien wertvolle Lebensbilder von berühmten Zeitgenossen;” *Idem, ibidem*, p. 224.

Commentari, com o biógrafo. A retratística e a biografia possuem em comum, através da arte literária de Pio II, aquela capacidade sintética de construir o caráter do homem com os atributos que o identifiquem. Esta identidade é construída, muitas vezes, a partir da escolha de episódios precisos da vida do representado. Deste modo, o retrato, que se confunde com a descrição da “vida” do retratado, insinua um dado fundamental para a compreensão da idéia de indivíduo, tão importante para Burckhardt traçar seu painel da época, qual seja, a noção de que a dignidade é um dado adquirido pelo homem, portanto, diretamente dependente de suas realizações no concreto mundo da natureza e dos fatos.

A biografia, como gênero literário, valia-se já de um longa tradição quando Pio II inicia a escrita de seus *Commentari*. Burckhardt, na *Kultur der Renaissance in Italien*, reporta-nos, como vimos antes, ao *Trattatello in laude di Dante*, escrito por Boccaccio, como forma de marcar as origens do gênero literário biográfico no Renascimento e assinala sua importância para a descoberta e a representação do homem em tudo o que constitui a íntima essência e as manifestações exteriores⁹⁰. Um exemplo da capacidade retratística da narrativa de Pio II, em seus *Commentari*, é sua descrição de Galeazzo Sforza, primogênito de Francesco Sforza, príncipe de Milão:

*giovinetto di nobile aspetto. di non ancora sedici anni, ma già dotato di carattere, di eloquenza, di ingegno e di energia più che virile. Nel portamento e nel volto aveva una maestà degna di un principe. Parlava improvvisando come a stento un altro avrebbe saputo dopo una lunga preparazione. Niente faceva con leggerezza da ragazzo. Destava meraviglia udire pronunziare da una bocca tanto giovanile guidizi senili e sentire proferire da un fanciullo ancora imberbe pensieri da uomo canuto.*⁹¹

Porém, os *Commentari* de Pio II possuem também uma outra característica fundamental para a compreensão de seu significado no tempo: é uma narrativa de si, uma autobiografia. Utilizando sempre o discurso em terceira pessoa, como tinha feito Júlio César em *De bello gallico*, Pio II discorre sobre os episódios marcantes de seu

⁹⁰ Ver *idem, ibidem*, especialmente p. 206.

⁹¹ PICCOLOMINI, Enea Silvio (Pio II). *I Commentari*. Siena: Cantagalli, 1997, pp. 110/111.

O texto original é em latim. Utilizamos, no entanto, uma tradução italiana, que manteremos na citação, sem verter para o português.

tempo, onde ele próprio aparece como personagem-chave, à frente de um pontificado marcado pela marcha dos turcos em direção ao Ocidente, após terem tomado Constantinopla.

Jacob Burckhardt assinalou, em seu livro de 1860, a importância da autobiografia em sua definição do Renascimento italiano como época histórica. “Também a autobiografia [ele diz] assume junto aos italianos aqui e ali uma marca de fato própria em profundidade e amplitude, e, ao lado da vida exterior mais variada, descreve com precisão a vida íntima [...]”⁹² E, de novo, para o historiador suíço, Dante, na sua obra juvenil, *Vita nuova*, “com aquela sua inexorável verdade, indicou à nação o caminho a seguir”⁹³. Entretanto, com os *Commentari* de Pio II, obra de caráter extremamente diverso daquela de Dante, ocorre um fenômeno particularmente significativo: o autor-protagonista torna-se ainda sujeito da história. Neste caso, como afirmou um estudioso italiano, “a autobiografia se resolve em historiografia, sem porém anular-se nela”.⁹⁴ Este fenômeno, no entanto, foi possível a Pio II certamente pelo seu profundo conhecimento de determinadas fontes antigas; também por seu reconhecido talento literário, expresso ainda pela fama conquistada por sua eloquente oratória. Entretanto, um motivo pode ainda iluminar o entendimento dessa intrincada solução literária apresentada por Pio II, qual seja, o significado de sua personalidade na história de seu tempo. Mas, disso, deixemos que fale o próprio Burckhardt:

Há homens, por sua natureza, levados a ser um espelho vivo e fiel daquilo que os circunda; injustamente exigiu-se destes que nos narrem em conjunto as suas opiniões, as suas lutas íntimas, ou que nos apresentem um quadro sério e profundo de todas as circunstâncias de sua vida. Um destes é exatamente Enea Silvio, que se dedicou exclusivamente à faina, sem o menor receio de cair em contradições morais, às quais o obrigou por vezes sua carreira [...]. Por tal modo, depois de ter tomado parte em todas as questões morais que agitaram seu século, e depois de ter

⁹² “Auch die Selbstbiographie nimmt bei den Italienern hier und da einen kräftigen Flug in die Tiefe und Weite und schildert neben dem buntesten Aussenleben ergreifend das eigene Innere.” BURCKHARDT, J. “Die Kultur der Renaissance in Italien”, *op. cit.*, p. 226.

⁹³ “[...] Dantes *vita nuova* mit ihrer unerbittlichen Wahrheit der Nation die Wege gewiesen hätte.” *Idem, ibidem*.

⁹⁴ “[...] un’ autobiografia che si risolve in storiografia, senza, però, annullarvisi.” GUGLIELMINETTI, Marziano. *Memoria e scrittura. L’ autobiografia da Dante a Celini*. Torino: Einaudi, 1977, p. 210. Sobre esse tema, ver ainda: TOTARO, Luigi. *Pio II nei suoi “Commentarii”*. Bologna: Patron Editore, 1978, especialmente p. 187.

suscitado mais de uma ele mesmo, conservou todavia, ainda, no final de uma vida tão tempestuosa e ativa, tanto vigor juvenil e tanto entusiasmo, para pregar a cruzada contra os Turcos, e para morrer de dor quando a viu falir.⁹⁵

Como “espelho fiel e vivo daquilo que o circunda”, Enea Silvio Piccolomini cumpriu, para Burckhardt, um esforço dramático para manter a unidade da Igreja Romana, ao lado do poder, também unitário, do Império, de sede germânica. Tal esforço pretendia manter a grande conquista do mundo medieval, que tinha concebido a união das duas grandes instituições, como símbolo da unidade entre os povos românicos e germânicos. Entretanto, o mesmo homem que dedica todos os seus esforços a esse propósito político-religioso, carrega uma história pessoal bastante distinta daquela dos homens que, antes dele, tinham subido à cátedra de São Pedro. Piccolomini torna-se papa após haver ganho fama por suas poesias mundanas⁹⁶ e pela força de sua oratória. Ele apenas inicia a carreira eclesiástica aos 40 anos de idade, após ter ocupado cargos políticos e ter cumprido importantes tarefas como embaixador e homem político. No início de sua carreira eclesiástica, Piccolomini tornou-se conhecido como defensor da política conciliar no interior da Igreja. Tão notória foi sua participação no Concílio de Basileia, que se tornou secretário do antipapa Félix V, eleito pela dissidência ali formada. Além disso, já recebida a dignidade papal, um projeto traçado e desenvolvido com empenho é suficiente para colocar Pio II no emblemático vértice de seu tempo: ele foi defensor e empreendedor da redescoberta da Antigüidade clássica e nessa tarefa atuou como papa e como humanista.⁹⁷

Portanto, como havia colocado Burckhardt, o grande empreendimento do pontificado de Pio II, expresso de modo claro nos *Commentari*, ou seja, o projeto da

⁹⁵ “Es gibt Menschen, die wesentlich Spiegel dessen sind, was sie umgibt; man tut ihnen Unrecht, wenn man sich beharrlich nach nach ihrer Überzeugung, nach ihren innern Kämpfen und tiefen Lebensresultaten erkundigt. So ging Aeneas Sylvius völlig auf in den Dingen, ohne sich um irgendeinen sittlichen Zwiespalt sonderlich zu grämen; [...] Und nachdem er in allen geistigen Fragen, die sein Jahrhundert beschäftigten, mitgelebt und mehr als einen Zweig derselben wesentlich gefördert hatte, behielt er doch am Ende seiner Laufbahn noch Temperament genug übrig, um den Kreuzzug gegen die Türken zu betreiben und am Gram ob dessen Vereitelung zu sterben.” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁶ Ver PICCOLOMINI, Enea Silvio. *Storia di due amanti*. 3a. ed. Palermo: Sellerio, 1991.

⁹⁷ Importantes neste contexto são os estudos de: GHELARDI, Maurizio. *La scoperta del Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1991, especialmente p. 100; e GARIN, Eugenio, Ritratto di Enea Silvio Piccolomini. In: GARIN, E. *Ritratti di umanisti*. Milano: Bompiani, 1996, especialmente pp. 25-26.

cruzada contra os turcos, conteve, em sua concepção, o dramático esforço de manter a grande construção medieval da unidade da Igreja, ao mesmo tempo em que carregou, na impossibilidade de sua realização, os sinais evidentes de que essa mesma unidade estava já desfeita. Porém, Pio II, humanista tornado papa, visualizou ainda a nova Igreja como “a *res publica* dos doutos, o senado dos sábios”⁹⁸, nas palavras de Eugenio Garin. Essa Igreja renovada, depositária dos altos valores espirituais e civis, representava agora uma nova construção, uma concórdia entre a Roma clássica e cristã. E esse projeto, que permeou de modo profundo as ações de Pio II, não poderia ter sido concebido por um homem da Idade Média. Ao contrário, ao se firmar na obra de Pio II, Burckhardt pretende vislumbrar, na curva da vida desse ilustre personagem histórico, o momento da elaboração italiana das duas grandes tradições formadoras, segundo o próprio historiador, do mundo moderno no Ocidente: o classicismo antigo e o cristianismo medieval. Tal fenômeno tinha-se tornado possível na Itália, através daquela convivência efetivamente cidadina, onde as marcas do mundo antigo possuíam uma riqueza de fato objetiva e se fundia, em conjunto, ao novo espírito italiano.

Mas, a importância da obra de Pio II, na compreensão burckhardtiana do Renascimento italiano, adquire ainda traços que vão além daquele, já por si fundamental, do personagem histórico entendido como um “espelho daquilo que o circunda”. Na *Kultur der Renaissance in Italien*, Pio II é, como vimos, uma fonte histórica de primeira grandeza, pelo significado de sua vida e de seus escritos naquela época tão rica de personagens significativos. No entanto, para além desse dado, os *Commentari* de Pio II exercem tamanho fascínio sobre o historiador que, apesar da distância temporal que os separa, algo do arranjo historiográfico de Burckhardt vivia já na obra do grande Pontífice. Nos *Commentari*, Pio II coloca-se diante de um universo extremamente variado. Ordena documentos de embaixadas, missões políticas e religiosas, discursos, tratados, reuniões com os poderosos, para em seguida unir todo esse material às observações geográficas e geológicas, às anotações sobre o costume dos povos, na difícil tarefa de construção do tecido histórico apresentado em forma de comentários. De certo modo, esse esforço de objetivar a multiplicidade da experiência

⁹⁸ GARIN, Eugenio. *Op. cit.*, p. 25.

confere a cada comentário o caráter unitário de cena, de acontecimento carregado de sentido. Nesse contexto, a descrição do homem possui um significado fundamental, por ser ele o agente dos episódios. E é exatamente a ação objetiva do indivíduo que o diferencia dos outros e o torna digno de ser descrito. E Pio II primeiro concede ao homem um caráter, descrevendo seu retrato externo e interno; depois, ao narrar o acontecimento, este homem, já portador de um caráter próprio, é transformado em ator na cena histórica. Uma passagem exemplar é o episódio em que o Pontífice narra a morte de Simonetto, *condottiero* da Igreja, ocorrida durante a Batalha de Sarno, em 1460:

*Avrebbe forse desiderato vivere più a lungo, ma questa era la fine che si augurava: era solito spesso dire fra i suoi: 'Dio mi conceda di morire nell'esercizio della mia arte e al servizio della Chiesa!'. Il suo corpo, trovato dal nemico, fu tumulato con tutti gli onori, parteciparono ai suoi funerali il principe Giovanni di Taranto e tutta la nobiltà.*⁹⁹

Esta bela descrição do caráter de Simonetto, uma entre várias compostas por Pio II nos *Commentari*, faz lembrar, pela capacidade de síntese na apresentação do homem no exercício de seu ofício, aqueles memoráveis personagens descritos por Burckhardt na *Kultur der Renaissance in Italien*. Poder-se-ia pensar na narrativa burckhardtiana da cena do assassinato de Girolamo Visconti, que, golpeado no peito, dizia a si mesmo: “Coragem, Girolamo! você será longamente lembrado: a morte é amarga, mas a glória será eterna!”¹⁰⁰

A criação da cena histórica, com o enquadramento do personagem central no acontecimento, Pio II a elaborou em cada um dos seus inúmeros comentários. De tal modo, seu livro se apresenta ao leitor como uma sucessão de imagens mostradas, ao correr da leitura, como quadros de cerimônias, onde o homem aparece em ação no episódio. A ação ética do personagem é, para Pio II, a fonte da *virtù* do indivíduo, visto que é através do agir que o homem alcança dignidade e excelência. Assim, os *Commentari* funcionam como um exemplo significativo daquela decisiva propensão em

⁹⁹ PICCOLOMINI, E. S. *Op. cit.*, p. 241.

¹⁰⁰ “Nimm dich zusammen, Girolamo! man wird lange an dich denken; der Tod ist bitte, der Ruhm ewig!” BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien, op. cit.*, p. 39.

descrever o homem histórico em seus traços e em suas qualidades íntimas e exteriores, como fala Burckhardt.¹⁰¹ Um impulso retratístico que tem em Pio II o representante de um curto período cultural, no qual o historiador suíço interpretará como o ápice da curva ideal da época a que chamou Renascimento italiano. E se lembrarmos que, em alguns detalhes, a vida do Pontífice foi retratada no *Duomo* de Siena, poucas décadas depois de sua morte, pelas mãos ainda jovens de Rafael, percebemos melhor o desenho dessa curva.

fig. 26
e 27

De todo modo, a obra de Pio II adquiriu, para Burckhardt, um duplo significado, apresentando-se, ao mesmo tempo, como importante fonte histórica e como modelo de narrativa historiográfica. Assim, de um lado Pio II é o personagem histórico de primeira grandeza, fonte histórica primordial para o trabalho de Burckhardt. De outro lado, o Pontífice passa talvez de personagem da época a uma das inspirações do estilo da narrativa histórica de Burckhardt. As descrições feitas por Pio II, nas quais a vastidão do cosmo é mostrada de maneira a não perder a dimensão do homem, têm algo em comum com a composição histórico-cultural que Burckhardt nos apresenta na *Kultur der Renaissance in Italien*. Além disso, o estilo narrativo com o qual Pio II representa o homem demonstra um tom semelhante àquele da descrição de Burckhardt dos personagens de seu livro de 1860. Mas, a importância da descrição dos indivíduos na composição do grande panorama da época, traçado por Burckhardt, revela a tensão sobre a qual a sua concepção da história se baseou. A figura do homem, no interior do quadro da civilização, confere à compreensão histórica um sentido específico de movimento, no qual o caráter unitário da época perde a rigidez dos limites e adquire um sentido morfológico. Assim, na curva ideal do período, o homem aparece, para Burckhardt, como o ponto de partida e como o vértice de sua pesquisa.

Benvenuto Cellini e os limites do Renascimento.

Após analisar os *Commentari* de Pio II, Jacob Burckhardt direciona seu olhar para a *Vita* de Benvenuto Cellini. Com a autobiografia de Cellini, o historiador observa

¹⁰¹ Ver *Idem, ibidem*, p. 222.

o exemplo principal da profusão de escritos autobiográficos e biográficos de artistas, ocorrida por volta da metade do século XVI. Período em que a melhoria da condição social dos artífices, unida à elevada consciência do próprio valor, fomenta o surgimento do material biográfico entre os artistas. Período em que a autobiografia, transformada num gênero literário específico, começa a conhecer uma nova forma, diversa do intrincado e grandioso constructo narrativo de Enea Silvio Piccolomini.

A *Vita* de Cellini é vista por Burckhardt, em primeiro lugar, como registro da sublimação do protagonista, caracterizado, em algumas passagens, como herói destinado a seguir os desígnos que lhe foram confiados por Deus; em outras, como inocente vítima dos astros e da fortuna. A autobiografia de Cellini, desvinculada definitivamente do modelo das *vite* narradas pelos mercadores e pelos literatos florentinos do *Quattrocento*, situa-se, para Burckhardt, num ambiente cultural marcado pelo texto autobiográfico do escultor Baccio Bandinelli (*Memoriale*), pela obra literária de Giorgio Vasari, pela produção artística de Michelangelo. Cada um a seu modo, os três são personagens da narrativa de Cellini. Todos cumpriram, de certa maneira, um lugar em sua trajetória pessoal. Bandinelli é o escultor que havia escrito, poucos anos antes, uma autobiografia; Vasari é o desafeto; Michelangelo, o modelo artístico.

A *Vita* de Cellini é, portanto, emblemática para Burckhardt por representar, no campo da produção autobiográfica renascentista, o mais significativo produto de uma mudança no círculo cultural e econômico. O autobiógrafo agora participa de uma realidade social onde mercadores e humanistas vão gradativamente saindo da cena principal, para dar lugar a cortesãos e a cavaleiros. Esse universo requer uma caracterização de si bastante diversa daquela através da qual os *uomini illustri* florentinos se apresentavam. O auto-retrato literário de mercadores ilustrados, de literatos filhos de mercadores, de eruditos em ação no cenário dos grandes acontecimentos, dá lugar, na narrativa de Burckhardt, para a autobiografia do artista em busca de uma elevação exacerbada. Uma nova roupagem é agora necessária. Para ser representada, a figura do homem precisa mostrar-se numa dimensão maior, em relação à cena dos acontecimentos que a envolve. Deste modo, o cenário em que transcorre a *vita*

de Cellini é um círculo mais fechado à ação do artista, no momento em que o artista atua no interior do mundo da Corte.

Escultor e ourives, Benvenuto Cellini concebe sua *Vita* como um monumento erguido a si próprio. Sua meta é estabelecer um diálogo com o Duque Cosimo I, senhor de Florença; é mostrar para ele que estava inteiramente capacitado a participar das grandes iniciativas artísticas promovidas pela senhoria. Para tanto, constrói sua própria imagem com traços de uma ostentação quase sobre-humana. De início, ele justifica o fato de ter-se dedicado à tarefa de escrever sua autobiografia:

*Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o si veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propia mano descrivere la loro vita; ma non si doverebbe cominciare una tal bella impresa prima che passato l'età de' quarant'anni.*¹⁰²

Ele próprio havia começado a descrever sua vida em 1558, aos 58 anos de idade. Mas a descrição apresentada por Cellini começa propriamente pelo tema de sua cidade natal. Citando as *Croniche* de Giovanni Villani, o escultor discorre sobre a origem de Florença e a compara a Roma. Depois, dedica-se a descrever sua família. Diz-se filho de “*persone virtuose e antichissime*”¹⁰³, que descendem de um valoroso capitão, Fiorino da Cellino, primo de Júlio César. Um capítulo inteiro é dedicado ao seu nascimento, transformado num evento prodigioso, numa espécie de ato anunciado, em que cada participante cumpre um papel especial no acontecimento de vir ao mundo um homem designado a cumprir a vontade de Deus.

Porém, numa tomada geral, Burckhardt abarca a autobiografia de Cellini em sua unidade, interpretando, num único parágrafo, o valor da obra para sua análise da descrição do homem no Renascimento italiano. Ele diz:

Não é pouca coisa o fato de que Benvenuto, cujas obras mais importantes pereceram sem acabamento e que, como artista só aparece no ofício decorativo de pequenas peças (em outros aspectos, a julgar por suas obras que permaneceram, é

¹⁰² CELLINI, Benvenuto. *Vita*. Milano: Rizzoli, 1985, p. 81.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 82.

suplantado por muitos de seus contemporâneos), irá interessar à humanidade, como homem, até o final dos tempos. Impressão que não desaparece quando o leitor detecta suas mentiras ou vanglórias; permanece a impressão de uma natureza poderosa, enérgica e completamente amadurecida. A seu lado, os autobiógrafos setentrionais parecem ser incompletos, embora sua tendência e seu caráter moral possam às vezes elevar-se muito mais alto. Cellini é um homem capaz de tudo, que ousa tudo, e carrega dentro de si sua medida. Gostemos dele ou não, ele vive, neste aspecto, como um modelo bastante reconhecível dos homens modernos.¹⁰⁴

As palavras de Burckhardt são bastante significativas. Em primeiro lugar, o historiador revela o que pretende com o estudo da autobiografia de Cellini: ele busca não apenas o artista, mas sim o homem, em sua integridade, em sua totalidade no cenário histórico. Então encontra Cellini, que, como autobiógrafo, é o grande representante de seu tempo, justamente pela capacidade de se apresentar por inteiro. Nessa integridade, Burckhardt observa uma personalidade poderosa e enérgica, completamente amadurecida; “um homem que carrega dentro de si sua medida”. Um indivíduo extremamente desenvolvido, distante do parâmetro estabelecido pela ética da ação, que movia um personagem como o Papa Pio II, para o qual a atuação na história representava a medida. Para Cellini, a medida é seu interesse e sua perícia artística, *virtù* que, segundo ele mesmo, recebeu do Céu.

Na *Vita* de Cellini, o discurso sobre si vinha carregado, comenta Burckhardt, de mentiras e de vanglórias, como se não fosse mais possível imprimir dignidade ao protagonista através da narrativa de sua concreta ação no mundo. Era agora necessário caracterizá-lo com vestes mitológicas, quase como um semi-deus ou um personagem alegórico. O escultor-literato constrói sua própria imagem carregada de uma elevação que tem como referência outro escultor: Michelangelo. É sob a égide de Michelangelo e de sua *bella maniera* que Cellini compõe sua obra de “egolatria ilimitada”, como

¹⁰⁴ “Es ist wahrlich kein Kleines, dass Benvenuto, dessen de bedeutendste Arbeiten blosser Entwurf geblieben und untergegangen sind, und der uns als Künstler nur im kleinen dekorativen Fach vollendet erscheint, sonst aber, wenn man bloss nach seinen erhaltenen Werken urteilt, neben so vielen grössern Zeitgenossen zurückstehen muss, - dass Benvenuto als Mensch die Menschen beschäftigen wird bis ans Ende der Tage. Es schadet ihm nicht, dass der Leser häufig ahnt, er möchte gelogen oder geprahlt haben; denn der Eindruck der gewaltig energischen; völlig durchgebildeten Natur überwiegt. Neben ihm erscheinen z. B. unsere nordischen Selbstbiographien, so viel höher ihre Tendenz und ihr sittliches Wesen bisweilen zu achten sein mag, doch als unvollständige Naturen. Er ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Mass in sich selber trägt. Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Urbild des modernen Menschen.” BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Renaissance

chegou a afirmar o estudioso italiano Ettore Camesasca¹⁰⁵. Michelangelo aparece sempre referido com adjetivos: “*il divino*”, “*il divinissimo*”, “*il mirabil*”, “*il gran*”, mas também, e talvez principalmente, “*il mio maestro*”. Há várias passagens em que Benvenuto narra elogios recebidos de Michelangelo, a respeito de obras suas mostradas ao mestre.

De todo modo, entre Michelangelo e Cellini houve, como se pode notar nas entrelinhas da interpretação de Burckhardt, um diálogo histórico que caracteriza um momento de sua interpretação da Renascença italiana. E isso está colocado também nas significativas palavras do historiador, acima referidas. A natureza enérgica e completamente amadurecida, um caráter moral pouco elevado, a ousadia de um homem que se vê como a própria medida, características atribuídas a Cellini, aproximam-se de uma imagem que o próprio Burckhardt, em outras oportunidades, conferiu a Michelangelo. Todos esses traços, porém, são sintetizados na frase final do fragmento e também aproximam os dois escultores, como personagens do Renascimento de Burckhardt: o caráter de Cellini é reconhecível nos homens modernos (*modernen Menschen*). Sim, Benvenuto Cellini é, para o historiador de Basileia, uma significativa personalidade do período limite da era renascentista. Período em que a alegoria começa a se mesclar com a concreta descrição do homem; momento em que o próprio princípio através do qual o historiador compreende o Renascimento, ou seja, o individualismo, conhece sua exacerbação; instante de passagem entre a “Era de Rafael” (como havia denominado Burckhardt) e o tempo moderno. Período que o historiador observou, no que se refere à autobiografia, como vértice entre os *Commentari* de Pio II e a *Vita* de Benvenuto Cellini.

Mas Burckhardt não quis encerrar sua descrição do Renascimento com os dados que simbolizassem os limites da época. Preferiu finalizar a exposição apresentando o que mais fortemente significava sua interpretação do período histórico. Ele tinha chamado a cultura do século XIV a impulsionar o completo triunfo do

in Italien. *Op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁵ Ver CAMESASCA, Ettore. Narciso disperato. Publicado como prefácio a CELLINI, B. *Vita*. *Op. cit.*, p. 25.

humanismo, sob o signo de Dante, de Petrarca e de Boccaccio. Ele havia percebido o amadurecimento e a vastidão das correntes humanistas na Itália, no correr do século XV, para observar, em seguida, seu alcance universal, interpretando-o como uma necessidade superior do espírito moderno. Porém, neste amplo espaço de tempo, que vai de Dante até o advento da Contra-Reforma, o historiador elegeu, em seu livro de 1860, a cultura florentina do *Quattrocento* como a mais completa expressão do que chamou Renascimento italiano. Assim, embora a obra autobiográfica de Benvenuto Cellini caracterizasse o limiar do Renascimento, Burckhardt preferiu concluir o capítulo sobre a “descoberta do mundo exterior e do homem” com o escrito de um dos principais representantes do mundo erudito florentino quatrocentista: Giovanni Pico della Mirandola.

Pico della Mirandola não deixou nenhum escrito que narrasse sua *vita*, nem se propôs a compor biografias. No entanto, a discussão filosófica em torno da qual foi concebida sua obra era já uma tomada de posição precisa sobre o sentido mais elevado do humanismo. Sua *Oratio de hominis dignitate* (Discurso sobre a dignidade do homem), composta aos 24 anos de idade, lançava uma vigorosa luz na difundida literatura sobre o homem. A *Oratio* marcava um instante decisivo no debate sobre a dignidade e sobre o lugar do homem na realidade.¹⁰⁶ Após analisar várias correntes filosóficas, do Ocidente e do Oriente, o autor buscou a unidade, a concórdia, das grandes visões da realidade: uma espécie de paz teórica e moral do homem consigo mesmo. Busca que se inicia, de modo belo e significativo, com as seguintes palavras:

Nos escritos dos Árabes li, Pais venerandos, que Abdala Sarraceno, interrogado do que lhe parecia sumamente admirável neste cenário do mundo, respondeu que nada apresentava-se mais esplêndido que o homem. E com esta sentença, concorda com aquele famoso dito de Hermes: ‘Grande milagre, oh Asclépio, é o homem’.¹⁰⁷

Assim, o breve texto de Pico della Mirandola, que, através da filosófica

¹⁰⁶ Ver GARIN, Eugenio. Introduzione. In: PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Oratio de hominis dignitate*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1994, p. XV.

¹⁰⁷ “Legi, Patres colendissimi, in Arabum monumentis, interrogatum Abdalam Sarracenum, quid in hac quasi mundana scaena admirandum maxime spectaretur, nihil spectari homine admirabilius respondisse. Cui sententiae illud Mercurii adstipulatur: Magnum, o Asclepi, miraculum est homo.” PICO DELLA MIRANDOLA, G. *Oratio de hominis dignitate*. *Op. cit.*, p. 2.

discussão sobre o homem, recolocava em seu verdadeiro lugar de importância o médico espano-árabe Averróis e os sábios hebraicos, combatia, ao mesmo tempo, o exclusivismo greco-romano.¹⁰⁸ Assim, o *Discurso sobre a dignidade do homem*, afirma Burckhardt,

pode denominar-se um dos mais preciosos legados daquela época cultural. [Diz-nos ele:] Deus fez o homem, ao encerrar a Criação, para que conhecesse as leis do universo, amasse sua beleza, admirasse sua grandeza. Não o amarrou a nenhum lugar fixo, a nenhuma atividade determinada e a qualquer necessidade absoluta, mas dotou-lhe de mobilidade e de livre vontade.¹⁰⁹

A “grande época”, a que se refere Burckhardt, é certamente aquela da Florença de Lorenzo de’ Medici; aquela do célebre grupo de doutos reunidos em torno de Lorenzo, na Academia Platônica. “Somente neste ambiente podia-se contentar um homem como Pico della Mirandola”¹¹⁰, afirmou o próprio historiador. Nesse ambiente, o humanismo havia encontrado seu caminho, observou Jacob Burckhardt, através do “Teísmo”; um caminho onde “o homem, através do reconhecimento da Divindade, pode inicialmente concentrar nela seus estreitos limites, mas através do amor, pode também expandir-se até o infinito, e esta é então a suprema felicidade sobre a terra”¹¹¹. Neste mundo, a figura do homem foi apresentada certamente, para Burckhardt, em toda sua integridade ética e moral. Integridade que possibilitou, aos mais significativos representantes daquele meio, a compreensão profunda de seu papel no tempo. Compreensão sobre a grandeza do que havia sido construído, mas também sobre a iminência de seu ocaso. Tal consciência, Burckhardt viu se expressar, com um traço de melancolia, nos versos de Lorenzo, o Magnífico:

¹⁰⁸ Ver BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien. Op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁹ “[...] wohl eines der edelsten Vermächtnisse jener Kulturrepoche heissen darf. Gott hat am Ende der Schöpfungstage den Menschen geschaffen, damit derselbe die Gesetze des Weltalls erkenne, dessen Schönheit liebe, dessen Grösse bewundere. Er band denselben an keiner festen Sitz, an kein bestimmtes Tun, an keine Notwendigkeiten, sondern er gab ihm Beweglichkeit und freien Willen.” *Idem, ibidem*, p. 241.

¹¹⁰ “Nur in dieser Umgebung konnte ein Pico della Mirandola sich glücklich fühlen.” *Idem, ibidem*, p. 145.

¹¹¹ “Die Seele des einzelnen kann zunächst durch das Erkennen Gottes ihn in ihre engen Schranken zusammenziehen, aber auch durch Liebe zu ihm sich ins Unendliche ausdehnen, und dies ist dann die Seligkeit auf Erden.” *Idem, ibidem*

*Quanto è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.*¹¹²

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 290.

Capítulo 3

A história da arte como estudo sistemático: o tema do retrato em breves manuscritos

3.1. 1874: a aula inaugural de história da arte na Universidade de Basileia.

Nas páginas iniciais da *Kultur der Renaissance in Italien*, Jacob Burckhardt expressou o desejo de dar ao livro um segundo volume, dedicado à arte do Renascimento. “Nós tínhamos primeiramente a intenção [afirmou o historiador] de preencher a maior lacuna deste livro com uma obra especial consagrada à ‘Arte do Renascimento’; propósito que aqui pôde ser realizado apenas em parte.”¹ Para ele, uma análise consistente do Renascimento italiano deveria conter um estudo global da arte do período, tarefa que não conseguiu realizar no momento em que concebeu sua grande síntese histórica de 1860. A idéia inicial de estudar em conjunto a arte e a cultura renascentistas, como havia afirmado em 1858, na carta ao Rei Maximiliano da Baviera², modificada já no momento da redação da *Kultur der Renaissance*, assume, logo em seguida, a forma de um estudo histórico-artístico. O primeiro fruto desse trabalho, e único editado em vida, foi a obra sobre a arquitetura italiana do Renascimento, publicada em 1867, sob o título *Die Kunst der Renaissance*. Na verdade, o texto de Burckhardt veio completar o projeto editorial *Geschichte der Baukunst* (História da Arquitetura) de seu amigo e ex-professor, Franz Kugler. Morto prematuramente, em 1858, Kugler não pôde lançar mão do último volume de sua ampla pesquisa, o qual deveria tratar exatamente da arquitetura renascentista. A *Kunst der Renaissance* de Burckhardt realizava então a dupla tarefa de concluir a obra inacabada de Kugler e de iniciar o cumprimento do íntimo propósito de dedicar-se à pesquisa histórico-artística sobre o Renascimento italiano, completando seu estudo histórico do período.

¹ “Der grössten Lücke des Buches gedachten wir einst durch ein besonderes Werk über ‘Die Kunst der Renaissance’ abzuhelfen; ein Vorsatz, welcher nur geringernteils hat ausgeführt werden können.” BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. In: BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke*. Band III. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1978, p. 1.

² Citada no capítulo 2, nota 23.

Porém, o texto de 1867, mais do que o segundo volume de seu estudo sobre a Renascença italiana, era o primeiro contundente sinal de que Burckhardt havia começado uma pesquisa sistemática sobre a arte renascentista. Pesquisa que seria efetivada nas três últimas décadas da vida do historiador como uma intensa busca de dar conta complexivamente da civilização do Renascimento. Uma indagação científica da qual Burckhardt jamais se desgarrará por completo ao longo de mais de trinta anos, mesmo que, em certos momentos, abandone provisoriamente a idéia, mesmo que tenha, após a *Kunst der Renaissance*, desistido da publicação de seus estudos. Assim, a perseverança em dirigir com coerência um projeto inteiramente seu permanecerá a seu lado até o final.

O produto deste trabalho, em sua maior parte, sobreviveu apenas sob a forma de manuscritos entre a infinidade de papéis, de fotografias, em meio à coleção de moedas e medalhas que pertencera a seu pai e às partituras esquecidas nas prateleiras ao lado do piano ou sobre a ampla mesa de trabalho. De todo modo, estes escritos estarão ali, postados como o esboço de um imenso traçado do espírito europeu num nobre momento de sua floração moderna, brilhando em seus olhos como resposta aos acontecimentos de seu próprio tempo, o século XIX. Como uma fuga daquele tempo tão inseguro, como ele próprio chegou a dizer de sua época, a Itália do Renascimento, tão “cara aos deuses”, tão plena de cultura e de sentido de beleza, aparecia-lhe como uma maneira, por ele mesmo revelada, de escapar da dureza da condição humana.

A realização desse grandioso projeto deu-se quando Burckhardt, deixando o ensino na Escola Politécnica de Zurique, havia retornado definitivamente a Basileia, após a nomeação, ocorrida em 1858, para o cargo de professor-titular de história na universidade. De volta à cidade natal, seu projeto deveria adequar o fruto de seu estudo ao ensinamento acadêmico. Assim, segue, durante o inverno de 1868-1869, o curso *Über das Studium der Geschichte* (Sobre o estudo da história), postumamente publicado como *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Considerações sobre a história). Posteriormente, em 1872, seu curso acadêmico sobre a “História da civilização grega” (*Griechische Kulturgeschichte*) seria ministrado a seu público ouvinte, para também

postumamente assumir a forma de livro. Em ambos os casos, não era o Renascimento a emergir como foco de sua indagação. Sua tarefa acadêmica solicitava-lhe percorrer variados temas no cenário da história universal.

Porém, a história da arte ecoava em seus ouvidos, como o mais forte chamado naquele momento. Ao retornar de uma estadia de pesquisa nos Países Baixos, em 1873, Burckhardt propõe ao governo basileense a abertura da cátedra de História da Arte na Universidade de Basiléia.

Naquele época, o professor da universidade, em Basiléia, tinha também por obrigação proferir semanalmente quatro horas de ensino no *Pädagogium*, instituição que funcionava como um meio caminho entre os estudos secundaristas e o ingresso na universidade. Burckhardt, então, em sua proposta ao governo basileense, dispunha-se a continuar normalmente suas lições de história na universidade e trocar as quatro horas de aula no *Pädagogium* por três horas semanais dispensadas à história da arte também na universidade, sem implicar em nenhuma despesa suplementar à instituição. Ele se dispõe ainda a utilizar seu próprio acervo de reproduções e a continuar a enriquecê-lo em suas viagens de estudos. Com a resposta positiva das autoridades de Basiléia, era criada a cátedra de História da Arte sem nenhuma despesa para o Estado até a aposentadoria de Burckhardt, ocorrida em 1893, quando seu lugar é assumido por Heinrich Wölfflin.³

Assim, como primeiro titular dessa cadeira, Jacob Burckhardt profere, em 6 de maio de 1874, a aula inaugural de história da arte na Universidade de Basiléia, à qual deu o título *Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls* (Da história da arte como objeto de uma cátedra acadêmica). Nessa oportunidade, o historiador busca explicitar as bases institucionais da nova disciplina e traçar os objetivos que devem guiar professores e alunos na realização dessa nova tarefa. Reconhecer uma autonomia ao estudo histórico do fenômeno artístico, traçando as

³ Sobre este episódio, ver HEGER-ETIÉNVRE, Marie-Jeanne. Jacob Burckhardt et la vie intellectuelle bâloise. In: ROSENBERG, Pierre (org.). *Relire Burckhardt*. Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, especialmente pp. 150-152.

perspectivas e os limites da história da arte, observada como disciplina acadêmica; conceber um método de estudo que permita orientar o percurso em meio à profusão de obras e artistas; desenvolver e refinar o conhecimento visual das obras de arte: esses são talvez os três objetivos primordiais na concepção burckhardtiana do papel do historiador da arte.

De todo modo, Burckhardt esclarece detalhadamente o caráter da história da arte concebida como cátedra acadêmica. Ele inicia advertindo para tudo aquilo que não pretende ser seu curso inaugural:

A matéria deste curso em quatro aulas instrui menos a história da arte - quer dizer, a apresentação detalhada da evolução da arte (apresentação que ultrapassaria os meios e o tempo de que dispomos) - , e menos ainda a arqueologia no sentido particular de 'prova confirmante daquilo que está representado na arte' [...]. Tomaremos cuidado de proscrever aqui toda estética sistemática. Não será mesmo jamais uma questão da 'idéia' de uma obra de arte.⁴

E completa, dizendo que seu curso pretende ser, então, “uma breve iniciação à consideração das obras de arte segundo as épocas e os estilos”⁵. Portanto, o historiador busca, já de início, delimitar um campo de trabalho que seja independente daquele que a filosofia havia reservado para o tratamento do objeto artístico, ou seja, a estética. Mas busca também orientar o estudo histórico-artístico para além de outras duas vertentes: uma, a arqueológica, incapaz de fornecer muito mais do que um enquadramento do objeto no tempo e no espaço, num paralelo àquilo que a filologia poderia representar para os estudos literários; outra, aquela de uma história da arte preocupada primordialmente em detalhar a evolução das artes no transcorrer do tempo, mas deficiente na capacidade de compreender tais objetos no contexto da cultura que os produziu.

⁴ Tradução livre do original: “Das Thema dieses Lehrstuhls (in seinen vier Kursen) überhaupt bildet nicht sowohl Kunstgeschichte, d.h. Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen, wozu Mittel und Zeit nicht reichen, - (und noch weniger Archäologie in dem besondern Sinne als ‘Nachweisung des von der Kunst Dargestellten’) [...]. Ganz besonders sorgsältig auszuschliessen ist jede systematische Ästhetik. Es wird gar nie von der ‘Idee’ eines Kunstwerke die Rede sein.” BURCKHARDT, Jacob. Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls. In: BURCKHARDT, J. *Gesamtausgabe*. Band 13. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934, p. 23.

⁵ No original: “[...] eine kurze Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen.” *Idem*, *ibidem*, p. 23.

Por outro lado, a “consideração das obras de arte segundo as épocas e os estilos” permite um caminho muito mais amplo no tratamento do objeto artístico. Permite, em primeiro lugar, colher da profusão de obras compostas num determinado período as que têm significado para a análise histórica, possibilitando diferenciar o primordial do secundário, o estilo do acaso. Mas não apenas isso, já que para Burckhardt, tal tarefa, em si mesma, seria insuficiente. Um estudo histórico-artístico somente adquiriria força se, além disso, fizesse “emerg[ir] pouco a pouco e por todos os lados a arte do passado como um testemunho histórico-universal”⁶. Portanto, duas vias diversas, porém convergentes: uma, que observa a arte propriamente no interior do universo artístico; outra, que persegue no objeto elementos das demais expressões do ambiente que o produziu. Em outras palavras: um caminho que confere autonomia ao campo artístico, e outro capaz de ver na arte o signo de uma construção que ultrapassa os limites da linguagem artística, entendendo o objeto como concreto testemunho universal da história.

Burckhardt, porém, sabe que tal construção só se tornou possível depois da redescoberta da arte antiga, iniciada por Winckelmann, e dos estudos ancorados no conceito de “povos” (*Völker*), realizados por Herder.⁷ No primeiro caso, a arte surge como expressão de uma civilização. No segundo, a história é compreendida em unidades de caráter totalizante.

De todo modo, este duplo caminho é, para o historiador, a própria condição para que a história da arte possa adquirir o estatuto de disciplina acadêmica. De um lado, a rememoração do contexto histórico em foi produzida a obra; de outro, a capacidade de contemplação, ou seja, a admiração nascida do desfrute da arte. Burckhardt desenvolve esses dois aspectos no transcorrer de sua conferência, insistindo sobre a importância do ensino da história da arte na universidade. Ele afirma:

⁶ “[...] allmählich meldete sich von allen Seiten die ganze vergangene Kunst als weltgeschichtliches Zeugnis [...]” *Idem, ibidem*, p. 25.

⁷ Ver *idem, ibidem*, pp. 24-25.

A cadeira de história da arte é tão necessária quanto outra, a partir do instante em que se reconhece a importância da arte na formação geral. E seu estudo, ele próprio, é tão difícil quanto outro, a partir do instante em que ele deve trazer um real enriquecimento intelectual.⁸

E Burckhardt esclarece, então, o lugar da arte no conhecimento histórico:

Nós sentimos a arte como um fenômeno histórico de primeira importância, como uma potência altamente ativa em nossa vida. Ela apresenta suficientemente aspectos tangíveis que permitem apreendê-la: suas manifestações monumentais estão estreitamente ligadas à história dos povos, das religiões, das dinastias e das civilizações. Sua dimensão técnica é indissociável de todas as outras técnicas do mundo. (E Plínio começou mesmo a descrevê-la sob este aspecto, evocando as matérias.) Quanto ao lado biográfico, ela preenche sozinha bibliotecas inteiras.⁹

O historiador compreende, portanto, o fenômeno artístico como uma fonte privilegiada do conhecimento histórico, interligada às demais potências da história. Seu método de apreensão histórico-artístico é, na realidade, aplicável a todo estudo histórico; ele não difere das demais áreas da pesquisa histórica. Burckhardt não reserva um lugar mais elevado ao estudo da arte. Apenas percebe a importância da particularidade de tal saber, porém compreendendo sempre seu diálogo com o conjunto da época. Não há, de fato, o primórdio de uma expressão em sua análise histórica. Ele somente pretende estabelecer uma autonomia para o conhecimento da história da arte, mas desde que tal estudo possa trazer um real enriquecimento intelectual e, conseqüentemente, um mais profundo entendimento histórico.

O esforço de Jacob Burckhardt é no sentido de conciliar as variadas áreas do fazer humano num conhecimento histórico de caráter amplo e universalizante. Por isso, a história da arte deve tangenciar as demais manifestações da vida dos povos, das religiões, das dinastias, das civilizações, como ele próprio afirmou. Uma obra

⁸ “Der kunstgeschichtliche Lehrstuhl ist so notwendig als irgend einer, sobald man auf die Bedeutung der Kunst in der allgemeinen Bildung hinschaut. Und das Studium an sich ist dann so schwierig wie jedes andere, sobald es eine wirkliche geistige Bereicherung bringen soll.” *Idem, ibidem*, p. 25.

⁹ “Wir fühlen die Kunst, uns gegenüber, als geschichtliches Phänomen ersten Ranges und als hohe aktive Macht im Leben. Äusserlichkeiten, woran man sie sassen kann, gewährt sie genug: Das Monumentale an ihr ist eng mit der Geschichte von Völkern, Religionen, Dynastien und Kulturen verslochten. Das Technische an ihr verslich sich mit allen übrigen Techniken der Welt. (Und Plinius hat sie sogar von da aus, ja von den Stoffen aus, zu schildern unternommen.) Das Biographische macht schon eigene Bibliotheken aus.” *Idem, ibidem*, p. 26.

arquitetônica, por exemplo, pode revelar dados importantes da história religiosa de um povo; uma escultura pode apresentar aspectos reveladores da concepção de poder de determinada população; o conjunto das expressões artísticas de uma época pode trazer para o historiador conhecimentos fundamentais sobre determinada civilização.

Mas isso não invalida a importância do estudo autônomo da história da arte. Ao contrário, o reforça. Apenas o meticuloso domínio arqueológico, a análise extensa das obras de arte, o conhecimento dos artistas, de sua biografia, de seus escritos, de suas criações pode embasar o estudo histórico-artístico. É preciso, verdadeira e primordialmente, conceber uma história para os objetos artísticos. Para isso, porém, Burckhardt pensa ser necessário, além dessas disposições, um conhecimento em todas as disciplinas históricas.¹⁰

Conhecimento que deve se mesclar, entretanto, à capacidade individual de contemplação das obras de arte, de desfrute estético, poder-se-ia dizer. O historiador pensa, na realidade, numa complementaridade entre a fruição estética e a apreciação por reflexão e comparação. Burckhardt enumera, assim, as principais condições para uma compreensão “profunda e plural” (*tiefe und vielseitige*) da arte:

não se abandonar cegamente ao mundo das intenções, mas permanecer aberto ao conhecimento objetivo das coisas [...]. Não estar preocupado com outras coisas na contemplação da arte, pois o olho correria o risco de sobrevoar as maiores criações, prestando apenas atenção restrita. Não considerar a arte como simples deleite [...]. É necessário que o próprio olhar seja ainda capaz de observar, que ele não esteja cansado por um trabalho excessivo, fechando-se às coisas do mundo visível, que ele não esteja ainda recluso no mundo único da escrita e do impresso. [...] por outro lado, para o homem receptivo, toda a natureza circundante é plena de magia, quer se trate de uma silhueta de montanha ou de um rio, o contraste entre as folhas de um pomar, a folhagem suave de uma árvore e o azul escuro dos pinheiros distantes, ou ainda do último raio de sol vespertino sobre as nuvens majestosas. Esta abertura do espírito, que pode desfrutar do mínimo detalhe e sabe construir a partir do nada, saberá também servir à observação da arte.¹¹

¹⁰ Sobre este assunto, comentou Wilhelm Schlink, numa conferência proferida no Museu do Louvre, em 1996: SCHLINK, W. Jacob Burckhardt et le ‘rôle’ de l’historien de l’art. In: ROSENBERG, Pierre (org.) *Relire Burckhardt. Op. cit.*, especialmente p. 38.

¹¹ “Das man nicht blind der Welt der Absichten verfallen, sondern überhaupt einer objektiven Erkenntnis der Dinge offen [...]. Ferner dass man nicht bei Betrachtung der Kunst tatsächlich von andern Dingen präokkupiert sei, sonst irrt das Auge an den grössten Schöpfungen dahin und nimmt davon kaum

A importância do desfrute estético estava presente já em 1855, em seu livro *Der Cicerone*, que teve o subtítulo “um guia para a fruição das obras de arte na Itália”. Agora, quando busca estabelecer o caráter do estudo acadêmico da história da arte, Burckhardt reforça a importância da contemplação do objeto artístico como parte constituinte da compreensão histórica da arte. Além da erudição de historiador, é necessário saber ver a obra. Mas esse exercício pode ser também treinado; ele necessita do ensinamento dado pela própria história da arte.

E exatamente o ofício de professor de universidade marcou a concepção de Burckhardt do papel do historiador da arte. A seus olhos, sua função no ensino dessa matéria era primordialmente ampliar os horizontes de seu público estudantil, fazendo-o entender que a arte é, além de um componente indispensável à humanidade, uma fonte histórica de profundo alcance.

“Manifestação durável do espírito humano”¹², a arte deveria, portanto, ser observada como testemunho histórico de primeira grandeza. Na tarefa de conceber seu lugar e sua autonomia como disciplina acadêmica, Burckhardt teve que traçar, em sua aula inaugural, um esboço da metodologia da pesquisa e do ensino histórico-artístico. Para além disso, porém, o historiador acabou por apresentar ainda a seus ouvintes um breve ensaio sobre o lugar da arte no conhecimento histórico. Era, de certo modo, um esforço teórico do estudioso que, nos anos subseqüentes, iria se debruçar sobre a vastidão da arte italiana do Renascimento. Pesquisa que carregaria, em silêncio, o teor dessa aula de 1874.

äusseliche Notiz. Ferner dass man die Kunst für seine blosse Erholung halte [...].
 Endlich ist eine Hauptbedingung die, dass das Auge überhaupt noch der Betrachtung fähig und für die Dinge der ganzen sichtbaren Welt noch nicht durch Überarbeiten abgestumpft, noch nicht auf die bloss schriftliche und gedruckte Welt reduziert sei. [...] während für den Empfänglichen die ganze umgebende Natur voll Magie ist, sei es irgend eine Form von Berg und Fluss, oder ein Kontrast z.B. zwischen Apfelblüten, frischem Buchenlaub und blauschwarzen ferner Tannen; - oder ein letztes Hervorleuchten der Abendsonne unter gewaltigen Wolken. Diejenige Empfänglichkeit der Phantasie, welche sich hier am Kleinsten freuen und erbauen kann, wird wohl auch der Betrachtung der Kunst zugute kommen.”
 BURCKHARDT, J. Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls. In:
 BURCKHARDT, J. *Op. cit.*, pp. 27-28.

¹² Ver *idem, ibidem*, p. 25.

3.2. 1882: a conferência sobre a retratística em Rafael.

Em 7 de fevereiro de 1882, Jacob Burckhardt coloca-se sobre o tema da retratística pictórica renascentista, na conferência de título *Rafael als Porträtmaler* (Rafael Retrartista), proferida na Universidade de Basileia. De tal apresentação restou apenas um esquema manuscrito, provavelmente a base para a exposição feita pelo historiador a seus ouvintes. O texto, desconhecido até 1997, vem a público pelo trabalho editorial de Maurizio Ghelardi e Susanne Müller, sob forma bilingüe, alemão e italiano.¹³ São, na verdade, suscintas páginas, compostas como anotações breves a servirem de roteiro para a conferência.

Nessas páginas, Burckhardt trata o retrato na obra de Rafael como o ponto de convergência de uma nova sensibilidade em direção ao homem, presente na Itália central, a partir da segunda metade do século XV. Consideração que busca conciliar aspecto formal e contexto histórico-cultural, enquadrando a retratística de Rafael numa discussão, fortemente presente naquele tempo, sobre o caráter e o papel do homem no mundo. Ao mesmo tempo, o manuscrito de Burckhardt procura compreender ainda o lugar de Rafael no grande panorama do retrato na pintura italiana do Renascimento. Tal estudo é efetuado, entretanto, com base num procedimento de caráter empírico, que entende a obra de arte individualmente, como dado concreto e irredutível testemunho histórico.

Como afirmam Ghelardi e Müller, na apresentação do manuscrito, a tentativa de Burckhardt “não consiste em ordenar os retratos de Rafael segundo uma seqüência temporal, nem em buscar explicar a cada vez as razões que tornaram possível a representação de certos homens”¹⁴. O esforço do historiador suíço visa muito mais

¹³ BURCKHARDT, Jacob. *Rafael als Porträtmaler*. (A cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller.) In: *Studi Storici*. Anno 38, n. 1, gennaio-marzo 1997, pp. 47-56.

¹⁴ “[...] non consiste nell’ordinare i ritratti di Raffaello secondo una sequenza temporale e nel cercare di spiegare di volta in volta le ragioni che hanno reso possibile la raffigurazione di certi uomini [...]” GHELARDI, M.; MÜLLER, S. Apresentação a BURCKHARDT, J. *Rafael als Porträtmaler*. *Idem*, *ibidem*, pp. 49-50.

enquadrar a retratística de Rafael sob um duplo aspecto: um, que pretende interperotá-la no âmbito da evolução do retrato pictórico na Itália renascentista, e outro, que busca compreender o retrato rafaelista no amplo campo da cultura em que foi gerado. Portanto, uma perspectiva observa a evolução do gênero retrato no interior da pintura italiana da época, a outra, trabalha as relações de complementaridade entre forma e função na obra de arte.

E Burckhardt inicia as anotações definindo o lugar do retrato na obra do pintor de Urbino. Ele diz:

Rafael não teria tido necessidade de pintar retratos. Em geral, são poucos os quadros deste tipo até em torno de 1520.

Influência de certos tipos individuais sobre o seu idealismo. Suas origens: transfiguração dos tipos de Perugino. As cabeças ideais do 'Matrimônio [da Virgem]' surgem de um postulado fisiognômico.¹⁵

ig. 28

Nesse significativo trecho, Burckhardt estabelece parte da problemática (de certo modo, já presente no *Cicerone*) em torno do retrato em Rafael. Ele trabalha com as relações entre idealismo e postulado fisiognômico no estudo das figuras rafaelistas. O historiador observa, no fragmento acima, que a influência de determinados tipos individuais teriam levado Rafael a se interessar por conceber retratos. Portanto, apenas a partir da observação de exemplos concretos, individuais, Rafael teria sido tomado pelo impulso de representar traços encontráveis em personagens de seu meio. Inicialmente, Burckhardt observa a transformação feita pelo pintor nos tipos concebidos por seu mestre, Pietro Perugino. Aqui, os traços físicos realísticos e individualizados são percebidos na representação das Virgens de Rafael, não ainda em retratos de personalidades da época. É ainda apenas a figuração de personagens sacros em fisionomias do mundo cotidiano.

¹⁵ "Rafael hätte des PorträtMalens nicht bedurft. Wenigkeit der Porträts überhaupt bis circa 1520. Einwirkung bestimmter individueller Typen auf seinen Idealismus. Seine Anfänge: Verklärung des Types Perugino's. Die idealen Köpfe des *Sposalizio* hervorgegangen aus einem physiognomischen Postulat." BURCKHARDT, J. Rafael als Porträtmaler. *Idem, ibidem*, p. 53.

Porém, um pouco mais adiante, tratando dos afrescos pintados por Rafael nas salas do Vaticano, o historiador comenta:

fig. 29

Nestas composições alegóricas e históricas (teologia, filosofia, poesia e justiça, em seus representantes) torna-se necessária uma riqueza fisiognômica multiforme. Além disso, as imponentes cenas narrativas em parte caracterizadas por um *pathos* altíssimo. Uma dupla questão: a) quais homens do passado são aqui representados? b) quais figuras do seu tempo utiliza Rafael? Para estes personagens é um grande título honorífico serem imortalizados pelo artista.¹⁶

Aqui, Burckhardt atenta para a mescla entre cena histórica e retrato como forma de simbolizar valores universais. No interior das cenas, no entanto, uma outra combinação pode ser percebida: aquela entre personalidades do passado e figuras contemporâneas. Não mais apenas traços encontráveis em homens e mulheres de seu tempo, mas agora o historiador observa a inserção de personagens contemporâneos como participantes de elevadas cenas históricas. Era o homem contemporâneo adquirindo a dignidade de ser retratado em ação nos grandes acontecimentos da história. Mais do que isso, imortalizando-se através das mãos de Rafael. O pintor, que muito cedo pôs-se a copiar a nanquim a célebre galeria dos “homens famosos”, pintada no *studiolo* do Duque Federico, em Urbino¹⁷, apresentava (segundo a visão de Burckhardt) uma especial sensibilidade para compor retratos. Rafael, afirma o historiador, “parece que tenha aceito pintar retratos somente por uma espécie de senso de dever. E devia mesmo preparar-se novamente para representar a individualidade como tal, não como algo elevado para além do real”¹⁸.

fig. 23

Com essa afirmação, Burckhardt retorna às frases iniciais do manuscrito, ao mesmo tempo em que insinua sua idéia central sobre a retratística em Rafael. Ele havia

¹⁶ “Nothwendigkeit vielartigen physiognomischen Reichthums in diesen sowohl allegorischen als historischen Compositionen: Theologie, Philosophie, Poesie und Recht in ihren Repräsentanten; dann gewaltige erzählende Scenen zum Theil vom höchsten Pathos. Die Doppelfrage: a) welche einzelnen Menschen der Vergangenheit sind gemeint? b) welche bestimmten Menschen aus Rafaels Gegenwart sind dazu benützt? Für Letztere ist es ein grosser Adelstitel, durch Rafael unsterblich gemacht zu sein.” *Idem, ibidem*, p. 53.

¹⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 53.

¹⁸ “Zur eigentlichen Porträtmaler liess er sich, wie es scheint, nur aus einer Art Pflicht herbei; er musste sich dazu eigens neu stimmen um das Individuelle als solches, nicht als ein Erhöhtes und Überwundenes zu geben [...]” *Idem, ibidem*, pp. 53-54.

dito, na primeira frase do texto, que “Rafael não teria tido necessidade de pintar retratos”; que o fez, entretanto, por “influência de certos tipos individuais sobre seu idealismo”.¹⁹ De fato, para Burckhardt, a pintura de Rafael independia da figuração de personagens contemporâneos para expressar os mais elevados valores que deveriam fazer parte da vida italiana de então. Seu sentido de beleza devia pairar um degrau acima da concretude do mundo cotidiano; devia representar os mais profundos sentimentos do cristianismo e as mais nobres concepções formalizadas pelo conhecimento humano; devia se colocar como ideal maior de vida, como exemplo e como revelação, como busca e como meta inatingível. O poder de sua narratividade, no entanto, conseguia transformar as grandes representações desse mundo elevado em grandiosas cenas cerimoniais. Rafael se entrega, então, à descrição de grandes eventos. A elevação conferida aos nobres temas de sua pintura é expressa por uma descrição (também presente na literatura da época), na qual o homem adquire seu lugar na cena através de uma ética da ação no mundo. Daí à pintura histórica não era necessário cumprir nem mais um passo. Nesse sentido, o valor mais alto presente na pintura de Rafael era, nas entrelinhas da escrita de Burckhardt, de cunho histórico. Era o alcance da ação do personagem a sobressair de suas composições pictóricas. Portanto, os valores que sua retratística irá expressar estavam já presentes em sua pintura e independiam de tal gênero para se expressar. Por isso, Burckhardt afirma que o pintor de Urbino não teria tido necessidade de pintar retratos.

Mas Rafael volta-se à tarefa de figurar personagens de seu tempo, afirma Burckhardt, por “influência de certos tipos individuais sobre seu idealismo”. A tipos físicos certamente se refere o historiador: suas Virgens passam a ter rostos de extrema semelhança realística. Mas não apenas a isso. Burckhardt não se referia somente a aspectos físicos. Para ele, Rafael era influenciado pela ação concreta de determinados indivíduos na história de seu tempo. Apenas uma certa categoria de homens podia ser retratada por ele. Mais que isso: era um “senso de dever” que o levava a figurar tais personagens. Também por isso simbolizava um grande título honorífico ser imortalizado por Rafael. E o pintor os retratava tal como eram, tal como expressavam

¹⁹ Rever nota 15.

seu caráter por meio de suas ações no concreto mundo da natureza e dos fatos: jamais elevados para além do real. Seus personagens eram representados com semelhança física e com verossimilhança no instante da ação. Assim, para o historiador de Basiléia, o retrato em Rafael podia ser, ao mesmo tempo, pintura histórica. Assim, “o círculo de Júlio II, aquele de Leão X e do próprio Rafael foram aqui desfrutados em grande escala”²⁰.

Há, entretanto, um significado a mais na interpretação burckhardtiana da retratística em Rafael. No quadro de sua compreensão do Renascimento italiano, Burckhardt colocou o pintor de Urbino no lugar reservado à grande floração da arte do período. Na visão do historiador, Rafael cumpre a grande missão artística da época, já que por meio de sua obra florescem os mais profundos ideais gestados por seus antecessores, ao mesmo tempo em que convergem pensamentos e sentimentos presentes naquele momento também fora do cenário artístico. Na arte de Rafael se cumpre um raro momento de convergência entre a missão do artista e o seu cumprimento, entre os ideais elaborados por uma época e sua realização concreta. Para Burckhardt, na obra de Rafael, o Renascimento italiano conhece seu momento áureo, expressando um sentido de beleza e um senso ético que em artistas anteriores eram ou uma vaga e fluida intuição ou uma meta não alcançada.

3.3: 1885: a conferência sobre “a origem da retratística moderna”.

Três anos após a palestra sobre o retrato na obra de Rafael, Jacob Burckhardt podia apresentar ao ilustrado público de cidadãos basileenses um estudo mais amplo sobre a retratística na arte ocidental. Em 10 de março de 1885, o historiador profere a longa e significativa conferência intitulada *As origens da retratística moderna (Die Anfänge der neuern Porträtmalerei)*. O texto, integralmente conservado, foi editado postumamente no volume das conferências do autor (*Vorträge*), que Emil Dürr (professor de história medieval e moderna na Universidade de Basiléia) organizou em

²⁰ “Die Umgebungen des Julius II., des Leo X., und Rafaels selbst hier massenhaft verbraucht.” *Idem, ibidem*, p. 53.

1918.²¹ Dürer fazia parte do grupo de estudiosos suíços que tinha assumido, junto à *Jacob Burckhardt Stiftung* (Fundação Jacob Burckhardt), ativa desde 1898, a responsabilidade de editar os manuscritos deixados pelo historiador. Emil Dürer (1883-1934) havia tomado para si ainda outras duas incumbências da mais alta importância: organizar para edição as anotações introdutórias de Burckhardt aos cursos dados na Universidade de Basileia, nos últimos vinte e cinco anos de atuação como professor; e escrever, com base no conjunto de manuscritos deixados pelo historiador, uma biografia de Jacob Burckhardt. A primeira das tarefas, Dürer a cumpriu quando levou à publicação, em 1929, o volume *Historische Fragmente* (Fragmentos Históricos). A segunda incumbência, que havia ficado suspensa desde a morte prematura de Otto Markwart, Emil Dürer tampouco viveria o suficiente para realizá-la.

De todo modo, a conferência de março de 1885 propunha ser um “sumário da história da semelhança, da capacidade e da intenção de produzi-la”²². Para isso, Burckhardt compõe um panorama extremamente resumido da arte ocidental desde os gregos antigos até o século XII, para a partir daí descrever, de modo mais sucinto, o desenvolvimento e as mutações da relação entre semelhança (*Aehnlichkeit*) e concepção elevada (*höherer Auffassung*), presente no impulso dos homens de traçar as feições e os gestos de personagens de sua época, até a segunda metade do século XVI.

Mas antes de iniciar propriamente sua apresentação, Burckhardt ressalta a importância da tradição retratística na arte do Ocidente, ao mesmo tempo em que percebe a extrema decadência de tal expressão em seu próprio tempo, o século XIX.

Um glorioso ramo da pintura [afirma ele], cujo exercício hoje tornou-se muito raro, mas que nem por isso pode-se dizer em processo de extinção, é a representação pictórica do indivíduo singularmente ou como membro de um grupo. Na restrição de tempo e na pressa em que vivemos, o retrato é confiado geralmente a um procedimento mecânico, a fotografia. Nós observamos já a retratística quase como se se tratasse de uma entidade histórica concluída.²³

²¹ BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. In: BURCKHARDT, J. *Vorträge (1844-1887)*. Basel: Benno Schwabe e Co., 1918, pp. 266-281.

²² No original: “[...] einem Ueberblick der Geschichte der Aehnlichkeit, des Vermögens und des Willens, dieselbe hervorzubringen.” *Idem, ibidem*, p. 266.

²³ “Ein ruhmvoller Zweig der Malerei ist gegenwärtig zwar nicht am Absterben begriffen, doch ist seine

A crítica ao mecanismo da fotografia como forma de representar a figura do homem é, certamente, parte de uma crítica de Burckhardt direcionada ao realismo de cunho naturalista, em pleno vigor como estrutura de pensamento em seu século, e que se ramificava, atingindo a produção e o entendimento artísticos. Confiar a tarefa de retratar os homens a um procedimento mecânico significava, para ele, abrir mão da capacidade de extrair da figura humana traços que pudessem revelar dados mais profundos de seu caráter e de sua colocação no mundo. Significava desperdiçar o esforço sobre o qual o retrato tinha-se baseado no Ocidente, qual seja, de estabelecer um diálogo entre semelhança e concepção elevada, um diálogo que possibilitasse apresentar de maneira verossímil o homem em suas feições, seus gestos e o aparato em torno do qual se apresentava, revelando porém, através desses mesmos aspectos, traços de seu caráter que o tornasse digno de ser retratado.

E Burckhardt detém-se, então, na grande quantidade de estátuas de sarcófagos, de figuras em baixo-relevo e de lápides sepulcrais gravadas em pedra e em bronze, entre os séculos XII e XIV. Nesses casos, para ele, a semelhança retratística constitui uma exceção. É raro o caso em que a pessoa tenha sido retratada viva. Na melhor das hipóteses, o artista devia basear-se numa recordação pessoal. Também os pintores dos vitrais das igrejas, que representavam doadores ajoelhados ao lado de cenas sacras, raramente concebiam os personagens respeitando a particularidade de seus traços. Apenas na Itália, segundo a concepção de Burckhardt, após o ensinamento de Giotto, a pintura conseguirá manifestar, mesmo lenta e muito gradualmente, o elemento individual. Porém, continua a faltar, tanto ao norte quanto ao sul dos Alpes, durante todo o século XIV, o retrato pintado sob encomenda para a propriedade privada.²⁴ Entretanto, como afirma o próprio Burckhardt:

Este estado de coisas mudou quase magicamente com o início do século XV.

Ausübung sehr viel seltener geworden: Die malerische Darstellung des Individuums, einzeln oder als Gruppe von mehreren. Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im ganzen einem mechanischen Verfahren, der Photographie, überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenen Ganzen gegenüber." *Idem, ibidem*, p. 266.

²⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 270.

Por uma misteriosa corrente que se apossou contemporaneamente na Itália da arte florentina, e no Norte daquela flamenga, nasceu àquela época a força e a vontade de representar a verossimilhança da vida. Os florentinos, de Uccello e Masaccio em diante, colheram dos acontecimentos uma vivacidade dramática, das figuras individuais a plena expressão da movimentada existência física e espiritual, do fenômeno em geral a exatidão prospettiva. No Norte, [...] agora sob o guia dos dois potentes irmãos Hubert e Jan van Eyck, com o auxílio de uma clareza e luminosidade de cor repentinamente alcançada, teve início uma pintura de refinada miniatura que chega até a animação individual das fisionomias singulares; a uma reprodução sugestiva dos lugares, das tapeçarias e da matéria em geral.²⁵

A importância atribuída por Burckhardt à arte florentina estava já presente em seus livros anteriores, de modo geral, como a base de sua interpretação do Renascimento italiano. Porém, sobressai do teor do fragmento acima, uma renovada concepção do papel da pintura flamenga no desabrochar da individualidade moderna. De fato, a arte dos Países Baixos fazia parte do cenário das preferências do historiador, que tinha, em 1842, escrito um livro sobre as obras de arte das cidades belgas (*Kunstwerke der belgischen Städte*)²⁶. O universo luminoso da pintura flamenga, produzida por uma efervescência de vida cidadina que deixava emergir uma classe de mercadores e funcionários de Estado, orgulhosos em apresentar a próspera convivência dentro e fora dos muros domésticos, chamava a atenção daquele cidadão suíço do final do século XIX, que via degenerar gradualmente a independência cidadina, corroída pelo violento triunfo do Estado nacional fora dos limites helvéticos, e pela crescente perda de autonomia governamental das cidades dentro das fronteiras de seu país. O colorido das pinturas a óleo em Flandres, na época dos irmãos Van Eyck, era, para ele, certamente também um sinal de que naquele meio, no século XV, uma numerosa classe de burgueses (de cidadãos, habitantes dos burgos) participava de um gosto retratístico,

²⁵ "Dies alles wurde wie mit einem Zauberschlage anders seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts. Durch eine geheimnisvolle Strömung, welche in Italien zuerst die florentinische, im Norden zuerst die flandrische Kunst gleichzeitig ergriff, kam damals die Kraft und der Wille empor, die ganze Lebenswahrheit darzustellen. Die Florentiner von Uccello und Masaccio an gewannen den Hergängen eine volle dramatische Lebendigkeit, den einzelnen Gestalten den vollen Ausdruck des bewegten physischen und geistigen Daseins, der Erscheinung überhaupt die perspektivische Richtigkeit ab. Im Norden [...] jetzt unter Führerschaft des mächtigen Brüderpaares Hubert und Johann van Eyck, mit Hilfe einer plötzlich errungenen Klarheit und Leuchtkraft der Farbe, erhob sich eine miniaturfeine Malerei bis zu einer völlig individuellen Beseelung der einzelnen Physiognomien, bis zu einer völlig täuschenden Wiedergabe der Oertlichkeit, der Stoffe und alles Materiellen überhaupt." *Idem, ibidem*, pp. 270-271.

²⁶ Aqui observado em: BURCKHARDT, J. *Kunstwerke der belgischen Städte* (1842). In: BURCKHARDT, J. *Gesamtausgabe*. Band 1. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlag-Anstalt, 1930.

possível apenas num mundo em que vigorasse uma extrema liberdade de ação, num mundo onde o poder e a riqueza se espalhavam de modo menos vertical que em outros lugares. O retrato pintado para ornar as salas das famílias abastadas era possível em Flandres, mas não o era, por exemplo, dentro dos limites do império francês, onde a representação da imagem do homem estava reservada apenas à figura do governante máximo. No contexto das cidades livres de Flandres, portanto, Burckhardt viu surgir, paralelamente à arte da República florentina, uma retratística com capacidade de representar as fisionomias singulares. E tal interpretação constituía-se numa novidade em sua análise do Renascimento dentro e fora da Itália.

Porém, para analisar o desenvolvimento da arte do retrato nos Países Baixos e na Itália, nos séculos XV e XVI, Jacob Burckhardt coloca-se diretamente sobre a obra de determinados artistas. Ele não apresenta uma vasta quantidade de obras e de pintores, mas apenas aqueles criadores que, individualmente, puderam representar momentos significativos desse longo percurso. Através de Hubert e Jan van Eyck, afirma o historiador, “com a completa individualização do homem, tinha sido descoberto de uma só vez, na pintura flamenga, a arte do retrato”²⁷. Burckhardt referia-se ao esplêndido altar de Gent, no qual os dois irmãos retrataram o casal de doadores ajoelhados, além de inumeráveis retratos de pessoas que faziam parte do ambiente dos pintores, provavelmente cidadãos de Gent. Sobre esta obra, comenta ainda Burckhardt: “o seu critério [dos autores da obra] era totalmente diferente daquele da mais elevada beleza e até mesmo daquele da mais intensa energia, porém muito mais o de uma certa honestidade”²⁸. Honestidade que Jan van Eyck soube expressar também no duplo retrato de Jodocus Vydé e sua esposa Elisabeth Burluut, obra que mereceu de Burckhardt um significativo comentário, na conferência de março de 1885:

[...] aqui pela primeira vez o retrato moderno apresenta-se diretamente diante do fundo neutro de um nicho cor de pedra. [...] A penetração do caráter e os meios da representação são em igual medida surpreendentes. [...] o casal é pleno de devoção

²⁷ “Mit der völligen Individualisierung des Menschen in der flandrischen Malerei war nun auf einmal die Kunst des Porträt mit entdeckt.” BURCKHARDT, Jacob. *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei*. *Op. cit.*, p. 271.

²⁸ “Ihr Massstab war keineswegs derjenige der möglichsten Schönheit, auch nicht der der höchsten Energie, sondern eher derjenige einer gewissen Redlichkeit.” *Idem, ibidem*, p. 271.

e de seriedade, mesmo que nenhuma das feições realmente existentes seja economizada nestes rostos; nenhuma assim chamada ‘concepção elevada’ interpõe-se entre eles e o espectador.²⁹

De fato, o próprio Burckhardt afirma mais adiante que na arte de Jan van Eyck “manifesta-se um mundo novo, feito de uma realidade de vida espiritual e material”, ao mesmo tempo em que “se inicia o verdadeiro e próprio retrato por si mesmo”. Dá-se, portanto, a “representação isolada e temporal do indivíduo, destinada exclusivamente à propriedade privada”.³⁰ Era o início de uma representação capaz de influenciar a inteira arte ocidental, da Hungria até Portugal e Espanha. Inclusive a Itália sofreu, no século XV, o forte influxo dos quadros flamengos. Influxo, que Jacob Burckhardt procurou compreender, na palestra de 1885, através da obra de um pintor italiano: Antonello da Messina.

Antonello é, sem dúvida, uma figura central na interpretação burckhardtiana das origens da retratística moderna. Através das mãos do pintor de Messina materializa-se, para Burckhardt, o encontro entre duas tradições pictóricas, no coração do século XV: a italiana e a flamenga. A monumentalidade e a elevação de caráter na maneira de figurar os homens na Itália encontra, por intermédio da arte de Antonello da Messina, a expressão e os meios artísticos utilizados em Flandres. Assim, a altivez de personalidade de poderosos homens italianos passa a ser expressa por meio do retrato individual. O grande exemplo citado por Burckhardt é o *Condottiere*, exposto no Museu do Louvre.

fig. 18

Mas os frutos do encontro entre linguagens pictóricas representado pela obra de Antonello da Messina, Burckhardt os observa, em primeiro lugar, na arte produzida em Veneza, onde o pintor havia se instalado ao retornar dos Países Baixos. “A seus

²⁹ “[...] hier vielleicht zum erstenmal tritt das moderne Porträt auf dem neutralen Grunde einer steinfarbenen Nische uns unmittelbar entgegen. [...] Das Ergreifen des Charakters und die Mittel der Darstellung sind in gleichem Masse staunenswert. [...] das Ehepaar ist erfüllt von Andacht und Ernst; aber von den wirklich vorhandenen Zügen ist dieses Köpfen nichts erspart; keine sogenannte höhere Auffassung hat sich zwischen sie und den Beschauer hineingelegt.” *Idem, ibidem*, p. 272.

³⁰ “[...] offenbart sich eine neue Welt der geistigen und äusserlichen Lebenswahrheit. [...] sich bestehende Porträt eigentlich beginnt. [...] abgesonderte, weltliche, rein für den Privatbesitz bestimmte Darstellung eines Individuums [...]” *Idem, ibidem*, p. 273.

colegas de arte na rica e poderosa cidade [Antonello] vem revelar a retratística flamenga e, ao mesmo tempo, os novos métodos químicos dos flamengos que representam a descoberta da pintura a óleo”³¹, afirma Burckhardt.

Entretanto, fora de Veneza e de uma ou outra cidade italiana em que o costume político era favorável a ele, o culto ao retrato individual não tinha grande aceitação na Itália do século XV. Além dos *dogi* venezianos e dos papas, Burckhardt cita o culto da retratística individual nas cortes de Sigismondo Malatesta, em Rimini, e de Federico da Montefeltro, em Urbino. Dentro dos limites do poder desses dois inimigos vizinhos, a arte de Piero della Francesca, que baseava a representação da figura do homem na tradição antiga da medalhística, retratando o personagem sempre de perfil, viria de encontro ao culto da personalidade dos governantes e de suas esposas. Fora desses territórios, e fora também da ação de Melozzo na corte de Forlì, o retrato individual praticamente inexistia na Itália quatrocentista.

fig. 20
a 22

Ele não permitia [afirma Burckhardt] a perpetuação verdadeiramente monumental de que o sentido de potência e de glória era aceito; [...] a sobrevivência pessoal mais segura era aquela de doador num retábulo de altar, de espectador num afresco, ou seja, aquela de um ambiente sacro e inexorável [...].³²

Assim a arte florentina se desenvolveu: de Masaccio a Domenico Ghirlandaio. Com Rafael, entretanto, o retrato se funde à grande pintura histórica, e passa a ser concebido “por amor à glória, à amizade ou à grande beleza, ou ainda porque príncipes poderosos exigiam os seus retratos ou aquele de um protegido favorito”³³.

Porém, antes de concluir a conferência, Jacob Burckhardt retorna a Veneza, para analisar ali o desenvolvimento da retratística após a lição de Antonello da Messina.

³¹ “[...] seinen Kunstgenossen in der reichen und mächtigen Stadt die flandrische Porträtkunst und zugleich das neue chemische Verfahren der Flanderer, welches man als Erfindung der Oelmalerei bezeichnet, zu offenbaren kam.” *Idem, ibidem*, p. 280.

³² “Eine eigentlich monumentale Verewigung, nach welcher der Machtsinn und Ruhmsinn düstete, gewährte es nicht; [...] ausserdem lebte man persönlich am sichersten weiter als Donator auf einem Altarbilde, als Anwesender in einem Fresko, also in heiliger, unantastbaren Umgebung [...]” *Idem, ibidem*, p. 278.

³³ “[...] ein Porträt um des Ruhmes, der Freundschaft, der grossen Schönheit willen, oder weil mächtige Fürsten das eigne Porträt oder das eines Begünstigten verlangen;” *Idem, ibidem*, p. 280.

E o historiador vai retirar do universo cultural veneziano as razões para a permanência do culto ao retrato individual. É no seio da organização política da República de São Marcos, que Burckhardt compreende a força de perpetuação de tal gosto artístico. “A multiplicidade e importância do retrato veneziano [afirma ele] era muito condicionada pelo fato de que se tratasse geralmente de nobres, cada qual membro da aristocracia soberana e, por isso, considerando-se príncipe.”³⁴ Deste modo, o retrato, que devia conferir nobreza apenas ao *Doge*, passa agora a revelar também a fisionomia de homens de alta classe, na cidade das lagunas. É desse universo que surge a obra de Tiziano, o pintor que, para Burckhardt, iria se tornar “naturalmente o primeiro retratista da arte moderna, figurando não somente a sua Veneza, mas a Itália e a Europa ilustre”³⁵.

Com Tiziano, portanto, Burckhardt encerra a conferência sobre a origem da retratística moderna, mas não seu estudo sobre o retrato renascentista. Neste sentido, a apresentação de março de 1885 representou apenas o prenúncio de uma pesquisa mais extensa que o historiador concluiria dez anos depois, com a elaboração do manuscrito ao qual deu o título *Das Porträt in der italienischen Malerei* (O retrato na pintura italiana). Deste modo, na conferência aqui tratada, Burckhardt, longe de apresentar idéias conclusivas sobre o tema, desenvolveu as primeiras linhas de um estudo sobre o impulso renascentista em retratar a figura do homem. É sugestivo, então, que ele tivesse finalizado sua fala de 1885 justamente com uma pergunta: “até que ponto é retrato? até que ponto é ideal? é um dos mais deliciosos segredos da história da arte italiana”³⁶.

3.4. 1895: o lugar da figura humana na obra de Michelangelo.

Antes, porém, que Burckhardt se debruçasse sobre a redação do manuscrito a respeito do retrato na pintura italiana do Renascimento, ele quis retomar e concluir o texto sobre a escultura renascentista. Assim, entre junho de 1894 e março de 1895, ou

³⁴ “Für die Vielheit und Wichtigkeit des venezianischen Einzelporträts kam sehr in Betracht, dass es meist Adliche, jeder ein Stück von der souveränen Nobilität waren, welche sich wie Fürsten betrachteten [...]” *Idem, ibidem*, p. 281.

³⁵ “[...]selbstverständlich zum ersten Porträtmaler der neuen Kunst wurde, während er nicht einmal so sehr sein Venedig, als das berühmte Italien und Europa malte.” *Idem, ibidem*, p. 281.

³⁶ “[...] wieweit Porträt? wieweit Ideal? gehört zu den anmutigsten Geheimnissen der italienischen

seja, imediatamente antes da realização do escrito sobre o retrato, o historiador completou o texto que posteriormente, em 1934, Heinrich Wölfflin editaria com o título *Randglossen zur Skulptur der Renaissance* (Anotações marginais sobre a escultura do Renascimento). Wölfflin, no entanto, ex-aluno e sucessor de Burckhardt na cadeira de história da arte na Universidade de Basileia, suprimiu dessa edição as páginas que o autor havia elaborado como apêndice à obra, contendo uma análise sobre a escultura de Michelangelo. Esse apêndice, jamais editado em idioma original, foi recentemente publicado na Itália por Maurizio Ghelardi, que lhe deu o título *Michelangelo Furioso*.³⁷

O fato que levou Heinrich Wölfflin a omitir as considerações de Burckhardt a respeito da obra escultórica de Michelangelo não cabe ser analisado dentro do recorte que propomos. Vale apenas ressaltar o tom extremamente forte da crítica empreendida por Burckhardt às esculturas do artista italiano e seu caráter eminentemente contrário à valoração positiva sobre a obra de Michelangelo, expressa por Wölfflin desde de seu livro de 1888, *Renaissance und Barock*. De qualquer modo, sobressai do texto burckhardtiano, o teor contundente da visão negativa a respeito das esculturas de Michelangelo, que pode ser compreendida, grosso modo, sob dois caminhos certamente interligados: um, que observa a arte de Michelangelo dentro do quadro de sua interpretação do Renascimento italiano; e outro, que a percebe como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Em ambos os casos, está presente a problemática que fundamenta o estudo de Burckhardt sobre a representação da figura do homem, nos séculos em que concebe a Renascença na Itália, qual seja, o diálogo entre semelhança e idealização.

Como vimos, em sua conferência de março de 1885, sobre as origens da retratística moderna, Jacob Burckhardt não havia sequer mencionado a obra de Michelangelo. O significado que o historiador havia dado ao impulso renascentista de representar a figura do homem tinha, de fato, perdido a força com a obra de Michelangelo. A fórmula da “descoberta do homem e do mundo”, com a qual

Kunstgeschichte.” *Idem, ibidem*, p. 281.

³⁷ BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. (A cura di Maurizio Ghelardi.) In: *Belfagor*, anno XLVI, n. 6 - 30 novembre 1991, pp. 605-623.

Burckhardt havia definido o Renascimento italiano, e que se apresentava, de modo mais acabado, na obra literária e na história de vida de Enea Silvio Piccolomini (o Papa Pio II), assim como na obra pictórica de Rafael, não sobreviveria à ação de Michelangelo. O escultor não participa mais daquele diálogo entre as várias esferas do saber, que se deixava mostrar concretamente na obra de arte; ele não se move mais em meio à variedade do mundo em que está inserido o homem; sua arte não mais se integra às conexões de um sistema cultural unitário, de que o impulso em direção à história, tanto de Rafael quanto de Pio II, souberam profundamente representar. A obra de Michelangelo, ao contrário, é a força expressiva do artista que se isola e concebe sua criação como imitação de si, como “expressão de uma vontade autônoma”³⁸, afirmou Burckhardt.

Uma arte, portanto, que podia suscitar perplexidade aos *commitenti*; que podia manifestar um conteúdo bem diverso daquele pedido pela Igreja³⁹; que podia propiciar, a eruditos observadores contemporâneos, interpretações muito diferentes entre si, provocando em cada um deles a sensação de ter colhido o pensamento do artista⁴⁰. Tal expressão artística estava em claro desacordo com os valores sobre os quais Burckhardt acenta sua idéia do Renascimento italiano. Representava, na verdade, uma profunda ruptura com a conexão entre estética e ética, observada pelo historiador, sobretudo na arte florentina do século XV e do início do XVI.

No que diz respeito ao problema da representação da figura humana e sua importância para a compreensão do caráter do Renascimento de Burckhardt, a obra de Michelangelo simboliza também uma latente transformação.

As primeiras linhas, elaboradas por Burckhardt nesse manuscrito, revelam que sua análise se dirigirá exatamente sobre a figura do homem na obra do escultor florentino. Ele diz:

³⁸ “[...] espressione di una volontà autonoma [...]” *Idem, ibidem*, p. 612.

³⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 612.

⁴⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 615.

O maior e mais relevante caráter de Michelangelo, manifesto em todos os seus primeiros trabalhos como elemento verdadeiramente inquietante da potência e da liberdade, é a vontade e a necessidade de fazer exprimir, de qualquer lugar e *de modo exclusivo, a figura humana*, sobretudo o nu [...].

Espaço, arquitetura, paisagem, que outros ainda representam ou pelo menos consideram em suas obras, nele desaparecem completamente; [...].⁴¹

E mais à frente, completa Burckhardt:

Nas suas figuras domina, em suma, uma estupefaciente contradição entre o indivíduo, grande não só pelas medidas, mas também imaginado enorme, e a sua comprimida existência, visto que aquele que o observa pergunta em vão sobre os traços simples, livres, naturais dos caracteres gregos, traços que não podem ser substituídos por nenhuma virtuosidade do tratamento individual [...].⁴²

A figura humana na obra de Michelangelo, portanto, parece a Burckhardt ter perdido a dignidade gradualmente readquirida na arte italiana, após os séculos de Idade Média. Com Michelangelo, os traços que caracterizam o homem esvaem-se, sendo transformados numa massa de figuras sem rosto, imensas e sem caráter, musculosas e sem fisionomia. São figuras destituídas dos traços que lhes conferiam uma personalidade própria, retiradas da cena que lhes dignificavam; são figuras sem ação, desumanizadas. E Burckhardt cita o “tormento apoplético de uma série de puros e simples homens musculosos e heróicos que só se torcem sem poder livremente alongar o passo”⁴³, representados como escravos na tumba de Júlio II; ou mesmo os túmulos de Giuliano de’ Medici Nemour e Lorenzo de’ Medici, duque de Urbino, esculpidos na Sacristia Nova, em São Lourenço, Florença, para “que não exista nenhuma explícita intenção de tornar semelhantes as suas cabeças”, revelando “que o artista não se tenha posto o problema de restituir-lhes o caráter histórico”⁴⁴.

fig. 41

fig. 37
a 40

⁴¹ “Il più grande e rilevante carattere di Michelangelo, manifesto in tutti i suoi primi lavori come un elemento veramente inquietante della potenza e della libertà, è la volontà e il bisogno di far esprimere, ovunque e *in modo esclusivo*, la *figura umana*, soprattutto il nudo [...]. Spazio, architettura, paesaggio, che altri ancora rappresentano o almeno considerano nelle loro opere, in lui scompaiono completamente; [...]” *Idem, ibidem*, p. 611.

⁴² “Nelle sue figure domina insomma una stupefacente contraddizione tra l’individuo, grande non solo per le misure, ma anche immaginato enorme, e la sua compressa esistenza, sicché colui che lo osserva chiede invano il lineamento semplice, libero, naturale dei caratteri greci, lineamento che non può essere sostituito da nessuna virtuosità del singolo trattamento [...]” *Idem, ibidem*, p. 613.

⁴³ “Il tormento apoplético di una serie di puri e semplice uomini muscolosi ed eroici che solo si torcono senza poter liberamente allungare il passo [...]” *Idem, ibidem*, p. 615.

⁴⁴ “[...] che non vi sia stata alcuna esplicita intenzione di rendere somiglianti le loro teste, e che l’artista

Em lugar disso, na Sacristia Nova estão presentes as figuras alegóricas no túmulo de Giuliano, simbolizando o dia e a noite, e no de Lorenzo, representando a aurora e o crepúsculo. Exatamente a alegoria carregava, para Burckhardt, a desintegração da arte renascentista, pois abria mão de um código de representação que começara a ser instituído pela arte de Giotto, ou até mesmo pela geração imediatamente anterior a ele. De todo modo, através da pintura de Giotto, Burckhardt percebe um movimento de transformação dos valores universais em cenas da vida cotidiana. Já no *Cicerone*, o historiador havia afirmado que o grande passo cumprido pela pintura de Giotto era aquele de, inspirado pela literatura de Dante, ter transformado o símbolo em acontecimento. O casamento da Virgem, por exemplo, fora representado por Giotto como um casamento real.⁴⁵ Esse processo de transformação do universal em dado da vida concreta foi, de certa maneira, a grande aventura da arte renascentista. Rafael é, sem dúvida, o representante máximo desse movimento, destituindo totalmente a alegoria, em lugar da figuração da cena histórica. Com Michelangelo realiza-se, para Burckhardt, um movimento de retomada da alegoria como elemento figurativo, ao mesmo tempo em que perde sentido a grande tarefa renascentista (desempenhada concomitantemente pela arte e pela literatura) de registrar o percurso da vida.

fig. 7

A obra de Michelangelo, portanto, não se adequa à caracterização do Renascimento italiano proposta por Jacob Burckhardt. A monumentalidade da qual emerge a arte do escultor florentino depende de um sentido de poder que não mais se amolda à concepção de Estado que o historiador havia descrito, em 1860, na *Kultur der Renaissance*. A obra de Michelangelo floresceu num momento em que as pequenas tiranias já tinham sido submetidas e anexadas pelo poder imperial da Igreja; numa época em que as cidades não pretendiam mais a monumentalidade baseada numa história local, mas preferiam representar os grandes mitos da construção de Roma como alegoria de sua própria origem. Este é o momento da atuação do Papa Júlio II, que, em seu monumento fúnebre, quis representar a Igreja triunfante com os pés sobre as províncias

non si sia posto il problema di restituire loro il carattere storico.” *Idem, ibidem*, p. 618.

⁴⁵ Ver BURCKHARDT, Jacob. *Der Cicerone*. Band 2. In: BURCKHARDT, J. *Gesammelte Werke*. Band 10. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1978, p. 155.

submetidas. “Somente a Idade Média [afirma Burckhardt], quando celebrava a vitória da Igreja sobre seus adversários, representava às vezes os vencidos pisoteados.”⁴⁶

Porém, a impiedosa análise de Burckhardt da obra escultórica de Michelangelo continha ainda uma crítica que recaía sobre seu próprio tempo, o século XIX. O historiador vê o produto do trabalho de Michelangelo como expressão de uma vontade autônoma e como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Na apresentação ao texto, Maurizio Ghelardi aponta nessa direção, ao afirmar que

a arte de Michelangelo tinha-lhe parecido [a Burckhardt] aquela que havia renunciado o destino da assim chamada modernidade, do culto ao gênio, da exaltação de uma subjetividade conquistadora e destruidora, que no âmbito artístico apresentava-se com uma decidida recusa dos cânones antigos, enquanto em política reemergia nas vestes do moderno e demagógico cesarismo.⁴⁷

O tema do cesarismo moderno, Burckhardt o havia tratado, em especial, no curso ministrado na Universidade de Basileia, no inverno de 1871, do qual sobreviveu o manuscrito da aula inaugural de 6 de novembro, editado recentemente também por Maurizio Ghelardi.⁴⁸ A aula, que serviu de introdução ao curso *Geschichte des Revolutionszeitalters* (História da Era das Revoluções), era o preâmbulo de uma ampla análise sobre sua própria época. Na verdade, um estudo sobre o fenômeno do poder no seio de dois impérios em litígio: o francês e o prussiano. Ali, Burckhardt tratou o problema do moderno e demagógico cesarismo, que assumia as vestes da democracia contemporânea, cuja origem remontava à Revolução Francesa.

No que se refere ao âmbito artístico, Burckhardt utiliza-se do termo “publicidade” para falar da repercussão ganha pela obra de Michelangelo.⁴⁹ Uma obra que descarta qualquer ligação com a arte precedente, ao mesmo tempo em que rompe

⁴⁶ “Solo il Medioevo, quando celebrava la vittoria della Chiesa sui suoi avversari, raffigurava talvolta i vinti calpestati.” BURCKHARDT, J. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 616.

⁴⁷ “[...] l’arte di Michelangelo gli era apparsa come quella che aveva preannunciato il destino della cosiddetta modernità, il culto del genio, l’esaltazione di una soggettività conquistatrice e distruttrice che nell’ambito artistico si presentava con un deciso rifiuto dei canoni antichi, mentre in politica riemergeva nelle vesti del moderno e demagogico cesarismo.” *Idem, ibidem*, p. 607.

⁴⁸ Ver BURCKHARDT, Jacob. Einleitung zur Geschichte der Revolutionszeitalters. In: *Studi Storici*. Anno 38, n. 1, gennaio-marzo 1997.

com o equilíbrio clássico dos pesos e das medidas; que desqualifica qualquer tentativa de representar a figura do homem de acordo com os critérios da semelhança de seus traços e de seus gestos (o princípio retrato), no mesmo instante em que busca uma autonomia para a linguagem artística. Com a obra de Michelangelo, os elementos que sustentavam a concepção burckhardtiana do Renascimento italiano perdiam totalmente sua força. Com tais elementos dissipavam-se também as normas da arte clássica. Como contraponto a essas referências emergiam os valores do mundo moderno e contemporâneo; emergia a arte de Michelangelo, como prenúncio de uma tendência estética e como sinal de uma concepção de poder que iria gerar o Estado moderno: com ele, a democracia de massa e a mão de ferro de um imperialismo disfarçado.

⁴⁹ Ver BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 618.

Capítulo 4

1895: considerações sobre *O retrato na pintura italiana do Renascimento*

Quando vem editada pela primeira vez sua obra sobre o retrato na pintura italiana do Renascimento, Jacob Burckhardt não vivia mais. O texto, agrupado entre os inúmeros manuscritos deixados pelo autor, toma a forma de livro em 1898, num volume organizado por Hans Trog sob o título *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Contribuições à História da Arte Italiana). Trog, professor de história da arte em Zurique, tinha feito parte do grupo dos últimos alunos de Burckhardt e, debruçado sobre a obra do antigo professor, reuniu num único livro três manuscritos: “O retábulo de altar” (*Das Altarbild*), “O Retrato na pintura italiana” (*Das Porträt in der italienischen Malerei*) e “Os colecionadores” (*Die Sammler*). Esses textos, Burckhardt os tinha elaborado entre maio de 1893 e dezembro de 1895, ou seja, no intervalo entre o definitivo abandono do cargo de professor na Universidade de Basileia e a elaboração de seu último escrito, o ensaio sobre Rubens.¹

Antes de tudo, a edição organizada por Hans Trog apresentou ao público o esforço de Burckhardt no sentido de dar uma forma final ao vasto material que tinha reunido ao longo de sua vida de estudos sobre uma época histórica de tão rica expressividade. Esses manuscritos contiveram um traço em comum com o conjunto da obra do historiador de Basileia: documentaram o desfecho de seu projeto de abraçar, numa visão de conjunto, a arte e a cultura do período histórico por ele mesmo denominado Renascimento italiano.

Neste sentido, o volume sobre o retrato (*Das Porträt in der italienischen Malerei*) faz parte desse esforço definitivo de Burckhardt em conceber uma forma que abarcasse a infinidade de documentos de que dispunha sobre a pintura italiana do Renascimento. Porém, observado em sua unidade, o volume sobre o retrato,

¹ BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. Dritte Aulage. Basel: Benno Schwabe & Co., 1918.

cronologicamente o último entre os manuscritos editados em 1898, ganha importância também no conjunto da compreensão burckhardtiana do período cuja unidade histórico-cultural ecoa já como uma referência a Burckhardt.

O interesse do historiador em desvelar o universo no qual o retrato pictórico adquire importância fundamenta-se, como se pode imaginar, em sua chave central de compreensão do Renascimento italiano como descoberta do homem e do mundo. Esta construção, cujo processo se confunde propriamente com a delimitação dos contornos da referida época histórica, culmina, no entendimento de Burckhardt, na afirmação do indivíduo moderno. Tal fórmula tinha composto o cerne da problemática desenvolvida na *Kultur der Renaissance in Italien* e agora, como parte de um renovado projeto, tratando especificamente do fenômeno artístico, ela aparece reproposta e retrabalhada, vislumbrada nos gestos e nas faces dos inúmeros homens imortalizados nos afrescos e telas conservados nos museus e igrejas, nos palácios, mosteiros e conventos.

O surgimento e a evolução da retratística possuem uma profunda ligação com o arco através do qual Jacob Burckhardt concebeu o desenho do desenvolvimento, afirmação e decadência do Renascimento italiano. Entretanto, ao tomar o tema do retrato pictórico em suas características próprias, este mesmo contorno adquire nuances e colorações específicas, inserindo argumentos e problemáticas novas a sua (já ricamente complexa) interpretação da época histórica. De todo modo, como guia do percurso sobre o qual o livro se desenvolve, permanece sua tese central na análise da evolução retratística: a idéia da fama (*Ruhm*) a impulsionar, neste caso, o culto à representação de um indivíduo particular. Mas, para além de tudo o que a *Kultur der Renaissance* pudesse servir de base e de colocação da problemática, uma nova perspectiva era aberta neste caso, e não especificamente no volume sobre o retrato, mas no conjunto dos manuscritos elaborados nas décadas finais da vida do autor. Tais escritos continham a novidade de apresentar Jacob Burckhardt como historiador da arte. Poder-se-ia perguntar então: mas ele próprio, em 1855, ao publicar o *Cicerone*, não tinha composto um célebre livro de história da arte? Sim. No entanto, os manuscritos da fase final de sua vida continham uma nova maneira de tratar a arte na história, e ele

próprio o afirmou em algumas ocasiões. Estes manuscritos tinham como meta conceber a arte segundo as tarefas (*Aufgaben*), novidade que promove uma ligação fundamental entre o fenômeno artístico e o vasto campo histórico-cultural. Observar como o retrato na pintura italiana do Renascimento participa desta construção é o que pretendemos fazer de agora em diante. Porém, para realizá-lo pensamos ser necessário recorrer aos detalhes da interpretação burckhardtiana da retratística renascentista.

Antes, no entanto, de mergulhar nos detalhes, cumpre ressaltar ainda um aspecto de fundo: como ilustração do processo construtivo do indivíduo, o autor observa o esforço da retratística no sentido de individualizar as feições e os gestos dos representados, conferindo-lhes um caráter e um significado particulares. Assim, o mesmo processo que vai atribuindo autonomia ao gênero retratístico, atua numa construção que tem como base o princípio da semelhança. O próprio Burckhardt, no início do livro afirma seu propósito de apresentar “um breve panorama histórico das vontades e das capacidades que são funcionais a uma evidente *semelhança* [*Aehnlichkeit*]”². O significado dos termos “vontades” (*Willen*) e “capacidades” (*Vermögen*) para o entendimento do caráter do estudo histórico-artístico de Burckhardt, procuraremos discutir ao longo de nosso texto. Interessa-nos, agora, perseguir a interpretação burckhardtiana dos caminhos que conduziram a representação da figura do homem baseada no princípio da semelhança.

Já no *Cicerone*, Burckhardt assinalava que a tradição retratística do mundo grego tinha suas origens somente depois que a arte houvera concebido tantas figuras ideais. Apenas uma arte em grau de criar, com tanta força, os universais, poderia posteriormente, através de um pleno sentido histórico, reconhecer no núcleo espiritual de determinados homens a singularidade e a altivez de caráter.³ No volume sobre o retrato na pintura, o historiador recorre não à arte, mas a uma fonte literária, os *Caráteres* de Teofrasto, para frisar a importância do princípio da semelhança como

² “[...] ein kurzer geschichtlicher Überblick vom Willen und Vermögen der blossen *Aehnlichkeit* dienlich sein.” BURCKHARDT, Jacob. Das Porträt in der italienischen Malerei. In: BURCKHARDT, J. *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München: C. H. Beck; Basel: Schwabe, 2000, p. 147.

traço primordial na composição do retrato. No trecho citado por Burckhardt, o discípulo de Aristóteles, traçando o caráter de um dos tipos descritos em seu livro, afirma que era comum ao adulator, nas cerimônias ao seu protetor, dizer: “a casa é bem construída, o campo bem cultivado e o retrato semelhante”.⁴

Entretanto, interessará a Burckhardt perceber como a tradição em representar a figura do homem ganha existência no interior da vida citadina italiana, no final da Idade Média. Nesse mundo, caracterizado já pela organização política dos *Comuni*, cuja construção do poder, distante das figuras supremas dos senhores feudais, fundamentava-se puramente sobre o fato; nesse mundo, dominado, nas cidades em torno de Treviso e Verona, pela presença de um usurpador totalmente particular, Ezzelino da Romano, vigário e genro do Imperador Frederico II⁵; nesse mundo, que já se habituava ao exercício laico do poder político, o primeiro homem cuja representação revela uma vontade de exprimir a semelhança surge, ao contrário, do interior do mundo religioso. Foi “o grande agraciador das almas, o santo Francisco de Assis”⁶, retratado em afresco na Abadia de Subiaco, próximo a Roma, por um pintor que certamente conhecia as feições do futuro santo.

fig. 1

Nesse universo em torno das figuras de São Francisco de Assis (morto em 1226) e de Ezzelino da Romano (derrotado e assassinado em 1259), Burckhardt apresenta, de modo sutil, sua interpretação da convivência entre duas tradições, no meio citadino italiano da época. De um lado, a longa construção cristã medieval, de outro, o germe de um mundo novo, dominado pela elaborada formação dos estados nas cidades italianas, indício profundo de um mundo que se voltava, de uma maneira inteiramente nova, para os fragmentos deixados pela Antigüidade, tão fortes quanto concretamente

³BURCKHARDT, Jacob. Der Cicerone. In: *Gesammelte Werke*. Band IX. Basel/Stuttgart: Schwabe, 1978, p. 423.

⁴ “[...] das Haus sei hübsch gebaut, der Landbesitz herrlich angepflanzt und das Porträt ähnlich [...]” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei. In: *Jacob Burckhardt Werke. Op. cit.*, p. 147.

O trecho de Teofrasto pode ser observado em TEOFRASTO. *I Caratteri*. Firenze: Rizzoli, 2000, p. 5.

⁵Ver BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Renaissance in Italien, in: *Gesammelte Werke*, Band III. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1978, pp. 1 a 3.

⁶ “[...] der grosse seelenbeglückende heilige Franciscus von Assisi.” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei. *Op. cit.*, p. 148.

presentes na vida comunitária. Assim, dois personagens tão diversos entre si, carregavam traços dessa profunda convivência. Ezzelino da Romano, tirano e senhor da guerra, era também vigário. Sobre sua figura, tão real quanto legendária, cujas feições são conhecidas apenas por pinturas realizadas em Florença no século XVI, o poder era erigido sob o emprego de todos os meios para alcançar os propósitos, sem, no entanto, jamais abandonar a condição de ministro da Igreja. A imagem de Ezzelino sobreviveu nos primeiros tempos como exemplo execrado, para, em seguida, entre os tiranos dos séculos seguintes, permanecer como tipo e como modelo de dominação política.

Sob a imagem de Francisco de Assis, a retratística realmente se modelou. A recordação de São Francisco adquiriu, de modo diverso daquela de Ezzelino, uma sobrevivência através da concretude da imagem. Como exemplo de vida ascética, a figura do santo ganhou notoriedade por meio da arte da pintura, mas também através da escrita. Burckhardt ressalta a importância da propagação de sua figura pictórica nos posteriores retratos de Santo Antônio, em Pádua e dos frades Dominicanos mais famosos, como Alberto Magno e São Tomás de Aquino. Ainda a respeito da arte pictórica, a ação de São Francisco permanece como modelo, tanto para a pintura, quanto propriamente para a vida dos homens do futuro. O costume de representar, em torno da figura do santo, os episódios de sua vida é, neste caso, o modelo concreto. Entretanto, ao lado da representação pictórica, a literatura expressa uma clara dívida com a “vida” de Francisco. Ainda no século XIII torna-se habitual a narrativa literária da vida dos beatos. Porém, esse mesmo impulso em descrever a ação religiosa de santos e beatos assume, na sutileza do texto burckhardtiano, um dado fundamental da germinação de um mundo que terá como valor mais alto a eternidade da imagem dos homens. Do interior desse universo religioso, de que São Francisco é o exemplo primeiro, um sentimento ganha forma na alma dos homens: algo como um desejo de glória através do martírio guia a ação de determinados indivíduos, imprimindo, de todo modo, uma atenção especial à narrativa dos episódios da vida de religiosos em busca da beatificação. Assim, o exemplo de Francisco de Assis alimenta um ideal de religiosidade que se propaga através da palavra e da imagem. No entanto, esse mesmo sentimento, oriundo de uma profunda interpretação da vida de Cristo e de uma clara

vontade de ocupar um lugar no Reino de Deus, continha, ao mesmo tempo, o respeito à ação direta do homem no mundo e era movida pelo desejo de imprimir a própria imagem na eterna memória dos homens.

fig. 1

fig. 3 e 4

Ao movimentar-se no âmbito das primeiras representações pictóricas de São Francisco, Jacob Burckhardt entra, ao mesmo tempo, no universo apresentado pela obra de Vasari e, conseqüentemente, nos limites em que o autor das *Vite* tinha concebido a tradição da pintura italiana. Ainda que o autor do retrato de *frater Franciscus*, na Abadia de Subiaco, seja conhecido apenas como *Maestro di frate Francesco*, do contexto das primeiras representações da imagem do santo participam especialmente Cimabue e o seu contemporâneo, Margaritone d'Arezzo. O primeiro, para Vasari, “nacque nella città di Fiorenza, l'anno MCCXL, per dar e' primi lumi all'arte della pittura” e o segundo, exercia seu ofício “con gl'altri, che in quell'infelice secolo tenevano il supremo grado nella pittura”.⁷ E é a partir do texto vasariano sobre Cimabue, que Burckhardt toma a expressão “*ritrarre*”, “*ritratto di*” ou “*dal naturale*”, propriamente porque, como afirma o historiador suíço, “com similares expressões indica tanto o verdadeiro e próprio retrato do vivo de um homem determinado, quanto a representação de uma face individual numa imagem”⁸. De todo modo, é no final do século XIII que Burckhardt inicia a construção de seu texto, já insinuando o conjunto de problemas com os quais irá desenvolver sua argumentação sobre o retrato na pintura italiana do Renascimento.

Mas, como vimos, o tema da retratística renascentista tinha ocupado sua atenção anteriormente, na conferência sobre “as origens da retratística moderna”, ministrada em Basileia, em 10 de março de 1885. Nessa ocasião, o historiador demonstrava, a respeito do período entre os séculos XII e XIV, a diferença de propósitos entre a retratística italiana e aquela existente ao norte dos Alpes. Ele afirmava que, fora da Itália, nos monumentos fúnebres, “a consciência do ceto, do grupo

⁷VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton & Compton editori, 2001, respectivamente “Vita di Cimabue”, p.113 e “Vita di Margaritone”, p. 145.

social em que o indivíduo pertencia contava talvez mais do que a sua individualidade; no prelado, no príncipe, no nobre era então mais importante a adequação da roupa, a insígnia bispal, a armadura, o elmo, o manto e as jóias da mulher do que a exatidão das feições dos rostos”⁹. Neste caso, valia mais a estirpe do que os feitos do homem, os quais, na Itália, ao contrário, mesmo a hagiografia claramente representava.

Porém, o que a hagiografia se incumbia em apresentar através das palavras, adquiriu, com a arte de Giotto, uma forma plástica inteiramente nova em seu tempo e portadora de uma força expressiva capaz de fixar um modelo de representação figurativa para os tempos posteriores. “Como narrador de histórias sacras em sentido incrivelmente amplo [afirma Burckhardt], Giotto age ainda sobre nós como um artista dotado de um sentido idealístico, e as suas típicas cabeças e as de seus sucessores produzem sobre nós um efeito semelhante.”¹⁰ E Burckhardt reconhece, nos afrescos da Basílica de São Francisco, em Assis, nos traços das cabeças de jovens e de anciãos, características individuais e, em casos de figuras secundárias, traços da vida cotidiana. Neste sentido, poderíamos perguntar se a própria hagiografia, após Tommaso da Celano e São Boaventura, não avançasse também, partindo de uma narrativa legendária, em direção propriamente à biografia dos santos.¹¹

fig. 5

Porém, ao lado da narrativa das histórias sacras, é ainda através das mãos de Giotto que Burckhardt observa o nascimento de uma pintura de caráter profano,

⁸ “Er bezeichnet damit wohl auch das eigentliche Porträtieren eines bestimmten Menschen nach dem Leben, oft aber nur die Aufnahme irgendwelcher individueller Köpfe in die Bilder, [...]” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei, *op. cit.*, p. 149.

⁹ “[...] da das Bewusstsein des Standes, der sozialen Gruppe, zu welcher der einzelne gehörte, beinahe noch wichtiger war als seine Individualität; dahin beim Prälaten, beim Fürsten, beim Ritter, bei den Edeldamen es mehr auf die standesgemässe Tracht, das bischöfliche Pluviale, die Rüstung, den Helm, den Mantel und Schmuck der Frauen, als auf die Genauigkeit der Gesichtszüge ankam.” BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. In: BURCKHARDT, J. *Vorträge*. Basel: Benno Schwabe, 1918, p. 268.

¹⁰ “Als Erzähler heiliger Geschichten in einem erstaunlich weiten Umfange wirkt er auf uns noch wesentlich als idealistisch gesinnt und in der Ausführung gehören hieher noch alle seine und seiner Nachfolger typischen Köpfe: [...]” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei. *Op. cit.*, p. 152.

¹¹ Ver CELANO, Tomás de. Vida I; Vida II; Tratado dos Milagres de São Francisco. In: SILVEIRA, Ildelfonso e REIS, Orlando dos. *São Francisco de Assis. Escritos e biografias de São Francisco de Assis. Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 9a. edição. Petrópolis: Vozes, 2000. Ver também SÃO BOAVENTURA. Legenda Maior; Legenda Menor. In: *Idem, ibidem*.

concebida pela forma estável do afresco, para ornar as salas dos palácios das famílias senhoris. O historiador tinha-se anteriormente debruçado sobre este tema, num longo manuscrito esquecido entre seus inúmeros papéis e recentemente editado apenas na Itália.¹² Esse texto, que analisa a pintura renascentista italiana segundo os gêneros (*Gattungen*, no original), conteve um capítulo sobre a “pintura histórica profana”, que se inicia exatamente com o advento da arte de Giotto. Tratando do mesmo assunto, no volume sobre o retrato, Burckhardt menciona o contato de Giotto com o seu *committente* napolitano, o Rei Roberto d’Angiò, para quem o artista elaborou, numa sala do *Palazzo Reale* (demolida no século XV), uma série de “homens famosos”, baseada na obra *Speculum historiale*, do filósofo escolástico Vincent di Beauvais (morto em 1264). O próprio Rei Roberto d’Angiò tinha escrito um *Tratatto delle virtù morali*, cuja base da argumentação assentava-se sobre as figuras do rei hebreu Salomão e do imperador romano Marco Aurélio. De todo modo, é através da pintura de Giotto, e particularmente do exemplo da sala do *Palazzo Reale* de Nápoles, que Burckhardt apresenta uma definição sobre o contexto que propiciou o nascimento do retrato na pintura italiana renascentista. Ele diz:

A parte estas ocasiões religiosas, para o retrato ou para a livre criação de caracteres existiam notícias diversas e testemunhos esparsos que se imbricavam à fama poética e culta e ao poder político ou militar, vale dizer, em geral ao poder profano. Desde o início do século XIV, a Itália se distingüe, de fato, de todo o resto da Europa, já que a sua mentalidade dominante e o desenvolvimento individual deixarão precocemente traços significativos também na arte.¹³

Esses traços estariam então, de acordo com o próprio Burckhardt, tanto nos afrescos profanos, quanto naqueles religiosos. Se é difícil afirmar com segurança, é também impossível descartar que, entre as figuras da representação de Giotto do

¹²O manuscrito foi elaborado pelo historiador entre os anos 1885 e 1893 e editado na Itália como: BURCKHARDT, Jacob. *L’arte italiana del Rinascimento*, vol. II. Pittura: i generi. A cura de Maurizio Ghelardi. Venezia: Marsilio, 1992.

¹³“Ausser diesen religiösen Anlässen zu Bildnissen oder frei geschaffenen Characteren hat man es aber noch mit Nachrichten verschiedener Art und mit einigen wenigen erhaltenen Überresten zu thun welche sich auf den poetischen und gelehrten Ruhm und die politische oder die kriegerische, überhaupt auf die profane Macht beziehen. Italien unterschied sich hierin seit Anfang des XIV. Jahrhunderts vom ganzen übrigen Europa; seine Denkweise und die individuelle Entwicklung der ganzen damaligen Generation haben auch in der Kunst frühe Spuren zurückgelassen. BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei. *Op. cit.*, p. 161.

“Giudizio Universale”, na capela dos Scrovegni de Pádua, alguns sejam retratos de membros dessa família. De qualquer maneira, ao tocar no tema da fama poética, Burckhardt conduz sua discussão da pintura monumental para o campo da arte literária, ou seja, de Giotto para Dante.

fig. 6

A obra de Dante significou, para Burckhardt, o primeiro exemplo forte e completo do desenvolvimento da personalidade essencialmente ligado à consciência de si e dos outros. Com os escritos de Dante deu-se então, pela primeira vez e em forma acabada, a representação do homem em sua íntima essência, seguindo, no curso dos diálogos interiores, uma narrativa de si mesmo. Como vimos, na *Kultur der Renaissance in Italien*, a obra de Dante é interpretada como traço emblemático da construção histórica de Burckhardt. Analisando a *Vita Nuova*, o historiador afirmou:

Lendo atentamente estes sonetos e estas canções, e em meio àqueles maravilhosos fragmentos do diário de sua vida, poder-se-ia dizer que por toda Idade Média os outros poetas evitaram sempre deliberadamente interrogar a si mesmo e somente ele, pela primeira vez, ousou enfrentar o testemunho da própria consciência.¹⁴

Na grande síntese histórico-cultural proposta por Burckhardt no livro de 1860, Dante ocupa, portanto, o vértice de sua compreensão dos limites entre o mundo medieval e a época renascentista. Mais de três décadas depois, quando o historiador volta-se especificamente para a numerosa e significativa retratística pictórica da mesma época, a figura de Dante é concebida na mesma chave interpretativa, unindo-se agora às forças históricas que impulsionaram aqueles homens na busca de representar, com profunda intenção de semelhança, as faces e os gestos de seus contemporâneos, e, muitas vezes, de si mesmos. Através de Giotto, Burckhardt menciona, baseando-se no texto vasariano¹⁵, o primeiro exemplo de auto-retrato na pintura, já nos afrescos da Basílica de São Francisco, em Assis.

¹⁴ “Wenn man diese Sonette und Canzonen und dazwischen diese wundersamen Bruchstücke des Tagebuches seiner Jugend aufmerksam liest, so scheint es, als ob das ganze Mittelalter hindurch alle Dichter sich selber gemieden, er zuerst sich selber aufgesucht hätte.” BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, *op. cit.*, p. 210.

Todavia, se com a *Vita Nuova*, Dante “indicou à nação o caminho a seguir”¹⁶, a *Divina Commedia*, decidindo sobre a glória e a ignomínia de tantos personagens, “foi logo acolhida pelos pintores do Inferno como uma verdadeira e própria revelação”¹⁷. Além do mais, do modo como interpreta Burckhardt, a *Commedia* de Dante, apresentando tamanha atitude em julgar e descrever populações inteiras, abriu aos italianos o interesse pela descrição da vida cotidiana. “Quantos assuntos terrenos Dante não teve que atentamente observar e experimentar antes de poder descrever de modo tão materialmente verdadeiro os acontecimentos de seu mundo espiritual! [...] já sua arte, que reproduz no gesto exterior o estado da alma, revela um grande e perseverante estudo da vida.”¹⁸ Essas palavras, tiradas das páginas da *Kultur der Renaissance*, possuem, de fato, uma profunda coerência com a análise burckhardtiana do desenvolvimento da pintura na Itália, no início do século XIV. A veracidade da representação dos eventos apresentados pela poesia de Dante, ao lado do nascente humanismo, atuaram, na Itália da época, no impulso da Igreja de prescrever programas decorativos para seus edifícios.¹⁹ O “Triunfo da morte”, no Camposanto de Pisa é, neste caso, a obra emblemática. Observada pelo historiador como retrato da vida cultural pisana anterior ao domínio florentino (ocorrido em 1406), tal representação revela, de fato, a importância que a erudição tinha adquirido na Itália, após o grandioso poema de Dante e o subsequente advento do humanismo, através principalmente das obras de Petrarca e de Boccaccio. Paralelamente, no campo da pintura, o influxo de Giotto era percebido como a marca principal da pintura toscana. Os afrescos do Camposanto, Burckhardt pensa ser de autoria de Andrea Orcagna ou Ambrogio Lorenzetti, pintores que deixaram, em Florença e em Siena, outros importantes exemplos desse contexto, em parte dominado (como crê o historiador) por um pensamento e uma erudição já profanos

¹⁵ VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*. (2a. versione: 1568.) Roma: Newton Compton, 2001, p. 152.

¹⁶ “[...] Dantes *vita nuova* mit ihrer unerbittlichen Wahrheit der Nation die Wege gewiesen hätte.” *Idem, ibidem*, p. 226.

¹⁷ “Und diese *Divina Commedia* [...] wie eine wirkliche Offenbarung aufgenommen, zumal von den Höllenmalern.” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei. *Op. cit.*, p. 163.

¹⁸ BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, pp. 236-237.

Trecho citado anteriormente: capítulo 2, nota 47.

¹⁹ Ver BURCKHARDT, J. *L'arte italiana del Rinascimento*, vol. II. Pittura: i generi. *Op. cit.*, capítulo sobre “Os ciclos”, especialmente p. 47.

e universais.²⁰ As imagens imortalizadas pela pintura dessa época, carregada de representações de triunfos e de juízos finais, ao apresentarem a figura do homem, portavam, como um traço comum, a idéia de glória individual. Este valor aliou-se a um patriotismo inteiramente local, baseado, no entanto, numa cultura cidadina que se universalizava através de uma ligação profunda com os valores de duas tradições que se fundiam: o Cristianismo medieval e o redespertar da Antigüidade.

Em torno da figura de Petrarca, esses valores se expressavam, tomando forma em sua obra literária ou, através das mãos dos principais pintores de então, gravando sua imagem para a posteridade. O mesmo escritor imerso num mundo construído pelos autores antigos, especialmente tomado por todos os gêneros da poesia latina, o poeta que mesclava um impulso de descrição do mundo exterior a um profundo desejo de solidão erudita, foi, em mais de uma ocasião, retratado em afrescos da época. Até a musa de seus poemas amorosos, Laura, teve os traços delineados pelas mãos de Simone Martini. Mas Petrarca preocupou-se, ele próprio, em traçar um perfil de sua vida, deixando para os pósteros uma autobiografia que expressasse o sentido de unidade que tinha dado a sua existência. E esse sentido de unidade presente na vida de um homem tinha sido buscado, nesta mesma época, também através da arte literária, por outro expoente do precoce humanismo toscano. Como expressão da glória poética exercida pela figura de Dante, Giovanni Boccaccio compõe uma biografia que é, ao mesmo tempo, um elogio ao autor da *Divina Commedia*. O *Tratattelo in laude di Dante* é um grande retrato literário do poeta florentino, composto por um seu discípulo fiel. Boccaccio, inicialmente comentador da obra dantesca, ao compor a vida de Dante, acaba por inaugurar, como foi visto, o gênero biográfico moderno, segundo a compreensão de Burckhardt.

Porém, como traço da consolidação de uma cultura profana na Itália do *Trecento*, Burckhardt observa a importância adquirida pelos eruditos no círculo dos governantes das principais cidades italianas. Qual governante não desejava unir à sua

²⁰Neste caso, importa ressaltar também o texto de Burckhardt sobre a pintura segundo os gêneros: *idem, ibidem*, pp. 14-15.

glória política ou militar, aquela de douto conhecedor e amante das letras? Qual senhor não ambicionava ser imortalizado por conservar em seu palácio, ao lado de sua própria imagem, as feições e os gestos de homens como Dante, Petrarca ou Boccaccio, retratados em afrescos monumentais, ou em salas reservadas a conservar as imagens dos “homens famosos”? Petrarca mesmo, afirma Burckhardt, foi retratado em Verona, no palácio da dinastia Scala; em Pádua, no palácio dos Carrara; em Roma, na moradia dos Orsini.

Ao mesmo tempo, o impulso em descrever o homem, em seus traços e em suas qualidades íntimas e exteriores, ganha espaço na narrativa literária. O modelo da descrição da vida dos “homens ilustres”, prática primordialmente florentina, continha, em determinados casos, a forma da narrativa histórica da cidade. Narrar os episódios significativos da vida dos ilustres confundia-se frequentemente com narrar a história cidadina. Através da *Kultur der Renaissance* pudemos observar como, no final do Trecento, Filippo Villani concebe neste modelo a sua obra *Vite d'uomini illustri fiorentini*. Na narrativa das vidas, Villani retrata os homens individualmente como representantes de uma *virtù civile*, valor sobre o qual a República florentina se constituía e se imaginava, cidade dos “homens ilustres”.

Porém, a representação da *vita civile* estava muito longe de ser uma prática exclusivamente florentina. Embora tenha sido Giotto o primeiro a representar a *virtù* do Estado, através da figura alegórica do *Comune*, pintada no *Palazzo dei Podestà*, em Florença, tal impulso ganhou força em outras cidades italianas. No ano seguinte à morte do pintor, um discípulo seu, Ambrogio Lorenzetti, tinha sido encarregado pela *Signoria* de Siena para afrescar a sala do *Palazzo Pubblico* com o grande painel simbolizando a *Virtù dello Stato*, grandioso exemplo trecentista, afirma Burckhardt, da “massa de retratos profanos”²¹ na Itália. Nessa representação, mesclada entre alegorias, retratos e cenas da vida cotidiana, Burckhardt observa a relação entre o valor universal e sua

fig. 8

²¹ “[...] des weltlichen Massenporträts [...]” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei. *Op. cit.*, p. 156.

concretização no indivíduo. A “personalidade [observa] devia valer como interpretação concreta do abstrato.”²²

Assim, a pintura de retrato entrou, de acordo com a interpretação burckhardtiana, no mundo do poder político e militar, representando *condottieri*, governantes de cidade, tiranos, numa prática que concebe a imagem do homem em estreita relação com o caráter e a forma do Estado. Bruno di Giovanni, ajudante de Buffalmacco, tinha retratado o capitão florentino Guido Campese em vida e logo depois de sua morte, ocorrida em 1312. Porém, a maneira como Simone Martini imortalizou o *condottiero* Guidoriccio da Fogliano, no já mencionado *Palazzo Pubblico* de Siena, é de fato um exemplo significativo desse gênero no século XIV. O retrato eqüestre do comandante das tropas de Siena, conduzindo-se sozinho à tomada de Montemassi, possui elementos que refletem a capacidade da pintura em representar a força de caráter do homem, penetrando em seu universo íntimo, no mesmo instante em que constrói o significado de sua ação histórica. Neste afresco, o homem é retratado em primeiro plano, singularizado em suas feições e gestos, enquanto a cidade aparece ao fundo, como unidade a qual pertence o indivíduo. No entanto, quando se leva em consideração que este painel compunha a sala palaciana onde era abrigado um imenso mapa-mundi, compreende-se melhor a simbologia em torno do papel do homem no mundo.

fig. 9

Entretanto, num universo onde o indivíduo adquire tamanha força de representação, não somente os temas profanos apresentam aos pintores a tarefa de conceber retratos. No interior das cenas sacras, os personagens da *vita civile*, mas também aqueles do universo religioso, aparecem retratados, seja como devotos ajoelhados nos retábulos de altar, seja como espectadores das cenas sacras. De todo modo, “no século XV [afirma Burckhardt], a fama toscana penetrou audazmente no edifício sacro”²³, no mesmo instante em que a pintura caminha progressivamente em direção à individualização das figuras. Até mesmo os santos dos retábulos de altar

²² “ [...] Persönlichkeit als Concretes, als Ausdeutung des mit abgebildeten Abstracten wirken sollte, [...]” *Idem, ibidem*, p. 160.

²³ “[...] im XV. Jahrhundert tritt der toscanische Ruhm kühn in’s Heiligthum ein, [...]” *Idem, ibidem*, p. 163.

alcançaram uma personalidade expressiva própria, assumindo traços e feições encontráveis nos rostos de homens e mulheres da época, adquirindo, pode-se dizer, uma beleza real. É o tempo de Masolino da Panicale, de Masaccio e do Beato Angelico. Assim nos esclarece Burckhardt:

Da mão de *Fiesole* [o Beato Angelico] não temos nenhum retrato individual trazido de seu tempo; em sua pintura sobre madeira, assim como nos seus afrescos, não é, de fato, ‘imortalizado’ nenhum dos poderosos e dos ambiciosos desta época. Não obstante isso, qual benção solene ele concedeu a todo o individualismo pictórico!²⁴

Com Masaccio, ao contrário, a figura dos representantes do poder secular ganhou uma alta expressividade, especialmente como observadores das cenas sacras. Este modelo de representação dos poderosos adquiriu, em Florença, uma forma inteiramente em acordo com o caráter assumido pela República naquela cidade. Os participantes das cenas, nos afrescos florentinos (ou talvez fosse melhor defini-los toscanos, de modo geral) eram representados, fala-nos Burckhardt, “como um grande número de figuras retratadas nos costumes do tempo, segundo a classe social e a localidade de origem: trata-se dos assim chamados ‘*cittadini*’²⁵. De um lado, a cultura profana florentina permitia que se retratasse a multiplicidade dos “homens ilustres” locais. De outro, essa mesma cultura, capaz de conceber um Estado republicano de tamanha elaboração, não necessitava da figura do governante isolado, solitário no retrato individual, como uma personificação do poder político. Ao contrário, os representantes máximos das “senhorias” florentinas, nas poucas vezes em que aparecem retratados, surgem circundados por demais homens ilustres, jamais em obras comissionadas pelo poder público, mas sim a partir de encomendas daqueles que o circundam na cena. Neste caso, tanto a cena sacra, quanto a cerimônia pública são os lugares apropriados para a realização desse tipo de pintura.

²⁴ Von *Fiesole*'s Hand gab es wohl kein Einzelporträt aus der Gegenwart, und in seinen Tafelmalereien und Fresken sind nicht die Mächtigen und Ehrgeizigen jener Zeit ‘verewigt’; aber welchen feierlichen Segen hat er über allen Individualismus in der Malerei gesprochen!” *Idem, ibidem*, p. 172.

²⁵ “[...] wird jetzt in wichtigen, weitbekanntesten Malereien zur Sammlung einer Masse von Porträts in ganzen Figuren, vorherrschend in der Tracht der Zeit, des Standes und des Ortes; es sind die öfter so bezeichneten ‘*Cittadini*’.” *Idem, ibidem*, p. 171.

Nesse mundo da pintura monumental florentina, que se ampliou pelas cidades toscanas, circulou, por volta da metade do século XV, a vasta obra de Benozzo Gozzoli e de Filippo Lippi, de Paolo Uccello e de Alessio Baldovinetti. Uccello é citado por Burckhardt sobretudo pelo retrato eqüestre do *condottiero* John Hawkwood, pintado no interior da catedral de Florença. Benozzo Gozzoli e Filippo Lippi são, para o historiador, sobretudo exemplos da afirmação do retrato no interior da pintura monumental toscana. O primeiro, pelas obras realizadas no *Palazzo Medici-Riccardi*, em Florença, mas também pela “Vita di Sant’Agostino”, em San Gimignano, e pela “Torre di Babele” no Camposanto de Pisa. O segundo, pelos ciclos pintados nas catedrais de Prato e de Spoleto. A Alessio Baldovinetti cabe sobretudo, no texto burckhardtiano, o papel de ter sido mestre de Domenico Ghirlandaio.

fig. 10

fig. 11
a 13

Ghirlandaio, ao lado de Filippino Lippi, figura como um dos principais representantes da “grande floração da pintura florentina”²⁶. No Coro de Santa Maria Novella, ele tinha criado, afirma Burckhardt, “um gênero misto, uma combinação de histórias sacras e de representações da sociedade florentina nobre e famosa, sobre um fundo prospettico de galerias belas e abertas, de salas fechadas e elegantes, de paisagens esplêndidas”²⁷. A sociedade florentina da época era composta, em grande parte, pelos notáveis do primeiro período mediceo, parte dos quais Domenico Ghirlandaio retratou também na Igreja de Santa Trinità. Nesses afrescos, figuram personagens como os literatos Angelo Poliziano e Luigi Pulci, o mercador Francesco Sassetti e membros de sua família, todos ao lado do principal representante da República florentina na época, Lorenzo, o Magnífico e de seus filhos, representados, afirma Burckhardt, tomando as palavras de Vasari, com “*similitudini vivissime*”²⁸. Certamente, a representação da figura do homem, na Florença de Lorenzo de’ Medici, vinha ligada aos preciosos valores de um círculo altamente erudito e estava longe de ser expressa somente através da arte pictórica. O próprio Burckhardt mencionou, em mais de uma ocasião, o diálogo entre a pintura de Ghirlandaio e a estatuária florentina de então, partícipes de um desejo

fig. 14

fig. 15

²⁶ “[...] de grossen Hochblütthe der florentinischen Malerei [...]” *Idem, ibidem*, p. 214.

²⁷ “[...] eine wahre Mischgattung aus heiligen Geschichten und florentinischer - vornehmer sowohl als berühmter - Gesellschaft, auf dem perspectivisch vortrefflichen Grund schöner offener Hallen und geschlossener Prachtzimmer, auch wohl reicher Landschaften.” *Idem, ibidem*, p. 215.

de eternizar os homens ilustres a partir de uma verossimilhança eloqüente. Com essa mesma eloqüência, no campo da discussão humanística, Pico della Mirandola tinha construído sua *Oratio de hominis dignitate*, apresentando um debate de que, de certo, a retratística pictórica participava.

Entretanto, no que se refere propriamente ao campo da pintura, a obra de Ghirlandaio carrega, para Burckhardt, um sinal extremamente importante na compreensão do retrato na pintura italiana do Renascimento. Através de seus afrescos realizados na Capela Sassetti, em Santa Trinità, o historiador percebe uma vivaz influência da arte dos irmãos Van Eyck. Analisando as figuras ajoelhadas do casal de doadores no “Compadecimento sobre o corpo de São Francisco”, Burckhardt cita o trecho da *Geschichte der Malerei*, de Woermann e Woltmann: “a arte florentina do século XV não produziu nada que se aproximasse tanto das figuras dos comitentes do altar de Gand; senão pela técnica, certamente pela grandiosidade do realismo de Domenico, tem uma afinidade com a arte flamenga”²⁹. Burckhardt tinha assinalado a afinidade entre a retratística pictórica produzida nos Países Baixos e aquela realizada em Florença. Mais especificamente, ele tinha observado o papel da arte dos Van Eyck no universo artístico e cultural florentino de então. Esses pintores flamengos tinham feito emergir a inteira representação da realidade no espaço, na luz e na matéria, fornecendo à representação do sacro uma nova luminosidade da cor.³⁰ Neste sentido, o papel da pintura flamenga foi sentido muito além do universo florentino, atingindo outras escolas pictóricas italianas e, de modo especial, instalando-se nas oficinas de Veneza. Entretanto, a forte intencionalidade e variedade de formas na definição do individual tinha, na interpretação de Burckhardt, adquirido um lugar no gosto de retratar-se da alta classe de mercadores florentinos. Esses homens, cuja atividade comercial ultrapassava os limites da península itálica, podiam buscar, nas distantes terras nórdicas, através dos pincéis de Hubert e de Jan van Eyck, mas também daqueles de Hugo van der Goes e de

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 214.

²⁹ “die florentinische Kunst des XV. Jahrhunderts hat nichts hervorgebracht, was den Stifterfiguren auf dem Genter Altar so nahe kommt; nicht in der Technik, wohl aber in der Grossartigkeit des Realismus ist Domenico der flandrischen Kunst verwandt.” *Idem, ibidem*, p. 215. Burckhardt, na verdade, cita trecho de: WOERMANN & WOLTMANN. *Geschichte der Malerei*, vol. II, Leipzig, 1879, p. 132.

³⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 169.

outros, um modo preciso de restituir seus traços pessoais. Um modo que continha mais do que estivesse já presente na pintura italiana, vale dizer, os elementos mais sutis e contingentes.³¹ Burckhardt assinala, então, o quanto isso foi importante para o “afirmar-se do individualismo e do realismo na pintura toscana a partir do século XV”.³² A maneira como as várias escolas pictóricas italianas assimilam tais influências é, sem dúvida, um passo importante na compreensão burckhardtiana da história da retratística renascentista, assinalando ainda uma grande contribuição para os posteriores estudos históricos sobre a arte na Itália. O exemplo, imediatamente posterior, dos ensaios histórico-artisticos de Aby Warburg sobre a influência flamenga no primeiro Renascimento florentino bastaria para comprová-la.³³ Essa influência, algumas décadas antes do advento da pintura de Domenico Ghirlandaio, renderá, de fato, frutos da mais alta importância no universo cultural florentino. A vontade, expressa pelas mãos dos Van Eyck, de representar a figura do homem na mais pura verossimilhança e mergulhada, no entanto, num impulso em conferir à existência um caráter ideal de sacralidade, ganhava, em contato com o ilustrado meio florentino, a monumentalidade e a eloquência próprias de um sentido histórico elaborado pela interpretação de uma longa tradição cultural. Nos países nórdicos, a arte de Jan van Eyck, como capacidade de descrição do homem, significava uma construção extremamente superior a qualquer expressão literária existente naquele meio. Na Toscana, ao contrário, a literatura, como descrição do mundo e do homem, tinha, na interpretação de Burckhardt, precedido as artes plásticas e tinha constituído um saber erudito com o qual a pintura, antes mesmo de Giotto, teve que se debater. Na tarefa de detalhar as feições e os gestos, o aparato material e o entorno no qual a figura do homem se colocava, a contribuição flamenga teve que se adequar, entre os toscanos, a um idealismo muito mais consistente e universalizante. Assim, a retratística flamenga, que se constituía, nesta época, como um gênero separado, foi interpretada em Florença, pelos monumentais afrescos de tema

³¹ Ver *idem, ibidem*, p. 170.

³² “[...] Siegeslauf des Realismus und Individualismus in der italienischen Malerei seit dem XV. Jahrhundert [...]” *Idem, ibidem*, p. 170.

³³ Sobretudo dois estudos de Aby Warburg: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902) e *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* (1902). In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 89-126; pp. 185-206, respectivamente.

sacro ou de cenas cerimoniais, no interior dos quais, o retratado era imortalizado como espectador de um episódio bíblico ou como personagem ativo no cenário histórico.

Entretanto, se no âmbito cultural da República florentina, no século XV, o retrato individual possuía um lugar secundário, em Veneza foi exatamente o centro do poder político a encomendar a seus pintores, desde muito cedo, retratos dos máximos representantes da República de São Marcos, pintados sempre em meio busto, em imagem individual. Burckhardt havia ressaltado, na *Kultur der Renaissance in Italien*, o desenvolvimento, em Veneza, de um gênero literário biográfico estritamente direcionado a uma narrativa da vida dos doges, enquanto na Itália a biografia já desempenhava a tarefa de “descrever o homem toda vez que ele aparecia digno disto”.³⁴ Em Veneza, no entanto, a biografia, assim como a retratística pictórica, era, até o início do século XV, ainda exclusivamente dependente do Estado. O costume do retrato dos doges, Burckhardt o observou num paralelo com a série de retrato dos papas, existente em Roma. O quanto tal costume tivesse relação com a prolongada vida da arte bizantina em Veneza, o historiador insinuou ao afirmar que “em 1440 aparecem [em Veneza] as primeiras narrativas conduzidas no espírito renascentista: trata-se dos mosaicos na Capela de’ Mascoli em São Marco (uma vida de Maria), obra de Michele Giambono”³⁵. Entretanto, o advento tardio do Renascimento em Veneza não significou um impedimento ao desenvolvimento da retratística. Ao contrário, tal fenômeno contribuiu, na compreensão de Burckhardt, para que se desenvolvesse ali um gosto retratístico que deveu muito pouco àquele desenvolvido no restante da Itália, mesmo quando a tarefa de pintar retratos deixou de ser, entre os venezianos, uma prática reservada a imortalizar apenas os traços dos doges. O historiador, então, apresenta primeiramente as peculiaridades da retratística veneziana a partir dos costumes, das ações e do arranjo político da República em Veneza. Ele afirma:

No caso do retrato individual, um particular incentivo devia ser aquele produzido pelo espírito familiar, aqui significativamente forte, enquanto a ‘celebridade’, pelo

³⁴Ver BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, *op. cit.*, p. 223.

³⁵ “Um 1440 entstanden die frühesten erhaltenen Erzählungen im Geiste der Renaissance: die Mosaiken (ein Marienleben) in der Cappella de’ mascoli zu S. Marco, das Werke des Michele Giambono.” BURCKHARDT, J. *Das Porträt in der italienischen Malerei*. *Op. cit.*, p. 198.

menos no sentido que tinha no resto da Itália, passava em segundo plano. O ‘cidadão famoso’ aqui simplesmente não existia; o indivíduo singular, se era consciente disso, não se glorificava de um poder político particular ou de uma alta honorificência da República, e portanto não era induzido a servir-se do pintor para esse propósito. Em Veneza existia o cargo público enquanto vinha concedido do alto, [...].³⁶

Assim, enquanto em Florença o retrato cumpria a tarefa de eternizar a imagem dos “homens ilustres” (representados na pintura em afresco e na escultura), em Veneza, a sede italiana do retrato individual, a introdução do costume da pintura a óleo, o papel desempenhado pela família no arranjo sócio-político e, posteriormente, o espírito do colecionismo contribuíram, na observação de Burckhardt, para a afirmação de uma retratística ampliada a todos. “Como na Holanda do século XVII, também aqui [em Veneza] pinturas refinadas devem ter sido disponíveis ao público em ambientes privados”³⁷, afirma o historiador. Por analogia, pode-se imaginar o quanto o retrato participasse, portanto, do ambiente das moradias da média burguesia veneziana.

No entanto, no contexto do desenvolvimento da retratística em Veneza, um pintor adquiriu, segundo a compreensão de Burckhardt, uma participação fundamental. Trata-se do “siciliano de cultura flamenga”, Antonello da Messina. Antonello é uma figura central na interpretação burckhardtiana da maneira como a cultura pictórica flamenga foi absorvida e modificada na Itália. Oriundo da cidade portuária siciliana de Messina, limite entre a península e a ilha, o pintor aprendeu, entretanto, entre os artistas flamengos, o tratamento de cores e de velaturas através da pintura a óleo. Sobre sua chegada em Veneza, em torno de 1473, comenta Burckhardt:

O fato de que se estabelecesse propriamente em Veneza, e não em Florença, nem em outra cidade italiana, pareceu ser um fato óbvio para ele. Malgrado já se conhecessem e possuíssem, na verdade, alguns retratos flamengos, é todavia só agora que esta tradição faz a sua entrada na Itália graças a uma pessoa bem precisa,

³⁶ “Für das Einzelporträt aber wird wohl eine besondere Förderung gelegen haben in dem Familiengeist welcher hier doch wahrscheinlich besonders stark war, während ganz gewiss die ‘Celebrität’ im italienischen Sinne zurücktrat. Den ‘berühmten Bürger’ aber gab es hier einfach nicht; einer besondern politischen Macht oder eines höhern Verdienstes im Staat wird sich der Einzelne, wenn er noch Besinnung besass, nicht gerührt und der Maler nicht in diesem Sinne in Anspruch genommen haben. In Venedig gab das Amt, weil es von oben verliehen war, [...]” *Idem, ibidem*, p. 197.

³⁷ “Wie in dem Holland des XVII. Jahrhunderts muss hier kostbare und feine Malerei auch in bürgerlichen Stuben geniessbar gewesen sein; [...]” *Idem, ibidem*, p. 197.

a qual, entre outras coisas, era profundamente semelhante aos italianos, estando em grau de apreender o espírito, o caráter, a tensão interior afetiva das faces italianas mais significativas.³⁸

fig. 18

Essa tensão interior caracteristicamente italiana, que Antonello podia expressar, Burckhardt a tinha definido melhor, ao analisar, na já mencionada conferência sobre as origens da retratística moderna, o retrato de *condottiere*, conservado no Museu do Louvre. “Uma fisionomia totalmente autoritária [afirma o historiador], no mesmo grau consigo mesma e com o mundo, com uma pupila cujo efeito está entre as coisas mais inesquecíveis que um espectador atento possa recordar do Louvre.”³⁹ Através da obra de Antonello da Messina, Burckhardt observa, então, a elaboração italiana de uma cultura pictórica que imortalizou, nas cidades belgas, a imagem de mercadores e de altos funcionários. Essa tradição, elaborada pelas mãos de Antonello, conferiria aos poderosos e aos governantes italianos uma vivacidade de caráter que nem os retratistas, nem os retratados belgas podiam expressar.

Mas, na mesma medida em que a arte de Antonello da Messina influenciou toda a geração posterior de pintores venezianos, Veneza conheceu ainda uma retratística monumental, com características muito próprias. Em primeiro lugar, a pintura a óleo propiciava inserir várias figuras numa mesma representação, possibilitando, ao mesmo tempo, que tais figuras, apesar de sua medida reduzida, apresentassem um alto grau de definição realística. Quando tal possibilidade entra em contato com o impulso veneziano em representar indistintamente a figura do homem, o resultado é uma pintura de cenas cerimoniais ou religiosas com grande quantidade de pessoas representadas. Essas representações monumentais são habitualmente encomendadas pelo poder público ou por irmandades ou confrarias de leigos ligadas, em geral, à devoção de um ou mais santos: as assim denominadas *scuole*. Na interpretação de Burckhardt, tais instituições

³⁸“Das er sich in Venedig und weder in Florenz noch anderswo in Italien niederzulassen habe, mochte sich für ihn schon von selbst verstehen. Einzelne flandrische Porträts besass und kannte man hier vielleicht schon längst, jetzt aber trat die flandrische Tradition mit persönlicher Macht auf und doch zugleich durch Einen welcher den Italienern von Grund auf congenial war und all das empfand was an Geist, an Character, an innerlich wartendem Affect in italienischen Köpfen auserwählter Art liegen könne.” *Idem, ibidem*, p. 204.

tinham uma posição política e social importante no cenário veneziano, e parte dos ciclos pictóricos de caráter religioso vinha executado nos salões que sediavam essas organizações. Paralelamente à *pittura di scuola*, era o poder público a encomendar os ciclos históricos ou as cenas cerimoniais representando as festividades, os recebimentos e delegações de embaixadores, ilustrando sempre o valor da República de São Marcos e a nobreza de caráter de seus doges.

fig. 19

Porém, fora do âmbito das duas maiores repúblicas italianas da época, a retratística pictórica renascentista seguirá, na interpretação de Burckhardt, assumindo formas diversas, em profundo acordo com a tradição artística, com a forma adquirida pelo Estado nas diversas cidades e, é claro, com a capacidade individual do pintor em desempenhar sua tarefa. O Estado, na Itália do Renascimento, o historiador já o tinha definido nas primeiras páginas da *Kultur der Renaissance* como o produto de um “cálculo exato de todos os meios, de que então nenhum príncipe fora da Itália tinha nem mesmo idéia”⁴⁰. O Estado na Itália era, ele próprio, já a concreta expressão política da força criativa da época, constructo que possuía uma grande pluralidade de formas, em extremo acordo com o caráter do homem que o concebia e administrava. O Estado era, portanto, o produto acabado da força do individualismo que se apoderava da vida nas cidades italianas. Assim, a força tirânica assumida pelas senhorias, baseada num desejo de glória e de fama duradouras, expressava-se ainda na vontade profunda dos triunfos e na constante construção de monumentos. A retratística é, então, na interpretação burckhardtiana, um dos principais meios de expressão dessa vontade.

Deste modo, se no mundo florentino do *Quattrocento* o retrato individual, como vimos, não se adequava ao caráter do poder civil ali instalado, nas cortes do norte da Itália o contexto era extremamente diverso. Em Rimini e Urbino, por exemplo, cidades em que o poder tirânico tinha assumido formas tão distintas quanto o caráter dos homens que o exerciam, mesmo um pintor como Piero della Francesca, que tinha

³⁹ “eine völlig gebieterische, mit sich und andern fertige Physiognomie, mit einer Pupille, deren Wirkung zum Unvergesslichsten gehört, was ein aufmerksamer Beschauer aus dem Louvre mitnimmt.” BURCKHARDT, J. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei, *op. cit.*, p. 276.

pertencido à escola florentina como aluno de Paolo Uccello, especializou-se em retratos individuais. Para executar tal tarefa, Piero teve certamente que se voltar à retratística oriunda dos Países Baixos. Sobre os retratos do duque de Urbino, Federico da Montefeltro, e de sua esposa, Battista Sforza, afirma Burckhardt:

fig. 20
e 21

A execução refinada e extremamente intensa alcança em ambas as imagens, desde a representação dos tecidos, até a ilusão e refere-se, ainda uma vez, aos modelos flamengos então facilmente encontráveis em Urbino.⁴¹

Entretanto, quando se volta para as obras de Piero della Francesca, executadas para a corte da vizinha Rimini, Burckhardt define melhor o papel da influência flamenga na arte do pintor. Ao analisar o retrato de Isotta di Rimini, mulher do senhor da cidade, Sigismondo Malatesta, o historiador comenta:

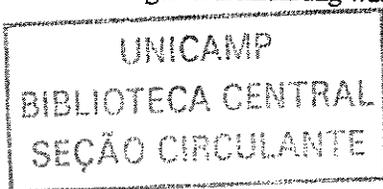
Um rosto de expressão fascinante que reivindica todas as questões concernentes à beleza relativa alcançada por tornar plena a realidade, a relação entre espírito e caráter, a diversa execução da pintura italiana daquela flamenga.⁴²

Ainda pela forma como vêm representados os rostos, nos retratos de Piero della Francesca, Burckhardt percebe um traço importante da maneira como o pintor elabora a tradição pictórica flamenga. O retratado, nas obras de Piero, aparece sempre de perfil, numa clara referência à tradição, eminentemente italiana, da medalhística antiga. Mesmo quando o retratado aparece nas cenas cerimoniais, sua imagem é representada em perfil, revelando, apesar da “inexorabilidade flamenga” de sua retratística, um dado fundamental do caráter italiano na maneira de representar o homem. E quando se refere ao culto ao retrato na corte de Sigismondo Malatesta, o historiador ressalta um dado importante do papel da retratística na cultura da época: “é exatamente em Rimini [ele

⁴⁰ “Die bewusste Berechnung aller Mittel, wovon kein damaliger ausseritalischer Fürst eine Idee hatte [...]” BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 4.

⁴¹ “Die feine und farbenkräftige Ausführung beider Bilder, welche in den Stoffen bis zur Illusion geht, deutet wiederum auf flandrische Vorbilder hin, welche damals in Urbino so nahe zu finden waren.” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei, *op. cit.*, p. 181.

⁴² “[...] ein Kopf von fascinirendem Eindruck, welcher alle Fragen nach relativer Schönheit bei völliger Wirklichkeit, nach dem Verhältniss von Geist und Character, nach rein italienischer oder flandrisch bedingter Durchführung wach ruft.” *Idem, ibidem*, p. 180.



diz] que se anuncia enfim o retrato destinado à íntima propriedade da casa”⁴³. Esse mesmo costume levaria o erudito duque Federico a encomendar ao pintor flamengo Giusto da Gand a série de retratos de homens ilustres, para ornar a sala privada de seu palácio em Urbino.

fig. 23

De todo modo, como forma de observar, através da retratística, a diversidade com que era exercido o poder nas vizinhas cortes italianas de Urbino e Rimini, Burckhardt recorre, no volume sobre o retrato, à figura das esposas dos senhores das duas cidades. Na *Kultur der Renaissance* eram os próprios Federico da Montefeltro e Sigismondo Malatesta a simbolizarem, através da descrição de seus caracteres, a maneira como o historiador via a diversidade de formas em que o Estado tinha sido idealizado e governado em Rimini e Urbino. No manuscrito sobre o retrato, Burckhardt volta-se para a expressão das esposas dos dois senhores, pintadas por Piero de Francesca, como modo de insinuar o caráter assumido pelo poder nas duas tiranias. Para Burckhardt, a duquesa de Urbino é representada “em perfil à direita sobre o fundo de uma paisagem maravilhosa; trata-se de uma figura que tem uma verossimilhança plena e uma verdade expressiva, insignificante e afável, e que por isso põe-se em contraste estridente com o retrato de Isotta [...], a amada e depois esposa do temido Sigismondo Malatesta”⁴⁴.

O modo como a retratística irá se desenvolver nas cortes do norte da Itália, a partir da metade do século XV, terá, na interpretação de Burckhardt, duas vertentes centrais: de um lado, a lição de Piero della Francesca, de outro, o influxo da escola *padovana*, especialmente a partir de seu mestre mais importante, Andrea Mantegna. Mantegna é, para o historiador suíço, “a mais importante e eficaz alternativa a toda a arte toscana, válido rival desta também na retratística”⁴⁵. A obra de Mantegna está

O retrato de Isotta Rimini, pintado por Piero della Francesca, é provavelmente o que aparece indicado sob o número 58 (*Ritratto di Donna*), na catalogação de *L'opera completa di Piero della Francesca*. Milano: Rizzoli, 1999, p. 108.

⁴³ “Und hier in Rimini meldet sich endlich auch das Porträt für den intimen Besitz des Hauses; [...]” BURCKHARDT, J. *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei*, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁴ “[...] im Profil nach rechts, auf dem Grund einer prachtvollen Landschaft, von offenbar vollkommener Wahrheit der Formen und des Ausdruckes unbedeutender Gutmüthigkeit, und in dieser Beziehung der echte Contrast zur Isotta [...], die Geliebte und dann Gemahlin des furchtbaren Sigismondo Maltesta.” BURCKHARDT, J. *Das Porträt in der italienischen Malerei*, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁴⁵ Ver *Idem*, *ibidem*, p. 190.

vinculada, de modo especial, ao poder exercido pela família Gonzada de Mântua. Entretanto, sua influência se advertiu, “direta ou indiretamente [observa Burckhardt], em quase todas as regiões ao norte do Apenino, do Piemonte à marca de Ancona, e deixa-se distingüir também na pintura de Ferrara e de Bolonha”⁴⁶. Para reconhecer o modo como a arte de Mantegna exerceu essa influência, seria necessário percorrer detalhadamente a análise burckhardtiana da retratística nas várias cortes italianas dessas regiões. Entretanto, nos limites das pretensões de nosso texto, caberia apenas ressaltar como, para o historiador, Mantegna, através de um extremo realismo, atingiu, para além do que podiam os mestres da medalhística, “a plena padronização de tudo aquilo que os traços humanos podem exprimir a respeito do caráter daquele que vem representado”⁴⁷. Além disso, pelas cenas pintadas na *Camera degli Sposi* do palácio dos Gonzaga, em Mantova, o pintor foi, para Burckhardt, o iniciador do grande retrato de família, deixando para os pósteros uma imagem da refinada vida da corte mantovana, sob a governo de Francesco Gonzaga e de sua esposa, Isabella d’Este.

fig. 24
e 25

Porém, um momento crucial do grande quadro elaborado por Burckhardt sobre o desenvolvimento da retratística, no vasto universo cultural do Renascimento italiano é o período composto entre o final do século XV e o início do século XVI. Neste curto espaço de tempo, o historiador observa o triunfo do retrato histórico, a afirmação da independência do gênero retrato, com o completo domínio da retratística individual, mas, nesse ínterim, percebe o início da decadência da capacidade de representação da figura do homem a partir do princípio da semelhança de suas feições e de seus gestos. Esse breve período, Burckhardt o fez coincidir, no entanto, com o arco temporal composto pela vida de Rafael, cuja obra pictórica é o exemplo máximo, para o historiador, da áurea floração da pintura renascentista. Entretanto, a morte de Rafael, seguida da produção artística de seus principais alunos, significa, no correr da narrativa de Burckhardt, o início da decadência desse gênero, cujo desenvolvimento está profundamente imbricado a sua compreensão do Renascimento italiano como época

⁴⁶ “[...] fast in allen Gegenden nördlich vom Apennin, von Piemont bis in die Mark Ancona direct oder indirect zu verfolgen sind und sind auch in der Malerei von Ferrara und Bologna erkennen lassen. *Idem*, *ibidem*, pp. 190-191.

⁴⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 191.

histórica. Vale a pena observar, então, ainda que em linhas gerais, como o historiador constrói esta curva definitiva, ao mesmo tempo em que, em paralelo, percebe uma maior permanência da capacidade de representação do homem exatamente no contexto veneziano, permanência que se deveu, em grande parte, à longevidade de Tiziano Vecellio.

A primeira grande obra onde o historiador nota a contribuição das mãos (ainda jovens) de Rafael é o monumental ciclo de afrescos pintado para a Biblioteca da Catedral de Siena, representando cenas da vida do papa Pio II, morto em 1464. O edifício foi construído somente em 1492, anexo à catedral, para abrigar a grande coleção de livros do erudito pontífice, e as pinturas foram encomendadas pelo Cardeal Francesco Piccolomini, sobrinho de Pio II, ao pintor umbro Pinturicchio, em 1502. Rafael, nesta época, trabalhava como ajudante de Pinturicchio. De todo modo, entre 1503 e 1507, “tomava forma [afirma Burckhardt], de maneira maravilhosa, a tradicional narrativa histórica graças à afirmação de numerosos retratos: as dez histórias tiradas da vida do Papa Pio II na *Libreria del Duomo* de Siena. [...] São, esses, momentos quase exclusivamente cerimoniais em que se articula a ascensão ao poder e o exercício dele por parte do famoso papa.”⁴⁸

fig. 26
e 27

De fato, o ciclo da biblioteca de Siena era a tradução pictórica de alguns episódios que o papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) tinha narrado em sua emblemática e volumosa autobiografia, intitulada *Commentarii*. Como vimos antes, a vida e a obra de Enea Silvio tinham adquirido, na *Kultur der Renaissance*, uma importância central na compreensão burckhardtiana da época histórico-cultural. No ensaio histórico de Burckhardt, o humanista tornado papa ocupou, pela importância de sua obra literária e pelo significado de sua ação à frente do Pontificado, aquele lugar reservado aos “homens extraordinários” do século XV.

⁴⁸ “[...] die bisherige Geschichtserzählung durch massenhafte Bildnisse ihren wahrhaft glänzenden Abschied nimmt: die zehn Historien aus dem Leben Papst Pius II. in der *Libreria* am Dom von *Siena*. [...] Es sind diejenigen fast nur ceremoniösen Momente in welchen das Emporkommen und dann die Machtwaltung des berühmten Papstes sich bewegte, [...]” *Idem, ibidem*, p. 222.

Em todos os capítulos da *Kultur der Renaissance* de Burckhardt, a obra de Enea Silvio Piccolomini aparece como importante fonte histórica, ao mesmo tempo em que Enea Silvio, enquanto personagem da época, é interpretado como “espelho fiel e vivo daquilo que o circunda”⁴⁹. Entretanto, no capítulo reservado à “descoberta do homem e do mundo”, o historiador compreende os *Commentari* de Pio II como a forma acabada de um gênero autobiográfico que somente o mundo italiano do século XV podia conceber. Aqui, a narrativa de si assume a forma de episódios históricos apresentados como cenas cerimoniais, onde a própria vida é narrada a partir de uma ética da ação no concreto mundo da natureza e dos fatos.

O próprio Burckhardt, no entanto, tinha observado, ainda no livro de 1860, o quanto a narrativa de si portava um traço profundo da descoberta do homem e do mundo exterior no Renascimento italiano. Ele tinha visto, no escrito juvenil de Dante, a *Vita nuova*, a primeira grande obra literária concebida como um deliberado interrogar a si mesmo, como um longo enfrentamento do homem com sua própria consciência. Ele tinha compreendido, nas narrativas de Petrarca, aquele impulso de geógrafo, interessado em descrever o mundo natural, unido a um profundo desejo de solidão erudita, de introspecção, que permite fluir serenamente o curso dos diálogos íntimos. Exatamente sob os modelos de Dante e de Petrarca, a narrativa de si havia percorrido a literatura renascentista, tanto no campo erudito do conhecimento humanístico, quanto no letrado universo dos mercadores toscanos. No primeiro caso, a atitude de narrar a própria vida assumia, ao mesmo tempo, o tom de uma erudita discussão sobre o papel do homem no mundo, sobre a tensão existente entre força individual e destino, sobre o lugar do indivíduo no cosmo, discussão permeada sempre pela presença dos autores antigos. No segundo caso, Burckhardt entra no universo dos mercadores florentinos, onde a narrativa de si constitui-se num elemento mediador entre o mundo do espírito e as tarefas do ativo mundo mercantil, onde o modelo humanístico da autobiografia deve servir para enquadrar os sentimentos de orgulho familiar e construir um sentido para a ação do homem no seio da vida cidadina. De todo modo, malgrado a diferença de grau entre a alta erudição humanística e o sentimento de dignidade pessoal na vida

⁴⁹BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien, *op. cit.*, p. 226.

comunitária, apresenta-se, para Burckhardt, a capacidade do homem de construir um discurso íntimo no qual sua imagem aparece estreitamente ligada ao concreto mundo que o circunda. Nesse discurso literário, o homem, ao narrar episódios significativos de sua vida pessoal, revela íntimos traços seus, ao mesmo tempo em que faz refletir sua imagem individual no amplo quadro do mundo exterior. Mas, no campo da autobiografia, é também através de Enea Silvio Piccolomini que ocorre, na compreensão de Burckhardt, o triunfo do discurso histórico. Nos seus *Commentari*, é a narrativa histórica a dar sentido à narrativa de si, é a historiografia a resolver o problema crucial apresentado pela autobiografia: conceber um sentido para a ação do homem no mundo. Nos *Commentari*, esse sentido é dado pela história.

Porém, através exatamente da representação da vida de Pio II, Jacob Burckhardt apresenta-nos o modo como o discurso sobre o homem atinge, no Renascimento italiano, a sua maturação. Em torno da vida e da obra do grande pontífice, a figura do homem alcança, através da junção entre palavra e imagem, aquele equilíbrio clássico entre a ação do indivíduo e as forças do mundo que o circunda. Tal equilíbrio permite conceber a cena histórica numa escala onde o homem assume a dignidade de ator no centro do cenário. Essa dignidade, Pio II, mais que outros, adquiriu, tanto pela sua ação concreta no mundo, quanto pela forma como a concebeu em sua obra. E num momento em que não vivia mais, essa mesma ação, expressa por sua narrativa literária, foi traduzida em linguagem pictórica, sem perder a dignidade de seu sentido na história. E sobre a tradução pictórica, realizada pelas mãos de Pinturicchio e do jovem Rafael, afirmou Burckhardt: “Pela sua perfeita conservação e pela sua execução bela e precisa, a obra constitui hoje o exemplo mais importante de uma vida *de um grande* personagem do passado que tenha sido pintada”.⁵⁰

⁵⁰ “Per la sua perfetta conservazione e per la sua esecuzione bella e precisa, l’opera costituisce oggi l’esempio più importante di una vita *di un grande* personaggio del passato che mai sia stata dipinta.” BURCKHARDT, J. *L’arte italiana del Rinascimento*, vol. II. Pittura: i generi, *op. cit.*, p. 151. Este manuscrito de Burckhardt permanece inédito em idioma original. A edição citada (em italiano) é a única existente até o momento.

Entretanto, chegando a este ponto da discussão a respeito do retrato na pintura, Burckhardt lança sua tese sobre o caráter italiano do Renascimento e sobre o papel da retratística nesta grande construção.

Se no final deste surpreendente século XV um hipotético europeu imparcial, então não um italiano, nem um homem do Norte, tivesse girado todo o Ocidente para indagar de modo comparativo a condição da pintura retratística, teria descoberto que tal gênero era desejado e expresso em todo lugar onde tinham penetrado a influência e o modelo flamengos: de Portugal até a Hungria [...]. E depois, frente a tudo isto, teria-lhe aparecido o mundo artístico italiano! O nosso europeu hipotético teria assim concluído [...] que ao sul dos Alpes devia viver uma humanidade totalmente particular; de resto, teria constatado que tal humanidade era muito característica também fora do âmbito artístico [...]. Talvez, frente aos retratos maravilhosos sobre madeira, teria intuído que naquele momento só a vida era em realidade potencializada, que a sua concepção não era excessivamente elevada, e a verdade era privada de ilusões [...]. E todavia teria descoberto o caráter do retrato posto firmemente sob a égide de uma representação extremamente desenvolvida da existência humana que vivia e triunfava tanto no nome de uma grande devoção popular, quanto naquele de uma formação cultural laica e rica.⁵¹

Esse mundo artístico e cultural conheceu, portanto, no limiar dessa época da qual nos fala Burckhardt, a obra e o ensinamento de Rafael. Com a produção de Rafael coincide, para o historiador, “a grande e definitiva realização do retrato moderno” (*Die grosse definitive Gestaltung des modernen Porträts*), período em que, liberado dos demais gêneros pictóricos, a retratística é iluminada por “aquela luz solar misteriosa que tinha sido doada como presente supremo àqueles breves decênios” e que “constitui um ramo daquele estilo chamado clássico”.⁵² Já na conferência “Rafael Porträtmaler”

⁵¹ “Wenn am Ende dieses erstaunlichen XV. Jahrhunderts nicht ein Italiener noch Nordländer, sondern ein (unmöglich) objectiver Europäer durch ganz Abendland gewandert wäre um den Stand der Dinge in der Bildnissmalerei vergleichend festzustellen, so würde er den Wunsch und Willer zu dieser Gattung überall da, wohin Einfluss und Vorbild der Flandrer gedrungen waren, vorgefunden haben. [...] von Portugal bis Ungarn [...]. Und nun gegenüber von diesem Allem die Kunstwelt von Italien! Der Europäer würde [...] geschlossen haben, dass südlich von den Alpen eine besonders geartete Menschheit lebe, und diese würde ihm auch ausserhalb der Kunst sehr eigen und anders entwickelt als draussen vorgekommen sein. [...] Aber vielleicht auch vor den wunderbarsten Bildnisstafeln hätte ihm eine Ahnung gesagt, dass einstweilen nur das Leben gesteigert, die Auffassung noch wenig erhöht, die Wahrheit eine ungeschmeichelte war; [...]. Immerhin hätte er diess ganze Bildnisswesen vorgefunden unter der starken Obhut einer gewaltig entwickelten Darstellung des Daseins überhaupt, welche im Namen einer grossen und dabei volksthümlichen Andacht sowohl als einer reichen weltlichen Bildung lebte und herrschte.” BURCKHARDT, J. Das Porträt ind er italienischen Malerei, *op. cit.*, pp. 223-224.

⁵² “[...] derselbe geheimnisvolle Sonnenschein, der als höhere Gabe jenen kurzen Decennienn geschenkt gewesen ist.”

[...] ist ein Zweig desjenigen Styles, welchen man den classischen nennt.” *Idem, ibidem*, pp. 232-233.

(Rafael retratista), pronunciada, como observamos, na Universidade de Basileia, em 7 de fevereiro de 1882, Burckhardt ressaltava o quanto, para o artista de Urbino, representar a individualidade como tal (não como algo elevado além do real) fosse uma espécie de sentido do dever, ao mesmo tempo em que significava um grande título honorífico ser immortalizado pela mãos de Rafael.⁵³ E o pintor retratava sempre homens de grande valor e estima, com os quais tivesse uma profunda ligação espiritual e uma imensa admiração pela personalidade. Assim retratou o literato Baldassare Castiglione, como “um signo imortal de amizade”; assim immortalizou as feições do Papa Júlio II, nas quais não apagou os traços que simbolizassem uma “força de vencedor”, mas que portassem sinais de algum dissídio na discussão histórica.⁵⁴ Mas Rafael retratou ainda o Papa Leão X, como um chefe da Igreja amante da alta cultura, interessado no colecionismo e idealizador do projeto sobre as antiguidades de Roma. De todo modo, com a retratística de Rafael, Burckhardt percebe o cume de uma curvatura histórica em que a figura do homem aparece dignificada a partir da semelhança de seus traços físicos e de seus gestos no cenário da história de seu tempo, num movimento em que o idealismo é inteiramente voltado para a ação concreta do homem, confundindo o modelo com sua realização efetiva.

fig. 30

fig. 31

No entanto, o ponto máximo da curva ideal traçada por Burckhardt contém, ao mesmo tempo, o início do movimento descendente. Assim, já entre alguns alunos de Rafael circulava, além do modelo da arte do pintor de Urbino, também a pintura maneirista e o modelo instaurado pela atuação de Michelangelo. Rafael tinha sido, para Burckhardt, o juiz que sabia encontrar o equilíbrio entre idealismo e individualismo na pintura. Entretanto, suas obras tinham-se transformado em modelo e, como tal, concorriam com o único dado sobre o qual a retratística podia se colocar: a imagem concreta do retratado, suas feições e seu gesto. Porém, é através da grande difusão da arte de Michelangelo que o historiador percebe a perda da capacidade de individualização, tão infinitamente cultuada no século XV. Com Michelangelo, “a quem jamais interessou assemelhar o vivo”, a figura do homem é submetida a uma nova

⁵³Ver: BURCKHARDT, Jacob. Raffaello ritratista (a cura de Maurizio Ghelardi e Susanne Müller), in: *Studi Storici*, Gennaio-Marzo 1997, anno 38, pp. 47-56.

⁵⁴BURCKHARDT, J. Das Porträt ind er italienischen Malerei, *op. cit.*, p. 266.

interpretação do poder e da monumentalidade, ao mesmo tempo em que perde a capacidade de registrar o percurso da vida como forma de conceder integridade e dignidade ao representado. Burckhardt tratou o problema da figura humana em Michelangelo no já citado manuscrito sobre a obra escultórica do artista, publicado na Itália em 1991. Neste escrito, o historiador afirmava:

Em suas figuras [de Michelangelo] domina, em suma, uma estupefaciente contradição entre o indivíduo, grande não só pelas medidas, mas também imaginado enorme, e a sua comprimida existência, já que quem o observa pergunta em vão sobre sua feição simples, livre, natural dos caracteres gregos, feição que não pode ser substituída por nenhuma virtuosidade do tratamento individual [...].⁵⁵

No volume sobre o retrato, Michelangelo é mencionado somente como o modelo sobre o qual a pintura na Itália central irá desenvolver seu caminho em direção ao maneirismo. De todo modo, em torno dos alunos de Rafael, influenciados ainda pela obra de Michelangelo, bastaria citar o exemplo de Andrea del Sarto, sobre cuja obra Burckhardt se coloca, no esforço de compreender o caminho tomado pelo retrato na metade do século XVI. Com Andrea del Santo, Burckhardt observa o início de um processo onde o retratado representa mais do que sua própria pessoa, um possível personagem em seu círculo social. A figura retratada é, em várias ocasiões, um desconhecido, identificado apenas através de um atributo, como o cardeal, o arcebispo, o escritor, o homem de preto, etc. Ao mesmo tempo, na pintura pública, a representação das cenas da história da cidade, nas quais os cidadãos se reconheciam representados, dão lugar progressivamente à monumental representação da história e da lenda da antiga Roma, num discurso que enaltecia a idéia da nação itálica e não mais a ligação do homem com sua cidade particular. A retratística, então, perdia a capacidade de dignificar o indivíduo através dos fatos de sua própria vida, passando a representar o homem agora nas vestes de gigantes lendários e personagens mitológicos. Essa era, para Burckhardt, a decadência do retrato e o ocaso da arte italiana do Renascimento.

⁵⁵ “Nelle sue figure domina insomma una stupefacente contraddizione tra l’individuo, grande non solo per le misure, ma anche immaginato enorme, e la sua compressa esistenza, sicché colui che lo osserva chiede invano il lineamento semplice, libero, naturale dei caratteri greci, lineamento che non può essere sostituito

Há, de fato, com o advento das primeiras décadas do século XVI, uma mudança no modelo cultural das cidades italianas e, conseqüentemente, uma modificação na forma de representar pictoricamente a figura do homem. Uma a uma, as senhorias italianas iam sendo extintas. Com elas, decaía a grande construção do Estado renascentista, enquanto se afirmava um poder imperial, inicialmente através da figura de Carlos V de Espanha. A Itália sofria, então, um processo de refeudalização. O papel social da retratística é, então, claramente modificado. Modificada é também a forma como o homem vem representado. Concomitantemente ao aumento da medida da figura humana na pintura, advém uma execução pictórica mais rápida: é a época da pintura apressada, da “maniera”. É a época de Michelangelo e de Vasari. “A figura humana é agora utilizada de modo maciço, como enchimento, moldura e elemento portador das estruturas divisórias”⁵⁶, afirmava Burckhardt no manuscrito sobre os gêneros da pintura. No texto sobre o retrato, ele comenta:

Enquanto até agora o propósito principal do pintor tinha sido uma estreita fidelidade ao individual, agora a este aspecto se junta com igual dignidade os novos meios artísticos que tornam possível um fascínio do olhar até então desconhecido. O menor detalhe, o acidental que até aqui não tinha sido economizado, desaparece progressivamente; o princípio da semelhança é buscado sobre um plano diverso.⁵⁷

Mas esta é também a época do Vasari autobiógrafo, que na narrativa de sua própria vida afirmaria não ter amado o retrato, como nos revela o próprio Burckhardt,⁵⁸ é a época de Benvenuto Cellini, autor da importante autobiografia que observamos anteriormente, a qual chamou simplesmente *Vita*. E a *Vita* de Cellini registrou, não muito distante do modelo artístico de Michelangelo, uma sublimação do protagonista, seja como representante de uma vontade divina, seja como inocente vítima dos astros e

da nessuna virtuosità del singolo trattamento [...]” BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo furioso (a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller), in: *Belfagor*, anno XLVI, n. 6, novembre 1991, p. 613.

⁵⁶ “La figura umana è adesso utilizzata in modo massiccio come riempimento, cornice e elemento portante delle strutture divisorie.” BURCKHARDT, J. *L’arte italiana del Rinascimento*, vol. II, Pittura: i generi, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ “War bisher die feinste individuelle Treue das höchste Ziel des Malers gewesen, so treten jetzt die neuen Kunstmittel gleichberechtigt daneben und machen einen bisher ungeahnten Reiz des Anblickes möglich. Das allzu kleine Detail, das Zufällige, welches bisher rücksichtslos mitgegeben worden war, verschwindet mehr und mehr; die Ursache der Aehnlichkeit wird an einer andern Stelle gesucht.” BURCKHARDT, J. Das Porträt ind er italienischen Malerei, *op. cit.*, p. 237.

da fortuna. Na *Kultur der Renaissance*, comentando a obra de Cellini, Burckhardt afirmava que “ele é um homem que sabe tudo, ousa tudo e não compreende norma senão de si mesmo. [...] Ele não se incomoda nem mesmo que o leitor muito freqüentemente esteja em condições de perceber que ele, nas suas narrativas, ou não é verdadeiro de fato, ou transcende em mentiras e vanglórias”⁵⁹.

É nesse contexto que Burckhardt, no manuscrito sobre o retrato, deixa o universo da Itália central e volta-se para o mundo artístico-cultural da República de Veneza. Os venezianos, que manteriam sua independência republicana, sem grandes abalos internos, até 1797, tinham compreendido o ensinamento de Antonello da Messina, e, mais do que isso, o tinham desenvolvido especialmente através do trabalho de Gentile e Giovanni Bellini. Com Giorgione, nascia a “meia figura de caráter” (*Charakterhalbfigur*), afirma Burckhardt, a sua “mais alta gradação física e pictórica” (*höchste physische und malerische Steigerung*)⁶⁰. Em Veneza, afirmava-se o predomínio da luz direta, que consente a acentuação da figura individual, ao mesmo tempo em que surgia também o grande retrato coletivo, repleto de figuras humanas nas cenas cerimoniais de exaltação à República de São Marco. Mas em Veneza, aparecia ainda a paisagem parcial no retrato, a vista sobre o campo com figuras inteiras representadas em primeiro plano. Surgia, então, a pintura de Tiziano.

Com Tiziano, a retratística veneziana atinge toda a Europa, alcançando uma penetração maior do que aquela conseguida pelos tentáculos do império de Carlos V. Todos os homens importantes desejaram visitar Veneza e serem retratados por Tiziano. E as mãos de Tiziano souberam colher do personagem a força profunda que habita sua interioridade. “O artista capta as formas essenciais [afirma Burckhardt], as libera do acidental e do particular irrelevante, conduzindo-as, através desse processo de liberação,

⁵⁸ Ver VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. (2a. versione: 1568.) *Op. cit.*, pp. 1357-1385.

⁵⁹ “Er ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Mass in sich selber trägt. [...] Es schadet ihm nicht, dass der Leser häufig ahnt, er möchte gelogen oder geprahlt haben, denn der Eindruck der gewaltig energischen, völlig durchgebildeten Natur überwiegt.” BURCKHARDT, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁰ BURCKHARDT, J. *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei*, *op. cit.*, 281.

a exprimir o ‘bom momento’.⁶¹ Assim, o homem aparece em toda sua integridade moral e psíquica, mas também circundado pelos atributos que restituem o seu papel no meio social ao qual pertence. A retratística de Tiziano revela, então, no entendimento de Burckhardt, o caráter assumido pelo termo “nobre” na nova linguagem artística.

Em muitos retratos de então se reconhece, de fato, um novo tipo de nobreza ou senhoria desconhecido no século XV, mas distinto daquele mais tardio, que se afirma com Van Dyck e, sobretudo, com aquele do pintor de Luís XIV. Os personagens vêm então retratados de maneira ativa, mas não são ‘colocados em cena’; nenhum italiano quer, de fato, parecer ridículo e por isso é suficiente apresentar de modo leve e discreto a simples existência dos homens de maior destaque.⁶²

A parte a velada ironia de Burckhardt com relação ao império francês, importa ressaltar o quanto, num percurso através da retratística, o historiador apresenta, em sua constante mutabilidade de forma, o traço constitutivo do caráter italiano do Renascimento. Mesmo na época tardia renascentista, Burckhardt vai buscar, no refinado meio veneziano, o valor da ação, do feito do homem, como atributos de sua dignidade. Ele diz que na retratística de Tiziano, os personagens, embora não venham mais colocados na cena, conservam o desejo de serem “retratados de maneira ativa”, como uma forma de revelar a sobrevivência do dado que caracterizava o homem do Renascimento, qual seja, a “virtù” conferida por uma ética da ação.

Tal sentimento ético, de fato, o imperador Carlos V desejava exprimir quando se fez retratar por Tiziano, numa versão tardia do retrato equestre. Nesse retrato, o imperador fazia talvez um apelo à representação tradicional na Itália de mais de cem anos antes, como se quizesse dizer, tão consciente como foi do valor da imagem em seu tempo, que sua figura encarnava um período italiano onde tiunfavam *condottieri* e

fig. 33

⁶¹ “der Künstler errieth die entscheidenden Formen, befreite sie von dem Kleinen und Zufälligen, und brachte durch diese Befreiung jenen Eindruck der ‘guten Stunde’ hervor.” BURCKHARDT, J. Das Porträt in der italienischen Malerei, *op. cit.*, p. 269.

⁶² “Man erkennt nämlich in sehr vielen damaligen Porträts einen neuen, dem XV. Jahrhundert noch nicht eigenen Typus des Vornehmen, des Distinguirten, welcher auch von dem spätem Vornehmen, schon von dem des Van Dyck und ganz besonders von demjenigen der Maler Ludwigs XIV. verschieden ist. Die leute werden höchst wirksam dargestellt, aber nicht ‘in Scene gesetzt’, denn kein Italiener will durch Wichtigkeit lächerlich erscheinen; das blosse Sein des bevorzugten Menschen, ungesucht, unaufdringlich, genügt.” *Idem, ibidem*, p. 270.

fig. 35

príncipes vitoriosos. Mas o mesmo Carlos V fez-se aparecer, também através das mãos de Tiziano, ladeado pelo fiel cão de caça, num costume que se havia difundido no erudito meio das cortes do norte da Itália. Seja como for, era sempre Tiziano a conferir nobreza à imagem do imperador. Atributo que imputou a uma infinidade de homens ilustres de toda a Europa, e inclusive a si mesmo, em alguns auto-retratos que elaborou no correr de sua longa vida.

fig. 34

A arte de Tiziano exerceu ainda uma grande influência na retratística de seu tempo, e seus alunos e seguidores multiplicaram-se para além do mundo italiano. Burckhardt colocou-se, entretanto, sobre a influência de Tiziano não somente em Veneza, mas também na *terraferma* veneziana e em algumas cidades do norte da Itália. Fora do refinado mundo veneziano, o historiador se deteve na modificação sofrida pelo ensinamento de Tiziano num meio social diverso. Numa atividade retratística onde Moretto da Brescia e seu aluno, Giovan Battista Moroni, de Bergamo, são os maiores representantes, Burckhardt percebe já uma modificação que não se dava somente no universo artístico. “Enquanto os venezianos [afirma ele] aparecem sobretudo contidos, estas pessoas parecem mais soltas: aqueles são de fato *nobili di Venezia*, estes, nobres locais e de boa família, capazes de uma desenvoltura momentânea que confere a si próprios um fascínio muito maior.”⁶³

fig. 36

No entanto, com as palavras finais de seu manuscrito sobre o retrato na pintura, Jacob Burckhardt deixava transparecer os sinais de um estudo histórico-artístico que possuía características de um projeto inteiramente seu, concebido e realizado através do trabalho de toda sua vida. Após mencionar os aspectos essenciais da retratística de Moroni e daquela de Moretto, o historiador conclui: “Um tratamento comparativo mais detalhado do retrato italiano com base no espírito provinciano, bem como segundo a capacidade artística, pode ser deixado a outros [...]”⁶⁴ O amplo universo da retratística provinciana na Itália, ele apenas o tinha insinuado, citando os pintores de Brescia e de

⁶³ “Die vornehmen Venezianer haben etwas Zurückhaltendes, diese Leute lassen sich mehr gehen; jene sind Nobili di Venezia, diese von localem Adel, wenn auch noch immer sehr wohlgeboren, und ihre momentane Unbefangenheit verleiht ihnen oft einen grossen Reiz mehr.” *Idem, ibidem*, p. 278.

Bergamo. Entretanto, quando fala do estudo do retrato com base na mentalidade local e nas capacidades artísticas, revela um traço significativo de uma história da arte cuja força compreensiva está deslocada para o vasto campo da cultura (*Kultur*). Ao indagar o diversificado e significativo universo da retratística renascentista, Burckhardt fez com que um importante ramo da pintura italiana fosse colocado em contato com as demais criações que os homens do Renascimento tinham gerado. Porém, neste mesmo movimento, o historiador não perdeu de vista a obra de arte em seu caráter individual. Ao contrário, ele partiu propriamente dela, como dado inexorável, para daí investigar, tanto os próprios caminhos percorridos pelo gênero pictórico em questão, quanto o amplo mundo com o qual dialoga este impulso em representar a figura do homem. Neste sentido, ele realizou a tarefa sobre a qual tinha-se colocado no período final de sua vida, ou seja, indagar a pintura segundo “os temas e as tarefas” (*nach Gegenständen und Aufgaben*) e “os meios e as capacidades” (*nach Mittel und Kräften*).

No que se refere à retratística pictórica, o autor, como procuramos observar, a indagou tendo em vista sua tese central, apresentada no livro clássico, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicado em 1860. Esta tese, que soa já como uma definição da época histórica denominada Renascimento italiano, pode ser sintetizada na frase que dá título a um dos capítulos do referido livro: a “descoberta do mundo exterior e do homem”. Entretanto, no manuscrito concluído em 1895, sobre a retratística pictórica, Burckhardt insinuou um duplo percurso na construção da figura do homem na Renascença italiana: de um lado, a pintura, de outro, a autobiografia ladeada pelo gênero literário biográfico. Ao estabelecer este paralelo, o historiador aproximava, com seu estudo interpretativo, duas expressões fundamentais do conhecimento: a palavra e a imagem. Neste sentido, Jacob Burckhardt inaugurava uma forma de conceber a história da arte, ao mesmo tempo em que gerava um conjunto de problemas para a interpretação histórica do fenômeno artístico.

⁶⁴ “Eine weitere vergleichende Betrachtung des italienischen Porträts nach provincialem Geist wie nach künstlerischem Können, mag gerne Andern überlassen bleiben [...]” *Idem, ibidem*, p. 281.

Considerações Finais

Em julho de 1938, o biógrafo de Burckhardt, Werner Kaegi, profere em Lucerna três conferências sobre o tema geral *Die Schweiz in Europa* (A Suíça na Europa). Conferências que ele intitulou *Der Kleinstaat im Europäischen Denken* (O pequeno Estado no pensamento europeu).¹ Nessas apresentações, Kaegi analisa o lugar do pequeno Estado, não só no pensamento, mas também na história da Europa. Com um discurso de tom educativo, o professor de História Medieval e Moderna na Universidade de Basileia (cátedra que pertencera a Burckhardt) fala a seu público com a lucidez serena e altiva de uma voz que se interpõe ao hegemônico caminho da história européia. Nascido em Oetwil am See, cantão de Zurique, em 1901, Werner Kaegi, que na juventude escrevera uma tese sobre Hutten e Erasmo, conhecia bem os fundamentos do federalismo helvético e seu lugar numa Europa já dominada pelas potências nacionais.

Se o suíço quer compreender a posição de seu Estado no mundo histórico [afirma ele, na primeira das conferências de 1938] deverá atenuar as luzes que iluminam a idéia de nação, que somente há um século é determinante na vida européia, e estudar as mais antigas formações políticas afins à sua por gênese e por estrutura.²

E o próprio Kaegi, então, pôs-se a destrinchar, na história do pensamento europeu, as teorias que sustentaram o ideal do pequeno Estado, hegemônico na Europa por cinco séculos, mas dissolvido quase totalmente no século XIX. Sua palestra, como se pode perceber no trecho citado acima, tinha o intuito educativo de esclarecer a seus concidadãos as estruturas históricas sobre as quais se baseia o federalismo suíço, seus fundamentos e seu sentido frente ao mundo contemporâneo. Era a voz de um historiador da cultura, amigo e tradutor de Huizinga, que se havia educado com E. Walser (o estudioso de Poggio, de Coluccio Salutati, de Luigi Pulci); um historiador que, instalando-se em Basileia, encontra definitivamente a obra de Burckhardt.

¹ KAEGI, Werner. *Der Kleinstaat im europäischen Denken*. In: KAEGI, W. *Historische Meditationen*. Zürich: Fretz & Wasmuth Verlag, 1942, pp. 249-314.

² “Wenn der Schweizer die Stellung seines Staates in der geschichtlichen Welt verstehen will, so wird er gut tun, das grelle Rampenlicht des nationalen Gedankens, der erst seit einem Jahrhundert das

E é exatamente com a obra de Burckhardt que Werner Kaegi concluirá sua série de conferências em Lucerna, naquele verão de 1938. Ouçamos, então, a sua voz:

A idéia do pequeno Estado pode ser seguida como um fio vermelho através de toda a obra de Burckhardt, e queria quase acreditar que propriamente nesta idéia se encontre um lado dos mais pessoais deste historiador-pensador. Em certo sentido, a idéia da particularidade do pequeno Estado e da cidade faz parte do conceito burckhardtiano de civilização. [...]

A civilização moderna, nascida das ruínas daquela romana, é para Burckhardt - depois da falência do renascimento carolíngio - o seu retorno a uma criação cidadina, 'já que foram somente pequenos Estados singulares, ou seja os *comuni*, a representar uma civilização universal'. É a civilização do Renascimento na Itália.³

Werner Kaegi cita um fragmento das *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Considerações sobre a história universal), para referir-se a toda a obra de Burckhardt. Entretanto, importa ressaltar aqui a indicação de Kaegi àquele "fio vermelho" que, segundo ele, atravessa toda a obra de Burckhardt, representado pela idéia do pequeno Estado. Uma idéia que Werner Kaegi perseguiu, nas três conferências de 1938, como o dado fundamental de sustentação da liberdade suíça no centro de um continente à beira do trágico confronto entre as grandes potências nacionais. Uma idéia que portava um claro sentido educativo, a embasar o ensinamento histórico às novas gerações; e que carregava um teor comum, quase silencioso, a permear o pensamento de eruditos cidadãos helvéticos.

Certamente o "fio vermelho", a que se refere Kaegi, cintilava no conjunto da obra de Jacob Burckhardt, indicando o caráter de sua formação suíça e, especialmente, de cidadão da República urbana de Basileia. Reconhecer esse pertencimento permite, àquele que se coloca diante de seus escritos, compreender melhor o teor de seu

europäische Leben bestimmt, abzublenden und die älteren politischen Gebilde, die dem seinen nach Entstehung und Aufbau verwandt sind, zu studieren." *Idem, ibidem*, pp. 257-258.

³ "Man kann den Gedanken des Kleinstaates wie ein rotes Band durch das Lebenswerk Burckhardts verfolgen, und beinahe möchte man glauben, dass in dieser Idee etwas vom Persönlichsten dieses Geschichtsdenkens uns begegne. In gewissem Sinn liegt der Gedanke von der kleinstaatlichen und städtischen Eigenart eingebettet in Burckhardts Kulturbegriff. [...]

Die moderne Kultur, die aus den Trümmern der römischen entsteht, ist für Burckhardt - nach dem Wissensfolg der karolingischen Erneuerung - wiederum eine städtische Schöpfung, 'da lauter einzelne

entendimento da Renascença italiana. Permite visualizar de modo mais claro o que estava por trás daquele esforço contínuo em estabelecer, através do conhecimento histórico, uma conexão entre os universos político, religioso e cultural, sustentada entretanto por uma apreciação que trazia, para o centro da análise, a biografia dos significativos representantes daquela época. Era sua maneira de realizar um estudo histórico em que o indivíduo aparecesse como peça central e como fator de modificação. Não disperso em meio a uma massa de eventos sem autores bem definidos, mas instituído de caráter, consciente, em confronto com as forças do destino histórico: esse o homem elaborado pela historiografia de Burckhardt. O mesmo indivíduo que ele próprio perseguiu como construção histórica, nos séculos do Renascimento italiano. Participe de uma vida civil tensa e refinada, cidadão de um pequeno Estado tirânico ou republicano, o indivíduo do Renascimento de Burckhardt é o homem que age, que cria, que deixa uma marca para a posteridade. Um homem que permanece como singularidade histórica, cuja integridade de caráter sobrevive no cenário dos acontecimentos: esse é o personagem da história escrita por Burckhardt. Um personagem concebido idealmente e encontrado na concretude da vida renascentista.

Mas, o homem que Burckhardt encontra na Itália do Renascimento é produto de uma cultura universalizante, cuja maior característica é a variedade de formas que assume no seio das inúmeras cidades. Um mundo onde o Estado e a Igreja haviam concedido a possibilidade de nascer e prosperar a civilização; onde o poder eclesiástico não foi barreira para a afirmação e conservação de valores civis; onde o império da Igreja soube conviver com um poder cidadão livre, republicano ou não, possuidor de um acentuado orgulho local, mas participe de uma civilização de caráter universal. Nesse mundo prosperou o pequeno Estado; em seu meio, surgiu o indivíduo.

Certamente, a formação helvética de Burckhardt contribuiu para sua compreensão da cultura cidadina responsável pela civilização italiana do Renascimento: seu profundo conhecimento dos valores que sustentavam o republicanismo de Basiléia;

Kleinstaaten, nämlich die Kommunen, die allseitige Kultur vertreten'. Es ist die Kultur der Renaissance in Italien." *Idem, ibidem*, pp. 310 e 312, respectivamente.

seu sentido de responsabilidade civil, de liberdade urbana; seu orgulho por pertencer àquela cidade, outrora refúgio voluntário de Erasmo. De fato, a imagem de Erasmo de Rotterdam é de grande importância neste contexto. Sobreviveu, em primeiro lugar, de modo concreto, retratado numa gravura de Albrecht Dürer, ornando o gabinete de trabalho de Burckhardt. Sobreviveu ainda, menos concretamente, no impalpável mundo das idéias. A Itália do Renascimento de Burckhardt possui algo da Europa de Erasmo: uma unidade civilizacional, cuja característica principal é a diversidade de formas em que é constituída. Para Burckhardt, o Renascimento italiano, visto unitariamente, caracterizou-se pela elaboração cultural do encontro entre o Cristianismo, construído pelos séculos de Idade Média, e por uma memória Antiga, presente de modo concreto nas ruínas que o Império Romano havia deixado por toda a Itália. A diversidade de elaboração desse grandioso arranjo histórico, no seio das cidades italianas, possibilitara ao historiador uma interpretação multiforme da referida época. A Europa de Erasmo era produto de um movimento semelhante, pensada como unidade cultural, Europa dos literatos, dos eruditos, dos homens unidos pelo culto da inteligência. Uma inteligência que devia mergulhar-se no saber das línguas antigas para restituir o sentido oculto na palavra presente nas escrituras cristãs. A Europa de Erasmo, portanto, tinha uma origem comum, que devia ser compreendida e propagada em meio à variedade com que se apresentava no século XVI.

Mas, como a variedade da vida italiana pôde ser captada pelo olhar de Burckhardt? Certamente, sua origem basileense contribuiu também para uma apreciação histórica que sabia observar para além da uniformização instaurada na Europa pelo arranjo político instituído no século XIX. A política da anexação nacionalista, do confronto entre potências nacionais, que seu século havia construído, não interessava a Burckhardt. Ao contrário, tal contexto representava, para ele, exatamente a dissolução das pequenas unidades estatais, organizadas pelas formas tradicionais de poder nas cidades européias. Ele amava as cidades belgas e holandesas, assim como amou a Alemanha enquanto esta foi uma terra de pequenos Estados. Detestou o Império Prussiano, assim como aquele francês. Já na juventude, a Itália foi para ele o país clássico das repúblicas cidadinas. E quanto dessa Itália sobreviveria em sua obra sobre o

Renascimento! Um Renascimento, que ele construiu, de fato, devido a seu olhar de historiador da cultura, que soube observar a diversidade que a própria política havia edificado na Itália. O Estado renascentista italiano foi, para ele, a grande construção daquele mundo de refinada variedade cultural. O Estado foi, para Burckhardt, a maior das obras de arte construídas pelo Renascimento italiano. Somente sua *Kulturgeschichte* (história da civilização) poderia percebê-lo.

Sua formação suíça foi ainda, poder-se-ia dizer, um dos fatores de diferenciação entre sua abordagem histórica e aquela de seu antigo professor, Leopold von Ranke. Ranke acreditava que a Europa havia conhecido uma restauração do poder político, após as perturbações causadas pela Revolução Francesa, justamente com o advento hegemônico do Estado nacional. Para ele, o Império Prussiano organizava as forças dispersas dos povos germânicos, institucionalizando-as sob uma poderosa força estatal. Ranke aposentara-se do ensinamento de História Moderna, na Universidade de Berlim, antes da guerra franco-prussiana ter início. Burckhardt narra o quanto sua leitura, na juventude, da *História dos Papas* de Ranke, fora importante para sua decisão de seguir os estudos históricos. Mas as fontes sobre as quais o historiador alemão trabalhava representava apenas parte do interesse que dirigia o olhar de Burckhardt para o passado. O teor da história escrita por Ranke era de cunho político, e adequava-se à hegemonia da esfera política que o século XIX havia instituído. A obra do historiador alemão podia, portanto, dialogar com o poder do Império Prussiano. Burckhardt, ao contrário, era historiador da cultura. Ele havia aprendido com Ranke sobretudo a maneira de compreender a história em blocos estruturais, em unidades, em épocas. Certamente, tal aprendizado fora fundamental para sua descoberta do Renascimento italiano. Não propriamente devido àquela época em si. Ranke pensava que a Idade Média tinha seu fim com o advento da Reforma, que, por sua vez, representava o início do mundo moderno. Burckhardt percebeu uma nova estrutura histórica num intervalo entre mundo medieval e época moderna; a Itália estava, para ele, nesse espaço intermediário. Porém, para realizar tal descoberta, o historiador suíço necessitava colocar-se sobre fontes históricas que Leopold von Ranke não considerava. Mas, para tanto, Burckhardt teve, em Berlim, um outro professor: Franz Kugler.

Com Kugler, o historiador suíço desenvolveu a capacidade de tratar as fontes artísticas na história e de compreendê-las como fenômeno de primeira grandeza no conjunto das civilizações. Com Kugler, Burckhardt teve ainda o impulso inicial para a realização dos estudos histórico-artísticos. Foi nos manuais de história da arte (*Handbuch der Kunstgeschichte*) e de história da pintura (*Handbuch der Geschichte der Malerei*) que o jovem historiador basileense pôde apresentar-se ao público alemão de modo mais contundente, como assistente de Franz Kugler. Ali Burckhardt já deixava transparecer um interesse pelo mundo ao sul dos Alpes, além de um impulso em observar a arte como produto do intercâmbio entre artistas, da relação mais direta entre mestres e discípulos, ao mesmo tempo em que esboçava uma vontade de estabelecer conexões entre o fenômeno artístico e o mais amplo universo cultural. Nos manuais de Kugler, o Renascimento ainda não se apresentava como um problema a ser tratado. Havia apenas uma forte predileção pela arte italiana.

Predileção que, anos depois seria consolidada com a publicação do *Cicerone*, um “guia para a fruição das obras de arte na Itália”. O *Cicerone*, dedicado a Franz Kugler, apresentava sobretudo uma diferença em relação aos manuais do antigo mestre: era uma interpretação da tradição artística no Ocidente. Um livro organizado como um grande atlas descritivo e interpretativo da arte na Itália, da Antiguidade ao período Barroco. Nele, o retrato aparece, pela primeira vez na obra de Burckhardt, como um gênero passível de ser observado separadamente. Ele surge como expressão do impulso de representar a figura do homem no mundo ocidental e carrega em torno de si uma problemática inerente à própria tradição da arte italiana, qual seja, o diálogo entre semelhança e idealização. Nos momentos em que essas duas forças se equilibraram, Burckhardt observou os períodos da arte clássica: foi assim no período helenístico; foi assim na arte de Rafael.

Porém, é na grande síntese histórica de 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, que o historiador elabora sua descoberta histórica: o Renascimento italiano. Ali, o problema da representação da figura humana é deslocado do campo das artes plásticas

para aquele da literatura, ou seja, do retrato para a autobiografia. O discurso autobiográfico é então interpretado por Burckhardt como parte essencial da descoberta do homem ocorrida na Itália renascentista e, ao lado da narrativa biográfica, pôde apresentar o indivíduo, tanto em seu universo interior, quanto em seu aparato externo. Ali estava o cerne da concepção burckhardtiana da nova época. Época que o próprio historiador havia intuído, muito antes de conceber o livro de 1860, exatamente ao mergulhar, durante uma longa estadia em Roma, no vasto universo biográfico das *Vite* de Vespasiano da Bisticci. De todo modo, a autobiografia (ao lado da narrativa biográfica) foi o vetor da construção de um discurso sobre si que representou para a *Kultur der Renaissance* o que o retrato pictórico representaria, tempos depois, na obra de Burckhardt, ou seja, algo como um auto-retrato de toda a época. Nas autobiografias estava registrada, entre outras coisas, a maneira como os homens concebiam e apresentavam a própria imagem.

Porém, a análise de Burckhardt a respeito do discurso sobre o homem, ocorrido no Renascimento italiano, ganharia uma forma ainda mais consistente quando, após a publicação da *Kultur der Renaissance*, o historiador dedica-se sistematicamente ao estudo da história da arte. O primeiro passo era a criação da disciplina, na Universidade de Basileia, em 1874. Nas décadas seguintes, Burckhardt persegue o tema da retratística renascentista, produzindo breves manuscritos sobre o assunto. Nesses textos, sobressaem em especial dois problemas: a tensão entre a obra de Rafael e aquela de Michelangelo, simbolizando uma discussão sobre os limites do Renascimento italiano; e a descoberta da importância da influência flamenga no retrato renascentista italiano, presente no manuscrito da conferência sobre a origem da retratística moderna

Entretanto, quando Jacob Burckhardt decidiu, nos últimos anos de sua vida, dar um arranjo definitivo ao vasto material de que dispunha sobre a pintura renascentista italiana, elaborou um volume inteiramente dedicado ao retrato. Era o estudo conclusivo de sua pesquisa sobre a representação da imagem do homem na Itália do Renascimento. A retratística, então, aparece analisada no inteiro arco em que vem concebida a época histórica, no amplo e diversificado universo das cidades italianas. Comparado à

interpretação da época proposta pela *Kultur der Renaissance in Italien*, o volume sobre o retrato apresentou sobretudo uma diferença estrutural: nele, a Renascença italiana ganha, de modo mais consistente, o colorido da pintura veneziana. Dissolve-se, portanto, parte do centralismo toscano da interpretação de Burckhardt do Renascimento. Antonello da Messina e Tiziano, além de Andrea Mantegna, são os responsáveis pela atenção dispensada pelo historiador a uma linguagem pictórica que, diversa daquela da Itália central, possibilitou estender no tempo a representação da figura humana segundo o princípio da semelhança de suas feições e de seus gestos. Ao mesmo tempo, a importância ganha pela pintura veneziana (e, em mais ampla escala, pela pintura do norte da Itália) representou um aumento na diversidade com que Jacob Burckhardt concebeu, em sua obra, o Renascimento italiano.

Porém, o volume sobre o retrato (*Das Porträt in der italienischen Malerei*) apresentou uma outra peculiaridade do estudo burckhardtiano. Era parte do encerramento de uma pesquisa, empreendida por Burckhardt nas últimas décadas de sua vida, que desejou apresentar a arte como objeto de um conhecimento histórico específico, ao mesmo tempo em que partícipe da variedade do mundo no qual se movimenta o homem. Estudar o fenômeno artístico integrado ao mais vasto campo da cultura significava, para o historiador de Basileia, realizar a humanística tarefa de compreender o homem na vastidão de formas e expressões em que se apresenta. Por isso, ao livro de 1860, que excluía a arte de sua análise histórica do Renascimento italiano, faltou, para ele, uma parte. Parte, que lhe foi acrescentada gradualmente pelo historiador ao longo das últimas três décadas em que viveu, sem jamais, no entanto, perder a característica de sua primeira formulação, ou seja, aquela de ser concebida como “um ensaio” (*ein Versuch*).

Bibliografia

1. Obras de Jacob Burckhardt.

- BURCKHARDT, J. *Reisenbilder aus dem Süden*. Heibelberg: Niels Kampmann Verlag, 1928.
-
- BURCKHARDT, J. *Vorträge*. Basel: Benno Schwabe., 1918.
- BURCKHARDT, Jacob. "Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit", Appendice 1, in: GHELARDI, Maurizio. *La Scoperta del Rinascimento. L' "Età di Raffaello" di Jacob Burckhardt*. Torino: Einaudi, 1991.
- BURCKHARDT, Jacob. *Briefe*. (Ausgewählt und herausgegeben von Max Burckhardt) Basel/Birsfelden: Schibli-Doppler, s/d.
- BURCKHARDT, Jacob. Das Altarbild. In: BURCKHARDT, J. *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München: C. H. Beck; Basel: Schwabe, 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. Das Porträt in der italienischen Malerei. In: BURCKHARDT, J. *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München: C. H. Beck; Basel: Schwabe, 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. In: BURCKHARDT, J. *Vorträge (1844-1887)*. Basel: Benno Schwabe., 1918.
- BURCKHARDT, Jacob. Die Kunstwerke der belgischen Städte. (1842), in: *Gesamtausgabe*, Erster Band. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Unstalt, 1930.
- BURCKHARDT, Jacob. Die Sammler. In: BURCKHARDT, J. *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München: C. H. Beck; Basel: Schwabe, 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. Einleitung zur Geschichte der Revolutionszeitalters. In: *Studi Storici*. Anno 38, n. 1, gennaio-marzo 1997.
- BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. Dritte Auflage. Basel: Benno Schwabe & Co, 1918.
- BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke*. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978 (10 vols.).
- BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*, vol. I. Architettura. A cura di Maurizio Ghelardi. Venezia: Marsilio, 1991.

- BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*, vol. II. Pittura: i generi. A cura de Maurizio Ghelardi. Venezia: Marsilio, 1992.
- BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*, vol. III. La pala d'altare. Il ritratto. A cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Venezia: Marsilio, 1994.
- BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento*, vol. IV. I collezionisti. A cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Venezia: Marsilio, 1995.
- BURCKHARDT, Jacob. *La pittura italiana del Rinascimento*. A cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Venezia: Marsilio, 2001.
- BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. (A cura di Maurizio Ghelardi.) *In: Belfagor*, anno XLVI, n. 6 - 30 novembre 1991, pp. 605-623.
- BURCKHARDT, Jacob. Rafael als Porträtmaler. (A cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller.) *In: Studi Storici*. Anno 38, n. 1, gennaio-marzo 1997.
- BURCKHARDT, Jacob. *Storia della Civiltà Greca*. Volume 1, tomo 1. Firenze: Sansoni, 1992
- BURCKHARDT, Jacob. Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls. *In: BURCKHARDT, J. Gesamtausgabe*. Band 13. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934.
- BURCKHARDT, Jacob. Vorlesungen über Renaissance gehalten in der Aula des Museum. Winter 1858-59 vor 285 Zuhörern. *In: GHELARDI, Maurizio. La Scoperta del Rinascimento. L'“Età di Raffaello” di Jacob Burckhardt*. Torino: Einaudi, 1991. Appendice 3. pp. 233-282.
- KUGLER, Franz (con aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt). *Manuale della Storia dell'Arte*. (Prima versione italiana fatta sulla seconda edizione tedesca dall'Ab. Pietro Mugna.) Venezia: s/ed., 1852.

2. Obras sobre Jacob Burckhardt.

- BÄCHTOLD, Hermann. Jakob Burckhardt und das öffentliche Wesen seiner Zeit. *In: WENTZCKE, Paul. Deutscher Staat und Deutsche Parteien*. München und Berlin: Druck und Oldenbourg, 1922.
- BERCHTOLD, Alfred. *Bâle et Europe*. Lausanne: Payot, 1990 (2 vols.).
- BETTHAUSEN, Peter und KUNZE, Max. (orgs.). *Jacob Burckhardt und die Antike*. Mainz: Philipp von Zabern, 1998.

- BISCIONE, Michele. *Neo-Umanesimo e Rinascimento. L'immagine del Rinascimento nella Storia della Cultura dell'Ottocento*. Roma: Storia e Letteratura, 1962.
- CANTIMORI, Delio. *Storici e storia*. Torino: Einaudi, 1974.
- DÜRR, Emil. *Jacob Burckhardt als Politischer Publizist*. Zürich: Fretz & Wasmuth, 1937.
-
- FRIZZONI, Gustavo. *Jacopo Burckhardt nella persona, nei pensieri, nelle opere*. Roma: Forzani, 1898.
- FUBINI, Riccardo. *L'Umanesimo italiano e i suoi storici*. Milano: Franco Angeli, 2001.
- GANZ, Peter. Jacob Burckhardt: Wissenschaft - Geschichte - Literatur. In GUGGISBERG, Hans R. *Umgang mit Jacob Burckhardt*. Basel: Schwabe; München: C.H. Beck, 1994.
- GANZ, Peter. Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*: Handwerk und Methode. In: GUGGISBERG, Hans R. (herg.). *Umgang mit Jacob Burckhardt*. Band I. Basel; München: Schwabe; C. H. Beck, 1994.
- GHELARDI, Maurizio. *La Scoperta del Rinascimento. L'“Età di Raffaello” di Jacob Burckhardt*. Torino: Einaudi, 1991.
- GILBERT, Felix. Jacob Burckhardt's student years. In: *Journal of the History of Ideas*. Vol. XLVII, number 2, April-June, 1986.
- GRISEBACH, Eberhard. *Jacob Burckhardt als Denker*. Bern, Leipzig: Verlag Paul Haupt, 1943.
- HÄNEL, Curt. *Skizzen und Vorarbeiten zu einer wissenschaftlichen Biographie Jakob Burckhardt*. Leipzig: Druck von Bruno Zechel, 1908.
- HARDTWIG, Wolfgang. *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und modernen Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974.
- HEGER-ÉTINVRE, Marie-Jeanne. Jacob Burckhardt et la vie intellectuelle bâloise. In: ROSENBERG, Pierre (org.). *Relire Burckhardt. Principes et théories de l'histoire de l'art*. Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.
- JANNER, Arminio. *Il Pensiero Storico di Jacopo Burckhardt*. Quaderni Italo-Svizzeri. Roma: Cremonese, 1948.

- KAEGI, Werner. Der Kleinstaat im europäischen Denken. In: KAEGI, W. *Historische Meditationen*. Zürich: Fretz & Wasmuth Verlag, 1942, pp. 249-314.
- KAEGI, Werner. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Basel/Stuttgart, Benno Schwabe & Co. Verlag, 1947-1982 (7 vols.).
- KAEGI, Werner. Vorwort des Herausgebers. In: BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Bern: Verlag Hallwag, s.d.
- LÖWITH, Karl. *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte*. Luzern: Vita Nova, 1936.
- MARTIN, Alfred v. *Die Religion in Jacob Burckhardts Leben und Denken: Eine Studie Zum Thema Humanismus und Christentum*. München: Ernst Reinhardt, 1942.
- MARTIN, Alfred von. *Nietzsche und Burckhardt*. 4. Auflage. München: Erasmus, 1947.
- MEINECKE, Friedrich. Ranke und Burckhardt. In: MEINECKE, Friedrich. *Zur Geschichte der Geschichtsschreibung*. München: Oldenbourg, 1968.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. Introduzione. In: BURCKHARDT, Jacob. *Storia della Civiltà Greca*. Volume 1, tomo 1. Firenze: Sansoni, 1992, pp. XI-XXV.
- NEUMANN, Carl. Der Junge Jacob Burckhardt. In: *Historische Zeitschrift*. Band 134, Heft 3. München und Berlin: Oldenbourg, 1926.
- SALIN, Edgar. *Jakob Burckhardt und Nietzsche*. Zweite Auflage. Heidelberg: Lambert Schneider, 1948.
- SCHLINK, W. Jacob Burckhardt et le 'rôle' de l'historien de l'art. In: ROSENBERG, Pierre (org.) *Relire Burckhardt. Principes et théories de l'histoire de l'art*. Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.
- SEEL, Otto. *Jacob Burckhardt und die europäische Krise*. Stuttgart: Verlag von Ernst Klett, 1948.
- SIEBERT, Irmgard. Jacob Burckhardt - Eine Kunsthistoriker auf Reisen. In: *Alma Mater Philippina*. Marburger Universitätsbund, Wintersemester, 1997/98.
- VON SALIS, Arnold. *Zum hundertsten Geburtstag Jakob Burckhardts. (Erinnerungen eiens alten Schülers)*. Sonderabdruck aus dem Basler Jahrbuch, 1918.
- WAETZOLDT, Wilhelm. Franz Kugler über Jakob Burckhardt, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, nr. 49/50, 8/15 September 1922, pp. 827-831.

WEINTRAUB, Karl. *Visions of Culture. Voltaire, Guizot, Burckhardt, Lamprecht, Huizinga, Ortega y Gasset*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1966.

WÖLFFLIN, Heinrich. Jacob Burckhardt. In: WÖLFFLIN, H. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Vierte Auflage. Basel: Benno Schwabe, s/d.

3. Do Renascimento.

ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Milano: Rizzoli, 2a. ed. 1999

ALIGHIERI, Dante. *L'Eloquenza in Vulgare*. Milano: Rizzoli, 1998.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milano: Lucchi, , 1990.

ALIGHIERI, Dante. *Monarchia*. Milano: Rizzoli, 2001.

ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Milano: Feltrinelli, 1999

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Milano: Feltrinelli, 1995 (2 vols.).

BISTICCI, Vespasiano da. *Vite di uomini illustri del secolo XV*. Bologna: Romagnoli-Dall'Aqua, 1892 (3 vols.).

BOCCACCIO, Giovanni. *Amorosa Visione*. Milano: Mondadori, 2000.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Milano: Mondadori, 1989.

BOCCACCIO, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*. Milano: Garzanti, 1995.

BOIARDO, Matteo Maria. *Orlando Innamorato*. Milano: Garzanti, 1995 (2. vols.).

CASTIGLIONE, Baldasar. *Il libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti, 2000.

CELANO, Tomás de. Vida I; Vida II; Tratado dos Milagres de São Francisco. In: SILVEIRA, Ildefonso e REIS, Orlando dos. *São Francisco de Assis. Escritos e biografias de São Francisco de Assis. Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 9a. edição. Petrópolis: Vozes, 2000.

CELLINI, Benvenuto. *Vita*. Milano: Rizzoli, 1985.

CORNARO, Alvise. *La vita sobria*. Milano: TEA, 1993.

Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani. Volume I. Trieste: Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, 1857.

- GUICCIARDINI, Francesco. *Ricordi. Diari. Memorie*. Pordenone: Studio Tesi, 1981.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Tutte le opere*. Firenze: Sansoni, 1993.
- MEDICI, Lorenzo de'. *Opere*. Torino: Einaudi, 1992.
- MICHELANGELO. *Rime*. Milano: Mondadori, 1995.
- PETRARCA, Francesco. *De vita solitaria*. Milano: Mondadori, 1992.
- PETRARCA, Francesco. Lettera ai Posterì o Autobiografia. In: PETRARCA, F. *L'Autobiografia, il Secreto e Dell'ignoranza sua e d'altrui*. A cura di Angelo Solerti. Firenze: Sansoni, 1904.
- PETRARCA, Francesco. *Triumphs*. Milano: Mursia, 1988.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio (Pio II). *I Commentari*. Siena: Cantagalli, 1997.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio. *Storia di due amanti*. 3a. ed. Palermo: Sellerio, 1991.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Oratio de hominis dignitate*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1994.
- POLIZIANO, Angelo. *Poesie Italiane*. Milano: Fabbri, 1995.
- PULCI, Luigi. *Morgante*. Volume secondo. Milano: Garzanti, 1989.
- SÃO BOAVENTURA. Legenda Maior; Legenda Menor. In: SILVEIRA, Ildefonso e REIS, Orlando dos. *São Francisco de Assis. Escritos e biografias de São Francisco de Assis. Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 9a. edição. Petrópolis: Vozes, 2000.
- VALORI, Niccolò. *Vita di Lorenzo il Magnifico*. Palermo: Sellerio, 1992.
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton & Compton, 2001.
- VILLANI, Filippo. *Vite degli uomini illustri fiorentini*. Trieste, 1848.
- 4. Sobre o Renascimento.**
- CAMESASCA, Ettore. Narciso disperato. Publicado como prefácio a CELLINI, B. *Vita*. Milano: Rizzoli, 1985.

- CANTIMORI, Delio. *Umanesimo e Religione nel Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1975.
- CASSIRER, Ernst. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Milano: La Nuova Italia, 2001.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Roma; Newton & Compton, 1991.
- GARIN, Eugenio. Introduzione. In: PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Oratio de hominis dignitate*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1994.
- GARIN, Eugenio. *L'Umanesimo Italiano*. Bari: Laterza, 2000.
- GARIN, Eugenio. *L'uomo del Rinascimento*. Bari: Laterza, 2000.
- GARIN, Eugenio. *La Cultura del Rinascimento*. Milano: EST, 2000.
- GARIN, Eugenio. Ritratto di Enea Silvio Piccolomini, in: *Ritratti di umanisti*. Milano: Bompiani, 1996.
- GEBHART, Émile. *La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire*. 2. ed. Paris: Librairie Léopold Cerf, 1920.
- GENTILE, Giovanni. *Il pensiero italiano del Rinascimento*. Firenze: Sansoni, 1955.
- GUGLIELMINETTI, Marziano. *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Celini*. Torino: Einaudi, 1977.
- L'opera completa di Piero della Francesca*. Milano: Rizzoli, 1999.
- MARTIN, Alfred von. *Sociología del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- RANKE, Leopold von. *Venezia nel Cinquecento* con un saggio introduttivo di Ugo Tucci. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974.
- TOTARO, Luigi. *Pio II nei suoi "Commentarii"*. Bologna: Pàtron Editore, 1978.
- VENTURI, Adolfo. *Epoche e maestri dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1956.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *L'arte del Rinascimento*. L'Italia e il sentimento tedesco della forma. A cura i Maurizio Ghelardi. Livorno: Sillabe, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Rinascimento e Barroco*. Firenze: Vallecchi Editorial, 1988.

5. História geral da arte e historiografia.

- DROYSEN, Gustav. *Alexandre le Grand*. Bruxelles: Editions Complexes, 1991.
- GOMBRICH, Ernst. *Para Uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- KOSCHNICK, Leonore. *Franz Kugler (1808-1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*. Dissertation. Berlin, 1985.
- KUGLER, Franz. *Handbuch der Geschichte der Malerei*. Zweite Auflage. Berlin: Duncker und Humblot, 1847.
- MEINECKE, Friedrich. *El historicismo y su génesis*. 2a. edição. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MEINECKE, Friedrich. *Senso storico e significato della storia*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1980.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *Storia e storiografia antica*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- RANKE, Leopold von. *Die grossen Mächte*. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, s/d.
- RANKE, Leopold von. *Historia de los papas en la Época Moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RANKE, Leopold von. *Le epoche della storia moderna*. A cura di Franco Pugliese Carratelli. Napoli: Bibliopolis, 1984.
- RANKE, Leopold von. *Lutero e l'Idea di Storia Universale*. A cura di Francesco Donadio e Fulvio Tessitore. Napoli: Guida, 1986.
- SCHNAASE, Carl. *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*. Zweite Auflage. Düsseldorf: Verlagshandlung von Juluis Buddeus, 1866.
- WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1932 (2 vols.).
- WOERMANN & WOLTMANN. *Geschichte der Malerei*, vol. II, Leipzig, 1879.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

6. Leituras correlatas:

GOETHE, Johann Wolfgang. *Italianische Reise*. Frankfurt und Leipzig: Insel, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de Estética*. Barcelona: Península, 1989.

HERDER, Johann Gottfried. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*. Lisboa: Antígona, 1995.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Lo sviluppo della biografia greca*. Torino: Einaudi, 1974.

SCHOPENHAUER, A. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. 13a. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

TEOFRASTO. *I Caratteri*. Firenze: Rizzoli, 2000.

WINCKELMANN, Johann J. *Il Bello nell'Arte*. Scritti sull'Arte Antica. Torino: Einaudi, 1973.

WINCKELMANN, Johann J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*. Barcelona: Península, 1998.

Lista de Ilustrações

1. Mestre de São Gregório ou Mestre de Frei Francisco, *São Francisco de Assis*, afresco, 1228-1229. Sacro Speco Beneditino de Subiaco.
2. Anônimo, *São Francisco com episódios de sua vida*, madeira, 1240 c. Capela Bardi, Basílica de Santa Croce, Florença.

3. Cimabue, *Nossa Senhora com o Menino ao trono, quatro anjos e São Francisco*, afresco, 1278-80. Basílica Inferior de São Francisco, Assis.
4. Margaritone d'Arezzo, *São Francisco*, madeira, segundo quartel do século XIII. Museu Vaticano.
5. Giotto, *O Pranto das Clariças, Cenas da Vida de São Francisco*, afresco, 1300. Basílica Superior de São Francisco, Assis.
6. Giotto, *O Juízo Universal*, afresco, 1306. Capela dos Scrovegni, Pádua.
7. Giotto, *Esponsais da Virgem*, afresco, 1304-1306. Capela dos Scrovegni, Pádua.
8. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria do Bom Governo*, afresco, 1337-1339. Sala da Paz (ou dos Nove), Palácio Público, Siena.
9. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, afresco, 1328c. Sala do Mapa-mundi, Palácio Público, Siena.
10. Paolo Uccello, *Retrato eqüestre de John Hawkwood*, afresco, 1436. Santa Maria dei Fiori, Florença.
11. Benozzo Gozzoli, *O Cortejo dos Magos*, afresco, 1459-1460. Capela dos Magos, Palácio Medici-Riccardi, Florença.
12. Benozzo Gozzoli, *O Cortejo dos Magos*, afresco, 1459-1460. Capela dos Magos, Palácio Medici-Riccardi, Florença. (detalhe)
13. Filippo Lippi, *Celebração das relíquias de Santo Estêvão*, afresco, 1465-1466. Capela-mor, Catedral de Prato.
14. Domenico Ghirlandaio, *Aparição do Anjo a Zacarias, Vida de São João Batista*, afresco, 1490. Capela-mor ou Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença.
15. Domenico Ghirlandaio, *A Confirmação da regra da ordem de São Francisco*, afresco, 1483-1486. Capela Sassetti, Igreja de Santa Trinità, Florença.

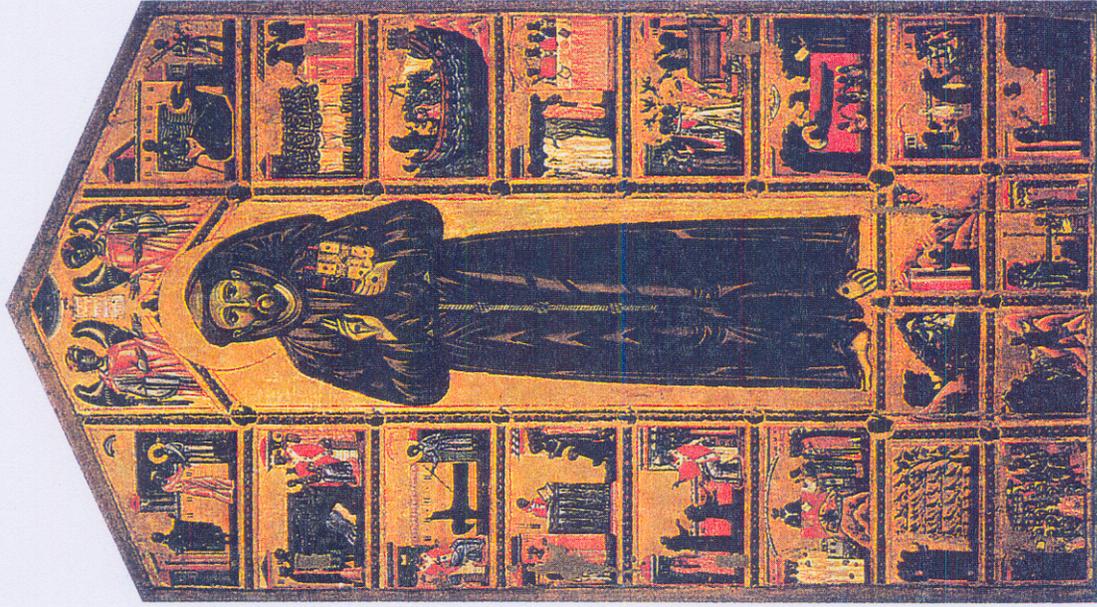
16. Jan van Eyck, *Políptico do Cordeiro Místico (Políptico de Gand)*, óleo sobre madeira, 1432. Catedral de São Bavão, Gand. (folhas fechadas)
17. Jan van Eyck, *Políptico do Cordeiro Místico (Políptico de Gand)*, óleo sobre madeira, 1432. Catedral de São Bavão, Gand. (aberto)
18. Antonello da Messina, *Retrato de Homem (o Condottiero)*, óleo sobre madeira, 1475. Museu do Louvre, Paris.
19. Gentile Bellini, *Milagre da relíquia da Cruz na ponte de São Lourenço*, óleo sobre tela, 1500. Galeria da Academia, Veneza.
20. Piero della Francesca, *Retrato de Battista Sforza*, Díptico dos Duques de Urbino, óleo sobre madeira, 1465. Uffizi, Florença.
21. Piero della Francesca, *Retrato de Federico II de Montefeltro*, Díptico dos Duques de Urbino, óleo sobre madeira, 1465. Uffizi, Florença.
22. Piero della Francesca, *São Sigismundo venerado por Sigismondo Malatesta*, afresco, 1451. Templo Malatestiano, Catedral de Rimini.
23. Joos Van Wassenhove (Giusto di Gand) e Pedro Berruguete, *Homens Ilustres, Studiolo do Duque de Urbino*, óleo sobre madeira, 1482c. Palácio Ducal, Urbino.
24. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, afresco, 1465-1474. Palácio Ducal, Mântua.
25. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, afresco, 1465-1474. Palácio Ducal, Mântua.
26. Pinturicchio e ajudantes, *Episódios da Vida de Pio II, Libreria Piccolomini*, afrescos, 1502-1509. Catedral de Siena.
27. Pinturicchio e ajudantes, *Canonização de Santa Catarina de Siena, Episódios da Vida de Pio II, Libreria Piccolomini*, afresco, 1502-1509. Catedral de Siena.
28. Rafael Sanzio, *Os esposais da Virgem*, óleo sobre madeira, 1504. Pinacoteca de Brera, Milão.
29. Rafael Sanzio, *Escola de Atenas*, afresco, 1510-1511. Sala da Assinatura, Museu do Vaticano.
30. Rafael Sanzio, *Baldassare Castiglione*, óleo sobre tela, 1514-1515c. Museu do Louvre, Paris.
31. Rafael Sanzio, *Papa Leão X com os cardeais Giulio de Medici e Luigi de Rossi*, óleo sobre madeira, 1518. Uffizi, Florença.
32. Giorgione, *A velha*, óleo sobre tela, posterior a 1505. Galeria da Academia, Veneza.

33. Tiziano Veccelio, *Carlos V na batalha de Mühlberg*, óleo sobre tela, 1548. Museu do Prado, Madri.
34. Tiziano Veccelio, *Auto-retrato*, óleo sobre tela, 1567c. Museu do Prado, Madri.
35. Tiziano Veccelio, *Carlos V com um cão*, óleo sobre tela, 1532-1533. Museu do Prado, Madri.
-
36. Giovan Battista Moroni, *O cavaleiro Pietro Secco Suardo*, óleo sobre tela, 1563. Uffizi, Florença.
37. Michelangelo, *A Noite*, Tumba de Giuliano de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basílica de São Lourenço, Florença.
38. Michelangelo, *O Dia*, Tumba de Giuliano de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basílica de São Lourenço, Florença.
39. Michelangelo, *O Crepúsculo*, Tumba de Lorenzo de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basílica de São Lourenço, Florença.
40. Michelangelo, *A Aurora*, Tumba de Lorenzo de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basílica de São Lourenço, Florença.
41. Michelangelo, *Os escravos*, para a Tumba de Júlio II, mármore, 1514-1516. Museu do Louvre, Paris.

Apêndice de Ilustrações



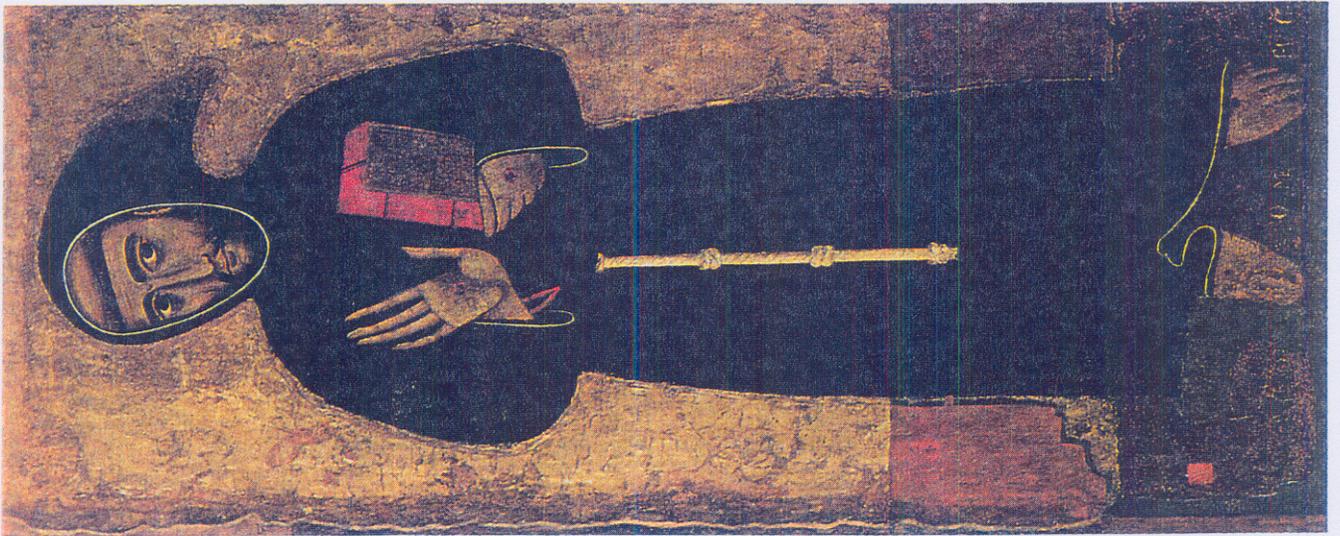
1. Mestre de São Gregório ou Mestre de Frei Francisco,
São Francisco de Assis, afresco, 1228-1229.
Sacro Speco Beneditino de Subiaco.



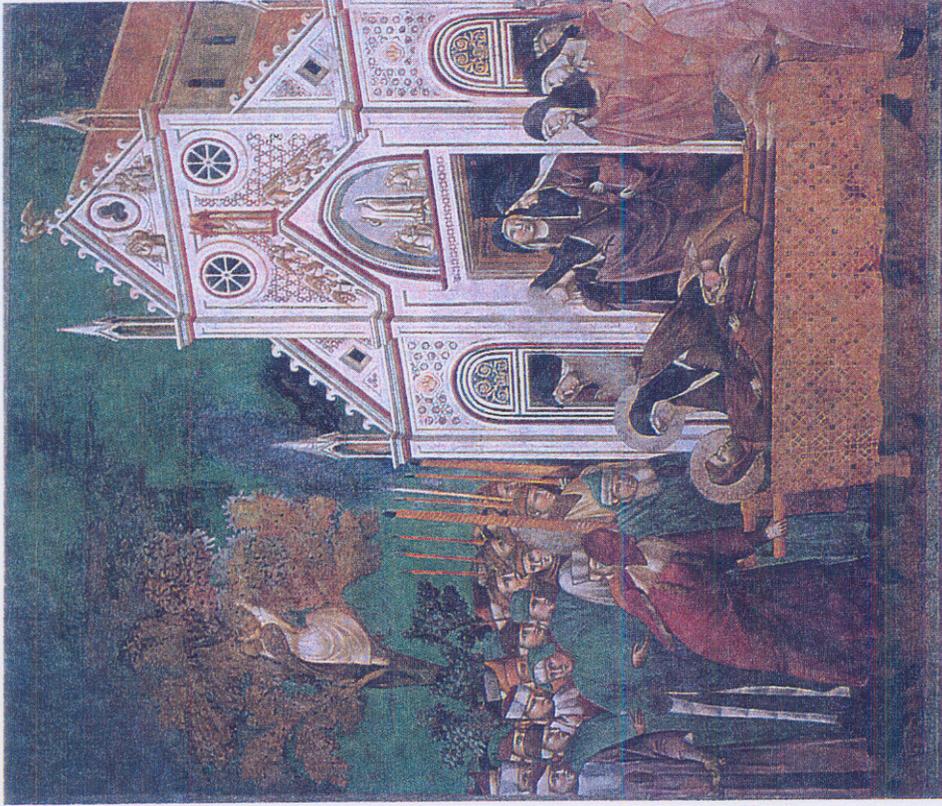
2. Anônimo, *São Francisco com episódios de sua vida*,
madeira, 1240 c. Capela Bardi,
Basilica de Santa Croce, Florença.



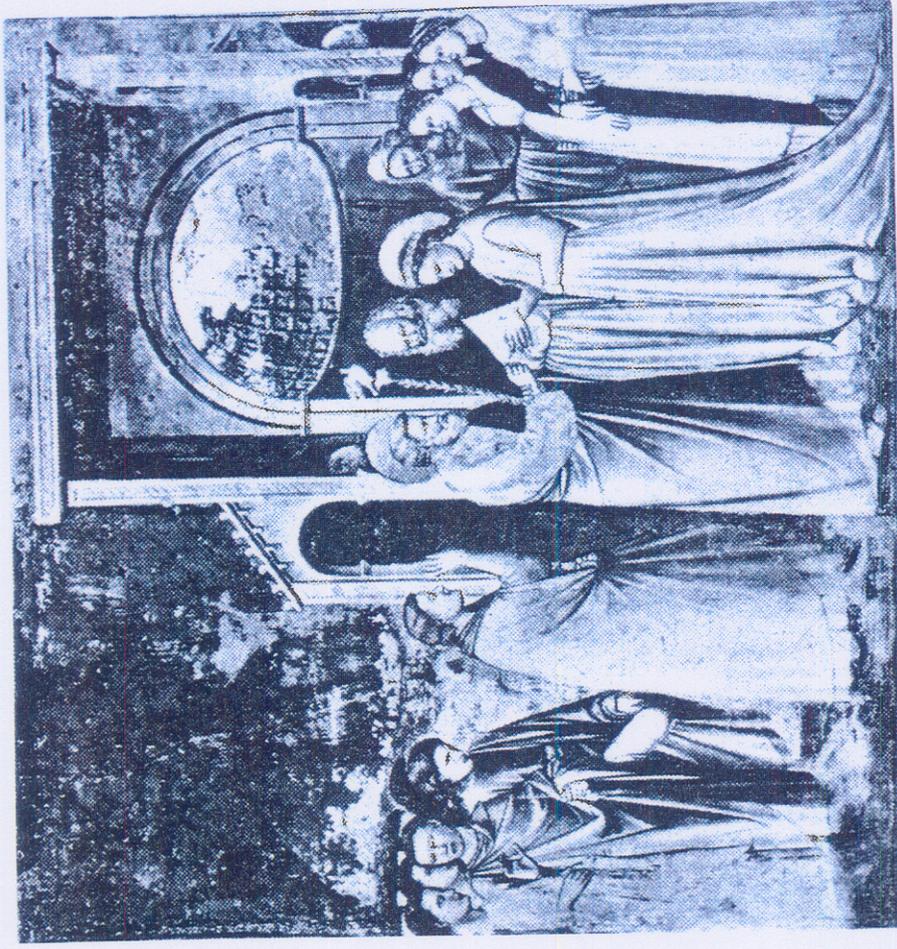
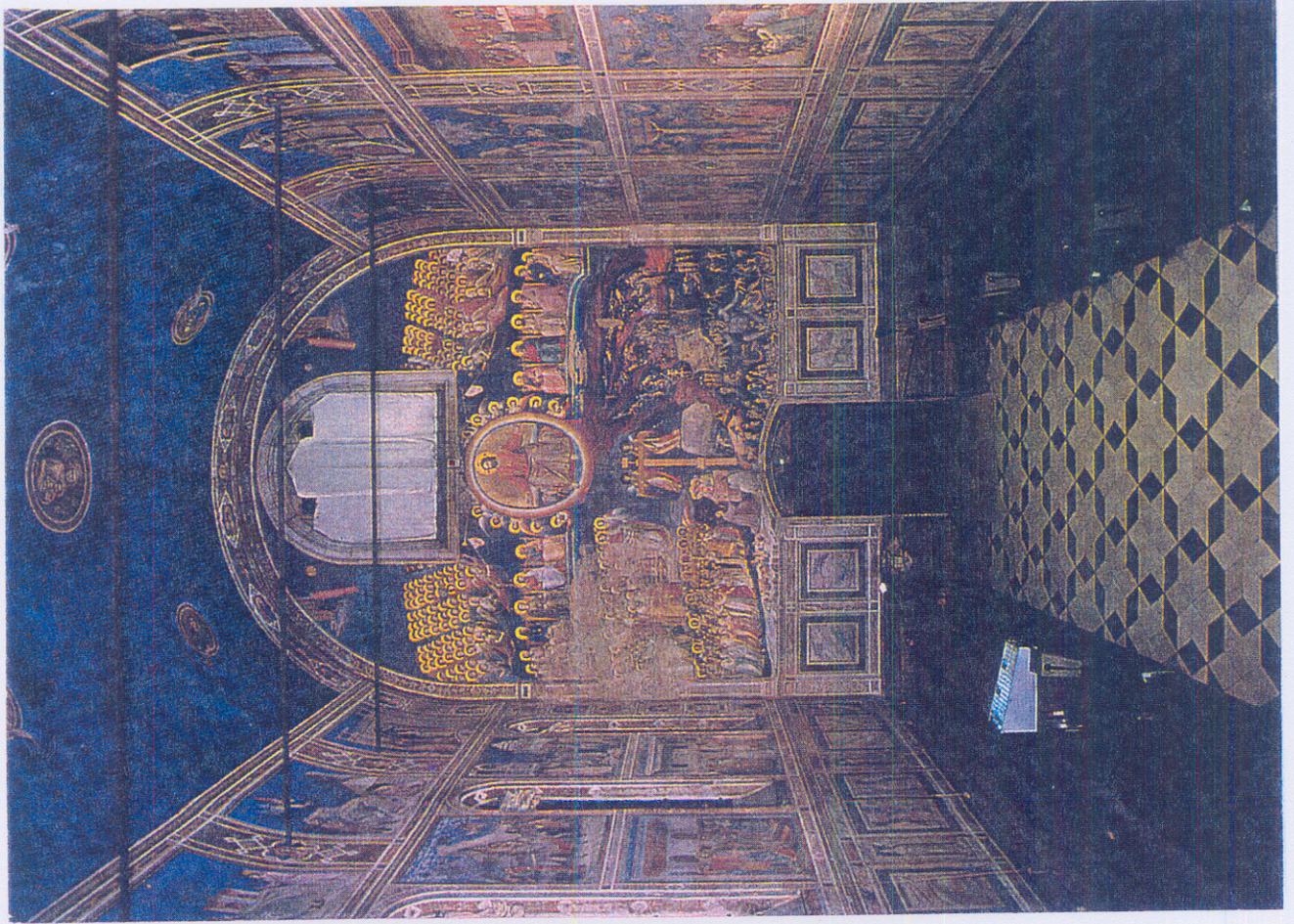
3. Cimabue, *Nossa Senhora com o Menino ao trono, quatro anjos e São Francisco*, afresco, 1278-80. 320x340 Basílica Inferior de São Francisco, Assis.



4. Margaritone d'Arezzo, *São Francisco*, madeira, segundo quartel do século XIII. Museu Vaticano.



5. Giotto, *O Pranto das Clariças*, Cenas da Vida de São Francisco, afresco, 1300. Basílica Superior de São Francisco, Assis.

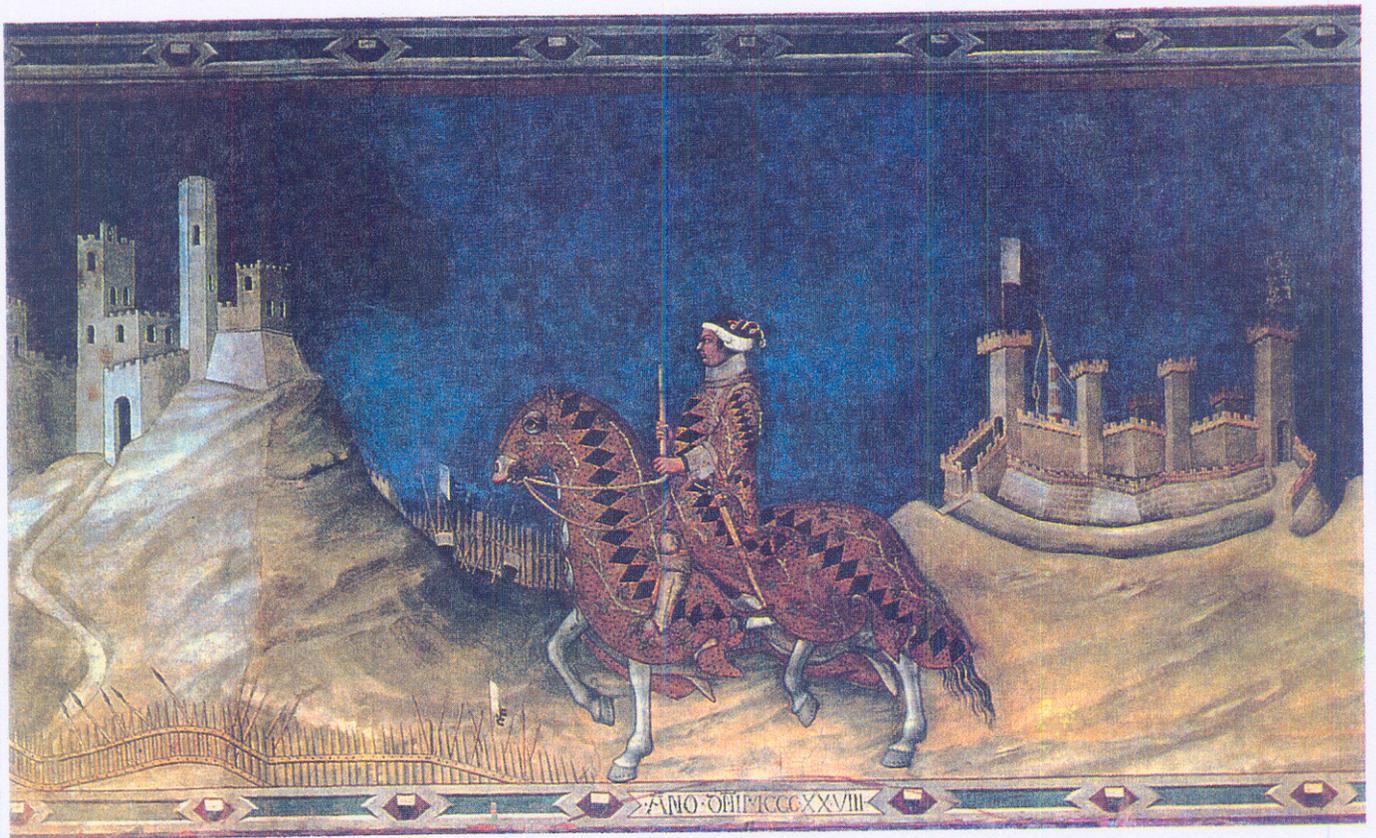


7. Giotto, *Esponsais da Virgem*, afresco, 1304-1306. Capela dos Scrovegni, Pádua.

6. Giotto, *O Juízo Universal*, afresco, 1306 (1000 x 840). Capela dos Scrovegni, Pádua.



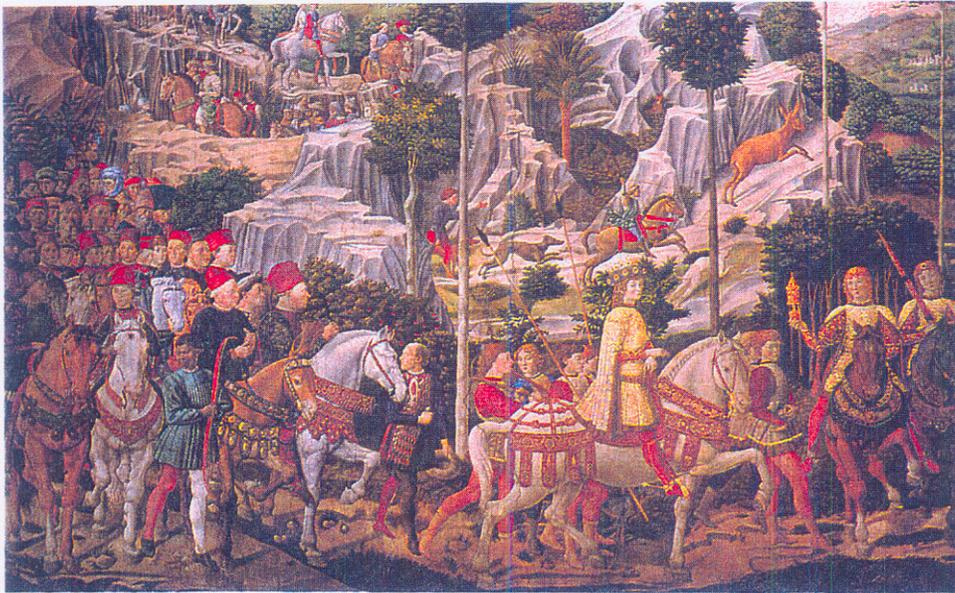
8. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria do Bom Governo*, afresco, 1337-1339. Sala da Paz (ou dos Nove), Palácio Público, Siena.



9. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, afresco, 1328c. Sala do Mapa-mundi, Palácio Público, Siena.

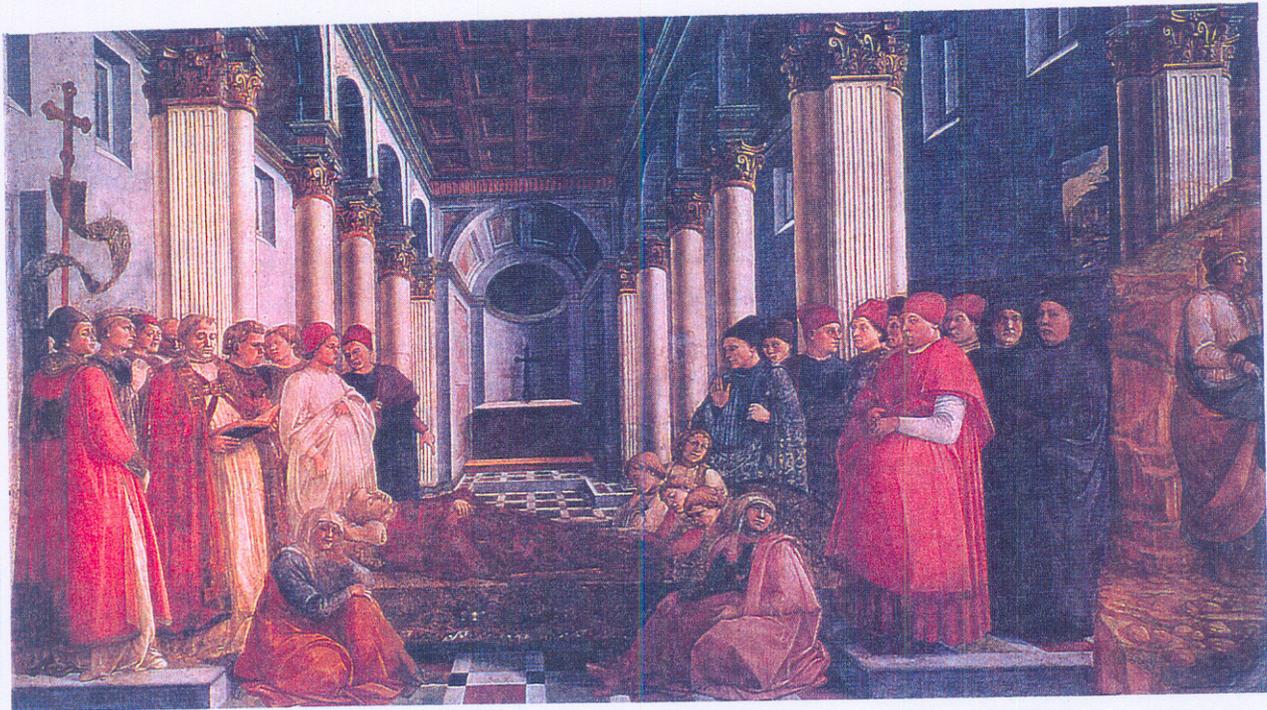


10. Paolo Uccello, *Retrato eqüestre de John Hawkwood*, afresco, 1436. Santa Maria dei Fiori, Florença.



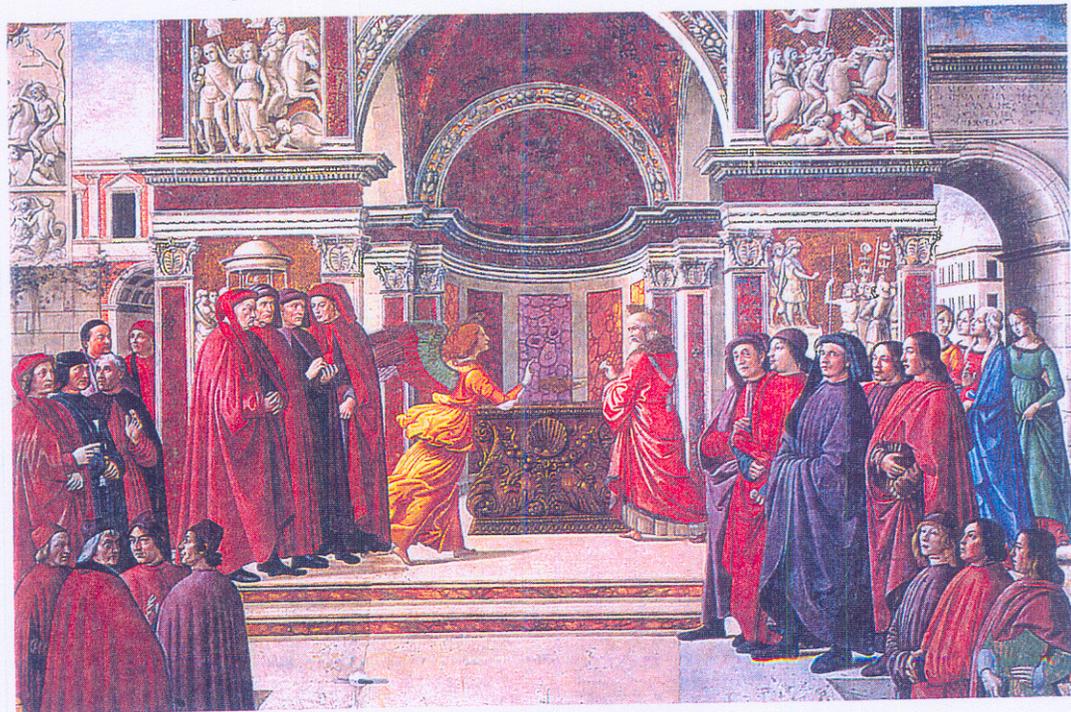
11-12. Benozzo Gozzoli, *O Cortejo dos Magos*, afresco, 1459-1460. Capela dos Magos, Palácio Medici-Riccardi, Florença. (detalhes)

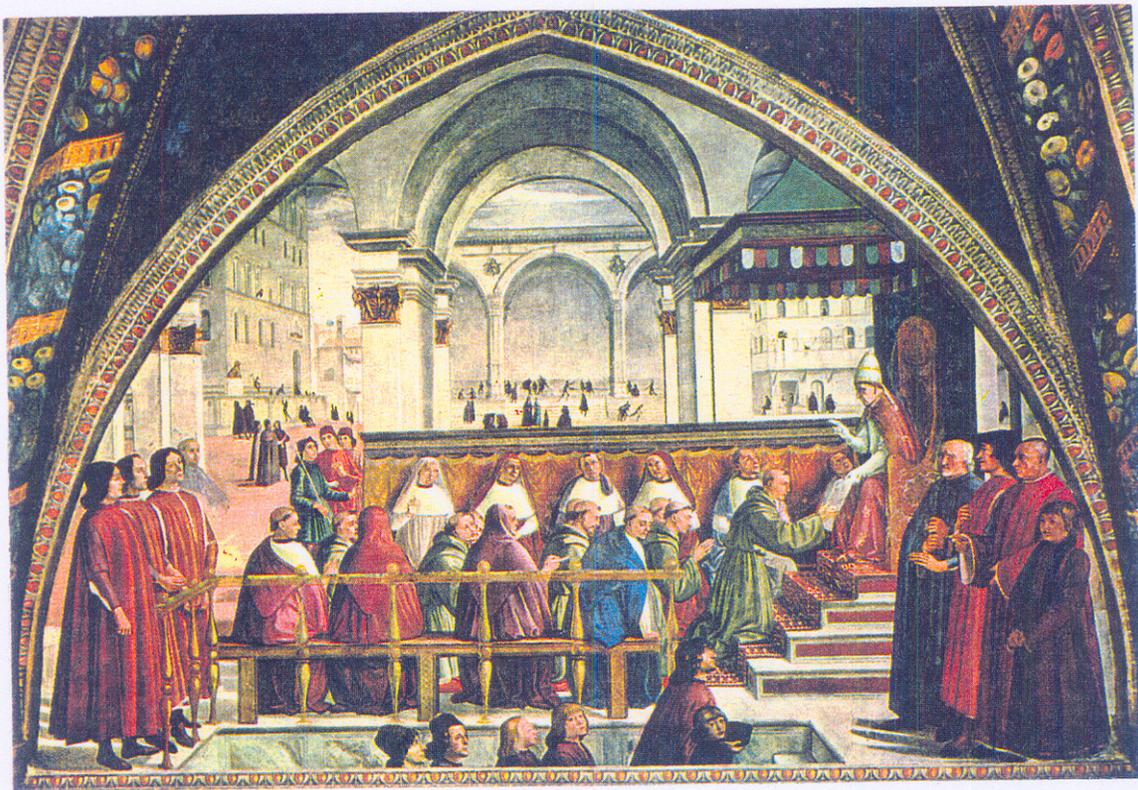




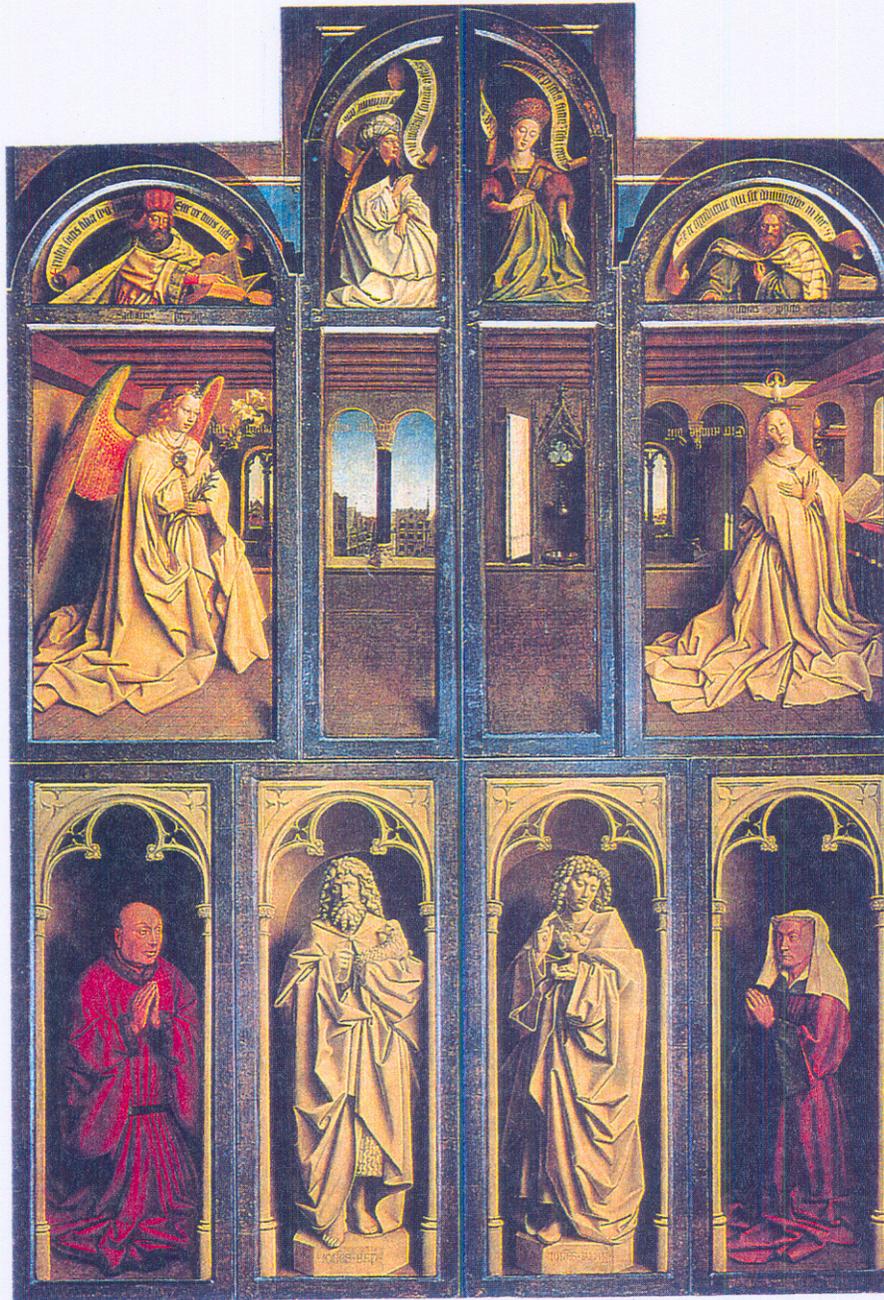
13. Filippo Lippi, *Celebração das relíquias de Santo Estêvão*, afresco, 1465-1466.
Capela-mor, Catedral de Prato.

14. Domenico Ghirlandaio, *Aparição do Anjo a Zacarias*, *Vida de São João Batista*, afresco, 1490.
Capela-mor ou Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença.





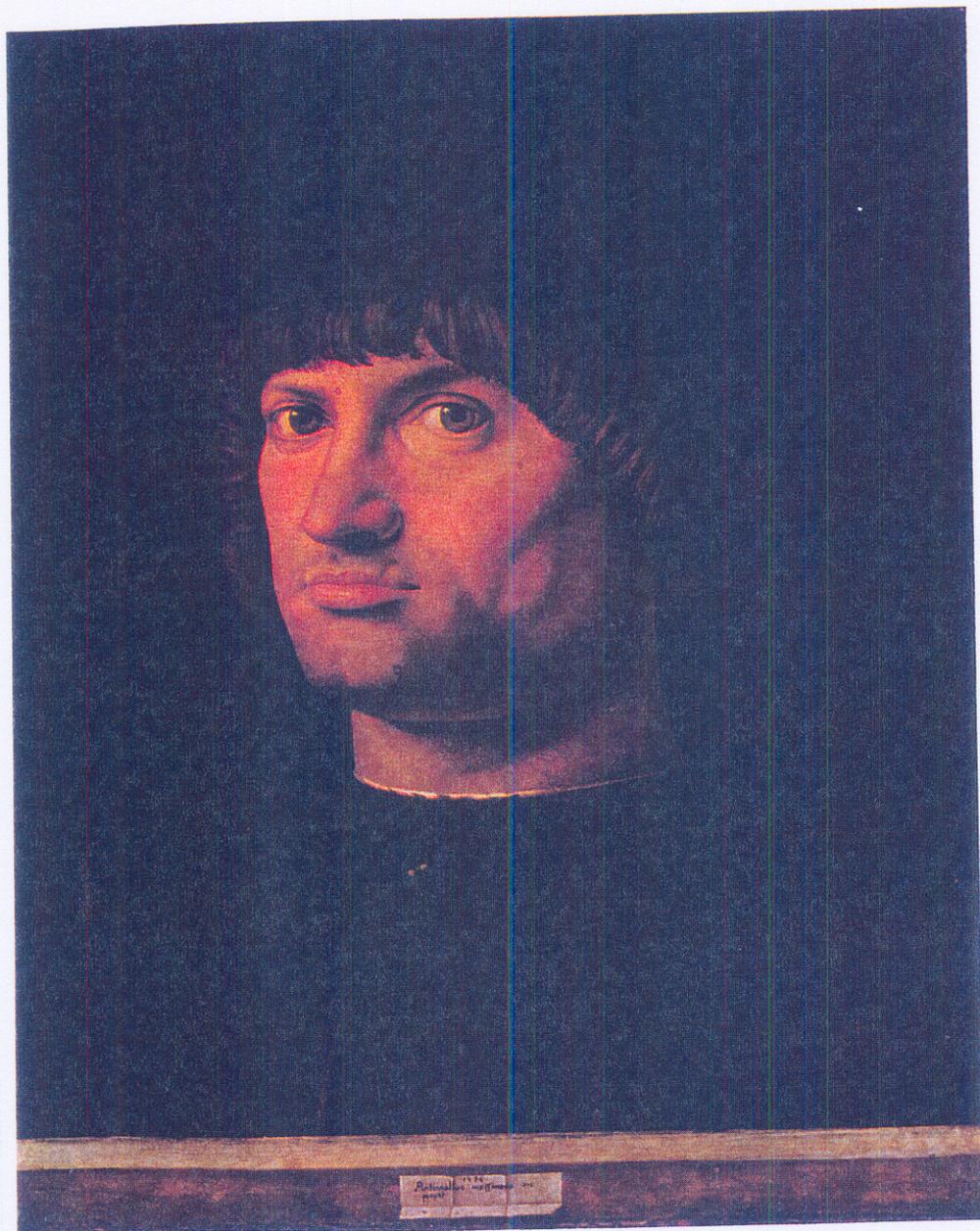
15. Domenico Ghirlandaio, *A Confirmação da regra da ordem de São Francisco*, afresco, 1483-1486.
Capela Sassetti, Igreja de Santa Trinità, Florença.



16. Jan van Eyck, Políptico do Cordeiro Místico (Políptico de Gand), óleo sobre madeira, 1432.
Catedral de São Bavão, Gand. (folhas fechadas)



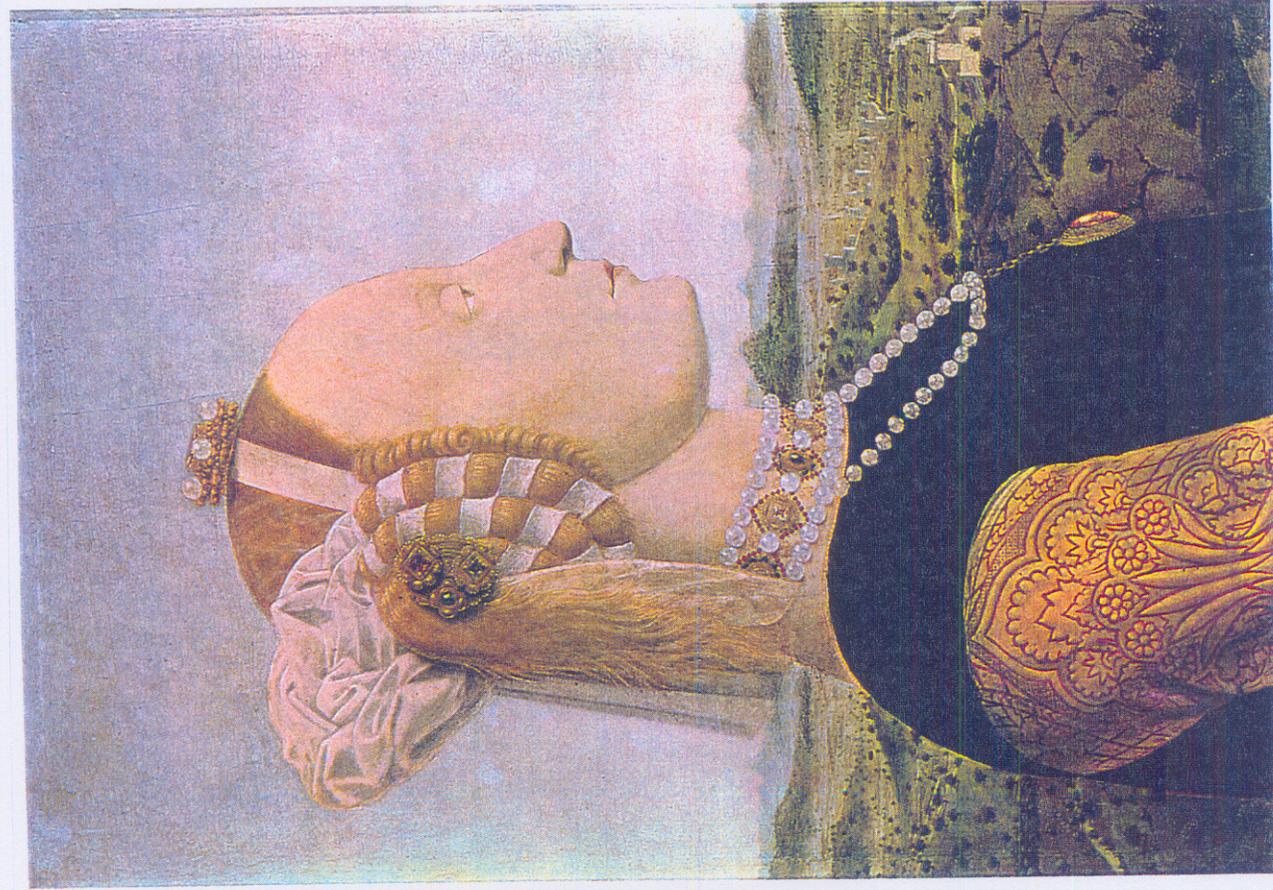
17. Jan van Eyck, Políptico do Cordeiro Místico (Políptico de Gand), óleo sobre madeira, 1432.
Catedral de São Bavão, Gand. (aberto)



18. Antonello da Messina, *Retrato de Homem (o Condottiero)*, óleo sobre madeira, 1475.
Louvre, Paris.



19. Gentile Bellini, *Milagre da relíquia da Cruz na ponte de São Lourenço*, óleo sobre tela, 1500.
Galeria da Academia, Veneza.



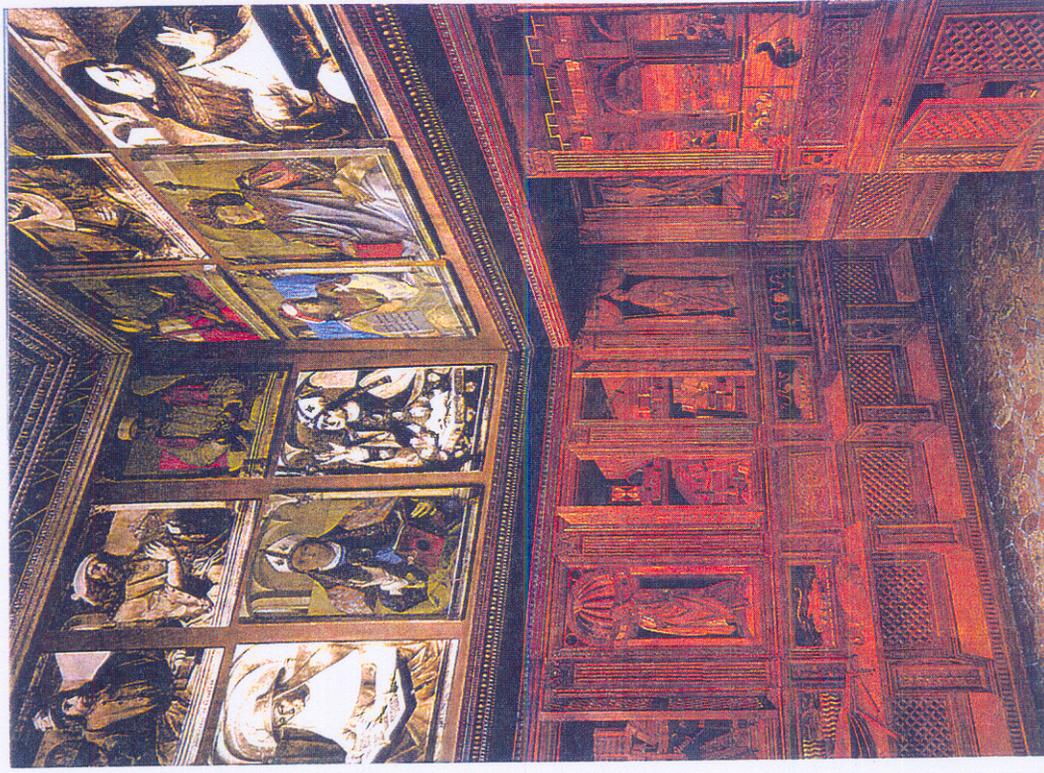
20. Piero della Francesca, *Retrato de Battista Sforza*, Díptico dos Duques de Urbino, óleo sobre madeira, 1465. Uffizi, Florença.



21. Piero della Francesca, *Retrato de Federico II de Montefeltro*, Díptico dos Duques de Urbino, óleo sobre madeira, 1465. Uffizi, Florença.



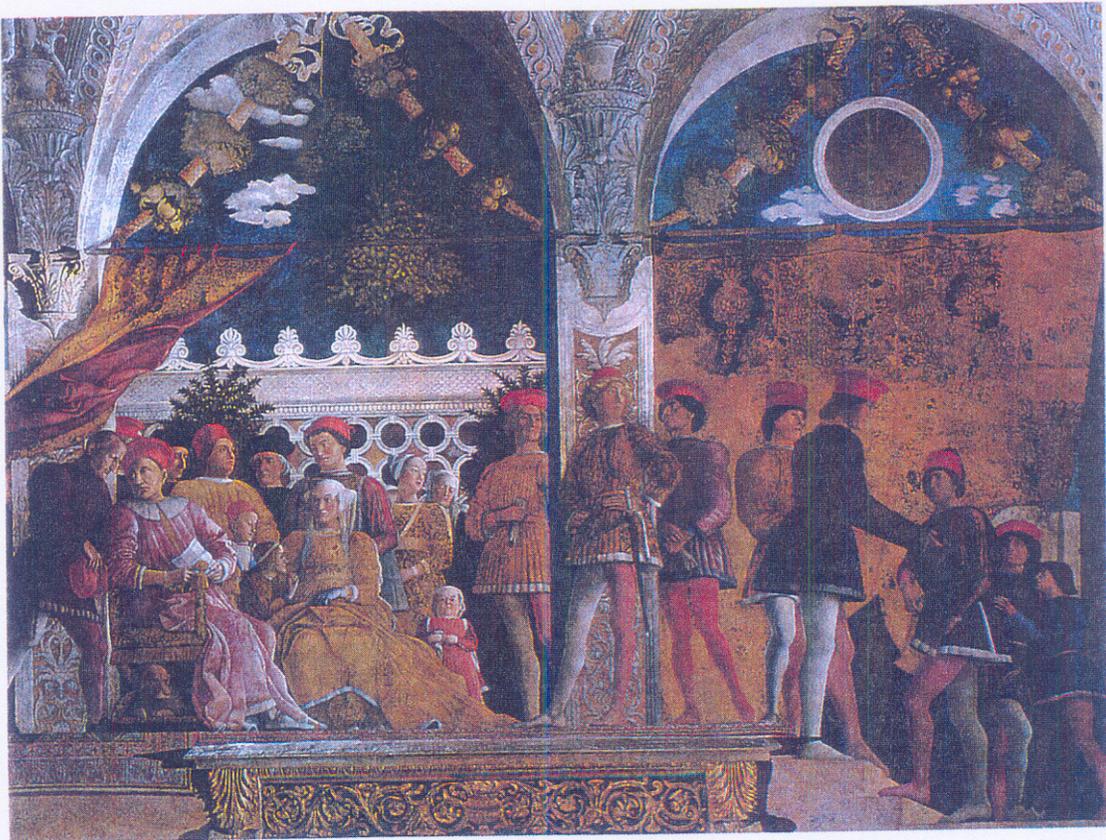
22. Piero della Francesca, *São Sigismundo venerado por Sigismondo Malatesta*, afresco, 1451. Templo Malatestiano, Catedral de Rimini.



23. Joos Van Wassenhove (Giusto di Gand) e Pedro Berruguete, *Homens Ilustres, Studíolo do Duque de Urbino*, óleo sobre madeira, 1482c. Palácio Ducal, Urbino.

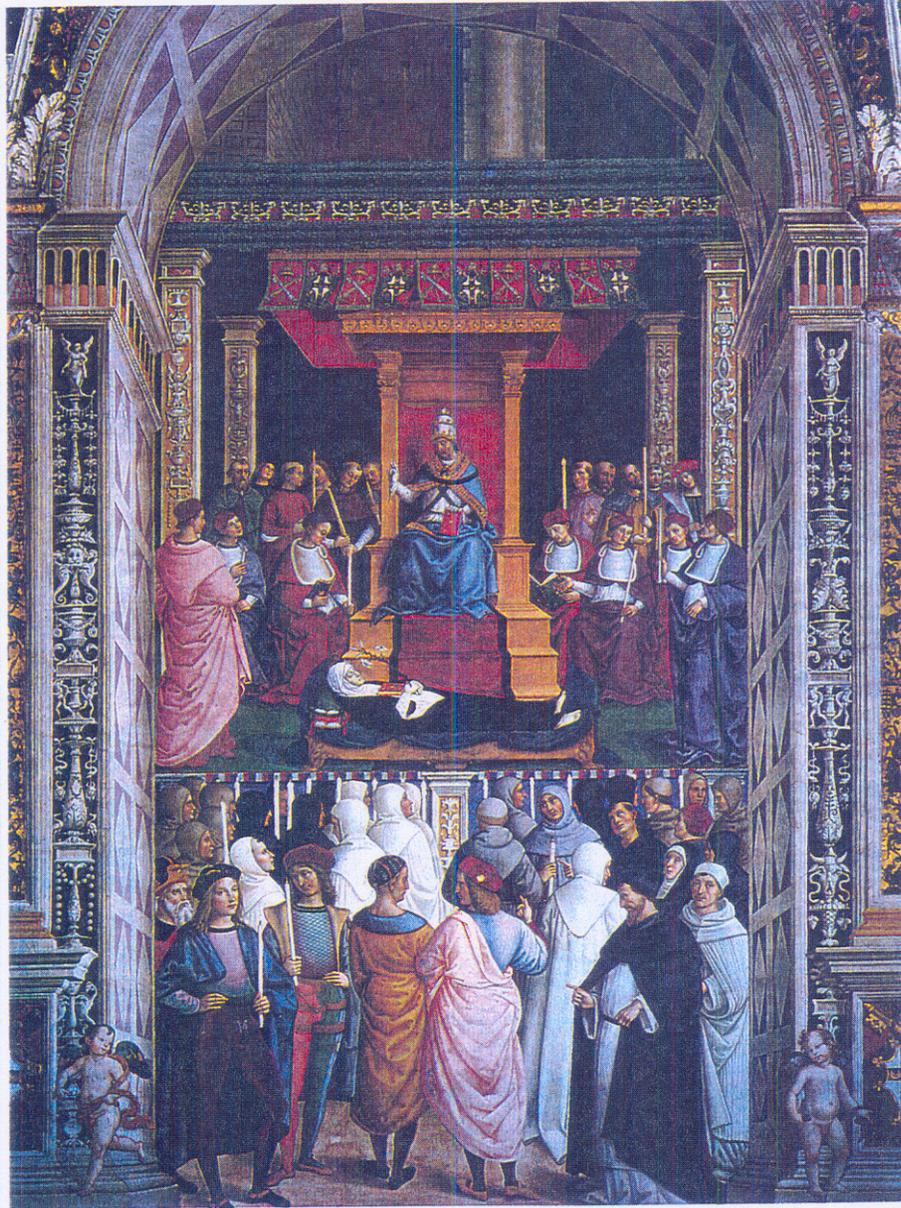


24-25. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, afresco, 1465-1474. Palácio Ducal, Mântua.

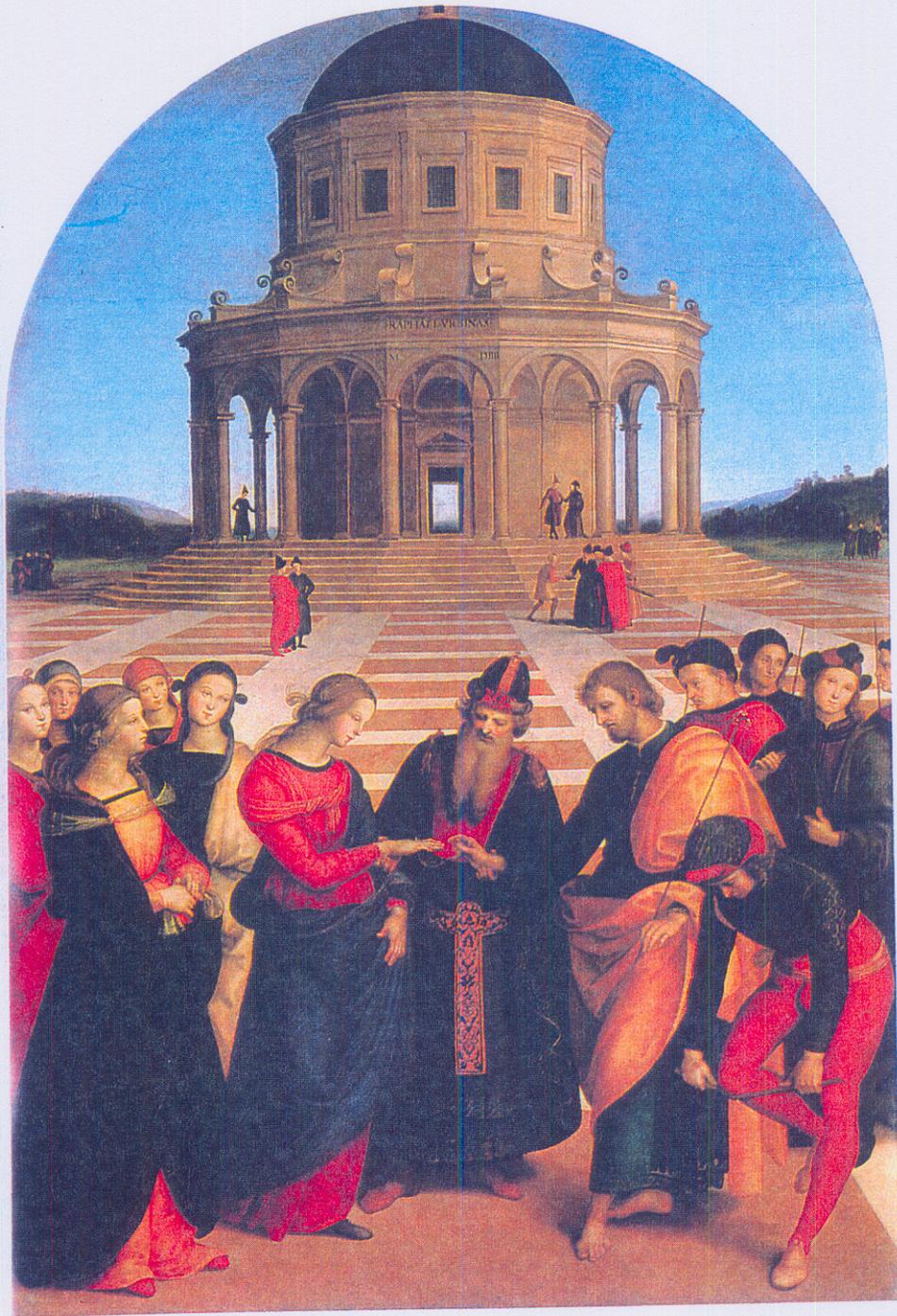




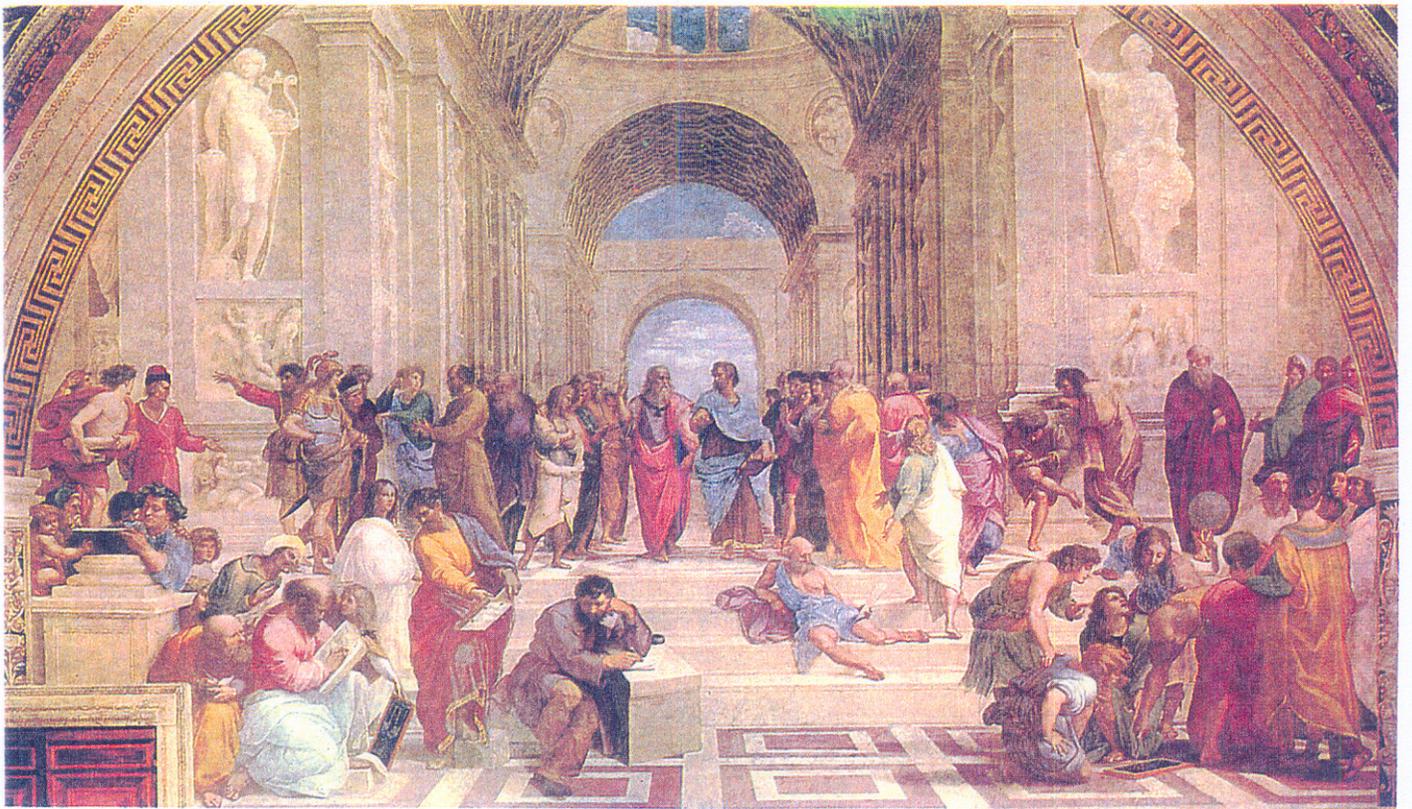
26. Pinturicchio e ajudantes, *Episódios da Vida de Pio II*, *Libreria Piccolomini*, afrescos, 1502-1509.
Catedral de Siena.



27. Pinturicchio e ajudantes, *Canonização de Santa Catarina de Siena, Episódios da Vida de Pio II*,
Libreria Piccolomini, afresco, 1502-1509. Catedral de Siena.



28. Rafael Sanzio, *Os esposais da Virgem*, óleo sobre madeira, 1504. Pinacoteca de Brera, Milão.



29. Rafael Sanzio, Escola de Atenas, afresco, 1510-1511. Sala da Assinatura, Museu do Vaticano.



30. Rafael Sanzio, *Baldassare Castiglione*, óleo sobre tela, 1514-1515c. Museu do Louvre, Paris.



31. Rafael Sanzio, *Papa Leão X com os cardeais Giulio de Medici e Luigi de Rossi*, óleo sobre madeira, 1518. Uffizi, Florença.



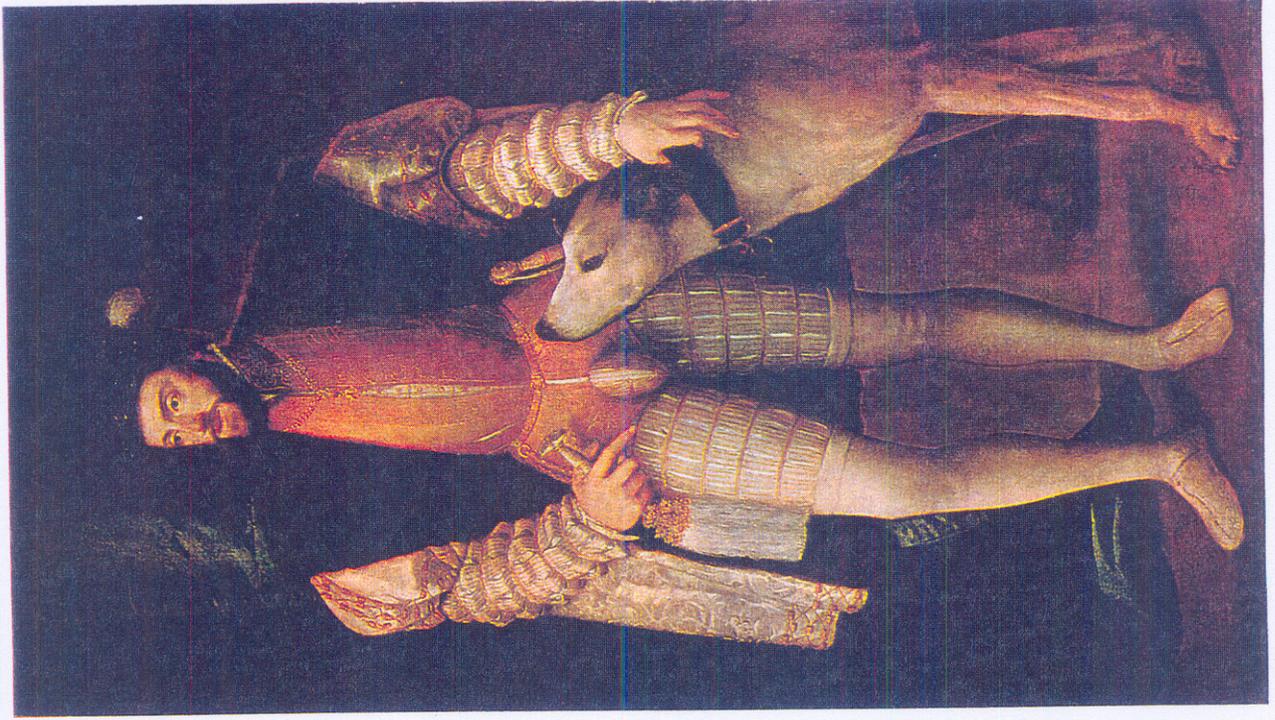
32. Giorgione, *A velha*, óleo sobre tela, posterior a 1505. Galeria da Academia, Veneza.



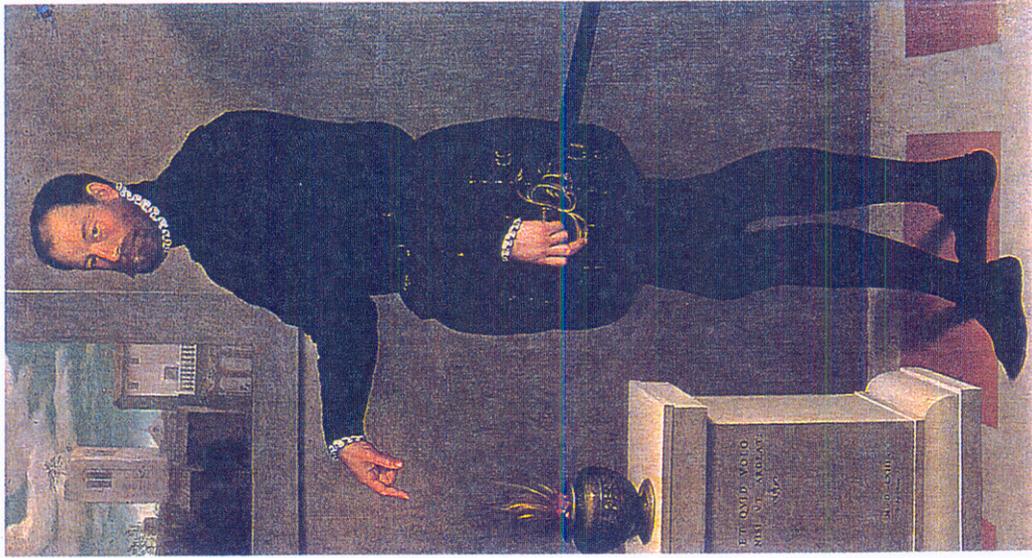
33. Tiziano Veccelio, *Carlos V na batalha de Mühlberg*, óleo sobre tela, 1548.
Museu do Prado, Madri.



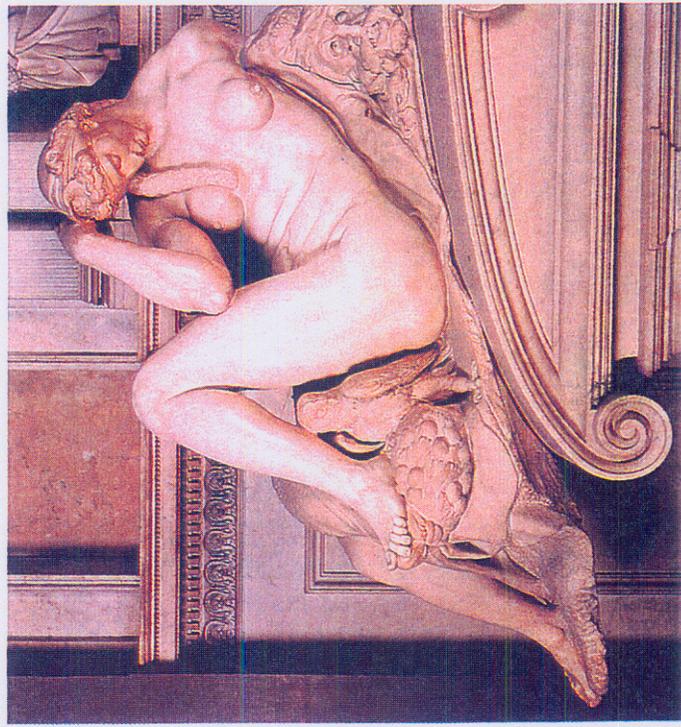
34. Tiziano Veccelio, *Auto-retrato*, óleo sobre tela, 1567c. Museu do Prado, Madri.



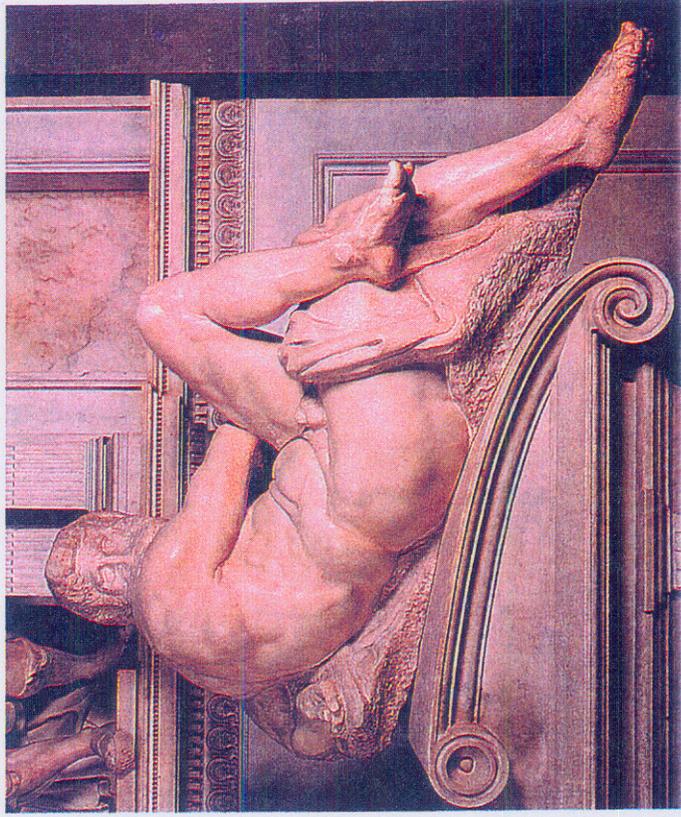
35. Tiziano Veccelio, *Carlos V com um cão*, óleo sobre tela, 1532-1533. Museu do Prado, Madri.



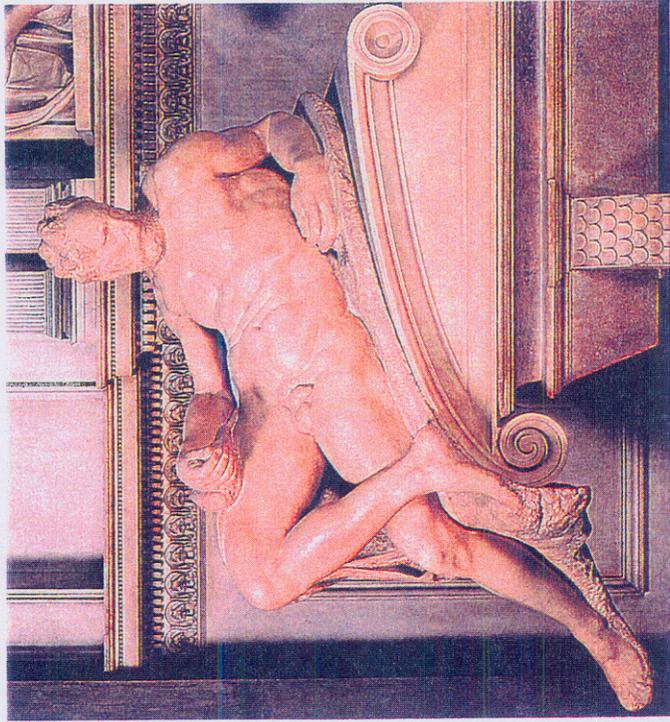
36. Giovan Battista Moroni, *O cavaleiro Pietro Secco Suardo*,
óleo sobre tela, 1563. Uffizi, Florença.



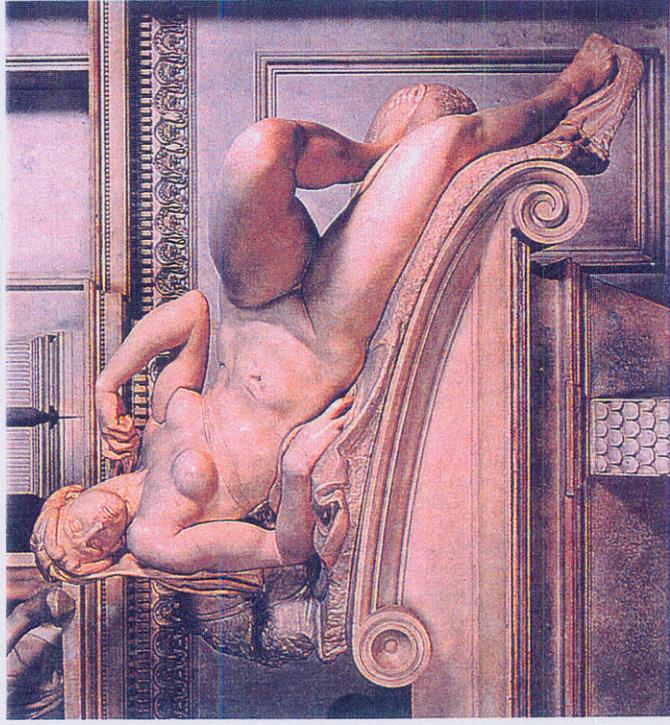
37. Michelangelo, *A Noite*, Tumba de Giuliano de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basílica de São Lourenço, Florença.



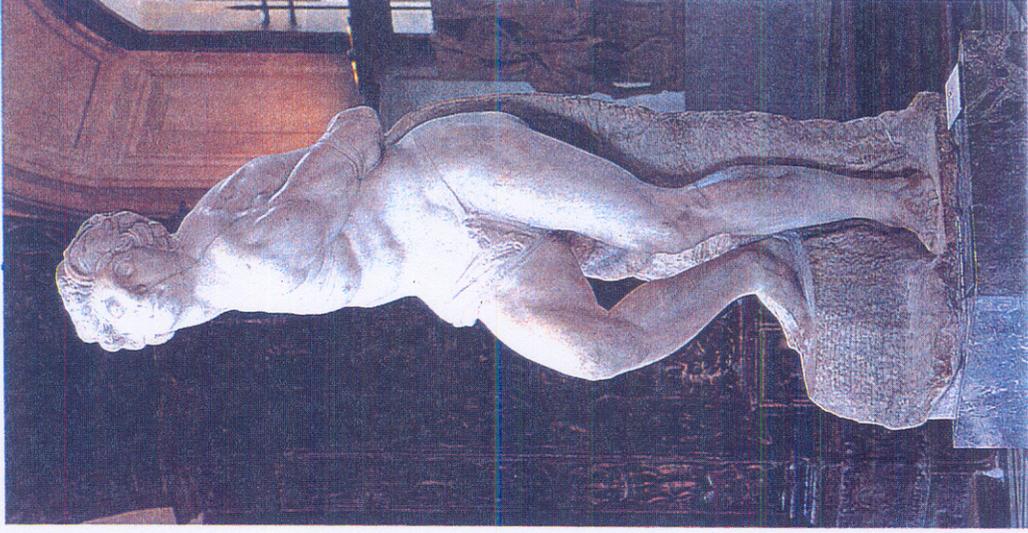
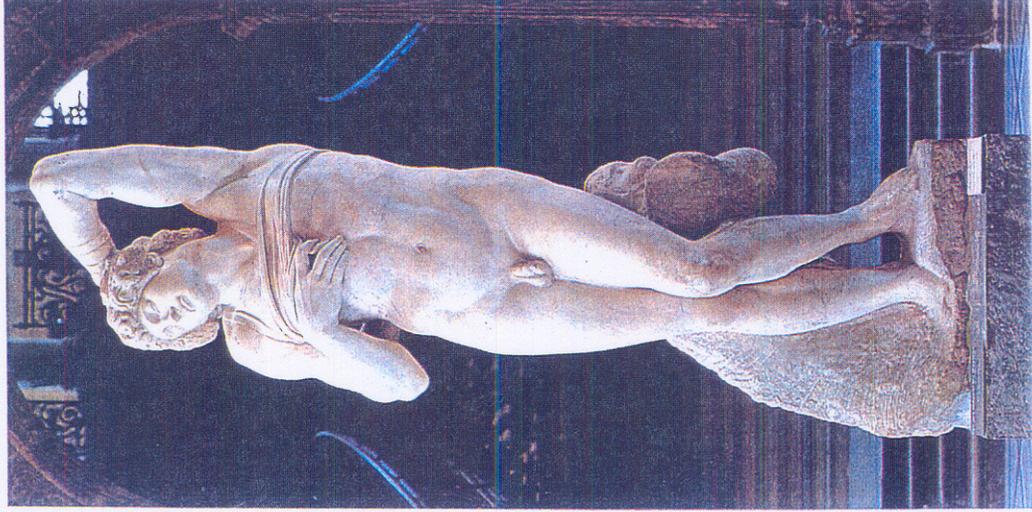
38. Michelangelo, *O Dia*, Tumba de Giuliano de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basílica de São Lourenço, Florença.



39. Michelangelo, *O Crepusculo*, Tumba de Lorenzo de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basilica de São Lourenço, Florença.



40. Michelangelo, *A Aurora*, Tumba de Lorenzo de' Medici, mármore, 1524-1534. Sacristia Nova. Basilica de São Lourenço, Florença.



41. Michelangelo, *Os escravos*, para a Tumba de Júlio II, mármore, 1514-1516. Museu do Louvre, Paris.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE