

ge o espaço de mil ou três mil anos! Pois, na verdade, pode-se dizer que um homem *viveu* tantos milênios quantos os abarcados pelo alcance de seu conhecimento de história”<sup>20</sup>.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], pp. 47-87.

#### A ICONOGRAFIA: DEFINIÇÃO

### 1. ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA ARTE DA RENASCENÇA

#### I

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro.

Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral de

20. MARSÍLIO FICINO, "Carta a Giacomo Bracciolini" (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I, p. 658): "res ipsa [scil., historia] est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia".

cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) é a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou mensagem. O significado assim percebido é de natureza elementar e facilmente compreensível e passaremos a chamá-lo de significado fatural; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos.

Ora, os objetos e fatos assim identificados produzirão, naturalmente, uma reação em mim. Pelo modo do meu conhecido executar sua ação, poderei saber se está de bom ou mau humor, ou se seus sentimentos a meu respeito são de amizade, indiferença ou hostilidade. Essas nuances psicológicas darão ao gesto de meu amigo um significado ulterior que chamaremos de expressional. Difere do fatural por ser apreendido, não por simples identificação, mas por "empatia". Para compreendê-lo preciso de uma certa sensibilidade, mas essa é ainda parte de minha experiência prática, isto é, de minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos. Assim, tanto o significado expressional como o fatural podem classificar-se juntos: constituem a classe dos significados primários ou naturais.

Entretanto, minha compreensão de que o ato de tirar o chapéu representa um cumprimento pertence a um campo totalmente diverso de interpretação. Essa forma de saudação é peculiar ao mundo ocidental e um resquício do cavalheirismo medieval: os homens armados costumavam retirar os elmos para deixarem claras suas intenções pacíficas e sua confiança nas intenções pacíficas dos outros. Não se poderia esperar que um bosquímano australiano ou um grego antigo compreendessem que o ato de tirar o chapéu fosse, não só um acontecimento prático com algumas conotações expressivas, como também um signo de polidez. Para entender o que o gesto do cavalheiro significa, preciso não somente estar familiarizado com o mundo prático

dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização. De modo inverso, meu conhecido não se sentiria impelido a me cumprimentar tirando o chapéu se não estivesse cômico do significado deste ato. Quanto às conotações expressivas que acompanham sua ação, pode ou não ter consciência delas. Portanto, quando interpreto o fato de tirar o chapéu como uma saudação polida, reconheço nele um significado que pode ser chamado de secundário ou convencional; difere do primário ou natural por duas razões: em primeiro lugar, por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado.

E finalmente: além de constituir um acontecimento natural no tempo e espaço, além de indicar, naturalmente, disposições de ânimo e sentimentos, além de comunicar uma saudação convencional, a ação do meu conhecido pode revelar a um observador experimentado tudo aquilo que entra na composição de sua "personalidade". Essa personalidade é condicionada por ser ele um homem do século XX, por suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam; mas ela também se distingue pelo modo individual de encarar as coisas e de reagir ao mundo que, se racionalizado, deveria chamar-se de filosofia. Na ação isolada de uma saudação cortês, todos esses fatos não se manifestam claramente, porém sintomaticamente. Não podemos construir o retrato mental de um homem com base nesta ação isolada, e sim coordenando um grande número de observações similares e interpretando-as no contexto de novas informações gerais quanto à sua época, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais e assim por diante. No entanto, todas essas qualidades que o retrato mental explicitamente mostraria são implicitamente inerentes a cada ação isolada; de modo que, inversamente, cada ação pode ser interpretada à luz dessas qualidades.

O significado assim descoberto pode denominar-se intrínseco ou conteúdo; é essencial, enquanto que os

A experi-  
ência de  
vida

outros dois tipos de significado, o primário ou natural e o secundário ou convencional, são fenomenais. É possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta. / Normalmente, esse significado intrínseco ou conteúdo está tão acima da esfera da vontade consciente quanto o significado expressional está abaixo dela.

Transportando os resultados desta análise da vida cotidiana para uma obra de arte, cabe distinguir os mesmos três níveis no seu tema ou significado:

I. *Tema primário ou natural*, subdividido em *fatural e expressional*. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconegráfica de uma obra de arte.

II. *Tema secundário ou convencional*: é apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssago na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a *Última Ceia*, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude. Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado

secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias<sup>1</sup>. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconegráfia". De fato, ao falarmos do "tema em oposição à forma", referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos. "Análise formal", segundo Wölfflin, é uma análise de motivos e combinações de motivos (composições), pois, no sentido exato da palavra, uma análise formal deveria evitar expressões como "homem", "cavalo" ou "coluna", sem falarmos em frases como "o feio triângulo entre as pernas de Davi de Michelangelo" ou "a admirável iluminação das juntas do corpo humano". É óbvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos. Se a faca que nos permite identificar São Bartolomeu não for uma faca, mas um abridor de garrafas, a figura não será São Bartolomeu. Além disso, é importante notar que a afirmação "essa figura

1. Imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria etc., são chamadas personificações ou símbolos (não no sentido cassireriano, mas no comum, e.g., a Cruz, ou a Torre da Castidade). Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Há, é claro, muitas possibilidades intermediárias. Uma pessoa A pode ser retratada sob o disfarce da pessoa B (Andrea Doria de Bronzino como Netuno; Lucas Paumgärtner de Dürer como São Jorge), ou na atitude costumeira de uma personificação (Mrs. Stanhope de Joshua Reynolds como "Contemplação"); retratos de pessoas individuais e concretas, tanto humanas como mitológicas, podem combinar-se com personificações, como é o caso das incontáveis representações de caráter eulogístico. Uma estória pode comunicar, também, uma idéia alegórica, como é o caso das ilustrações do *Ovide Moralisé*, ou pode ser concebida como uma prefiguração de uma outra estória, como na *Biblia Pauperum* ou na *Speculum Humanae Salvationis*. Tais significados sobrepostos, ou não entram no conteúdo da obra, como no caso das ilustrações do *Ovide Moralisé*, que são visualmente indistinguíveis das miniaturas não alegóricas a ilustrar os mesmos temas ovidianos; ou podem ocasionar uma ambigüidade de conteúdo que, entretanto, pode ser ultrapassada ou mesmo transformada num valor adicional se os ingredientes conflitantes forem fundidos ao calor de um temperamento artístico ardente como na *Galeria dos Medici*, de Rubens.

é uma imagem de São Bartolomeu" implica a intenção consciente do artista de representar este Santo, embora as qualidades expressivas da figura possam perfeitamente não ser intencionais.

III. *Significado intrínseco ou conteúdo*: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica — qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. |Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e portanto esclarecem, quer através dos "métodos de composição", quer da "significação iconográfica". Nos séculos XIV e XV, por exemplo (os primeiros exemplos datam de cerca de 1300), o tipo da Natividade tradicional, com a Virgem Maria reclinada numa cama ou canapé, foi frequentemente substituído por um outro que mostra a Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino. |Do ponto de vista da composição, essa mudança significa, falando *grosso modo*, a substituição do esquema triangular por outro retangular; do ponto de vista iconográfico, significa a introdução de um novo tema a ser formulado na escrita por autores como o Pseudo-Boaventura e Santa Brígida. |Mas, ao mesmo tempo, revela uma nova atitude emocional, característica do último período da Idade Média. Uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista, por exemplo, a preferência de Michelangelo pela escultura em pedra, em vez de em bronze, ou o uso peculiar das sombras em seus desenhos, são sintomáticos de uma mesma atitude básica que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores "simbólicos". Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composi-

cionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse "algo mais". |A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por "iconologia" em oposição a "iconografia".

[O sufixo "grafia" vem do verbo grego *graphein*, "escrever"; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. Diz-nos quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência: a interação entre os diversos "tipos"; a influência das idéias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico. Resumindo, a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma

A ILUSTR

DESCRIPÇÃO

DA

IMAGEM

obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável.

[Devido às graves restrições que o uso corriqueiro, especialmente nesse país \*, opõem à palavra “iconografia”, proponho reviver o velho e bom termo, “iconologia”, sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico, que tentemos usar para resolver o enigma da esfinge. Pois, se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, assim também o sufixo “logia” — derivado de *logos*, que quer dizer “pensamento”, “razão” — denota algo interpretativo. “Etnologia”, por exemplo, é definida como “ciência das raças humanas” pelo mesmo *Oxford Dictionary* que define “etnografia” como “descrição das raças humanas”; e o *Webster* adverte, explicitamente, contra uma confusão dos dois termos, na medida em que a “etnografia se restringe ao tratamento puramente descritivo de povos e raças, enquanto a etnologia denota seu estudo comparativo”. Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. Há, entretanto, certo perigo de a iconologia se portar, não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia.]

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica — a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte “não-objetiva”.

\* O autor se refere aos Estados Unidos da América do Norte. (N. da T.)

Pois bem, como poderemos conseguir “exatidão” ao lidarmos com esses três níveis, descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica?

No caso de uma descrição pré-iconográfica, que se mantém dentro dos limites do mundo dos motivos, o problema parece bastante simples. Os objetos e eventos, cuja representação por linhas, cores e volumes constituem o mundo dos motivos, podem ser identificados, como já vimos, tendo por base nossa experiência prática. Qualquer pessoa pode reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas, e não há quem não possa distinguir um rosto zangado de um alegre. É claro, às vezes acontece, num dado caso, que o alcance de nossa experiência não seja suficiente, por exemplo, quando nos defrontamos com a representação de um utensílio obsoleto ou desconhecido. Nesses casos, precisamos aumentar o alcance de nossa experiência prática consultando um livro ou um perito; mas, mesmo assim, não abandonamos a esfera da experiência prática como tal, que nos indica, é desnecessário dizer, o tipo de perito que se deve consultar.

Todavia, mesmo nesta área, deparamos com um problema especial. Pondo de lado o fato de os objetos, acontecimentos e expressões pintados numa obra de arte poderem ser irreconhecíveis devido à incompetência ou premeditação maliciosa do artista, é impossível chegar a uma exata descrição pré-iconográfica ou identificação primária do tema, aplicando, indiscriminadamente, nossa experiência prática a uma obra de arte. Nossa experiência prática é indispensável e suficiente, como material para a descrição pré-iconográfica, mas não garante sua exatidão.

Uma descrição pré-iconográfica da obra de Roger van der Weyden, *Os Três Magos*, que está no Kaiser Friedrich Museum, de Berlim (Fig. 1), teria, é claro, que evitar termos como “Magos” e “Menino Jesus” etc. Mas seria obrigada a mencionar que a aparição da criança foi vista no céu. Como sabemos que a figura da criança é para ser entendida como uma aparição? O fato de estar rodeada de halos dourados não



1. Roger van der Weyden. *A visão dos três Reis Magos* (detalhe). Berlim, Kaiser Friedrich Museum.



2. *Cristo ressuscitando o moço de Nain*. Staatsbibliothek, Cim. 58, f.º 155v., ca. 1000.

é prova suficiente dessa suposição, pois halos similares podem ser observados em representações da Natividade, onde o Menino Jesus é real. Só podemos deduzir que a criança do quadro de Roger deve ser entendida como uma aparição pelo fato de pairar em pleno ar. Mas, como sabemos que paira no ar? Sua pose não seria diferente se estivesse sentada numa almofada no chão; de fato, é altamente provável que o artista tenha usado um desenho ao vivo de uma criança sentada num travesseiro. A única razão válida para a nossa suposição de que a criança na pintura de Berlim seja uma aparição é o fato de estar configurada no espaço, sem nenhum apoio visível.

Podemos, porém, aduzir centenas de casos em que seres humanos, animais e objetos inanimados parecem estar soltos no espaço, violando as leis da gravidade, sem nem por isso pretenderem ser aparições. Por exemplo, numa miniatura dos *Evangelhos de Oto III*, que se encontra na Staatsbibliothek de Munique, uma cidade inteira é representada no centro de um espaço livre, enquanto que as figuras participantes da ação permanecem no solo (Fig. 2) <sup>2</sup>.

Um observador inexperiente poderia perfeitamente presumir que a cidade deveria ser entendida como estando suspensa no ar por uma espécie de magia. Todavia, neste caso, a falta de apoio não implica uma invalidação miraculosa das leis da natureza. A cidade representada é uma cidade efetiva, Nain, onde se deu a ressurreição do jovem. Numa miniatura de cerca do ano 1000, o "espaço vazio" não vale realmente como meio tridimensional, como acontece num período mais realista, mas serve como fundo abstrato irreal. O curioso formato semicircular do que deveria ser a linha básica das torres atesta que, no protótipo mais realista da nossa miniatura, a cidade situava-se num terreno montanhoso, mas foi transposta para uma representação na qual o espaço deixara de ser concebido em termos de realismo perspectivo. Assim, enquanto a figura sem apoio da obra de van der Weyden é uma aparição, a cidade flutuante da miniatura otomaniana não tem nenhuma conotação miraculosa. Estas interpre-

2. LEIDINGER, G. *Das sogenannte Evangeliar Ottos III*. Munique, 1912, pr. 36.

tações contrastantes nos são sugeridas pelas qualidades "realísticas" da pintura e pelas qualidades "irrealísticas" da miniatura. Mas, o fato de apreendermos essas qualidades na fração de um segundo, quase automaticamente, não nos deve levar a crer que jamais nos seja possível dar uma correta descrição pré-iconográfica de uma obra de arte sem adivinharmos, por assim dizer, qual o seu *locus* histórico. Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo "o que vemos", de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas. Ao fazermos isso, submetemos nossa experiência prática a um princípio corretivo que cabe chamar de história do estilo<sup>3</sup>.

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. Nosso bosquímano australiano não seria capaz de reconhecer o assunto da Última Ceia; esta lhe comunicaria apenas a idéia de um jantar animado. Para compreender o significado iconográfico da pintura, teria que se familiarizar com o conteúdo dos Evangelhos.

3. Corrigir a interpretação de uma obra de arte individual por uma "história do estilo" que, por sua vez, só pode ser construída pela interpretação de obras individuais pode parecer um círculo vicioso. Na verdade é um círculo, porém não vicioso e sim metódico (cf. E. WIND, *Das Experiment und die Metaphysik*, citado acima p. 23; idem, "Some points of contact between History and Science", citado ibidem). Quer lidemos com fenômenos históricos ou naturais, a observação individual assume o caráter de um "fato" somente quando for possível relacioná-la com outras observações análogas de tal modo que a série inteira "faça sentido". Tal "sentido" pode, portanto, perfeitamente ser aplicado à interpretação de uma nova observação individual dentro de um mesmo raio de fenômenos. Se, entretanto, essa nova observação individual se recusar, definitivamente, a ser interpretada segundo o "sentido" da série, e se se provar a impossibilidade de erro, dever-se-á reformular o "sentido" da série para incluir a nova observação individual. Este *circulus methodicus* se aplica, é claro, não apenas ao relacionamento entre a interpretação dos motivos e a história do estilo, mas também ao relacionamento entre a interpretação das imagens, estórias e alegorias e a história dos tipos, e ao relacionamento entre a interpretação de significados intrínsecos e a história dos sintomas culturais em geral.

Quando se trata da representação de temas outros que relatos bíblicos ou cenas da história ou mitologia que, normalmente, são conhecidos pela média das "pessoas educadas", todos nós somos bosquímanos australianos. Nesses casos, devemos, também nós, tentar não familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam. No entanto, mais uma vez, embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garante sua exatidão. É tão impossível, para nós, fornecer uma análise iconográfica correta aplicando, indiscriminadamente, nosso conhecimento literário aos motivos, quanto fornecer uma descrição pré-iconográfica certa aplicando, indiscriminadamente, nossa experiência prática às formas.

Um quadro, de autoria de um pintor veneziano do século XVII, Francesco Maffei, representando uma bonita jovem com uma espada na mão esquerda e, na direita, uma travessa na qual está a cabeça de um homem degolado (Fig. 3) foi publicado como o retrato de Salomé com a cabeça de São João Batista<sup>4</sup>. De fato, a Bíblia afirma que a cabeça de São João Batista foi apresentada a Salomé numa bandeja ou prato. Mas, e a espada? Salomé não decapitou o santo com as próprias mãos. Pois bem, a Bíblia nos fala de uma outra bela mulher em conexão com o degolamento de um homem: Judite. Neste caso, a situação é exatamente inversa. A espada no quadro de Maffei estaria correta, porque Judite decapitou Holofernes com as próprias mãos, mas a travessa não concorda com sua estória, pois o texto diz, explicitamente, que a cabeça de Holofernes foi posta num saco. Assim, temos duas fontes literárias aplicáveis à mesma obra, com os mesmos direitos e mesma incoerência. Se a interpretarmos como o retrato de Salomé, o texto explicaria a travessa, mas não a espada; se a interpretarmos como figuração de Judite, o texto explicaria a espada, mas não a travessa. Estaríamos inteiramente perdidos se dependêssemos apenas das fontes literárias. Felizmente, esse não é o caso. Assim como pudemos suplementar e

4. FROCCO, G. *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*. Florença e Nova York, 1929, pr. 29.



3. Francesco Maffei. *Judite*. Faenza, Pinacoteca

4. *Cabeça de São João*. Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, ca. 1500.



corrigir nossa experiência prática investigando a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos eram expressos pelas formas, ou seja, a história dos estilos, do mesmo modo podemos suplementar e corrigir nosso conhecimento das fontes literárias, investigando o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos, ou seja, a história dos tipos.

No caso presente, teremos que perguntar se havia, antes de Maffei pintar seu quadro, quaisquer retratos indiscutíveis de Judite (indiscutíveis porque incluiriam, por exemplo, a criada de Judite) que apresentassem, também, travessas injustificadas; ou quaisquer retratos indiscutíveis de Salomé (indiscutíveis porque incluiriam, por exemplo, os pais desta) que apresentassem espadas injustificadas. Pois bem! Embora não possamos aduzir nenhuma Salomé com uma espada, vamos encontrar, tanto na Alemanha quanto na Itália do Norte, várias pinturas do século XVI representando Judite com uma travessa<sup>5</sup>; havia um “tipo” de “Judite com a travessa”, porém, não havia um “tipo” de “Salomé com a espada”. Daí podemos, seguramente, concluir que também a obra de Maffei representa Judite e não, como se chegou a pensar, Salomé.

Caberia ainda, indagar por que os artistas se sentiram no direito de transferir o motivo da travessa de Salomé para Judite, mas não o motivo da espada de Judite para Salomé. Esta pergunta pode ser respondida, investigando mais uma vez a história dos tipos, com duas razões. Uma é que a espada era um atributo estabelecido e honorífico de Judite, de muitos mártires e de algumas virtudes, como a Justiça, a Fortaleza etc.;

5. Uma das pinturas do Norte italiano é atribuída a Romanino e encontra-se hoje no Berlin Museum, onde era antes catalogada como *Salomé* a despeito da aia, de um soldado dormindo e da cidade de Jerusalém ao fundo (n. 155); outra é atribuída ao discípulo de Romanino, Francesco Prato da Caravaggio (catalogada no Catálogo de Berlin) e uma terceira é de autoria de Bernardo Strozzi, que nasceu em Gênova mas atuou em Veneza mais ou menos na mesma época que Francesco Maffei. É bem possível que o tipo de *Judite com uma travessa* se originasse na Alemanha. Um dos primeiros exemplos conhecidos (de autoria de um mestre anônimo de cerca de 1530, relacionado com Hans Baldung Grien) foi publicado por G. POENSCHE, Beiträge zu Baldung und seinem Kreis, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 36 e ss.



assim, não poderia ser transferida, com propriedade, para uma jovem lasciva. A outra razão é que, durante os séculos XIV e XV, a bandeja com a cabeça de São João Batista tornara-se uma imagem devocional isolada (*Andachtsbild*) muito popular nos países nórdicos e no Norte da Itália (Fig. 4); fora extraída da representação da estória de Salomé do mesmo modo como o grupo de São João Evangelista descansando no colo do Senhor viera a ser extraído da *Última Ceia*, ou a *Virgem no parto* da *Natividade*. A existência dessa imagem devocional estabeleceu uma associação fixada de idéias entre a cabeça de um homem decapitado e uma travessa, e assim, o motivo da bandeja substituiria mais facilmente o motivo do saco na estória de Judite que o motivo da espada poderia se encaixar numa representação de Salomé.

Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que se ajuste a esses princípios básicos, como João 13:21 se ajusta à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos — faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de “intuição sintética”, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito.

Entretanto, quanto mais subjetiva e irracional for esta fonte de interpretação (pois toda abordagem intuitiva estará condicionada pela psicologia e *Weltanschauung* do intérprete) tanto mais necessária a aplicação desses corretivos e controles que provaram ser indispensáveis lá onde estavam envolvidas apenas a análise iconográfica e a descrição pré-iconográfica. Se nossa experiência prática e nosso conhecimento das fontes literárias podem nos transviar quando aplicados, indiscriminadamente, às obras de arte, quão mais peri-

goso não seria confiar em nossa intuição pura e simples! Assim, do mesmo modo que foi preciso corrigir apenas nossa experiência prática por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos foram expressos pelas formas (história dos estilos); e que foi preciso corrigir nosso conhecimento das fontes literárias por uma compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos (história dos tipos), também ou ainda mais, nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais — ou “símbolos”, no sentido de Ernst Cassirer — em geral. O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras.

Concluindo: quando queremos nos expressar de maneira muito estrita (o que nem sempre é necessário na linguagem escrita ou falada de todo dia, onde o contexto geral esclarece o significado de nossas palavras), incumbe-nos distinguir entre três camadas de tema ou mensagem, sendo que a mais baixa é comumente confundida com a forma e a segunda é o domínio especial da iconografia em oposição à iconologia. Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento

subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição.

Resumi, num quadro sinóptico, o que tentei explicar até agora. Devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenómeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.

## II

Saindo dos problemas da iconografia e iconologia em geral para os problemas da iconografia e iconologia da Renascença em particular, é natural que nos interesse pelo fenómeno do qual derivou o próprio nome desse período artístico: o renascimento da Antiguidade clássica.

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO
I. Tema primário ou natural — (A) fatual, (B) expressional — constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal).
II. Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias.	Análise Iconográfica.
III. Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores "simbólicos".	Interpretação iconológica.

Os primeiros escritores italianos que se dedicaram à história da arte, como Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti e principalmente Giorgio Vasari, pensavam que a arte clássica fora derrubada no começo da era cristã e não revivera até servir de fundamento para o estilo da Renascença. As razões para esta derrubada; julgavam esses escritores, foram as invasões dos povos bárbaros e a hostilidade dos primeiros padres e eruditos cristãos.

Tais escritores estavam ao mesmo tempo certos e errados pensando como pensavam. Errados, na medida em que não houve uma verdadeira quebra de tradição durante a Idade Média. Concepções clássicas, literárias, filosóficas, científicas e artísticas sobreviveram através dos séculos, particularmente depois que foram deliberadamente revivificadas no tempo de Carlos Magno e seus sucessores. Entretanto, esses primeiros escritores estavam certos na medida em que a atitude geral para com a Antiguidade se modificou fundamentalmente quando o movimento renascentista apareceu.

A Idade Média não foi, de modo algum, cega ante aos valores visuais da arte clássica e interessava-se,

EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (História da Tradição)
Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos).	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas).
Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos).
Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana), condicionada pela psicologia pessoal e Weltanschauung.	História dos sintomas culturais ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos).



5. *Hércules carregando o javali de Erimanto.* Veneza, São Marcos, século III (?).

6. *Alegoria da Salvação.* São Marcos de Veneza, século XIII.



profundamente, pelos valores intelectuais e poéticos da literatura clássica. Mas é significativo que, precisamente no auge do período medieval (séculos XIII e XIV), os motivos clássicos não fossem usados para a representação de temas clássicos, enquanto que, inversamente, temas clássicos não fossem expressos por motivos clássicos.

Por exemplo, na fachada da Catedral de São Marcos, em Veneza, vêem-se dois grandes relevos de mesmo tamanho, sendo um obra romana do século III d.C. e o outro executado em Veneza quase que exatamente mil anos depois (Figs. 5 e 6)<sup>6</sup>. Os motivos são tão parecidos que somos forçados a supor que o escultor medieval tenha deliberadamente copiado a obra clássica a fim de fazer uma réplica, mas, enquanto o relevo romano representa Hércules carregando o javali de Erimanto para o rei Euristeu, o artista medieval, substituindo a pele do leão por um encapelado drapejamento, o rei assustado por um dragão e o javali por um cervo, transformou a estória mitológica numa alegoria da salvação. Na arte italiana e francesa dos séculos XII e XIII encontramos um grande número de casos similares, ou seja, empréstimos diretos e deliberados dos motivos clássicos, sendo que os temas pagãos eram transformados segundo as idéias cristãs. Basta citar os mais famosos exemplares do chamado movimento proto-renascentista: as esculturas de St. Gilles e Arles; a célebre *Visitação* da Catedral de Reims, durante muito tempo considerada como obra do século XVI; ou a *Adoração dos Magos*, de Niccolò Pisano, na qual o grupo da Virgem Maria com o Menino Jesus mostra a influência de um *Phaedra Sarcophagus* ainda existente no Camposanto de Pisa. Entretanto, ainda mais freqüentes que tais cópias diretas são casos da sobrevivência contínua e tradicional de motivos clássicos, alguns dos quais foram usados sucessivamente para uma grande variedade de imagens cristãs.

Via de regra, tais reinterpretações eram facilitadas ou mesmo sugeridas por certas afinidades iconográfi-

6. Ilustrado em E. PANOFSKY e F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, em *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228 e ss., p. 231.

cas, como, por exemplo, quando a figura de Orfeu foi empregada para a representar Davi ou quando o tipo de Hércules puxando Cérbero para fora do Hades foi usado para retratar Cristo tirando Adão do Limbo<sup>7</sup>. Mas há casos em que o relacionamento entre o protótipo clássico e sua adaptação cristã é apenas composicional.

Por outro lado, quando um iluminista gótico tem que ilustrar a estória de Laocoonte, este se torna um velho calvo e irado, em trajes contemporâneos, que ataca o touro sacrificial com o que deveria ser um machado, enquanto os dois meninos flutuam no fundo da pintura e as serpentes marinhas repentinamente emergem de uma poça d'água<sup>8</sup>. Enéias e Dido são mostrados como um elegante casal medieval jogando xadrez ou podem aparecer como um grupo que mais parece o Profeta Nataniel diante de Davi do que o herói clássico em face de sua amante (Fig. 7). E Tisbé espera Píramo sentada numa lápide gótica que traz a inscrição "Hic situs est Ninus rex", precedida pela cruz habitual (Fig. 8)<sup>9</sup>.

Quando perguntamos a razão para essa curiosa separação entre motivos clássicos investidos de significados não-clássicos e temas clássicos expressos por figuras não-clássicas num cenário não-clássico, a resposta óbvia parece residir na diferença entre a tradição representacional e textual. Os artistas que usaram o motivo de um Hércules para a imagem de Cristo, ou o motivo de um Atlas para as imagens dos Evangelistas (Figs. 9 e 10)<sup>10</sup>, agiram sob a impressão dos mode-

7. Ver K. WEITZMANN, *Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra*, em *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, p. 83 e ss. 8. Cod. Vat. lat. 2761, ilustrado em PANOFKY e SAXL, op. cit., p. 259.

9. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 15158, datado de 1289, ilustrado em PANOFKY e SAXL, op. cit., p. 272.

10. C. TOLNAY, *The Visionary Evangelists of the Reichenau School*, *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, p. 257 e ss., fez a importante descoberta de que as imponentes imagens dos evangelistas sentados sobre um globo e sustendo a glória celeste (que aparece pela primeira vez no Cod. Vat. Barb. lat. 711; nossa Fig. 9) combinavam as características do Cristo em Majestade com as dessas divindades celestes greco-romanas. Entretanto, como o próprio Tolnay verifica, os Evangelistas do Cod. Barb. 711 "sustentam com visível esforço uma massa de nuvens que não lembra em nada uma auréola espiritual e se parece muito mais com um peso material composto de vários segmentos de círculos, alternadamente azuis e verdes, cujo contorno total forma um círculo... É uma representação mal entendida do céu em forma

7. Enéias e Dido. Nápoles, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Viena 58, f.º 55v., século X.



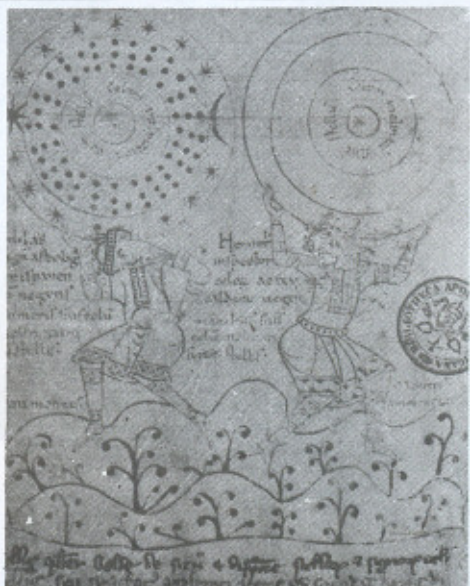
8. Estória de Píramo e Tisbé. Paris, Bibliothèque Nationale ms. lat. 15158, f.º 47, datado de 1289.





9. *São João Evangelista*. Roma, Biblioteca do Vaticano, Cod. Barb. lat. 711, f.º 32, ca. 1000.

10. *Atlas e Nimrod*. Roma, Biblioteca do Vaticano, Cod. Pal. lat. 1417, f.º 1, ca. 1100.



los visuais que tinham diante dos olhos, quer hajam copiado diretamente um monumento clássico ou imitado uma obra mais recente derivada de um protótipo clássico através de uma série de transformações intermediárias. Os artistas que representaram *Medéia* como uma princesa medieval ou *Júpiter* como um juiz medieval traduziram em imagens uma simples descrição encontrada em fontes literárias.

Isso é bem verdadeiro, e a tradição textual através da qual o conhecimento dos temas clássicos, principalmente da mitologia clássica, foi transmitido à Idade Média e persistiu em seu decurso é da máxima importância não apenas para o medievalista como também para o estudioso da iconografia renascentista. Pois, mesmo no Quatrocentos italiano, foi dessa tradição complexa e muitas vezes corrompida, mais que das fontes genuinamente clássicas, que muitos artistas hauriram suas noções de mitologia clássica e assuntos conexos.

Se nos limitarmos à mitologia clássica, os caminhos dessa tradição podem ser delineados da seguinte

de esfera (o grifo é meu). Daí podemos inferir que o protótipo clássico para estas imagens não era *Coelus* que segura, sem esforço, um drapejamento ondulado (o *Weltenmantel*) e sim *Atlas* que se esforça sob o peso dos céus (cf. G. THIELE, *Antike Himmelsbilder*, Berlim, 1898, p. 19 e ss.). O *São Mateus* no Cod. Barb. 711 (Tolnay, pr. I, a), com sua cabeça curvada sob o peso da esfera e a mão esquerda colocada perto do quadril esquerdo lembra, particularmente, o tipo clássico de *Atlas*; outro exemplo impressionante da pose característica de *Atlas* aplicada a um Evangelista encontra-se em Clm. 4454, f.º 86, v. (ilustrado em A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, Florença e Nova York, 1928, v. II, pr. 40). Tolnay (notas 13 e 14) não deixou de perceber essa semelhança e cita as representações de *Atlas* e *Nimrod* no Cod. Vat. Pal. lat. 1417, f.º 1 (ilustrado em F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915, pr. XX, Fig. 42]; nossa Fig. 10); mas parece considerar o tipo de *Atlas* como um mero derivativo do tipo de *Coelus*. No entanto, mesmo na arte antiga, as representações de *Coelus* parecem ter evoluído a partir das de *Atlas*, e na arte carolíngia, otomana e bizantina (particularmente na Escola Reichenau) a figura de *Atlas*, em sua forma clássica genuína, é infinitamente mais frequente que a de *Coelus*, tanto como personificação de uma personalidade cosmológica como uma espécie de carlíside. Também do ponto de vista iconográfico, os Evangelistas são mais comparáveis a *Atlas* que a *Coelus*. Acreditava-se que *Coelus* governasse os céus; supunha-se que *Atlas* os sustentasse e, num sentido alegórico, os "conhecesse"; pensava-se que tivesse sido um grande astrônomo que transmitiu a *scientia coeli* a *Hércules* (Sérvio, *Comm. in Aen.* VI, 385; mais tarde em, e.g., ISIDORO, *Etymologiae*, III, 24, 1; *Mythographus* III, 13, 4, em G. H. BOSE, *Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, p. 248). Portanto,

maneira: os últimos filósofos gregos já haviam começado a interpretar os deuses e semideuses pagãos como simples personificações ou de forças naturais ou de qualidades morais, e alguns deles haviam mesmo chegado a ponto de explicá-los como seres humanos comuns deificados subsequentemente. No último século do Império Romano, estas tendências aumentaram muito. Enquanto os Pais da Igreja se esforçavam por provar que os deuses pagãos ou eram ilusões ou demônios malignos (transmitindo assim numerosas informações valiosas sobre eles) o próprio mundo pagão se alheara de tal modo de suas divindades que o público culto precisava informar-se a respeito delas em enciclopédias, em poemas ou novelas didáticas, em tratados especiais de mitologia e em críticas e comentários aos poetas clássicos. Relevantes, entre esses escritos do final da Antiguidade, nos quais as personagens mitológicas eram interpretadas de forma alegórica ou "moralizadas", para usar a expressão medieval, eram a *Nuptiae Mercurii et Philologiae*, de Marciano Capella, a *Mitologiae*, de Fulgêncio, e, sobretudo, o admirável comentário de Sérvio sobre Virgílio, que é três ou quatro vezes maior que o texto deste e que foi talvez amplamente lido.

Durante a Idade Média, esses escritos e outros de mesmo tipo foram exaustivamente explorados e ainda mais desenvolvidos. Assim, a informação mitológica sobreviveu e tornou-se acessível aos poetas e artistas medievais. Primeiro, através das enciclopédias, cujo desenvolvimento começou com escritores tão antigos como Bede e Isidoro de Sevilha, continuou com Hrabanus Maurus (século IX) e chegou ao auge nas extensas obras do alto medievo de Vicência de Beauvais, Brunetto Latini, Bartolomeu Anglicus e assim por diante. Segundo, nas exegeses medievais de textos clássicos e do fim da Antiguidade, sobretudo a *Nuptiae*

era coerente usar o tipo de Coelus para as representações de Deus (ver Tolnay, pr. I, c) e era igualmente coerente usar o tipo de Atlas para os Evangelistas que, como ele, "conheciam" os céus, mas não os governavam. Enquanto que Hibernus Exul diz que Atlas Sidera quem coeli cuncta notasse volunt (*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Berlin, 1881, 1923, v. I, p. 410), Alcuino apostrofa assim São João, o Evangelista: *Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes* (ibidem, p. 293).

de Marciano Capella, que foi anotado por eruditos irlandeses como João Escoto Erígena e comentada com grande autoridade por Remígio de Auxerre (século IX)<sup>11</sup>. Terceiro, nos tratados especiais de mitologia, tais como os assim chamados *Mythographi I e II*, que datam de muito cedo e foram baseados sobretudo em Sérvio e Fulgêncio<sup>12</sup>. A obra mais importante desse tipo, a chamada *Mythographus III*, foi tentativamente identificada com um inglês, o grande escolástico Alexandre Neckham (falecido em 1217)<sup>13</sup>; seu tratado, um impressionante apanhado de toda a informação disponível por volta de 1200, merece a qualificação de compêndio conclusivo da mitografia da Alta Idade Média e chegou mesmo a ser usado por Petrarca quando este descreve as imagens dos deuses pagãos no seu poema *África*.

Entre a época do *Mythographus III* e Petrarca, foi dado mais um passo para a moralização das divindades clássicas. As figuras da antiga mitologia eram não apenas interpretadas de uma forma moralista geral mas eram também, de um modo definitivo, relacionadas com a fé cristã, de modo que, por exemplo, Píramo era interpretado como Cristo, Tisbé como a alma humana e o leão como o Mal conspurcando suas vestes, enquanto que Saturno servia de exemplo no bom e no mau sentido, para o comportamento dos clérigos. Exemplos desse tipo de escritos são o francês *Ovide Moralisé*<sup>14</sup>, *Fulgentius Metaforalis*<sup>15</sup>, de John Ridewall, *Moralitates*, de Robert Holcott, o *Gesta Romanorum*, e sobretudo, o *Ovídio Moralizado*, em latim, escrito por volta de 1340 por um teólogo francês chamado Petrus Berchorius ou Pierre Bersuire, que conhecia pessoalmente Petrarca<sup>16</sup>. Sua obra é precedida por um capítulo especial dedicado aos deus-

11. Ver H. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis ...* (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig, 1926, p. 15 e p. 44 e ss.; cf., também, PANOFKY e SAXL, op. cit., especialmente p. 253 e ss.

12. BODE, op. cit., p. 1 e ss.

13. BODE, *Ibidem*, p. 152 e ss. Quanto à questão da autoria, ver H. LIEBESCHÜTZ, op. cit., p. 16 e s. e *passim*.

14. Editado por C. de BOER, "Ovide Moralisé", *Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, série nova, XV, 1915, XXI, 1920; XXX, 1931-32.

15. Ed. H. LIEBESCHÜTZ, op. cit.

16. "Thomas Walleys" (ou Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, aqui usada na edição parisiense de 1515.

ses pagãos, baseada em grande parte no *Mythographus III*, mas enriquecida por moralizações especificamente cristãs, e essa introdução, sem as moralizações que foram cortadas em prol da brevidade, alcançou grande popularidade sob o nome de *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*<sup>17</sup>.

Um novo e sumamente importante passo foi dado por Boccaccio. Na sua *Genealogia Deorum*<sup>18</sup>, não apenas efetuou um novo levantamento do material, grandemente aumentado desde cerca de 1200, como também tentou, conscientemente, retornar às fontes genuínas da Antiguidade e confrontá-las, cuidadosamente, umas com as outras. Seu tratado assinala o começo de uma atitude crítica ou científica para com a Antiguidade clássica e cabe considerá-lo um precursor de tratados verdadeiramente eruditos da Renascença como o *De diis gentium... Syntagma*, de L.G. Gyraldus que, de seu ponto de vista, podia olhar para o seu popularíssimo predecessor medieval como um “escritor proletário e indigno de confiança”<sup>19</sup>.

Cumpra notar que até a *Genealogia Deorum* de Boccaccio, o foco da mitografia medieval era uma região muito afastada da tradição mediterrânea direta: Irlanda, Norte da França e Inglaterra. Isso também é verdade quanto ao Ciclo Troiano, o mais importante tema épico transmitido pela Antiguidade clássica à posteridade; sua primeira redação medieval com autoridade, o *Roman de Troie*, muitas vezes condensada, sumariada e traduzida para outras línguas vernáculas, deve-se a Benoît de Sainte More, natural da Bretanha. Podemos, na verdade, falar de um movimento proto-humanista, ou seja, de um interesse ativo por temas clássicos, independentemente dos motivos clássicos, centrado na Europa Setentrional, em oposição ao movimento proto-renascentista, ou seja, um interesse ativo por motivos clássicos independentemente de temas clássicos, centrado na Provença (França) e na Itália. É um fato memorável, que devemos ter em

17. Cod. Vat. Reg. 1290, ed. H. LIEBESCHÜTZ, op. cit., p. 117 e ss., com uma série completa de ilustrações.

18. Aqui usado na edição veneziana de 1511.

19. L. G. GYRALDUS, *Opera Omnia*, Leyden, 1696, v. I, Col. 153: “Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis”.

mente para poder compreender o movimento renascentista, que Petrarca, ao descrever os deuses de seus antepassados romanos precisasse consultar um compêndio escrito por um inglês, e que os iluministas italianos, que ilustraram a *Eneida* de Virgílio no século XV, tivessem de recorrer às miniaturas de manuscritos como o *Roman de Troie* e seus derivados. Pois estes, sendo matéria de leitura favorita do leigo nobre, foram amplamente ilustrados muito antes que o próprio texto de Virgílio, lido por eruditos e escolares, atraíssem a atenção dos iluministas profissionais<sup>20</sup>.

Na verdade, é fácil compreender que os artistas que desde o começo do século XI tentaram traduzir em imagens esses textos proto-humanistas só conseguissem configurá-los de um modo totalmente diferente da tradição clássica. Um dos primeiros exemplos está entre os mais importantes: uma miniatura de cerca de 1100, provavelmente executada na escola de Regensburgo, e que representa as divindades clássicas segundo as descrições do *Comentário a Marciano Capella*, de Remígio (Fig. 11)<sup>21</sup>. Vê-se Apolo numa simples carroça de camponês, segurando uma espécie de ramalhete com os bustos das Três Graças, Saturno mais parece uma romântica figura de umbral que o pai dos deuses olímpicos, e o corvo de Júpiter apresenta uma pequena auréola como a águia de São João Evangelista ou a pomba de São Gregório.

Não obstante, só o contraste entre a tradição representacional e textual, por importante que seja, não pode explicar a estranha dicotomia dos motivos e temas clássicos característica da arte do alto medie-

20. O mesmo se aplica a Ovídio: há pouquíssimos manuscritos de Ovídio em latim ilustrados durante a Idade Média. Quanto à *Eneida*, de Virgílio, pessoalmente só conheço dois manuscritos latinos realmente “ilustrados” entre o códice do século VI da Biblioteca do Vaticano e o Ricardiano do século XV: Nápoles, Biblioteca Nacional, Cod. olim Viena 58 (trazido ao meu conhecimento pelo Professor Kurt Weitzmann, ao qual também devo a permissão de reproduzir uma miniatura (Fig. 7) do século X; e Cod. Vat. lat. 2761 (cf. R. FOSTER, *Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance*, em *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, p. 149 e ss.) do século XIV. [Outro manuscrito do século XIV (Oxford, Bodleian Library, ms. Can. Class. lat. 52, descrito em F. SAXL e H. MEYER, *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages*, III, *Manuscripts in English Libraries*, Londres, 1953, p. 320 e ss.) tem apenas algumas iniciais historiadas.]

21. Clm. 14271, ilustrado em PANOFKY e SAXL, op. cit., p. 260.



11. *Os deuses pagãos.* Munique, Staatsbibliothek, Clm. 14271, f<sup>o</sup> 11v., ca. 1100.

vo. Pois, mesmo quando houve uma tradição representativa em certos campos das imagens clássicas, essa tradição representativa foi deliberadamente abandonada em favor de representações de caráter inteiramente não-clássico logo que a Idade Média alcançou estilo próprio.

Exemplos desse processo encontram-se primeiro nas imagens clássicas que ocorrem incidentalmente em representações de assuntos cristãos, como as personificações das forças naturais no Saltério de Utrecht, por exemplo, ou o sol e a lua na Crucifixão. Enquanto que os marfins carolíngios ainda mostram os tipos perfeitamente clássicos da *Quadriga Solis* e *Biga Lunae*<sup>22</sup>, esses tipos clássicos são substituídos por não-clássicos nas representações românticas e góticas. As personificações da natureza tendiam a desaparecer; apenas os ídolos pagãos, freqüentemente encontrados em cenas de martírio, preservaram sua aparência clássica durante mais tempo que outras imagens por serem os símbolos por excelência do paganismo. Em segundo lugar, e muito mais importante, genuínas imagens clássicas aparecem em ilustrações de textos que já haviam sido ilustrados no final da Antiguidade, de modo que os artistas carolíngios tinham à disposição modelos visuais: as comédias de Terêncio, os textos incorporados no *De Universo*, de Hrabanus Maurus, a *Psychomachia* de Prudêncio, e escritos científicos, sobretudo os tratados de astronomia, em que as imagens mitológicas aparecem tanto entre as constelações (tais como Andrômeda, Perseu, Cassiopéia) como entre os planetas (Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio, Lua).

Em todos esses casos podemos observar que as imagens clássicas foram copiadas de maneira fiel, embora às vezes canhestamente, nos manuscritos carolíngios e mantidas em seus derivados, mas foram abandonadas e substituídas por outras inteiramente diferentes nos séculos XIII ou XIV, no mais tardar.

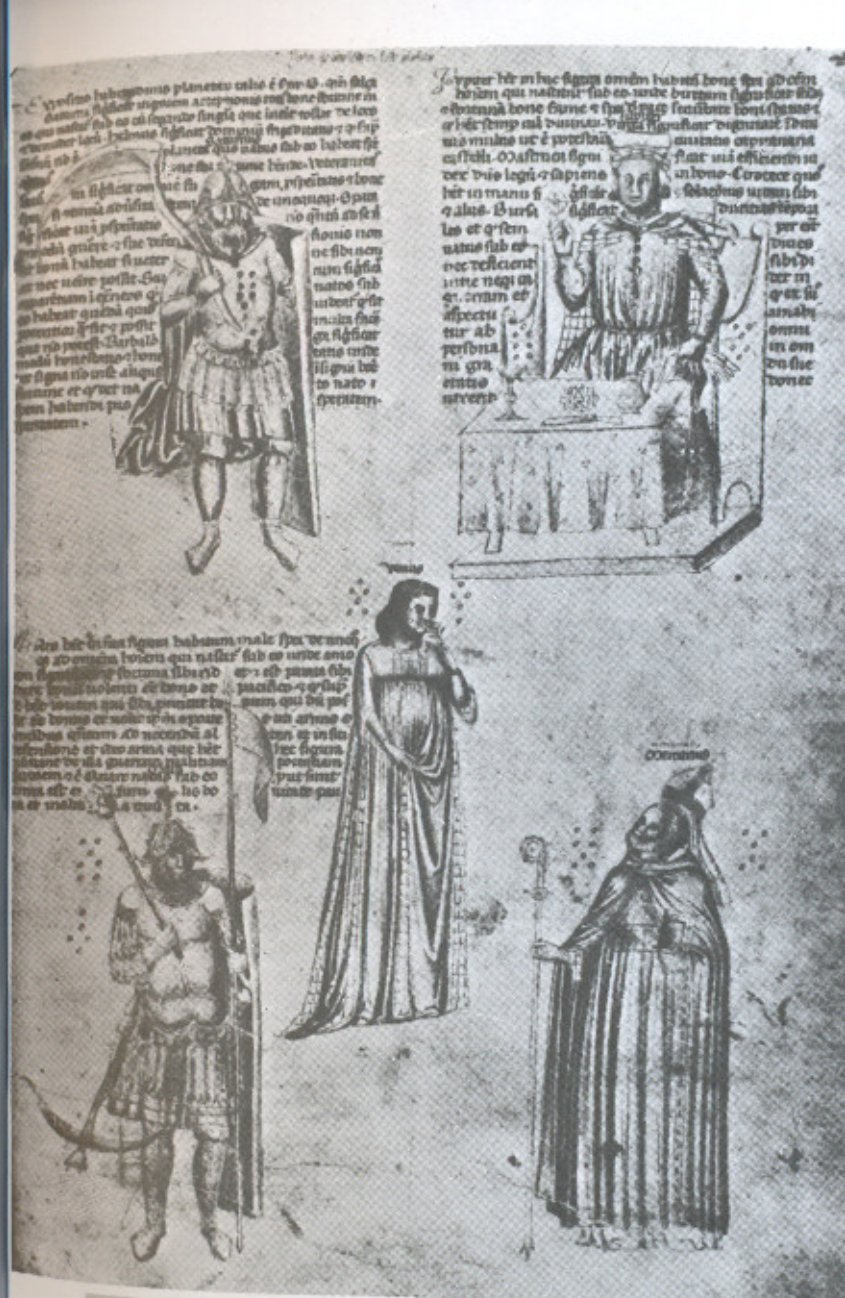
Nas ilustrações do século IX de um texto de astronomia, figuras mitológicas como Boões (Fig. 15),

22. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914-26, v. I, pt. XX, n. 40, ilustrado em PANOFSKY e SAXL, op. cit., p. 257.





12. Saturno. Da Cronografia de 354 (Cópia da Renascença), Roma, Biblioteca do Vaticano, Cod. Barb. lat. 2154, fº 8.



13. Saturno, Júpiter, Jano e Netuno. Monte Cassino, ms. 132, p. 386, datado de 1023.



14. Saturno, Júpiter, Vênus, Marte e Mercúrio. Munique, Staatsbibliothek, Clm. 10268, fº 85, século XIV.



I PAXA HELICIN SEQUITUR SENIOR SACULOD MINOR  
S IOELLE ARTOPHYLAX SIUBACCHIO AIUNIKLEI  
I CAROS IKETIAM SEN SABIT SIDERELITAM

I plam helici sequit' senior saculog minor  
S me ille artophylax sui bacchio minor  
I caros septim perhibet fide urom

15. *Boötes*. Leiden, Biblioteca da Universidade. Cod. Voss. lat. 79, fº 6v./7, século IX.

Perseu, Hércules ou Mercúrio são representadas de uma forma perfeitamente clássica e o mesmo se aplica às divindades pagãs que aparecem na Enciclopédia de Hrabanus Maurus<sup>23</sup>. Apesar de toda a sua canhestre, o que se deve principalmente à incompetência dos pobres copistas do século XI, responsáveis pelas ilustrações dos manuscritos carolíngios hoje perdidos, as figuras da obra de Hrabanus não são, evidentemente, moldadas apenas com base em descrições textuais, mas estão ligadas aos protótipos antigos por uma tradição representacional (Figs. 12 e 13).

Entretanto, alguns séculos mais tarde, essas imagens verdadeiras tinham caído no esquecimento e eram substituídas por outras — parte inventadas e parte derivadas de fontes orientais — que nenhum espectador moderno reconheceria como divindades clássicas. Vênus é mostrada como uma encantadora jovem tocando um alaúde ou cheirando uma rosa, Júpiter como um juiz com as luvas na mão e Mercúrio como um velho sábio ou mesmo como um bispo (Fig. 14)<sup>24</sup>. Foi só na Renascença propriamente dita que Júpiter reassumiu a aparência do Zeus clássico e que Mercúrio readquiriu a beleza jovem do Hermes clássico<sup>25</sup>.

Tudo isso atesta que a separação entre os temas clássicos e os motivos clássicos se deu, não apenas por falta de tradição representacional mas também a despeito dela. Sempre que a imagem clássica, ou seja, a fusão de um tema clássico com um motivo clássico, foi copiada durante o período carolíngio de assimilação febril, tal imagem clássica foi abandonada tão logo a civilização medieval chegava ao seu auge, para não ser reaproveitada até o Quatrocentos italiano. Foi um privilégio da verdadeira Renascença rein-

23. Cf. A. M. AMELLI, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896.

24. Clm. 10268 (século XIV), ilustrado em PANOFKY e SAXL, op. cit., p. 251, e todo um grupo de outras ilustrações baseadas no texto de Michael Scotus. Sobre as fontes orientais desses novos tipos, ver *ibidem*, p. 239 e ss., e F. SAXL, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident*, *Der Islam*, III, 1912, p. 151 e ss.

25. Sobre um interessante prelúdio dessa reafirmação (retomada dos modelos carolíngios e arcaicos gregos) ver PANOFKY e SAXL, op. cit., pp. 247 e 258.

tegrar os temas com os motivos clássicos depois de um intervalo que pode ser chamado de hora zero.

Para a mente medieval, a Antiguidade clássica estava já muito distanciada e, ao mesmo tempo, muito fortemente presente para ser concebida como um fenómeno histórico. Por um lado, sentia-se uma tradição contínua, pois o imperador germânico, por exemplo, era considerado sucessor direto de César e Augusto, os lingüistas viam Cícero e Donato como seus ancestrais e os matemáticos traçavam suas origens até Euclides. Por outro lado, sentia-se que existia uma brecha intransponível entre as civilizações pagã e cristã<sup>26</sup>. Estas duas tendências não podiam ainda ser contrabalançadas para permitirem um sentimento de distância histórica. Para muitos, o mundo clássico assumia um carácter remoto, de lenda, como o Este pagão contemporâneo, de modo que Villard de Honnecourt podia chamar um túmulo romano de "*la sepulture d'un sarrazin*", enquanto que Alexandre Magno e Virgílio chegaram a ser considerados magos orientais. Para outros, o mundo clássico era a fonte última de conhecimentos altamente apreciados e de instituições sagradas. Porém, nenhum homem medieval podia encarar a civilização antiga como um fenómeno completo em si mesmo, contudo pertencente ao passado e historicamente desligada do mundo contemporâneo — como um cosmo cultural a ser investigado e, se possível, a ser reintegrado, em vez de ser um mundo de maravilhas e uma mina informativa. Os filósofos escolásticos podiam usar as idéias de Aristóteles e fundi-las com as suas próprias, e os poetas medievais podiam basear-se livremente nos autores clássicos, mas nenhum espírito medieval podia pensar em filologia clássica. Os artistas podiam empregar, como já vimos, os motivos dos relevos e estátuas clássicas, mas nenhum espírito medieval podia conceber a arqueologia clássica. Do mesmo modo que era im-

26. Um dualismo semelhante é característico da atitude medieval relativamente a *aera sub lege*: por um lado a Sinagoga era representada como sendo cega e associada com a noite, morte, demônio e animais impuros; por outro lado, os profetas judeus eram considerados como inspirados pelo Espírito Santo e as personagens do Antigo Testamento eram veneradas como antepassados de Cristo.

possível para a Idade Média elaborar um sistema moderno de perspectivas, que se baseia na conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto e permite assim ao artista construir imagens compreensíveis e coerentes de coisas visíveis, assim também lhe era impossível desenvolver a idéia moderna de história, baseada na conscientização de uma distância intelectual entre o presente e o passado que permite ao estudioso armar conceitos compreensíveis e coerentes de períodos idos.

Podemos, facilmente, perceber que uma época incapaz e sem vontade de compreender que tanto os motivos quanto os temas clássicos faziam parte de um todo estrutural, na realidade evitou preservar a união desses dois. Logo que a Idade Média estabeleceu seus próprios padrões de civilização e encontrou seus métodos próprios de expressão artística, tornou-se impossível apreciar ou mesmo entender qualquer fenómeno que não tivesse um denominador comum com os fenómenos do mundo contemporâneo. O observador do alto medievo podia apreciar uma bela figura clássica se apresentada como a Virgem Maria, ou apreciar uma Tisbé retratada como uma jovem do século XIII sentada numa lápide gótica. Porém, uma Vênus ou Juno de forma e significação clássicas seria considerada um execrável ídolo pagão, enquanto que uma Tisbé vestida em roupagens clássicas e sentada num túmulo clássico seria uma reconstrução arqueológica inteiramente além de suas possibilidades de abordagem. No século XIII, mesmo a escrita clássica era tida como algo totalmente "estrangeiro"; as inscrições explanatórias da obra carolíngia *Cod. Leydensis Voss. lat. 79*, escritas em belas *Capitalis Rustica*, foram copiadas, para benefício dos leitores menos eruditos, na escrita angular do alto gótico (Fig. 15).

Entretanto, a impossibilidade de perceber a "unidade" intrínseca dos temas e motivos clássicos pode ser explicada, não apenas por uma falta de sentimento histórico, mas também pela disparidade emocional entre a Idade Média cristã e a Antiguidade pagã. Enquanto o paganismo helênico — pelo menos como se refletia na arte clássica — considerava o homem como

Cy fensit le .ij. iune et comance le  
aers.



Coment iupiter rauit euoipe la belle.  
Lustour die quamü auint.  
Que iupiter de grece uint.  
Dit il or le regne a ceur.  
Si os amours le fist ueur.

En ar ou la belle manoit.  
Pour qui amours il forsenoit.  
En caü ala belle raine.  
Et porta par mer anaue.  
Ou il auoit vn torel pame.  
Pour ce dist la flate et faunt.  
Que semblance de bucf auoit.  
Et non pourquant tât durt lauort.  
Que de legier sul ly seist.  
En guise de bucf le meist.  
Ou dautre forme le couuort.

S  
i  
u  
a  
m  
n  
i  
c  
a  
r  
n  
a  
d  
n  
e  
c  
l  
a  
i  
e  
n  
e  
m  
s  
e  
l  
e  
s  
g  
r  
a  
t  
i  
a  
u  
o  
l  
t  
i  
o  
u  
a  
n  
e  
l  
a  
u  
c  
e  
r  
i  
d  
i  
e  
c  
o  
u  
n  
e  
n  
i  
s  
o  
u  
a  
d  
u  
a  
n  
y  
b  
i  
d  
a  
n  
p  
r  
o  
c  
e  
l  
e  
n  
c  
o  
l  
a  
o

uma unidade integral de corpo e alma, o conceito judeu-cristão do homem baseava-se na idéia do “pedaço de barro” forçadamente ou mesmo, miraculosamente, unido à alma imortal. Desse ponto de vista, a admirável fórmula artística que na arte grega e romana expressara a beleza orgânica e as paixões animais, pareciam admissíveis apenas se investidas de um significado mais que orgânico e mais que natural; ou seja, quando tornadas subservientes aos temas bíblicos ou teológicos. Nas cenas seculares, ao contrário, tais fórmulas tinham que ser substituídas por outras, de conformidade com a atmosfera medieval de maneiras cortesias e sentimentos convencionais, de modo que as divindades pagãs e os heróis loucos de amor e crueldade apareciam como príncipes e damas elegantes cuja aparência e comportamento estavam em harmonia com os cânones da vida social do medievo.

Numa miniatura extraída de um *Ovide Moralisé* do século XIV, o *Rapto de Europa* é representado por figuras que certamente demonstram pouca agitação apaixonada (Fig 16)<sup>27</sup>. Europa, vestida à maneira do final da Idade Média, cavalga em seu pequeno e inofensivo touro como uma jovem fazendo seu calmo passeio matinal e suas companheiras, ataviadas da mesma maneira, formam um pequeno e tranqüilo grupo de espectadoras. É claro que estão ali para se mostrarem angustiadas e gritarem, mas não o fazem, ou pelo menos não nos convencem de que o estejam fazendo, pois o iluminista não era capaz nem estava propenso a visualizar paixões animais.

Um desenho de autoria de Dürer, copiado de um protótipo italiano, provavelmente durante sua primeira estada em Veneza, enfatiza a vitalidade emocional que não existia na representação medieval (Fig. 65). A fonte literária que Dürer usou para seu *Rapto de Europa* não é mais um texto em prosa em que o touro é comparado a Cristo e Europa à alma humana, mas os próprios versos pagãos de Ovídio, revividos em duas estâncias deliciosas de Ângelo Policiano: “Pode-se admirar Júpiter transformado num belo touro pela

16. *Rapto de Europa*. Lyon, Bibliothèque de la Ville, ms.

27. Lyon, Bibl. de la Ville, ms. 742, f.º 40; ilustrado em SAXL e PANOFKY, op. cit., p. 274.

força do amor. Foge com sua doce e aterrorizada carga e ela volta o rosto para a praia perdida, seu lindo cabelo dourado esvoaçando ao vento que ondula seu vestido. Com uma das mãos agarra um chifre do touro enquanto que, com a outra, se agarra às suas costas. Levanta os pés como se tivesse medo que o mar os molhasse e assim, curvando-se com a dor e o medo, chama em vão por socorro. Pois suas doces companheiras permanecem na praia florida, cada qual gritando, 'Europa, volte!' Toda a região litorânea ressoa com 'Europa, volte' e o touro se volta (ou 'continua nadando') e beija-lhe os pés" 28.

O desenho de Dürer dá vida a esta descrição sensual. A posição agachada de Europa, seu cabelo esvoaçante, suas roupas batidas pelo vento, revelando o corpo gracioso, os gestos de suas mãos, o movimento furtivo da cabeça do touro, a praia salpicada pelas companheiras em pranto: tudo isso é fiel e vivamente retratado; e ainda mais, a própria praia se mexe com a vida dos *aquatici monstirculi*, para usarmos as palavras de outro autor do Quatrocentos 29 enquanto que os sátiros saúdam o raptor.

Esta comparação ilustra o fato de que a reintegração dos temas clássicos nos motivos clássicos, que parece ser característica da Renascença italiana em oposição às numerosas e esporádicas revivificações das tendências clássicas durante a Idade Média, não é

28. L. 456, também ilustrada em SAXL e PANOFKY, op. cit., p. 275. Damos a transcrição das estâncias de Angelo Poliziano (*Giostra*, I, 105, 106):

"Nell'altra in un formoso e bianco tauro  
Si vede Giove per amor converso  
Portarne il dolce suo ricco tesauro  
E lei volgere il viso al lito perso  
In atto paventoso: e i be' crin d'auro  
Scherzon nel petto per lo vento avverso:  
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:  
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno

"Le ignude piante a se ristrette accoglie  
Quasi temendo il mar che lei non bagne:  
Tale atteggiata di paura e doglie  
Par chiami in van le sue dolci compagne;  
Le qual rimase tra fioretti e foglie  
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne.  
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —  
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi."

29. Ver adiante, pp. 314-315, nota 22.

somente uma ocorrência humanística como humana. É um elemento muito importante daquilo que Burckhardt e Michelangelo chamavam "a descoberta tanto do mundo quanto do homem".

Por outro lado, é por si mesmo evidente que a reintegração não podia ser uma simples reversão ao passado clássico. O período interveniente modificara a mentalidade dos homens, de modo que não podiam retornar ao paganismo; e mudara seus gostos e tendências criativas, de modo que sua arte não podia simplesmente renovar a arte dos gregos e romanos. Tinham de lutar por uma nova forma de expressão, estilística e graficamente diferente da clássica assim como da medieval, mas no entanto relacionada com ambas e devedora de ambas.