

COMUNICAÇÃO E CIRCULAÇÃO ENTRE A IDADE MÉDIA E A MODERNIDADE: DEBATES, RECONFIGURAÇÕES E ANÁLISES SOBRE UMA TEMPORALIDADE EM CRISE (SÉCS XII-XVII)

A fênix de mil faces: o renascimento na historiografia ocidental

The phoenix with a thousand faces: The Renaissance in the ocidental historiography

Cláudia Regina Bovo¹

²Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Uberaba, MG, Brasil.

Maria Renata da Cruz Duran²

¹Universidade Estadual de Londrina. Londrina, PR, Brasil.

RESUMO: O renascimento forjou-se enquanto conceito histórico fundamental para o entendimento da Idade Moderna. Todavia, ao nos aproximarmos de um panorama das controvérsias relativas ao seu estudo historiográfico, poderemos notar que sua amplitude se estende dos séculos XIII ao XVI, bem como abarca o ocidente europeu sem a precedência de uma suposta centralidade italiana. Nosso objetivo é colocar em discussão os argumentos com os quais os historiadores contemporâneos enfrentaram ou escamotearam a artificialidade desse marco histórico, bem como, a partir da evocação de “renascimentos” anteriores e posteriores ao italiano, demonstrar como a experiência cultural do medievo até o século XVI permitem questionar sua sacralização.

PALAVRAS-CHAVE: Renascimento; Cultura Historiográfica; História dos Conceitos.

ABSTRACT: The Renaissance was forged as a fundamental historical concept for the Early Modern Age studies, however, as we approach to the concept, a panorama of the controversies related to its historiographic study increase. In this scenario we can notice an amplification of its amplitude and a multiplication of its centrality. Our aim, then, is to debate the arguments with which contemporary historians have confronted or eluded the artificiality of this historical milieu, as well as, from the evocation of prior and post-Italian “rebirths”, to demonstrate how the cultural experience of the Middle Ages until the sixteenth century make possible to question its sacralization.

KEYWORDS: Renaissance; Historiography Culture; History of Concepts.

*E-mail: claudia.bovo@uftm.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-4201-713X>
E-mail: mrcduran@uel.br
<https://orcid.org/0000-0003-1949-4103>

Introdução

Quando falamos em “Renascimento” a ideia geral ligada ao termo é de segundo nascimento, restauração, retorno ou resgate de um esplendor primitivo perdido, normalmente vinculada aos acontecimentos históricos que marcaram primeiramente algumas cidades do norte da península Itálica na transição do século XIV para o século XV. Foi assim que o renascimento forjou-se como conceito histórico chave para o entendimento da Idade Moderna no decorrer de um longo período que se estendeu do século XIV até os dias atuais, quando textos como *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*, escrito por Peter Burke (1999) e *Renascimentos, um ou muitos?* de Jack Goody (2011), atualizaram a polêmica acerca dessa centralidade.

Pode-se dizer que o primeiro passo deste movimento foi a evocação à “era dourada” das letras nos tempos antigos. Humanistas como Francesco Petrarca estavam dispostos a promover o retorno ao esplendor dos primeiros tempos do mundo, estabelecendo severas críticas ao uso que escolásticos e, antes deles, os pensadores do *medium tempus* fizeram dos valores antigos. Seu compromisso era restituir a pureza e a autenticidade filológica da Antiguidade Clássica. Esses humanistas viam-se incumbidos de fazer renascer a vida culturalmente rica daqueles tempos. Com base nesta concepção, a ideia de *tenebrae*, em que a Idade Média era apresentada como uma “noite negra” na história da humanidade, surge imperativa, por exemplo, entre clérigos como Giovanni Andrea, que, em 1469, referiam-se aos séculos anteriores ao XIV como uma *media tempestas*, um tempo medíocre; e entre artistas como Giorgio Vasari, no seu livro sobre as vidas dos artistas que viam em seu tempo, o século XVI, um momento de renascimento do homem para sua humanidade.

No geral, o impacto do renascimento italiano como um marco de virada temporal na Europa é fundamental para sustentar não só a revitalização artística e, posteriormente, científica que ronda os séculos XIV-XVI, mas também a prosperidade econômica, que estabeleceu a Europa enquanto berço da modernidade secularizada e afortunada. Em boa medida, teremos que esperar até a senda dos anos 1850 para encontrar os termos “renascimento” e “renascença” sendo utilizados como os conceitos históricos que dão o sentido diacrônico desta mudança irreversível não só para Europa ocidental, mas para toda a humanidade.

Nosso objetivo neste artigo é apresentar as controvérsias historiográficas sobre o conceito histórico de renascimento italiano enquanto marco fundador da Modernidade. Nosso primeiro questionamento gira em torno das implicações do uso do termo “renascimento” para destacar a singularidade de movimentos culturais, que, segundo o antropólogo inglês Jack Goody são rotineiros na história da humanidade desde que “a escrita permitiu evocar e reconstruir a fala visível oriunda de outras épocas” (2011, p. 25). Em segundo lugar, a partir da sondagem de “renascimentos” anteriores ao italiano, da historiografia responsável pela cunhagem desse conceito histórico, debateremos como a experiência cultural dos séculos XIV e XV pode ter sua singularidade afirmada ou questionada e como os historiadores contemporâneos enfrentaram ou escamotearam a artificialidade desse marco histórico. Por fim, revisando alguns dos cânones do debate acerca da arte e da estética que muitas vezes fundamentaram a originalidade histórica do renascimento, pretendemos demonstrar como essa fênix petrificou o discurso daqueles que admiraram suas mil faces.

O renascimento italiano a partir da ascendência medieval

Não é necessário dizer o quanto Jack Goody questiona a concepção tradicional do renascimento italiano como marco histórico exclusivo da modernidade em seu livro *Renascimento, um ou muitos?* A pergunta do título deixa claro o argumento que atravessa todo o livro e vem sendo temperado por

suas concepções precedentes sobre a capacidade da epistemologia eurocentrada “roubar” a história dos outros, centralizando-a a partir de fenômenos e marcos de processos históricos conduzidos pelos sujeitos ou nações europeias. Não é por acaso que ele argumenta que a visão eurocêntrica do renascimento italiano, enquanto um evento singular e isolado, é problemática e sugere uma abordagem mais inclusiva e global daquilo que chama de revitalizações culturais. Goody desafia a ideia de que o renascimento italiano foi um fenômeno único ao afirmar que houve múltiplos renascimentos ao longo da história, em diferentes partes do mundo. A essa concepção de marco inicial transformador positivo é tão emblemática para a história da hegemonia europeia, que segundo as palavras de Goody, o renascimento italiano, “não só serviu para caracterizar uma revitalização da atividade artística e científica, mas assinalou a decolagem para a prosperidade econômica, o capitalismo, a conquista mundial e a modernização, todos intimamente inter-relacionados” (Goody, 2011, p. 15-16).

Ao questionar a ideia de que o renascimento europeu foi um evento singular e sem paralelo, o antropólogo inglês demonstra que muitos dos avanços atribuídos ao renascimento italiano têm precedentes em processos históricos pré-modernos e, o mais importante, é tributário de circularidade de noções, valores e práticas advindos de outras partes do mundo conhecido entre os séculos XIV e XV. Novamente não é coincidência Goody propor o exercício comparativo do renascimento italiano com outros períodos de florescimento cultural, como quando trabalha a era dourada do Califado Abássida (750-1258) ou da Dinastia Song na China (960-1279). Ao apresentá-los como processos potenciais do desenvolvimento social para diferentes contextos históricos e geográficos, Goody pretende desafiar a narrativa eurocêntrica e promover uma abordagem inclusiva e comparativa das histórias globais. Fruto de uma provocação também comum entre os historiadores, ressuscitamos a pergunta: por que ainda usamos o conceito de renascimento como marco temporal que singulariza a experiência histórica, tornando-a referência da superioridade civilizatória ocidental?

O principal limite do vocábulo “renascimento” é que ele vem de uma concepção evolucionista da História, para a qual tudo que é posterior ao século VI e anterior ao século XIV (Idade Média) representaria o triunfo do barbarismo e da religião em detrimento do progresso, do desenvolvimento civilizacional e da liberdade. A Idade Média surge, assim, caracterizada como um período apático entre o apogeu criativo da Antiguidade e a grande expressão artística do renascimento Italiano. Nessas circunstâncias, a aplicação do termo renascimento para conceituar o desenvolvimento escolar e artístico específicos dos séculos VIII e XII sustenta severas críticas: primeiramente, no que diz respeito à aplicação de um termo e de uma concepção não originais ao período em questão. Tanto os francos pepinidas, quanto os pensadores e teólogos do século XII não utilizaram essa nomenclatura para designar as transformações culturais que vivenciavam. Em segundo lugar, não podemos qualificar como avanços as mudanças desses períodos, uma vez que os agentes históricos envolvidos nelas, muitas vezes, não as encaravam dessa maneira. Além disso e de maneira mais preocupante, existe a possibilidade de uma grande confusão de usos no emprego do termo “renascimento”: como distinguir o renascimento do século XII do renascimento italiano (séc. XV), ou mesmo da chamada *renovatio* Carolíngia (séc. VIII)? Com muitas proximidades entre um movimento e outro, principalmente se considerarmos a reivindicação que eles fizeram da herança literária greco-romana, parece que uma perspectiva de continuidade ininterrupta inviabilizaria a análise dos aspectos exclusivos que definiram cada um desses florescimentos culturais.

Como salientamos anteriormente, corremos o risco de tornar os eventos dos séculos XIV e XV um resultado que determina a forma de análise do desenvolvimento cultural dos séculos precedentes. É desse pressuposto que pretendemos fugir. Afinal, enquanto no século XII o mundo letrado se abria aos leigos (Bovo; Amaral; Silva, 2013), havendo o que alguns autores chamam de um laicização da cultura ou, especificamente, a configuração e disseminação de uma concepção de mundo laica através

da escrita latina e em língua vulgar, uma das características principais da *renovatio* Carolíngia foi a hegemonia das igrejas cristãs sobre a escrita latina e sobre a herança do saber antigo, fosse ele cristão ou não, sendo que nenhum ensinamento era previsto fora dos ambientes eclesiásticos (Guerreau-Jalabert, 1981). Perspectivas antagônicas que não explicam uma continuidade histórica peremptória entre um movimento e outro, muito menos os vinculam como embriões do renascimento italiano.

O medievalista norte-americano Charles Homer Haskins, no livro *The Renaissance of Twelfth Century*, de 1927, foi o primeiro a empregar o termo “renascimento” para qualificar o movimento cultural que ocorreu na Cristandade Ocidental durante o século XII. Haskins apresenta o renascimento como o período que originou vários dos traços daquilo que Jacob Burckhardt atribuiu ao século XV. Ao concentrar-se principalmente no renascimento literário clássico, Haskins sustentou que não eram as cidades italianas, mas, sim, os mosteiros medievais e as escolas catedrais que lançaram as bases para a racionalização e a secularização em pleno século XII. Segundo ele, o século XII teria vivido um renascimento cultural da mesma magnitude do renascimento italiano.

Existiu um Renascimento italiano, não importa como o chamemos [...], porém devemos reconhecer que o grande Renascimento não foi único nem tão decisivo como se supôs até agora. O contraste cultural não foi tão agudo como acreditaram os humanistas nem seus seguidores modernos e durante a Idade Média se produziu ressurgimentos intelectuais cuja influência deixou rastro nos anos posteriores, possuindo o mesmo espírito que o movimento do século XV (Haskins, 2013, p. 9).

Enquanto uma época de efervescência cultural, o século XII evidenciou centros intelectuais que contemplaram o ressurgimento dos saberes clássicos, da retomada do latim como língua universal, do desenvolvimento da poesia nesse idioma, da recuperação do direito romano, do florescimento da historiografia nos monastérios, da fusão da cultura árabe e grega com a cristã, da evolução de ciências como arquitetura, medicina, física, matemática, astronomia, astrologia, alquimia e filosofia e sua contribuição para evolução científica das universidades. Não foi um movimento circunscrito a um ambiente, território ou monarquia, tendo a mesma universalidade atestada por Johan Huizinga em seu *Outono da Idade Média* (2010 [1919]). Logo, para Haskins, o “renascimento do século XII” aparece como cume de um processo longo, sem rupturas bruscas, de evolução intelectual e artística. Uma marca da singularidade da civilização medieval que se entende partícipe e perpetuadora da cultura latina romana. Sem dúvida, houve diferenças entre a *renovatio* carolíngia do século VIII, a *renovatio* otônida do século IX e o “renascimento do século XII”, mas o autor se preocupa em pontuar as reminiscências desses movimentos e a condição de universalidade das iniciativas da intelectualidade latina, sobretudo na filosofia, poesia e ciência, durante o século XII europeu. Haskins fez do renascimento do século XII a marca cultural da Idade Média (Melve, 2006). Entretanto, ao voltar sua análise apenas para as obras latinas, sem comentar os avanços de uma produção em língua vulgar, Haskins deixou de lado as influências desse duplo movimento de produção intelectual (eclesiástico e laico) na sociedade feudal.

Nós devemos nos limitar ao Latim deste renascimento, a retomada do aprendizado no sentido mais largo – o Latim clássico e sua influência, a nova jurisprudência e a mais variada historiografia, o novo conhecimento dos gregos e árabes e seus efeitos sobre a ciência e a filosofia ocidentais (Haskins, 2013, p. 8).

O fundador da história da arte Erwin Panofsky, em sua obra *Renaissance and Renascences*, de 1960, na qual reuniu algumas conferências ministradas na Galeria Nacional de Retratos da Suécia, em 1952, seguiu o caminho já indicado por Haskins e trabalhou com a hipótese de que o “proto

renascimento” do século XII teria sido o embrião do movimento renascentista dos séculos XIV e XV italianos. Num capítulo de abertura emblemático, o historiador alemão destaca a ambiguidade em torno do conceito de “renascimento”, assinalando sua paradoxal condição de autodefinição e de autoengano (2013, p. 27). De acordo com esse historiador alemão, foi no norte da França que se deu origem ao movimento revelador do conhecimento da Antiguidade – o humanismo. Esse “proto humanismo” ensejou mudanças significativas nas artes e na forma de a Idade Média gestar a arte e a cultura da Antiguidade legadas pelas lentes da *renovatio* carolíngia. Entretanto, apesar desses múltiplos renascimentos medievais terem ativado a retomada de referências artístico-culturais da Antiguidade, ambos distinguem-se do renascimento italiano, o único que merece o “R” maiúsculo, como afirma Panofsky, pois a qualidade com que utilizou as referências da Antiguidade clássica impõe inúmeros distanciamentos com os primeiros movimentos de renovação.

A distância criada pelo Renascimento [italiano] despojou a Antiguidade da realidade. O mundo clássico deixou de ser posse e ameaça, para converter-se em objeto de uma nostalgia apaixonada que encontrou expressão simbólica na reaparição desta visão encantadora. Ambos renascimentos medievais, à margem das diferenças existentes entre a *renovatio* carolíngia e a “renovação do século XII”, desconheciam essa nostalgia. A Antiguidade, como o velho automóvel de nossa similar família, seguia estando a mão, por assim dizer. O Renascimento se deu conta de que Pã estava morto; de que o mundo greco-romano era algo perdido como o Paraíso de Milton e apenas suscetível de ser recordado pelo espírito. Pela primeira vez o passado clássico apareceu como totalidade desligada do presente; portanto, como ideal ansiado ao invés de realidade utilizada e ao mesmo tempo temida. (Panofsky, 2013, p. 119)

Os renascimentos medievais tomaram a Antiguidade clássica como parte integral de suas vidas. Não um legado ou uma tradição, mas a continuidade de uma perspectiva iniciada com a helenização da cultura romana, na qual tinha-se a perspectiva de manutenção junto às práticas escriturárias latinas medievais. Portanto, a performance artístico-cultural da Antiguidade clássica não era passado, mas presente vivificado cotidianamente. Por isso, o medo de valorizar os referenciais pagãos, de não demonstrar os princípios cristãos presentes nas práticas intelectuais latinas. Para Panofsky, a Idade Média teve renascimentos transitórios justamente pela coetaneidade com que considerou as referências da Antiguidade Clássica. Nesse sentido, o Renascimento pode ressuscitar a alma da Antiguidade, tornando-a permanente e seu legado onipresente.

Tanto Panofsky quanto Haskins concentraram suas análises nas obras latinas do século XII, sem comentar os avanços da produção em língua vulgar e os ecos dessa circularidade cultural no florescimento intelectual e artístico. Apesar de tributarem ao renascimento do século XII boa parte das origens da retomada dos clássicos da poesia latina, ambos os historiadores, seja para divulgar a cultura medieval ou ainda para enaltecer as singularidades da apropriação do legado cultural antigo, não se preocuparam em confrontar os limites do uso do termo “renascimento”. Para eles o emprego da “R” maiúsculo ou minúsculo – renascimentos para os eventos medievais e Renascimento para o caso italiano – já denotava as especificidades dos processos históricos envolvidos nesses diversos florescimentos artístico-culturais.

O medievalista francês Jacques Le Goff, por exemplo, não dedicou uma obra integral a pensar o “proto renascimento do século XII” e suas relações com o renascimento italiano. Porém, contemporaneamente a Panofsky, em seu livro *Os intelectuais na Idade Média* (1957), destacou a emergência do ofício de pensar e seu ensino como um dos elementos-chave para pensar o florescimento de novas práticas culturais durante o século XII.

Entre tantas palavras, eruditos, doutos, clérigos, pensadores (a terminologia do mundo do pensamento sempre foi vaga), essa designa um meio de contornos bem definidos: o dos mestres das escolas. Anuncia-se na Alta Idade Média, desenvolve-se nas escolas urbanas do século XII, desabrocha a partir do século XIII nas universidades. Designa aquele cujo ofício é pensar e ensinar seu pensamento. Essa aliança da reflexão pessoal e de sua difusão num ensino caracteriza o intelectual (Le Goff, 2003, p. 23).

Em busca dos aspectos que ajudaram a definir e a autoidentificar o ofício do pensar e do ensinar um determinado pensamento, Le Goff se deparou com os elementos que formataram os humanismos medievais. A escola de Chartres, fundada por Fulberto de Chartres (980-1025), tornou-se um espaço fundamental para o processo de identificação do intelectual nascente por promover um conhecimento específico sobre a natureza do homem, compreendendo-o como um ser que age racionalmente e transforma-se, numa autogestão de si e das coisas. Sem fazer uso da noção de “renascimento”, esse medievalista demonstra que foi a partir dos ambientes “escolares” que surgiram as manifestações do humanismo medieval. Esses ambientes de manifestação inicial, que são as escolas catedrais do século XI, evoluem para lugares de ensino cada vez mais institucionalizados (Universidades), organizados e fundados no princípio da autonomia intelectual. Em um processo de longa duração, como fica patente na última parte do livro, dedicada a pensar a transformação dos universitários medievais em humanistas, Le Goff evidencia o processo pelo qual passou o pensador, ou melhor, o intelectual na autonomização da sua condição do pensar, definindo-a como um ofício/arte que se realiza no ensinar. Nesse cenário, os renascentistas “fecham” o livro ganhando destaque não pela intensificação do humanismo que professavam, mas pela progressiva elitização e consequente isolamento do homem comum a que se submeteram. A imagem escolhida por Le Goff é o contraste entre o professor, dedicado ao ensino, cercado pelo auditório espremido e o erudito solitário em seu gabinete (Le Goff, 2003, p. 180-197).

O medievalista britânico Christopher Brooke foi mais longe que a tradição historiográfica anterior, questionando a validade do uso do termo “renascimento” para retratar a crescente produção intelectual e artística característica do século XII. Em sua obra *The Twelfth Century Renaissance*, de 1969, Brooke defendeu que a expressão “renascimento” não tinha um significado preciso. Para ele, a História ainda estava longe de entender o movimento estruturado no século XII, cuja base era a profundidade do amor e do interesse desses homens pela Antiguidade e sua possível vinculação com o humanismo do *Quattrocento* italiano. Segundo Brooke, gramática, lógica, direito canônico, organização religiosa, arte e arquitetura, poesia em língua vulgar, cada um desses elementos deve estar presente no nosso espírito se quisermos prestar justiça à riqueza do tema do movimento cultural iniciado em territórios europeus durante o século XII. Para o autor, na segunda metade do século XII espalhou-se a consciência das novas realizações, especialmente entre os que cultivavam a arte e a poesia. Uma nova perspectiva histórica desenvolveu-se. O interesse pelo saber clássico despertou a preocupação com o indivíduo e suas emoções. O saber ocupou um lugar específico e uma sistematização própria. Se durante os séculos X e XI os centros do saber estavam centrados nos mosteiros e catedrais, no século XII, eles passaram a se situar em escolas não monásticas, ampliando seu campo de ação. Paris e Bolonha foram os principais pólos de difusão desse saber secular (Brooke, 1972). Um movimento cosmopolita, irradiado desde os territórios capetíngios, que pela intensa movimentação intelectual – e também populacional, haja vista as ocupações francesas dos principados italianos – pode ser identificado também nas contribuições de pensadores de outras localidades como Godofredo de Monmouth da Inglaterra, Wolfram von Eschenbach dos territórios germânicos, Graciano de Bolonha, entre outros.

Outros medievalistas retomaram o tema nas décadas de 1980 e 1990 (Verger, 1999). Situado num cruzamento entre os debates historiográficos da História das Mentalidades, da Nova História Cultural e da formação marxista, Georges Duby apresentou uma nova visão sobre o “renascimento do século

XII” e sua desvinculação definitiva do movimento cultural do renascimento italiano. De acordo com Duby, no seu ensaio O “*Renascimento*” do século XII: *audiência e patrocínio*, publicado originalmente em 1982, o uso do termo “renascimento” é muito perigoso, visto que para retratar as mudanças culturais nos séculos medievais e modernos, seria mais salutar utilizar a noção de movimento. Para o autor, os movimentos culturais não têm começo e fim determinados na cronologia dos séculos, eles podem ser de longa, média e curta duração, constituiriam expressão da ação de grupos sociais específicos ou, ainda, se apresentarem em espaços diferentes, motivados por atores diversos que não mantiveram contato uns com os outros. Segundo ele, as novas iniciativas culturais e o avanço na produção artística, científica e intelectual são indissociáveis do progresso material. Esse é um ponto fundamental da argumentação de Duby (2011, p. 143-144), pois sem considerarmos o contexto material, não explicamos o alcance dos movimentos culturais e, principalmente, seu impacto.

Preocupado em analisar as “mudanças materiais” que serviram de alicerce ou estímulo para o sentimento de superação da Antiguidade alimentado pelo século XII, Duby define esse movimento cultural através da emergência de um sistema ideológico próprio da aristocracia laica, cavaleiresca e guerreira, feudal e monárquica. Para ele, em torno da noção de cavalaria houve uma reviravolta fundamental para cristandade ocidental: os monopólios culturais deixam de ser exclusivos do ambiente eclesial e a sociedade cavaleiresca passa a participar e produzir na cultura escrita; além disso, a consciência do progresso permite a esses grupos culturais deixarem de contemplar a existência humana de maneira pessimista, passando a compreendê-la como uma conquista, uma oportunidade para elevação e para o aperfeiçoamento (2011, p. 146). Da mesma forma que Le Goff indicara no final da década de 1950, Duby elegera a região de Chartres, na Ille-de-France, como espaço do surgimento das concepções intelectuais que sustentaram uma nova abordagem da herança romana clássica. Se antes o uso da palavra *renovatio* – como entre os carolíngios – tinha por objetivo exumar o brilho primitivo do que se julgava admirável, a partir da segunda metade do século XI, a perspectiva mudava radicalmente e “renovar” passava a ter uma conotação generativa. Paralelamente, a influência que os mestres passam a ter na sociedade era significativa:

contratados em número cada vez maior nas cortes, onde sua função, julgada cada vez mais necessária, era retribuída cada vez melhor, esses intelectuais foram os artesãos do encontro entre a cultura leiga e a cultura erudita, isto é, os propagadores mais eficazes de um “renascimento”, do qual a escola era a grande oficina. (Duby, 2011, p. 154).

Explorando os rastros deixados por Haskins, Le Goff e Brooke, Georges Duby inovou ao identificar a circularidade cultural entre a oralidade comum às manifestações culturais aristocráticas e a escrita latina, meio oficial e sagrado de manifestação da verdade revelada, cujo monopólio era até então eclesiástico. O movimento cultural do século XII é, pois, importante historicamente por dar vazão a uma nova cultura, entendida no sentido amplo, de aquisição de novos hábitos, novas ideologias, novas práticas. Sem dúvida a inspiração Romana clássica está presente, mas ela já estava antes. O que mudava no uso dessa referência clássica era a perspectiva generativa de superação. Não foi à toa que a frase de Bernardo de Chartres, citada por João de Salisbúria no seu *Metalogicon* tornou-se representativa do espírito da época: “Os modernos comparados com os antigos são como anões aos ombros de gigantes. Se os anões conservam o assento, podem certamente ver até mais longe do que os gigantes” (1929, p. 136).

Todos esses historiadores, de uma forma ou de outra, reconheceram no século XII uma mudança essencial nos modos de produção do conhecimento humano. Se eles não se perpetuaram, no sentido de conservarem sua centralidade à revelia das críticas de conjunto feitas pelos humanistas do século XIV, como Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, isso teve a ver com a forma como a tradição passou a ser encarada por esta subsequente geração de pensadores. Nesse ponto, Hannah Arendt defendeu no

seu livro *Entre o passado e o futuro* (2005) que a tradição intelectual escolástica, vinculada aos ambientes universitários coetâneos aos humanistas do século XIV, foi severamente criticada e tudo ligado a ela transformado em referenciais de retrocesso que precisavam ser esquecidos ou superados. Dessa maneira, a crise da tradição significava a perda do fio condutor, dos ideais transcendentais que, durante um longo tempo, haviam conferido segurança na forma de produzir conhecimento e de alicerçá-lo. Segurança esta baseada na repetição de saberes instituídos como fundadores e verdadeiros. Por consequência, a noção de autoridade, entendida como um contrato de submissão e obediência, deixava de ser instituída *a priori* e passava a ser vista como uma convenção humana, que se alterava no tempo e no espaço. Dessas referências partem as iniciativas emancipatórias, satíricas e irônicas relativas ao passado imediato promovidas pelos humanistas do século XIV. Elas se explicavam e se justificavam muito mais pelas suas *disputationes* coetâneas com os escolásticos universitários do que por um “espírito italiano” genuíno e genial como definiram muitos pensadores e historiadores acadêmicos ao longo dos séculos XIX e XX. Justamente por isso, devemos recompor alguns percursos historiográficos em torno do renascimento enquanto conceito histórico.

Renascer: o purgatório de Nápoles

Um corno, estranha figura da mística napolitana, indica a *Via dei Vico al Purgatorio* em Nápoles. A dois passos dessa encruzilhada situa-se a Igreja do *Purgatorio ad Arco* que, como muitos edifícios da urbe napolitana, mostra-se mais no subterrâneo do que na superfície. Descemos o primeiro lance de escadas e o que encontramos é uma mistura de terra, ossos e moedas que, jogadas pelos turistas, indicam a manutenção do mito do purgatório. Dante Alighieri, na sua *Divina Comédia*, foi quem ressuscitou o purgatório do imaginário medieval para a modernidade. William J. Connell (2012), foi um dos historiadores que destacou as idiossincrasias que o purgatório trazia para a superfície da modernidade:

apresentar uma explicação que seja inteiramente satisfatória para o novo modo de escrever sobre o passado que se desenvolveu durante o início do Renascimento Italiano. A Itália medieval tinha a mais rica tradição de escrita de crônicas de qualquer parte da Europa. Concorrendo as reivindicações imperiais e papais à universalidade, as cidades-estados individuais tinham um interesse material na construção de registros duráveis na forma de crônicas de cidades que contavam alianças, privilégios, constituições e tradições e controvérsias religiosas passadas. Algumas das mais impressionantes crônicas medievais e obras históricas, como as de Salimbene de Parma, foram escritas por frades franciscanos. A piedade franciscana parece ter dado aos autores uma perspectiva *supra-partes* e independente da comuna a partir da qual puderam julgar na primeira pessoa sobre os eventos contemporâneos, embora suas crônicas não pudessem pretender ser uma história crítica. Argumentou-se também que a Peste Negra, que atingiu a Itália especialmente em 1348 e retornou a cada década aproximadamente até o final do século XVII, despertou um interesse intenso na comunidade em comemoração e preservação do passado. Esse parece ter sido o caso, especialmente após a primeira recorrência da praga em 1361-63, quando ficou claro que a doença não era uma catástrofe isolada, mas sim algo cuja possível recorrência teria que ser levada em consideração ao planejar a catástrofe futura. Houve, assim, uma nova compreensão da fragilidade de todas as coisas humanas e um novo cuidado para preservar sua memória, seja pela construção de capelas fúnebres ou pela manutenção de registros escritos. (Connell, 2012, p. 348).¹

Nesses termos, uma nova forma de escrever a história emergiu a partir de um renascimento que não era menos literal que literário: o espectro da morte de milhares de habitantes do norte da península itálica se substanciava a partir da multiplicação das formas de gravar suas presenças pela memória.

Historiae Venetae libri XII, de Pietro Bembo, publicado em Veneza no ano de 1551; *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades* de Flavio Biondo, e *Istorie fiorentine* de Niccoló Machiavelli, ambos de 1531, assim o atestam. No front de batalha de italianos *versus* franceses: *Storia delle guerre civili di Francia*, de Arrigo Caterino Davila, publicado em 1630; *Historiae su temporis*, de Paolo Giovio, publicado em 1550. No binômio italianos *versus* espanhóis, após a conquista de Nápoles por Afonso I de Aragão, em 1442 temos as crônicas: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri* de Bartolomeo Facio, de 1563. Herdeira de uma tradição popular que via na *vendetta* um ritual de renovação, a literatura sobre a guerra evocava o Peloponeso e se fazia notar também na Igreja com uma *Histoire du Concile de Trente*, escrita por Paolo Sarpi, em 1619. Todavia, para Connell (2012), nenhuma dessas empresas influenciou mais a história desse tempo do que a obra de Leonardo Bruni, *Historiae Florentini Populi*, iniciada em 1414 e finalizada em 1442. Na obra, a história da cidade de Florença é apresentada de maneira genealógica com o apoio de discursos de figuras históricas, bem como documentos acerca das batalhas históricas. Na pena de Bruni, a história de Florença é a história de sua libertação, de sua afirmação identitária como justificativa para sua autonomia política. Por essa razão, Connell afirma que Bruni teria inventado uma das mais remotas concepções modernas da política e também de sua história (Connell, 2012, p. 352).

Da identificação de um padrão discursivo objetivado até sua posituação em torno de uma tese, a história do renascimento iria percorrer um longo caminho. Para Edoardo Tortarolo (2012), esse caminho seria reforçado entre 1600 e 1800 quando a aspiração universalista do humanismo, bem como o acirramento das disputas religiosas, dariam lugar às obras: *Storia universale*, de Francesco Bianchini, publicada em 1697; *Mappamondo istorico*, de Antonio Foresti, de 1690; *Rerum Italicarum Scriptores*, de Ludovico Muratori, publicada em 1723; *Istoria dell'impero germanico e dell'Italia*, de Carlo Antonio Pilati, de 1769. A importância dessa passagem reside na formulação da História como campo de saber no qual a universalidade é aspirada como princípio de corroboração, facultando a temas como o renascimento uma centralidade tão absolutista como se projetava na concepção de poder da época.

Essa centralidade absolutista seguiria uma prescrição narrativa próxima do exercício da pregação, um exercício que desde os sermões de Girolamo Savonarola e Vicente de Paulo estava direcionado no sentido da projeção de imagens na cabeça dos ouvintes. Na “fogueira das vaidades”, como enunciou o pregador florentino que chegou a ser prefeito da cidade de Florença e também ganhou uma menção no famoso tratado de Niccoló Maquiavel, eram colocadas muitas das artes que significavam o renascimento, como é o caso do cavalo esculpido por Leonardo da Vinci. Ao queimar, em matéria ou discurso, esse e outros ícones do seu tempo, o pregador também os imortalizava como o objeto de disputa de poder que sua representação significava. O pregador também se imortalizava como aspirante a um poder absoluto que ganharia cada vez mais força na época moderna. O tom parenético dessas disputas iria transparecer em obras como a de Lorenzo Valla, *La falsa donazione di Costantino* (1517), e *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1500), de Giorgio Vasari, na qual os personagens históricos foram, não raras vezes, descritos como mártires ou demônios de seu tempo.

A superexploração do potencial representativo da arte, contudo, acaba por desvalorizá-la como meio de explicação do período. Somente com Giambattista Vico, em *Scienza Nuova* (1725), é que a importância de uma história da arte como uma história do renascimento será revalorizada. Na Alemanha, com um Leopold von Ranke interessado em sondar o caráter universal do poder ocidental, quadros e esculturas, mas sobretudo o mecenato católico, serão ressuscitados como objetos centrais no entendimento da época. Na França, um Jules Michelet empenhado em destacar as singularidades dos poderes nacionais também irá dispor das imagens e sons da pátria. Esse movimento de retomada da arte como objeto de estudos seria caracterizado pela interpenetração não da cultura franco-italiana, como abordado por Jules Michelet, mas pela relação entre a cultura germânica e a latina na configuração

de uma modernidade cuja mirada é inspirada pelo binômio persas versus gregos. À revelia da famosa disputa entre Ranke e Jacob Burckhardt, o seu mais importante estudante no recorte aqui estabelecido, o renascimento ocupará uma transversalidade que reinventou a narrativa historiográfica vigente:

Há aqui, de fato, uma certa inflexão em sua obra. É claro, e é importante que se diga, a série de histórias nacionais, ou histórias de Estados, escrita por Ranke, possuía como fundamento a história universal, e esta, por sua vez, nada mais era do que uma história européia. Porém, uma história européia pensada não mais a partir do princípio universal (como no caso dos povos romano-germânicos ou da história dos Papas), mas concebida agora pelo princípio dos temas nacionais, princípio que guiou seus estudos até a idade avançada. (Fernandes, 2006, p. 4).

Jules Michelet seguiu tais diretrizes no seu *Introduction à la Renaissance*, sétimo volume da obra *Histoire de France*, publicada entre 1833 e 1855 (p. 34), quando estabeleceu o conceito histórico de Renascença. Voltaire e Stendhal já tinham empregado o termo renascença, mas seu uso não tinha a amplitude de um conceito histórico. Até então o termo renascença não configurava o peso conceitual da caracterização de um tempo, de um período histórico, de um lugar ou de uma sociedade em comparação com outras.

Segundo Lucien Febvre, Jules Michelet “criou uma noção histórica, a noção de uma fase a compreender e a definir da história humana do Ocidente” (1995, p. 46). Febvre afirmava que o conceito de Renascença como conceito de época, teria sido utilizado pela primeira vez em um curso ministrado por Michelet entre 1840-1841. Para o fundador dos *Annales* todas as ideias de renascença que existiram antes do conceito desenvolvido por Michelet eram fragmentadas e não se direcionavam a conformar um momento histórico abrangente. Referiam-se, por outro lado, a momentos específicos, na maioria das vezes no campo das artes. Portanto, antes de Michelet não existia a Renascença, enquanto momento histórico específico, e, sim, as renascenças.

A Renascença de Michelet é uma época na qual o homem, enquanto gênio de si, foi capaz de assumir sua condição de criador e produzir autonomamente reflexões e práticas cujo objetivo era a satisfação de si mesmo, enquanto humanidade. “O homem se encontrou. [...] sondou as bases profundas de sua natureza. Ele começa a assessorar-se da Justiça e da Razão” (MICHELET, 1855, p. 02-03). Para o historiador, quando a cultura humanista italiana difundiu os preceitos do humanismo como forma de orientação ocidental a partir de um choque entre a cultura latina e a anglo-saxônica. A maior contribuição de Michelet, em termos de construção do conceito histórico foi superar a explicação, universalizada até então, de que a Renascença era uma renovação restrita ao ambiente artístico. Ao aglutinar dois importantes movimentos do período, a própria Renascença e a Confessionalização, Michelet fez nascer uma visão integral do renascimento italiano e da maneira como ele teve consequências em outras localidades para além da península itálica, enquanto um movimento de renovação do Direito e da política, que se afastava do catolicismo, integrando as ideias de Lutero e Calvino (Michelet, 1855, p. 63). Se a linearidade estabelecida por Michelet deve-se a delimitação do conceito, à multiplicidade explorada pelo historiador suíço Jacob Burckhardt deve-se sua amplitude.

Aluno de Leopold von Ranke, em 1860, Burckhardt publicou o livro *A cultura do Renascimento na Itália*. Na obra, Burckhardt definiu a individualidade como fio condutor da síntese histórica do Renascimento. São seis capítulos que compõem o livro de Burckhardt: o primeiro deles é “O Estado como obra de arte”, no qual o autor estabelece um pano de fundo para o restante do trabalho pelo estudo sobre os governantes das cidades-Estado da Renascença nos séculos XIV ao XVI. “O desenvolvimento do indivíduo” é o título do Capítulo 2, no qual Burckhardt argumenta que a Renascença italiana foi um período no qual os indivíduos se não viam mais como pertencendo a uma “raça, povo, festa, família ou corporação” em particular. No capítulo seguinte, temos o argumento de que

a reintrodução da filosofia e das formas clássicas e sua “união com o gênio do povo italiano”, teriam levado à regeneração e à influência subsequente da Antiguidade no pensamento europeu ocidental. Em “O descobrimento do mundo e do homem”, são descritas as realizações científicas da Renascença italiana. Em “A sociabilidade e as festividades”, temos o argumento de que “as relações sociais na sua maior e mais perfeita forma agora ignoravam distinções de casta”. No sexto e último capítulo, Burckhardt realizou uma análise da moralidade italiana, na qual reafirmou o individualismo como próprio da Renascença italiana, incutido na religião, constituindo uma experiência grandemente subjetiva. Eis o principal ponto de mutação provocado pela Renascença.

Para o professor de Nietzsche, este foi um momento de “descoberta do homem e do mundo”. Sua representação era condensada na arte, mas sublimada no ser e consubstanciada por um pacto de governança e sociabilidade comum e direcionado, amalgamando um “Estado como obra de arte”. O processo constitutivo deste “Estado” era paulatino, mas não evolutivo. À sua dispersão constitutiva dedicaram-se Michelet e Burckhardt, abrindo um campo de estudos que foi incrementado em uma série de sentidos. No âmbito político, pelo escrutínio das cortes e da emergência das Monarquias absolutistas. No âmbito cultural, segundo uma sondagem cada vez mais vertical da arte e da estética. No âmbito econômico, pela análise do mercantilismo como germe do capitalismo. Nesses termos, ainda que o renascimento tenha sido uma época marcada pelo passado e seu tratamento, sua historiografia esteve envolvida com o presente e o futuro, procurando encontrar, naquilo que se reconheceu como o princípio do humanismo, a fonte para a explicação da contemporaneidade.

Resultado desse processo de negociação, foi a consolidação de uma retórica política da paz em prol da liberdade do indivíduo. Como apontou Martha Nussbaum (2019), essa retórica política da paz foi pavimentada em um território universalista, sediando nas grandes cidades e, portanto, numa cultura cosmopolita, o endereço pelo qual se media a distância em relação ao modo de vida mais culto, mais educado, mais evoluído. Pode-se dizer que o renascimento instaurou uma centralidade para si e também para as grandes cidades, que foi nacionalista porque defendeu a língua e a literatura local, mas também universalista, porque depositou nessa perspectiva cosmopolita, humanista, universalista, as fichas de um mundo melhor.

Por essa razão, não é estranho pensar na contraposição clássico *versus* anticlássico, como Giulio Carlo Argan (1999) a explorou, enquanto querela entre diferentes projetos políticos que derivam das muitas interpretações dos muitos renascimentos. Segundo Argan, de um lado existe uma leitura do classicismo que tende para essa universalidade apolínea e cosmopolita articulada por uma estrutura política de dimensões supralocais; de outro uma leitura apologética da cultura local em que a equidade entre as cidades conduziria, pelos costumes e pela *politesse*, a uma espécie de liga republicana universal.

Nesse ponto, vale a pena fazer um passeio mental à cidade de Roma. Hoje em dia não é comum que os turistas passem pelo eixo monumental que foi construído na época de Benito Mussolini, muito menos que se busque aí nessas construções do início do século XX uma arquitetura que facilite o entendimento do renascimento. Há, entretanto, dois ou três pontos de inflexão a serem considerados. Ao lado do Museu da Cultura Popular de Roma está o Museu da Alta Idade Média, proporcionalmente muito menor que o primeiro. Dentro desse museu se situa uma “Aula Magna”. Toda uma sala de aula que, construída no final do medievo, apresenta não apenas a estética que se costuma atribuir aos renascentistas, como também a matemática com a qual se evidencia sua ciência. Se esse ponto comprova materialmente o que se vinha defendendo nesse texto, que o renascimento é mais antigo temporalmente do que comumente se define, o posicionamento desse artefato arqueológico no coração do eixo monumental de Benito Mussolini indicia um outro tipo de longevidade. A longevidade do projeto estético-político de uma das muitas leituras da renascença. É óbvio que não se está defendendo aqui que o renascimento foi do século XIV até o XX, o que seria um completo disparate! Aponta-se

apenas os usos e a importância da renascença como, mais do que um período, um conceito que guarda na estética uma política e na longevidade, uma vivacidade saudável para a área.

O primeiro ponto que se deve ter em consideração acerca da estética no período renascentista é que a vida podia ser considerada uma obra de arte. Obviamente que não se tratava de qualquer vida, em qualquer lugar ou de qualquer maneira. Forjada no renascimento e registrada por meio da obra *O Cortesão* (1528), de Castiglione, a sociedade de corte teria, segundo Norbert Elias (1987), criado uma repartição de poder própria que encontraria seu apogeu com Luís XIV e sua origem nos principais italianos. Nesta sociedade, a grandeza do príncipe se situava na sua mistificação, construída no âmbito do comportamento real para quem a etiqueta e, no limite, a Monarquia, era sua *arte*. Nesse sentido, Elias (1987) seguia as pistas de Burckhardt (1860) ao descrever uma sociabilidade mediada pelo individualismo, cuja materialidade seria estudada por Jean Delumeau (1983).

A princípio, Delumeau (1983) se dedicou a destrinchar a relação entre a mudança na mentalidade estética e na mentalidade espiritual. A busca pela felicidade, por exemplo, demarcaria essa apologia ao homem, esse culto ao humanismo que teriam caracterizado o homem desde o renascimento como um homem mais hedonista, mais preocupado com as formas de sobrevivência, o que iria desenvolver sua ciência; e com as garantias de um lugar num paraíso *post mortem*, o que iria desenvolver uma preocupação com a regulação da própria consciência, conformada pela confessionalização. Hieronymus Bosch (1450 - 1516) foi um dos artistas mais utilizados por Jean Delumeau para ilustrar suas investigações e análises. Ainda que não se trate aqui de uma história da arte, o autor reconheceu a importância desse campo para o entendimento do período. Mas, afinal de contas, de que maneira a historiografia da arte sobre o renascimento italiano se construiu e por qual razão pôde reforçar a tal ponto o imaginário historiográfico acerca do tema?

De um modo mais tradicional, essa História da Arte se balizou por uma dicotomia inicial que rivaliza aqueles autores preocupados com a representatividade da arte e outros com a sua formatividade. Para aqueles que não estão familiarizados com uma História da Arte mais específica, os termos podem parecer estranhos e o debate até mesmo despropositado. Vale, portanto, um esclarecimento. Primeiro, considere-se que não raras vezes a História da Arte foi escrita por artistas e filósofos, o que acabou por criar um nicho menos acessível para historiadores de formação mais tradicional. As barreiras entre história da arte e história da cultura começaram a ruir de maneira mais sistemática após o alargamento de fontes históricas proposto com a Escola dos *Annales* que, como veremos adiante, contribuiu para o incremento dos estudos sobre o renascimento. Depois, os dois grupos mencionados aqui abordam, por um lado, formas de leitura e recepção da arte que seriam essenciais para estudos vindouros, como os de Roger Chartier, em seu artigo “O mundo como representação” e todo o legado de Robert Jauss, em sua estética da recepção. Por outro lado, as técnicas de produção e validação da arte, que serviram como substância de estudos como os de Nikolaus Pevsner, Giulio Carlo Argan, entre outros autores. Quando se fala de representação, em geral, se aborda as referências do artista e a sua recepção pública. Quando se fala de formatividade da arte, se aborda seus modos de produção, suas técnicas e materiais.

No grupo dos autores que defenderam uma história da arte baseada na representatividade da arte para a história está Henrich Wölfflin que defendeu que “a visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte” (Wölfflin, 2006 [1842], p. 14). Para este historiador suíço, a reprodução da natureza possuía um “esquema decorativo definido”, para o qual uma visão linear seria adequada no estudo da noção de beleza que o motivava. Assim, “embora os homens em todas as épocas tenham visto aquilo que desejaram ver, isto não exclui a possibilidade de que uma lei permaneça operando em todas as transformações. Reconhecer esta lei seria o problema central de uma história científica da arte” (Wölfflin, 2006, p. 23). Na busca de um “espírito da época” Wölfflin, indicava no Renascimento uma mudança nas formas de representação

por meio de sua capacidade de síntese: “o quadro tátil transformou-se em quadro visual – a mais decisiva mudança de orientação que a história da arte conhece”. (Wölfflin, 2006, p. 26). A importância dessa história da arte para uma história do renascimento reside no escrutínio das formas de ver as muitas imagens que o renascimento criou. Trata-se de uma parada para pensar se aquele São Mateus para quem apontou Caravaggio em seu famoso quadro foi visto da mesma maneira por pessoas de diferentes camadas sociais, origens culturais ou mesmo faixas etárias ou gêneros distintos. Trata-se de uma parada para pensar que a obra de arte, como fonte histórica, não se reduz a si mesma, mas deve ser considerada como uma ligação, como uma relação que se estabelece com seu tempo. Eis uma das robustas contribuições da história da arte para a história do renascimento.

Para Erwin Panofsky (2013 [1960]), por sua vez, a arte mostrava muito também no que escondia. Nesse sentido, seu estudo implicaria em distinguir a iconologia da iconografia e, depois, reuni-los. Tratava-se de pensar a relação do artista com a obra, da cultura da cidade ou campo aonde vivia esse artista com a obra que produzia. Tratava-se de pensar as tradições estéticas, lógicas e morais de que a obra era fruto e índice. Ora, se o renascimento resgatou a materialidade clássica, a reinventou pela subjetividade medieval, o que implicava em considerá-la no seu escrutínio. A alquimia de Panofsky (1960) permitiu o incremento de trabalhos como os de André Chastel (1991) que, rebatendo uma centralidade Renascentista, atentava para o fato de que o artista não existia no Renascimento. Herdeiro do “tempo das catedrais”, integrava uma corporação de ofício que, como tal, obedecia muito mais a uma cultura popular de acento medieval do que a uma celebração humanista do gênio consciente e deliberadamente.

Segundo Chastel, “para o Renascimento, *artifex* é aquele que participa com os seus próprios meios numa empresa geral que visa, segundo o velho lema, o belo e o útil” (Chastel, 1991, p. 171). Sua atividade se dá nas *oficinas* e a remuneração destas atividades era baixa. Existiam regras para o estabelecimento de contratos, havendo o desenvolvimento de formas jurídicas que os garantissem. Somente com a regulamentação das relações comerciais é que o individualismo renascentista torna-se uma norma. Nesse sentido, aos mercadores foi atribuída a coautoria dessa arte renascentista, bem como ao período reinstaurada a sua completude (Delumeau, 1983). Desse conjunto emergiu a conformação de um “gueto” artístico, em que o reconhecimento mútuo constituiria o distintivo “formativo” deste tipo de análise. Nela, a obra de arte passava a ser reconhecida pelo conjunto de práticas de que resultava, expressando, em sua formatividade, uma sociabilidade que a legitimava e retroalimentava (Pareyson, 1984).

Quando aplicada ao campo literário, essa formatividade considerava a diversidade dos escritos da época (Ariés; Duby, 1990) como signo de algumas continuidades que impediam a constituição de uma história cíclica, cujos contrastes permitiram a radicalização abusiva do conceito de ruptura. Paralelamente, Roger Chartier (1991), assinalou que não se tratava apenas de classificar suas representações, mas também situá-las na cosmologia vigente. Como se pode perceber, embora cada um dos grupos de estudos da história da arte no renascimento afirmasse a sobreposição da representatividade ou da formatividade da arte como princípio de investigação do seu objeto, a arte no renascimento, ambos reconheceram e intercambiaram esses sentidos em seus estudos.

Não obstante, ainda que não reconhecido por muitos historiadores ou mesmo que não tenha se alinhado ao que chamamos aqui de história da arte, Michel Foucault (1981/2002) apresentou um adendo ou uma ironia ao debate. Foucault destacou a emergência de um novo paradigma a partir de uma espécie de transbordamento da cultura precedente que, articulada pelo princípio da representação mimética, permitia o estabelecimento de um diálogo com o receptor e a proliferação dos “padrões discursivos” em trânsito, consubstanciando um jogo de poder na literatura e também nas artes imagéticas, como foi o caso da pintura *As meninas*, a partir do qual o cientista social iniciou sua obra *As palavras*

e as coisas. Para Foucault, a forma da representação confundia-se com o próprio modo de fazer a coisa representada. Nesse sentido, o autor teria fundido os argumentos dos grupos supracitados ao dirimir a lógica de partição que sustentava uma eventual oposição. No campo da história da arte pictórica ou arquitetônica esse argumento não parece ter tido um grande impacto; no campo de uma história da literatura – também da arte – sim, mas isso não se deve somente à Foucault.

Muito antes, Ernest Kantorowicz (1959) já tinha assinalado que era possível divisar uma política no latim, como *lingua mezzo-teologica* desde o:

século XIII, [quando] o *corpus reipublicae mysticum*, encabeçado pelo príncipe, [foi] comparado ao *corpus ecclesiae mysticum*, encabeçado por Cristo. Prescindindo aqui do muito óbvio paralelismo com os “corpos místicos” eclesiásticos e seculares que foram examinados em outra conexão, é apropriado indicar a importância da doutrina aristotélica sobre a sociedade humana (ou o Estado) como uma entidade com fins morais e políticos. Foi, em última análise, o conceito baseado em Aristóteles, indicado repetidas vezes pelos juristas, que o Estado era um *corpus morale et politicum*, que mais tarde se opunha ao *corpus mysticum et rituale* da Igreja, com a mesma facilidade com o qual Dante reuniu em um denominador comum o paraíso terrestre e o paraíso celeste como os dois objetivos da humanidade. (Kantorowicz, 1959, p. 21)².

Nessa política da língua (Burke, 2010), a ascensão vernacular coadunava tanto com a emergência da cultura popular como fonte para a cultura erudita, como quanto objeto para manobras políticas (Certeau, 1995). Não obstante, esse incremento do latim, como já assinalamos anteriormente, ocorreu desde meados do século XIII, quando um processo de escolarização já tinha sido iniciado pelos monges cristãos, sobretudo na França. Na Itália, ainda que Dante seja reputado como um dos pioneiros na publicação em língua vernácula, já São Francisco de Assis parece ter se aventurado na legenda dos homens e palavras locais (Chatéllier, 1994). Nestas terras, segundo Maquiavel (1532-1998), uma atração crescente pelo governo monárquico e o desenvolvimento de um sentimento de pertencimento local se combinariam em prol de uma língua, um território e uma fortuna comum que se efetivou em paralelo a uma sofisticação da cultura visual do renascimento que implicou na transcendência dos valores de regulação da estética para a cidade e, no limite, para o cotidiano (ARGAN, 1984).

No campo da estética, filósofos como Luc Ferry (1994), sustentaram a tese de que os homens da antiguidade e medievo viam a arte como um microcosmo inserido num macrocosmo aonde se situava uma noção comum do belo e pelo qual se estabelecia um parâmetro universal de beleza. Os modernos, por sua vez, viam a obra a partir de uma subjetividade individual e individualizante, que procuraria submeter os outros ao próprio gosto. Para o autor, ambos mantêm uma aspiração ao universalismo, variando a direção do seu dínamo. Assim como no caso dos trabalhos dos fundadores “historiográficos” do conceito de renascimento, também na História da Arte e na Estética as marcas do tempo, do espaço e do propósito com que foram escritos se fazem sentir.

Nesse ensejo, para Ferry (1994), o juízo do gosto de Immanuel Kant serviu como guia para esta transformação na percepção estética. Ali, a estética moderna parte de uma antinomia que gira em torno da comunicabilidade do juízo estético como condição da possibilidade de transcendência do indivíduo em relação à própria subjetividade pela problematização do gosto. Como a beleza desperta as ideias da razão que estão presentes em todo homem, o objeto belo reconcilia natureza e espírito de modo contingente e, ampliando o entendimento de seu observador, o conduz à transcendência de si. Nesse sentido, a arte exige do artista e do receptor o esforço de “pensar-se no lugar do outro”, no que se cria uma suposta comunicação direta, que foi intensificada no renascimento, forjando seja a individualidade, seja o antropocentrismo (Ferry, 1994, p. 127).

Ainda segundo Ferry, para Hegel, no século XIX, esse parâmetro teria sido de tal maneira aperfeiçoado que deixaria de existir, passando ao domínio de uma espécie de “natural” impossível de ser sentido pelo homem, cuja razão teria transcendido para outra esfera (Ferry, 1994, p. 196). Era decretado o fim da história pela universalização do Ser. Para Nietzsche, a evolução sensível e racional prevista em Hegel constituía uma falsificação de si, em que o homem superficializa sua existência, generalizando seu discurso. O individualismo moderno, cuja genealogia levaria ao classicismo resgatado pelos homens dos séculos XIII-XV, aspiraria ao igualitarismo e à homogeneização. Consoante a isso, Nietzsche incita à desfetichização do sujeito (Ferry, 1994, p. 247): era preciso reconhecer que “gosto é só o que se discute”, como escreveria o filósofo no livro *Humano, demasiado humano*. Eliminando a distância entre o juízo e a coisa, Nietzsche instaura o estudo da adequação da representação ao gênero como princípio de validação da arte, saqueando do mestre Jacob Burckhardt, portanto, a centralidade renascentista como princípio de medição do tempo, do espaço e do homem na história.

Quando apresentou o livro *Homos Aestheticus*, Luc Ferry (1994) tinha como objetivo demonstrar quando e como o homem moderno cingiu-se em dois: um que produz a arte com o que tem e como pode e outro que produz e analisa a arte de acordo com uma negociação que faz com os outros homens de seu tempo. Este homem mais relacional está ligado aos parâmetros de representatividade da arte; o outro, com o ideário da formatividade da arte. Segundo Ferry, o renascimento acentua uma duplicidade do Ser que só seria recomposta com a desconstrução da importância desse Ser para um futuro comum. Desconstrução que tem a ver com uma crise de paradigmas cujo produto seriam as obras de Michelet e mesmo de Burckhardt.

Fixando-nos nas balizas que movimentaram os primeiros debates historiográficos, num contexto europeu do pós-guerras napoleônicas, o volume *Renaissance*, de Michelet, saiu em 1855; e *A Civilização do Renascimento Italiano* de Burckhardt foi editada em 1860. Não há, pois, como desvincular essas conceituações do presente que as forjou, das expectativas diante da constituição dos nacionalismos europeus, sobretudo, franco-italo-germânico. Em Michelet, a fusão italo-francesa finda com a conclusão de que a singularidade cultural italiana só se perpetua se conjugada ao espírito expansionista do povo francês. Em Burckhardt, a *vendetta* italiana se instaura como lógica própria da moralidade das Monarquias Modernas, assim como a arte (senão a representação retórico metafórica) se inscreve como um dos principais aliados de um poder Ocidental indissociável da religião que o elege como estandarte. Inscrita na *aula carolíngia* remontada no Museu do Alto Medievo em Roma, a prerrogativa cristã faz notar que, como assinalamos anteriormente nesse artigo, trata-se, no mínimo, de um renascimento polissêmico. Para o catalão Josef Fontana, nessa historiografia consolidaram-se os aprendizados dos séculos XVIII e XIX:

A maior novidade teria sido a de deixar de entender o curso da história como resultado da ação da providência para vê-la ‘como relato de atividades humanas inspiradas por motivos humanos’, e até isso podia supor-se que o tinham aprendido de seus modelos latinos, aos que recorriam como mestres da linguagem e do estilo. (Fontana, 1998, p. 41).

Como vimos, de maneira não exaustiva, na área definida como História Moderna, a multiplicidade dos debates acerca do renascimento dificulta uma análise mais linear. Em geral, o que se nota é a eleição do conceito como panorama para o escrutínio da sociedade Ocidental entre os séculos XIII e XVI, implicando, muitas vezes, numa redução formal de apelo didático, cuja utilidade não é menos relevante. Nesse sentido, ainda que a historiografia “moderna” sobre o renascimento tenha escamoteado a “medievalidade” do recorte, a historiografia “medieval” também não pode deixar de reconhecer que a “modernidade” com que encara hoje o tema é debitária do trabalho de seus pares. Nesse purgatório, tal como em Nápoles, nossos ossos se misturam, nossas moedas de troca se confundem.

Talvez valha mais estudar o renascimento como um conjunto de verbetes, como fez Paul Grendler, numa obra de importância incontornável como foi a *Enciclopédia do Renascimento*, publicado nos Estados Unidos a partir de 1999 – tempo em que já éramos capazes de admitir que há mais renascimentos do que podemos relatar em um único artigo, com apenas um conjunto de obras, em apenas uma vida. Trata-se, pois, de um tema maior do que o tempo e o espaço aos quais tentamos reduzi-lo para tornar a tarefa exequível. Resta confortar-nos com a chance de incitar novos historiadores ao debate, bem como manter a chama acesa nessa nossa fogueira de vaidades.

Referências

- ARENT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGAN, Giulio. *Clássico e anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). *História da Vida Privada: da Europa feudal à Renascença*. V. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BOVO, C; AMARAL, F.; SILVA, C. Do verso à prosa: o potencial histórico dos romances de cavalaria (Séculos XII-XIV). *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v. 2, n. 3 (Especial), p. 414-441, 2013.
- BROOKE, Christopher. *O Renascimento do século XII*. Lisboa: Ed. Verbo, 1972.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. *Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BURKE, Peter. *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1999.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 353 p.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.
- CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. *Una política de la lengua*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- CHASTEL, André. O Artista. In: GARIN, Eugênio (dir.). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.
- CHÂTELLIER, Louis. *A religião dos pobres, as fontes do cristianismo moderno (século XVI-XIX)*. Lisboa: Estampa, 1994.
- CONNEL, William John. Italian Renaissance historical narrative. In: *The Oxford history of historical writing*. 2012. p. 347-363.
- CORBETT, GEORGE. "THE CHRISTIAN ETHICS OF DANTE'S PURGATORY. *Medium Ævum*, v. 83, nº 2, 2014, p. 266-87. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/45275322>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1983.
- DELUMEAU, Jean. *Mil anos de felicidade: uma história do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DUBY, G.; ARIES, P.; LA DURIE, E.R.; GOFF, J.L. *História e nova história*. Lisboa: Teorema, 1986.
- DUBY, Georges. O Renascimento do século XII – audiência e patrocínio. In: DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011 [1989]. p. 143-160.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 [1987].
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*. V. 1 e 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FEBVRE, Lucien. O homem do século XVI. *Revista de História*. São Paulo, V. 1, n. 1, 1950, p. 03-17. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/34815/37553>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.

- FERNANDES, Cássio da Silva. Jacob Burckhardt e a preparação para a cultura do Renascimento na Itália. *Revista de História e Estudos Culturais*, v 3, n. 3, 2006, .
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FONTANA, Josef. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru : EDUSC, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. São Paulo: LTC, 2000.
- GOODY, Jack. *Renascimento: um ou muitos?* São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- GREENBLATT, Stephen. *A virada: o nascimento do mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GRENDLER, Paul (ed.). *Encyclopedia of the Renaissance*. New York: Charles Scribners Sons, 1999.
- GUERREAU-JALABERT, Anita. La “renaissance carolingienne”: modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales. *Revue Bibliothèque de L'École de Chartres*, 139, 1981, p. 5-35.
- HASKINS, Charles Homer. *El renacimiento del siglo XII*. Mallorca: Ático de los libros, 2013.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: CosacNaif, 2010.
- JAUSS, H. R. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JOÃO DE SALISBÚRIA. *Metalogicon III*. Oxford: ed. Webb, 1929.
- KANTOROWICZ, Ernst. Secretos de Estado. *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, 1959, nº 104.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003/1988.
- LOMBARDO, Eleonora. Da praça ao pergaminho. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 31, n. 55, p. 53-80, jan/abr 2015.
- MELVE, Leidulf. 'The revolt of the medievalists'. Directions in recent research on the twelfth-century renaissance. *Journal of Medieval History*, v. 32, n. 3, 2006, p. 231-252.
- MICHELET, Jules. Renaissance. In: MICHELET, Jules. *Histoire de France*. Tomo 7. Paris: Chamerot, 1855.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUSSBAUM, Martha. *The Cosmopolitan Tradition: A Noble but Flawed Ideal*. Cambridge: Belknap Press, 2019.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999. (Die Perspektive als symbolische Form. Leipzig: G.B. Teubner, 1927).
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Forma, 2013.
- PARAYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1984.
- PEREIRA, Belmiro Fernandes. *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento: os humanistas, uma nova visão de mundo*. São Paulo: Atual/UNICAMP, 1985.
- VERGER, Jacques. *Homens e saber na Idade Média*. Bauu: EDUSC, 1999.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1915].

Notas

¹to come up with an explanation that is entirely satisfactory for the new way of writing about the past that developed during the early Italian Renaissance Medieval Italy had the richest tradition of chronicle-writing of any part of Europe. Competing imperial and papal claims to universality, meant that individual city-states had a material interest in constructing durable records in the form of city chronicles that recounted past alliances, privileges, constitutions, and religious traditions and controversies. Some of the most impressive medieval chronicles and historical works, such as those by Salimbene of Parma, were written by Franciscan friars. Franciscan piety seems to have afforded authors a perspective *supra partes* and independent of the commune from which they were able to pass judgement in the first person on contemporary events, although their chronicles could not pretend to be critical history. It has also been argued that the Black Death, which struck Italy especially hard in 1348 and returned every decade or so thereafter until the end of the seventeenth century, prompted an intense, community-wide interest in commemoration and preserving the past. This seems to have been the case especially after the plague's first recurrence in 1361-3, when it became clear that the disease was not a one-off catastrophe, but rather something whose possible recurrence would have to be taken into account when planning for the future. There was thus a new understanding of the fragility of all things human and a new care for preserving their memory, whether through the construction of funeral chapels or the keeping of written records (Connell, 2012, p. 348 – Tradução dos autores).

² (...) siglo XIII [quando] *el corpus reipublicae mysticum*, encabezado por el príncipe, [era] comparado con el *corpus ecclesiae mysticum*, encabezado por Cristo. Prescindiendo aquí del muy obvio paralelismo con los «cuerpos místicos» eclesiásticos y seculares, que se ha examinado en otra conexión, conviene indicar la importancia de la doctrina aristotélica sobre la sociedad humana (o el Estado) como entidad con fines morales y políticos. Fue, en último análisis, el concepto basado en Aristóteles, indicado una y otra vez por los juristas, de que el Estado era un *corpus morale et politicum*, el que se opuso luego al *corpus mysticum et rituale* de la Iglesia, con la misma facilidad con que Dante reunió en un común denominador el paraíso terrestre y el paraíso celestial como las dos metas de la humanidad (Kantorowicz, 1959, p. 21 – Tradução dos autores).

Submetido em: 27/04/2024
Aceito em: 20/07/2024