

O RENASCIMENTO



O RENASCIMENTO

PETER BURKE



Título original: *The Renaissance*

Autor: Peter Burke

Tradução: Rita Canas Mendes

Grafismo: Cristina Leal

Imagem da capa: fragmento de *Vénus e Marte* de Sandro Botticelli

Copyright © Peter Burke, 1987, 1997

“First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title *The Renaissance* by Peter Burke. This edition has been translated and published under licence from Palgrave Macmillan. The Author has asserted his right to be identified as the author of this Work”

Todos os direitos reservados para a língua portuguesa.

Edições Texto & Grafia, Lda.

Avenida Óscar Monteiro Torres, n.º55, 2.º Esq.

1000-217 Lisboa

Telefone: 21 797 70 66

Fax: 21 797 81 30

E-mail: texto.grafia@gmail.com

Impressão e acabamento:

Papelmunde, SMG, Lda.

1.ª edição

Lisboa, Março de 2008

ISBN 978-989-95689-1-4

Depósito legal n.º 271900/08

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado, sem a autorização do Editor.

Qualquer transgressão à lei do Direito de Autor será passível de procedimento judicial.

É em torno da ideia de conhecimento articulado com as necessidades de aquisição de uma cultura geral consistente que se projecta a colecção “Biblioteca Universal”.

Tendo como base de trabalho uma selecção criteriosa de autores e temas – dos quais se destacarão as áreas das ciências sociais e humanas –, pretende-se que a colecção esteja aberta a todos os ramos do saber, sejam de natureza técnica, científica ou artística.

O objectivo último é que os volumes que a integram representem um efectivo contributo para a restauração de um ambiente cultural e intelectual à altura das aspirações de uma sociedade moderna, aberta e esclarecida, que o promova e alimente.

LISTA DE GRAVURAS

- Auto-retrato de Maarten van Heemskerck (Museu Fitzwilliam de Cambridge)
- *Tempietto* de Bramante (Colecção Mansell)
- *A Calúnia* de Botticelli (Colecção Mansell)
- *Baco* de Miguel Ângelo (Colecção Mansell)
- O Panteão de Roma (Colecção Mansell)
- *De Sapiente*, diagrama de Bouelles (British Library)

ÍNDICE

1. O Mito do Renascimento	9
2. Itália: Revivalismo e Inovação	17
3. O Renascimento no Estrangeiro ou os Usos de Itália	49
4. A Desintegração do Renascimento	83
5. Conclusão	95
Seleccção Bibliográfica	103
Índice Remissivo	115

1. O MITO DO RENASCIMENTO

“**A**o som da palavra «Renascimento», escreveu o historiador holandês Johan Huizinga, “aquele que sonha com a beleza do passado vê púrpura e oiro” [1]¹. Mais exactamente vê com os olhos da mente o *Nascimento de Vénus* de Botticelli, *David* de Miguel Ângelo, *Mona Lisa* de Leonardo, Erasmo, castelos do Loire, e o poema *The Faerie Queene*, todos juntos, numa imagem combinada daquela que foi uma idade de ouro da cultura e criatividade.

Esta imagem do Renascimento – com R maiúsculo – remonta a meados do século XIX, ao historiador francês Jules Michelet (que o adorava), ao crítico John Ruskin e ao arquitecto A. W. Pugin (que o desaprovavam), ao poeta Robert Browning e ao romancista George Eliot (que eram mais ambivalentes) e, acima de tudo, ao académico suíço Jacob Burckhardt [15]. Foi Burckhardt quem, com a sua *Civilisation of the Renaissance in Italy* (1860), definiu o período em termos de dois conceitos: “individualismo” e “modernidade”. “Na Idade Média”, segundo Burckhardt, “a consciência humana... repousava sonhadora ou semi-acordada sob um véu comum. O homem estava consciente de si próprio apenas como membro de uma raça, povo, partido, família, ou corporação – apenas através de uma qualquer categoria geral”. No entanto, na Itália do Renascimento, “este véu evaporou-se... o homem tornou-se um

¹ A numeração entre parênteses rectos remete para a secção bibliográfica que se encontra no final do livro.

indivíduo espiritual e reconheceu-se a si mesmo como tal” [I: 2ª parte]. O Renascimento significava modernidade. O Italiano foi, escreveu Burckhardt, “o primogénito de entre os filhos da Europa moderna” e Francesco Petrarca, poeta do século XIV, foi “um dos primeiros homens verdadeiramente modernos”. A grande regeneração da arte e das ideias começou em Itália e mais tarde as novas posturas e as novas formas artísticas espalharam-se pelo resto da Europa.

Esta ideia de Renascimento é um mito. “Mito” é, evidentemente, um termo ambíguo e é aqui deliberadamente usado em dois sentidos diferentes. Quando os historiadores se referem a “mitos”, habitualmente falam de afirmações sobre o passado de algum modo enganadoras ou cuja falsidade se pode provar. No caso da descrição do Renascimento por parte de Burckhardt, estes historiadores opõem-se aos vincados contrastes que ele estabelece entre o Renascimento e a Idade Média, entre a Itália e o resto da Europa. Consideram que são contrastes exagerados uma vez que ignoram as muitas inovações produzidas na Idade Média, a sobrevivência de atitudes tradicionais no século XVI e mesmo mais tarde, e o interesse italiano pela pintura e pela música de outros países, em especial dos Países Baixos.

O segundo sentido do termo “mito” é mais literário [14]. Um mito é uma história simbólica sobre personagens que são por algum motivo extraordinárias; uma história com uma moral e, em particular, uma história sobre o passado que é contada de maneira a explicar ou justificar o actual estado das coisas. O Renascimento de Burckhardt é um mito também neste sentido. As personagens desta história, quer sejam heróis como Alberti e Miguel Ângelo,

ou vilões como os Bórgias, são todas extraordinárias. A própria história explica e justifica o mundo moderno. É uma história simbólica no sentido em que descreve metaforicamente a mudança cultural em termos de despertar e renascer. Estas metáforas não são meramente decorativas, são essenciais à interpretação de Burckhardt.

As metáforas não eram uma novidade no tempo deste autor. Dos meados do século XIV em diante que um crescente número de académicos, escritores e artistas, em Itália e noutros lugares, começou a usar a imagética da renovação para assinalar uma nova era, uma era de regeneração, restauração, reabilitação, rememoração, renascimento, ou ressurgimento, em direcção à luz, após aquilo a que foram eles os primeiros a chamar a “Idade das Trevas” [12: cap. 1].

As metáforas também não eram uma novidade naquele tempo. O poeta romano Virgílio pinta um quadro vivo do regresso à idade de ouro na sua Quarta Écloga, estando igualmente bem expressa a ideia de renascimento no Evangelho de S. João: “A menos que o homem renasça da água e do Espírito Santo, não poderá entrar no Reino de Deus.” Se alguma coisa foi característica do uso destas metáforas no período de 1300 a 1600, aquele que aqui importa, foi a sua aplicação num movimento escolástico ou artístico em vez de num movimento político ou religioso. Na década de 30 do século XIII, por exemplo, Leonardo Bruni descreveu Petrarca como o primeiro “a possuir tal graça e génio que era possível reconhecer e trazer à luz a antiga elegância de estilo que se perdera e extinguiu”. Erasmo disse ao Papa Leão X que “a nossa era... é provavelmente uma idade de ouro”, graças ao reavivar do conhecimento assim como da

devoção, enquanto Giorgio Vasari organizou as suas *Vidas* de pintores, escultores e arquitectos em torno da ideia de uma renovação das artes em três fases, desde os primórdios, no tempo de Giotto, aos pontos culminantes de Leonardo, Rafael e, sobretudo Miguel Ângelo, o próprio mestre de Vasari [20].

Como todas as auto-imagens, a dos académicos e dos artistas do Renascimento era tão reveladora quanto enganadora. Como outros filhos que se rebelam contra a geração dos pais, estes homens deviam mais do que julgavam à “Idade Média” que tão frequentemente denunciavam. Se sobrestimaram a sua distância do passado recente, subestimaram a sua distância do passado longínquo, a Antiguidade que tanto admiravam. A sua versão do Renascimento era um mito na medida em que apresentava uma descrição enganadora do passado: que era um sonho, um desejo cumprido, uma re-encenação ou representação do antigo mito do eterno retorno.

O erro de Burckhardt foi ter aceiteado o juízo em causa própria dos académicos e artistas, tomar esta história de renascimento pelo seu valor nominal e desenvolvê-la num livro. Às velhas fórmulas da regeneração ou renovação das artes e ao reavivar da Antiguidade Clássica, juntou outras tal como o individualismo, realismo e modernidade. A máxima “antes de estudares História, estuda o historiador” é certamente um bom conselho no caso de Burckhardt. Havia razões pessoais para o seu interesse por este período e também para a imagem que dele traçou. Burckhardt viu na Itália, do passado e do presente, uma fuga à sua Suíça natal, um país que considerava aborrecido

e enfadonho. Na juventude expressou a sua identificação com Itália ao assinar o seu nome como “Giacomo Burcardo”. Descreveu-se a si mesmo como sendo um “indivíduo bom e reservado”, assim como caracterizou o Renascimento como uma era de individualismo. É claro que estes motivos pessoais não explicam o sucesso desta nova definição, ou o crescente interesse pelo Renascimento nos finais do século XIX (entre intelectuais como Walter Pater, Robert Browning e John Assington Symonds em Inglaterra e os seus equivalentes nos estrangeiros). Para justificar este sucesso temos de evocar o culto quase religioso das artes nos templos recém-construídos chamados “museus”, e também a preocupação com o “realismo” e “individualismo” por parte dos artistas e escritores do século XIX. Como Erasmo e Vasari, projectaram os seus ideais para o passado, criando o seu próprio mito de uma idade de ouro, um milagre cultural.

Este mito do Renascimento do século XIX ainda é levado a sério por muitas pessoas. As cadeias de televisão e as agências de viagens fazem dinheiro à sua custa. No entanto, os historiadores têm vindo a mostrar-se insatisfeitos com esta versão do Renascimento, ainda que continuem a admirar Miguel Ângelo (por exemplo), e a achar tanto o período como o movimento extremamente atraentes.

A questão é que o grande edifício erguido por Burckhardt não resistiu ao teste do tempo. Mais precisamente, foi minado em particular pelos investigadores medievalistas [12: cap. 11]. Os argumentos deles dependem de inúmeros pontos de pormenor, mas são fundamentalmente de dois tipos.

Em primeiro lugar, há argumentos que defendem que os ditos homens do Renascimento eram na verdade bastante medievais. Eram mais tradicionais no seu comportamento, crenças e ideais do que somos levados a pensar – e também mais tradicionais do que se julgavam. A experiência sugere que até Petrarca, “um dos primeiros homens verdadeiramente modernos” segundo Burckhardt, e uma figura que será recorrente nestas páginas, dada a sua criatividade enquanto poeta e erudito, partilhou muitas das posturas que podemos encontrar nos séculos que descreveu como “negros” [115].

Dois dos mais famosos livros escritos na Itália do século XVI, *O Cortesão* e *O Príncipe*, estão afinal mais próximos da Idade Média do que parecem. *O Cortesão* de Castiglione aproxima-se das tradições medievais de comportamento e amor cortês assim como de textos clássicos como *O Banquete* de Platão ou *Dos Deveres* de Cícero [86: cap. I; 123]. Até *O Príncipe* de Maquiavel, que por vezes vira deliberadamente do avesso o pensamento convencional, pertence, num certo sentido, a um género medieval, aos chamados “espelhos” ou livros de conselhos aos regentes [48, 111].

Em segundo lugar, os medievalistas reuniram argumentos no sentido de o Renascimento não ter sido um momento tão singular quanto Burckhardt e os seus contemporâneos pensaram e que o termo deve na verdade ser usado no plural. Houve vários “renascimentos” na Idade Média, manifestamente no século XII e de forma mais discreta na época de Carlos Magno. Em ambos os casos houve uma combinação de feitos artísticos e literários com um

reavivar do interesse pela educação clássica, e também em ambos os casos houve alguns contemporâneos que descreveram a sua época como sendo de regeneração, renascimento ou renovação [4, 121].

Alguns espíritos mais audazes, nomeadamente Arnold Toynbee na sua obra *A Study of History*, foram ainda mais longe e descobriram renascimentos fora da Europa ocidental, quer em Bizâncio, no mundo islâmico, ou mesmo no Oriente. “Ao usar o termo Renascimento como nome próprio, deixámo-nos cair no erro de ver como única a ocorrência de um acontecimento que na realidade não foi mais do que uma instância particular de um fenómeno histórico que é recorrente” [129]. A expressão “não foi mais do que” reduz um movimento complexo a um dos seus traços, o revivalismo da Antiguidade, e corre o risco de atribuir igual significado a vários movimentos de maior ou menor originalidade e importância nas suas respectivas culturas. Ainda assim, Toynbee tem certamente razão ao tentar contextualizar o Renascimento na história mundial e chamar a atenção não só para o reavivar do “Helenismo” (como chama à tradição clássica) fora da Europa Ocidental mas também para o reavivar de tradições “extintas” na China e Japão. Cada revivalismo teve as suas características específicas, tal como uma pessoa individual; mas todos estes casos são, num certo sentido, membros da mesma família.

A obra de Toynbee levanta ainda outra questão que se mostra cada vez mais premente. Vivemos hoje numa época de desconforto generalizado, senão mesmo de rejeição, face à chamada “Grande Narrativa” do desenvolvimento

da cultura ocidental – os Gregos, os Romanos, as Descobertas, a Revolução Científica, o Iluminismo, e assim por diante –, narrativa que pode ser usada para legitimar uma alegada superioridade das elites do Ocidente. Tanto ocidentais cultos como intelectuais do terceiro mundo estão cada vez menos à vontade com a ideia de uma única “grande tradição” que detém o monopólio da legitimidade cultural, ou com a ideia da história mundial como sendo um drama com um único enredo.

Em que ponto ficamos? Houve de facto um Renascimento? Se descrevermos o Renascimento em termos de púrpura e oiro, como um milagre cultural isolado, ou como o súbito emergir da modernidade, a minha resposta será “não”. Os arquitectos do Renascimento produziram obras-primas, mas também os mestres maçons do período gótico o fizeram. A Itália do século XVI teve o seu Rafael, mas o Japão do século XVIII teve o seu Hokusai. Maquiavel foi um poderoso e original pensador, mas também o foi o historiador Ibn Khaldun, que viveu no norte de África durante o século XIV.

Se, no entanto, o termo “Renascimento” for usado – sem prejuízo para os feitos da Idade Média, ou para os do mundo não europeu – para referir um importante conjunto de mudanças na cultura ocidental, então pode ser visto como um conceito organizador que ainda tem o seu uso. O objectivo deste ensaio é precisamente o de descrever e interpretar este conjunto de mudanças.

2. ITÁLIA: REVIVALISMO E INOVAÇÃO

A pesar da necessidade de rever a noção do que é o Renascimento, que apresenta os Italianos como sendo activos e criativos e os outros europeus como passivos e imitadores, é impossível não começar pela Itália. Este capítulo dirá respeito, portanto, às principais mudanças nas artes, literatura e ideias desde Giotto (m. 1337) até Tintoretto (1518–1594), e de Petrarca (1304–1374) a Tasso (1544–1595). Tentará situar estas mudanças – quer recuperações, quer inovações – nos seus contextos culturais e sociais.

É suficientemente óbvio que não houve falta de indivíduos criativos neste período, homens – a maioria era, de facto, composta por homens – que cunharam as suas personalidades nas respectivas obras. Do mesmo modo, se olharmos para o percurso da mudança cultural na Itália ao longo de trezentos anos (1300–1600), torna-se igualmente óbvio que estes feitos foram colectivos na medida em que pequenos grupos trabalhavam em conjunto e que cada geração trabalhava sobre o trabalho dos seus antecessores. Neste ensaio relativamente breve será preferível sublinhar a dimensão colectiva e tentar ver o Movimento Renascentista como um todo. Aquilo que é especialmente característico deste movimento é a tentativa sincera de reavivar outra cultura, de imitar a Antiguidade em tantas áreas e através de meios tão diferentes. Este não é o único traço importante do Renascimento italiano, mas pode não ser um mau ponto de partida.

A recuperação das formas clássicas é mais evidente na arquitectura, das plantas até aos pormenores ornamentais [35, 36, 37]. Não é surpreendente que esta recuperação tenha tido lugar na Itália, onde numerosos edifícios clássicos sobreviveram mais ou menos intactos, incluindo o Panteão (Gravura n.º 5), o Coliseu, o Arco de Constantino e o Teatro de Marcelo (todos eles em Roma), ao mesmo tempo que o clima tornava mais prática a imitação destes edifícios no sul da Europa do que em qualquer outro sítio. Gerações de arquitectos, incluindo Filippo Brunelleschi (1377–1446), Donato Bramante (c.1444–1514), e Andrea Palladio (1508–1580), foram para Roma com o objectivo de estudar e medir estes edifícios de maneira a seguir os princípios usados na sua construção. Os seus estudos foram auxiliados pela sobrevivência de um tratado de arquitectura escrito por um romano da Antiguidade: Vitruvius. Os seus *Dez Livros Sobre Arquitectura* foram publicados pela primeira vez em 1486 ou cerca dessa altura. Vitruvius deu ênfase à necessidade de simetria e proporção, comparando a estrutura de um edifício à do corpo humano. Explicou as regras da correcta aplicação das “três ordens”, ou seja, as colunas dórica, jónica e coríntia com os respectivos frisos, cornijas, e assim por diante. O sistema clássico das proporções foi seguido em edifícios como as igrejas de Brunelleschi de San Lorenzo e Santo Spirito em Florença, e a de San Francesco em Rimini, da autoria de Leon Battista Alberti. A igreja de San Pietro, de Bramante, em Montorio (Roma), construída em 1502, rompeu com a tradição medieval das igrejas cruciformes para seguir a forma circular do templo romano típico; daí a designação italiana “pequeno

templo” (*Tempietto*). Foi também a primeira igreja a seguir completamente a ordem dórica. Também remanescente de um templo romano é o grande pórtico da *Villa Foscari* de Palladio, chamado “a mulher descontente” (*La Malcontenta*), construído em Fusina, perto de Veneza, um pouco antes de 1560. Neste caso a ordem seguida foi a jónica. As casas de campo romanas, ou *villas*, não sobreviveram e, assim sendo, as *villas* renascentistas, de Poggio a Caiano (cerca de 1480) até Pratolino (por volta de 1570), ambas construídas para a família Médici, utilizaram as descrições das casas de campo e jardins do antigo escritor romano Plínio, o Novo, nas suas cartas.

No caso da escultura não havia nenhum tratado como o de Vitruvius mas os modelos clássicos eram, ainda assim, de enorme importância. O escultor Donatello foi para Roma, tal como o seu amigo Brunelleschi, com o objectivo de estudar os vestígios da Antiguidade Clássica, e Buonaccorsi (conhecido por *Antiquo*), que se tornou famoso pelas suas estatuetas de bronze, foi mandado para Roma pelo seu patrono, o Marquês de Mântua, pelo mesmo motivo. Por volta de 1500 tinha-se tornado moda, entre os italianos de bom gosto, colecção de mármore. Um dos maiores entusiastas era o Papa Júlio II, que detinha a maior parte das obras-primas desenterradas no seu tempo, onde se incluíam o *Apolo Belvedere* (assim chamado devido ao local onde era exibido, a *villa* papal) e o ainda mais famoso *Laocoonte* que representa uma cena da *Ilíada* de Homero em que um sacerdote troiano é sufocado por serpentes enviadas por Apolo. Os novos géneros na escultura renascentista eram tipicamente recuperações de géneros clássicos como o busto,

o monumento equestre e a figura ou grupo ilustrando a mitologia antiga, tal como o *Baco* do jovem Miguel Ângelo que foi inclusivamente, durante algum tempo, tomado por uma antiguidade genuína.

No caso da pintura eram bastante mais difíceis de encontrar modelos e fontes de inspiração antigos. Não havia nenhum equivalente a Vitruvius ou mesmo a *Laocoonte*. Se não contarmos com algumas decorações da Casa Dourada de Nero em Roma, a pintura clássica era desconhecida nesta altura e assim permaneceria até às escavações de Pompeia em finais do século XVIII. Tal como os seus pares na arquitectura e escultura, os pintores queriam (a isso eram estimulados pelos seus patronos) imitar os antigos, mas tinham de usar meios menos directos, tais como figuras que posavam nas mesmas posições das famosas esculturas clássicas, ou então tentar reconstruir quadros clássicos perdidos através de descrições presentes em textos literários [24, 25]. A *Calúnia* de Botticelli (Gravura n.º 3), por exemplo, segue a descrição de uma obra desaparecida do pintor Apeles dada pelo escritor grego Luciano. Houve também a tentativa de, a partir da crítica literária dos antigos, retirar regras úteis para os pintores uma vez que, como Horácio disse, “tal como a pintura, assim é a poesia”. A música foi outra das artes em que se fizeram tentativas – especialmente entre 1540 e 1550 – de recriar o estilo antigo tendo como base fontes literárias, neste caso, tratados clássicos [87].

A consagração do retrato como género independente foi uma das tendências animadas pelo exemplo da Antiguidade. Os retratos do século XV eram habitualmente

pintados de perfil, como se imitassem as cabeças dos imperadores nas moedas romanas, e eram regra geral cortadas um pouco abaixo do ombro, como se fossem equivalentes aos antigos bustos de mármore. Foi apenas por volta de 1500 que Leonardo, Rafael e outros artistas se emanciparam desta convenção para produzir obras sem precedente clássico que mostravam o rosto do retratado de frente ou a três quartos, de meio corpo ou corpo inteiro, sentado ou de pé, conversando com amigos ou dando ordens aos criados [31].

Na pintura, porém, houve neste período pelo menos um progresso crucial que ocorreu sem referência à Antiguidade: a descoberta das regras da perspectiva linear. É possível que os artistas antigos as conhecessem mas estas regras permaneceram esquecidas até à sua redescoberta por Brunelleschi e seus amigos no século XV – um exemplo que ilustra a afinidade entre as duas eras e sugere que as semelhanças entre elas não podem ser explicadas em termos de simples imitação.

Tanto no Renascimento como na Idade Clássica, os artistas preocupavam-se particularmente com a aparência das coisas, com aquilo a que Burckhardt chamou “realismo”. A palavra é deixada entre aspas não só porque tem mais do que um significado (estilo ilusionista, tema retirado da “vida real”, seja lá o que isso for, e assim por diante), mas também porque todos os artistas representam aquilo que para eles é real e porque não pode haver arte sem convenções. Até a perspectiva pode ser vista, nas palavras do historiador de arte Erwin Panofsky, como uma “forma simbólica”. Por outras palavras, representar o mundo segundo

certas regras significava aceitar determinados valores e rejeitar outros [29].

No caso dos artistas medievais, estes valores têm de ser inferidos das suas obras, com o conseqüente perigo de se cair num argumento circular. Mesmo no caso de Giotto, a sua preocupação com a tridimensionalidade, especialmente com a solidez da figura humana, tem de ser inferida deste modo. No entanto, na Itália dos séculos XV e XVI, os artistas (e não só) expressavam frequentemente as suas ideias acerca da arte em escritos e até, no final deste período, em impressões, nas *Vidas* de Vasari, entre outros; tornando muito claro quais os problemas na sua arte que procuravam resolver e também o seu parecer acerca de propriedades como a “fidelidade” à natureza, a ilusão de vida, o superar das dificuldades sem esforço aparente e, de todas a mais difícil de definir, a “graça” [6: cap. 6; 20].

Começámos por discutir a arquitectura, a escultura e a pintura porque é nas artes visuais que a maioria de nós pensa primeiro quando ouve a palavra “Renascimento”. Porém, no período em si, a literatura e a instrução, as chamadas “artes liberais”, eram levadas mais a sério (pelo menos pelos letrados) do que as “artes mecânicas”, categoria na qual pintura, escultura e arquitectura eram agrupadas juntamente com a agricultura, tecelagem e navegação, apesar dos protestos de Leonardo e outros. O estatuto social do pintor era pouco diferente do de um carpinteiro, pedreiro ou tecelão, especialmente no princípio do período. A nova profissão de “artista” foi emergindo gradualmente [28, 30].

A metáfora do renascimento era habitualmente aplicada, não às artes mas à *bonae litterae*, as “boas letras” ou, por

outras palavras, língua, literatura e instrução. Esta era em certa medida a opinião dos académicos e escritores cujas descrições do grande movimento revivalista chegaram até nós, uma vez que os artistas (com a honrosa excepção de Vasari) deixaram poucos registos das suas perspectivas sobre o assunto. É importante ter em mente esta condicionante face aos vestígios que chegaram até nós. A principal língua que nesta altura “renasceu” ou “reviveu” não foi o italiano mas o latim clássico. O latim medieval começara a ser visto como “bárbaro” no seu vocabulário, na sua dicção (*michi* em vez de *mibi*), na sua síntese, e assim por diante. “Não só ninguém fala latim correctamente desde há muitos séculos”, escreveu o erudito Lorenzo Valla por volta de 1440, “como ninguém o entendeu devidamente ao lê-lo”. No tempo dele, contudo, tornou-se ambição de muitos académicos escrever latim como Cícero.

Estes estudiosos também recuperaram os principais géneros literários da Roma antiga: o poema épico, a comédia, a ode, a pastoral, e assim por diante [74]. Já no século XIV Petrarca havia produzido uma narrativa épica latina, *África*, baseada na vida do grande general romano Cipião, o Africano. Foi a primeira de muitas imitações da *Eneida* de Virgílio, na qual feitos heróicos eram narrados de acordo com um conjunto de convenções que incluíam começar pelo meio (com analepses posteriores) alternando as façanhas conseguidas na Terra com debates em concelhos divinos. *A Jerusalém Libertada* (1581), uma obra de Tasso que relata a Primeira Cruzada, é, em simultâneo, imensamente cristã e profundamente clássica no que toca aos épicos do Renascimento.

Do mesmo modo, as tragédias italianas eram escritas à maneira melodramática de Séneca, enchendo o palco de cadáveres, e as comédias ao estilo dos antigos dramaturgos romanos, Plauto e Terêncio, sem deixar de fora os pais tiranos, servos maliciosos, soldados jactantes e identidades trocadas. A poesia em latim e italiano incluía odes à maneira de Horácio, epigramas como os de Marcial e pastorais que seguiam o estilo das *Éclogas* de Virgílio, em que pastores tocavam as suas flautas na paisagem da Arcádia e cantavam as saudades que sentiam dos seus amores. As ideias eram muitas vezes apresentadas sob a forma, não de tratados, mas de diálogos, inspirados pelos dos escritores antigos, particularmente Platão, Cícero e Luciano. As histórias de Florença, Veneza, e outros estados italianos, tinham como modelo a história de Roma de Lívio, e as biografias (incluindo a obra de Vasari) seguiam o paradigma das biografias de gregos e romanos famosos da autoria de Plutarco.

O facto de a literatura vernacular ter sido levada menos a sério do que o latim – antes de 1500, pelo menos – merece ênfase. Apesar de Petrarca ser hoje mais apreciado pela sua poesia amorosa em italiano, provavelmente preferiria ser recordado pela sua epopeia *África*. Paradoxalmente foi uma língua morta, o latim clássico, que se tornou a língua da inovação. Houve uma diferença temporal de mais de um século entre as primeiras comédias latinas do Renascimento e as suas equivalentes em italiano tais como *Suppositi* (1509) de Ludovico Ariosto e *Calandria* (1513) de Bernardo Bibbienna. A *História do Povo Florentino* de Leonardo Bruni data de princípios do século xv ao passo que a primeira obra italiana do mesmo género, a *História de Roma*

de Francesco Guicciardini, foi escrita mais de cem anos depois [43, 48]. Quando os contemporâneos se referiam ao ressurgimento das “letras”, referiam-se em geral não tanto à literatura no sentido moderno do termo mas antes àquilo que hoje conhecemos por Humanismo.

Humanismo é um termo bastante elástico, com diferentes significados para diferentes pessoas. A palavra *Humanismus* começou a usar-se na Alemanha no princípio do século XIX para designar o tipo tradicional de educação clássica cujo valor começava a ser posto em causa, parecendo ter sido Mathew Arnold o primeiro a usar o termo em inglês. Quanto a “humanista”, a palavra teve origem no século XV como calão estudantil referindo-se ao professor universitário de “humanidades”, os *studia humanitatis*. Esta era uma antiga expressão romana para descrever um programa académico composto especificamente por cinco disciplinas: Gramática, Retórica, Poesia, Ética e História [5].

O leitor pode nesta altura estar a pensar no que haveria de tão particularmente humano nas humanidades definidas desta maneira. Estas são assim chamadas, escreveu Leonardo Bruni, que foi um dos impulsionadores do movimento para recuperar estes estudos, porque “aperfeçoam o homem”. Mas porque haveriam estas cinco disciplinas de ser vistas como aperfeçoadoras do homem? A ideia fundamental era de que os homens (por outras palavras, os humanos, contemplados por homens humanistas em termos masculinos) se distinguem do animal em primeiro lugar pela capacidade da fala e portanto de distinguir o bem do mal. Daí que as principais matérias de estudo fossem aquelas respeitantes à linguagem (Gramática e Retórica) ou à Ética. Tanto a História como a

Poesia eram vistas como ética aplicada, ensinando os estudantes a seguir bons exemplos e a evitar os maus [46]. Os acadêmicos da época não tinham receio de fazer generalizações sobre a “condição humana” (como lhe chamou o humanista florentino Poggio Bracciolini), ou de compor discursos, como fez o jovem aristocrata Giovanni Pico della Mirandola no seu *Discurso Sobre a Dignidade do Homem* – embora este texto não tenha tido por parte de Pico a intenção de ser uma declaração de independência de Deus [116].

Do mesmo modo, também não era uma declaração de inferioridade das mulheres. A questão da “dignidade e excelência” das mulheres era frequentemente debatida na Itália do Renascimento, especialmente em círculos judiciais, e as mulheres encontraram distintos advogados de defesa. No tempo de Petrarca, o seu amigo Giovanni Boccaccio compilou a biografia de seis mulheres famosas, de Eva até à rainha Joana de Nápoles. Castiglione defendeu a excelência das mulheres num tratado separado antes de incluir um debate sobre este assunto no seu famoso *O Cortesão*. No final do século XVI, duas mulheres italianas produziram livros em defesa do seu género, Modesta Pozzo com *O Mérito das Mulheres* (1587), e Lucrezia Marinelli com *A Excelência das Mulheres* (1600). Num certo sentido do termo, o feminismo teve origem no Renascimento [95, 98].

Os princípios básicos dos humanistas estão primorosamente ilustrados num diagrama de um tratado do século XVI do humanista francês Charles de Bouelles (Gravura n.º 6). Segundo este diagrama (na linha de Aristóteles) há quatro níveis de existência. Em ordem ascendente, são os seguintes: existir (como uma pedra), viver (como

uma planta), sentir (como um cavalo) e pensar (como um homem). Há por sua vez quatro tipos correspondentes de ser humano; o mandrião, que sofre de preguiça; o glutão; o vaidoso, representado segurando um espelho; e o estudioso, sentado junto do seu atril. Por outras palavras, a humanidade é perfectível mas só os humanistas são verdadeiramente humanos.

O diagrama também implica que a vida contemplativa, ou o estudo, é superior à vida activa. De facto, não havia consenso entre os humanistas sobre este assunto. Leonardo Bruni, que era um activo chanceler da república florentina, argumentava que o homem só se conseguiria realizar enquanto cidadão (motivo pelo qual é apelidado de humanista “cívico”), ao mesmo tempo que Marsilio Ficino, um filósofo florentino que aceitara o patronato dos Médici, preferia a contemplação [42, 43]. Também fora da Itália os humanistas se dividiam quanto a este assunto. Erasmo defendeu a sua liberdade de estudar e escrever, recusando as amarras dos compromissos políticos ou académicos. Outros dividiam-se entre os dois ideais. *Sir Thomas More* achou grande dificuldade na decisão de se tornar ou não conselheiro de Henrique VIII (e mais tarde *Lord Chancellor*). Montaigne retirou-se para a torre da sua casa de campo para estudar, mas deixou-a novamente para se tornar prefeito de Bordéus numa altura de guerra civil [109, 114, 113].

Poderá ser óbvio que os estudos privilegiados pelo Movimento Humanista não incluíam aquilo a que chamamos “ciência” (o termo vulgar na altura era “filosofia natural”). No entanto, alguns proeminentes humanistas, Leon

Battista Alberti por exemplo, interessavam-se particularmente pela matemática. De qualquer modo, a recuperação de textos de antigos escritores Gregos e Romanos sobre matemática, medicina, astronomia, astrologia, e (não menos importante) magia, fazia parte do programa humanista, e os textos clássicos eram virtualmente indispensáveis para o futuro desenvolvimento destes estudos. Pode portanto discutir-se a existência de um “Renascimento” matemático, científico e mesmo mágico neste período [50, 51, 91–3]. Nos casos de Brunelleschi, Alberti e Leonardo da Vinci, as ligações entre as artes e o renascimento das ciências e matemáticas são particularmente evidentes [35, 11].

Em que sentido houve uma “ascensão” do humanismo em Itália entre 1300 e 1600? Tal como se fizeram tentativas de recuperar a arte e literatura clássicas, foi também feito um esforço para imitar o sistema educacional da Roma antiga. Um dos pioneiros deste tipo de educação foi Vittorino da Feltre que dirigiu um pequeno colégio interno em Mântua de 1423 a 1446; outro foi Guarino da Verona [42, 45: cap. 1]. O novo sistema consistia em ensinar os estudantes a falar, ler e escrever Latim clássico; implicava também uma ênfase nas humanidades, especialmente a retórica, com o sacrifício de outras matérias, particularmente a Lógica. A Lógica tinha tido um papel central no curso de introdução às artes nas universidades medievais, mas foi atacada por Petrarca e outros humanistas acusando-a de ser fútil, meramente sofisticada ou picuinhas, de precisar de usar termos técnicos “bárbaros” (por outras palavras, não clássicos) tal como “substância”, “acidente”, “essência”, e assim por diante [53: cap. 7].

Nalgumas escolas e universidades italianas, especialmente em Florença (de 1396 em diante), e em Pádua (a partir de 1463), era também possível estudar grego clássico. A antiga Atenas ainda não era objecto de admiração como a Roma antiga o era, mas a língua grega atraía estudantes. Os primeiros professores eram refugiados do Império Bizantino que, ainda muito antes da tomada de Constantinopla em 1453, estava progressivamente a cair sob domínio turco. Graças a estes refugiados, alguns estudiosos italianos puderam ler importantes textos gregos na língua original. Alguns destes textos eram de descoberta recente, incluindo muitos diálogos de Platão e os trabalhos do misterioso “Hermes Trismegistus” (que se supunha ser um sábio egípcio), que foram traduzidos por Ficino cuja admiração por Platão era tão intensa que ele e os seus seguidores eram muitas vezes descritos como “neoplatonistas” [50: cap. 1–4; 53: cap. 3].

Outros textos agora estudados no original grego, tais como o Novo Testamento e as obras de Aristóteles, haviam sido previamente conhecidos em traduções latinas. Contudo, os humanistas descobriram graves discrepâncias entre estas traduções (por vezes traduções árabes do grego) e os textos originais. Foi por ter lido Aristóteles no original grego que o filósofo do Século XVI Pietro Pomponazzi se convenceu de que o seu predecessor medieval S. Tomás de Aquino se enganara ao sugerir que Aristóteles doutrinava a imortalidade da alma. Isto era pôr em dúvida toda a síntese tomista entre a doutrina Cristã e Aristóteles. Assim, a procura de traduções exactas teve como inesperada consequência a descoberta de que as ideias dos muito admirados

antigos eram afinal mais remotas e estranhas do que havia sido admitido inicialmente [52: cap. 4].

Segundo os humanistas, até os textos clássicos latinos tinham sido mal compreendidos, quando não mesmo totalmente incompreendidos. A redescoberta dos clássicos era um acontecimento emocionante nas vidas de académicos como Petrarca e o seu seguidor Coluccio Salutati (que, juntos, recuperaram as cartas de Cícero), e Poggio Bracciolini (que encontrou alguns discursos, também de Cícero). Porém, acontecia que diferentes manuscritos do mesmo texto continham diferentes leituras de palavras-chave, tendo havido a necessidade de desenvolver técnicas de “crítica textual”, por outras palavras, a recuperação daquilo que o autor teria originalmente escrito antes da cadeia de copistas ter distorcido a mensagem [126: cap. 12; 130].

Textos clássicos conhecidos na Idade Média recebiam agora novas interpretações. O Direito romano era estudado nas universidades italianas, especialmente em Bolonha, desde o século XI em diante mas os humanistas foram os primeiros a interpretar estas leis colocando-as no contexto da cultura e sociedade da antiga Roma, que, através do estudo da literatura clássica e de inscrições, se tornavam para eles mais familiares. Foi, por exemplo, o seu conhecimento da história romana, mais especialmente da história da língua latina, que permitiu ao humanista Lorenzo Valla, em meados do século XV, demonstrar que a chamada “Doação de Constantino”, um documento no qual o imperador cedia o centro de Itália ao Papa e aos seus sucessores, não tinha nada a ver com Constantino e