3
O RENASCIMENTO PLENO NA ITÁLIA

Já foi ponto assente que o Renascimento Pleno era a continuação do Proto-Renascimento de um modo tão natural e inevitável como o dia vem a seguir à madrugada. Supunha-se que os grandes mestres do séc. XVI — Leonardo, Bramante, Miguel Ângelo, Rafael, Giorgione, Ticiano — haviam partilhado os ideais dos seus predecessores, mas dando-lhes expressão tão completa que os seus nomes se tornaram sinónimo de perfeição. Representavam o apogeu, a fase suprema do Renascimento, tal como a obra de Fídias definiu o ponto culminante da Arte Grega. Era uma perspectiva histórica que poderia servir e até explicar a brevidade destas duas fases clássicas: concebendo a evolução da arte segundo o modelo duma curva balística, é de esperar que o seu ponto mais alto dure apenas um momento.

Desde 1920 os historiadores da arte acabaram por compreender as limitações de tal esquema. Se o aplicarmos à letra, o Renascimento Pleno fica reduzido a um período tão absurdamente curto, que começamos a perguntar-nos se chegou sequer a existir. Para além disso, a nossa compreensão do Proto-Renascimento pouco fica a ganhar se o considerarmos um Renascimento Pleno ainda imperfeito, assim como uma estátua grega arcaica não pode ser devidamente apreciada segundo um ponto de vista da época de Fídias. Também de pouco vale insistir em considerar a fase pós-clássica subsequente, quer seja a helenística, quer a do "Renascimento Final", como forçosamente decadente. A imagem da curva balística já foi posta de lado, e hoje temos uma ideia menos precisa, mas também menos arbitrária, daquilo a que continuamos a chamar, à falta de outro termo, o Renascimento Pleno.

Se este, nalguns aspectos fundamentais, nos parece a culminação do Proto-Renascimento, quanto a outros terá representado um ponto de partida. É certo que a tendência para ver no artista um génio soberano, e não um artífice dedicado, nunca foi mais forte que durante a primeira metade do séc. XVI. O conceito de génio segundo Platão — o espírito assenhoreando-se do poeta e levando-o a compor num "delírio divino" — fora alargado por Marsílio Ficino e outros Neo-Platónicos a ponto de incluir o arquitecto, o escultor e o pintor. Pensava-se que os homens de génio se distinguiam do comum dos mortais pela inspiração divina que guiava os seus esforços e mereciam o epíteto de "divinos", "imortais" e "criadores" (antes de 1500 a *criação*, diferente da *feitura*, era privilégio unicamente de Deus).

Este culto do génio exerceu um efeito profundo sobre os artistas do Renascimento Pleno, acicatando-os para objectivos vastos e ambiciosos e movendo os seus temíveis patronos a sustentar tais empresas. Ambições estas que ultrapassavam muitas vezes o humanamente possível, frustradas por dificuldades tanto externas como internas, deixando ao artista o sentimento de ter sido derrotado por um destino malévolo. Por outro lado, a crença do artista na origem divina da inspiração levava-o a firmar-se em critérios subjectivos de verdade e beleza, e não em critérios objectivos. Se os artistas do Proto-Renascimento se sentiam vinculados àquilo que acreditavam serem regras de validade universal, tais como as escalas numéricas da harmonia e as leis de perspectiva científica, os seus sucessores do Renascimento Pleno preocupavam-se menos com a ordem racional que com a efectividade visual. Desenvolveram um novo drama e uma nova retórica para

599. LEONARDO DA VINCI. *A Adoração dos Reis Magos* (pormenor). 1481-82. Painel; superfície da área representada c. 0,61 × 0,76 m. Galeria dos Uffizi, Florença

cativar as emoções do espectador, quer fossem ou não sancionados por precedentes clássicos. De facto, as obras dos grandes mestres do Renascimento Pleno tornaram-se logo clássicas por direito próprio e a sua autoridade veio a ser igual à dos monumentos mais famosos da Antiguidade.

Mas aqui deparamos com uma contradição: se as criações do génio são tidas como únicas por definição, não podem ser imitadas com êxito por indivíduos menos dotados, por mais dignas que possam parecer de tal imitação. Ao contrário dos fundadores do Renascimento, os artistas mais importantes do Renascimento Pleno não abriram caminho a um "estilo de período", de ampla base, que pudesse ser praticado a qualquer nível de qualidade. Surpreende que tão poucos mestres menores se tenham revelado no Renascimento Pleno: este morreu com os seus criadores ou talvez antes deles. Das seis grandes figuras artísticas de maior envergadura já mencionadas, apenas Miguel Ângelo e Ticiano viveram até depois de 1520, ano em que as condições externas se tornaram menos favoráveis ao desenvolvimento do estilo, aliás condenado a acabar cedo, até sem a pressão das circunstâncias; a sua grandiosidade harmoniosa era intrinsecamente instável, um equilíbrio entre qualidades divergentes.

Apenas estas qualidades, e não esse equilíbrio, puderam ser transmitidas aos artistas que alcançaram a maturidade de 1520 em diante. Ao salientar a natureza limitada e precária do Renascimento Pleno não pretendemos negar o tremendo impacto que exerceu sobre a arte posterior. Por mais de trezentos anos as grandes personalidades do início do séc. XVI haveriam de impor-se de tal forma que as realizações dos seus predecessores pareceriam de uma era esquecida. Mesmo quando a arte dos séc. XIV e XV foi por fim descoberta, se continuou a reconhecer o Renascimento Pleno como ponto de viragem e a considerar todos os pintores anteriores a Rafael como "os Primitivos".

Leonardo da Vinci

Um dos aspectos mais estranhos do Renascimento Pleno — e uma razão importante pela qual, dentro das limitações atrás expostas, lhe cabe o direito de ser considerado um período — é o facto de todos os seus monumentos fundamentais terem sido produzidos entre 1495 e 1520, apesar da grande diferença de idades entre os seus criadores. Bramante, o mais velho, nasceu em 1444, Rafael em 1483 e Ticiano por volta de 1488-90. No entanto, a distinção de ser primeiro mestre do Renascimento Pleno cabe a Leonardo da Vinci, e não a Bramante.

Nascido em 1452 na pequena cidade toscana de Vinci, Leonardo praticou com Verrocchio. O ambiente em Florença não lhe deve ter sido propício; aos trinta anos entrou ao serviço do Duque de Milão — na qualidade de engenheiro militar, e acessoriamente na de arquitecto, escultor e pintor.

A ADORAÇÃO DOS MAGOS. Leonardo deixou inacabada a obra mais ambiciosa que tinha encetado, uma grande *Adoração dos Reis Magos* para a qual já executara muitos estudos preliminares, e cujo traçado revela uma ordem geométrica e uma perspectiva espacial construída com rigor, lembrando mais a pintura florentina na esteira de Masaccio que o estilo dominante c. 1480. O aspecto mais surpreendente — e verdadeiramente revolucionário — deste painel é o modo

como está pintado, embora Leonardo não tivesse sequer completado o "preparo".

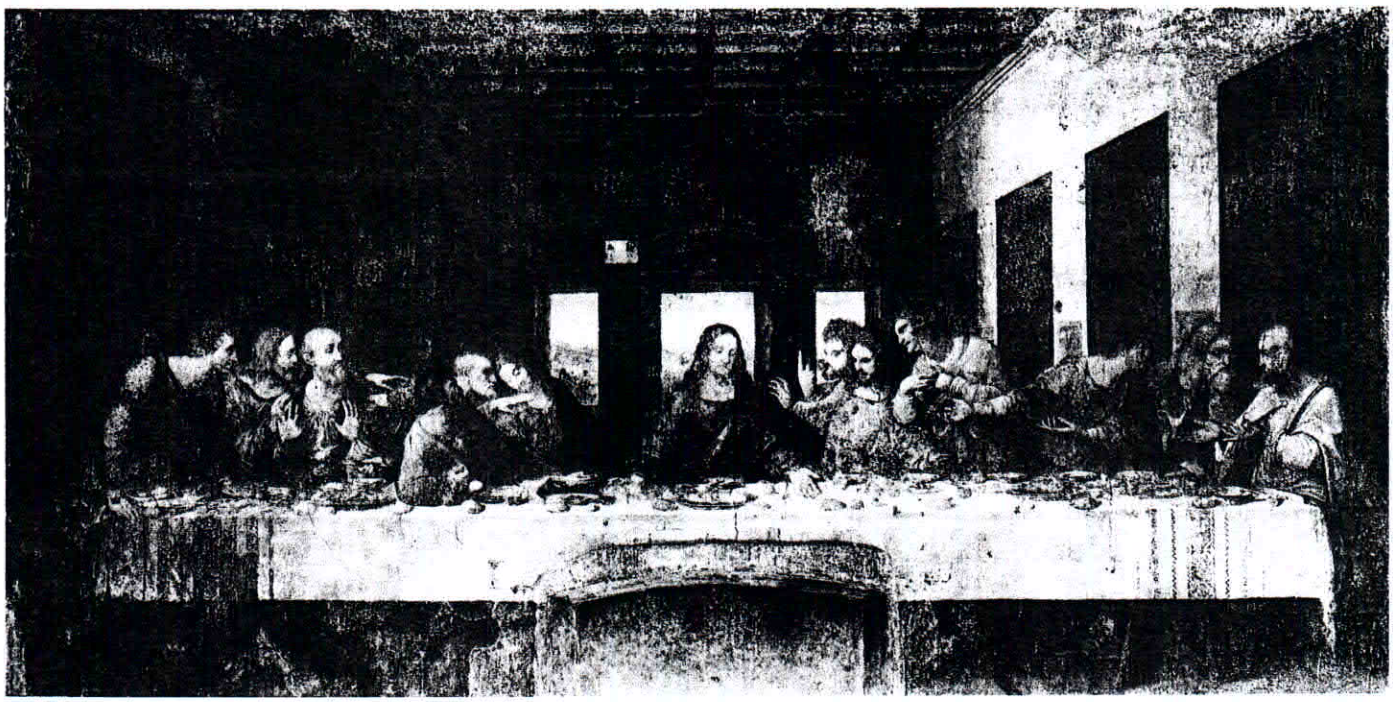
O pormenor reproduzido (grav. 599) foi extraído da área (à direita do centro) que se encontra mais próxima da conclusão: as formas parecem materializar-se de modo suave e gradual, nunca chegando a destacar-se completamente da penumbra envolvente. Leonardo, ao contrário de Pollaiuolo ou Botticelli, não pensa em termos de contornos, mas sim de corpos tridimensionais tornados visíveis, em grau variável, pela incidência da luz. Nas sombras, estas formas permanecem incompletas, os seus contornos estão meramente implícitos. Neste método de modelar (chamado *chiaroscuro*, "claro-escuro") as formas já não se erguem simplesmente justapostas, mas são parte de uma nova unidade pictural, derrubadas parcialmente as várias separações entre umas e outras. E existe, do mesmo modo, uma continuidade emocional comparável: os gestos e os rostos da multidão transmitem com eloquência comovente a realidade do milagre que vieram contemplar. Reconhecemos a influência tanto de Pollaiuolo como de Verrocchio na expressividade versátil destas figuras, mas Leonardo pode também ter sido impressionado pelos pastores deslumbrados do *Retábulo Portinari*, então acabado de montar em Florença (ver a grav. 520).

A VIRGEM DOS ROCHEDOS. Pouco tempo depois de chegar a Milão, Leonardo executou a *Virgem dos Rochedos* (grav. 600), também um painel de altar, que dá uma ideia do aspecto que a *Adoração* apresentaria se tivesse sido acabada. Aqui as figuras emergem da gruta envoltas por uma atmosfera carregada de humidade que lhes vela delicadamente as formas. Esta ligeira bruma (chamada *sfumato*), mais pronunciada que efeitos semelhantes na pintura flamenga e veneziana, confere à cena um calor e uma intimidade particulares. Cria ao mesmo tempo uma qualidade remota, onírica, e faz a pintura parecer mais uma visão poética que uma imagem da realidade pura e simples. O tema — S. João, em criança, a adorar o Menino Jesus na presença da Virgem e de um anjo — é a muitos títulos enigmático, sem qualquer precedente imediato: o recanto escondido e rochoso que serve de enquadramento, o lago em frente e a vida vegetal, cuidadosamente escolhidos e dados com perfeição, tudo isto deixa entrever significações simbólicas de não fácil definição. E a que nível, ou níveis, de significado podemos interpretar as relações entre as quatro figuras? Talvez a chave esteja na conjugação dos gestos — um a proteger, outro a apontar, um terceiro a benzer — no centro do quadro. Enigmático como é, poucos quadros exercem sobre nós uma atracção tão forte como este.

A ÚLTIMA CEIA. Apesar da sua originalidade, a *Adoração* e a *Virgem dos Rochedos* não se afastam muito, pela concepção, de alguns ideais do Proto-Renascimento. Mas a *Última Ceia* de Leonardo, composta uns doze anos mais tarde, tem sido sempre reconhecida como a primeira afirmação clássica dos ideais da pintura do Renascimento Pleno (grav. 601). Infelizmente o fresco começou a deteriorar-se poucos anos depois de ter sido acabado; o artista, não satisfeito com as limitações da técnica tradicional, experimentou uma têmpera de óleo que não aderiu bem à parede. Temos, por isso, que fazer um certo esforço para imaginar o seu esplendor original. No entanto, o que resta é mais que suficiente para explicar o seu espantoso efeito. Olhando a composição como um todo, salta desde logo à vista a sua estabilidade equilibrada; só mais tarde descobrimos que este equilíbrio foi conseguido pela conciliação de exigências opostas e até contraditórias, como nenhum artista jamais tentara.

A comparação com a *Última Ceia* de Castagno (grav. 570) é particularmente elucidativa — em ambas o espaço do quadro parece que prolonga o interior do refeitório, mas a arquitectura de Castagno exerce um efeito singularmente opressivo nas figuras, o que não acontece com a de Leonardo, apesar da sua muito maior profundidade. A razão de tal facto torna-se clara quando se compreende que na obra mais antiga a perspectiva foi concebida autonomamente — já existia antes da entrada das figuras e teria igualmente servido para um outro grupo de comensais. Leonardo, pelo contrário, começou pela composição das figuras e a arquitectura desem-

600. LEONARDO DA VINCI. *A Virgem dos Rochedos*. c. 1485. Painel; 1,90 × 1,10 m. Museu do Louvre, Paris



601. LEONARDO DA VINCI. *A Última Ceia*. c. 1493-98. Pintura mural. Sta. Maria delle Grazie, Milão

penhou, desde o primeiro momento, o papel de simples apoio. O ponto de fuga central, que dirige a nossa visão do interior, está situado atrás da cabeça de Cristo, exactamente no centro da pintura, ganhando, assim, valor simbólico. É igualmente óbvia a função simbólica da abertura central na parede do fundo; o frontão saliente serve de equivalente arquitectural de uma auréola. Assim, tendemos a ver a estrutura perspectivada da cena quase inteiramente em relação com as figuras e não com uma entidade pré-existente. Pode aferir-se facilmente a vitalidade desta relação cobrindo o terço superior da pintura: a composição ganha o carácter de um friso, o agrupamento dos apóstolos fica menos claro e a calma figura triangular de Cristo torna-se meramente passiva, em vez de actuar como foco espiritual e físico.

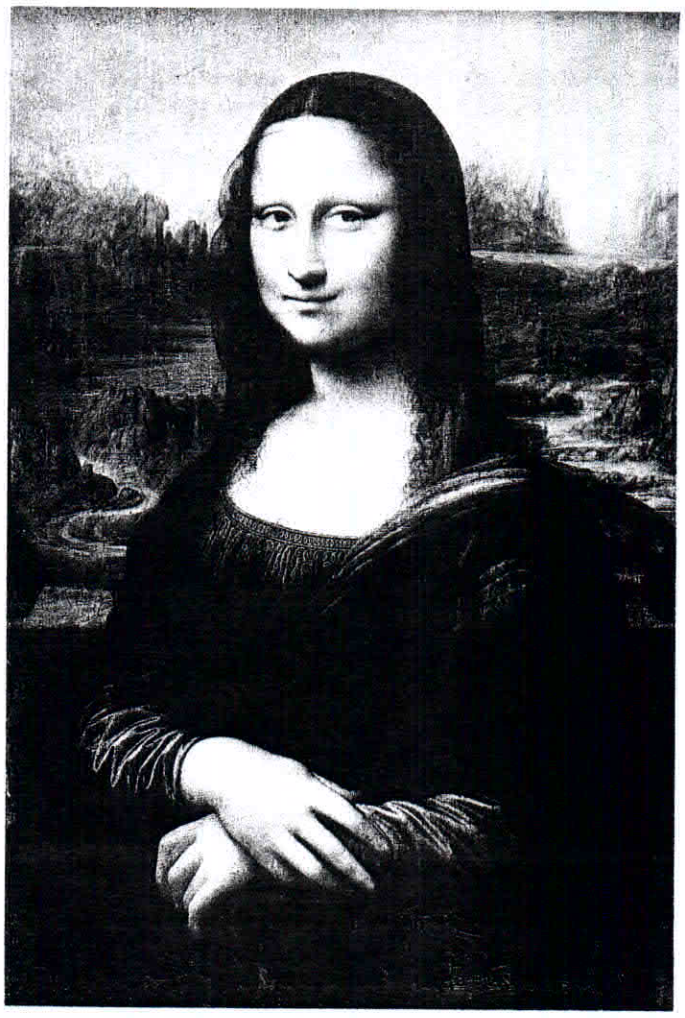
O Salvador acaba presumivelmente de pronunciar as palavras fatídicas, "Um de vós me há-de trair", e os discípulos estão a perguntar, "Sou eu, Senhor?" De facto, não encontramos nada que contrarie esta interpretação, mas quem encarar a cena como um momento específico de um drama psicológico não rende às intenções de Leonardo a justiça que lhes cabe. Elas iam muito além de qualquer transcrição literal da narrativa bíblica, pois Leonardo juntou todos os discípulos no lado de lá da mesa, num espaço manifestamente inadequado para tantos comensais. A intenção foi claramente a de condensar o tema, fisicamente, pelo agrupamento compacto, monumental, das figuras, e espiritualmente, ao apresentar vários níveis de significação ao mesmo tempo. Assim, o gesto de Cristo é de submissão à vontade divina e de oferta. Trata-se de uma alusão ao acto principal de Cristo durante a última ceia, a instituição da Eucaristia ("Durante a refeição, Jesus tomou o pão... e deu-o aos discípulos dizendo: tomai e comei; este é o meu corpo. Tomou depois o cálice... dizendo; bebei dele todos, porque este é o meu sangue..."). E os Apóstolos não se limitam a reagir a estas palavras; cada um deles revela a sua personalidade própria, a sua relação pessoal com o Salvador (note-se que Judas já não está fisicamente segregado em relação aos outros discípulos; basta o seu perfil sombrio e rebelde para o isolar). Eles exemplificam o que o artista escreveu num dos seus livros de apontamentos: que o objectivo último da pintura, mas também o mais difícil de alcançar, é retratar "a intenção da alma humana" através dos gestos e movimentos dos membros — um dito que deve ser interpretado não como referência a estados emocionais passageiros, mas à vida interior do homem no seu todo.

A BATALHA DE ANGHIARI. Em 1499 o ducado de Milão caiu sob o domínio francês e Leonardo, após breves viagens a Mântua e Veneza, regressou a Florença. O ambiente cultural decerto lhe pareceu muito diferente das recordações que dele guardara; os Médici tinham sido expulsos e, até ao seu regresso, a cidade voltou a ser uma república efémera. Durante algum tempo, Leonardo parece ter exercido principalmente a actividade de engenheiro e superintendente, mas em 1503 a cidade encarregou-o de executar um fresco para a sala do conselho do Palazzo Vecchio, cujo tema fosse um sucesso famoso da história de Florença. Leonardo escolheu a Batalha de Anghiari, em que as forças florentinas tinham derrotado o exército milanês. Completou o cartão (um desenho em tamanho natural) e já começara a pintura quando (1506) tornou a voltar a Milão a pedido dos Franceses, abandonando o encargo. O cartão para *A Batalha de Anghiari* sobreviveu durante mais de um século e gozou de enorme fama.

Hoje apenas o conhecemos através dos esboços preliminares de Leonardo ou de cópias devidas a artistas posteriores, nomeadamente um esplêndido desenho de Peter Paul Rubens (grav. 602; v. pág. 522). Leonardo optara pela descrição

histórica do combate. Mas à medida que os seus planos se foram cristalizando, abandonou a fidelidade aos factos e criou um grupo monumental de soldados a cavalo que representam mais uma imagem condensada e intemporal do furor bélico que a narrativa de um sucesso militar. A sua preocupação com "a intenção da alma humana" — neste caso uma fúria selvagem que se apossou não só dos homens mas também dos animais — é aqui ainda mais evidente que na *Ceia*. *A Batalha de Anghiari* situa-se no pólo oposto ao da *Batalha de San Romano* de Uccello (grav. 569, est. 69), onde nada falta, a não ser o próprio combate. E no entanto a cena de batalha de Leonardo não retrata um movimento desordenado; o seu dinamismo é controlado pelo contorno de forma hexagonal que estabiliza esta massa fervilhante. Mais uma vez se conseguiu o equilíbrio através da reconciliação de exigências opostas.

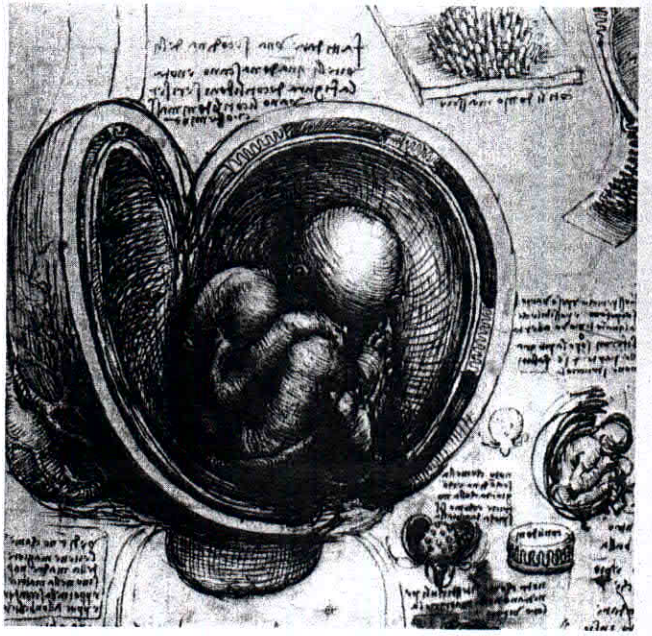
A MONA LISA. Enquanto trabalhava na *Batalha de Anghiari*, ia executando o famosíssimo retrato de *Mona Lisa* (grav. 603, est. 75). O delicado *sfumato* é superior ao da *Virgem dos Rochedos*, alcançando um tal grau de perfeição que pareceu um milagre aos contemporâneos do artista. As formas são construídas a partir de várias camadas transparentes de tinta, tão delicadas que todo o painel parece exalar uma suave luz interior. Mas a fama de *Mona Lisa* não vem apenas desta subtileza pictórica; mais intrigante ainda é o fascínio psicológico da personalidade do modelo. Porque nenhum outro sorriso foi considerado tão misterioso? A razão talvez seja que, como retrato, a imagem não satisfaz a nossa expectativa. Os traços são demasiado individuais para que Leonardo tenha apenas representado um tipo ideal; no entanto o elemento de idealização é tão forte que esconde o carácter do modelo. Mais uma vez o artista estabeleceu um equilíbrio

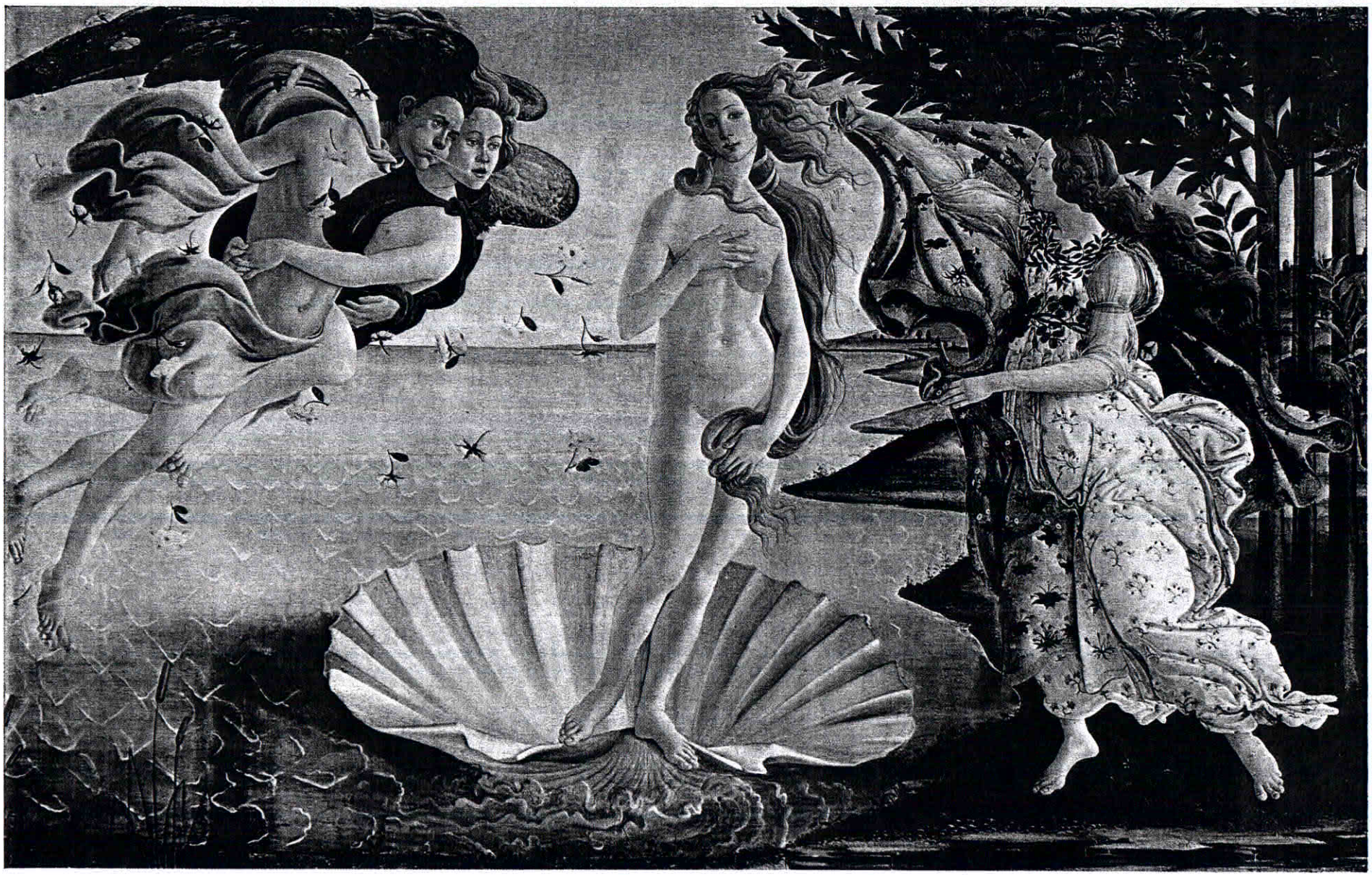


602. PETER PAUL RUBENS. Desenho tirado do "Cartão" de Leonardo para "*A Batalha de Anghiari*". c. 1605. Museu do Louvre, Paris

603. LEONARDO DA VINCI. *Mona Lisa* (v. est. 75). Museu do Louvre, Paris

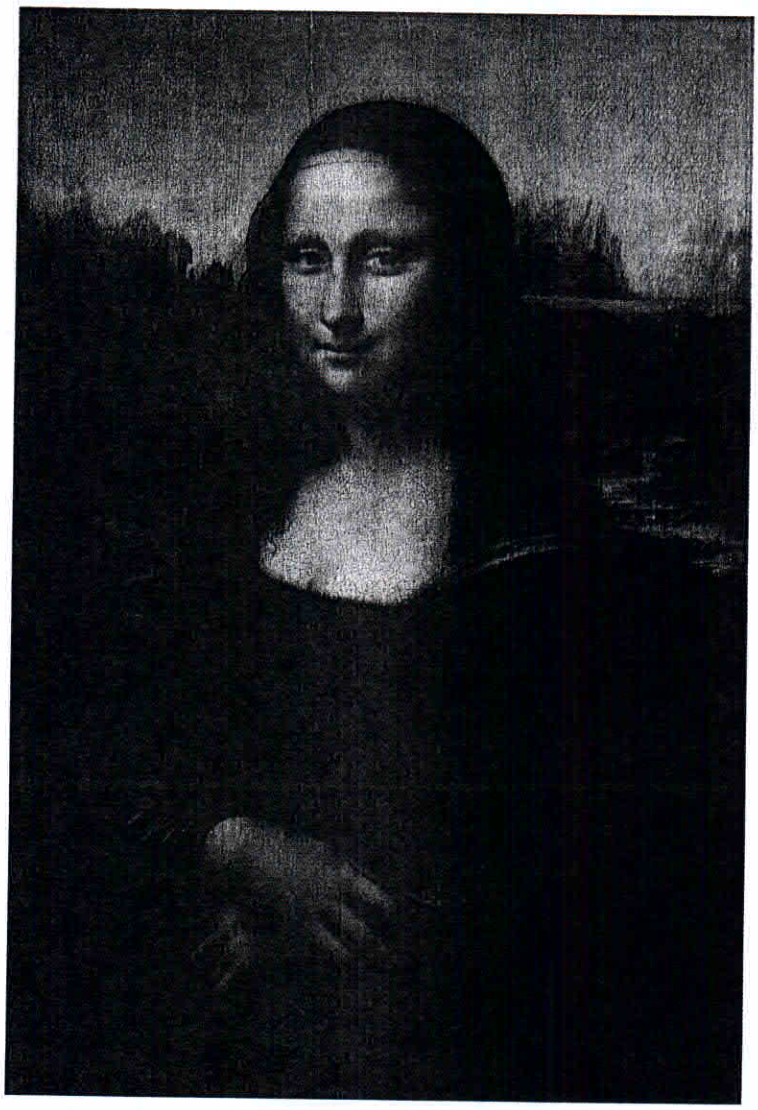
604. LEONARDO DA VINCI. *Embrião no Útero*. c. 1510. Desenho à pena. Royal Library, Windsor Castle (Crown Copyright Reserved)





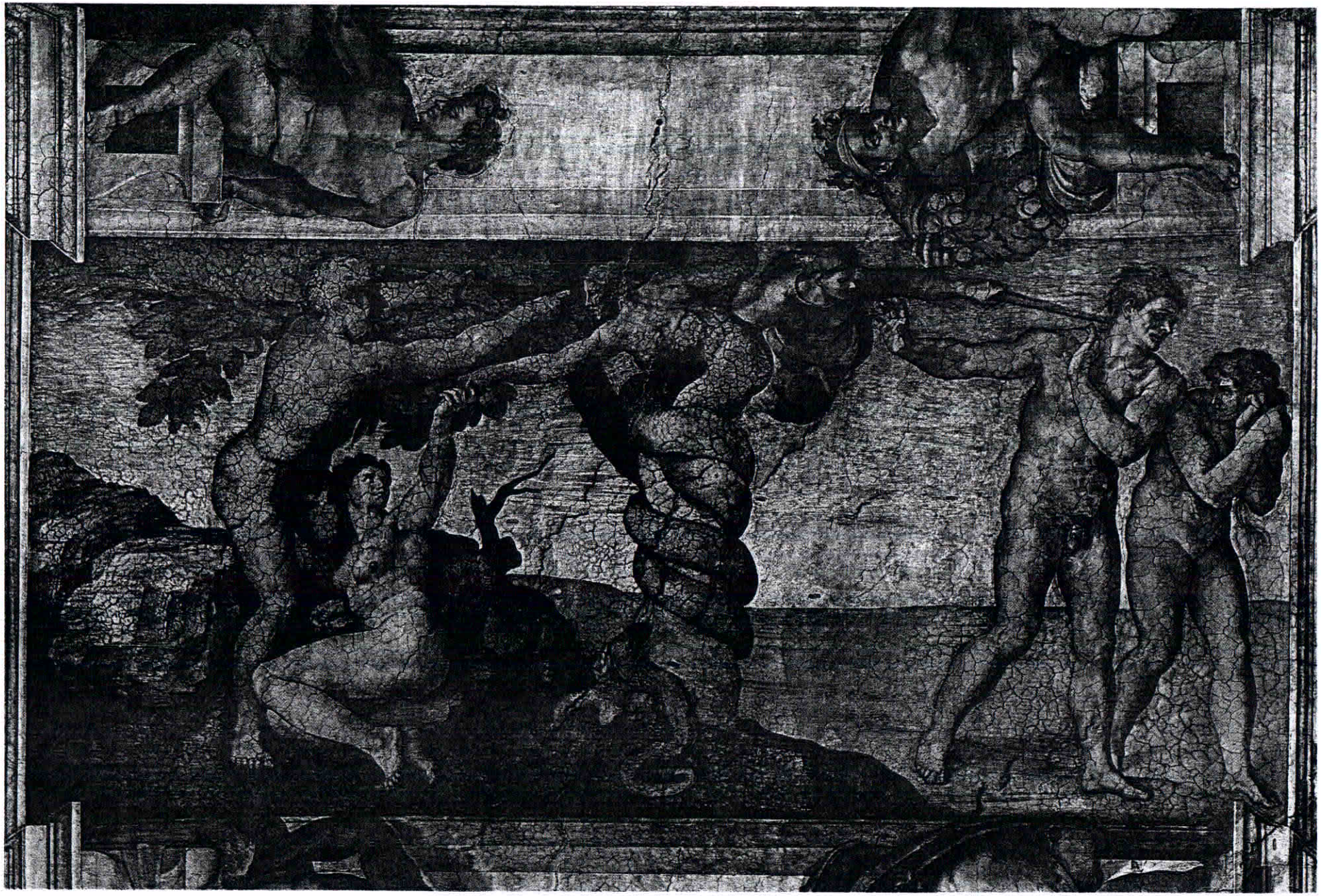
73. SANDRO BOTTICELLI. *O Nascimento de Vénus*. De c. 1480. 1,75 × 2,79 m. Galeria dos Uffizi, Florença

74. PIERO DI COSIMO. *A descoberta do mel.* De c. 1498. Painel 0,794 × 1,286 m. Worcester Art Museum, Massachusetts

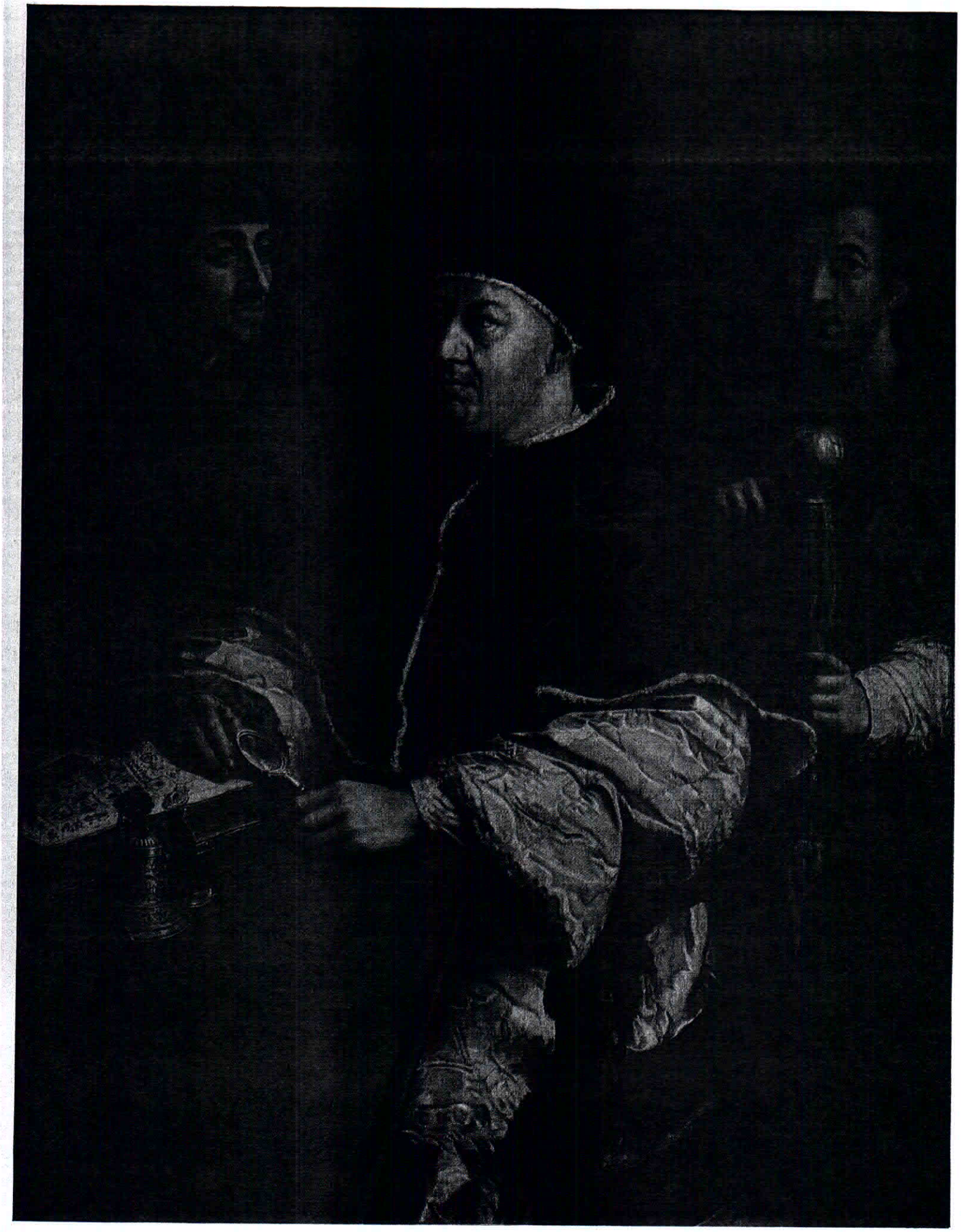


75. LEONARDO DA VINCI. *Mona Lisa.*
c. 1503-05. Painel, 0,77 × 0,53 m.
Museu do Louvre, Paris

76. DONATO BRAMANTE. *O Tempietto.*
1502. S. Pietro in Montorio, Roma



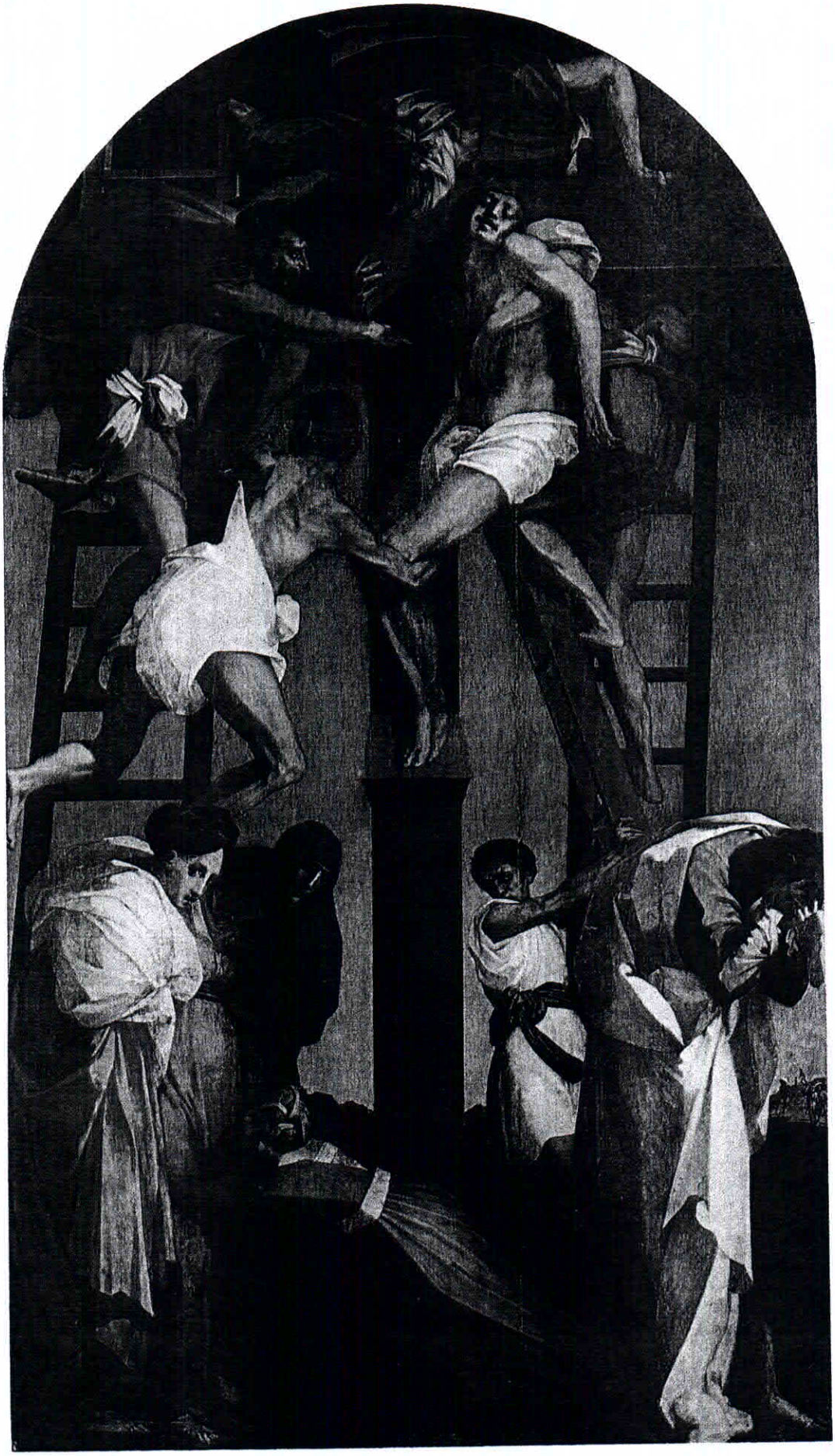
77. MIGUEL ÂNGELO. *A tentação de Adão e a Expulsão do Jardim do Paraíso*. 1508-12.
Fresco do tecto da Capela Sistina, Vaticano, Roma.



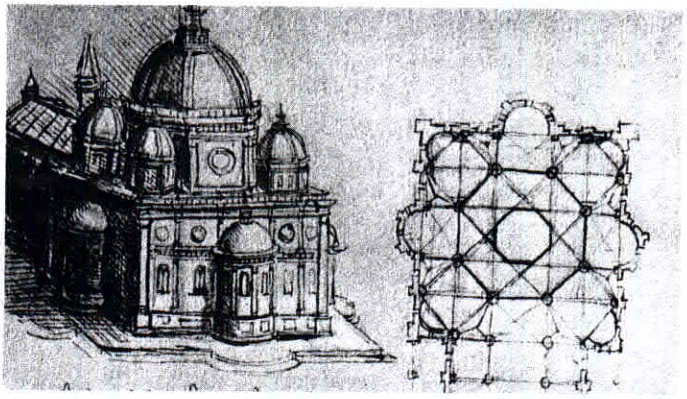
78. RAFAEL. *O papa Leão X com os seus sobrinhos Giulio de Medici e Luigi de Rossi.*
De c. 1518. Painel, 1,54 × 1,19 m. Galeria dos Uffizi, Florença

79 GIORGIONE. *A Tempestade*. De c. 1505. 0,79 × 0,73 m. Museu da Academia, Veneza

80. TICIANO. *Bacanal*. De c. 1518. 1,75 × 1,93 m. Museu do Prado, Madrid



81. ROSSO FIORENTINO. *A Descida da Cruz*. 1521. Painel, 3,35 × 1,97 m.
Pinacoteca, Volterra



605. LEONARDO DA VINCI. *Projecto para uma igreja.* (Ms. B). c. 1490. Desenho à pena. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris

harmonioso entre dois contrários. O próprio sorriso pode ser lido de duas maneiras: como eco de uma disposição momentânea ou como uma expressão atemporal, simbólica (algo semelhante ao "sorriso arcaico" dos Gregos; ver grav. 147, 148, 150 e estampa 15). É evidente que a Mona Lisa dá corpo à ideia de ternura maternal, que para Leonardo representava a essência da feminilidade. A própria paisagem ao fundo, composta sobretudo por rochas e água, sugere forças vitais da natureza.

OS DESENHOS. Na idade avançada (morreu em França em 1519), Leonardo dedicou-se cada vez mais aos seus interesses científicos. A arte e a ciência, recordemo-lo, foram unidas pela primeira vez na descoberta, feita por Brunelleschi, da perspectiva sistemática; a obra de Leonardo representa o auge desta tendência. O artista, em seu entender, não só devia conhecer as regras da perspectiva, mas também todas as leis da Natureza, sendo os olhos o instrumento perfeito para adquirir tal conhecimento. O alcance extraordinário das suas investigações pessoais está presente nas centenas de desenhos e notas que esperava incorporar numa série de tratados enciclopédicos. A sua originalidade como cientista continua a ser discutida, mas há um campo em que a sua importância permanece incontestada: foi o criador da moderna ilustração científica, um instrumento essencial para anatomistas e biologistas. Um desenho como o *Embrião no Útero* (grav. 604) une uma capacidade de observação vívida à clareza analítica de um diagrama, ou — parafraseando as próprias palavras de Leonardo — a vista do exterior à vista interior.

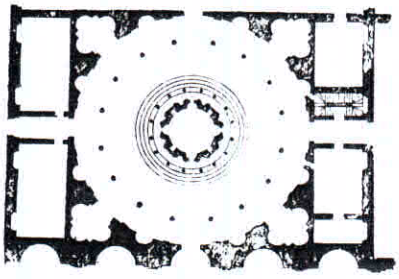
Os testemunhos dos contemporâneos mostram que Leonardo gozava de reputação como arquitecto. No entanto, a construção parece tê-lo interessado menos que os problemas básicos do traçado e da estrutura. Os numerosos projectos arquitectónicos entre os seus desenhos destinavam-se, na maioria, a ficar no papel. Tais esboços, especialmente os do período milanês, possuem todavia uma grande importância histórica, pois só através deles se consegue estabelecer a transição do Proto-Renascimento para o Renascimento Pleno na arquitectura.

As igrejas de planta centrada e cúpula, do tipo ilustrado na grav. 605, oferecem um interesse especial; o plano faz lembrar *Sta. Maria degli Angeli*, de Brunelleschi (grav. 558), mas a nova relação das unidades espaciais é mais complexa, enquanto o exterior, com o grupo de cúpulas, é mais monumental que qualquer edifício do Proto-Renascimento. A concepção deste projecto encontra-se a meio caminho entre a cúpula da catedral de Florença e o edifício mais ambicioso do séc. XVI, a nova igreja de S. Pedro, em Roma (comparar grav. 449, 608, 610), constituindo também a prova do contacto estreito de Leonardo, entre 1490 e 1500, com o arquitecto Donato Bramante (1444-1514), que nessa altura se encontrava igualmente ao serviço do Duque de Milão. Bramante foi para Roma depois da tomada de Milão pelos Franceses; aí, ao serviço do Papa, nos últimos quinze anos de vida, seria o criador da arquitectura do Renascimento Pleno.

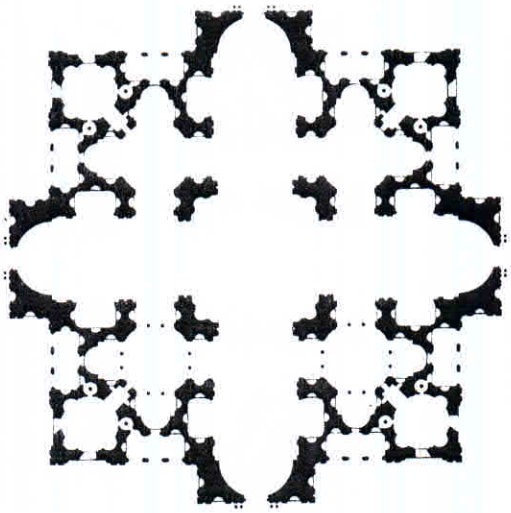
Bramante

O TEMPIETTO. O novo estilo já se define completamente formado no *Tempietto de S. Pietro in Montorio*, de Bramante (grav. 606, 607, est. 76), projectado pouco depois de 1500. Esta capela assinala o local da crucificação de S. Pedro e deveria ter um pátio-colunata envolvente: o edifício pareceria então menos isolado, pois ficaria inserido num espaço exterior "modelado" — uma concepção tão ousada e nova como a própria traça da capela. O nome por que é conhecida,

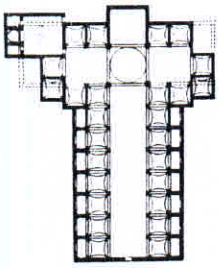
606. DONATO BRAMANTE. *O Tempietto* (v. est. 76). S. Pietro in Montorio, Roma



607. Planta do *Tempietto*, com o pátio projectado (segundo Serlio)



608. DONATO BRAMANTE. Planta original de S. Pedro de Roma. 1506 (segundo Geymüller)



609. Planta de *San Lorenzo* de Florença, reproduzida na mesma escala da grav. 608

"templozinho", parece assentar-lhe bem: na plataforma de três degraus e na austera ordem dórica da colunata, a arquitectura do tempo clássico é mais directamente evocada que em qualquer outro edifício do séc. XV. Igualmente notável é a aplicação feita por Bramante do princípio da "parede esculpida", tanto no próprio *Tempietto* como no pátio; desde *Sta. Maria degli Angeli*, de Brunelleschi, que se não encontravam nichos de tal profundidade, "escavados" nas pesadas moles de alvenaria. As cavidades são compensadas pela forma convexa da cúpula e pelas cornijas e molduras marcadamente salientes. Daí resulta que o Tempietto tenha uma imponência não justificada pelo seu tamanho reduzido.

A BASÍLICA DE S. PEDRO. *O Tempietto* é a primeira das grandes realizações que fizeram de Roma o centro da arte italiana durante o primeiro quartel do séc. XVI. A maior parte delas pertence à década de 1503-13, o papado de Júlio II. Foi ele quem decidiu substituir a velha basílica de S. Pedro, que de há muito se encontrava em precário estado, por uma igreja tão magnificente que ofuscasse todos os monumentos da antiga Roma imperial. A tarefa coube naturalmente a Bramante, o maior arquitecto da cidade. A sua ideia original, de 1506, apenas chegou até nós através de uma planta (grav. 608), e de uma medalha comemorativa do início das obras (grav. 610), em que se pode ver o exterior numa perspectiva bastante imprecisa. Isto é, no entanto, suficiente para confirmar as palavras com que, segundo consta, Bramante costumava definir o seu objectivo: "Vou pôr o Panteão em cima da Basílica de Constantino".

Superar as duas mais famosas construções da Antiguidade Romana com um edifício cristão de grandiosidade ímpar — nada menos que isto teria sido capaz de satisfazer Júlio II, um pontífice de ambições desmedidas, que pretendia unir a Itália sob o seu domínio, conseguindo assim um poder temporal à altura da autoridade espiritual do seu cargo. O plano de Bramante é, na realidade, de uma magnificência verdadeiramente imperial: uma cúpula gigantesca, hemisférica tal como a do *Tempietto*, coroa o cruzeiro, onde se encontram as abóbadas de berço das naves dispostas em cruz grega, com quatro cúpulas menores e torres nos ângulos. Este plano obedece a todos os requisitos estabelecidos por Alberti para a arquitectura religiosa (v. pág. 422); baseado inteiramente no círculo e no quadrado, é de uma simetria tão rígida que se nos torna impossível determinar qual a ábside que haveria de alojar o altar-mor. Bramante concebeu quatro fachadas idênticas, como a que se pode ver na medalha de 1506, dominadas pelo mesmo reportório de formas, de um classicismo rigoroso, como encontrámos no *Tempietto*: cúpulas, meias-cúpulas, colunatas, frontões.

Estas formas geométricas simples não predominam, contudo, no interior da igreja. Aqui a "parede esculpida" goza de supremacia absoluta: a planta não apresenta superfícies contínuas, mas apenas grandes "ilhotas" de alvenaria, de estranha configuração e de cuja dimensão real só podemos fazer ideia se compararmos as dimensões da igreja de Bramante com as de construções anteriores. *San Lorenzo*, em Florença, por exemplo, tem um comprimento de menos de metade do que atinge a Basílica Nova de S. Pedro. A gravura 609, que reproduz a planta de *San Lorenzo* na mesma escala da planta de Bramante (grav. 608), mostra que a referência de Bramante ao Panteão e à Basílica de Constantino não era uma simples fanfarronada; o seu plano empequenece esses edifícios, bem como qualquer igreja do Proto-Renascimento (cada braço da cruz grega tem aproximadamente as dimensões da Basílica de Constantino).

610. CARADOSSO. Medalha com a reprodução do alçado de S. Pedro segundo o projecto de Bramante. 1506. British Museum, Londres

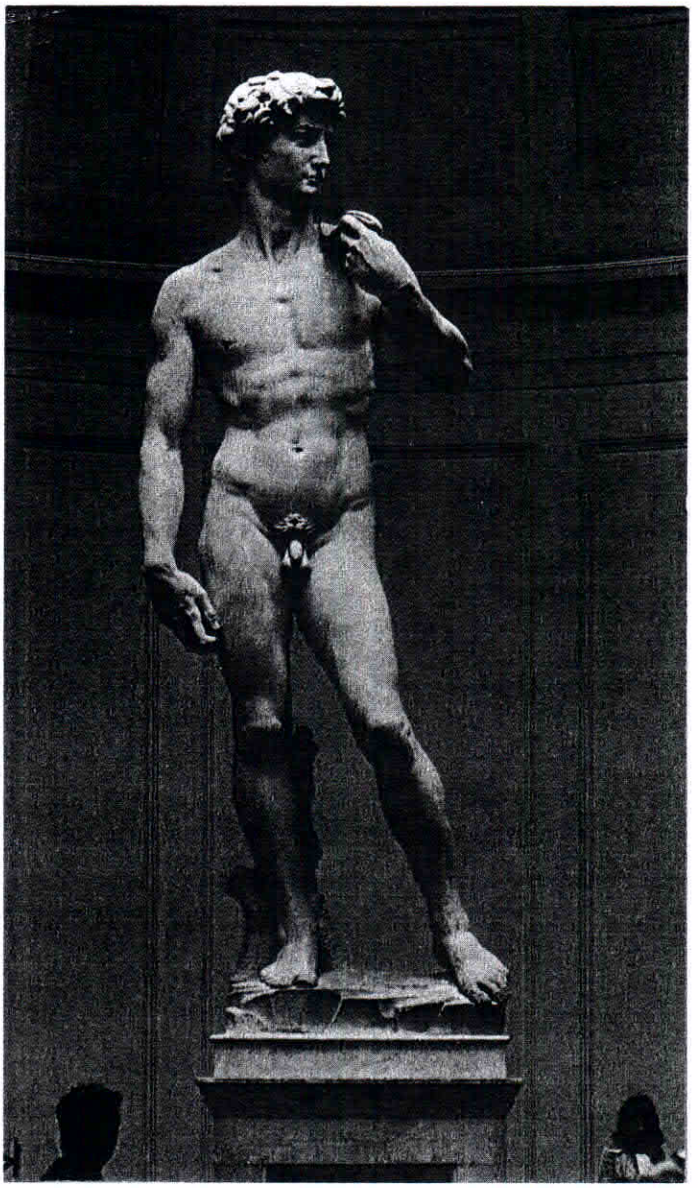
Como é que ele se propunha construir um edifício de tamanho tão imponente? A pedra talhada ou o tijolo, os materiais preferidos pelos arquitectos medievais, não serviam, por razões de ordem técnica e económica; só a construção em betão, tal como a usada pelos romanos, mas depois caída em esquecimento durante a Idade Média, era suficientemente forte e barata para responder às necessidades de Bramante (v. pág. 160). Ao dar vida nova a esta técnica antiga, abriu uma nova era na história da arquitectura, uma vez que o betão permitia realizar traçados de muito maior flexibilidade que os métodos de construção dos pedreiros medievais. As potencialidades do material não foram, no entanto, completamente exploradas senão algum tempo depois. A construção de S. Pedro progrediu tão lentamente que quando Bramante morreu, em 1514, só quatro das pilastras do cruzeiro tinham sido construídas. Nas três décadas seguintes, o projecto foi levado a cabo de forma hesitante por arquitectos treinados por Bramante, que modificaram em parte o seu desenho original. Só em 1546, ano em que Miguel Ângelo tomou conta da obra, se iniciou a fase decisiva na história de S. Pedro; o aspecto actual da igreja (grav. 625) deve-se em grande parte à sua concepção. Mas virá a propósito considerar este facto no contexto de toda a carreira de Miguel Ângelo.

Miguel Ângelo

O conceito de génio como inspiração divina, poder sobre-humano concedido a reduzido número de indivíduos e manifestando-se através deles, não se encontra mais completamente exemplificado que na vida e obra de Miguel Ângelo (1475-1564). Nem só os admiradores o viam a esta luz; ele próprio, impregnado da tradição do Neo-platonismo, aceitava a ideia do seu génio como uma realidade viva (v. pág. 436), embora às vezes mais lhe parecesse uma praga que uma bênção. O elemento que confere continuidade à sua carreira longa e agitada é a força da sua personalidade, a fé na verdade subjectiva de tudo o que criava. Convenções, normas e tradições podiam ser respeitadas por espíritos menores; ele não podia reconhecer autoridade mais alta do que a ditada pelo seu próprio génio.

Ao contrário de Leonardo, para quem a pintura era a mais nobre das artes porque abarcava todos os aspectos visíveis do mundo, Miguel Ângelo foi um escultor — mais especificamente um talhador de estátuas de mármore — até às entranhas. A arte não era, para ele, ciência, mas sim "feitura de homens", análoga (ainda que de modo imperfeito) à criação divina; as limitações da escultura que Leonardo verberava, eram, por esse facto, virtudes essenciais aos olhos de Miguel Ângelo. Apenas a "libertação" de corpos reais, tridimensionais, do material recalcitrante, podia satisfazer a sua ânsia (acerca da sua maneira de trabalhar, veja-se o comentário à estátua de *S. Mateus*, págs. 11-12). A pintura devia, em seu entender, imitar a plenitude das formas esculpidas, e também a arquitectura devia possuir as qualidades orgânicas da figura humana.

A fé de Miguel Ângelo na imagem humana como o supremo veículo de expressão conferiu-lhe afinidade com a escultura clássica mais estreita que a de qualquer outro artista



611. MIGUEL ÂNGELO. *David* 1501-4.
Mármore; alt. do corpo 4,089 m. Museu da Academia, Florença

do Renascimento. Entre os mestres recentes admirava Giotto, Masaccio, Donatello e Jacopo della Quercia, mais que os artistas do tempo da sua juventude em Florença, embora o clima cultural da cidade lhe tivesse influenciado decisivamente o espírito ao longo das décadas de 1480 e 1490; quer o neo-platonismo de Marsílio Ficino, quer as reformas religiosas de Savonarola o afectaram profundamente. Estas influências opostas agravaram as tensões na personalidade de Miguel Ângelo, as violentas flutuações de humor, o sentimento de estar em luta contra si próprio e contra o mundo. Assim como concebia as suas estátuas como corpos humanos libertados da sua prisão de mármore, também o corpo era para ele a prisão terrena da alma — nobre, é certo, mas apesar de tudo prisão. Este dualismo entre corpo e espírito confere às suas figuras um "pathos" extraordinário; calmas no exterior, parecem ser agitadas por uma energia psíquica irresistível, que não se liberta através do movimento físico.

DAVID. As qualidades únicas da arte de Miguel Ângelo estão integralmente presentes no *David* (grav. 611), a primeira estátua monumental do Renascimento Pleno. Encomendada ao artista em 1501, quando tinha vinte e seis anos, a figura gigantesca destinava-se a ser colocada a grande altura do solo, num dos contrafortes da catedral. Os edis deliberaram, em lugar disso, colocá-la em frente do Palazzo Vechio, como símbolo cívico-patriótico da república florentina (grav. 454; depois foi substituída por uma cópia moderna).

Bem podemos compreender esta decisão. Sem a cabeça de Golias, o *David* de Miguel Ângelo tem um ar de desafio — não de herói vitorioso, mas de paladino de uma causa justa. Vibrante de energia sofreada, ele encara o Mundo como o *S. Jorge* de Donatello (grav. 541) embora a nudez o ligue de igual modo ao *David* em bronze do velho mestre. Mas o estilo da figura proclama um ideal diferente, sem a esbelta magreza dos adolescentes de Donatello. Miguel Ângelo acabara de passar alguns anos em Roma, onde os corpos musculosos, frementes de emoção, da escultura helenística, o tinham impressionado profundamente. Embora o *Laocoonte* (grav. 207), que cedo se tornaria a obra mais famosa daquele estilo, ainda não tivesse sido descoberto, conheceu outras estátuas helenísticas. A escala heróica, a beleza

613. MIGUEL ÂNGELO. *O Escravo Moribundo.* 1513-16. Mármore; alt. 2,29 m. Museu do Louvre, Paris

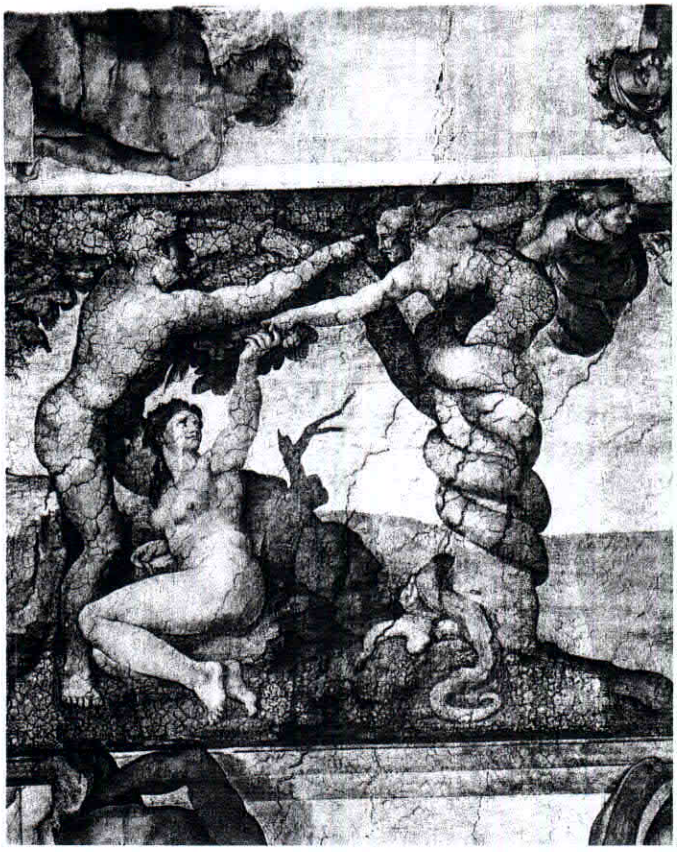
614. MIGUEL ÂNGELO. *O Escravo Rebelde.* 1513-16. Mármore; alt. 2,13 m Museu do Louvre, Paris

612. MIGUEL ÂNGELO. *Moisés.* c. 1513-15. Mármore; alt. 2,35 m. S. Pietro in Vincoli, Roma

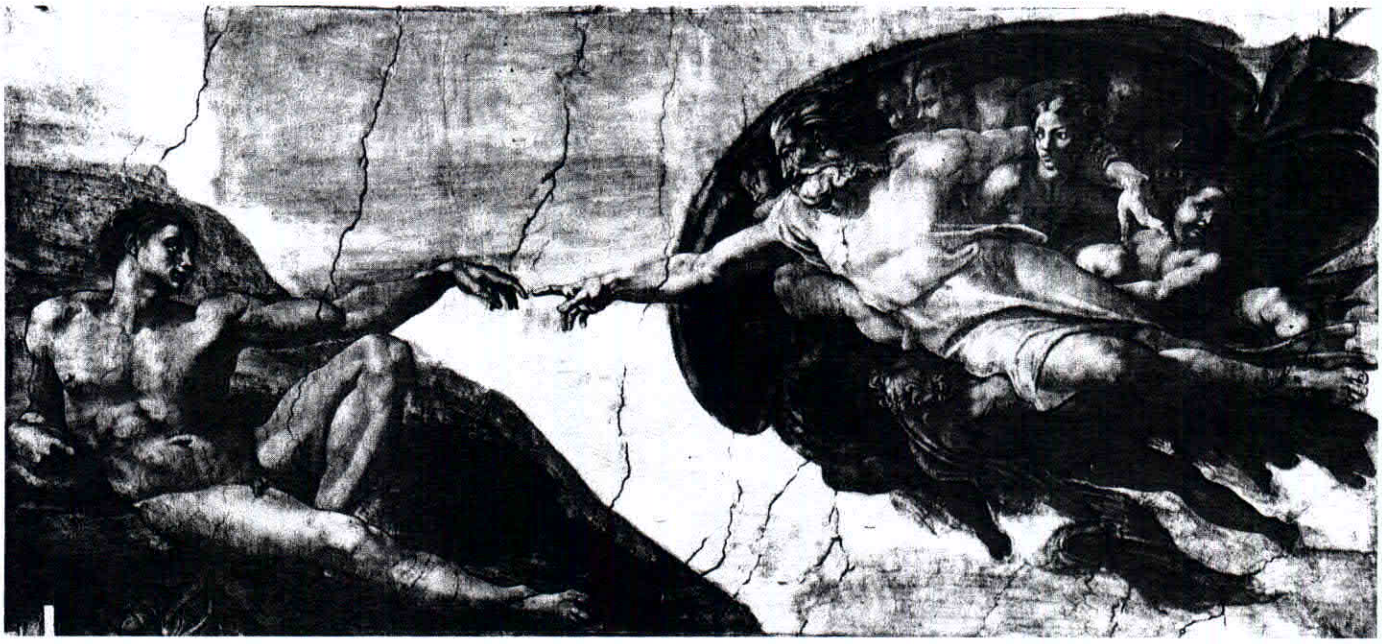
e poder sobre-humanos e o volume túmido das suas formas tornaram-se parte do próprio estilo de Miguel Ângelo e, através dele, da arte do Renascimento em geral. No entanto, o *David* nunca poderia ser tomado por uma estátua da Antiguidade. No *Laocoonte* e em obras semelhantes (comparar grav. 205), o corpo "traduz em acção" a agonia do espírito, enquanto o *David*, ao mesmo tempo calmo e tenso, mostra a "acção em suspenso", tão característica de Miguel Ângelo.

O TÚMULO DE JÚLIO II. Este traço persiste no *Moisés* (grav. 612) e nos dois "escravos" (grav. 613, 614), esculpidos cerca de uma década mais tarde. Faziam parte do vasto programa escultórico para o túmulo de Júlio II, que teria sido a maior realização de Miguel Ângelo se tivesse levado por diante o seu plano original. O majestoso Moisés, ideado para ser visto de baixo, tem a força temerosa a que os contemporâneos do artista chamavam *terribilità* — um conceito afim do sublime. A sua atitude, ao mesmo tempo vigilante e meditativa, sugere um homem capaz de uma chefia avisada, tanto como de uma ira devastadora. Os "escravos" são mais difíceis de interpretar: parece que de início faziam parte de uma série representando as artes abaladas pela morte do seu maior patrono; mais tarde passaram, ao que parece, a significar os territórios conquistados por Júlio II. Como quer que seja, Miguel Ângelo concebeu as duas figuras como um par

615. Interior da Capela Sistina, (com o fresco do tecto e o *Juízo Final*, de Miguel Ângelo). Vaticano, Roma



617. MIGUEL ÂNGELO. *A Tentação de Adão* (pormenor; v. est. 77), parte do tecto da Capela Sistina



616. MIGUEL ÂNGELO. *A Criação de Adão*, pormenor do tecto da Capela Sistina. 1508-12

contrastante, o chamado *Escravo Moribundo* (grav. 613), rendido aos grilhões, o *Escravo Rebelde* (grav. 614), tentando libertar-se. Talvez o seu significado alegórico tivesse menos importância do que o conteúdo expressivo, evocativo da imagem neo-Platónica do corpo como prisão da alma.

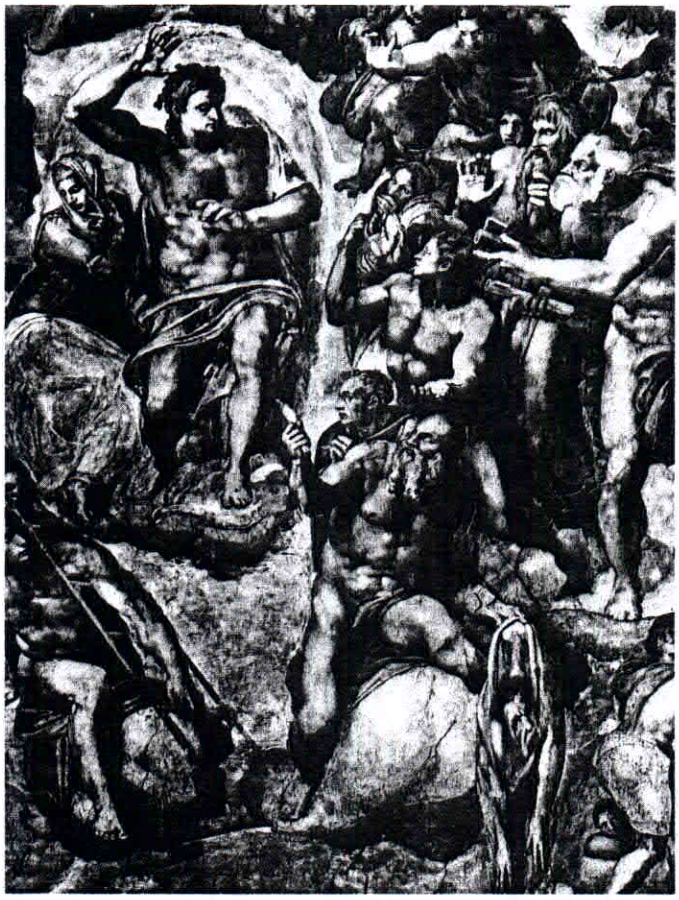
A CAPELA SISTINA. O sepulcro de Júlio II ficou por acabar quando o papa interrompeu a actividade de Miguel Ângelo na fase inicial do projecto, para que ele fosse decorar a fresco o tecto da Capela Sistina (grav. 615), contra a relutância do artista vencido meio por força meio por adulação.

Compelido pelo desejo de retomar o trabalho no túmulo, Miguel Ângelo realizou o trabalho em quatro anos, 1508-12, produzindo uma obra-prima que fez época. É um imenso organismo com centenas de figuras distribuídas ritmicamente dentro da moldura arquitectónica pintada (grav. 597), cujas dimensões e, sobretudo, a avassaladora unidade interna minimizam os frescos anteriores. Na área central, subdividida por cinco pares de traves, encontram-se nove cenas do *Génesis*, desde a Criação do Mundo (no fundo da Capela) até à Embriaguez de Noé.

O esquema teológico que esteve na base da escolha destas cenas e o elenco variado que as acompanha — os nus de adolescentes, os medalhões, os profetas e as sibilas e as cenas representadas nos "seguintes" — ainda não foram explicados plenamente, mas sabe-se que estabelecem uma ligação entre os primórdios da história do Homem e a vinda de Cristo, entre o princípio e o fim dos tempos (o *Juízo Final* na parede sobranceira ao altar, embora tenha sido pintado um quarto de século mais tarde, deve ter feito parte do projecto inicial). Não se sabe até que ponto Miguel Ângelo foi responsável pelo programa; não era homem para submeter-se a ditames e o tema do tecto, em conjunto, de tal modo se coaduna com a sua mentalidade que as suas intenções pessoais decerto não colidiram abertamente com as do seu patrono. A que tema mais grandioso poderia aspirar, do que a Criação do Mundo, a Queda do Homem e a sua reconciliação final com o Senhor?

Uma análise pormenorizada das pinturas daria para encher um livro; teremos de nos contentar com duas das quatro cenas principais da parte central. A que tocou mais profundamente a imaginação de Miguel Ângelo deve ter sido a *Criação de Adão* (grav. 616), onde não mostra a modelação física do corpo de Adão, mas sim a transmissão da centelha divina — a alma — conseguindo deste modo uma justaposição dramática do Homem e de Deus sem paralelo em qualquer outro artista. Jacopo della Quercia andou próximo (grav. 546), mas falta-lhe o dinamismo da concepção de Miguel Ângelo, que faz contrastar um Adão preso à terra com a figura de Deus perpassando pelos céus. Esta relação torna-se mais significativa quando percebemos que Adão tenta alcançar, não apenas o seu Criador, mas também Eva, que ele vê, ainda por nascer, sob a protecção do braço esquerdo do Senhor.

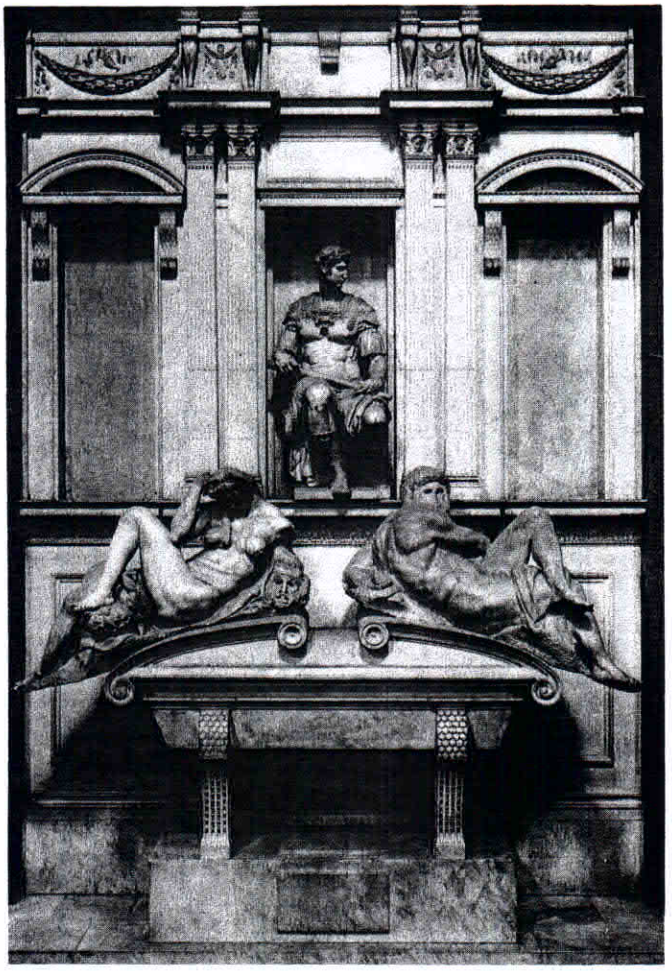
A *Queda do Homem e a Expulsão do Paraíso* (grav. 617, est. 77), apresentam as tonalidades frias, atenuadas, características de todo o tecto. Miguel Ângelo tem sido acusado de ser pobre como colorista, talvez injustamente. Se ele aqui restringe a paleta a cores "pétreas", é para conferir às figuras a qualidade de escultura pintada e as integrar no suporte arquitectónico. As cenas narrativas são os equivalentes picturais de relevos, e não "janelas" ilusionísticas. Dentro da escala limitada de tonalidades que utiliza é surpreendente a variedade de gradações subtis: não pinta apenas as superfícies delimitadas pelos contornos, mas constrói as formas a partir de pinceladas, largas e vigorosas, na tradição de Giotto e Masaccio. A *Expulsão* está particularmente próxima da de Masaccio (comparar grav. 563). A est. 77 também nos permite vislumbrar os jovens nus, de grinaldas, que completam as secções principais do tecto. Estas figuras, maravilhosamente animadas e que aparecem regularmente, desempenham um papel fundamental no esquema: formam uma espécie de cadeia que interliga as cenas do Génesis, havendo, no entanto, dúvidas quanto ao seu significado. Serão imagens da alma humana? Representarão o mundo da antiguidade pagã? Seja qual for a resposta, parecem pertencer à mesma categoria de seres que os "escravos" do sepulcro de Júlio II; mais uma vez a intenção simbólica é ultrapassada pela riqueza de expressão com que Miguel Ângelo dotou estas figuras.



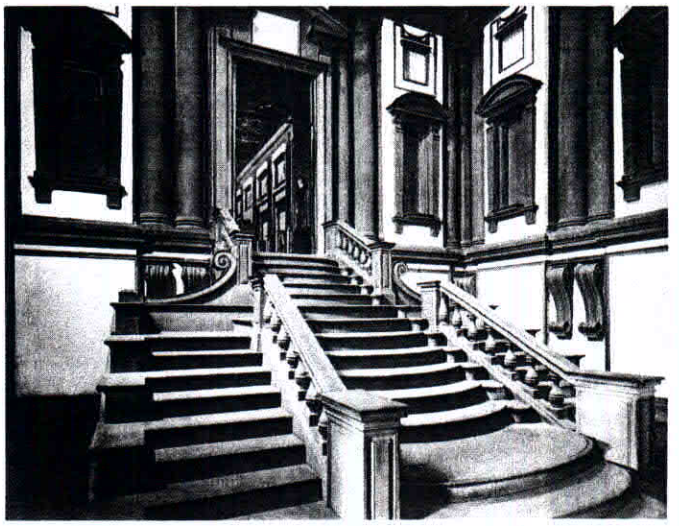
618. MIGUEL ÂNGELO. *O Juízo Final* (pormenor, com o auto-retrato). 1534-41. Fresco. Capela Sistina, Vaticano, Roma

O JUÍZO FINAL. Quando Miguel Ângelo voltou à Capela em 1534, mais de vinte anos depois, o mundo ocidental sofria a crise espiritual e política da Reforma (v. pág. 492). É com crua nitidez que nos apercebemos da mudança de atmosfera quando passamos da vitalidade radiante dos frescos do tecto, para a visão sombria do *Juízo Final*. A humanidade, tanto os Justos como os Pecadores, amontoada em magotes compactos, suplica clemência a um Deus irado (grav. 618). Sentado numa nuvem, logo abaixo do Senhor, está o apóstolo Bartolomeu segurando na mão uma pele humana por alusão ao seu martírio (tinha sido esfolado). Todavia, a face aí representada não é a do santo, mas sim a do próprio Miguel Ângelo. No sarcasmo impiedoso deste auto-retrato (tão bem escondido que só em tempos modernos foi reconhecido) o artista deixou a sua confissão pessoal de culpa e desmerecimento.

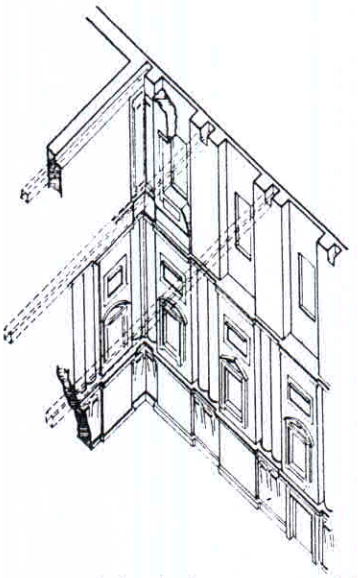
A CAPELA DOS MÉDICIS. O intervalo entre a realização do tecto da Capela Sistina e a do *Juízo Final* coincide com os papados de Leão X (1513-21) e Clemente VII (1523-34); ambos eram membros da família Médici e preferiram empregar Miguel Ângelo em Florença. As actividades deste centraram-se em *San Lorenzo*, a igreja dos Médicis. Um século depois do traçado revolucionário de Brunelleschi para a sacristia (v. pág. 409), Leão X decidiu construir um edifício — a Sacristia Nova — destinado a alojar os túmulos de Lourenço, o Magnífico, de Julião, irmão de Lourenço, e de dois parentes com os mesmos nomes. Miguel Ângelo encarregou-se inicialmente do projecto e trabalhou nele durante catorze anos, tendo acabado a parte de arquitectura e dois dos túmulos, o dos Médicis menos conhecidos (grav. 619). A Sacristia Nova foi assim concebida como um conjunto arquitectónico-escultórico; é a única obra do artista em que as estátuas se encontram no enquadramento especificamente destinado para elas. A concepção dos dois túmulos ainda mostra algumas afinidades com túmulos do Proto-Renascimento tal como o de Leonardo Bruni (grav. 582), mas as diferenças pesam mais: não há qualquer inscrição, a efígie foi substituída por duas figuras alegóricas (o *Dia* à direita e a *Noite* à esquerda) e a estátua de Juliano, de armadura romana, não apresenta qualquer semelhança com o defunto.



619. MIGUEL ÂNGELO. Túmulo de Julião de Médici. 1524-34. Mármore; alt. da figura central 1,80 m. Sacristia Nova, San Lorenzo, Florença



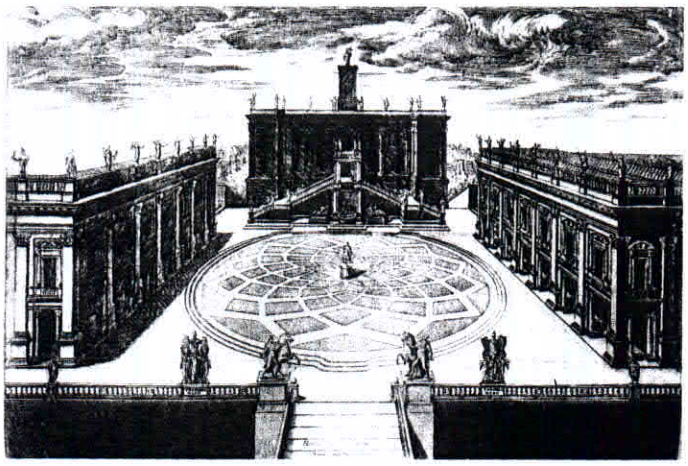
620. MIGUEL ÂNGELO. Vestíbulo da Biblioteca Laurentina, Florença. ab. 1524; escadaria traçada em 1558-59



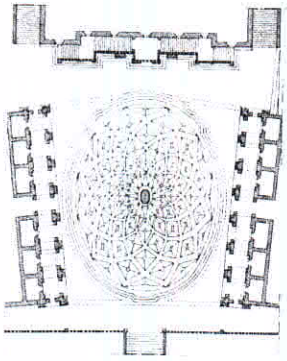
621. Diagrama axonométrico do sistema estrutural do vestíbulo da Biblioteca Laurentina (segundo Ackerman)

("Daqui a mil anos ninguém cuidará de saber como é que ele era realmente", teria afirmado, segundo consta, Miguel Ângelo). Qual é o significado desta tríade? A pergunta, feita vezes sem conta, nunca obteve uma resposta satisfatória. Os planos de Miguel Ângelo para os túmulos dos Médicis sofreram tantas modificações de forma e programa, à medida que o trabalho ia sendo executado, que o estado actual dos monumentos dificilmente corresponderá à solução final; muito pelo contrário, o processo dinâmico de elaboração foi interrompido arbitrariamente pela partida do artista para Roma em 1534. O *Dia* e a *Noite* foram certamente concebidos para superfícies horizontais e não para a tampa curva e inclinada do actual sarcófago.

Talvez nem sequer tivessem sido destinados a este túmulo em particular. O nicho da estátua de Juliano não possui a largura nem a profundidade necessárias para a acomodar. Outras figuras e relevos foram planeados, mas nunca chegaram a ser



622. MIGUEL ÂNGELO. O Capitólio
(gravura de Étienne Dupérac, 1569)



623. Planta do Capitólio

executados. Esta omissão terá sido intencional ou acidental? A despeito de tudo isto, o túmulo de Juliano mantém uma unidade imponente. O grande triângulo formado pelas estátuas integra-se numa rede de verticais e horizontais, cujas formas delicadas e angulosas acentuam a rotundidade e o peso da escultura. *Julião*, a imagem ideal do príncipe, é a contrapartida, mais jovem e mais meditativa, do *Moisés*: as figuras reclinadas contrastam pela "disposição", tal como os *Escravos*. Derivados de divindades fluviais antigas (comparar grav. 6), incarnam a "acção em suspenso" de maneira mais dramática que qualquer outra obra de Miguel Ângelo: na cogitação ameaçadora do *Dia* e no sono perturbado da *Noite*, o dualismo do corpo e da alma encontrou uma expressão de inesquecível grandiosidade.

A BIBLIOTECA LAURENTINA. A par da Sacristia Nova, Miguel Ângelo construiu a Biblioteca Laurentina, anexa a *San Lorenzo*, para aí instalar para o público a vasta colecção de livros e manuscritos pertencentes à família Médici. No vestíbulo (grav. 620) todos os seus dotes de criador de novas formas arquitectónicas se patenteiam pela primeira vez. Tudo aqui está em contradição com os critérios de 1520, baseados no ideal clássico de Bramante: as pilastras dos nichos estreitam-se para baixo, as colunas não pertencem a qualquer ordem reconhecível, o frontão sobre a porta está quebrado, as mísulas em volta não servem para sustentar coisa nenhuma. Contudo, o mais paradoxal, em relação à prática estabelecida, são as colunas reentrantes: embora estruturalmente lógicas (sustentam o vigamento do telhado; grav. 621), infringem a regra consagrada de que no sistema clássico de pilar e lintel as colunas (ou pilastras) e o entablamento devem ser salientes da parede a que foram apostos, a fim de acentuar a sua identidade independente. O sistema podia ser reduzido a um padrão linear (como no Palácio Rucellai: grav. 572), mas ninguém antes de Miguel Ângelo se atrevera a desafiá-lo incorporando as colunas na parede.

Todo o plano exemplifica o que Vasari, o amigo e biógrafo do artista, queria dizer quando escreveu que a arquitectura de Miguel Ângelo "quebrou as correntes e cadeias do...uso comum". O objectivo destas inovações é, evidentemente, expressivo e não funcional; as paredes como que empurram para dentro o vestíbulo, por entre as colunas, de modo que este se transforma numa espécie de "câmara de compressão" onde o espectador experimenta uma tensão quase física. O nosso mal-estar é ainda acentuado pelo vazio dos nichos e pela impressionante escadaria que se precipita para baixo e para fora tão inexoravelmente que hesitamos em arriscar ir contra a corrente subindo os degraus.

O CAPITÓLIO. Durante os últimos trinta anos da sua vida, a arquitectura tornou-se a principal preocupação de Miguel Ângelo. Em 1537-39 recebeu o encargo mais ambicioso da sua carreira: transformar o Capitólio, o cimo do Monte Capitolino, numa praça com um enquadramento monumental digno deste local venerando, outrora o centro simbólico da Roma Antiga. Tinha, finalmente, oportunidade de planear em grande escala e tirou todo o partido dela. Embora só tivesse sido acabado muito depois da sua morte, o projecto foi executado, no essencial, conforme os seus planos, dando-nos o mais imponente centro cívico jamais construído, modelo para um sem-número de outros. O papa Paulo III tomou a iniciativa ao transferir o monumento equestre de Marco Aurélio (vide grav. 269) para o Capitólio, tendo Miguel Ângelo desenhado a base; a estátua tornou-se o foco de todo o esquema, colocada ao cimo de um declive ligeiramente oval.

Três dos lados da praça são definidos por fachadas de palácios, de tal modo que o visitante, depois de subir o último lanço da escadaria monumental, se vê fechado numa enorme "sala exterior'. O efeito de conjunto não pode ser reproduzido por fotografia. Mesmo a melhor vista da praça, uma gravura baseada na planta de Miguel Ângelo (grav. 622), o transmite de forma muito imperfeita: mostra a simetria bilateral completa do esquema e o sentido enérgico de progressão ao longo do eixo principal, em direcção ao Palácio dos Senadores, mas distorce a forma da praça, que não é rectangular, mas sim trapezoidal (as fachadas laterais são divergentes: grav. 623). Esta particularidade foi imposta a Miguel Ângelo pela configuração do terreno; o Palácio dos Senadores e o Palácio dos Conservadores, à direita, os edifícios mais

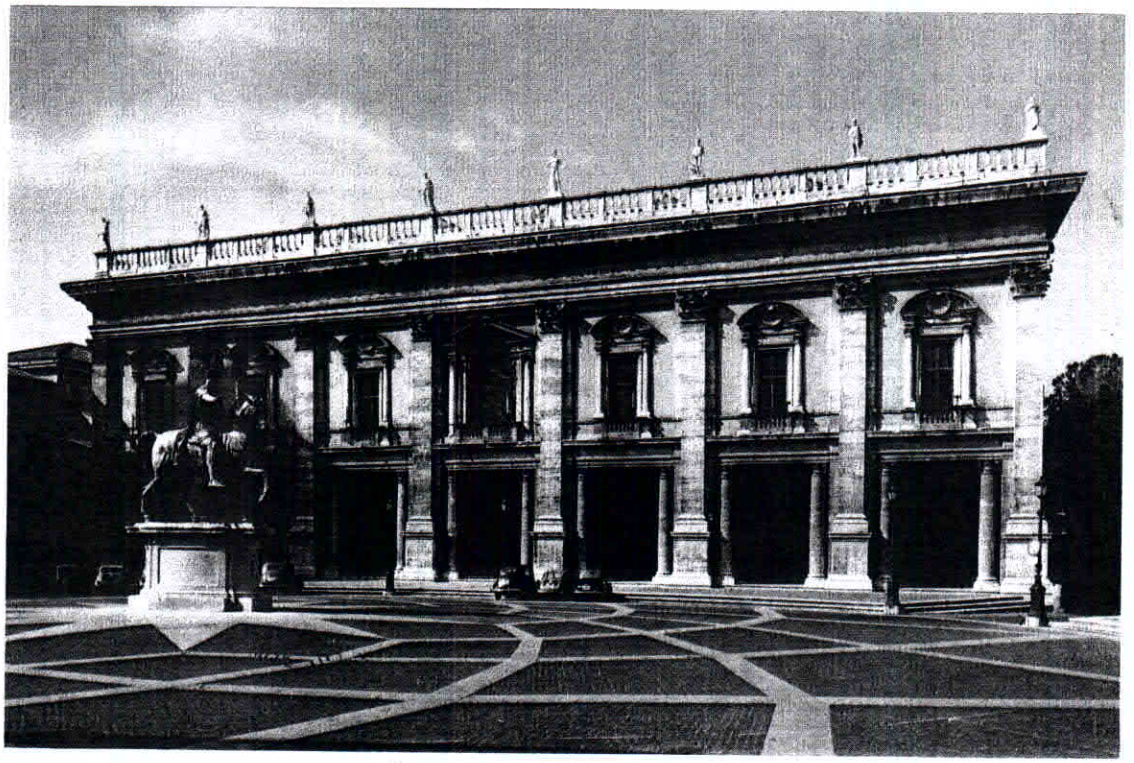
antigos, que tinham de ser conservados com novas fachadas, faziam um ângulo de 80 graus. Miguel Ângelo tirou partido do que seria impedimento para um arquitecto menos imaginativo: a divergência das fachadas laterais faz que o Palácio dos Senadores pareça maior do que na realidade é, dominando acentuadamente toda a praça.

O conjunto produz o efeito visual de uma encenação — note-se que na gravura o "Palácio Novo", à esquerda, é uma simples frontaria sem nada mais. No entanto, esta fachada e a fachada-gémea do outro lado não são meros biombos, mas sim edifícios vigorosamente tridimensionais (grav. 624), com a mais estruturada justaposição de vãos e cheios e de horizontais e verticais de qualquer realização arquitectónica desde a Antiguidade Romana. Têm algo da natureza surpreendente de um pórtico aberto que liga a *piazza* às fachadas, na mesma relação de um pátio com as arcadas dum claustro.

As colunas e os lintéis dos pórticos estão inseridos na *ordem colossal* das pilastras lisas, os suportes da pesada cornija encimada por uma balaustrada; toda a concepção é baseada no princípio clássico do pilar e lintel. Encontrámos estes elementos nas fachadas da Capela Pazzi, em St. André, de Alberti e no *Tempietto* de Bramante (grav. 553, 575, 606, est. 76), mas pertenceu antes a Miguel Ângelo fundi-los num sistema coerente. Para o Palácio dos Senadores empregou a ordem colossal e a balaustrada sobre um envasamento que acentua o aspecto compacto do edifício. A entrada única, no cimo de uma enorme escadaria dupla, parece concentrar todas as forças espaciais postas em movimento pelo declive oval e pelos planos divergentes, criando um máximo de intensidade dramática para o visitante que atravesse a praça.

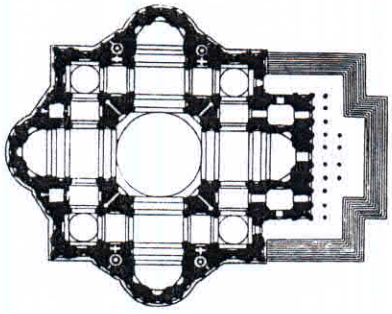
S. PEDRO. Com o Capitólio, a ordem colossal ficou firmemente estabelecida no repertório da arquitectura monumental. O próprio Miguel Ângelo voltou a utilizá-la no exterior da igreja de S. Pedro (grav. 625), com resultados igualmente impressionantes. O sistema do Palácio dos Conservadores, agora com janelas a substituir as *loggias* abertas e um ático em lugar da balaustrada, pôde aqui ser perfeitamente adaptado ao contorno recortado da planta; ao invés do alçado "quebrado" de Bramante (grav. 610), a ordem colossal acentuou o corpo maciço do edifício, fazendo realçar a cúpula de modo mais impressionante. O mesmo desejo de criar um efeito compacto levou Miguel Ângelo a simplificar o interior, sem lhe modificar o carácter centrado (grav. 626, 627). Reduziu as complexas sequências espaciais da planta de Bramante (grav. 608) a uma cruz e quadrado e definiu o seu eixo principal modificando o exterior da ábside oriental com um pórtico saliente que não chegou a ser construído. No entanto, a cúpula, embora construída em grande parte depois da sua morte, reflete as suas ideias em todos os aspectos importantes.

A cúpula projectada por Bramante (hemisfério escalonado sobre um tambor baixo) teria dado a impressão de "esmagar" a igreja; a de Miguel Ângelo suscita um efeito oposto: o de um poderoso impulso ascendente nascido do corpo principal do edifício. O tambor alto, os contrafortes marcadamente salientes, acentuados pelas colunas duplas, as nervuras, a curva elevada da cúpula, a altura da lanterna — todos estes elementos contribuem para a verticalidade, em detrimento das horizontais. É possível que nos faça lembrar a cúpula da Catedral de Florença (grav. 449), onde Miguel Ângelo foi buscar não só a construção em concha dupla, mas também o perfil gótico. No entanto, o efeito é completamente diferente:

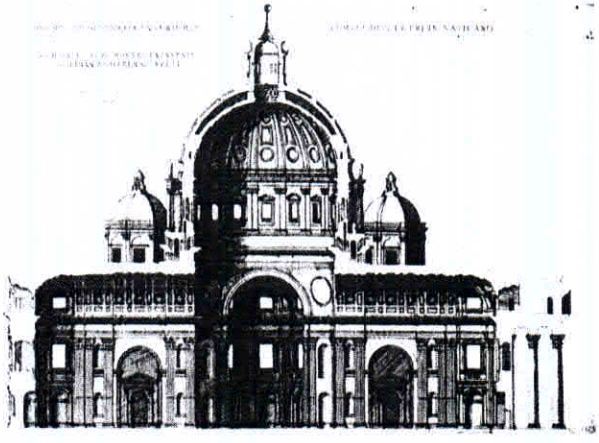


624. MIGUEL ÂNGELO. O Palácio dos Conservadores, Capitólio, Roma. Traçado c. 1545

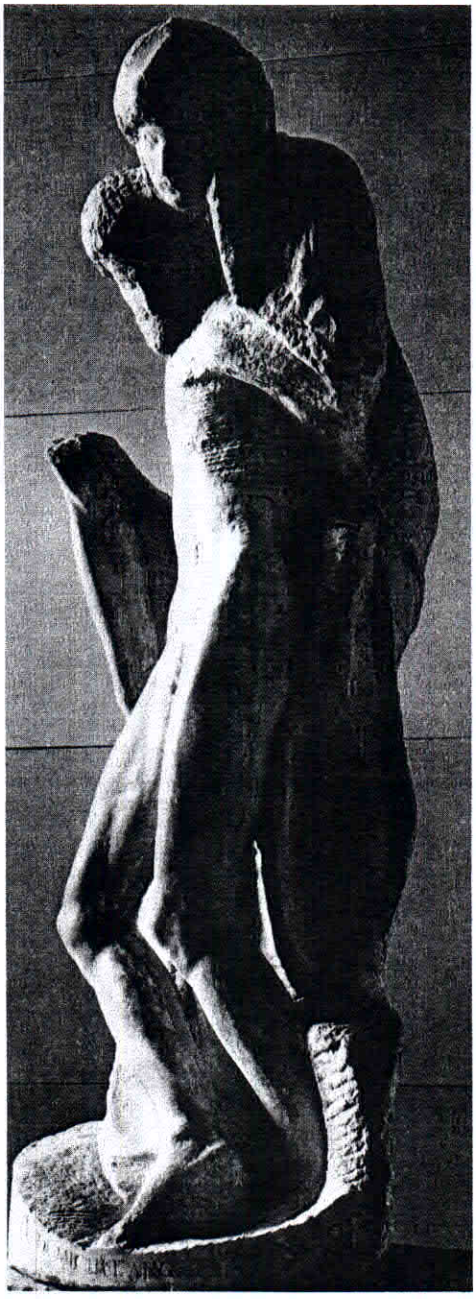
625. MIGUEL ÂNGELO. S. Pedro de Roma (lado ocidental). 1546-64. (Cúpula acabada por Giacomo della Porta, 1590)



626. MIGUEL ÂNGELO. Planta para S. Pedro de Roma



627. Corte longitudinal de S. Pedro de Roma (gravura de Étienne Dupérac, 1569)



828. MIGUEL ÂNGELO. *Pietà de Milão*. c. 1555-64. Mármore; alt. 1,97 m. Castello Sforzesco, Milão

a suavidade das superfícies planas da cúpula de Brunelleschi não diz nada sobre as tensões internas, enquanto Miguel Ângelo soube dar uma configuração "esculpida" a estas forças antagónicas, desde as paredes inferiores (o impulso proveniente dos pares de pilastras colossais, em baixo, é continuado pelas colunas duplas do tambor, prolonga-se pelas nervuras, até culminar na lanterna). A lógica desta concepção é de tal forma convincente que só poucas cúpulas construídas entre 1600 e 1900 se lhe não submeteram.

A PIETÁ DE MILÃO. A segurança magnífica com que Miguel Ângelo tratou projectos como os do Capitólio, ou o da igreja de S. Pedro, parece desmentir o seu auto-retrato,

sob a forma de uma pele engelhada, no *Juízo Final*. É, na realidade, difícil conciliar estes dois aspectos contrastantes da sua personalidade. Terá, talvez, encontrado no fim da vida uma maior realização na arquitectura que em esculpir corpos humanos? Na sua última peça escultórica, a *Pietá de Milão* (grav. 628), há uma busca de novas formas, como se a sua obra anterior tivesse perdido toda a significação. O grupo é um fragmento, parcialmente destruído pelas suas próprias mãos; debatia-se ainda com ele poucos dias antes de morrer. O tema — especialmente o conteúdo emocional — indica que o tinha destinado ao seu próprio túmulo. Estas duas figuras já não apresentam qualquer vestígio da retórica do Renascimento Pleno; pairando silenciosamente, evocam as imagens da devoção da arte medieval. Tal como o auto-retrato do Mestre (grav. 618), a *Pietá de Milão* pertence a um domínio imensamente pessoal. O apelo à redenção nela contido não se dirige aos homens, mas a Deus.

Rafael

Se Miguel Ângelo é o génio solitário, Rafael pertence com a mesma certeza ao tipo oposto: o do artista-homem de sociedade. O contraste entre ambos era tão claro para os contemporâneos quanto é para nós. Embora cada um deles tivesse os seus adeptos, gozaram de igual fama. Hoje as simpatias dividem-se de forma menos equitativa —

> "Na sala, as mulheres vão e vêm
> Falando de Miguel Ângelo." (T. S. Eliot)

É o que fazemos muitos de nós, incluindo os autores de romances históricos e de biografias romanceadas, enquanto Rafael (1483-1520) geralmente só é discutido por historiadores da arte. A carreira do mestre mais jovem é, em muito, uma história de êxitos, e a sua obra está demasiado repleta até mais não de uma graça aparentemente fácil para ombrear com o heroísmo trágico de Miguel Ângelo. No campo da inovação, o contributo de Rafael parece menor que o de Leonardo, Bramante e Miguel Ângelo, os três artistas cujas realizações serviram de base às suas. No entanto, ele é o pintor central do Renascimento Pleno; a nossa concepção global desse estilo assenta mais na sua obra que na de qualquer outro mestre.

O génio de Rafael consistiu num poder de síntese único, que lhe permitiu fundir as qualidades de Leonardo e de Miguel Ângelo, criando uma arte ao mesmo tempo lírica e dramática, unindo a riqueza da pintura à solidez da escultura. Essa mestria já se encontra presente nas primeiras obras executadas em Florença (1504-8), depois de terminar a aprendizagem com Perugino. Serena e meditativa, a *Madonna del Granduca* (grav. 629), ainda reflecte o estilo do mestre (comparar grav. 597). Mas as formas são mais amplas e estão envoltas por um *sfumato* leonardesco; a Virgem, grave e terna, faz-nos pensar na *Mona Lisa*, sem nada do seu mistério.

629. RAFAEL. *Madonna del Granduca*. c. 1505. Painel: 0,84 × 0,546 m. Palácio Pitti, Florença

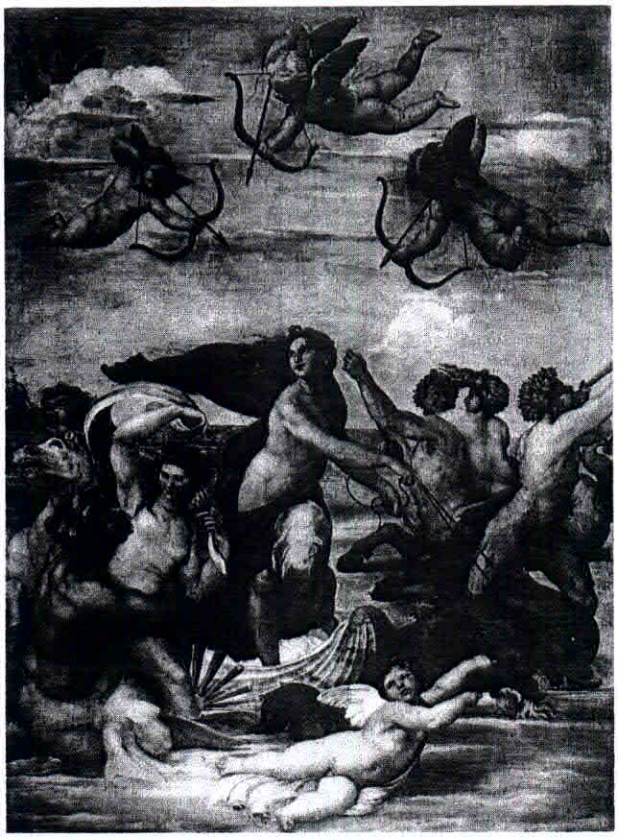
A ESCOLA DE ATENAS. A influência de Miguel Ângelo sobre Rafael afirmar-se-ia com toda a plenitude nas pinturas que este fez em Roma. Na altura em que Miguel Ângelo iniciava a pintura do tecto da Capela Sistina, Júlio II fez vir de Florença o jovem artista e encarregou-o de decorar um conjunto de salas do Palácio do Vaticano. A primeira, a *Stanza della Segnatura*, deve ter albergado a biblioteca do Papa, e o ciclo de frescos que Rafael executou nas paredes e no tecto refere-se aos quatro domínios do saber — a Teologia, a Filosofia, o Direito e as Artes.

A *Escola de Atenas* (grav. 630) de há muito reconhecida como a obra-prima de Rafael é a corporização perfeita do espírito clássico do Renascimento Pleno. O tema é "a escola ateniense de pensamento", um grupo de filósofos gregos famosos, reunidos à volta de Platão e Aristóteles, cada qual numa atitude ou actividade característica. Rafael já devia ter visto o tecto da Capela Sistina então quase acabado. É evidente que deve a Miguel Ângelo a energia expressiva, o poder físico, a impressionante composição das personagens. Todavia, Rafael não se limitou a ir buscar a Miguel Ângelo o repertório de gestos e atitudes; incorporou-o no próprio estilo e assim lhe deu um sentido bem diverso.

O corpo e o espírito, a acção e a emoção aparecem agora harmoniosamente equilibradas e cada membro desta assembleia desempenha o seu papel com uma clareza magnífica e significativa. A concepção global de *A Escola de Atenas* evoca mais a *Ceia* (grav. 601) de Leonardo que a Capela

630. RAFAEL. *A Escola de Atenas*. 1510-11. Fresco. Stanza della Segnatura, Palácio do Vaticano, Roma

631. RAFAEL. *Galateia*. 1513. Fresco. Villa Farnesina, Roma



Sistina, espírito evidente na maneira como Rafael consegue que cada filósofo revele "a intenção da sua alma", diferenciando as relações entre os indivíduos e os grupos, conjugados num ritmo formal. Também é leonardesca a delineação centrada e simétrica, como a interdependência das figuras e do fundo arquitectural. Mas, comparado com a sala da *Ceia*, o edifício clássico de Rafael — de cúpula grandiosa, abóbada de berço e estatuária colossal — tem uma parte muito maior como suporte da composição. Inspirado por Bramante, parece uma prefiguração da nova Igreja de S. Pedro. O seu rigor geométrico e a grandiosidade espacial levam ao apogeu a tradição iniciada por Masaccio (grav. 560), continuada por Domenico Veneziano e Piero della Francesca e transmitida depois a Rafael pelo seu mestre Perugino.

A GALATEIA. Rafael jamais voltou a montar um fundo arquitectural tão esplêndido. A criação do espaço pictural confiou-a cada vez mais ao movimento das figuras humanas, de preferência aos efeitos de perspectiva. Na *Galateia*, de 1513 (grav. 631), o tema é outra vez clássico — a bela ninfa

632. RAFAEL. *O Papa Leão X com os seus sobrinhos Giulio de Médici e Luigi de Rossi* (pormenor; v. est. 78)
Galeria dos Uffizi, Florença

Galateia, perseguida em vão por Polifemo, pertence à mitologia grega —, mas aqui é celebrado o aspecto alegre e sensual da Antiguidade, em contraste com o idealismo austero de *A Escola de Atenas*. A composição faz lembrar *O Nascimento de Vénus* (grav. 594, est. 73), pintura que Rafael conhecia dos seus dias de Florença, mas apesar das aparências há uma profunda dissemelhança entre ambas. As figuras dinâmicas, a corpo inteiro, de Rafael, em intenso movimento espiralado parecem receber o impulso do *contrapposto* vigoroso de Galateia; na pintura de Botticelli o movimento não é gerado pelas figuras, é-lhes imposto de fora, de modo que nunca chega a desprender-se da superfície da tela.

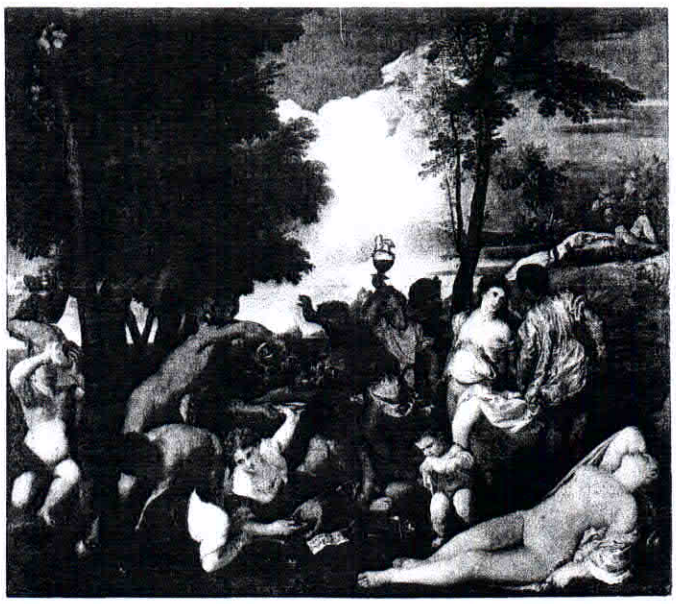
OS RETRATOS. Já numa primeira fase da sua carreira Rafael dera mostras de talento especial como retratista. A sua genial capacidade de síntese revela-se na combinação do realismo dos retratos do séc. XV (como os da grav. 596) com o ideal humano do Renascimento Pleno (que, na *Mona Lisa*, quase se sobrepõe à personalidade individual). Rafael não favorecia os retratados, nem seguia as convenções; o papa Leão X (grav. 632, est. 78) não surge aqui, certamente, mais belo do que era na realidade. Os seus traços carrancudos, o queixo quadrado, foram registados até ao pormenor concreto, quase flamengo. No entanto, o pontífice tem uma presença imponente e uma áurea de poder que emana mais do seu interior do que do seu elevado cargo. Sente-se que Rafael não falseou a personalidade do modelo, mas enobreceu-a e pô-la em evidência, como se houvesse tido a sorte de poder observar Leão X no apogeu da sua vida. Os dois cardeais, a quem falta este vigor equilibrado, embora estudados com igual cuidado, fazem avultar, por contraste, a majestade do Sumo Pontífice. Até o tratamento pictural apresenta uma gradação semelhante: Leão X está separado dos companheiros, e a realidade da figura é acentuada por uma intensificação da luz, da cor e da textura.

Giorgione

A distinção entre o Proto-Renascimento e o Renascimento Pleno, tão marcada em Florença e em Roma, é muito menos acentuada em Veneza. Giorgione (1478-1510), o primeiro pintor veneziano a pertencer ao séc. XVI, apenas saiu da órbita de Giovanni Bellini durante os últimos anos da sua breve carreira.

A TEMPESTADE. Entre as raras obras da sua plenitude, *A Tempestade* (grav. 633, est. 79) é ao mesmo tempo a mais individual e a mais enigmática. À primeira vista parece reflectir apenas, com um encanto particular, as qualidades pictóricas de Bellini que já conhecemos do *S. Francisco em Êxtase* (grav. 592, est. 72) e do altar de S. Zaccaria (grav. 593). Mas o tom emocional de *A Tempestade* é subtilmente pagão, ao passo que a paisagem de Bellini é representada como se fosse vista pelos olhos de S. Francisco, como parte da criação divina. As figuras de Giorgione, por contraste, não nos "explicam" a cena; pertencem à Natureza, são testemunhas passivas — vítimas, quase — da tormenta prestes a desabar sobre elas. Quem são essas figuras? Até hoje, o jovem soldado e a mãe seminua com o filho pequeno não nos deram

633. GIORGIONE. *A Tempestade* (v. est. 79), Museu da Academia, Veneza



634. TICIANO. *Bacanal* (v. est. 80), Museu do Prado, Madrid

a revelar a sua identidade e continuamos a ignorar o tema da pintura. O título actual é uma confissão da nossa perplexidade; não é, porém, inadequado, pois a única "acção" é a da tempestade. Qualquer que tenha sido a significação pretendida, a cena é como um idílio encantado, um sonho de beleza pastoril prestes a ser desfeito. Antes só alguns poetas tinham captado esta atmosfera de devaneio nostálgico que doravante entrará no repertório da pintura europeia.

Ticiano

Giorgione morreu antes de poder explorar por completo o mundo sensual e lírico criado em *A Tempestade*. Legou essa tarefa a Ticiano (1488/90-1576), um artista de dotes comparáveis, influenciado decisivamente por Giorgione, que dominou a pintura veneziana durante o meio século seguinte.

A BACANAL. A *Bacanal*, de cerca de 1518 (grav. 634, est. 80), é abertamente pagã, inspirada na descrição de um autor antigo. A paisagem, rica em contrastes de tons frios e quentes, possui toda a poesia de Giorgione, mas as figuras são de outra estirpe: activas e musculosas, movimentam-se com uma liberdade eufórica que faz lembrar a *Galateia* de Rafael. Muitas das composições de Rafael já haviam sido reproduzidas em gravuras (grav. 5) e através destas Ticiano pôde familiarizar-se com a arte do Renascimento Pleno. Alguns dos participantes da *Bacanal* também reflectem a influência da arte clássica. O modo de tratar a Antiguidade é, porém, muito diferente do de Rafael; ele vê o reino dos mitos clássicos como parte do mundo natural, habitado por seres de carne e osso e não por estátuas animadas. As figuras da *Bacanal*, para além da realidade do dia a dia, são idealizadas apenas o bastante para nos convencerem de que pertencem a uma "idade de ouro" de há muito perdida. De tal modo nos convidam a partilhar o seu estado de exaltação que, comparadas à *Galateia* de Rafael, a fazem parecer fria e distante.

A VIRGEM DE PESARO. A mesma qualidade de animação festiva reaparece em muitas das suas pinturas religiosas, como sucede em *Virgem com Pessoas da Família Pesaro* (grav. 635). Embora reconheçamos na composição uma variante da *Sacra Conversazione* (compare grav. 567, 593, est. 67), Ticiano modificou-a por completo ao substituir a visão habitual, de frente, por um ângulo de visão oblíquo. A Virgem encontra-se num átrio gigantesco, o equivalente do Renascimento Pleno à arquitectura que se nota em *Virgem com Santos*, de Bellini em S. Zaccaria; como a vista é em diagonal, o céu aberto e as nuvens enchem a maior parte do fundo. À excepção dos doadores ajoelhados, todas as figuras se encontram em movimento — voltando-se, inclinando-se, gesticulando; o porta-estandarte parece irromper pelos degraus acima, como se comandasse um ataque. Todavia, a composição é harmoniosamente disciplinada. A luz brilhante do sol faz refulgir as cores e a textura, condizendo com o espírito jubiloso do quadro. A única alusão trágica é a cruz da Paixão, sustentada por dois anjos-meninos ocultos da vista dos participantes na *Sacra Conversazione* — uma nota minúscula a dar pungência à cena.

635. TICIANO. *Virgem com Pessoas da Família Pesaro*. 1526. 4,88 × 3,40 m. Igreja de Frari, Veneza

636. TICIANO. *O Homem da Luva.*
c. 1520. 1 × 0,89 m. Museu do Louvre, Paris

637. TICIANO. *Paulo III e os Netos.*
1546. 2,18 × 1,73 m. Museu Nacional de Nápoles

OS RETRATOS. Depois da morte de Rafael, Ticiano tornou-se o retratista mais procurado da época. Os seus dotes prodigiosos, patentes nos retratos dos doadores no altar acima referido são ainda mais notáveis no *Homem da Luva* (grav. 636). A intimidade sonhadora deste retrato, de suaves contornos e profundas sombras, ainda reflecte o estilo de Giorgione. O jovem, absorto, parece alheio a tudo; a ligeira melancolia das suas feições evoca o poético apelo de *A Tempestade*. Contudo, a amplitude e poder da forma vão muito além de Giorgione. Nas mãos de Ticiano, as possibilidades da pintura a óleo — os reflexos ricos e cremosos, os tons escuros, profundos e, no entanto, transparentes e finamente modulados — atingem a realização completa; as pinceladas soltas, antes pouco visíveis, adquirem uma liberdade cada vez maior. Podemos ver o rápido andamento da sua evolução, se de *O Homem da Luva* passarmos ao retrato colectivo de *Paulo III e os Netos* (grav. 637), pintado um quarto de século mais tarde. Aqui, as pinceladas rápidas e acutilantes conferem a toda a tela a espontaneidade de um primeiro esboço — algumas partes ficaram, de facto, por acabar — embora a composição formal provenha do *Leão X*, de Rafael (grav. 632, est. 78). Na maior liberdade técnica patenteia-se também profunda captação do carácter humano: a pequena figura do papa, mirrado pela idade, domina, pela autoridade temerosa, os seus altos companheiros. Comparando estes retratos, vemos que a modificação de técnica pictural reflecte sempre a mudança das aspirações do artista.

638. TICIANO. *Cristo Coroado de Espinhos.*
c. 1570. 2,79 × 1,83 m. Pinakothek, Munique

OBRAS DO ÚLTIMO PERÍODO. Esta correspondência entre forma e técnica é mais clara ainda em *Cristo Coroado de Espinhos* (grav. 638), uma obra-prima de Ticiano na velhice. Agora as formas que emergem da semi-obscuridade consistem inteiramente em luz e cor; apesar do pesado empaste, as superfícies rutilantes perderam todo o rasto de solidez material e parecem translúcidas, interiormente incandescentes. Por isso, a violenta acção física está miraculosamente suspensa. O que persiste no nosso espírito não é o drama mas a atmosfera de serenidade gerada por um grande e profundo sentimento religioso.