ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES

A RENASCENÇA

E

A SUA FLORAÇÃO ARTISTICA

(These de concurso para provimento da cadeira de Historia das Bellas-Artes)

POR

Basilio de Magalhães

Professor da Academia de Altos Estudos do Rio de Janeiro; cathedratico do Gymnasio do Estado de S. Paulo em Campinas; docente da Escola Normal do Districto Federal; do Instituto Historico e Geographico Brasileiro; do Instituto Historico e Geographico de S. Paulo; do Instituto Historico do Ceará; do Instituto Historico e Geographico de Sergipe; do Instituto Historico e Geographico Fluminense; da Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro; da Academia Paulista de Letras; do Centro de Sciencias, Letras e Artes de Campinas; da Sociedade de Geographia de Lisboa; e da "International Confederation Prohibition" de Londres.

RIO DE JANEIRO

IMPRENSA NACIONAL 1917

OBSERVAÇÃO PRELIMINAR

Afim de methodizar, tanto quanto possivel, a succinta exposição da materia, indubitavelmente vasta e complexa, que tomei para objecto do presente trabalho, — meditado, escripto e impresso no exiguo espaço de dois mezes (pois só em fins de fevereiro foi que cedi ás reiteradas instancias dos generosos amigos que me aguilhoaram a disputar a cadeira deixada vaga na Escola Nacional de Bellas-Artes pelo venerando brasileiro sr. barão Homem de Mello), — será ella enquadrada em dez capitulos, com as epigraphes seguintes:

I. Renascença esthetica em geral: conceito historico e conceito positivo desse phenomeno singular da evolução humana; genese da sua denominação. Renascença artistica em particular: sua extensão no tempo e no espaço.

II. Renascença carlovingia (seculo IX).

III. Renascença monástica (seculo XI).

IV. Renascença bysantina (seculo IX a seculo XI).

V. Factores estaticos e dynamicos da Renascença italiana.

VI. Alta Renascença italiana (seculo XIII a meiados do seculo XV).

VII. Grande Renascença italiana ou Renascença propriamente dita (de fins do seculo XV a meiados do seculo XVI).

VIII. Baixa Renascença italiana (seculo XVII).

IX. A Renascença das artes na Europa, fóra da Italia, do seculo XIV ao seculo XVII.

X. Conclusão.

Rio de Janeiro, 21 de abril de 1917.

Basilio de Magalhães.

I

Renascença esthetica em geral: conceito historico e conceito positivo desse phenomeno singular da evolução humana; genese da sua denominação. Renascença artistica em particular: sua extensão no tempo e no espaço

A « sciencia sagrada », que foi como o maior dos philosophos (1) previu dever chamar-se um dia a Historia, já desde muito fixou o nome de « Renascença » (2) para designar a portentosa revolução intellectual, notadamente esthetica, que irrompeu em Florença no ultimo quartel do seculo XV, teve a sua maxima e exuberante expansão por

(1) Augusto Comte, « Système de politique positive » (Paris, 1853), III, 2.

(2) Apesar da pecha de gallicismo, não hesitámos em preferir a fórma « Renascença » á considerada castiça de « Renascimento », — não só porque aquella tem sido empregada por escriptores de boa nota, quaes sejam Garrett, Camillo Castello-Branco, Ramalho Ortigão e muitos outros de aquem e além-Atlantico, mas tambem por nos parecer infundada a coima, ante a existencia do vernaculo « nascença », que explica satisfactoriamente, a nosso ver, a incriminada composição vocabular. Além disso, « Renascença » é termo que ha muito corre impresso em titulo de uma das melhores producções da lingua portugueza, qual a de Oliveira Martins, « Camões, os Lusiadas e a Renascença em Portugal » (editada em 1891). Por outro lado, os dois mais importantes idiomas germanicos, o inglez e o allemão, na impossibilidade de crear com elementos proprios palavra assim expressiva, adoptaram a franceza « Renaissance », qual se vê, por exemplo, de duas obras notaveis, apparecidas em começos deste seculo: — « Italian sculptors of the Renaissance », de L. F. Freeman (Londres, 1902), e « Die klassishe Kunst, Einführung in die italienische Renaissance », de H. Wölfflin (Munich, 1901).

toda a Italia durante a primeira metade do seculo XVI, expirando com este em Veneza, e que se extendeu á França e ao sul da Allemanha ao tempo de sua maior pujança na peninsula central do Mediterraneo, produzindo-se na Espanha, em Portugal e na Inglaterra aos primeiros albores do seculo XVII e na Hollanda em meio dessa mesma centuria. Ao resto da Europa faltavam então condições culturaes que lhe possibilitassem comparticipar do extraordinario phenomeno, incongruente, aliás, — como veremos dentro em pouco, — ao aspecto da fé religiosa, com a marcha normal da Humanidade.

E' certo, comtudo, que, quando se fala em « Renascença », o que de ordinario se tem em mira é a maravilhosa floração mental, particularmente artistica, da Italia, no seculo XV e no seculo XVI. Mas varios escriptores italianos, entre os quaes merece logar de destaque o illustre Guerzoni (3), erudito professor da universidade de Padua, insurgem-se contra essa limitação temporal, que consideram oriunda de simples preconceito, — pois para elles aquella época foi a do magnifico apogeu, não a da gloriosa iniciativa do inegualavel movimento, cujo surto attribuem com razão ao seculo XIII.

O conceito historico mais amplo, em que vimos encarado o termo « Renascença », é o que se nos depara em Littré (4), conforme o qual devia semelhante denominação ser applicada « a todas as largas e profundas claridades jorradas no passado humano. Acha, pois, necessario constituir-se um grupo de « Renascenças », em que se enquadrem a aprendizagem do sanscrito (que enriqueceu o estudo da philologia), a leitura dos hieroglyphos (levada a effeito por Champollion) e a decifração das escriptas cuneiformes (realizada por Bournouf e Lassen), que produziram tão grandes resultados. No entender do celebre escriptor positivista, essas acquisições « renovaram dominios inteiros dos conhecimentos humanos, revelaram o passado de modo captivante ao presente e engrandeceram as vistas sobre a antiguidade, no momento em

(3) « Il primo rinascimento italiano » (Padua, 1878).

(4) « Etudes sur les barbares et le moyen-âge » (Paris, 3ª ed., 1874), 276.

que se engrandeciam as vistas sobre o desenvolvimento do porvir ».

Embora não divise o phenomeno com o mesmo elasterio, pensa De Crozals (5) que, antes de expandir-se tão largamente ao sol do seculo XVI, não ficara obstinadamente amarasmado o espirito da edade-média, tanto que houvera, *no seculo IX e no seculo XII*, duas « Renascenças », no sentido historico da palavra, isto é, uma renovação de todas as fórmas do pensamento pelo estudo das obras-primas da antiguidade, reencontradas ou melhor comprehendidas então.

Para J. J. Ampère (6) «houve *tres Renascenças*: a primeira, data de Carlos-Magno; a segunda, que cae no fim do seculo XI, abre a edade-média; e a terceira é a grande Renascença do seculo XV e do seculo XVI ».

R. Peyre (7) tambem admitte no seculo IX o movimento a que elle chama a « primeira Renascença das artes », acceita a « Renascença do seculo XI » e reserva a denominação de « Renascença » *tout court* ou de « Renascença italiana » para os movimentos grandiosos que tiveram por berço a peninsula central do Mediterraneo no seculo XIII e no seculo XVI, ao qual confere a expressão de « grande epoca ».

Os escriptores do seculo XVIII e do primeiro quartel do seculo XIX, sempre que se referiam áquelle prodigioso esplendor que tivera a Italia em todas as fórmas do pensamento, diziam « Renascença das artes », « Renascença das letras »; mas, quiçá por influencia do romantismo, como acredita Mabilleau (8), passou o vocabulo « Renascença », desde 1830, a ser empregado no sentido absoluto.

Mas « Renascença » porque e de que?

Consoante com a opinião de Ch. Seignobos (9), porque se acreditou « que a arte, morta *durante a noite da edade-*

(5) « Histoire de la civilisation » (Paris, 1910), II, 308.

(6) « Histoire littéraire de la France sous Charl emagne » (Paris, 1870), 125.

(7) « Histoire générale des beaux-arts » (Paris, 1912, 9ª ed.), 389.

(8) « Etude historique sur la philophie de la Renaissance en Italie » (Paris, 1881), 109, nota.

(9) « Histoire de la civilisation au moyen-âge et dans les temps modernes » (Paris, 1912, 8ª ed.), 220.

média (como se dizia), entrara repentinamente a *renascer* no seculo XVI ». E accrescenta logo adeante: — « Desde que se conhece a historia da arte, sabe-se que a Renascença nada mais fez do que continuar um movimento artistico iniciado varios seculos atrás; assim, o que se chama Renascença é apenas o momento em que a arte da edade-média, renovada pelo estudo dos antigos, chegou á sua perfeição ».

Outro historiador, A. Malet (10), corrobora em parte o sentir do seu compatriota acima citado, completando-lhe melhor o pensamento: — « Não vá alguem illudir-se com o vocabulo *Renascença*, imaginando que, antes do seculo XVI, durante a edade-média, estavam como que mortas as artes e as letras, das quaes se deu a subita resurreição no fim do seculo XV. Na realidade, como já se disse com muita justeza, *a Renascença não improvisou, aperfeiçoou*. A edade-média tivera a sua arte original e pessoal, a arte ogival, nascida na Ilha-de-França. Construiram-se no seculo XIII e no seculo XIV monumentos incomparaveis, quaes as nossas cathedraes francezas, que a Europa inteira imitou e que a Renascença não logrou sobrepujar. Tiveram as artes protectores: por exemplo, na França, os principes da casa de Valois, particularmente Carlos V e seus irmãos, e mais tarde os duques de Borgonha; na Italia, os Medicis, ricos banqueiros de Florença, que se haviam apoderado do governo da cidade. Grandes escriptores, admiraveis artistas, — verdadeiros precursores, — tinham franqueado as sendas, que, a seu turno, iriam trilhar os escriptores e artistas do seculo XVI ».

H. Hauvette (11), para quem a Renascença é um regresso inesperado á antiguidade, substituindo as tradições nacionaes da edade-média « pela imitação, ás vezes indiscreta, das obras classicas », cita o parecer, referente á evolução artistica propriamente dita, do barão H. von Geymüller (12), o qual oppugna o emprego do vocabulo *Renascença* para designar periodos de arte ou estilos que não reunam os ele-

(10) « Les temps modernes » (Paris, 1909, 4ª ed.), 29.

(11) « Littérature italienne » (Paris, 1906, 6-11, 121-122.

(12) Intitula-se a obra deste historiographo « Die Baukunst der Renaissance in Frankreich » (Stuttgart, 1901).

mentos indispensaveis á concepção que elle fórma do magno phenomeno, isto é, «um elemento classico e um elemento de arte gothica». E' este, sem duvida, o criterio mais estricto, mais technico e menos historico, que até hoje vimos applicado á grande revolução artistica.

S. Reinach (13) pondera muito bem que «o termo de *Renascença* é muito mal escolhido, porque envolve dois erros: que a arte estivesse morta e que resurgisse com o aspecto de outróra. Na realidade, a arte não estava morta, porquanto o que está morto não evolue; e, de outro lado, a arte antiga achou primeiro discipulos, não copistas. A Renascença illudiu-se a si mesma, crendo que repetia as lições de Roma, quando o certo é que innovava, aproveitando-as. A arte nova, que pedia á antiguidade fórmas e galas, animava-se com um espirito completamente diverso, affeiçoado por dez seculos de christianismo. Assim como um rio não regalga nunca a sua nascente, tambem a Humanidade jámais recomeça o passado: o que ella considera uma resurreição, são apenas syntheses».

Assevera Mabilleau (*op. cit.*, 109-110) que o vocabulo *Renascença* anda ahi recoberto por «uma idéa vaga e quasi mystica». Analysado, entretanto, esse phenomeno humano e reduzido a conceitos claros e precisos, vê-se nelle um triplice esforço de *regeneração pela arte*, de *regeneração pela literatura* e de *regeneração pelo pensamento puro*. Ora, no primeiro caso, obtempera o eminente escriptor, a expressão *Renascença*, «applicada ao seculo XVI, ajusta-se-lhe com grande difficuldade, porque assentaria com mais exactidão ao seculo XV, desde que se quizesse verdadeiramente surprehender, em sua origem, o surto de genio e de fecundidade que devia trazer mais tarde á Italia Raphael, Leonardo da Vinci e Miguel-Angelo». No segundo caso, é perfeitamente cabivel a mesma restricção, porquanto «é egualmente ao seculo XV que cumpre attribuir o progresso literario favoneado pelo hellenismo, não tendo feito o seculo XVI mais que recolher á mésse, que fôra semeada e germinara na centuria precedente». No terceiro caso, emfim, «o vocabulo

(13) «Apollo.— Histoire générale des arts plastiques, professée à l'École du Louvre» (Paris, 1913, 7ª ed.), 126.

Renascença parece de todo improprio a exprimir o sentido da evolução que fez afastar das especulações abstractas de logica e de metaphysica o espirito philosophico, para conduzil-o ao estudo fecundo da alma. Aquella palavra, portanto, conclue Mabilleau, «designa antes um periodo de limites vagos, cuja caracteristica é a restituição da antiguidade, e, dahi, uma especie de engrandecimento do horizonte intellectual, evidenciado principalmente na arte e na literatura. Semelhante evolução havia de extender-se mais tarde, sem duvida, ao pensamento puro e preparar o desabrochamento do *espirito moderno*, que se exprimiria por um methodo novo e uma sciencia nova; mas, mesmo no fim do seculo XVI, essa transformação estava ainda longe de rematar-se».

Como quer que seja, o que deu origem ao nome de *Renascença*, qual se infere dos pareceres abalisados em que nos apoiámos, foi o conceber-se a magestosa revolução esthetica da Italia na aurora dos tempos modernos como uma revivescencia da arte e da literatura da elaboração greco-romana, por muito tempo sepultas e esquecidas sob os escombros dos vetustos monumentos da Cidade-Eterna, de Athenas e de Bysancio, e acreditar-se que, arrancadas a essas seculares camadas de poeira do olvido e transportadas para as plagas formosissimas de Florença e de Veneza, após a quéda de Constantinopla em poder dos ottomanos, *renasceram* só então, com outro e inconfundivel vigor, graças ao pincel e ao buril, á lyra e ao escopro, á penna e á tuba, dos pintores e esculptores, dos architectos e novellistas, dos poetas e philosophos, que illuminaram o seculo XV e o seculo XVI.

Promanou, portanto, o vocabulo *Renascença* do conceito erroneo em que foi tida geralmente a inegualavel floração esthetica da Italia, e a ella se fixou definitivamente, de modo que seria hoje tão vã quanto ingloria a tentativa de derriscal-o de tal designação.

E, dados ao termo *Renascença* o sentido e a applicação que lhe provieram exclusivamente da apreciação imperfeita do movimento italiano, não tardou que os historiadores e criticos de arte etiquetassem tambem com elle as outras florações artisticas, anteriores e posteriores, menos importantes e muito menos refulgidas, occorridas na Europa.

De tudo quanto acabamos de colligir e de expor, deduz-se que entre os mais emeritos escriptores não existe plena concordancia quanto ás causas reaes e quanto á limitação temporal do movimento da Renascença, e isto porque não lograram elles formar daquelle phenomeno extraordinario e deslumbrante o conceito nitido e positivo que permittisse avaliar-lhe a reacção perturbadora, prenhe, comtudo, dos mais inestimaveis resultados, na caminhada ascencional da Humanidade.

Foi mistér que surgisse o mais profundo pensador de todos os tempos e reduzisse a uma completa systematização o conjuncto do passado, descobrindo as leis da evolução collectiva e fundando, assim, a sociologia, — para que se pudesse estabelecer um criterio seguro de observação e categorização dos factos humanos, mercê do qual é hoje facil traçar-se a verdadeira posição da Renascença na cadeia longuissima dos seculos e nos grandes estagios fecundos da Historia.

* * *

Analysando a estupenda floração esthetica que cercou de uma aureola de gloria imperitura a agonia da edade-média e illuminou o berço dos tempos modernos, explicou-a Augusto Comte como uma consequencia da decomposição necessaria do systema catholico-feudal, modalidade derradeira do estado theologico e militar, dizendo (*op. cit.*, III, 515): — « Constitue esse duplo abandono, a todos os aspectos, a mais dolorosa exigencia do movimento moderno, que por esse modo se tornara contradictorio, porque, devendo visar á reorganização como finalidade, repellia, no emtanto, o instincto synthetico. Viu-se o occidente compellido a desconhecer, e até a reprovar, o conjuncto da edade-média, sobretudo a divisão fundamental dos dois poderes. Entretanto, o problema final consistia essencialmente em combinar tal separação com a preponderancia decisiva que a tradicção romana buscara dar á vida publica. E' verdade que o desenvolvimento continuo da intelligencia e da actividade determinou espontaneamente uma admiração universal pela civilização antiga, viciosamente julgada pelo monotheismo defensivo. Mas esse empirico retrocesso era antes devido ao odio para

com a edade-média do que ao amor pela antiguidade, como o testimunhou a preferencia que em geral foi dada aos gregos sobre os romanos, conforme a natureza, mais intellectual que social, da revolução moderna. Rompeu-se assim, desde esse momento, a cadeia dos tempos occidentaes, mais gravemente do que após a solução de continuidade devida ao catholicismo ».

Na sua completa systematização dogmatica, já assim havia o egregio pensador estampado o esboço conceptual da Renascença italiana (14) : — « Si o estado catholico-feudal tivesse podido realmente subsistir, a expansão esthetica dos seculos XII e XIII teria indubitavelmente adquirido, a meu ver, pela sua eminente homogeneidade, uma importancia e profundeza muito superiores a tudo quanto pudera existir depois, sobretudo no concernente á efficacidade popular, que é o verdadeiro criterio das bellas-artes. Pela transição rapida, e muitas vezes violenta, que veiu a effectuar-se nesse grande periodo revolucionario, e ao qual deu tão poderosa contribuição o progresso industrial, o genio esthetico teve necessariamente falta de direcção geral e de destinação social. Entre a antiga sociabilidade expirante e a nova, ainda pouco caracterizada, não poude bem nitidamente sentir o que devia principalmente idealizar, nem sobre que sympathias devia elle capitalmente repousar ». E, tendo evidenciado que a revivescencia das obras-primas da antiguidade obedecia a um certo espirito de rebellião contra o despotismo da Egreja e contra a tyrannia dos monarchas (o que depois melhor se patenteou no humanismo francez e no humanismo hollandez), o grande mestre fez derivar desse estado de instabilidade, ao mesmo tempo intellectual, religiosa e politica, — « a alteração notavel, vãmente qualificada de regeneração das bellas-artes, e que, a muitos aspectos, constituiu, mais que tudo, uma tendencia retrograda, visto inspirar uma admiração muito servil e muito exclusiva pelas obras-primas da antiguidade, pertencentes a um systema de sociabilidade inteiramente diverso » (15).

(14) « Cours de philosophie positive » (Paris, 1845), VI, 159.
(15) « Cours de philosophie positive », VI, 172.

Assim, para Augusto Comte, a edade-média era perfeitamente susceptivel de uma evolução esthetica prodigiosa e normal, que foi abortada por effeito da instabilidade do regimen catholico-feudal; e, em consequencia do declinio da fé catholica e da situação singular e anarchica que dahi promanou, de franca rebeldia contra o poder da Egreja e contra as tradições da edade-média, — foi que se deu a anomalia de ver-se a arte forçada a haurir as suas inspirações no polytheismo greco-romano. Esse retrocesso á antiguidade, ou desvio da progressão natural indicada pelos antecedentes dynamicos da edade-média, collimou tambem a emancipação social e deu causa a que a arte perdesse tanto a originalidade como a popularidade. Com effeito, emquanto na mais fecunda phase medieva a arte penetrava até ao amago das camadas sociaes inferiores, — no periodo em que se universalizou entre os espiritos cultos o mimetismo dos modelos antigos, só ás classes privilegiadas se tornou possivel apreciar-lhe as producções maravilhosas, até que estas, entrando em decadencia, ou, melhor, tentando recuperar a trilha normal, se impregnassem das impressões heterogeneas, proprias do meio em que surgiam, o que as poz, emfim, um pouco ao alcance do *profanum vulgus*.

Ora, apreciando em seu conjuncto a Renascença, ousamos ir um pouco além das conclusões a que chegou o egregio fundador da sociologia, naquillo que consideramos como a verdadeira causa do singular e complexo phenomeno.

Ha neste, com effeito, dois aspectos perfeitamente discriminados e inconfundiveis: — o *organico*, que consistiu em religar o fio, em mais de um ponto partido durante a edade-média, da philosophia, da sciencia e das letras greco-romanas, que entraram dahi em deante na sua via normal de progressão; e o *inorganico*, que consistiu em reviver os ideaes de uma synthese já sepulta em longinquo passado, tendo isto por causa a *incapacidade esthetica do catholicismo*.

Assim, é innegavel que a parte adeantada do orbe, reduzida ao novo credor, tentou baldadamente a creação de uma arte propria: — mallograram-se bem depressa os seus esforços, quer no oriente, quer no occidente, sendo de notar que as Renascenças carlovingia, bysantina e monastica, do

seculo IX ao seculo XII, foram todas radicalmente parciaes, pois se adstringiram á architectura, isto é, á menos ideal e mais impessoal de todas as artes, que só veiu a ter realmente alguma originalidade, brilhante e imperecivel, no *estilo ogival*. Mas, quando o progresso intellectual e economico, a partir do seculo XIII, propiciou e exigiu uma fecundidade maior e mais enthusiastica por parte dos letrados e dos artistas, — elles, convencidos, a toda evidencia, de que a sua fé lhes não ministrava inspiração sufficiente, recorreram ás fontes do passado, com as quaes entraram então em mais directo contacto.

Graças a esta nova direcção dos espiritos, não só se aperfeiçoou a technica das artes plasticas, como tambem se salvou a arte, em geral, de uma anarchia completa, a que fatalmente a houvera de compellir a situação historica correspondente. Mas, como bem observa Miguel Lemos (16), — « fazendo dessa direcção uma condição absoluta, em logar de admittil-a apenas como expediente passageiro, transpoz-se o limite e veiu-se a collocar o progresso, assim como o ideal, muito atrás ».

Falando em « incapacidade esthetica do catholicismo », não visamos a detrahir a elevada creação doutrinaria de S. Paulo, mas limitamo-nos a assignalar um facto irrecusavel. Claro está que o monotheismo occidental possibilitou uma consideravel melhoria nas casas cultuaes, onde desde logo foi introduzido o seu commovente symbolismo, e a arte ogival accusou admiravel perfeição; mas, interdizendo o culto das imagens, vendo o mundo só través o prisma do peccado, e, mais que tudo, estabelecendo um Deus puramente espiritual e, portanto, irreductivel a representações materiaes, evidentemente não podia favonear nem o progresso da pintura, nem o adeantamento da esculptura. O culto da Virgem, — que foi a unica invenção verdadeiramente esthetica do catholicismo, — não tem assento na na Biblia: é creação da edade-média, deve-se a S. Bernardo, e assim já serviu de incentivo á Renascença italiana, inspirando algumas das suas inexcediveis obras-primas. Por outro lado, na peninsula ita-

(16) « Luis de Camoëns » (Paris, 1880), 181.

lica, onde a Grecia foi maior que na peninsula balkanica, pois foi a Magna-Grecia, e onde, portanto, nunca se apagara de todo, na mente e no coração das populações ignaras e ingenuas, o anthropomorphismo da antiga synthese greco-romana, o culto dos santos sempre preponderou sobre o do Deus irrepresentavel e difficil de ser comprehendido, qual o da religião catholica. Mas, ainda assim, essas dulias e hyperdulias não bastavam como fontes de inspiração esthetica, de modo que os artistas da ultima phase da edade-média e da aurora dos tempos modernos, em logar de recorrerem ás suas proprias crenças, lançaram mão das divindades antigas, que lhes proporcionavam mais amplos estimulos e melhores emoções, pois que eram ellas o prototypo da belleza, da graça e da sensualidade humanas. O céu christão, — si é que a alguem seja licito fazer delle uma idéa approximada, pelo que se deduz dos livros sagrados, — é simplesmente gélido e indesejavel, ao passo que o Olympo hellenico é a quintessencia de todas as formosuras concebiveis por cerebros intelligentes e hyperesthesiados.

Para reduzir a um caso concreto a incapacidade do monotheismo de S. Paulo no que concerne á inspiração esthetica, — não ha melhor exemplo que o fornecido pelo poema cathedralesco da lingua portugueza. E' a pura ficção polytheica o que valoriza os « Lusiadas », o que lhes dá as mais lindas paginas. Com o espirito do catholicismo não seria jamais compativel o episodio da ilha dos Amores e da caça ás suas tentadoras nymphas, scena de uma forte e empolgante luxuria pagã, que só o polytheismo grego era capaz de permittir idealizar. E' bem de ver que, sem a prévia solennidade do sacramento do matrimonio, a Egreja não admittiria os « famintos beijos na floresta », o « mimoso choro, que soava », os « afagos tão suaves » e a « ira honesta, que em risinhos alegres se tornava »... E, quando a nau de Vasco da Gama está ameaçada de despedaçar-se nos recifes a que propositam lançal-a os traidores pilotos de Mombaça, si Camões recorresse a Deus, ou ainda á mãe de Deus, para afastar o capitão lusitano do exicio que o aguardava, não houvera logrado nunca a esthesia magnifica que conseguiu, invocando Venus e as nereides, afim de que a deusa

da Belleza, com as alvas sereias e toda a mais «cerulea companhia», «pondo no madeiro duro o brando peito», compellissem a embarcação para longe do horrido flagicio. Isto, sim, é digno de versos altisonantes, é digno de vívidos painéis, é digno, quiçá, de um limpido grupo esculptural. Em summa, a incapacidade esthetica do catholicismo foi o que deu causa ao *mixtum compositum* dos «Lusiadas» (de que é exemplo typico o lanço do canto II, estancias 18-23, a que acabamos de referir-nos), onde se emprega todo o maravilhoso do paganismo, toda a multiforme theogonia polytheica, em logar do monoideismo sobrenatural da synthese christã. Foi essa descorrelação entre as crenças individuaes e o vigoroso alento inspirador de um passado mais bello o que motivou reproduzirem os artistas italianos da Renascença homens e coisas da antiguidade greco-romana ou da tradição hebraica da Biblia com os habitos e costumes e até dentro das paizagens da Europa medieva ou moderna, como apontou Voltaire (17) no grande Veronese, que collocou frades benedictinos e soldados suissos em assumptos do Velho-Testamento (18).

A quem, falho de boa orientação philosophica, apreciar muito pela rama o phenomeno peculiarissimo da Renascença, parecerá absurdo admittir-lhe como causa substancial a «incapacidade esthetica do catholicismo», ante tantas producções devocionaes daquella revolução extraordinaria.

Pondere-se, porém, que a nova fé occidental, vendo no *mundo*, no *diabo* e na *carne* os inimigos capitaes do homem (19), era incompossivel com as geratrizes essenciaes

(17) «Essai sur la poésie épique» (*in* «Oeuvres complètes de Voltaire», Paris, 1877), VIII, 335.

(18) Em Winkelmann, «Histoire de l'art chez les anciens» (trad., Paris, anno II), I, 561, vê-se como os pintores venezianos «peccaram contra o costume», da mesma sorte que o Veronese. Assim, num quadro de Ticiano, vêem-se judeus vestidos á moda da nobreza da rainha do Adriatico, e em duas télas do Tintoretto acham-se os Apostolos trajados como si fossem pastores de Albano.

(19) Conforme os exegetas catholicos, podiam afinal esses tres inimigos reduzir-se a dois, *mundo* e *mulher*, uma vez que esta é considerada pela Egreja como *diaboli janua* (*vide* Vieira, «Sermões»,

de toda esthesia humana, pois ferira a mulher com o estigma indelevel do peccado original, condemnara a nudez desde o paraiso terreal e preferia todos os desasseios e hediondezes, que se conglomeraram nas creações fundamentaes do ascetismo, do eremitismo e do monachismo, ás alegrias e limpidezes da sociabilidade.

Eis porque foi que a arte se viu forçada a essa extranha *synapothanmenia* da Renascença, isto é, ao connubio do espirito christão da edade-média com a plastica e os ideaes do polytheismo greco-romano, morto ha tantos seculos atrás...

Mas — que é que havia de fatalmente resultar desse consorcio espurio?

Resultou que os assumptos catholicos, tratados pelos artistas da Renascença, appareceram indumentados com as roupagens do paganismo e que as lendas do credo anterior invadiram os templos da fé medieval.

Quando os esculptores e pintores da Renascença passavam da simples imitação da antiguidade para os lavores exigidos pelo meio social em que viviam, ou misturavam o calido sensualismo pagão com a algida austeridade christã no Campo-Santo de Pisa; ou deixavam em duvida, como num painel de Giorgione, si as figuras representam os tres reis magos ou representam Evandro, Pallas e Enéas; ou introduziam na cathedral de Orvieto, como fez Luca Signorelli, retratos de Homero, Vergilio, Ovidio, Lucano e Dante; ou ainda, como escandalosamente ousou Correggio, pintavam num oratorio de freiras (mosteiro de San-Paolo, em Parma) um sem-numero de Graças, Cupidos e Satiros...

Por isso é que, nas télas, marmores e bronzes dos melhores artistas da Renascença, — como tão á justa observa Taine (20), — se vêem «martyres que parecem sair de um gymnasio antigo, Christos que são Joves-Tonantes ou Apollos serenos, Virgens-Marias dignas de amor profano, anjos tão graciosos como Cupidos, por vezes até Magdalenas que são sereias florentissimas e San-Sebastiões que são Hercules

volume unico, Rio-Lisboa, 1889, pags. 179), isto é, «a porta por onde entra o diabo ao homem».

(20) «Philosophie de l'art» (Paris, 1893, 6ª ed.), II, 184-185.

mui galhardos: em summa, toda uma collegiada de santos e santas que, entre instrumentos de penitencia e de paixão, guardam a saúde viçosa, a linda carnação e a attitude altiva que quadrariam melhor a uma festa de nobres canephoras e de athletas perfeitos...»

As virgens idealizadas pelo pincel insuperavel de fra Angelico, de Botticelli, de Ticiano, de Raphael, de Murillo, nada têm de judias, nem no *facies* physico nem no *facies* moral, sendo em tudo archetypos inimitaveis da belleza meridional das caucasianas da Europa, pois provieram de modelos como a Fornarina; e os Christos de Rubens, de Velasquez, de Guido Reni, de Correggio, nada têm de semitas no conjuncto somatico, parecendo antes alguns delles louros ephebos aryanos, contorcidos pela angustia do supplicio, mas accusando a origem quiçá flamenga do modelo inicial (21). Affirmando que «o sublime do *Juizo-Final* confina na demencia», pergunta S. Reinach (*op. cit.*, 203), ao tratar de Miguel-Angelo: — «Que é que ha de christão nesse vingativo Christo de fórmas herculeas, nessa Virgem espantada que, torcendo os flancos, se preme junto ao filho?»

E, si assim é na pintura e na esculptura, que se dirá da arte mais impessoal, que antes da Renascença italiana recebera do catholicismo tamanho alento e tamanha vitalidade? A isto responde R. Peyre (*op. cit.*, 478), asseverando que «não são os monumentos *religiosos* que recommendarão de preferencia a architectura da Renascença...» E' certo que,

(21) As imagens sagradas, cuja venda tão largamente explora a industria chromolithographica de agora, affirma S. Reinach (*op. cit.*, 206) que são imitações das pinturas de Correggio, cujo mysticismo, «um pouco sensual», se distanciava capitalmente das fórmas austeras attribuidas pela arte christã da edade-média ao Christo, á Virgem e aos santos. O dr. Nicolau José Debbané, nosso representante diplomatico perante o governo egypcio, possue uma preciosa medalha dos primeiros seculos do catholicismo, na qual a effigie do Nazareno nada tem de commum com a dos Messias da Renascença. Winkelmann (*op. cit.*, I, 393) attribue ao estudo dos antigos, que representavam sempre os seus deuses sob a maior perfeição possivel, a belleza dada ás figuras do Christo pelos artistas da Renascença.

como bem observa Ch. Blanc (22), o que os artistas italianos fizeram então *renascer*, «não foi a architectura para sempre admiravel dos gregos, foi a architectura degenerada dos romanos». De tal modo, a Renascença nem se inspirou, quanto á architectura, nos moldes grandiosos do seculo de Pericles, nem desenvolveu as bellezas originaes, em que era patente a ansia de ainda maior perfeição, do estilo ogival, a melhor creação da arte christã.

Assim, cremos ter deixado em plena evidencia o conceito positivo da grande revolução esthetica da edade-média e dos tempos modernos, — conceito que abrange todos os movimentos analogos, anteriores e posteriores, e que já havia sido entrevisto pelo genio pujante de Nietsche.

Como ponderou Miguel Lemos (*op. cit.*, 219-220), — «si tivermos na devida conta os elementos contradictorios da situação geral, si nas obras de arte quaesquer, poesia, pintura, esculptura, que a Renascença produziu, não virmos mais que outros tantos ensaios e preparações, pelos quaes a Humanidade, reavivando tradições esquecidas, exerce e desenvolve as suas faculdades estheticas, então é que se comprehenderá o abortamento dessas obras, consideradas em seu conjuncto, e só então é que poderemos apreciar-lhes as bellezas, operando o desfalque exigido pela situação historica correspondente».

Conformemente com o que acabamos de expor, é licito concluir que o movimento a que seu deu o nome de Renascença foi retrogrado, uma vez que teve de buscar sua impulsão indevidamente muito para trás, em logar de tiral-a da fé então dominante, pelo motivo que julgamos ter sufficientemente explicado; mas tal retrogradação, puramente espiritual, longe de obstar, foi a causa mesma da perfeição material a que attingiram quasi todos os artistas italianos e alguns de fóra da Italia. Além disso, ao invés de haver terminado, o movimento da Renascença, encarado áquelle aspecto fundamental, continúa até hoje, tanto nas letras como nas artes plasticas (embora consideravelmente modificado

(22) «Grammaire des arts du dessin» (Paris, nova ed., s. d.), 303.

pela superveniencia de novos elementos de progresso), — por subsistir ainda a mesma anarchia mental e social, ou, melhor, por não terem as almas da parte mais adeantada do universo abraçado até ao presente uma crença unica, mais sociavel, mais anthropomorphica, mais capaz de inspiração esthetica do que o monotheismo pauliano exhausto.

* * *

Agora, podemos, á luz do criterio que adoptámos, defrontar a questão dos lindes temporaes e territoriaes da Renascença artistica, applicando-lhe dessa maneira « as duas coordenadas geographicas da Historia », quaes são o espaço e o tempo, na phrase erudita de P. Laffitte.

Em geral, como deixámos explicito, os escriptores só têm cogitado da grande epoca. Mas, quando é apreciada em seu conjuncto a evolução artistica da Italia, já se julga curial admittir ahi uma primeira Renascença ou « alta Renascença » (expressão que adoptamos, devida a S. Reinach, *op. cit.*, 151 e 159), do seculo XIII ao seculo XV, e a « grande Renascença », como entre outros, além de J. J. Ampère, já citado, escrevem W. Lubke (23) e Lafenestre (24), ou « Renascença » propriamente dita, do seculo XV ao seculo XVI. E R. Peyre (*op. cit.*, 389) ainda reconhece uma « nova Renascença » para assignalar o periodo que vem dos fins do seculo XVI pelo seculo XVII em fóra, e que é, entretanto, o declinio do movimento anterior. A essa denominação preferimos a de « baixa Renascença », porque traduz melhor as idéas de decadencia e de temporalidade.

Ora, o ingente phenomeno, muito intenso e muito extenso, não deve ser focalizado apenas em sua phase de maturidade final, — como por via de regra se tem feito, — mas deve objectivar-se aos olhos do historiador desde as mais remotas manifestações de vida e de expansão efficiente. Tem-se dado com a Renascença o mesmo que si um phyto-

(23) « Essai d'histoire de l'art (trad. de C. Ad. Koëlla, Paris, s. d., 2 vols.). — E' obra excellente, que muito havemos de citar neste trabalho.

(24) « Histoire de la peinture italienne » (Paris, 1900).

logista fosse encarregado de estudar toda a existencia de um certo vegetal e, entretanto, só lhe apreciasse as lindissimas flores e os soberbos fructos, olvidando as humildes raizes, o caule e a fronde. Naturalistas da dynamica social, os julgadores da Renascença têm-se limitado ao radioso seculo de Leão X, remontando quando muito ao seculo de Dante e de Giotto.

Assim, tomando o phenomeno em seu conjuncto, — pois que, em conformidade com a lição do maior dos mestres, «só o conjuncto é real», — a Renascença das artes, na accepção mais lata do seu rigoroso sentido historico e de accôrdo com o conceito positivo que deixámos tão cumpridamente formulado, percorre como que as phases de uma trajectoria individual, soltando o primeiro vagido no seculo IX, tendo a sua puericia no seculo XI, a sua audaciosa mocidade no seculo XIII, a sua fecunda madureza de fins do seculo XV a meiados do seculo XVI e a sua decrepitude no seculo XVII, — sem que se haja extinguido até hoje (25).

Os movimentos dos seculos IX e XI, com as suas prolações inevitaveis, quer occorridos no occidente, quer no oriente, foram incompletos ou parciaes, adstringindo-se quasi que sómente á architectura, e, por isso, não lhes tem faltado a denominação de «tentativas» (26) ou de «semi-Renascenças» (27), já empregada por alguns autores. Usaremos,

(25) Do que fica exposto no texto é facil inferir que essas syntheses estheticas tiveram marcha cyclica em suas phases capitaes: seculo IX, seculo XI, seculo XIII, seculo XV, seculo XVII. Mas convem ponderar que estas centurias assignalam o surto e em geral a maior intensidade do movimento, que sempre se propaga até ao centennio seguinte (ou ainda um pouco mais além, como aconteceu com a Renascença bysantina), para declinar depois e aquietar-se finalmente. O do seculo XV é de ordinario attribuido ao seculo XVI, porque se revestiu de grande refulgencia até ao meiado deste, em que reinaram as tres maximas figuras da Renascença italiana, — Leonardo da Vinci, Raphael e Miguel-Angelo.

(26) *Vide* G. Paris, «La poésie au moyen-âge» (Paris, 1899), 80: — «A *tentativa* de Renascença, feita por Carlos-Magno, apoiou-se então essencialmente na Egreja...»

(27) *Vide* F. Loliée, «Histoire des littératures comparées, des origines au XXe siècle» (Paris, s. d.), 109: «La *demi-renaissance*

comtudo, em relação a taes casos, do termo *Renascença*, tendo em vista que a creança não é uma *tentativa* de homem ou um *semi-homem*, só pelo facto de não ter attingido á total compleição organica.

A Renascença do seculo IX, dirigida pelo unico soberano a quem o epitheto de *Magno* se incorporou agglutinantemente ao nome, opera-se no restaurado, posto que ephemero, imperio do occidente, que comprehendia a França actual, uma boa parte da Allemanha e o norte da Italia. E' a phase derradeira da *arte christã primitiva* ou *arte christã antiga* (28).

A Renascença do seculo XI deve sua genese ao clero regular e secular, particularmente ao primeiro, porquanto se cuidava então quasi que só de erguer templos e cenobios; corresponde ao esplendor hegemonico da Egreja, e, ainda que se

carlovingienne...» Mas, logo adeante (110), diz o seguinte: — « Charlemagne fut le promoteur *d'une véritable renaissance...*»

(28) Deve-se a expressão «arte christã» a Alexis Rio (1798-1874); e a de «arte romanica», proposta por Gerville á Sociedade dos Antiquarios da Normandia, foi adoptada por Arcisse de Caumont (fallecido em 1873) em seus «Essais sur l'architecture religieuse du moyen-âge (1825) e dahi em deante geralmente acceita. A de «arte christã antiga» ou «arte christã primitiva», — esta segunda fórma é a preferida por W. Lubke (*op. cit.*, 249), que sob ella abrange o *estilo latino e o estilo bysantino*, e por Laurent («L'art chrétien primitif», Bruxellas, 1911, 2 vols.), — applica-se á evolução das artes do desenho no occidente europeu até Carlos-Magno; terminada a Renascença carlovingia, começa o periodo a que se conveiu chamar de «arte romanica»; e guarda-se, finalmente, a appellação de «arte bysantina» para a longa phase do imperio do oriente, desde que Constantino fundou a sua capital á margem do Bosporo (330) até á quéda de Constantinopla em poder dos turcos ottomanos (1453). Os principaes fócos ethnicos desses movimentos artisticos foram Roma, Ravenna e Bysancio. Como acima nos referimos a Alexis Rio, devemos consignar aqui que este, em sua obra capital «De l'art chrétien» (Paris, 1841-1867), chegou á conclusão de que a Renascença apagava o sentimento religioso nas producções artisticas, contrapondo o paganismo e o naturalismo ao mysticismo de fra Angelico e Gozzoli; desse modo, o escriptor francez muito se approximou da escola allemã, dirigida por Overbeck, o celebre archeologo do seculo findo.

realizasse tambem na Allemanha e na Italia, teve o seu berço e apogeu na França, onde refulgiu a *arte romantica* até ao *romanico florido*, e donde a influencia desse estilo de transição irradiou para a Belgica, a Inglaterra, a Scandinavia e a Espanha, alcançando o proprio oriente.

A Renascença bysantina, que se extende do seculo IX ao seculo XI, — precisamente quando o imperio levantino foi governado pela dynastia macedonia, — tambem se caracterizou pela primazia da architectura, e influiu na Italia, na França, na Allemanha, na Europa septentrional, e, mais accentuadamente, na Russia e na Asia, tendo contribuido muito para o indescriptivel fulgor da arte arabe.

A alta Renascença italiana, despontada no século XIII, — contemporanea, portanto, do climax da *arte ogival*, que marca o maior progresso da architectura medieva, já em grande parte desvincilhada dos grilhões monasticos que a maniatavam, — realiza-se ao norte da Italia, em Siena e sobretudo em Florença, onde começam a desenvolver-se, pela inspiração do passado, as duas mais importantes das artes representativas, a pintura e a esculptura, as quaes, até esse momento da evolução catholico-feudal, não tinham passado de ancillas mediocres da architectura. Si este caracteristico fosse bastante para uma differenciação positiva dos movimentos conglobados sob a denominação commum de *Renascença*, esta, ao seu aspecto integro, deveria effectivamente ser datada do seculo XIII, que é quando apparecem na Italia não só esculptores notaveis, como tambem o fundador da pintura moderna (29).

(29) E' curioso notar, como o faz S. Reinach (*op. cit.*, 94-95), que á «arte chistã primitiva», embora não hostil ás imagens, repugnava a representação de Deus (já vimos que o Deus do catholicismo é irrepresentavel), e a do Christo crucificado só apparece depois de expirada a Renascença carlovingia, isto é, em pleno dominio da «arte romanica». Por outro lado, a explicação mais racional do porque a esculptura esteve afastada, quasi completamente, dos monumentos erguidos nessa primeira phase da edade-média, parece-nos provir de não quererem os christãos confundir-se com os seus antecessores polytheistas, cujos idolos eram estatuas. Demais, o decalogo mosaico condemnava a reducção da divindade suprema a effigies e a adoração destas. Assim, a Renascença italiana constitue a esse aspecto uma

A grande Renascença italiana tem por centros principaes Florença, Roma e Veneza (o sul da peninsula ficou, pois, exceptuado do movimento), e extende-se de fins do seculo XV a meiados do seculo XVI, sendo coetanea de floração analoga, occorrida geralmente por sua influencia, na França e nos Paizes-Baixos (regiões em que houvera, no seculo XIV, um movimento artistico semelhante ao da alta Renascença italiana, embora menos fecundo e menos brilhante) na Allemanha e mais limitadamente na peninsula iberica, onde a expansão das artes plasticas só veiu a culminar no seculo XVII.

A baixa Renascença italiana, cujos centros principaes foram Bolonha, Genova e Napoles (abrangendo, portanto, o sul da peninsula), manifesta-se no seculo XVII e distancia-se muito da fecundidade e do brilho da anterior, pois já é a declinação do grandioso movimento iniciado no seculo XIII. E' inquestionavel que os seus effeitos se fizeram tambem sentir largamsnte na parte culta do occidente europeu, notadamente na França, na Espanha e em Portugal.

Esta decadencia era fatal, como muito bem explica E. Véron (30), — « em razão da lei que interdiz ao homem das raças superiores o deter-se por muito tempo em face dos mesmos espectaculos. Chega inevitavelmente um instante em que o sentimento e a idéa, que inspiraram uma civilização e uma arte, exgottam todo o seu effeito util, todas as suas consequencias fecundas, e em que o espirito fica condemnado, por um espaço mais ou menos longo, á imitação e ás repetições ».

E' que sempre se assemelham ao Grande-Ser collectivo quaesquer de suas unidades obscuras: têm alegrias e pesares, prosperidades e desditas, energias e desalentos, horas de indigencia e momentos de riqueza, phases de ocio e periodos de laboriosidade.

reação victoriosa, ao passo que a Reforma de Luthero quiz repor a arte na tradição medieval e na letra expressa da Escriptura Sagrada.

(30) « L'esthétique » (Paris, 1878), pags. XIV.

Assim, bem andou Tiraboschi (31) em comparar com o oceano, — pois, como este, tambem teve as suas correntes, as suas monções oppostas, a sua calmaria e as suas procellas, — aquella exuberante Renascença italiana, que gerou innumeras bellezas enlevadoras, nunca mais geradas com tanta alma e com tanta perfeição...

(31) «Storia della letteratura italiana» (Modena, 1772-1782) chama-se a obra deste valente escriptor, a qual, por muito extensa (13 vols., *in-4°*), anda hoje injustamente esquecida, até na sua propria Patria.

II

Renascença carlovingia (seculo IX)

A heresia ascetica do iconolasmo, cuja origem se attribue ao califa Yezid e que impoz á arte christã, durante mais de 100 annos, uma crise extensamente brutal e infinitamente dolorosa, com repercussões politicas na civilização européa, terminou em meiados do seculo IX, o qual assignala no oriente uma especie de revivescencia do hellenismo, graças ao genio de Phocio, a quem s edeve tambem o schisma de 858, que, consummando-se em 1054 com o patriarcha Cevulario, veiu a separar definitivamente a egreja catholica em duas metades, a que obedecia ao bispo de Roma e a que acceitava a autoridade do patriarcha de Constantinopla.

Durante o seculo VIII e boa parte da centuria seguinte, destruiram os fanaticos uma quantidade consideravel de imagens das basilicas levantinas, forçando a expatriar-se os artistas de Bysancio, architectos, esculptores e mosaicistas, alguns dos quaes não tardaram a offerecer os seus serviços a Carlos-Magno, na côrte de Aix-la-Chapelle.

Mas, ao mesmo tempo que no imperio do oriente abrolhava uma brilhante e dilatada Renascença, intellectual e artistica, que se prolongou até ao seculo XI, — no imperio do occidente, reconstituido em 800, tambem se realizava uma verdadeira Renascença esthetica, que teve por promotor o filho de Pepino-o-Breve, auxiliado por Alcuino, Eginhard, Theodulfo, Pedro de Pisa, Clemente de Aquiléa e Paulo Diacono.

O seculo IX, — periodo de transição violenta para a hora terrivel em que se esperava o fim do mundo, — é o que

patenteia a perfeita caracterização da edade-média. Si esta deixou de ser considerada, mercê da grandiosa synthese elaborada pelo immortal pensador de Montpellier, uma «longa noite dos tempos», um tenebroso hiato na evolução progressiva da Humanidade, para, ao contrario, ser hoje reconhecida como uma phase nitidamente organica, deve-o ao systema de desaggregação territorial conhecido pela sua denominação germanica de feudalismo, e que resultou do edito de 877 (32), assim como á condensação de todas as populações catholicas do occidente em torno do papado, o unico então capaz de assegurar-lhes á actividade pacifica e á organização defensiva a continuidade efficiente, além da estabilidade necessaria.

Ora, o regimen catholico-feudal instaura-se propriamente no seculo IX. Amplificara Carlos-Magno, completando o gesto do pae, o dominio temporal do pontifice romano, cuja supremacia espiritual reconheceu, ao receber delle, no natal de 800, a investidura de imperador do occidente; e, cerca de cincoenta annos depois, ao romper-se o feixe de povos que a mão poderosa do soberano franco, «quasi tão grande como Cesar e melhor collocado», reunira sob o seu sceptro, inaugurava-se o novo estagio politico-social, que ia extender-se até ao seculo XIII.

Embora neste estirado periodo da edade-média o movimento intellectual ficasse relegado a plano secundario, ante o justo ascendente das imperiosas necessidades sociaes que o preencheram, — a lucta pela formação das novas nacionalidades, a repulsa da invasão arabe e a concentração guerreira do occidente europeu para a conquista do Santo-Sepulcro, — é então que reponta a lingua franceza e começam a formar-se os outros idiomas irmãos, permanecendo o latim apenas como a lingua sagrada, por meio da qual o sacerdocio devia cumprir a sua missão universal, e como a lingua da sciencia e da li-

(32) Diz Lubke (*op. cit.*, I, 321): — «O edito de 877, pelo qual Carlos-o-Calvo reconheceu a hereditariedade dos officios e das terras, veiu consagrar um regimen novo, tão differente do systema republicano dos gregos, quanto do governo autoritario dos romanos. Este regimen era a feudalidade, amalgama singular de direitos e de serviços devidos, que repousavam tão sómente em compromissos tomados de individuo a individuo».

teratura elevada, estabelecendo a este aspecto uma barreira profunda entre o *clerigo* e o *leigo*, durante toda a edade-média.

Emquanto a cultura especulativa, theorica e mesmo esthetica, ficava assim como que suspensa entre os povos latino-germanicos, por virtude das exigencias superiores da situação social correspondente, — iam os arabes, essa rutila porção da raça branca, quer na Asia e na Africa, quer na peninsula iberica, que occuparam quasi toda em 711, desenvolvendo as sciencias e as artes, ou, melhor, a architectura, em que attingiram a uma perfeição prodigiosa, sem duvida explicavel por se verem adstrictos a essa unica modalidade plastica, visto interdizer-lhes o seu dogma a representação da figura humana, base essencial da esculptura e da pintura. Melhor do que o fizera o monotheismo bysantino, o monotheismo islamico levantou então em plena Europa (a mesquita de Cordova é de 786) monumentos soberbos, « maravilhosas florestas de jaspe, porphyro e marmore », na expressiva phrase de Loliée, verdadeiros poemas architectonicos, abrindo tambem escolas, quaes as de Espanha, aonde o escol da juventude européa, sobrepujando as antipathias religiosas, corria a receber uma instrucção que a esse tempo não lhe pudera ser ministrada em nenhuma outra parte do orbe (33).

Mas Carlos-Magno, em quem a assombrosa actividade mavortica não suffocara as tendencias pacificas, além de dar ao seu gigantesco imperio uma certa organização administrativa e uma certa ordem juridica, promoveu tambem o movimento artistico, a que por isso bem cabe a denominação de « Renascença carlovingia ».

Não era possivel buscar inspiração, por essa epoca, sinão em Roma ou em Bysancio. A decadencia das artes na Cidade-Eterna accentuava-se cada vez mais, de sorte que á capital fundada por Constantino é que principalmente convinha pedir os modelos e os mestres. Desde muito que tambem não se dedignara de fazel-o a Italia, tanto que na capital do Exar-

(33) No seculo X (*vide* Seignobos, *op. cit.*, 58, nota), uma religiosa allemã, Hroswitha, dava a denominação de « joia do mundo » a Cordova, que se dizia contar então 100.000 casas, 600 mesquitas, 80 escolas, 300 banheiros publicos e 28 arrabaldes.

chado surgira uma das obras mais primas da arte christã, a egreja de S. Vital (construida de 528 a 547 por Julianus Argentarius, o mesmo architecto da cathedral de Santo Apollinare-in-Classe, da mesma cidade), a primeira do occidente europeu em que se implantou a influencia bysantina (34).

Da metropole levantina, de certo antes que espontaneamente lhe chegassem os artistas fugidos á sanha dos iconoclastas, foi que o apostolo armado do catholicismo, tão amigo da imperatriz Irene (780-802), atheniense de nascimento e de espirito, fez vir quem ensinasse desenho aos seus pintores e geometria aos seus architectos, acreditando-se ainda que, pelas boas relações que entretinha com os califas arabes, haja mandado alguns dos seus barbaros francos a aprender as sciencias e as artes que se cultivavam nas escolas de Damasco e de Cordova.

As producções artisticas da Renascença carlovingia são exclusivamente religiosas e limitam-se á architectura, sendo-nos desconhecidas as suas manifestações na esculptura e na pintura.

Cabe-lhes bem a denominação de «arte christã primitiva», porque, como observa C. Ad. Koëlla (na traducção da excellente obra de W. Lubke, já citada, I, 249), «o termo, já proposto, de *romano-bysantino*, apresenta inconvenientes, toda vez que se encontrem estes estilos francamente differenciados».

Nascido sob Tiberio, isto é, no pleno esplendor da civilização romana, o catholicismo teve de esperar tres seculos, para, graças á piedosa e benemerita mãe de Constantino, galgar o throno dos senhores do mundo. A nova fé, saida das

(34) Cumpre aqui prerebater-se uma objecção possivel, qual a de dever admittir-se então, logicamente, uma Renascença na Italia, a partir do segundo quartel do seculo VI, que é quando ahi penetra o estilo bysantino, dando o impulso para a revivescencia da arte antiga na parte do occidente que foi adquirindo civilização mais apurada, ao influxo do catholicismo. A explicação é, entretanto, muito simples: — não havia então uma completa scissiparidade historica entre Roma e Bysancio, tanto que o direito, codificado no seculo VI por Justiniano, imperador do oriente, é chamado não bysantino, mas romano.

catacumbas para a luz do dia, occupou a principio os templos do polytheismo vencido, e as primeiras egrejas foram feitas com as fórmas e os materiaes antigos, introduzidos apenas os symbolos já proclamados e acceitos pelos concilios ecumenicos. Assim, consoante com a imagem feliz devida á penna de W. Lubke (*op. cit.*, I, 250), «o christianismo nascente, ser moral antes de tudo, envolve-se nas roupagens do paganismo» (35). Mas não tardou o momento em que, adulta e pujante, adoptou a religião occidental um trajo novo, sufficiente ás suas necessidades e consentaneo com a sua indole. — «Ahi ainda se verifica (diz logo adeante o emerito autor do *Essai d'histoire de l'art*) aquella lei mysteriosa e maravilhosa, que faz da morte jorrar a vida. Tomando os materiaes de sua architectura á arte antiga, os primeiros christãos salvaram esta da ruina e do olvido. Repellindo o que era incompossivel com o seu dogma, conservando o que lhes era imprescindivel ou sómente util, accrescentando, emfim, o que não podiam tirar sinão de suas proprias idéas, vieram elles a preparar o desenvolvimento de uma arte nova, baseada embora em elementos antigos».

Em taes condições, é mistér considerar esse movimento, não como uma arte propriamente dita, porém sim como uma «transição entre a arte antiga exgottada e a arte nova ainda não amadurecida».

Ora, como foi precisamente no seculo IX que teve elle não só maior incremento, mas ainda a sua maior extensão, mercê da iniciativa energica do filho de Pepino-Breve, é justo que essa centuria, que não a outra, se attribua a denominação de «Renascença carlovingia».

As egrejas da epoca merovingia eram feitas de madeira, ou então de pequenas pedras irregularmente cortadas, que denunciavam a arte romana da decadencia. Na éra carlovingia, já apparecem nas cathedraes pedras de dimensão consideravel, talhadas com regularidade, bem como tijolos largos,

(35) Qual se vê do excellente opusculo de Teixeira Mendes, «O culto catholico» (Rio de Janeiro, s. d.), a nova fé occidental, successora do polytheismo romano, assimilou mais deste que do judaismo os praticos do seu regimen e sobretudo do seu commovente ritual.

semelhantes aos outróra usados em Roma e cujo segredo de fabricação parece ter sido descoberto nessa quadra da edade-média. E' certo, comtudo, que o emprego da pedra, mais propria a receber e perpetuar as manifestações artisticas, só se generalizou a partir do seculo XI, provavelmente por effeito da triste experiencia das invasões normandas, occorridas na centuria precedente. Relatam as chronicas coetaneas os innumeros incendios fortuitos e mais ainda os com que os barbaros *northmen* se apraziam em destruir os templos catholicos da França.

E' licito distinguir na fecunda actividade artistica do seculo IX uma dupla corrente de influição: a romana propriamente dita e a helleno-bysantina. Não foi a primeira a que dominou nas construcções religiosas da Renascença carlovingia, apesar de ser a mais congruente com o espirito coevo, a mais natural, em summa, dentro da transição que a esse tempo se ia operando no occidente europeu; a segunda, só explicavel pela admiração da antiguidade grega, que Bysancio herdara e transformara, e tambem pela aspiração a mais imponentes moles de casas sagradas, apparece em quasi todos os monumentos, onde se observa antes a imitação do estilo bysantino-italiano, impresso na celebre cathedral de Ravenna, do que mesmo a imitação dos archetypos existentes na cidade do Bosporo, na qual o genio de Constantino, visando por certo a estabelecer um traço de união entre o oriente e o occidente do mundo então conhecido, fornecera aos artistas christãos o modelo das basilicas latinas, séde do culto, dos tribunaes de justiça e das bolsas e bazares de commercio.

Assim, Carlos-Magno, depois de ter convertido, *manu militari*, varios povos germanicos ao novo credo occidental, tentando formar com elles um imperio que fosse o digno successor do imperio dos Cesares, julgou indispensavel á aureola da sua titanica reconstrucção politica o brilho enlevante das artes. Sob os escombros que as invasões barbaras haviam amontoado na Italia e no sul e sudoeste da Europa, palpitavam ainda vivos os restos da impressiva arte romana, e, na peninsula do extremo-oriente, a scentelha do genio hellenico refulgia, ao sopro forte dos epigones do Lacio, na famosa Bysancio, a esse tempo não despojada do esplendor que as

hordas ottomanas haviam de apagar alguns centennios mais tarde.

O imperio franco, recemconstituido, compunha-se de um povo apenas egresso da barbaria, de um povo a quem, como a Clovis fizera S. Remy, mal abstergera a agua lustral da nova civilização catholica a grossa camada de rudeza primitiva, emfim, de um povo sem educação, sem experiencia, incapaz, portanto, de crear uma technica propria, uma arte propria. Como ,porém, o seu perinclito fundador queria tornal-o desde logo o guieiro da nova civilização occidental, foi preciso recorrer ás fontes do passado, corrompidas, enturvadas ou adormecidas, — e dahi a chamada « Renascença carlovingia ».

Talvez para melhor integrar as gentes da antiga Germania na organização politico-social que planeara, estabeleceu Carlos-Magno a sua capital ás margens do Rheno, em Aix-la-Chapelle, que foi denominada de « nova Roma » pelos chronistas do tempo.

Infelizmente rarissimos chegaram até aos nossos dias dentre os documentos traçados na pedra e na madeira pelos artista dessa epoca memoravel. Ruiram, sem deixar vestigios, os castellos de Nimègue e de Ingelheim, assim como os palacios, o Capitolio e os bellos porticos, que Petrarcha ainda no seculo XIV admirara na capital adoptiva do imperio franco.

Do pouco que ficou de pé, destaca-se a capella do palacio de Carlos-Magno em Aix, obra executada de 796 a 804 sobre o modelo de S. Vital de Ravenna e cuja ornamentação luxuosa trae o estilo hieratico de Bysancio.

Parece, todavia, sufficientemente averiguado que varios dos monumentos dessa epoca reproduziam preferentemente o typo da basilica latina. Assim se reconhece no plano de um architecto de Luiz-o-Bonachão, em começo do seculo IX, para a reconstrucção da abbadia de Saint-Gall (36). Do mesmo periodo é o *atrium* de Lorsch. Nas ruinas do convento de Steinbach e nas arcadas da egreja abbacial de Seligenstadt tem-se querido ver os vestigios de duas basilicas,

(36) A abbadia de Saint-Gall possuia então (conforme o relato de um chronista) o magno Tutilo, que era eloquente, tinha linda voz,

attribuidas respectivamente a 821 e 828 e á lavra de Eginhard (37).

Este foi o maior artista da Renascença carlovingia, conhecendo-se apenas, além delle, dois outros architectos seus coetaneos, Anségise e Ratgard, cujos nomes arguem origem germanica.

Das muitas egrejas que as tradições e lendas medievaes deram como erguidas, aquem e além-Rheno, a mando do apostolo armado do catholicismo, já vimos que chegaram raros vestigios aos nossos tempos. Sabe-se, entretanto, que são da epoca de Carlos-Magno as de Saint-Philibert de Grandlieu, de N. S. d'Aubune, de Germiny-des-Prés e o pequeno templo de Suèvres.

Quanto ás outras artes, ahi apparece tambem a miniatura, não só na « Biblia de Carlos-o-Calvo », como notadamente no « Evangeliario de Carlos-Magno », lavra de Gondescalc. A taça de cobre tauxiado de prata, — offerta do duque Tassillon á abbadia de Krensmunster, — tambem da éra carlovingia, é obra de ourives germanico.

No concernente á pintura, sómente nos é possivel julgal-a pela descripção que Ermold-le-Noir nos conservou do castello de Ingelheim (Hesse-Darmstadt), mandado construir pelo indeslembravel restaurador do imperio do occidente: — « Num dos lados da egreja, uma série ininterrupta de quadros retraçava em sua ordem todos os episodios do Velho-Testamento, desde a creação do homem; do lado opposto, achavam-se representados todos os pormenores da vida terrestre do Christo. A decoração do palacio evidenciava qual era então a pujança das inspirações da antiguidade: via-se alli a historia de Nino, de Cyro, de Phalaris, das conquistas de Alexandre, de Annibal e dos romanos. Noutra parte do edificio, admiram-se, — diz Ermold, — os altos feitos dos

era cinzelador, pintor, musico, ourives, architecto e padre. « Infelizmente (observa R. Peyre, *op. cit.*, 299), nada nos ficou desse Leonardo da Vinci do seculo IX ».

(37) Além de architecto, Eginhard era secretario de Carlos-Magno, tendo deixado um certo numero de cartas e duas obras celebres, que lhe grangearam o renome de historiador: — *Vita et gesta Caroli Magni* e *Annales regum francorum*.

nossos paes e as obras refulgidas de uma piedade fiel em epoca mais proxima de nós: as façanhas de Cesar, que uniu os francos á Roma gloriosa; as principaes proesas de guerra de Constantino e Theodosio; as grandes acções do primeiro Carlos (Carlos-Martello), de Pepino e do proprio Carlos-Magno. Esses gestos memoraveis e ainda outros mais decoram este palacio; nelles se repastam os olhos, e muito apraz contemplal-os» (38).

A Renascença carlovingia expira com o diluculo do seculo X, pois, a exemplo das migrações barbaras que se assenhorearam do sul da Europa cinco centurias atrás, ia então iniciar-se outros cyclo de invasões, as dos hungaros, dos sarracenos e sobretudo dos normandos, cujo instincto destruidor parecia ainda mais aguçado que o dos vandalos. Conforme F. Loliée (39), — o seculo X foi chamado a edade de ferro na Europa, «pelas profundas tristezas, calamidades inauditas e todas as miserias de que se acompanhou, como de um lugubre cortejo, nos paizes occidentaes e no imperio de Bysancio».

Mas, apesar da curta duração do movimento do seculo IX, a arte christã primitiva, consoante com a conceituosa ponderação de W. Lubke (*op. cit.*, I, 297), «recolhendo os ensinamentos e os materiaes da civilização ramana e tranmittindo-os aos jovens povos do norte, lançou os fundamentos da arte moderna».

(38) Traduzimos todo este trecho da obra, já citada, de R. Peyre, 284.

(39) *Op. cit.*, 119, onde o illustre escriptor mostra que, emquanto assim foi para o occidente, «o seculo X foi uma brilhante epoca intellectual para grande parte do oriente, não só entre os arabes, como até nas regiões mais insuladas do continente asiatico».

III

Renascença monastica (seculo XI)

Os altos destinos da civilização achavam-se vinculados á bem inspirada iniciativa de Carlos-Magno. Reunira elle sob o seu sceptro uma vasta extensão territorial, alargara o dominio temporal do papado, e, curvando-se á grandeza do passado humano, reconstituira o imperio do occidente, pedindo a Roma e a Bysancio os modelos e os mestres que lhe permittiram effectuar, auxiliado pela pleiade de sabios de origem germanica e de origem latina de que tambem se cercara, a Renascença parcial do seculo IX.

Não era facil aos francos revivificar a opulenta floração da antiguidade. Assim, o movimento iniciado pelo Cesar medievo foi, necessariamente, de curta duração, tanto por causa do desmembramento do seu imperio, como por causa das invasões de normandos e hungaros. Mas os intrepidos e devastadores marujos louros não tardaram a aquietar-se ao norte da França, donde, como de um sobranceiro ninho de aguias, se arrojaram sobre a Grã-Bretanha, conquistando-a em 1066; e, a seu turno, os principes saxonios esmagaram os magyars, oppondo-lhes a novas arrancadas duas barreiras intransponiveis, a Austria e o Brandeburgo.

Si o seculo IX assignala a completa formação do feudalismo, — o seculo XI notabiliza-se pelo triumpho incontestavel do papado, pela unidade moral da Egreja, a outra grande força componente do regimen caracteristico da edade-média: é o seculo de Gregorio VII e do inicio do grande movimento das cruzadas.

E' interessante observar que, emquanto o clero secular então se degrada, o clero regular, depurado pela reforma be-

nedictina do seculo IX e graças á fundação de Cluny no seculo X, assume papel preponderante na salvaguarda da religião, das sciencias, das letras e das artes.

Tem-se ligado demasiada importancia, para a explicação do revigoramento da fé nessa epoca, á annunciada catastrophe que devia pôr termo ao orbe terraqueo no primeiro millennio *post Christum*. Mas parece hoje sufficientemente demonstrado que o panico das populações ignaras não attingiu á mais esclarecida classe sacerdotal, nem exerceu a coefficiencia que se lhe tem attribuido na regeneração da dura fereza medieval (40).

Si na Egreja se apoiou Carlos-Magno para a sua grandiosa interpresa do seculo IX, — do proprio seio da Egreja é que irrompe a Renascença do seculo XI, tambem parcial, porém mais dilatada e fecunda que a anterior, em razão do progresso já alcançado pelo occidente europeu.

Parece que o estado de desaggregação politico-social, peculiar dessa phase da edade-média, compelliu o elemento mais doutrinado a comprehender a necessidade das associações, dando ensejo ás ordens religiosas e religioso-militares.

Nos mosteiros acharam abrigo e consolo quantos soffreram com as formidandas invasões normandas do seculo IX e do seculo X; e os cenobios foram egualmente as unicas escolas theoricas e praticas da Europa até meiados do seculo XIII.

O papado, pela sua aspiração á preponderancia espiritual, que conquistou e manteve até ao fim do movimento das cruzadas, pela sua centralização de poderes, pela organização de sua hierarchia, continuava a tradição romana, e, nesse momento singular da trajectoria da Humanidade, provocava accommettimentos bellicosos, adquiria bens temporaes, ao mesmo tempo que suavizava os costumes da cavallaria e dava novo rumo á intrepidez aventurosa dos barões feudaes.

(40) Na «Revue de questions historiques» (Paris, 1873), a paginas 145, appareceu um excellente artigo de Dom Plaine sobre os pretendidos «terrores do anno 1000». Entretanto, ainda E. Véron (*op. cit.*, 191), e Max Gossi («Le christianisme et Rome», Bruzellas, 2ª ed., 1875, 218-221) acreditam que «o terrivel anno 1000» exerceu na historia das nações «a mais lobrega influencia».

A essa poderosa influição da Egreja, cujo mais benemerito apostolo creara o culto de Maria, da Virgem dos cruzados, veiu juntar-se posteriormente o grande movimento communal, que tambem muito contribuiu para o desenvolvimento das artes.

A taes factores é que se devem os monumentos caracteristicos da edade-média: as abbadias e as cathedraes, de um lado, e, do outro, os castellos e as municipalidades.

E' a epoca da architectura. Não só este é o mistér sagrado por excellencia, pois a elle cumpre erguer as casas de Deus, como ainda, naquella quadra de viva fé, muitos eram os obices que se oppunham ao progresso das outras artes plasticas e que W. Lubke assim conceituosamente resume (*op. cit.*, I, 322): — «o fraco grau de cultura geral; a inconstancia e a irritação da vida publica e da existencia domestica; o dualismo entre as leis divinas e as leis naturaes, entre o espirito e a materia; e, emfim, a tradição, que estereotypava pacientemente, na solidão dos conventos, os velhos *clichés* da antiguidade».

Um dos deveres elementares do abbade, prior ou deão, da qualquer gremio religioso desse tempo, era saber levantar a planta de uma egreja e dirigir-lhe a execução. E, emquanto padres e frades, mas principalmente estes, se exerciam em taes estudos e os aprimoravam em viagens a Bysancio, a Roma e á Terra-Santa, — as populações dos campos e das cidades, nobres e plebeus, ainda depois de passados os chimericos temores do fim do mundo, não se cansavam de concorrer com os seus serviços e os seus donativos para a erecção dos edificios cultuaes.

Ao fervor das creanças alliançava-se a humildade, que levou a mais autorizada voz da Egreja na edade-média, S. Bernardo, a condemnar o luxo e a decoração dos templos (nisso precedendo a campanha de Jeronymo Savonarola), a tal ponto que os Cartuxos, indo além dos cenobitas de Claraval, destruiram em suas abbadias ornamentações preciosas, já desde muito rematadas.

A modestia, oriunda das rigorosas disposições monachaes, deu em resultado conservarem-se no mais completo anonymato os grandes artistas da Renascença do seculo XI. Entre os raros, cujos nomes tiveram a fortuna de atravessar as bar-

reiras do olvido, citam-se: João de Vendôme, architecto da primeira cathedral de Mans; Osbern, abbade de Ouche, e Vulgrin, abbade de Saint-Serge d'Angers, fallecidos ambos em 1065; Raymundo Grayrard, a quem se attribue o côro de Saint-Sernin de Tolosa; Guinamand, architecto e esculptor, que vivia em Chaise-Dieu por 1077; Gondulfo, extincto em 1107 como bispo de Rochester e que foi presumivelmente quem dirigiu os trabalhos da primeira egreja do Bec e de Saint-Etienne de Caen; e, finalmente, o abbade Hughes, que, coadjuvado pelo monge Gauzon e posteriormente por Hedelon, conego de Liège, deu o plano da egreja de Cluny, começada em 1089, acabada em 1131 sob o abbade Pedro de Monboissier e augmentada de um narthex gothico (41) em 1220.

O clero regular e o clero secular, aquelle ainda mais que este, foram, portanto, os artistas e os artifices do novo movimento medieval. Para louvar a um certo monge da abbadia de Saint-Gall (*vide* De Crozals, *op. cit.*, II, 120), proclamava delle o seu panegyrista que trazia sempre á mão a enxó, excepto apenas quando estava a dizer missa.

Em taes condições, é justo que se dê a esse desabrochamento artistico do seculo XI a denominaçãão de « Renascença monastica ».

Um chronista dessa centuria, Raul Glaber, benedictino de Cluny e ahi fallecido em 1050, assim deu idéa, em poucas, mas suggestivas palavras, da revivescencia artistica de que foi testimunha (42): — « Cerca de tres annos após o anno 1000, em quasi todo o universo, principalmente na Italia e nas Gallias, todos os edificios religiosos, cathedraes, mosteiros, capellas aldeãs, foram convertidos pelos fiéis em algo de melhor (43), embora a maior parte delles estivessem ainda

(41) O narthex das antigas basilicas, ao tempo em que se guardava obediencia á hierarchia estabelecida nos primeiros tempos do catholicismo, destinava-se unicamente aos catechumenos, energumenos e penitentes. Na edade-média o narthex foi geralmente supprimido, pois a todos se permittiu livre accesso na casa de Deus.

(42) A « Chronica » de Raul Glaber vae do anno 900 ao anno 1046 e acha-se vertida do latim para o francez na « Collection des mémoires sur l'histoire de la France », de Guizot.

(43) Esse *quelque chose de mieux*, como bem pondera S. Reinach (*op. cit.*, 109), « é sem duvida a construcção da abóbada de pedra, é a architectura romanica ».

bastante bellos, para prescindirem de reforma. No entretanto, os povos christãos pareciam porfiar sobre qual delles erigiria os templos mais esplendorosos. Dir-se-ia que o mundo todo se agitava, despojando-se dos seus farrapos de velhez, afim de exornar-se por toda parte com as vestes brancas das egrejas».

A' *arte christã primitiva* ou *arte christã antiga*, tambem chamada latina ou *romano-bysatinina*, que corresponde á Renascença carlovingia, succedeu a que recebeu depois a denominação, hoje universalmente acceita, *arte romanica*, predominante na Renascença monastica do seculo XI, e da qual se gera, em meiados do seculo XII, a chamada *arte ogival* ou *estilo gothic*.o

A egreja de *estilo romaico* deriva da basilica christã, da qual se distingue capitalmente pela abóbada, que por certo teve como geratriz, além da concepção esthetica propriamente dita, a necessidade de evitar os incendios fortuitos ou intencionaes, de que foram ferteis as terriveis invasões normandas. A abóbada, — em berço, de aresta ou em arco de claustro, — deu origem aos contrafortes arcos-duplos, destinados a solidifical-as. Em um ou outro ponto, reapparece a influencia bysantina, caracterizada pelo emprego da cupola, o que não admira, por serem então bastante assiduas as relações do occidente com o oriente, com Bysancio e Jerusalém, havendo ainda em plena Italia o sumptuoso modelo de S. Vital. Outro elemento curioso da *arte romanica* é a torre destinada aos sinos, o campanario (44), que talvez fosse em principio uma util medida defensiva (*vide* W. Lubke, *op. cit.*, I, 330, nota do traductor), motivada pelas pilhagens a que estiveram expostas as egrejas até ao seculo XI, e, mais tarde, tornados exclusivamente ornamentaes, delicados, elegantes, vieram a dar aos templos catholicos um cunho de magestade inegualavel e como que o indice por excellencia de sua personalidade religiosa. O *estilo romanico*, pela copiosidade de superficies planas e largas, favoneou a decoração interna das egrejas pela pintura mural, mais do que

(44) Na Italia, ou onde a influencia desta se exerceu, é que o campanario commummente não fazia corpo com a egreja.

se possibilitou depois ao *estilo ogival*. Nos portaes foi onde exteriomente se accumulou o luxo de ornamentação das cathedraes do seculo XI, e ao sul do Loire, na França, onde esse alindamento chegou a maior perfeição, attingindo a admiraveis rendilhados nas fachadas, tomou, por isso, o novo estilo a justa denominação de *romanico florido*.

Como bem pondera W. Lubke (*op. cit.*, I, 334), — «encarada em seu conjuncto, a egreja, romanica é uma obra ao mesmo tempo hieratica e militar, coadunada com a sua origem e com os costumes coetaneos. Mas, a despeito da austeridade e do peso que ostenta até na riqueza, ella empolga mais pelos traços de vigor e de verdade. Sente-se nella a expressão sincera, embora imperfeita, de um genio cheio de seiva, o producto de esforços persistentes e que ainda não deram tudo. Já a vida começa a circular no seu organismo, tanto na decoração, como na estructura geral.»

No periodo do *estilo romanico*, cabe á França a hegemonia artistica, que ella conservou por toda a edade-média. Foi na França e á margem esquerda do Rheno que se operou a Renascença monastica, ahi passando por todas as phases de sua evolução, ahi attingindo aos seus mais assignalados progressos e dahi irradiando para os outros paizes culturaes. Foi na França, em summa, que, a partir do seculo XI, começaram a formar-se as escolas architecturaes, que ultrapassam o periodo de *arte romanica* e, relativamente pouco modificadas, continuam a sua actividade durante o periodo *ogival*. Nota-se desde logo uma bem accentuada differença entre as construcções do norte da França, — onde cabe a primazia ao systema das abóbadas de aresta e o plano das basilicas offerece grande analogia com o das congeneres saxonias, — e as do sul, onde predominam as abóbadas de berço e as egrejas não têm um aspecto tão feudal, tão militar, como as da região septentrional, onde o *estilo romanico* passa ao *ogival* quasi sem solução de continuidade, ao contrario da resistencia ao *gothico* observada na zona meridional, phenomeno que indubitavelmente se deve ahi ao maior influxo da latinidade tradicional e profunda (45).

(45) Diz W. Lubke (*op. cit.*, I, 367), referindo-se á França: «No Sul... acha-se uma architectura mais nitidamente classica

As escolas francezas, que se distinguem pelo estilo, pela natureza dos materiaes empregados e pelos systemas de ornamentação, extendem a sua influencia á Belgica, á Inglaterra, á Scandinavia, á Espanha e até ao oriente.

A' escola borgonheza, uma das mais celebres e que teve por centro de irradiação Cluny, pertencem Notre-Dame de Beaune, a cathedral de Autun, a Madeleine de Vézelay e Saint-Philibert de Tournus; a escola alverneza, tambem uma das mais famosas, teve o seu fóco em Clermont, cuja egreja de Notre-Dame du Port serviu de modelo ás de Saint-Paul d'Issoire, Saint-Nectaire e d'Orcival, não deixando tambem de ligar-se-lhe em mais de um ponto a Notre-Dame de Puy; á escola tolosana, entre a influencia da da Alvernia e da da Provença, devem-se a egreja de Conques e o magnifico templo de Saint-Sernin; a escola provençal notabiliza-se pela maior fidelidade aos modelos romanos, que tinha á vista, como se vê em Saint-Trophime d'Arles e na egreja de Saint-Gilles; a escola do Poitou, que se caracteriza pelo luxo da decoração, pela prodigalidade da esculptura, offerece os seus melhores specimens nas egrejas de Notre-Dame-la-Grande e Saint-Hilaire, de Poitiers; a escola de Périgord, que se distingue claramente pela imitação bysantina, qual se observa em Saint-Front de Périgueux (consagrada provavelmente em 1047), uma das egrejas typicas da França, influe evidentemente na escola secundaria do Limousin (escola de transição geographica entre a da Alvernia e a do Poitou), como se deprehende dos templos de Solignac, Beaulieu (Corrèze), Cahors e Moissac, e na escola do Angoumois, cuja obra-prima, e uma dos mais primas da Europa, é a cathedral de Angoulême; a escola do Loire, onde o *estilo romanico* se exhibiu em toda a simplicidade, póde ser apreciada pelas ruinas de Saint-Martin de Tours e das egrejas de Déols e Beaulieu (junto a Loches), cabendo-lhe tambem a egreja de Saint-Benoît e não passando Fontevrault de uma imitação da cathedral de Angoulême; ao norte do Loire, o *estilo romanico* só teve esplendor na Nor-

talvez do que no propria Italia, não só nas particularidades, como tambem na estructura geral, que parece directamente inspirada dos edificios da antiga Roma.»

mandia, qual se patenteia nas egrejas de Caen, Saint-Étienne e Sainte-Trinité, e a cathedral do Mans (que data de 1060) seria o mais bello edificio romanico dessa região, si não a tivessem modificado para o *estilo ogival;* na Ile-de-France e na Champagne, finalmente, que tanto brilho tiveram ao tempo da *arte gothica,* surdiram apenas Saint-Germain des Prés e Saint-Rémy de Reims, contrucções de transição entre o *estilo romanico* e o *estilo ogival*.

A influencia das escolas francezas irradiou largamente pelo mundo catholico: — na Inglaterra, as cathedraes de Exeter, de Norwich, de Durham, e em parte as de Rochester e Canterbury, são evidentemente de origem normanda, embora a ornamentação revele o caracter nacional; na Scandinavia, as cathedraes de Lund, Linköping e Röskild foram erguidas por artistas francezes ou por inspiração destes; no oriente, o Santo-Sepulcro foi reconstruido pelo novo estilo; na Espanha, a famosa egreja de Santiago de Compostella, iniciada em 1086, é uma imitação do templo tolosano de Saint-Sernin; e na Belgica, finalmente, fizeram convergencia, ao mesmo tempo, o influxo da França e o influxo da Allemanha.

A's margens do Rheno é que se encontram as egrejas romanicas mais completas e mais importantes, apresentando muitas vezes dois córos, duas absides e até dois transeptos, muitas vezes dois córos, duas absides e até dois transeptos, assim como abóbadas de aresta variadas. A egreja imperial de Aix-la-Chapelle, a dos Apostolos de Colonia, as cathedraes de Moguncia e Trèves, e principalmente as de Worms e Spira, são monumentos de primeira grandeza e de excelsa magestade.

Na Italia, onde foram muito apreciados os architectos francezes e allemães, a *arte romanica* não teve, comtudo, grandes ousios, assignalando-se apenas pela pureza das linhas e pela belleza dos materiaes (notadamente o marmore branco e o marmore negro), assim como pela ornamentação, que ahi ostenta um forte sainete de classicismo: — o *duomo* de Pisa, o mais celebre monumento dessa epoca, data de 1063; o famoso baptisterio de Florença é tambem do seculo XI, bem como a cathedral de Modena, começada em 1099;

San-Zeno de Verona e Santo-Ambrogio de Milão já pertencem á centuria seguinte, embora sejam ainda de *estilo romanico*; e os cemiterios, pelos quaes a Italia se distingue das demais noções do orbe, apparecem cheios de primores de arte, em repercussão da Renascença monastica, no seculo XII, pois o Campo-Santo de Pisa, o mais notavel de todos, vem de 1188.

Na architectura leiga, representada pelas construcções militares, isto é, pelos castellos, deparam-se desde logo ao observador menos perspicaz os mesmos elementos fundamentaes da architectura religiosa, como os contrafortes e as arcarias. São da epoca da *arte romanica* (quasi todos do seculo XI e do seculo XII): — os *donjons* e castellos francezes de Beaugency-sur-Loire, de Loches, de Arques, de Courcy e de Etampes; os castellos allemães de Steinberg e Wartburg; as torres de Londres, de Hedingham e de Rochester; na Inglaterra, todas posteriores á conquista normanda; e, finalmente, os castellos de Kyburg, de Kabsburg e de Chilon, na Suissa, o ultimo dos quaes, tristemente celebrizado pelas desgraças do patriota genebrez Bonniverd, inspirou a Byron um dos seus mais bellos poemas.

Quanto ás outras artes plasticas, vê-se que, do mesmo modo que se dera na Renascença carlovingia, ficaram tambem relegadas a segundo plano, em consequencia das idéas religiosas então dominantes. Progrediu extraordinariamente a architectura, por ser arte impessoal, onde se não podia ostentar todo o symbolismo do peccado, que era o aspecto exclusivo através do qual a Egreja encarava então a Humanidade. Assim, as duas grandes artes, que iam depois tomar a primazia na Renascença italiana, ficaram subordinadas á architectura, servindo-lhe sómente de elementos decorativos. Ainda na França, notadamente na escola borgonheza e mais tarde na Ilha-de-França, é que a esculptura, não obstante a desproporcionalidade das linhas e a falta de expressão das figuras, apresenta alguma originalidade e algum vigor, ao passo que na Allemanha foi maior a tendencia para a pura reproducção de assumptos christãos ou pagãos. A pintura, que se applicava á ornamentação dos manuscriptos e á decoração das egrejas, não apresentou então nenhuma obra

perduravel pela belleza. Dominava o *a-fresco*, e essa pintura mural esteve em grande voga no seculo XI, mas poucos exemplos authenticos de tal periodo chegaram até aos nossos dias. Das raras producções pictoricas da *arte romanica* restam apenas as de Sant'Angelo-in-Formins, na Italia, as de Saint-Savin, na França, e as das egrejas e cathedraes allemãs de Hirdesheim, Braunschweig e Schwarzheimdorf, estas quasi todas do seculo XII, que foi alli o da maior actividade na phase do *estilo romanico*, tanto que a Allemanha podia attribuir a tal centuria a sua Renascença monastica. A ornamentação das vidraças data do seculo XI, mas os vitraes mais antigos, que lograram chegar até aos tempos modernos, pertencem ao seculo XII, notando-se que os artistas inglezes foram os que mais se afamaram, por essa epoca, na decoração dos vidros e das tapeçarias. Incompativel com a pintura mural, a architectura do seculo XIII tem nos vitraes a sua verdaderira ornamentação, que a distingue e caracteriza, do mesmo modo que os mosaicos distinguem e caracterizam a architectura bysantina.

A partir do seculo XII, varias causas, que se vão accentuando cada vez mais e que attingem ao maximo de intensidade na centuria seguinte, poem termo á Renascença monastica, com o surto da *arte gothica* ou *arte ogival*, nascida indubitavelmente na França, e que constitue uma reacção brilhante e imperecivel contra as idéas ferrenhas da estreiteza religiosa da edade-média. O novo estilo, impropriamente chamado *gothico*, por ser genuinamente francez, é o primeiro em que no occidente europeu a arte busca peculiarizar-se, notabilizando-se pela audacia das linhas e pela tendencia a differençar-se cada vez mais dos antigos modelos greco-romanos e bysantinos.

Graças á transformação da sociedade, operada com o movimento das cruzadas e das communas, graças ao progresso das cidades e á nova organização do trabalho, graças principalmente ao patriotismo municipal, que transformou a egreja em domicilio do povo, concentrando nella toda a actividade civica, ou, em resumo, graças aos elementos politicos, sociaes e religiosos, mentaes e moraes, que já então se apparelhavam para julgar o regimen catholico-feudal, — a arte

das construcções, ainda por muito tempo preponderante sobre a pintura e a esculptura, deixou de ser monopolio das egrejas e mosteiros, passando das mãos e do espirito dos clerigos regulares e seculares para as mãos e espirito dos leigos.

Assim, embora muito mais custosa, muito mais difficil de imitar que a *arte romanica*, a *arte ogival* bem depressa se popularizou, propagando-se por todos os paizes culturaes onde menos se fazia sentir o jugo aheneo do papado, e ainda hoje as pontas esguias e rendilhadas das torres altissimas de suas formosas cathedraes parecem indicar o anseio férvido das almas librando-se para o céu, em vôos espontaneos, sem peias e sem sombras...

IV

Renascença bysantina (seculo IX a seculo XI)

Em vez de fazer datar o começo da edade-média da tomada de Roma, em 476, por Odoacro, — fôra muito mais acertado estabelecer aquella grande balisa temporal no seculo precedente, caracterizado por dois factos capitaes, que modificaram decisivamente a situação do mundo, dando o fundamento mais importante sobre que ia esteiar-se o regimen medieval: — a adopção legal do catholicismo pelo edito de Milão em 313 e a mudança da capital do imperio romano para a antiga Bysancio, de então em deante chamada Constantinopla, em 330.

Como bem observou Augusto Comte (46), «a connexidade dessas duas resoluções foi sempre sentida, na edade-média, até pelos que a deploravam», qual o immortal cantor da cavallaria, que, falando, em sua *Divina Comedia*, do filho de Santa Helena, diz que elle,

> «Sotto buona intenzion, che fé mal frutto,
> Per cedere al pastor si fece greco:
> Ora conosce come il mal, dedutto
> Dal suo bene operar, non gli è nocivo,
> Avvengna che sia il mondo indi distrutto.» (47)

Lá, na cidade melhor destinada a capital do planeta humano, por ser o ponto de conjuncção do oriente com o

(46) «Système de politique positive», III, 463.
(47) *Paraiso*, XX, vs. 56-60.

occidente, é que se opera a degeneração da esplendorosa cultura hellenica, até que, como a fabulosa Phenix a resuscitar das proprias cinzas, assiste o seculo VI a uma assombrosa codificação juridica, ordenada por Justiniano, e assiste o seculo IX a uma admiravel Renascença, que se prolonga até ao seculo XI.

A *arte bysantina*, expressão a que Bayet prefere a de *arte grega da edade-média* ou *arte neo-hellenica*, parece ter repontado primeiro na Asia-Menor, e tira os seus elementos essenciaes da arte persa, da arte grega e da arte romana. Distingue-se o *estilo bysantino* pelos seguintes elementos: — a combinação intima da columna com a arcada; a cupola sobre abóbadas pendentes, da qual saiu em grande parte a architectura medieval e até a architectura moderna; novas fórmas de capitéis; o plano da cruz grega; e o emprego do mosaico como systema ordinario de ornamentação.

Essa arte, que, começando a constituir-se desde Constantino-o-Magno, attinge ao apogeu sob Justiniano (527-565), produziu a sua obra mais perfeita e mais caracteristica na egreja de Santa-Sophia, de Constantinopla, começada em 532 e acabada em 537 (48), e influiu na construcção dos famosos templos de Ravenna, S. Vital (528-547) e Santo-Apollinare-in-Classe (534-549), dos quaes foi architecto Julianus Argentarius, assim como na egreja de Santo-Apollinare-Nuovo, cujos mosaicos são particularmente notaveis. Já vimos, por linhas atrás, como a egreja de S. Vital serviu de modelo a edificio congenere da Renascença carlovingia.

Não tardou a sobrevir a querella dos iconoclastas, á qual se deve a destruição vandalica de tantas obras de arte em quasi toda a superficie do imperio grego, — furioso delirio ascetico a cujas assolações intermittentes só escaparam os

(48) Diz S. Reinach (*op. cit.*, 98) que Santa-Sophia « foi construida de 532 a 562, sob Justiniano, por Anthemios de Tralles e Isidoro de Mileto, isto é, por architectos *asiaticos* ». Mas continuamos a seguir a versão de W. Lubke (*op. cit.*, I, 267), que refere como foi feita a reconstrucção do antigo templo constantiniano da « Sapiencia divina », dentro do quinquennio acima citado, por aquelles architectos e com diversos materiaes arrancados aos templos pagãos da Asia-Menor.

monumentos religiosos occidentaes, como felizmente os da capital do Exarchado. E' de notar que o culto das imagens, combatido por Leão-o-Isaurio (717-741), Constantino-o-Copronymo (741-775), Leão-o-Khazaro (775-780), Leão-o-Armenio (813-820) e Theophilo (829-842), foi energicamente defendido pelas duas mulheres que occuparam o throno nessa epoca, — a atheniense Irine (viuva de Leão-o-Khazaro e regente de 780 a 802), que fez reunir em 787 o concilio de Nicéa, e Theodora (viuva de Theophilo e regente de 842 a 857), ambas glorificadas pela sua fidelidade á doutrina da Egreja triumphante.

Só em meiados do seculo IX é que termina essa crise longa, sanhosa e sanguinolenta, irrompendo então no imperio grego, com o advento da dynastia macedonia, uma dupla Renascença, literaria e artistica.

O seculo IX é o seculo de Bardas (assassinado em 866), que fez esquecer a sua immoralidade e a sua ambição pelo zelo com que protegeu as sciencias e as letras; de Phocio (fallecido em 891), cuja erudição não tinha rival no proprio occidente, por essa epoca; de Jorge-o-Syncella (que morreu provavelmente em principios do seculo IX), historiographo; de Theodoro-o-Studita (753-826), autor de varios escriptos, perseguido pelos iconoclastas e depois canonizado pela Egreja; de Basilio I (867-886), que deixou uma « Arte de reinar », precedendo desse modo ao « Principe » de Machiavel, e iniciou uma nova codificação de leis. Esse movimento continuou nos reinados seguintes, de Leão-o-Philosopho (886-911), a quem se devem varias producções literarias, e de Constantino-o-Porphyrogeneta (911-959), que multiplicou os centros de ensino e encorajou as artes. São do seculo X o historiador Leão-o-Diacono e o lexicographo Suidas. A centuria immediata é illustrada pelo polygrapho Miguel Psellus, pelo jurista João Xiphilin (patriarcha de Constantinopla) e seu sobrinho homonymo, que era historiador, pelo chronista Jorge Cedrenos, pelo linhagista Leão-o-Grammatico e principalmente pela celebre annalista Anna Comnena (1083-1148), illustre e digna predecessora das princesas letradas.

Emquanto as sciencias e letras recebiam esse benefico impulso, — a escola monastica, antes incentivada do que

conculcada pela perseguição dos iconoclastas, entregou-se ao cultivo das artes plasticas com obstinação ainda maior; e, ao lado della, formava-se pelo mesmo tempo uma escola leiga, totalmente isenta de peias religiosas, que começou a inspirar-se preferentemente na antiguidade classica.

Toda a Grecia antiga, nos marmores e bronzes dos grandes mestres, reviveu em Constantinopla, que passou a ser o museu da arte hellenica.— « Os nossos melhores manuscriptos dos autores gregos (affirma S. Reinach, *op. cit.*, 99) datam dessa epoca; houve até, nesse tempo, uma tentativa de reacção contra o despotismo theocratico; mas esse movimento dos espiritos, suffocado pelo obscurantismo de Aleixo Comneno, infelizmente morreu no nascedouro.»

Producto dessa Renascença iniciada no seculo IX é o palacio imperial, « que parece uma creação phantastica das *Mil e um noites* » (diz R. Peyre, *op. cit.*, 230), ou, antes, uma reunião de paços, egrejas, porticos e galerias maravilhosos. Entretanto, não tardou a ser abandonado pelos soberanos do Baixo-Imperio, delle só restando escombros, quando os turcos entraram em Constantinopla. Conforme a descripção feita pelo imperador Constantino-o-Porphyrogeneta, acima citado, e que era tambem sabio e artista, a immensa construcção compunha-se das seguintes partes: a « Chalce », que encerrava o grande consistorio ou sala de recepção, a que davam entrada tres portas de marfim, e o grande *triclinium*, onde se realizavam os festins em baixella não de prata, mas de ouro; a « Daphne », que comprehendia salas officiaes e tres oratorios, achando-se em communicação com o Hippodromo; e, finalmente, o « Palacio sagrado », residencia do imperador, e constituido pelo *atrium* (formado de dois hemicyclos, um dos quaes coberto por uma abside), pelo *sigma* (peristylo em fórma de arco, com um zimborio central, sustentado por quatro columnas de marmore verde), pelo *chrysotriclinium* (sala octogonal, encimada por uma cupola com dezeseis janellas, abrindo-se-lhe nas faces oito absides profundas, que communicavam entre si por meio de arcadas), destinado ás recepções mais solennes e semelhante a uma egreja, e pelo *triclinium* de Magnauro, salão destinado a receber os embaixadores e cujo throno era todo de ouro;

com incrustações de pedras preciosas. Por toda parte ostentavam-se ao olhar o porphyro, o onyx, os mosaicos, os esmaltes, as peças de ourivezaria, os pannos de ouro e seda, e em certas peças o soalho era coberto de pó de ouro, á guiza de areia. O bispo de Cremona, Luitprando, mandado em embaixada por Othon-o-Grande ao imperador do oriente em 965, assim completou a descripção do sumptuoso palacio imperial: — « Vasos preciosos, suspensos de correntes de ouro, abaixavam-se dos tectos ornados de pinturas e detinham-se em frente aos convivas, cujos sentidos já estavam excitados pelos perfumes, pelas eguarias exquisitas, pelo canto das musicistas e pela phantasia dos pantomimeiros. Em face do throno imperial, erguia-se uma arvore dourada, repleta de diversos passaros, que imitavam o gorgeio das aves boscarejas; dois leões pareciam rugir á approximação do embaixador extrangeiro. Este, sustido por dois eunuchos, prosternou-se, até tocar o chão, aos pés do imperador; e, quando levantou outra vez a cabeça, viu alçar-se até á abóbada, circumdado de uma nova aureola, o successor de Constantino » (49).

O Hippodromo de Constantinopla excedia em proporções o famoso Colyseu romano. Tratando desse « ultimo esforço da architectura antiga para proporcionar aos jogos do circo e aos combates de féras um recinto digno da importancia que lhe attribuia a opinião », accrescenta De Crozals (*loc. cit.*): — « Todo aquelle que houvesse guardado, em Bysancio, a religião das recordações da Grecia antiga, saudava com respeito, bem no centro do Hippodromo, sobre a *spina*, a columna de bronze, constituida por tres serpentes entrelaçadas, que outróra ergueram em Delphos os gregos alliados, para commemoração da derrota inflingida aos persas. »

Não teve a esculptura o mesmo progresso que a architectura, pois que a supplantava o lavor dos mosaicos, e, o que muito importa consignar, á estatuaria se oppunham os preconceitos religiosos contra os idolos. Assignala-se, todavia, a arte bysantina dessa epoca pelo maior apuro que deu ás obras

(49) Cf. R. Peyre (*op. cit.*, 230-231) e de Crozals (*op. cit.*, II, 95-96).

de ourivezaria, á indumentaria e á tapeçaria. A pintura, essa, essencialmente decorativa, pouco se desenvolveu com a escola leiga, continuando a ter nos conventos os seus representantes mais celebrados: um dos raros artistas bysantinos que escaparam ás densas sombras do anonymato foi o monge Miguel Panselinos, de Salonica, talvez no seculo XII, e a quem já se chamou de « Raphael do monte Athos. »

Ora, em fins dessa centuria, já estava desthronada a dynastia macedonia, em meio de intensas perturbações politicas, e a tomada de Constantinopla, em 1204, pelos Cruzados, foi seguida de destruições selvaticas e de prolongado desalento por parte dos sabios e esthetas do mundo neo-hellenico, de tal modo que os esforços dos Comnenos não conseguiram reerguer a arte, empolgada desde logo pelo arido convencionalismo liturgico. Só ao tempo dos Paleologos é que se realiza, no seculo XIV, uma nova floração artistica, que houvera de extinguir-se sob o barbaro tropel dos ottomanos.

Estava, pois, terminada, a fecunda Renascença bysantina, começada no seculo IX.

Mas, antes de expirar, havia ella exercido notavel e dilatada influencia pelo mundo em fóra.

Vinculam-se á cupola bysantina todos os estilos architectonicos que se lhe seguiram, pois nella se inspiraram não só os constructores medievaes, como tambem os da grande Renascença, e, na phrase de R. Peyre (*op. cit.*, 234), a arte nascida em Bysancio « não disse ainda a ultima palavra. »

Assim, a arte persa, que contribuira para a formação da arte bysantina, recebeu desta novo influxo, levando-o á arte arabe, á arte turca e á arte indú. Por outro lado, tendo sido os bysantinos quem, no pleno esplendor da sua Renascença, converteu os russos ao christianismo, pelo anno 1000, não admira que as grandes egrejas de Kiew, de Moscou e de Petrogrado promanem directamente do estilo architectonico da de Santa-Sophia.

No occidente europeu, a influencia de Bysancio deixou traços indeleveis e imponentes. Não voltando a falar nos templos de Ravenna, de quem já tratámos e que são anteriores ao seculo IX, devemos consignar que o sul da Italia, onde se refugiaram os proselytos do culto das imagens e onde

dominou o imperio do oriente, — numa como revivescencia da antiga Magna-Grecia, — nem siquér tomou parte na obra imperitura da grande Renascença, tal a compressão hegemonica da arte bysantina, alli verificada, ao lado da arte mouresca, posteriormente introduzida. Veneza, a lendaria sultana do Adriatico, que não pudera nunca, durante a edade-média, desvincilhar-se da influencia que lhe vinha da peninsula balkanica, viu erguer-se em seu seio, onde havia uma corporação numerosa de artistas gregos, um dos mais bellos monumentos de inspiração bysantina, — a sumptuosa egreja de S. Marcos, começada em 976 e acabada em 1085 (50). Na Germania, prende-se á mesma origem a capella do palacio de Carlos-Magno em Aix-la-Chapelle (como vimos ao tratar da Renascença carlovingia), sabendo-se que as muitas egrejas de cupola, existentes em certa região do Rheno, estão ligadas ao facto de haver-se estabelecido em Colonia, cercando-se ahi de artistas e letrados bysantinos, a filha do imperador grego Romano II, Theophania, que desposara o filho de Othon-o-Grande, principe que veiu a reinar de 973 a 983. Na França, a egreja Saint-Front de Périgueux é, em suas disposições geraes, uma egreja bysantina, e, á semelhança da de S. Marcos, teve por modelo a dos Santos-Apostolos (já ha muito desapparecida na voragem do tempo), de Constantinopla. Acham-se vestigos da influencia bysantina até nas egrejas da Scandinavia, quaes a de Ryben (Dinamarca) e a de Drontheim (Noruega). E, finalmente, a ascenção de Balduino IX, em 1204, ao throno de Constantinopla, por occasião de constituir-se o ephemero *imperio latino*, cooperou efficazmente para a introducção dos processos artisticos daquella zona do levante europeu nas industrias flamengas, especialmente na tapeçaria.

Vê-se, portanto, do que acaba de ser succintamente exposto, quão vigoroso e fecundo não foi esse despertar da alma esthetica dos epigones da antiga Hellade no zenith do Baixo-Imperio, essa Renascença bysantina do seculo IX, que

(50) A egreja de S. Marcos, entretanto, conforme tão conceituosamente observa Taine («Voyage en Italie», II, 273), «differe tanto de Santa-Sophia, quanto uma joven nação, ingenua, inventiva, conquistadora, differe de um velho imperio grandioso e compassado.»

se prolongou até ao seculo XI e cujos effeitos tiveram tão larga propagação nas duas porções superiores do velho continente.

Para pôr fecho a este capitulo, limitamo-nos a traduzir, subscrevendo-as *in-totum*, as seguintes justas ponderações de S. Reinach (*op. cit.*, 102-103) sobre o derramamento do estilo bysantino pela parte mais adeantada do mundo: — « O que deve causar-nos pasmo, não é que a arte da Europa, na edade-média, offereça analogias com a de Bysancio, mas que tenha logrado, em tão vasta medida, preservar-se de sua influencia. E' motivo para pasmar-nos e tambem para regosijar-nos, — porque essa influencia era nefasta, como um sopro de morte: o brilho exterior e a pompa dos lavores bysantinos mal lhes dissimulavam o vazio, a falta de pensamento e de inspiração. Consoante com a lenda referida por Vasari, teriam sido artistas bysantinos os que, no seculo XIII, introduziram em Florença os elementos do desenho. A verdade, entretanto, é que sempre houve na Italia artistas bysantinos e obras bysantinas; houve-os até demais; porém, o grande merito de Duccio e principalmente de Giotto consistiu em romper energicamente com aquella tradição moribunda, afim de buscar, na observação da vida, uma nova formula da arte.»

V

Factores estaticos e dynamicos da Renascença italiana

Antes de encetarmos a apreciação directa das causas que produziram a Renascença italiana, cumpre-nos fazer algumas ponderações imprescindiveis á exacta comprehensão de um problema tão amplo e tão complexo.

Como bem observa H. Lemonnier (51), foi tão brilhante a Renascença italiana e de tal modo se apoderou dos espiritos, que ficaram relegados á penumbra todos os outros phenomenos coetaneos. Ora, seja qual fôr a importancia das producções artisticas e literarias, é mistér reconhecer que a formação das sociedades, as instituições politicas e os inventos industriaes, embora dotados de menos fulgor, não podem ser esquecidos, nem postos em plano inferior ao que devem realmente occupar na evolução humana. E', portanto, contrario ao verdadeiro criterio historico o exclusivismo com que tem sido encarada a obra da Renascença italiana na symbiose social da Humanidade.

Parece que no occidente europeu, por motivos em cuja indagação não entramos agora, o norte, mais organico dentro da corrente dos tempos, estava destinado a preparar o progresso economico-social, ao passo que o sul, mais entranhado dos ideaes antigos, tinha sobretudo por escopo o progresso artistico-intellectual.

E' grave erro acreditar, — como se deduz de algumas palvras de R. Peyre (*op. cit.*, 380), — que se possa operar

(51) «L'art moderne» (Paris, 1912), pags. 3 e seguintes.

nas artes um grande adeantamento sem analogo phenomeno simultaneo nas letras. Em geral, são até estas que despertam aquellas. E de tudo quanto já temos exposto, como ainda do que vamos ver no portentoso movimento italiano, é licito concluir que, a esse aspecto, não ha Renascença *unilateral*.

O que se nota, porém, na marcha ascencional das florações estheticas, é que estas não se realizam nunca num conjuncto perfeito, isto é, com adeantamento identico, nem mesmo se dá a progressão das artes representativas dentro das nórmas naturalmente indicadas. Assim, em vez de ter a architectura precedido a esculptura, esta é que foi a arte por excellencia dos gregos e dos romanos, guardando-se aquella para o regimen catholico-feudal, bem como para a civilização bysantina e para o monotheismo islamico, e reservando-se a pintura para a Renascença italiana, desde a qual se tornou a caracteristica da arte moderna.

Para que se entenda bem a dupla revolução intellectual dos fins da edade-média e começos da edade moderna, é preciso ter em conta a synthese espiritual do passado. Do polytheismo greco--romano geram-se duas artes nitidamente distinctas: a bysantina, resultante de duas componentes, a tradição hellenica, degenerada, e os elementos orientaes; e a romanica, francamente realista, mas entravada em seu pleno desenvolvimento pela incapacidade inspirativa do catholicismo. Durante a maior parte da edade-média, isto é, emquanto subsistiu o regimen catholico-feudal, acharam-se a arte bysantina e a arte romanica em lucta constante para a obtenção do dominio do occidente europeu. Sobre este, pairou aquella, por muito tempo, «como um pesadelo», na phrase expressiva de S. Reinach (*op. cit.*, 93), mas pesadelo que deixou vestigios na França, na Allemanha, na Scandinavia e na propria Italia, cujo sul foi um feudo da esthetica do Baixo-Imperio. A arte romanica, quando começou a libertar-se da oppressão da Egreja, fructificou no estilo ogival, que teve o seu apogeu no seculo XIII, precisamente quando ruiu, para não mais se erguer, a construcção politico-religiosa maior, mais una e mais organica da occidentalidade. Ahi é que desperta do seu longo lethargo, ao mesmo tempo em que soltava os seus primeiros vagidos o realismo espontaneo dos povos septen-

trionaes, o realismo adormecido da Italia. Esse realismo, ao sol do humanismo fecundo que jorrou da alma egregia do Dante e dos espiritos luminosos de Petrarcha e de Boccacio, entra logo a peculiarizar-se e a ganhar vigor, mas só em fins do seculo XV é que, cessando de todo a influencia da corrente medieva, resplende triumphal a esthetica da antiguidade classica, ainda viva até agora, por não ter sido abraçada pela parte mais adentanda do orbe uma nova fé, que, a exemplo do polytheismo intellectual greco-romano, fizesse do Amor e da Belleza as divindades unicas da terra.

Dentro do sentido historico acima exposto, e que é, nas suas linhas geraes, o acceito por Laborde, Courajod e Reinach, póde-se affirmar, com este ultimo escriptor (*op. cit.*, 144), que «o papel da antiguidade foi o de educadora, não o de mãe; ella não creou a Renascença, mas orientou-a».

Contemplada através desse prisma, não foi a Renascença italiana, como têm supposto varios tratadistas atrasados, uma revolução violenta, estalada só em começo da edade moderna e por effeito immediato á vinda dos mestres e modelos greco-romanos de Constantinopla para Veneza e Florença, após a quéda da capital bysantina em poder dos ottomanos. Não foi tambem um phenomeno organico, é certo; mas, em vez de destruir a arte anterior, limitou-se a absorvel-a, accrescentando ao estudo da natureza a imitação de uma antiguidade incomparavel. Todavia, embora a Renascença italiana, no seu periodo de maior resplendencia (fins do seculo XV a meiados do seculo XVI) se caracterizasse pela refinada perfeição de todas as artes do desenho, é necessario confessar que só na esculptura e sobretudo na pintura foi que a sua floração se tornou maravilhosamente superior a tudo quanto existira antes e até a tudo quanto appareceu depois; não assim no concernente á architectura, porquanto, apesar da decadencia do estilo impropriamente chamado *gothico*, os palacios e templos devidos aos mais eminentes artistas italianos não lograram sobrepujar as cathedraes e os solares da arte ogival.

Mas porque foi a Italia, e não qualquer outro paiz do occidente europeu, o fóco do grande movimento?

A esta pergunta é que passamos a responder, utilizando-

nos preferentemente dos magistraes escriptos de Taine (52), que, a nosso ver, foi quem estudou as origens do importante phenomeno com espirito de maior positividade do que Courojod, Burckardt, Müntz e tantos outros especialistas deste magno assumpto.

Assim, tendo sempre em mira demonstrar a nossa these fundamental, vamos passar em summaria revista as principaes causas mesologicas, ethnicas, politicas, sociaes, religiosas, intellectuaes e materiaes, que, solidarias umas com as outras e totalizando-se num dado momento da evolução da Humanidade, concorreram para produzir a Renascença italiana, accentuando ahi os effeitos que se derivaram desta, os impulsos que ella recebeu das revoluções, inventos, explorações e, finalmente, os estimulos que promanaram della para as crises da trajectoria social coetanea, — sem o que se não tornaria possivel a sua apreciação methodica e integral.

* * *

Causas mesologicas (*meio physico*). — Embora não deva ser tomado em sentido absoluto, póde ser hoje considerado um truismo o principio de que — « o homem é producto do meio » (53).

Não descobriram ainda os physiologistas as regras precisas « que ligam ao ar mais ou menos frio e humido a alimentação, a respiração, a força muscular, a capacidade de emoção, a geração das diversas ordens de idéas, mas é patente que existem taes regras. Por toda parte e necessariamente, o clima, o temperamento physico e a estructura moral estão entre si como os tres annéis successivos de uma

(52) « Philosophie de l'art » (2 vols., Paris, 6ª ed., 1893) e « Voyage en Italie » (2 vols., Paris, 12ª ed., 1905).

(53) Merece lido ainda hoje o interessante capitulo que Winkelmann (*op. cit.*, I, 56-75) consagrou á influencia do clima sobre as bellas-artes. Ha ahi idéas boas e observações profundas, notadamente quanto á Italia, que o escriptor germanico do seculo XVIII tanto conheceu e tanto amou.

cadeia: quem desarranjar o primeiro, desarranja o segundo e conseguintemente o terceiro». E Taine, de quem é essa phrase que acabamos de citar, diz tambem que «num paiz secco, o que deve ferir os olhos é a *linha;* num paiz humido, é a *mancha*». Mostra o eminente pensador como «Veneza e o valle do Pó são os Paizes-Baixos da Italia», tendo feito, em linhas anteriores, uma primorosa descripção da zona ridentissima de Florença, onde, como que a justificar esse bello nome da terra natal do Dante, a natureza apenas se deleitara em *florir,* numa perpetua primavera, sob o mais azul e diaphano dos céus.

R. Peyre (*op. cit.,* 433) põe de manifesto, em poucas palavras, as differenças geographicas mais importantes existentes entre a Toscana e a cidade dos doges e a influencia que dahi resultou para as respectivas escolas de pintura. Diz elle: — «Emquanto em torno de Florença e de Siena o olhar é detido por outeiros accidentados e horizontes entrecortados, — em Veneza, em Murano, perde-se o olhar nas fórmas indecisas das lagunas, não se sabendo onde começa a terra e onde acabam as aguas. Emquanto o ar fresco e puro da Toscana deixa perceber tudo com uma nitidez perfeita, — no Dogado, um céu brilhante, sem duvida, mas quasi sempre carregado de humidade, envolve de uma nevoa luminosa todos os objectos. Em Florença, é o traço, é a linha o que primeiro fere a vista; em Veneza, é a mancha colorida, é a degradação dos matizes o que logo desperta a attenção».

Isto explica tambem porque a arte veneziana só progrediu realmente depois de adoptar o processo da *pintura a oleo,* levado para alli por Antonello da Messina. E' que as condições hygrometricas da rainha do Adriatico difficilmente permittiriam vingasse o systema que fizera a gloria do resto do Italia, como, em seu magnifico livro «L'art italien», bem o mostrou Dumesnil, dizendo (pags. 43-44): — «Foi a pintura *a-fresco* que fez a pintura italiana: deu-lhe aquella largueza de execução, aquella simplicidade nobre, aquella libertação do accessorio. O *a-fresco* é para a Italia a verdadeira pintura nacional: está ao mesmo tempo em relação com a espontaneidade do caracter meridional, com o clima conservador e com a transparencia luminosa do ar».

Ouçamos agora Theophilo Braga (54): — «A doçura do ar ambiente, a estabilidade da temperatura, as aguas crystallinas, o céu puro, fazem o temperamento sanguineo, como observam Cabanis, Chrichton, Haller, Cullen, Pinel e outros. O temperamento sanguineo dá uma carnação viva, um thorax largo, proprio para receber grandes volumes de ar, uma circulação mais forte, de que resulta um augmento de calor distribuido até ás extremas radiculas nervosas: dahi, impressões promptas, facilidade de movimentos, synergia revelada por um bem-estar descuidado, a graça, a jovialidade espontanea. Eis a organização do grego: em um clima brando, suave, em uma natureza risonha, collocado em um justo equilibrio das forças do meio exterior com as do seu organismo, não se sente absorvido como os povos das regiões do oriente, nem provocado na sua individualidade, como na rispidez do norte; gosa a vida por todos os póros e guarda uma juventude perpetua, uma voluptuosidade de communicação, na cidade, no ágora, onde o conflicto dos interesses agita as paixões que criam a obra de arte. A Grecia realizou na civilização o sentimento do Bello». Ora, não serão prefeitamente applicaveis á Italia e aos italianos todos os conceitos acima exarados? Não eram porventura as mesmas que as da Grecia as condições do meio physico da peninsula central do Mediterraneo?

Si foi uma Demeter bondosa quem liberalizou aos gregos a terra jocunda, quasi toda circumdada pelo mar sempre calmo, polido como um espelho e «côr de violetas», e encimada pela cupola do firmamento mais ceruleo e transparente, que inspirou os Homeros e os Pindaros, os Phidias e os Praxiteles, — não menos generosa e prodiga foi a Demeter que offereceu por morada a hellenos e latinos, irmanados para a mesma gloriosa missão, a terra privilegiada, a terra excepcional, onde a alegria desce perenne da doçura da atmosphera, irrompe das ondas do Tyrrheno, do Jonio e do Adriatico, jorra do dorso dos Apenninos e derrama-se expansiva, sobranceira e empolgante, na alma de todos os viventes, como

(54) «Introducção e theoria da historia da litteratura portugueza» (Porto, 1896), pags. 11-12.

a causa primeira e ultima da existencia, como a *cellula-mater* da sua destinação objectiva.

Um dos que melhor explicaram a relação de causalidade entre o meio physico e a arte, foi o excelso Goethe, o maior pensador allemão depois de Kant. Ouçamol-o (55): — « E' manifesto que o olhar se fórma de accôrdo com os objectos que vê desde a infancia: o pintor veneziano deve, por isso, ver tudo mais luminoso e mais sereno que os outros homens. Nós, que vivemos numa terra ora enlameirada, ora poeirenta, descolorida, que ensombra todos os reflexos, e talvez por encerrados em aposentos estreitos, não podemos desenvolver este olhar alegre. Certo dia, com o sol a pino, como eu vagasse pelas lagunas e observasse os gondoleiros, sentados nos bancos, e vestidos de côres variadas, a remar, a passar ligeiros e a desenhar-se no ar azul sobre a verde planura, — tive á mais viva e mais fiel imagem da escola veneziana. A luz do sol punha em relevo, de maneira offuscante, as côres locaes, e as partes sombrias eram tão claras, que, guardadas as proporções, teriam, a seu turno, podido servir de luzes. Dava-se o mesmo com o reflexo da agua verde: tudo era claro e pintalgado de claro, de sorte que as ondas espumantes e suas chammas scintillantes eram necessarias para pôr os pontos nos *ii*...»

Cumpre, todavia, ter em vista, aqui, como em tudo o mais, a intima solidariedade dos factores. Assim, conforme a justa ponderação de S. Reinach (*op. cit.*, 166), sem a « saúde moral e physica » não se poderia bem comprehender o colorido, a luminosidade e a alegria da escola veneziana; fôra inadmissivel explicar aquelles predicados sómente pelo clima, pois ha ainda mais brilho no céu de Napoles, e os artistas napolitanos pintavam tudo com côres sombrias.

O sólo italiano, á semelhança do sólo grego, encerrava todos os materiaes indispensaveis ao progresso das artes. A natureza especial das pedras de Siena e de Florença facilitou o aperfeiçoamento da architectura toscana, como as terras malleaveis da Lombardia favoreceram a esculptura em terra-cota. Que quadro mais edificante e mais bello poderá haver

(55) « Voyage en Suisse et en Italie » (*in* « Oeuvres de Goethe », trad. de J. Porchat, Paris, 1862), IX, 143.

do que aquelle que foi realmente vivido por Miguel-Angelo, quando o sublime artista desbastava com as proprias mãos, nas jazidas de Carrara, os marmores de que ia sair «a carne dos deuses», na phrase de Rodó, isto é, as obras-primas do *Moysés*, do *David* e do *Pensieroso*?

A volta da Italia ao ideal antigo, como bem percebeu Berthelot (56), foi como si retornasse ella «a uma tradição nacional». Com effeito, na Italia englobaram-se as duas civilizações, a hellenica e a romana. A maior parte da peninsula, ao sul, foi colonizada pelos filhos da Hellade e do Peloponeso e por isso foi chamada de Magna-Grecia. E é sabido que Roma, em seus primordios, se adstringiu, na esphera intellectual, á imitar a literatura, a philosophia e a arte hellenicas, até que, com o poema de Lucrecio e o advento do monotheismo de S. Paulo, começou a ter uma esthetica propria (improgressiva, comtudo, pela insufficiencia de inspiração provinda do catholicismo), tanto que, no dominio artisticó, já em Pompéa, desde o meiado do seculo I, haviam repontado obras de estilo original, de um realismo não muito distante do que celebrizou as télas de artistas modernos.

Como quer que seja, os intellectuaes italianos, vivendo entre ruinas de monumentos erguidos por artistas gregos e por artistas romanos, respirando ainda o perfume ineffavel do mais floreo passado da Humanidade, puderam comprehender e amar a antiguidade como filhos dilectos e continuadores directos della, — ao passo que os outros povos do mesmo tronco latino, intensamente barbarizados pelas invasões do seculo V, ainda se conservavam muito afastados da civilização greco-romana, em consequencia do duplo coefficiente do germanismo e do catholicismo.

Roma achava-se coberta de escombros do seu grandioso passado. Delles tiravam-se columnas, doricas, jonicas e corinthias, que ninguem mais sabia então apparelhar; caiam estatuas dos seus pedestaes, e dos sacellos eram arrancados marmores para transformar-se em cal. Emquanto persistia essa obnubilação, oriunda da ignorancia que atrophiava os espiritos e dos preconceitos que abrolharam á sombra da Egreja, era curial que estivessem esquecidos os nomes dos

(56) «La grande encyclopédie», *in* art. «Renaissance».

Zeuxis e dos Apelles e que o proprio cysne de Mantua fosse tido na conta de feiticeiro. Bastou, entretanto, que um pouco de instrucção illuminasse essas almas do seculo XIII, que scintillasse no formoso céu da Italia a *Divina Comedia*, que repontasse o vivido clarão do *humanismo*, para que de repontasse o vivido clarão do *humanismo*, para que de prompto se religasse a corrente dos tempos, se reintegrasse a tradição, e surgisse o sol inegualavel da Renascença.

Causas ethnicas. — Desfeita a illusão anthropocentrica, depois que se formulou a verdadeira philosophia da historia, tornou-se possivel crear a «geographia moral», como lhe chamou Michelet, ou a moderna anthropogeographia, que explica os factos da evolução humana quer pelo meio cosmico em que operam os individuos, quer pelas taras hereditarias que trazem estes no organismo physio-psychico. Só a *persistencia* dos predicados, a *sobrevivencia* dos costumes (constituindo uma especie le *subconsciencia* etho-ethnica) e a *recorrencia* (ou substituição das reacções, provocada pelas crises collectivas), que formam os requisitos fundamentaes da raça, permittem demonstrar satisfactoriamente porque é que um povo se distingue de outro, tanto ao aspecto do habito externo, quanto ao aspecto social e moral, e porque um certo povo realizou o que outro povo não conseguiu realizar.

A este proposito e visando á these que ora nos preoccupa, externa-se Theophilo Braga (*op. cit.*, 18) muito judiciosamente da maneira seguinte: — «O genio hellenico foi essencialmente especulativo, o romano extremamente pratico ou activo. A Grecia elevou-se á unidade moral pelo ideal artistico e pela concepção philosophica; Roma fez a unidade politica pela realização do Direito. Mas, apesar destas differenças, é pelos caractéres das raças da Italia que se explica como a civilização romana foi conjunctamente agricola e guerreira; como no seu Direito conservou sempre um constante dualismo (*optimo jure* e *minuto jure*); por que motivo cedo abandonou as tradições proprias pela imitação das obras artisticas ou poeticas da Grecia; por que causas se desenvolveram as linguas novi-latinas ou romanicas, e como o genio gaulez chegou a ter importancia na literatura latina (Petronio, Ausonio, Rutilio, Sidonio Apollinario etc.), na época da decadencia». Winkelmann (*op. cit.*, I, 271) pre-

tende ver a influencia do estilo dos antigos etruscos nos mestres da escola toscana, como Miguel-Angelo e Daniel da Volterra.

Ora, como já vimos que ao sul da peninsula se formou a Magna-Grecia e que o norte era occupado pela raça gauleza, facil é concluir que a civilização italica, desde que os romanos conquistaram e assimilaram as tribus circumdantes, foi o producto das capacidades intellectuaes desses povos e que era obvio viesse a preponderar, nessa totalização de esforços, a adeantada cultura hellenica, que foi a que deu aos filhos do Lacio a literatura, a sciencia, a philosophia e a arte, até que pudessem elles peculiarizar-se nessas manifestações da actividade mental, ponto a que effectivamente chegaram em algumas dellas.

Invadida varias vezes pelos barbaros, após a quéda do imperio romano do occidente, ou teve a Italia a felicidade inaudita de expulsal-os ou assimilou-os integralmente á sua civilização. Assim é que, occupada pelos herulos (476-491) e ostrogodos (491-552), libertou-se inteiramente delles, como tambem dos sarracenos que se assenhorearam da Sicilia, do seculo VII ao seculo IX. Sobrevindo os lombardos em 568, estanciaram dominadoramente na região septentrional, dividindo-se então a peninsula em *Italia lombarda* ou *barbara* e *Italia grega* ou *romana*. Com a victoriosa intervenção de Carlos-Magno em 774, modifica-se aquella divisão para a seguinte: *Italia franca, Italia lombarda* e *Italia grega*. Vê-se por ahi que o elemento hellenico foi um coefficiente infallivel da evolução italiana em todas as suas vicissitudes politicas até á caracterização definitiva da edade-média. Dahi em deante, até á epoca da grande Renascença, não obstante novas incursões ephemeras de allemães e normandos, distingue-se a Italia pela constituição das suas Republicas regionaes, de que trataremos dentro em pouco, e cuja organização subsiste até além do seculo XVI. Atravessando as ambições germanicas, espanholas e francezas, só em fins do seculo XIX logrou unificar-se a gloriosa Patria do Dante.

Como talvez não tenhamos accentuado bem o facto importante de haver a Italia escapado ao guante avassallador da barbarie germanica, á qual preferiu a luminosa cultura hellenica, ouçamos o que a esse respeito informa a penna idonea

de Taine (57): — «Esta raça tão intelligente (a raça italiana) teve a vantagem de não ficar *germanizada*, isto é, esmagada e transformada, no mesmo grau em que os demais paizes da Europa, pela invasão dos povos do norte. Os barbaros ahi não se estabeleceram sinão temporariamente ou á superficie. Wisigodos, francos, herulos, ostrogodos, todos abandonaram-n-a ou foram logo della rechassados. Si os lombardas alli permaneceram, não tardaram a ser assimilados pela cultura latina...»

Entre a Grecia e a peninsula italica, que guardava em suas cidades meridionaes do continente e da Sicilia uma porção tão consideravel da familia hellenica, nunca se interroperam as relações de toda especie, facilitadas pela proximidade das costas respectivas, pela serenidade dos mares e pelo avezamento de uns e outros á navegação.

Vasari fala dos bysantinos que ainda no seculo XIII introduziram em Florença os elementos do desenho, e sabe-se que algumas centurias atrás já havia em Veneza artistas gregos tão numerosos, que ahi chegaram a constituir corporações de officios.

Não ha quadro que melhor synthetize o connubio das tradições greco-romanas, então existentes nos espiritos superiores da Italia, do que o traçado pelo genio assombroso do Dante nos seguintes versos da sua altisona epopéa:

«Venimmo al piè d'un nobile castello,
Sette volte cerchiato d'alte mura,
Difeso intorno d'un bel fiumicello.
Questo passammo come terra dura;
Per sette porte entrai con questi savi,
Giugnemmo prato di fresca verdura.
Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
Di grande autorità nel lor sembianti;
Parlavan rado, con voci soavi.
Traemmoci così dall'un de canti
In loco aperto, luminoso ed alto,
Si che veder si potean tutti quanti.
Colà diritto, sopra il verde smalto,
Mi fur mostrati gli spiriti magni,
Che del verderli in me stesso n'esalto.
.....

(57) «Philosophie de lart», I, 142.

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia...
.....
Poi che inalzai un poco più le ciglia,
Vidi il maestro di color che sanno
Seder tra filosofica famiglia.
Tutti lo miran, tutti onor gli fanno.
Quivi vid'io e Socrate e Platone
Che innanzi agli altri più presso gli stanno;
Democrito, che il mondo à caso pone;
Diogenes, Anassagora e Tale,
Empedocles, Eraclito e Zenone;
E vidi il buono accoglitor del quale,
Dioscoride dico; e vidi Orfeo,
Tullio e Lino e Seneca morale;
Euclide geomètra e Tolomeo,
Ippocrate, Avicenna e Galieno...» (58)

No seculo XV, refugiam-se na Italia varios sabios bysantinos, escapos á furia selvatica dos ottomanos, como Manuel e João Chrysoloras, Theodoro Gaza, Nicolau Sagundini, Jorge de Trebizonda e João Argyropoulos, citados pelos historiographos, e aos quaes cumpre accrescentar aquelle letrado., « messer Demetrio greco », de quem fala Machiavel, em suas « Istorie fiorentine » (59).

Para concluir, não podemos fazel-o melhor do que citando as substanciosas e bellas expressões de Taine (60), quando trata do a que elle chamou « a condição primaria » da pintura da Renascença na Italia: — « Consideremos primeiramente a raça de homens que a fez (a Renascença): si, nas artes do desenho, enveredaram por esta senda, foi por virtude de instinctos nacionaes e permanentes. A imaginação do italiano é classica, isto é, latina, analoga á dos antigos gregos e antigos romanos: a prova disso está não só nas obras da sua Renascença, esculpturas, edificios e pinturas, mas ainda em sua architectura da edede-média e em sua musica moderna... Mas em seu reino, que é o da Fórma, ella (a imaginação do italiano) é soberana: a seu lado, o

(58) *Inferno*, IV, 106-143.

(59) VIII, 411 (Florença, 1848, 2ª ed.)

(60) « Philosophie de l'art », I, 134-138.

espirito das outras raças é grosseiro e brutal; só ella descobriu e manifestou a ordem natural das idéas e das imagens. Das duas grandes raças em que esta mais completamente se exprimiu, uma, a franceza, mais septentrional, mais prosaica e mais sociavel, teve por obra propria a ordenação das idéas puras, isto é, o methodo do raciocinio e a arte da conversação; a outra, a italiana, mais meridional, mais artista e mais capaz de imagens, teve por obra propria a ordenação das fórmas sensiveis, quero dizer — a musica e as artes do desenho. E' esse talento innato, visivel desde a origem, permanente em toda a sua historia, impresso em todas as exteriorizações do seu pensamento e da sua acção, que, encontrando no fim do seculo XV circumstancias propicias, produz uma grande mésse de obras-primas.»

Pouco adeante, o mesmo illustre pensador resume, numa frisante observação, o senso artistico geral da gente italiana. Diz elle: — « Não ha sinão este paiz, onde se ouvem pessoas do povo exclamar, deante de uma egreja ou de um quadro: — *O Dio, com'è bello !*, — e a lingua italiana possue, para exprimir este arranco do coração e dos sentidos, uma sonoridade e uma emphase admiraveis, cujo effeito é impotente para traduzir a seccura dos mesmos vocabulos francezes (61).

Nada mais nos resta a accrescentar a essa chave de ouro, de que nos soccorrêmos, em apoio da coefficiencia ethnica para o phenomeno extraordinario da Renascença italiana. Diremos apenas que, si as raças pudessem ser classificadas consoante com as suas tendencias psychicas dominantes no conjuncto de sua evolução, á raça italiana, como

(61) Sobre a belleza das mulheres na Italia, *vide* Winkelmann (*op. cit.*, I, 64-65); e sobre a admiração que, *coram populo*, manifestam por ella os seus patricios, cf. Taine (« Voyage en Italie », II, 191) e Goethe (*op. cit.*, 468), que se servem quasi das mesmas expressões. A formosura das italianas, que serviram de modelos para os Raphaéis, os Giorgiones, os Ticianos e os Corregios, e o influxo do amor na arte da Renascença dariam interessante capitulo, a que a estreiteza do tempo e a carencia de espaço não nos permittem infelizmente consagrar mais do que uma ou outra ligeira nota.

á raça grega de outróra, devera ser dado o nome de *raça esthetica*, porque ella o é em todos os sentidos (62).

Causas politicas. — Si topographicamente e ethnicamente tem a Italia tanta similitude com a Hellade, não o tem menos na organização politica de éras pregressas. Assim como a Grecia não passou outróra de uma expressão geographica, que não chegou nunca, no remoto passado, a alcançar a unidade governamental, dividida em cidades-Estados, que successivamente exerceram transitoria hegemonia umas sobre as outras, como occorreu com Athenas, Esparta e Thebas, — assim tambem foi o que se deu na peninsula central do Mediterraneo, egualmente multipartida em pequenas e diversas dominações, indigenas e alienigenas, e onde o phenomeno da Renascença coincide com o das cidades-Republicas, cuja formação, progresso e decadencia acompanha aquella floração esthetica inexcedivel.

Aos tyranos gregos correspondem os *doges e podestàs* italianos, aos *strategos* correspondem os *condottieri*, a Pericles corresponde Leão X. Só os hellenos não tiveram o *mecenatismo*, que é creação da edade moderna.

E' innegavel que o estado politico da Italia, notadamente desde o seculo XIV até ao seculo XVIII favoreceu sobremaneira a expansão dos talentos e a fecundidade da producção artistica ou literaria.

Si é certo que a Italia não teve feudalismo, não é menos certo que tambem ahi se manifesta a tendencia á desaggregação territorial, não, porém, durante o regimen que dominou quasi todo o resto da Europa occidental, pois que surgiu na peninsula central do Mediterraneo precisamente quando se extinguia o duplo poder da Egreja e dos barões. Ora, formadas as Republicas na região centro-septentrional da Italia (o sul, pelos asares das luctas coetaneas, escapou a esse movimento), as suas capitaes desde logo porfiaram

(62) Para evidenciar ainda mais a acrisolada esthesia dos homens da Renascença, narra Taine («Voyage en Italie», II, 140) que «Nanni Grosso, á hora da morte, recusou o crucifixo que lhe apresentaram no hospital e mandou buscar um lavrado por Donatello, dizendo que, do contrario, *morreria desesperado, tanto lhe despraziam as obras mal feitas de sua arte...*»

entre si sobre qual mais se embellezaria e mais cresceria á custa das outras. Foi assim que na peninsula central do Mediterraneo repontaram muitos fócos intellectuaes e artisticos, cuja emulação contribuiu efficazmente para o extraordinario fulgor da Renascença.

Estas modalidades politicas de federalismo, equipollentes ás antigas *lucumonias*, mantiveram as differenciações ethnicas, que transparecem nas respectivas escolas. Cada qual apresenta aspectos locaes, obedecendo tambem a successão dellas ao influxo dos antecedentes historicos. Stendhal (63) faz notar que «o primeiro passo para vencer a rudeza morta da pintura bysantina foi a idéa de aperfeiçoar os baixos-relevos; sente-se ahi a transição da estatuta para o quadro. Começou este movimento a Toscana, aquella antiga Etruria, onde primeiro appareceram as artes e as sciencias na peinisula italica. Nicolau Pisano imitou na pintura as effigies, em relevo, dos tumulos antigos; vendo mais a fórma material, que apalpava, do que a *linha*, cujo ideal procurava, não podia deixar de ser um excellente architecto». A escola de Florença e a de Roma são correctas no desenho: as figuras, reproduzidas de modo severo, têm muitas vezes, como pondera Michelet (64), «a seccura architectural». A' altivez e terror «seguiram-se a graça e a delicadeza: tal o estilo do florentino Cimabue». «A escola da Lombardia eleva-se na pintura á *graça* (Leonardo da Vinci, Correggio) e ao *movimento*; a escola de Napoles descobre os effeitos da luz; a escola de Veneza não tem rival no *colorido* (Paolo Veronese, Giorgione, Ticiano), e, na faina de uma Republica mercantil, que precisa de emoções fortes, esse *colorido* é vivo e exaggerado (Tintoretto pintando com furia quadros descommunaes). A escola de Bolonha pertence a uma epoca em que acabava a creação inconsciente; formada depois de todas as outras, fixa as regras da technica e é naturalmente ecclectica (os Carraccis, Domenichino, Primaticcio)».

(63) «Histoire de la peinture en Italie» (Paris, 1845), pags. 37 e 50.

(64) «Introduction à l'histoire universelle» (Paris, 1842), paginas 208.

Além dos concursos publicos, que contribuiam a manter a rivalidade entre as corporações e os artistas, era intensa a emulução das capitaes e dos chefes dessas cidades-Republicas. Emquanto ao norte da Europa, no seculo XIII, — como bem observa Burckhardt (65), — a liberalidade dos soberanos só se manifestava para com os seus cavalleiros, pagens ou menestréis de origem nobre, os caudilhos italianos, em quem era vehemente a paixão da gloria, o desejo da immortalidade, desvelavam-se em proteger os poetas e os artistas, fosse qual fosse a estirpe destes. Petrarcha refere-se, cheio de reconhecimento, aos principes da sua Patria que acolhiam generosamente os homens de talento, ainda que saidos da mais baixa esphera social, — e como que o *mecenatismo* se tornou um dos meios de timonear superiormente os pequenos Estados italianos.

Póde-se affirmar que, no julgamento proferido pela posteridade com relação a esses despotas esclarecidos, — predecessores dos mais celebres monarchas do seculo XVIII, — os seus crimes politicos ficaram totalmente obumbrados ou lhes foram completamente perdoados em face dos inestimaveis ou suppostos auxilios que prestaram ás letras e ás artes. Foram elles: os Medicis, em Florença; os Viscontis e os Sforzas, em Milão; os Della-Scala, em Verona; os d'Este, em Ferrara; os Gonzagas, em Mantua; os Malatestas, em Rimini; os Montefeltros, em Urbino; os Bentivoglios, em Bolonha; e os principes angevinos ou aragonezes, em Napoles.

Mas é mistér confessar que esses serviços têm sido por vezes levados a exaggeros inconciliaveis com a verdade historica, como, por exemplo, assevera Alexis Rio (66) no tocante á protecção que a escola de Ferrara recebeu dos duques d'Este.

(65) «La civilisation en Italie au temps de la Renaissance» (trad. de M. Schmidt, Paris, 1885), p. 1ª, cap. II, pags. 8. Este trabalho é o mais conceituoso, mais profundo e mais completo, que conhecemos, quanto ao estudo das cousas da grande Renascença na Italia. Não existe na Bibliotheca Nacional, nem nas livrarias desta capital. A custo conseguimos adquiril-o.

(66) «De l'art chrétien» (Paris, 1841-1867).

A seu turno, Dumesnil, no capitulo de sua obra intitulado «Os Medicis, a arte pela arte» (*op. cit.*, 86-104), restabelece criteriosamente o verdadeiro papel do *mecenatismo* dos celebres banqueiros e chefes de Florença. Fazendo ver que na Renascença literaria, que foi uma *imitação*, não uma *creação*, os Medicis se distinguiram tão sómente pela frivola restauração do neoplatonismo, tenta demonstrar que, tambem na Renascença artistica, elles, que a acharam feita ao sabor da corrente democratica, envidaram apenas aristocratizal-a, esterilizando assim e empuxando á decadencia, pelo mais deploravel egoismo (67), o brilhante movimento que começara sem elles, que sem elles saira da expansão municipal e das luctas sangrentas, mas fecundas, da Republica florentina (68).

De todas as cidades italianas, foi Florença, effectivamente, a que teve influencia mais decisiva na floração da Renascença. No seculo XV, contava ella 90.000 habitantes entregues a uma enorme actividade industrial e commercial, e foi a riqueza adquirida por esses meios praticos que lhe permittiu cobrir-se de monumentos grandiosos e tornar-se um inegualavel museu de arte. Tendo em consideração o superno goso dessa quadra indeslembravel, é profundamente verdadeira e suggestiva a phrase de Lemonnier (*op. cit.*, 18), quando disse que «os florentinos são, indubitavelmente, *o povo que mais viveu*».

Até as luctas domesticas ou facciosas das cidades italianas contribuiram para o movimento da Renascença. Esta, de facto, procede em grande parte, nos seus primordios sobretudo, — como bem o patentearam Dumesnil, em seu primoroso escripto «L'art italien», e Quinet, em suas «Révolutions d'Italie», — das perseguições exercidas pela nobreza

(67) Ao «égoisme du mécénat» dos Medicis, abundando nas mesmas idéas de Dumesnil, tambem se referem Lavisse et Rambaud, «Histoire générale du IVe siècle à nos jours» (Paris, 1894), IV, 8-9.

(68) Vale a pena comparar o retrato de Lourenço de Medicis, feito por Voltaire em seu «Essai sur les moeurs» («Oeuvres complètes, Paris, XII, 170), e o que traçou do principio magnifico o seu conterraneo, contemporaneo e adversario politico, Machiavel, nas «Istorie fiorentine», VIII, 410-412.

contra o povo e das proscripções com que eram castigados os que mais extremadamente se envolviam nos conflictos partidarios.

Desherdados de todos os direitos politicos, devotaram-se inteiramente ás artes e ás letras os mais capazes espiritos daquella epoca excepcional. Magistrado de Florença, o Dante, si não fosse coagido a fugir da terra do berço, como houvera de colligir as lendas da Patria e formar do seu poema, qual depois fez tambem Camões, uma verdadeira encyclopedia nacional? A vagabundagem de Giotto por grande extensão da Italia é que tambem explica como foi que tanto se espalhou a sua escola, tornando-se realidade fructuosa a fundação, que indubitavelmente lhe cabe, da pintura moderna, creação estupenda da Renascença.

Veneza domina todo o Mediterraneo oriental por suas frotas, chega a possuir « um quarto e meio do imperio grago », e é potencia politica de grande vulto, até que os portuguezes descubram o caminho maritimo das Indias. Contemporanea e producto da pasmosa prosperidade economica da rainha do Adriatico, é a sua floração artistica, a qual Taine (69) synthetizou do modo seguinte: — « E' de 1454 a 1572, entre a instituição dos inquisidores de Estado e a batalha de Lepanto, entre a demão coronal do despotismo interior e o derradeiro dos grandes triumphos exteriores, que apparecem as obras esplendorosas da pintura veneziana. João Bellini nasce em 1426, Giorgione morre em 1511, Tiziano em 1576, Veronese em 1572, Tintoretto em 1594. Nesse intervallo de seculo e meio, a cidade guerreira, senhora do Mediterraneo, rainha do commercio e da industria, tornou-se um *casino* de mascaradas e de cortezãs ».

Estas linhas bastariam, por si sós, a dar uma frisante amostra do poderoso influxo que o estado politico da Italia exerceu em sua maravilhosa Renascença esthetica.

Causas sociaes. — Graças ás suas condições sociaes, poude a Italia conseguir, antes e mais que as outras nações da Europa, todos os requintes estheticos que distinguem a civilização moderna da civilização medieval. Foi alta a coef-

(69) « Voyage en Italie », II, 324-325.

ficiencia de taes condições para a producção do phenomeno da Renascença.

Basta assignalar, como tão claramente o fez Taine (70), que, no seculo XV, — emquanto os inglezes saiam da barbara guerra dos Cem-Annos, viviam em cabanas rusticas, dormiam em grabatos de palha e comiam em escudellas de pau; emquanto na Allemanha se desencadeiava a guerra atroz e inexpiavel dos hussitas, os nobres ignorantes e insolentes appellavam entre si para o direito do *punho*, fidalgos e letrados (qual se infere dos informes de Luthero e das memorias de Hans Schweinichen) levavam aos maiores excessos a embriaguez e outros vicios não menos destestaveis; emquanto na França, devastada pelos inglezes ou posta no equuleo pelos capitães de aventura, a fina flor da sociedade, como o evidenciou Rabelais, vivia, até meiados do seculo XVI, ainda engolfada na grosseria lutulenta e nas bestialidade persistente dos costumes gothicos: — a Italia era «muito mais sabia, muito mais rica, muito mais polida, muito mais capaz de embellezar a vida, isto é, de gosar e produzir obras de arte». Em summa, emquanto no resto da Europa «o regimen é ainda feudal, e os homens, como animaes féros e fortes, apenas cuidam de comer, de beber, de bater-se e de agitar os musculos», é a Italia um paiz quasi moderno, onde todos se entregam tranquillamente á vida pratica, á vida artistica e á vida intellectual, constituindo, pela primeira vez, depois da quéda da civilização antiga, «uma sociedade que dá logar culminante aos gosos do espirito».

Antes de mais nada, devemos accentuar que, por não se haver radicado em seu sólo a planta do feudalismo, deixou a Italia de soffrer a profunda discriminação de classes que se deu alhures, no occidente europeu. Em geral, alli, a nobreza, nobreza militar, creada pelos imperadores da Allemanha e afinal abandonada por estes, présto se alliou á burguezia contra o povo, tornando-se dominante e absorvente desde fins do seculo XIII, até que, refugiado nas artes, o povo, o povo *magro*, subisse até á burguezia, que era o povo *gordo*, confundindo-se por ultimo com ella. Si se pesquisar

(70) «Philosophie de l'art», I, 143-145.

a genealogia da legião de eminentes artistas da portentosa Renascença italiana, verificar-se-á que quasi todos sairam da camada plebéa e das profissões mais humildes: — Giotto foi pastor e pastor foi tambem Andréa Mantegna; Masaccio, de origem obscura, viveu e morreu quasi em meio da indigencia; Bramante veiu ao mundo em lar de gente sem fortuna e sem brasões, bem como Donatello e Luca della Robbia; Andréa del Sarto era filho de um alfaiate, e o Tintoretto, como tambem indica esse agnome, descendia de um tintureiro; o pae de Demenichino era sapateiro e o de Guido Reni era musico; Salvator Rosa ficou cedo em miseranda orfandade; Giorgione era pobre e de baixa extracção; Caravaggio subiu do mistér de servente de *atelier* á gloria de artista, como tambem Antonio Solario (*il Zingaro*), que, antes de ser pintor, foi caldeireiro ambulante (71).

A aristocracia estimulava o pendor natural daquelles homens sem fortuna, mas talentosos, que já encontravam no seu meio physico e no seu ambiente social uma excitação continua para os lavores estheticos.

Um dos institutos creados pela sociabilidade medieval, e que vingou na Italia com grande proveito para o seu progresso artistico, foi o das corporações de officios. Mas estas, na peninsula central do Mediterraneo, não eram exclusivistas como alhures. O menino, aos 12 ou 13 annos, mal aprendera na escola a ler e a escrever, ia para a officina de um ourives, de um pintor, de um architecto ou de um esculptor. Ora, como bem observam Dumesnil e Taine, — a floração esthetica do seculo XV foi devida á forte base do grande espirito de conjuncto, pois de ordinario o mestre era tudo aquillo ao mesmo tempo, « e o aprendiz estudava assim não um fragmento da arte, mas toda a arte », tendo-se tornado os architectos e os esculptores os mestres dos pintores, como, entre outros, o provam os exemplos de Brunelleschi e de Bramante.

Não podem ser postas em olvido duas modalidades sociaes, duas heranças da Hellade e da *Princeps Urbium*,

(71) Cf. Paolo Mantegazza, « Le glorie e le gioie del lavoro » (1912,) 111; R. Peyre, *op. cit.*, 389, 437 e 542; e A. Dumesnil, *op. cit.*, 49-104 (« La démocratie dans l'art »), 178 e 287.

amplificadas pelo contacto do oriente asiatico, que não deixaram de contribuir grandemente para o esplendoroso movimento artistico da Italia: — o *hetairismo* e o *banditismo*.

Nas capitaes das Republicas italianas, particularmente em Veneza, a opulencia accumulada desenvolveu aquillo que Taine chamou tão expressivamente de « sensualidade magnifica e impudente ». A licença que imperava então na rainha do Adriatico, como em Roma, como em Florença, e que tanto pasmo causou no seculo XVI a Luthero, quanto havia de causar depois ao presidente de Brosses, explica a sobrevivencia das bacchanaes, a que se deu o nome moderno de *carnaval*, e das orgias realizadas no proprio Vaticano (Alexandre VI) ou deante do papa (Leão X), orgias « em que se viam corridas de homens nús, como nos antigos jogos da Grecia, e em que se viam *priapéas*, como nos circos do imperio romano ». O grande numero de cortezãs, que em Veneza eram o duplo das de París, facilitava e constituia a nota dominante dessas festas ruidosas e prolongadas, inenaraveis pela sumptuosidade e despudor, que vêm esboçadas nas memorias de Gozzi, Goldoni e Casanova e perpetuadas nos painéis de Tiepolo, em quem se inspiraram todos os grandes decoradores do seculo XIX. O influxo desses habitos sociaes, — o *hetairismo* e a exhibição de corpos desnudos, — reconheceu-o nitidamente Augusto Comte (72), que, ao referir-se ás perfeições introduzidas pelos gregos na triplice arte da fórma, assim se exprime: — « Limitaram-se elles essencialmente á esculptura, onde a execução attingiu a um progresso excepcional, devido sobretudo a costumes que procuravam muitas vezes *o espectaculo publico da nudez*, cuja efficacia technica era ainda accrescida por *amores infames* ». Na Italia da Renascença, tanto a esculptura, como a pintura, e principalmente esta, deveram muito da sua insobrepujavel perfeição technica tanto ao *espectaculo publico da nudez quanto* aos *amores infames*.

O *banditismo*, — que é outro *survival* do genio grego e dos proprios primeiros povoadores de Roma, e que ainda em pleno seculo XIX campeava alcandorado nas grimpas dos

(72) « Système de politique positive », III, 287.

montes insulanos e no dorso dos Apenninos da Calabria, — dominou toda a Italia nas centurias gloriosas da Renascença. Eis o que a esse proposito diz Taine (73): — « Por um contraste extraordinario, emquanto as maneiras se tornavam elegantes e os gostos delicados, os caractéres e os corações permaneceram ferozes. Estes individuos são letrados, eruditos, eloquentes, polidos, homens do mundo; mas, ao mesmo tempo, são homens de armas, assassinos e bandidos. Praticam actos de selvagens e raciocinam como civilizados: são lobos intelligentes ». A personificação desse *banditismo*, que, para distinguir-se do outro, do da gente ignava e perversa que só descia das montanhas para as vindictas e para os latrocinios, póde ser chamado de *banditismo da cidade* ou *banditismo de salão*, é Cesar Borgia, « o maior assassino e o mais perfeito traidor do seculo », o heróe de Machiavel. Foi grande nas artes a influencia dessa falta de policia e de justiça, dessa presença constante de perigos extremos, porquanto obrigava os homens a uma observação mais attenta das attitudes do corpo e despertava nas almas uma sensibilidade mais viva, mais aguçada pelo exercicio frequente de paixões energicas.

Para que esta parte, consagrada ás causas sociaes da Renascença italiana, não venha a tornar-se ainda mais extensa, em virtude da obrigação que temos de referir-nos a outro habitos domesticos e civicos daquella grande epoca, soccorremo-nos da seguinte exposição, lapidar e synthetica, devida á penna magistral de Ramalho Ortigão, no prefacio que, com o titulo « A Renascença e os Lusiadas », escreveu para a edição do Gabinete Portuguez de Leitura do Rio de Janeiro, commemorativa do tricentenario de Camões (74):

— « Nesta hora de revivescencia geral, um raio de sol enxuga as lagrimas vertidas pela Humanidade em tres seculos de superstição, de terror e de miseria. Um sorriso de bondade paira por um momento no ar.

« Com as novas fórmas sociaes, transformam-se rapidamente as condições da vida e os aspectos exteriores da

(74) « Os Lusiadas » (Lisboa, 1880), pags. X-XII.

(73) « Philosophie de l'art », I, 203.

existencia. Com as viagens, com os descobrimentos, com as conquistas, estabelece-se o commercio e desenvolve-se a industria. As artes ornamentaes, as artes decorativas, as artes de luxo tomam um rapido incremento. Com as fórmas gothicas e acastelladas da casa feudal, modificam-se as mobilias e alfaias domesticas. Aos contrafortes e ás pontes levadiças dos seculos anteriores succedem-se os porticos e vestibulos venezianos. Nascem os ornatos minuciosos de uma variedade caprichosa e delicada na architectura; e, dentro das casas, vulgarizam-se os grandes leitos de columnas e baldaquino, os bufetes, as credencias, os formosos armarios esculpidos ou marchetados, que vêm substituir os catres duros, os bancos de linhas ogivaes e as grandes arcas da edade-média, recamadas de ferragem, boas para arrecadar os pesados morriões e os arnezes chapeados.

« O largo e longo montante dos homens de guerra é destituido pela espada fina e leve dos cortezãos. Os homens despem as pesadas armaduras de barões feudaes, para se vestirem segundo as modas italianas, espanholas, francezas, de velludo e setim, camisas de renda, sapatos bordados a ouro e longa pluma no chapéu molle pespontado de perolas.

« Já não é o jogral que vae de castello em castello cantar as lendas dos amores desgraçados e a historia das peregrinações longinquas. Nas côrtes dos novos reis, são os cortezãos, os cavalleiros, os fidalgos, que, além das prendas de voltear a cavallo, de jogar lanças e cannas ou de correr touros, se prezam de possuir o talento de trocar egualmente bem uma estocada com um homem e uma glosa com uma dama.

« As ruas aplanam-se e alargam-se, para deixarem rodar as primeiras carruagens. As casas agasalham-se, revestindo as janellas de caixilhos envidraçados. Nas camas, os travesseiros de um tóro de madeira são substituidos pelas almofadas, e nos utensilios domesticos principia a empregar-se o estanho e a prata. O desenvolvimento do fabrico das lãs modifica confortavelmente o vestuario e enriquece a alimentação pela abundancia dos rebanhos.

« As mulheres, que, no tempo do amor de Petrarcha, tinham apenas, como Laura, uma ou duas camisas, e que,

nas bodas do conde de Flandres com a filha do duque de Brabante, traziam ainda á cinta duas adagas e na cabeça enormes mitras terminando em ponta ou bipartidas em cornos, cultivam com esmero todos os requintes do vestuario; as rendas preciosas elevam-se, com as golas de brocado, a toda a altura das cabeças; os corpetes são constellados de pedras preciosas. Na guarda-roupa da rainha Elisabeth encontram-se tres mil vestidos.

« A Humanidade parece retomar subitamente posse dos sentidos, atrophiados no mysticismo enervante e no dogmatismo absoluto da Egreja, e, immergindo na vida com um deleite victorioso, com uma sensualidade triumphal, a Humanidade gosa avidamente, abundantemente ».

E' um quadro minucioso e perfeito, que, encarado ao aspecto geral, precisa de completar-se com a pagina seguinte, em que o profundo sociologo já tantas vezes citado, Taine, deixa inilludivelmente evidenciado o influxo da sociabilidade italiana na floração artistica da Renascença (75): — « Para um nobre ou cavalleiro da Renascença, o primeiro cuidado é pôr-se nú, de manhã, em frente ao seu mestre de armas, com um punhal em uma das mãos e uma espada na outra; assim é que o representam as estampas. Em que é que ha de occupar a vida e qual o seu prazer maior? São as cavalgadas, as mascaradas, as entradas nas cidades, as pompas mythologicas, os torneios, as recepções dos soberanos, onde elle figura a cavallo, magnificamente vestido, ostentando as rendas, o collete de velludo e os bordados de ouro, orgulhoso de sua bella presença e da vigorosa attitude com que, auxiliado pelos companheiros, sustenta a dignidade do seu principe. Quando sae durante o dia, põe muitas vezes sob o gibão uma cota-de-malhas completa, pois cumpre prevenir as punhaladas e os golpes de espada, que podem attingil-o ao dobrar o canto de uma rua. Não vive tranquillo no proprio solar: os angulos de pedra, as janellas gradeadas de espessos varões de ferro, a solidez militar de toda a estructura, indicam que a casa, á semelhança da couraça, deve defender o dono contra attentados possiveis. Tal

(75) « Philosophie de l'art », I, 230-231.

homem, quando está bem fechado em seu palacio e se acha em frente de uma bella figura de cortezã ou de virgem, deante de um Hercules ou de um Padre-Eterno grandemente empannejado ou vigorosamente emmusculado, é mais capaz que um moderno de comprehender-lhes a belleza e a perfeição corporeas. Sentirá, ainda que não tenha educação technica, por uma sympathia involuntaria, as nudezes heroicas e as musculaturas terriveis de Miguel-Angelo, a saúde, a placidez, o olhar simples de uma das Madonas de Raphael, a vitalidade audaciosa e natural de um bronze de Donatello, a attitude contornada, extranhamente seductora, de uma figura de Da Vinci, a soberba volupia animal, o movimento impetuoso, a força e a alegria athletica das personagens do Tintoretto e de Ticiano».

Causas religiosas.— Convertida ao catholicismo, e em grande parte á força, a região septentrional da Europa recebeu a nova doutrina como uma succedanea da sua fé antiga, e a ella se conservou rigorosamente, extremadamente fiel, buscando observar em tudo a letra expressa dos mandamentos das Sagradas Escripturas.

A Italia, porém, tendo abraçado o monotheismo de São Paulo como um aperfeiçoamento da sua velha crença, adaptou-o aos moldes desta; e, assistindo, sem escandalizar-se, ás fraquezas do clero e ao declinio da Egreja, superpondo aos rigores dos canones e ás tristezas dos dogmas a licença pagã e as volupias moraes do mysticismo, soffreu menos que qualquer outra nação da Europa o jugo constringente da religião.

Já vimos, no capitulo inicial do presente trabalho, quanto era inaccessivel á limitada comprehensão dos cerebros humanos a divindade suprema que resultara do Iahveh ou Jehovah mosaico-christão. Mas, como que para transigir com o polytheismo antecedente, o fundador do novo credo estabeleceu a *trindade*, a qual, mysteriosa embora em sua definição e conceito dogmaticos, já era, entretanto, susceptivel de representações concretas, tanto mais que a terceira pessoa tinha por symbolo uma pomba.

Ora, o polytheismo romano era um simples derivado do polytheismo hellenico e, qual este, anthropomorphico. Assim,

a adaptação dos attributos do deus ou deuses do christianismo aos numes do paganismo não foi difficil, principalmente depois que se systematizou o culto dos santos.

Michelet (*op. cit.*, 61, 211) já havia salientado essa parallelização religiosa, occorrida na Italia. Conforme elle observou, muitos costumes pesistiram, mudando-lhes apenas o christianismo o sentido por uma lenta evolução: os milagres da Medéa são attribuidos pelos napolitanos a San-Domenico di Cullino; o templo de Romulo e Remo pertence hoje aos gemeos S. Cosme e S. Damião; e no sitio donde se precipitou Anna Perenna, está a capella de Santa-Petronilha.

O seculo XIII, entretanto, assistira, nos seus primeiros albores, á fundação de duas ordens religiosas, uma devida a S. Francisco de Assis (italiano, nascido em 1181) e a outra a S. Domingos (espanhol, nascido em 1170), que se dispunham a luctar contra a corrupção dos costumes e a degradação innominavel do clero. Áquelles dois apostolos cumpre juntar o maior de todos os doutores da Egreja, S. Bernardo (923-1008), o fundador do culto da Virgem (76), que substituiu por toda parte o culto de Deus, tornando-se, na phrase suggestiva de Augusto Comte, «a verdadeira deusa dos corações meridionaes».

Dumesnil, num dos melhores capitulos de sua primorosa obra «L'art italien» (77), attribuido á epopéa dantesca a divulgação do typo da *Madonna*, — que se tornou para cada italiano o ideal individual e nacional, qual era Beatriz para o cantor florentino, — demonstra como a significação da Renascença consistiu em rehabilitar «a natureza maldicta, condemnada pelo christianismo». Aquella creação poetica, que cada artista italiano via objectivar-se em suas formosas, tão amadas e amantissimas patricias, nada teve de inconciliavel com a retrogradação polytheica, pois era, afinal, um mytho que se confundia com o de Venus e como esta susceptivel

(76) Diz Augusto Comte («Système de politique positive», III, 485): — «No seculo XII, o incomparavel S. Bernardo veiu fornecer, a todos os respeitos, o melhor typo do catholicismo completo, principalmente em sua digna victoria sobre um perigoso sophista, honrado por um amor immerecido».

(77) «L' idéal italien.— La Madone», 22-37.

de ampla ubiquidade e accrescimos attributivos. São tambem muito interessantes e verdadeiras as seguintes observações do citado escriptor (*in loc. cit.*): — « Decide-se a arte italiana, quando refuga os typos bysantinos, os typos consagrados, quando estuda a natureza. Esta natureza, antiga ou viva, é toda pagã. Assim, os artistas italianos passam naturalmente, sem esforço, da pintura christã ás representações pagãs, aos retratos dos contemporaneos. A hostilidade de principio apaga-se ante a seducção da natureza; esta serve de medianeira entre idéas tão antagonicas, e tudo se apazigúa por ella na obra do artista. E' então que a Italia se vinga da Egreja, pois o papa protege uma arte mais pagã que christã, que não tem de catholica sinão a apparencia, e cuja verdadeira mira é a rehabilitação da natureza. O imperador, ella submette-o, emprestando-lhe, pelos pincéis de Ticiano, o esplendor da Republica de Veneza » (78).

O genio clarividente do Dante comprehendeu, com profunda justiça, o papel social de S. Francisco de Assis e de S. Bernardo, dos quaes diz (*Paraiso*, XI, 37-39):

« L'un fu tutto serafico in ardore,
L'altro per sapienza in terra fue
Di cherubica luce uno splendore.»

Sobre o excelso prégador das cruzadas e polemista contra Suger, o autor da *Divina Comedia*, tendo na devida conta a creação do mais sublime ideal humano, representado na utopia da Virgem-Mãe, ainda assim se pronuncia (*Paraiso*, XI, 112-114):

« Ai frati suoi, sì com'à giuste rede,
Raccomandò la sua donna più cara,
E comandò che l'amassero à fede...»

Entretanto, as ordens mendicantes do seculo XII, que se destinavam a levantar o espirito abatido da Egreja, não

(78) Diz R. Peyre, *op. cit.*, 362: — « Os progressos do culto da Virgem no seculo XII desde ahi exercem na arte uma influencia, que se extende muito aquem da edade-média ». Mais expressivo é Max Gossi, em sua conhecida obra « L'histoire du christianisme et

tardaram, seguindo o exemplo das ordens precedentes, a entrar por sua vez na mesma lamentavel degeneração (77). Ainda é o immortal cantor da cavallaria quem o assevera mais expressivamente, censurando pela fórma seguinte os dominicanos (*Paraiso*, XI, 124-132), que adquiriram tão lugubre, tão sinistra nomeada, como inquisidores:

«Mà il suo peculio di nuova vivanda
É fatto ghiotto, sì ch'esser non puote
Che per diversi salti non si spanda;
E quanto le sue pecore remote
E vagabonde più da esso vanno,
Più tornano all'ovil di latte vote.
Ben son di quelle che temono il danno,
E stringonsi al pastor; mà son sì poche,
Che le cappe fornisce poco panno...»

Eis, agora, como abrangeu elle na mesma estigmatização os franciscanos do seu tempo (*Paraiso*, XII, 112-120):

«Mà l'orbita, che fè la parte somma
Di sua circonferenza, è derelitta,
Sì ch'è la mufa dov'era la gromma.
La sua famiglia, che si mosse dritta
Coi piedi alle sue orme, è tanto volta,
Che quel dinanzi à quel di retro gitta;
E tosto si vedrà della ricolta
Della mala coltura, quando il loglio
Si lagnerà che l'arca gli sia tolta...»

Apesar da decadencia que bem depressa lhes sobreveiu,

de la papauté» (Bruxellas, 1881), 214-215: — «Produz-se uma renovação das artes, graças a Giotto, e é a Virgem, a mãe de Deus, quem principalmente disso se aproveita; acha a architetura o seu brilhante estilo ogival, e é a Nossa-Senhora, á Virgem, que se erguem essas cathedraes esplendidas, ainda hoje objecto da nossa admiração... Por toda parte reina a Virgem, o seu culto apaga o do filho de Deus, e em toda a historia do christianismo raramente se trata do *Deus-Pae*...»

(79) Diz Augusto Comte (*loc. cit.*): — «O seculo final foi nobremente inaugurado pelo grande S. Francisco, que tentou em vão a unica reforma compossivel com o catholicismo, substituindo por um clero necessariamente pobre o sacerdocio deploravelmente enriquecido.»

é innegavel que essas ordens religiosas exerceram acção decisiva no catholicismo do seculo XIII, tornando-o «uma religião de ternura mystica e de ascetismo exaltado». Reinach (*op. cit.*, 158), de quem é essa expressão, accrescenta: — «Não se averiguará nunca o papel nimiamente grande que teve na arte da alta Renascença a revolução effectuada pelos discipulos de S. Francisco».

O que nos cumpre, entretanto, deixar bem evidenciado é que o catholicismo, por só admittir uma belleza, a divina, e condemnar a humana como fonte de todo peccado e de toda perdição das almas, deixou de ter a menor capacidade inspirativa ao pleno desenvolvimento das letras e das artes: assim se deu com os povos que o abraçaram sinceramente e seguiram com inteiro rigor, ao passo que os italianos, transformando-o num perfeito paganismo, ou superfetando este no seu pouco firme christianismo, puderam ter a floração esthetica sem egual que realizaram desde o seculo XIII até fins do seculo XVI.

O melhor depoimento para a comprovação da nossa these é o fornecido por Luthero. Ainda monge agostiniano, dirigiu-se á cidade onde pontificava para toda a extensão do orbe o successor de S. Pedro, e eis o que concluiu de tudo quanto observou alli (80): — «Eu não quizera, nem por mil florins, ter deixado de ir a Roma; havia de doer-me a consciencia, si eu fizesse injustiça ao papa. Os crimes em Roma são inacreditaveis... Nós outros, os allemães, empanturramo-nos de bebidas até arrebentar, ao passo que os italianos são sobrios; são, poróm, os mais impios dos homens, zombam da verdadeira religião, e mofam de nós, os christãos, porque cremos em tudo que está nas Escripturas... Na Italia, quando vão á egreja, dizem: *Vamos conformar-nos com o erro popular.* — *Si fossemos obrigados*, dizem tambem, *a crer em tudo a palavra de Deus, seriamos os mais desgraçados dos homens, e não puderamos ter jamais um momento de alegria*... Os italianos são ou epicuristas ou supersticiosos. O povo tem mais medo de Santo-Antonio ou de São Sebastião do que do Christo, por causa das chagas que

(80) *Apud* Seignobos, *op. cit.*, pags. 241-242.

aquelles mandam... Eis como vivem numa superstição profunda, sem conhecer a palavra de Deus, não acreditando nem na resurreição da carne, nem na vida eterna. Celebram o carnaval com uma inconveniencia e uma insania extremas, durante varias semanas, e nelle introduziram muitas extravagancias, porque são homens sem consciencia, que vivem em peccados publicos» (81).

Esse quadro, gizado com tanta franqueza e verdade pelo inglorio fundador do «fetichismo dissidente» a que se deu o nome historico de *Reforma*, palpabiliza bem como o povo italiano era pagão por indole e por atavismo.

A literatura e a philosophia italianas, do seculo XV, sobretudo, servem a confirmar o testimunho de Luthero. Em vão contra o desmedido retrocesso ao passado greco-romano se ergueu a voz eloquente de Jeronymo Savonarola (1452-1498). Foi ephemero o seu triumpho contra os Medicis e contra a Renascença, e a esse arrojo sobrehumano do celebre monge dominico bem pudera ser applicada a imagem que vem na «Velhice do Padre-Eterno» de Guerra Junqueiro a proposito mais generico, porquanto apagar o rubro e vívido clarão da Renascença, qual tentara o tonsurado titã, fôra

«... o mesmo que apagar o sol, quando flammeja,
Com um apagador de lata de uma egreja...»

Aquelle que prégara contra as obras de arte, contra os poemas, contra o luxo, contra a alegria exuberante daquella quadra excepcional da evolução humana, e que fizera queimar, em solenne auto-da-fé, as producções sublimes do Dante, de Petrarcha e de Boccacio, bem depressa caiu do seu mal esteiado throno, para evolar-se aos céus, em que tão piamente cria, no martyrio de uma fogueira: — tal foi o talião da Renascença (82).

(81) Seignobos, em nota, pondera que o termo *epicurista*, empregado por Luthero, equivale a *incredulo*, e que na Italia o povo cria então que certas molestias de pelle eram mandadas por Santo Antonio.

(82) Muito opposto ao austero e rigido Savonarola era o frade carmelita de quem refere Taine («Philosophie de l'art», I, 179) o

Seria clamorosa injustiça negar o muito que a Renascença italiana deve ao papado. O que cumpre accentuar é que os chefes da Egreja foram contaminados pelo espirito do seculo e se subordinaram á onda crescente e avassalladora do retrocesso ao paganismo. E' interessante acompanhar a progressão desse movimento no pontificado romano: — Nicolau V (1447-1455) iniciou a bibliotheca vaticana e a collecção de manuscriptos; Paulo II (1464—1471) fez restaurar varios dos monumentos antigos da Cidade-Eterna; mas, quando a esthetica latino-hellenica, já em todo o seu esplendor nas capitaes das Republicas italianas, invadiu a Sé Apostolica e ahi dominou victoriosa, foi com Alexandre VI (1492-1503), com Julio II (1503-1513) e com Leão X (1513-1521), a trindade inolvidavel da Renascença, tanto que á centuria da sua mais prodigiosa floração artistica já se tem dado a denominação de « seculo de Leão X » (83).

Essa paganização do papado foi um dos pretextos capitaes que fizeram estalar a Reforma lutherana, isto é, a opposição do barbaro genio germanico ao culto genio latino, porém que, conforme bem observou Lemonnier (*op. cit.*), « foi a unica força do seculo XVI capaz de agir em face da Renascença. »

seguinte: — « Sabeis a historia de fra Filippo Lippi, que havia raptado uma religiosa; os paes desta queixam-se; mas os Medicis poem-se a rir. O mesmo fra Filippo era tão apaixonado por suas amantes, que, si os Medicis o aferrolhavam para obrigal-o a acabar um trabalho, fazia uma corda com os lençóes do leito e escapava-se pela janella. Cosme, por fim, disse: — *Deixem-lhe a porta aberta; os homens de talento são essencias celestes e não bestas de carga: é preciso não os metter em prisão, nem constrangel-os.* Como se vê da « Histoire des peintres », de C. Blanc et P. Mantz (*in* « Ecole florentine »), chamava-se Lucrezia Buti a freira-modelo de quem se gerou Filippino Lippi.

(83) Sobre Alexandre VI, cujas bacchanaes, realizadas no proprio Vaticano, excederam até as da antiguidade, ha o livro do seu capellão Burchard (escripto em latim e publicado em Hanover, no anno de 1697), que as descreve por menor. Quanto ás festas pagãs de Leão X, leia-se a carta de uma testimunha ocular, transcripta na « Philosophie de l'art », I, 181-187. E' edificante e conclusiva...

O principe dos poetas portuguezes, sublevado contra a formação da grei portestante, — a cuja crise aguda assistia, — não poupou as suas válidas zargunchadas contra o «gallo indigno», contra o «duro inglez» e especialmente contra os allemães (84),

« ... soberbo gado,
Que por tão longos campos se apascenta,
Do successor de Pedro rebellado,
Novo pastor e nova seita inventa.
Vedel-o em feias guerras occupado
(Que inda com o cego error se não contenta)...»

A Reforma e a contra-Reforma não podiam deixar de ser obnoxias á Renascença. A' reacção catholica é que em grande parte se deve a decadencia das artes no seculo XVII. A prova está em que Adriano VI, successor de Leão X, odiava os pintores, e Paulo IV (1555-1559) mandou cobrir por Daniel da Volterra, que foi, por isso, alcunhado «il braghettone», a nudez, «impudica aos olhos ecclesiasticos, das academias de Miguel-Angelo, no quadro do *Juizo-Final*» (85). Essa reacção da Egreja, extendendo-se das artes á philosophia e á sciencia, que ainda mais temerosas lhe eram, torna-se mais violenta no ultimo anno do seculo XV, prolongando-se pelo seculo seguinte, pois, como regista Mabilleau (*op. cit.*, 61), «foi em 1600 que se queimou em Roma a Giordano Bruno, foi em 1619 que se queimou em Tolosa a Vanini, foi em 1624 que o parlamento de Paris comminou a pena de morte a quem sustentasse ou ensinasse outras doutrinas que não as approvadas, foi em 1628 que Campanella saiu do carcere após uma reclusão de 27 annos, e foi, emfim, em 1633 que a Galileu, septuagenario, se obrigou a retractar-se genuflexo.»

Imagine-se, por um momento, que as artes, sciencias e letras tivessem sido sempre apanagio exclusivo dos conventos, que a ferrenha inquisição houvesse surgido desde os pri-

(84) «Lusiadas», canto VII, ests. 4, 5 e 6.

(85) Ramalho Ortigão (*op. cit.*, pags. XXV) attribue erradamente a Paulo III (1534-1549), baptizador da Sociedade de Jesús, a ordem estupida cumprida por Volterra.

meiros albores da edade-média e que no solio do bispo de Roma tivessem tido assento, — em vez de um Leão X ou de um Julio II, que fazia calar os escrupulos de Raphael, obrigando-o a tratar assumptos profanos, — um rancoroso esthetophobo como Adriano VI ou um sacrilego como Paulo IV. Pergunta-se: — Teria sido, possivel, em taes condições, a sobrehumana revolução intellectual que se operou desde o seculo XIII até ao seculo XVI na peninsula central do Medeterraneo?

Evidentemente não, — porque a Renascença italiana não se teria produzido, si as artes e letras não houvessem deixado de ser christãs e monasticas, para se tornarem leigas e pagãs.

Outra conclusão, contrária a essa, é impossivel tirar-se dos elementos probantes que acabamos de succintamente recensear.

E a Renascença, — reacção victoriosa contra o obscurantismo da Egreja, que via em tudo o terrivel anathema do peccado original e condemnava a Humanidade viva a um inferno de fealdades, espurcicias e flagicios tão hediondo qual o com que tambem lhe acenava *post-mortem*, — só assim poude realizar aquellas figuras ideaes, eternizadas no marmore, no bronze e em télas sublimadas, « pelas quaes ensina o homem á natureza como é que esta deveria tel-o feito e como foi que o não fez... »

Causas intellectuaes. — Já dissemos que não ha floração artistica que não seja contemporanea de identica floração intellectual. Mas, no caso particular da Renascença italiana, tomada em seu conjuncto, isto é, desde o seculo XIII até ao seculo XVI ou mesmo até ao seculo XVII, deve-se reconhecer que em começo a revivescencia literaria foi superior á artistica, tornando-se esta, entretanto, logo depois, incomparavelmente mais brilhante do que aquella.

Já dissemos egualmente que não se concilia com os factos averiguados a asserção de que a Renascença italiana tenha tido por determinante essencial a entrada dos sabios bysantinos e dos modelos antigos na peninsula central do Mediterraneo, depois da quéda de Constantinopla em poder dos turcos ottomanos.

E' agora occasião opportuna de demonstrarmos essas proposições, o que é sobremaneira facil.

Toda a producção artistica do seculo XIII e do seculo XIV, apesar do assombroso genio espontaneo de Giotto, não vale a *Divina Comedia*, que foi, na phrase competente de quem melhor estudou o conjuncto do passado (86), «a epopéa incomparavel, na qual reside, até ao presente, o melhor titulo da arte humana». E, coincidindo com os ultimos dias do Dante (1265-1321), o seculo XIV vê tambem surgir o delicado poeta das *Rime*, o primoroso Petrarcha (1304-1374), e o elegante autor do *Decamerone*, o seu amigo e contemporaneo Boccacio (1313-1375).

Todos elles se inspiraram na antiguidade greco-romana, de cujas tradições era a Italia a herdeira dilecta e a guardiã zelosa, e por isso tem-lhes sido dada a denominação erronea de «precursores» da Renascença pelos historiadores de vista curta, para quem o importante phenomeno só é enxergado no seculo XV ou XVI.

Contrária por essas influencias, assim como pelas do meio physico e da raça, á estreiteza das creações dos povos europeus septentrionaes, sobreexcedeu-os a Italia pelo amplo descortino e pela scintillante cultura, repellindo tudo quanto não fosse invenção propria ou imitação classica. E' isto o que explica porque foi que alli não penetraram sinão raras lendas dos cyclos celto-germanicos; como foi que se ridiculizou alli o vasto estendal dos *lais* carlovingios; como foi que alli não teve hospedagem, sinão como um intruso indesejado, o estilo ogival; como foi, finalmente, que até se oppugnou alli, a principio, a arte da imprensa, por ser esta, na phrase dos eruditos italianos, *invenção dos barbaros do norte, feita numa cidade da Allemanha*... Entretanto, o descobrimento de Gutemberg auxiliou sobreposse a Renascença literaria e veiu a ser um dos raros titulos gloriosos com que se poem os allemães a par dos povos que promoveram o progresso moderno.

Como quer que seja, emquanto a França, por exemplo, consoante com a observação de De Crozals (*op. cit.*, 310), «se exgottava então em girar, como uma inutil mó sem grãos, a pesada machina escholastica, o espirito da Italia applicava-se ás coisas, aos pensamentos, e tornava-se, não mais um

(86) Augusto Comte, «Système de politique positive», III, 542.

controversista de palavras sonoras, mas um artista combinando realidades». Em vez de deixar que os seus olhos, como os dos povos celto-germanicos, se ennevoassem sob as densas brumas da metaphysica e que os seus ouvidos se atordoassem som as logomachias dos inanes escholasticos, as gentes ladinas da Italia foram sómente olhos e ouvidos para os fructos inegualaveis da elaboração greco-romana tanto na plastica como na poesia, e souberam fazer acordar, sob a inspiração do classicismo, o seu realismo espontaneo.

Tratando da epopéa dantesca, a Augusto Comte (87) ahi se deparou «um cégo amor da antiguidade», e Gebhart (88) refere como Petrarcha, que estudava ansiosamente a lingua grega, fazia procurar manuscriptos e estimulava todos os seus amigos a propagar o culto das tradições helleno-romanas.

E' certo, comtudo, que só na segunda metade do seculo XV foi que se deu na Italia a invasão do hellenismo, dahi promanando a renovação literaria da peninsula. Mas, no ponto de vista da cultura especulativa, de accôrdo com a justa ponderação de Buhle (89), os gregos que de Bysancio vieram refugiar-se na Italia em nada contribuiram para ahi reintegrar o platonismo e o aristotelismo em sua pureza; «a philosophia, propriamente dita, que traziam, era um syncretismo bizarro..., mais proprio a desviar os espiritos do que a esclarecel-os.»

Note-se que, nessa migração de sabios constantinopolitanos para a Italia, não veiu nenhum philosopho, nenhum poeta, nenhum artista de merito. Vieram, porém, excellentes professores de grego, vieram manuscriptos, vieram esculpturas, — e isto bastou ás intelligencias promptas da formosa Patria do Dante. Honra, pois, lhes seja !

Só um povo de cultura mental superior á dos outros, qual o italiano, podia votar-se á benemerita cruzada de salvar de inevitavel perdição a maior parte do escrinio es-

(87) «Système de politique positive», III, 542.

(88) «Les origines de la Renaissance en Italie».(Paris, 1893. 333.

(89) «Philosophie de la Renaissance», 103 (*in* «Histoire de la philosophie moderne», trad. de Jourdan, Paris, 1816).

thetico accumulado pela diviciosa elaboração intellectual da Hellade e de Roma. Começou essa faina ingente no seculo XIV, com o apostolado de Petrarcha, e extendeu-se, com uma dedicação perseverante e illimitada, até fins do seculo XV. Refere Boccacio (90) como se lhe depararam livros preciosos da antiguidade classica completamente mutilados pelos monges de Monte-Cassino, que, para ganhar algum dinheiro, os transmudavam em psalterios destinados ás creanças. Foram os admiradores italianos da brilhante producção do passado polytheico que, pesquisando de convento em convento por toda a Europa, conseguiram impedir que se sumissem os unicos exemplares restantes das cartas de Cicero e das obras de Tacito, duas figuras primaciaes da aurea latinidade. A Poggio Bracciolini deve-se o primeiro Quintilliano completo (que elle descobriu na abbadia de Saint-Gall), assim como oito discursos de Cicero, obras de Columella, uma grande parte do poema de Lucrecio e doze comedias de Plauto. João Aurispa trouxe de Constantinopla duzentos e trinta manuscriptos, entre os quaes vieram um Pindaro, um Xenophonte, um Arriano, um Diodoro Siculo e a primeira collecção completa das obras de Platão (91). Assim, não admira que os eruditos disputassem então, até pelo roubo, esses escriptos tão ambicionados, á semelhança do que no seculo XIII faziam os frades com relação ás reliquias de santos; não admira que Guarino encanecesse subitamente, no espaço de uma noite, pelo pesar de ter perdido uma das duas caixas de obras antigas que trazia de Bysancio para a Italia; não admira que o cadeal Bessarion (1393-1472) gastasse 30.000 escudos de ouro para a excellente collecção de 600 manuscriptos gregos que legou a Veneza em 1468, nem que Cosme de Medicis despendesse 36.000 ducados para formar a bibliotheca do convento de San-Marco.

E' no seculo XV que, por toda parte, se fundam na Italia escolas e academias, ou se transformam os institutos antigos, qual a universidade de Padua, creada no seculo XIII;

(90) *Apud* Seignobos, *op. cit.*, pags. 223-224.

(91) *Vide* L. L. Buron, « Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne » (Paris, 2ª ed., 1876, 265.

é no seculo XV que na Italia os eruditos falavam e escreviam em latim, de preferencia á lingua consolidada pelo Dante na *Divina Comedia;* é no seculo XV que o invento de Gutemberg se introduz em Veneza, onde Aldo Manuccio deu a *editio-princeps* das obras dos melhores pensadores e poetas da Grecia e de Roma, não se dedignando de ser revisor daquella primeira typographia italiana o celebre cardeal Bembo, agnominado o «Ciceroniano.»

Eis ahi como, em opposição á vã e rançosa *escholastica,* repontou o *humanismo,* isto é, o espirito que buscava avidamente e fructuosamente na limpida caudal greco-romana os verdadeiros principios orientadores da evolução moderna da Humanidade.

Em conclusão: — a Italia, que tinha conservado no seu *latin sangue gentile* o senso pratico que tornara grandes os romanos, que ao regimen feudal da Europa contrapuzera, sobre o molde dos municipios, as communas e as cidades-Republicas, retornou ao antigo, «e a antiguidade ensinou-lhe ao mesmo tempo o verdadeiro e o bello», diz F. Flamini (92). Nas aguas puras da torrente classica foi que ella bebeu os seus novos pensamentos e constituiu a sua critica, a sua historiographia, a sua sciencia politica. O influxo dessa revolução intellectual na arte era fatal. Dil-o bem o autor que acabamos de citar: — «Quanto mais exclusivo se fez o estudo dos romanos e dos gregos, tanto mais em nossos artistas o culto da fórma andou prevalecendo sobre o pensamento... E foi um enthusiasmo sem limite pela representação objectiva da natureza, foi como que uma embriaguez de goso esthetico...»

Causas materiaes. — Não nos é licito olvidar as causas materiaes ou economicas, quer as de ordem particular ou technica, quer as de ordem geral, que entraram com o seu não exiguo contingente na producção da Renascença italiana.

Si para ella contribuiram forçosamente as grandes invenções, a polvora, a bussola e a imprensa, — não menos

(92) «Il Cinquecento» (*in* «Storia letteraria d'Italia», Milão, s. d.), pags. 1 e 4.

devem ter contribuido os descobrimentos maritimos, que alteraram os destinos politicos das Republicas italianas e abriram novos horizontes á actividade da intelligencia humana.

Mas o que nos importa agora essencialmente assignalar é o papel que as artes menores desempenharam na Renascença italiana. Entre ellas, distingue-se desde logo a ourivezaria. Era raro o artista italiano que não fosse solicitado a decorar os cofres ou escrinios destinados a presentes de nupcias, e as joias, cujo uso o contacto com o levante e o enriquecimento das cidades foi tornando cada vez maior. Graças a essa operosidade, os ourives, — affirma R. Peyre (*op. cit.*, 383-384), — «contribuiram em grande parte para a unificação das artes do desenho, o que constituiu uma das forças e um traço caracteristico daquella epoca privilegiada. O ourives, com effeito, tinha que ser architecto, para levantar a planta da obra; tinha que ser desenhista, esculptor e tambem pintor, para o emprego das tauxias e dos esmaltes, que não eram só ornamentaes, mas representavam muitas vezes scenas variadas e importantes. Varios dentre os grandes pintores e esculptores da Renascença foram ourives e começaram a distinguir-se como taes: Ghiberti, Donatello, Francia, Verrocchio, Ghirlandaio e os Pollajuoli. Outros, como Miguel-Angelo, Leonardo da Vinci, Andréa del Sarto, foram discipulos de artistas que tinham sido ourives ou exerciam ainda essa profissão. Outros, finalmente, consagrando-se só á ourivezaria, grangearam fama egual á dos maiores artistas, como Maso Finiguerra, a quem se attribue (1460) a invenção da gravura.»

A gravura, — base desse ramo especial das artes a que se deu o nome de *glyptica*, — nasceu, por uma coincidencia singular quasi ao mesmo tempo que a imprensa: a gravura em cobre foi inventada na Italia, e a gravura em madeira (xylographia) foi iniciada na Allemanha.

As necessidades novas determinam a creação de processos novos, na Italia como alhures. Desde o tempo de Giotto, — observa W. Lubke (*op. cit.*, II, 99), — caiu em descredito a velha pratica da *pintura a tempera*, e assim foi que se começou a applicar o processo chamado do *a-fresco*,

cujos tons claros, luminosos e solidos cada vez mais se recommendaram para as obras de grandes envergadura da pintura mural.

Quanto á *pintura a oleo*, não se deve temer o insistir sobre ella, — pondera Lemonnier (*op. cit.*, 13), — « quando se trata da Renascença, em que a arte teve logar tão conspicuo, pois que ella contribuiu para a formação e evolução da pintura moderna: deu-lhe caractéres novos, libertando-a, por um lado, da decoração monumental, e, por outro lado, da illuminuração dos manuscriptos. Além disso, os van Eyck, que foram os primeiros a applicar aquelle processo, si é que não o imaginaram, attingiram immediatamente na execução a uma notavel superioridade artistica tanto quanto material. Grande numero de artistas, até italianos, foram formar-se em sua escola e levaram para a peninsula o fructo do que aprenderam. »

Cabe aqui a conceituosa obtemperação do autor do « Essai d'histoire de l'art » (*loc. cit.*) : — « Si a arte moderna se enriqueceu de processos, justo é dizer que a materia-prima, fonte da inspiração, cresceu na mesma proporção. Desde o momento em que os artistas não se contentavam mais com o bello religioso e aspiravam á expressão do bello humano, universal, não tinham mais necessidade alguma de encerrar-se no dominio da legenda sagrada. A mythologia antiga, restabelecida pela Renascença das letras, a historia, restituida pela sciencia, abriram então á sua phantasia, e pelo mesmo motivo, filões novas e inexhauriveis. Depois vieram o genero e a paizagem, a natureza, emfim, a todos os seus aspectos. Porque, uma vez que a arte está no coração do homem, não ha mais objecto incapaz ou indigno de revestir-lhe os caractéres eternos. »

As condições economicas da Italia, na quadra historica que estudamos, já ficaram sufficientemente esboçadas em linhas anteriores, para excusar-nos de repetir aqui que foi com o enriquecimento das cidades-Republicas da peninsula central do Mediterraneo que repontou o clarão inextinguivel da grande Renascença e que a decadencia desta coincidiu com o exhaurimento daquella opulencia, quando a supremacia commercial foi transferida, graças ao descobrimento do caminho maritimo das Indias, para Portugal, que, a seu

turno, passou o sceptro de oceano á Hollanda, como esta mais tarde á Inglaterra, a definitiva *empress of the sea*.

E' sabido que, em toda parte, o progresso intellectual tem sempre a sua base no progresso material, do mesmo modo que o cerebro não póde prescindir do seu pedestal corporeo, ou, para servir-nos de uma das mais expressivas observações do immortal pensador de Montpellier, — « os phenomenos mais nobres estão, infelizmente, na dependencia dos phenomenos mais grosseiros.»

* * *

Alongou-se este capitulo, não porque intencionalmente o quizessemos, mas por assim o exigir a importancia do assumpto.

Agora, para dar-lhe remate que se exorne de brilho, recorramos á graciosa lenda com que F. Loliée (*op. cit.*, 178-179) refere como foi que no sólo italiano se veiu a achar um dia a imagem da Belleza perdida, da Belleza que se julgava estivesse morta, porém que estava apenas adormecida.

Eis a formosa allegoria:

— « Foi num dia de floração primaveral, 18 de abril de 1485. Operarios lombardos, que excavavam a terra na Via Appia, em Roma, descobriram um tumulo antigo, de marmore branco. Levantada a pedra sepulcral, que pasmosa apparição ! Uma joven morta ahi se revelava com as côres da vida. Pela virtude dos aromas ou pelo prestigio de magia antiga, parecia ella prestes a erguer-se e a reabrir os olhos. As faces eram roseas e os labios sorriam. Que emoção a que despertou essa doce maravilha ! Reuniu-se o povo, como que embriagado de amor e de enthusiasmo. Em seu leito eburneo, foi a Virgem conduzida para o Capitolio. A cidade toda accorreu a contemplal-a longamente, naquelle encanto silencioso, quasi divino, a tal ponto que a Egreja se alarmou. Iria nascer um culto novo, um culto impio, aos pés do idolo adormecido? O papa ordenou que a joven fosse retirada do Capitolio, a favor das sombras da noite, e de novo inhumada em segredo. Mas, disse o poeta, não tinha sido emvão que os homens lhe haviam contemplado o semblante: — Ella era *a Belleza antiga; por tel-a sómente entrevisto, poz-se o mundo*

a reflorir. Apenas a bella resuscitada se mostrara em sua sobria elegancia, ficaram todos deslumbrados.

« A natureza tinha sido reencontrada, atrás dos véus que desde muito a occultavam, os véos espessos da escholastica e do ascetismo monachal. Ella reapparecia, provocando primeiro a curiosidade do descobrimento, depois o enthusiasmo artistico e poetico, — reunindo o culto da Belleza e da Força, — e, por fim, a consagração gloriosa de um modelo ideal, que, do paiz mais vizinho da civilização antiga, da Italia pagã, havia de ganhar pouco a pouco, modificando-se no caminho e adaptando-se aos caractéres differentes das raças, a França e a Espanha, a propria Allemanha e a Inglaterra. »

VI

Alta Renascença italiana (seculo XIII a meiados do seculo XV)

O ultimo seculo do regimen catholico-feudal « é o mais bello da edade-média e um dos mais bellos da historia da civilização ».

Na França, — é o seculo de S. Luiz, — o derradeiro abencerrage das Cruzadas, — é o apogeu do estilo ogival, é o ninho dos troveiros, é o derramamento da civilização, pela arte, pela lingua, pela politica sobre quasi toda a Europa e até sobre a Asia-Menor; na Allemanha, é o seculo dos Hohenstaufen e dos Minnesinger; na Inglaterra, é o seculo de Rogerio Bacon e da « Magna-Charta »; na Espanha, é o seculo em que os mouros recuam vencidos para os lindes maritimos de Granada, á espera de que Fernando e Isabel definitivamente os expulsem; em Portugal, é o seculo em que se remata a integração territorial e em que funda d. Diniz a universidade de Coimbra.

A Italia, a seu turno, caracteriza-se, no seculo XIII, por uma fecunda actividade politica, religiosa, intellectual e artistica. Montam-se universidades, ou por iniciativa das cidades livres, ou graças ao esclarecido influxo de Frederico II, de quem se conhece a famosa circular com que offereceu ás escolas superiores da peninsula uma collectanea de traducções latinas das obras de Aristoteles, executadas, a mando seu, por Miguel Scot. S. Francisco de Assis e S. Domingos, como já vimos, installam as novas ordens religiosas, destinadas a moralizar o clero degenerado. E, emquanto Dante creava a verdadeira poesia e Giotto creava a verdadeira arte

plastica, Santo-Thomaz rematava o edificio da metaphysica espiritualista. A escholastica, entretanto (*vide* Mabilleau, *op. cit.*, 86-87), não proporcionou, felizmente, á Italia o surto de nenhuma systematização escudada nas theorias da « Summa theologica ». A faina philosophica estava alli reservada para o seculo XV e para o seculo XVI, em que appareceram os dois maiores pensadores italianos da edade moderna: — Pietro Pomponazzi, mantuano, nascido em 1462, e Cesare Cremonini, ferrarez, nascido em 1550.

No seculo XIII é que se estréa fecunda a Renascença italiana, porque só então é que se abandonam de todo os modelos architectonicos, esculpturaes e pictoricos de Bysancio, cuja rigidez, imperfeição linear e falta de vida não conseguiam ser disfarçadas pela « riqueza de côr dos mosaicos, pelos metaes preciosos, pelas vidrarias scintillantes, través as quaes se coava o ouro inflammado dos poentes », na linda phrase de E. Valton (93); só então é que em grande parte se desvanecem os lobregos terrores do inferno, que torturavam em vida os pobres espiritos medievaes; só então é que, inspirando-se nas producções estheticas da Grecia e de Roma, bem como nas obras-primas das cathedraes gothicas, surge na Italia uma arte mais humana, mais viva, que, quer se chame *realismo*, quer se chame *naturalismo*, consiste apenas em obedecer á fórma geometrica dos elementos observados no mundo exterior, em dar ás figuras o movimento, as proporções e a expressão naturaes, e, finalmente, em pôr alma nessas concepções reaes ou phantasticas da existencia. Ainda a este aspecto, o papel do sentimento foi inquestionavelmente superior ao da intelligencia. Bem o comprehendeu Vasari (*apud* Dumesnil, *op. cit.*, 60), que, falando do momento em que cairam em deshabito as praticas da arte bysantina no seio da Italia, teve estas palavras profundas: — « A arte moderna nasceu no dia em que se poz um ar de mais bondade nas cabeças ». Assim, o facto indubitavel é que a Renascença surgiu na Italia, quando alli houve *più di bontà* nas almas e nos corações (94).

(93) « Les monstres dans l'art » (Paris, 1905), 101.

(94) Eis como Burckardt (*op. cit.*, I, 216) resume admiravelmente os factores politico-sociaes: — « Sómente no seculo XIV foi que a

Não contestaremos as theorias recentes que fazem esse movimento haurir grande parte das suas impulsões iniciaes nos modelos gothicos. Notaremos apenas que essas impulsões só podiam dar-se, como realmente se deram, no seculo XIV, prolongando-se ainda, embora cada vez mais diminuidas de intensidade, até dois centennios depois, que foi quando, dil-o S. Reinach (*op. cit.*, 145), «a esthetica greco-romana tomou definitivamente a primazia e começou o movimento de propaganda offensiva, que lhe assegurou o dominio até aos dias de agora».

Devemos assignalar que é impossivel proceder á apreciação da alta Renascença italiana discriminadamente pelas tres modalidades das artes representativas ou ainda por escolas regionaes. Com effeito, nesta phase syncretica da luminosa revolução da esthesia humana, os artistas são ao mesmo tempo architectos, esculptores e pintores, e a sua actividade não se limita á terra do berço, mas expande-se largamente pela superficie da Patria.

Diremos, comtudo, que este primeiro vicejar das artes na peninsula central do Mediterraneo teve por fócos exclusivos Siena e Florença e extendeu-se até meiados do seculo XV.

Si tivessemos de encarar syntheticamente o assombroso movimento da alta Renascença italiana, fal-o-iamos personificando-o em seus dois maximos expoentes: — Dante, o fundador da epopéa moderna, e Giotto, o fundador da pintura moderna.

Mas, considerado analyticamente, e no rigoroso ponto de vista das artes plasticas, póde elle ser dividido em tres periodos capitaes, que attendem sufficientemente á justa importancia dos corypheus e á delimitação temporal mais approximadamente exacta, pela maneira seguinte: — I) Periodo de Nicola d'Apulia ou preponderancia da esculptura (de

Italia toda inteira se apaixonou pela antiguidade. Para que este facto se produzisse, eram imprescindiveis certas condições de existencia que não se encontravam sinão nas cidades italianas: reuniões e egualdade effectiva da nobreza e da burguezia; formação de uma sociedade que experimentava a precisão de cultivar a intelligencia e que para isso dispunha de lazer e de meios».

meiados do seculo XIII a meiados do seculo XIV); II) periodo de Giotto ou surto da pintura moderna (de fins do seculo XIII a fins do seculo XIV); e III periodo de Masaccio, Donatello e Brunelleschi ou da pintura naturalista, da esculptura naturalista e da architectura moderna (de fins do seculo XIV a meiados do seculo XV).

I) *Periodo de Nicola d'Apulia ou preponderancia da escultura (de meiados do seculo XIII a meiados do seculo XIV).*

Encetando pelo seculo XII em fóra um realismo *à outrance*, que nas portas e fachadas das egrejas vinham inscrevendo Barisano da Trani e varios esculptores anonymos, em completa ruptura com a tradição bysantina, a plastica italiana encontrou o seu genio em Nicola d'Apulia, a quem E. Bertaux (95) reivindicou o verdadeiro berço, e cuja existencia se extendeu de 1206 a 1280 (96). Deste homem extraordinario, cuja apparição no seio da da edade-média é «quasi inexplicavel», diz W. Lubke (*op. cit.*, I, 416) que «produziu desde o meiado do seculo XIII uma série de obras, nas quaes se vê a arte antiga renascer de subito, esplendorosamente. Reinado ephemero, é verdade, mas de brilho maravilhoso, incomparavel. O seu estilo não o vincula nem ás escolas da Allemanha, como se tem querido pretender, nem ainda ás da Italia meridional: elle não procede sinão do seu proprio genio e do estudo da antiguidade» (97). Devem-se-lhe: o «Descimento da cruz», executado na cathedral de Lucca; o ediculo chamado «pulpito do baptisterio de

(95) «L'art dans l'Italie méridionale» (Paris, 1903), I, 787.

(96) Quanto ás datas e gnaphia de nomes proprios, cumpre-nos declarar que nos guiámos principalmente, no que diz respeito á Italia, pela ainda recente 2ª edição da «Storia dell'arte italiana» de Luigi Serra (Casa Vallardi, 1913), assim como, subsidiariamente, pelos monographistas allemães, que em taes investigações são de minucia e probidade inatacaveis.

(97) Preferimos o juizo de W. Lubke ao de S. Reinach sobre Nicola d'Apulia, porque o autor allemão está de accôrdo com a these que defendemos, e, a nosso ver, com a verdade, ao passo que o escriptor francez exaggera o papel da influencia celto-germanica no surto da alta Renascença italiana.

Pisa », — a sua obra-prima, — onde elle esculpiu o « Nascimento do Christo », a « Adoração dos reis magos », « Jesús conduzido ao templo », a « Crucifixão » e o « Juizo-Final »; varias figuras do Campo-Santo de Pisa; a arca de S. Domingos, na egreja dos Dominicanos de Bolonha; o pulpito do *duomo* de Siena; e, por fim, tambem se lhe attribue a decoração da bella fonte de Perugia. Nicola d'Apulia, em summa, conforme o douto parecer do historiador teutonico acima citado, foi « o renovador da arte italiana, á qual transmittiu uma herança desde esse tempo inalienavel: o genio da antiguidade ».

Deixou « o renovador da esculptura » um filho ou afilhado, Giovanni Pisano (1250?-1328?), que, a principio collaborador do pae, depois reagiu contra a restauração muito absoluta da antiguidade por este realizada, e veiu a tornar-se um « artista energico, apaixonado, convicto, fecundo e forte », segundo a phrase enthusiastica de W. Lubke. Devem-se-lhe: — as esculpturas executadas no pulpito de Santo-André de Pisa, — a sua obra-prima, — e onde se vêem a « Natividade », a « Adoração dos Magos », a « Degollação dos innocentes », a « Crucifixão » e o « Juizo-Final »; trabalhou no tumulo de Bento XI; na egreja de S. Domingos, em Perugia; no pulpito do *duomo* de Pisa; e é delle a « Virgem com o menino Jesús », esculpida numa das portas meridionaes da cathedral de Florença. O historiador allemão, de quem nos estamos soccorrendo para este resumo, assim conclue a sua apreciação sobre Giovanni Pisano: — « Giovanni deixou uma escola numerosa cujos trabalhos multiplos, altares, pulpitos, tumulos, espalhados por toda a Italia, testimunham a influencia extraordinaria por elle exercida na arte da sua Patria ».

Poder-se-ia encerrar este periodo com o « original e distincto » discipulo de Giotto (de Giotto, que, por sua vez, recebera inspirações de Giovanni Pisano, como assegura S. Reinach), que foi Andréa Pisano (1270?-1350), celebrizado pelas portas occidental e meridional do baptisterio de Florença, onde elle esculpiu vinte e oito assumptos, consagrados á vida de S. João Baptista e á representação das virtudes e vicios.

Mas sabe-se que tambem pertenceram a esta época os artistas: Arnolfo di Cambio (1232-1302?), que deixou varios

trabalhos em Roma; Agostino e Agnolo di Siena, que esculpiram, em 1330, para a cathedral de Arezzo, o cenotaphio do bispo Guido Tarlati; Giovanni di Balduccio, autor da arca de Pedro-Martyr, em 1333, na egreja de Santo Eustorgio de Milão; Giovanni di Francesco e Betto di Francesco, que executaram, de 1369 a 1375, o altar do *duomo* de Arezzo.

Do grande mestre florentino Andréa di Cione, mais conhecido pelo nome de *Orcagna*, esculptor, architecto e pintor, trataremos mais adeante, pois não foi tanto pelo escopro, como pelo pincel, que elle eternizou o seu nome na alta Renascença italiana.

II) *Periodo de Giotto ou surto da pintura moderna (de fins do seculo XIII a fins do seculo XIV)*.

No prefacio da « École florentine » (98), Paul Mantz attribue a Margaritone d'Arezzo (fallecido presumivelmente em 1293) a iniciativa de romper com a somnolencia bysantina, pondo na pintura religiosa um sentimento mais intimo e mais pessoal, como se vê das representações do Christo, que deixou.

Com effeito, devam-se ensaios, por esse tempo, em varios pontos da Italia, para a libertação decisiva da arte, que assim apparelhava as asas para o grande vôo em demanda de melhores modelos e de novos ideaes. Sabe-se que floresceram então mosaicistas famosos, como Jacopo Torriti e Andréa Tafi. Dessa epoca é tambem Giunta Pisano, que floresceu na primeira metade do seculo XIII.

Mas, antes de tratarmos de Giotto, cumpre-nos consagrar algumas palavras á chamada escola sieneza, que apresenta no seculo XIII dois pintores notaveis: Guido da Siena, o autor da « Madonna » da egreja de S. Domingos, e Duccio di Boninsegna (1255-1319), cujas pinturas, outr'ora traçadas no altar-mór da cathedral de Siena, mostram, como assevera S. Reinach (99), ter sido elle o primeiro que « transformou

(98) *In* « Histoire des peintres de toutes les écoles » (Paris, 1876), por Ch. Blanc e P. Mantz.

(99) *Op. cit.*, 146. Cf. W. Lubke (*op. cit.*, I, 423), para quem Duccio, « bysantino ainda, por educação, sabe, comtudo, desviar-se da róta batida e achar em si mesmo a expressão calorosa, ideal, da

em verdadeiros quadros, isto é, em aggrupamentos artisticos de figuras, as chronicas pintadas da edade-média, que as almas piedosas tinham decifrado durante seculos, qual si foram uma especie de Biblia dos illetrados». Diz P. Mantz (*loc. cit.*) que, «no grande concerto que encantou o fim do seculo XIII», não se sabe bem si foi Florença ou Siena que fez ouvir a primeira nota. Entre os artistas de que foi predecessor Duccio di Boninsegna, merecem nomeados: os dois irmãos Pietro e Ambrogio Lorenzetti, ao ultimo dos quaes se devem as grandiosas allegorias que representam «O bom governo» e «O mau governo», executadas de 1337 a 1343 no palacio publico de sua terra natal; e Simone Martini (1283-1344), que conheceu e retratou a *Madonna Laura*, tão exaltada pela lyra de Petrarcha, e foi amigo deste, indo morrer em Avinhão, depois de haver traçado varias pinturas celebres pela tonalidade clara. Ao alvorecer do seculo XV, já estava exgottada a inspiração desta escola, supplantada tambem pelo esplendor da de Florença. W. Lubke (*op. cit.*, II, 89) julga-lhe o declinio em poucas e conceituosas palavras: — «Enclausurada em sua veia elegiaca, conservou-se extranha aos progressos da arte; deixou passar, sem que se lhe reunisse, a illustre cohorte dos pintores do seculo XV, e, finalmente, crystallizou-se numa tautologia esteril».

A pintura florentina inicia-se com Cimabue (Cenni di Pepi (1240?-1302?), a quem S. Reinach, seguindo uma certa corrente moderna de criticos allemães, nega até a qualidade de autor de quadros, dando-o como um simples mosaicista, quanto mais o ter sido o descobridor do talento de Giotto. Não podemos, entretanto, acompanhar nisso o erudito escriptor, porque, além das asserções de Vasari (*apud* Taine, «Voyage en Italie», II, 115-117), ha o depoimento incontroverso do Dante, contemporaneo dos dois artistas e provavelmente amigo do que era da sua edade (o poeta immortal

belleza e da vida». Vê-se, pois, que Duccio foi o Giotto da escola sieneza, mas, não obstante o seu valor, não póde ser equiparado ao inclito innovador florentino. Ainda sobre Duccio, *vide* Taine, «Voyage en Italie», 59-60.

nascera em 1265), e que, falando de Oderisi (*Purgatorio, XI*, 80-81),

> «L'onor d'Agobbio, e l'onor di quella arte
> Che *alluminare* è chimata in Parisi»,

assim faz falar o illuminurista de Gubbio, tambem famoso no fim do seculo XIII (vs. 94-96):

> «Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora a Giotto il grido,
> Sì che la fama di colui è oscura...»

E' difficil empresa o resumir, de modo claro e proveitoso ao nosso intento, tudo quanto, — afóra Dumesnil, Taine, P. Mantz, W. Lubke, R. Peyre e S. Reinach, cujas obras frequentemente estamos citando, — vem sobre Giotto em trabalhos ainda recentes de Thode, Perkins, Müntz, Zimmermann, Ruskin e outros.

Giotto (100), nascido em 1266 e fallecido em 1334, foi pintor, esculptor, architecto, engenheiro-militar e poeta. Acceite-se ou não a lenda da sua origem humilde (101), tenha tido por mestre a Cimabue ou ao mosaicista romano Pietro Cavallini (1250?-1330), — o certo é que elle, como bem pondera R. Peyre, foi «um genio comparavel aos maiores, e, si houvesse apparecido dois seculos mais tarde, teria hombreado com Raphael e Miguel-Angelo», foi «não só um artista inspirado, como tambem um dos homens mais sabios, um dos espiritos mais profundos do seu tempo... Foi, com effeito, o creador da pintura moderna, pela variedade que

(100) O verdadeiro nome é Ambrogio di Bondone. De Ambrogio deriva o diminutivo *Ambrogiotto* e deste o hypocoristico *Giotto*.

(101) De diversos assumptos tratados em Santa-Maria dell'Arena e do quadro «S. Francisco prégando ás aves» (museu do Louvre), conclue R. Peyre (*op. cit.*, 392-393, nota) que Giotto soube aproveitar-se do que observou como zagal: — «Os animaes que introduz em suas obras são sempre traçados com um justo sentimento de fórma, que falta aos artistas da grande Renascença, sobretudo a Raphael e Correggio».

deu á composição e á expressão, pelo sentimento da natureza e da vida que introduziu em suas figuras».

Citando adeante a phrase de Vasari: — «Trabalhou em tantas obras, que, si se contasse, ninguem o acreditara», — diz Taine («Voyage en Italie», II, 117) que «Giotto descobriu o bello, pela viva invenção espontanea de um genio completo, feliz e até alegre, á italiana. Nascido embora num seculo mystico, elle não era mystico, e, si foi amigo do Dante, não se parecia com este. Antes de tudo, foi um espirito abundante, variado, facilmente e ricamente creador: em Florença, Assis, Padua, Roma, Ferrara, Rimini, ha capellas e egrejas inteiras pintadas por elle».

Tres obras capitaes bastam a immortalizar o extraordinario artista: as pinturas da capella do Bargello (Florença), onde ha, tambem delle, um retrato do Dante quando moço; as da egreja de S. Francisco, de Assis, onde traçou toda a vida do orago e deixou nas abóbadas a representação symbolica dos tres votos da ordem, a «Pobreza», a «Castidade» e a «Obediencia»; e as *a-fresco* do templo de Santa-Maria dell'Arena, de Padua, das quaes diz Lafenestre que «toda a pintura do futuro ahi foi presentida e preparada». Si é certa, como relata J. J. Ampère (102), a tradição de que com Giotto aprendeu a desenhar o grande Dante, nada obsta o acreditar-se que este tenha collaborado com aquelle, como affirma R. Peyre, na composição das allegorias de Santa Maria dell'Arena.

Podem as figuras de Giotto (que foi um dos primeiros artistas que fizeram verdadeiros retratos) resentir-se de imperfeições anatomicas, porém «cada um dos seus movimentos corresponde á realidade, e só o gesto indica, com uma precisão pungente, os sentimentos mais intimos, ainda os mais violentos» (103).

(102) «La Grèce, Rome et Dante» (Paris, 1884, 6ª ed.), 290.

(103) Sobre o aspecto psychologico da esthetica de Giotto merecem lidos os trabalhos de Zimmermann, «Giotto und die Kunst Italiens im Mittelater» (Leipzig, 1899-1900), e de J. Ruskin, «Giotto and his works in Padua» (Londres, 1900). Na «Revista Americana», n. 3 do anno VI (dezembro de 1916), ha um lindo artigo de Ronald de Carvalho, sob a epigraphe «O gesto nas figuras de

Por causa da immensa superioridade de Giotto, ficaram sem grande relevo os seus proselytos, os *giotteschi*, que por todo o seculo XIV prolongaram, principalmente na arte toscana, o caracter e a doutrina do fundador da escola. Os seus discipulos mais conhecidos não foram propriamente o neto e o bisneto, Stefano e Giottino (este, autor de interessantes pinturas sobre o tumulo de Bettino dei Bardi); foram antes, além de Maso di Banco, Bernardo Daddi, Giovanni da Milano e Francesco Neri: Taddeo Gaddi (1300?-1366), o mais famoso de todos, que lhe succedeu no *Campanile* de Florença e deixou uma « Vida da Virgem », dedicando-se depois á industria bancaria; o filho deste, Agnolo Gaddi (1333-1396), mestre de Cennino Cennini, que, no seu « Libro dell'arte », documentou aquella epoca inolvidavel. Ligam-se ainda á escola de Giotto: Nicola di Pietro (fallecido em 1390); e Spinello Aretino (de Arezzo), que pintou com muito *humour* scenas da vida de S. Bento na egreja de San-Miniato.

O mais notavel discipulo e successor de Giotto, na pintura, foi Andréa di Cione (1308?-1368), mais conhecido por *Orcagna*, que teve um irmão e collaborador por nome Bernardo. Além de outros trabalhos de esculptura e de pintura, attribuem-se-lhe tambem, á fé tradicional de Vasari (contestada por Crowe e Cavalcaselle), o « Juizo-Final » e o « Triumpho da Morte » do Campo-Santo de Pisa. Neste cemiterio, dil-o bem Dumesnil (*op. cit.*, 42), « realiza-se a mysteriosa transição da edade-média para a Renascença. Alli começa Giotto a liberdade e alli remata Orcagna o terrorismo mystico da velha Egreja; mas a phantasia logo o exalça nas asas do Dante, e elle transfigura os typos que visa a consagrar ». Não foi propriamente o « Decameron » de Boccacio, como affirma Lubke, o que alli poz o genial artista; foram,

Giotto ». E o inspirado poeta Luiz Murat assim já se havia pronunciado sobre o grande fundador da pintura moderna (« Ondas », Rio de Janeiro, 1890, pags. 250):

« Giotto é o hymno da téla, a alegria italiana,
Vibrante em cada traço, audaz em cada tom.
As suas virgens tem a graça e a voz humana,
O colorido vivo e triumphal do som ».

sim, os « Triumphos » de Petrarcha e a « Divina Comedia » do immortal florentino. Da assombrosa composição, « shakespeareana antes de tempo », na phrase suggestiva de P. Mantz (*op. cit.*, V), não conhecemos melhor descripção que a dada pelo poemeto « Le Campo-Santo » de A. Barbier (104). Deploramos não dispor de bastante espaço para inserir aqui os formosos alexandrinos em que o olympico poeta de « L'idole » movimenta as cavalgadas, os banquetes, os idyllios, toda a alegria pagã e sensual da empolgante pintura, fazendo-os deter-se de subito ante as mais horridas miserias da existencia e ante a pavorosa apparição da Morte, que é afinal a soberana que triumpha de tudo e de todos.

Deante de tão portentoso artista, era natural ficassem na penumbra outros que, de 1350 a 1450, exerciam na Italia a sua actividade e que tambem soffreram o influxo de Giotto, como Altichieri da Zevio, Gentile da Fabriano, Antonio Vivarini e Giovanni Alemano, a alguns dos quaes havemos ainda de referir-nos mais adeante. De Colantonio del Fiore, de quem se disse que foi « o derradeiro pintor da edade-média ou o primeiro da Renascença », duvida-se hoje, até, que tenha existido.

Póde-se considerar extincta a escola giottesca nos fins do seculo XIV ou aos primeiros diluculos do seculo XV, que foi quando surgiu na Italia a escola naturalista de Masaccio. Esta creança genial, sob as irradiações da alma de Giotto e da alma de Orcagna, foi quem soube crear uma nova formula da arte.

III) *Periodo de Masaccio, Donatello e Brunelleschi, ou da pintura naturalista, da esculptura naturalista e da architectura moderna (de fins do seculo XIV a meiados do seculo XV).*

Assim como, antes do naturalismo de que foi Donatello o introductor na esculptura, surgiram os lavores de Ghiberti, — assim tambem, antes de apparecer « o mais ousado pioneiro da pintura moderna », como de Masaccio diz Lubke (*op. cit.*, II, 158), foi elle precedido pelo pintor veronez Pisanello (Vittore Pisano, 1397-1456), creador da escola dos medalhistas; por Gentile da Fabriano (1370-1428), que « ebbe

(104) « Iambes et poèmes » (Paris, 1861, 12ª ed.), 111-124.

la mano simile al nome », no expressivo dizer de Miguel-Angelo; e pelos florentinos Andréa del Castagno (Andréa di Bartolomeo, 1390-1457), autor do admiravel « Pippo Spano », Paolo di Doni (1397-1475), conhecido por Paolo Uccello, por causa do seu amor ás aves, e Tommaso di Cristoforo di Fino, vulgarmente chamado Masolino da Panicale (por nascido em Panicale por 1383), fallecido em 1440. Paolo Uccello, cujo *chiostro verde* de Santa-Maria Novella tanto se celebrizou, foi o primeiro pintor de batalhas e mais que ninguem contribuiu a propagar o estudo da perspectiva na Italia. Refere delle Dumesnil (*op. cit.*, 71), baseado em Vasari: — « Paolo Uccello, que desvendou o caminho a Masaccio, applicou-se sem descanso, durante a sua longa e triste vida, ás pesquisas mais arduas da perspectiva, que o retiveram até morrer na pobreza e obscuridade. No seu ultimo periodo de existencia, não saia mais de casa, e a esposa contava que, como ficasse elle toda a noite no gabinete de trabalho, lhe respondia a ella, que o chamava para deitar-se: — *Oh! que doce coisa que é a perspectiva!* »

A todos elles e ao seu proprio mestre Masolino, embora de muito os precedesse na morte, sobrepujou desde cedo « a maior figura do seculo XV, antes de Leonardo, Miguel-Angelo e Raphael », no conceito de W. Lübke.

Tommaso di Ser Giovanni, popularmente conhecido por Masaccio (105), nasceu em 1401 e morreu em 1427 ou 1429. As suas pinturas *a-fresco*, da capella Brancacci, na egreja florentina de Santa-Maria del Carmine, patenteiam que elle foi um dos primeiros que souberam estudar o nú e o escorço, observar a perspectiva e traçar retratos inimitaveis em ponto grande. De suas figuras empannejadas affirma W. Lubke que nem Raphael nem o proprio Miguel-Angelo as fizeram melhor; Lafenestre affiança que só elle logrou « realizar o accôrdo do ideal e do real, da poesia e da exactidão, da grandeza e da verdade »; e Dumesnil, exclamando que elle trazia não se sabe que flor moral mais fecunda que toda realização,

(105) De *Tommaso*, por apherese, resulta *Maso*, que, com os suffixos diminutivos *lino* e *accio*, produz os hypocoristicos *Masolino* e *Masaccio*, applicados, no caso pertinente, ao mestre e ao egregio discipulo.

diz que os assumptos tratados por seu pincel não eram frios nem convencionaes, porque o joven artista ia surprehendel-os no coração do povo, durante a impressão ainda quente da lenda.

Sabe-se que o genio precoce foi apagado pela morte aos 26 ou 27 annos, «nel bel del fiorire», diz Vasari, que admitte a hypothese de ter sido Masaccio envenenado e accrescentando que foi enterrado nos Carmelitas de Florença sem a menor inscripção epitaphica, «per essere stato poco stimato vivo» (106).

A. Barbier (*op. cit.*, 125) resumiu essas tradições num interessante soneto, que assim traduzimos:

«MASACCIO

Ah! si existem no mundo aspectos dolorosos,
Quadros que ferem fundo o coração mais frio,
E' Florença a soffrer annos e annos a fio,
E' o pallido tropel de artistas inditosos...

Ês tu, joven pintor de incomparavel brio,
Ês tu, Masaccio, tu, de cabellos sedosos
E longos, a findar teus dias luminosos,
Pobre victima, em flor, de um destino sombrio...

Golpeou-te a morte, quando occupavas na téla
Ambas as mãos, e ao céu da Arte, — sublime estrella, —
Arrebatou-te cedo, antes do teu trintennio,

E ao veneno lethal, que te arrancou a palma,
Apagou tua chamma e devorou tua alma,
De nada te valeu o antidoto do genio!»

Apesar de morrer tão prematuramente e de ter um fim tão triste, Masaccio exerceu grande influencia em seus contemporaneos e discipulos, dominando tambem, como Giotto, a geração que se lhe seguiu e que não o excedeu.

Guido di Pietro da Vicchio ou fra Giovanni da Fiesole (1387-1455), com razão alcunhado de *fra Angelico*, foi o

(106) Cf. P. Mantz (*op. cit.*, art. «Masaccio») e Taine, «Voyage en Italie», II, 142-143.

ultimo representante da escola giottesca, aperfeiçoado pela lição das pinturas de Masaccio. Delle diz judiciosamente Reinach (*op. cit.*, 148): — «E' o pintor por excellencia do christianismo, seguindo a S. Francisco. Ninguem exprimiu melhor do que elle a alegria de crer, a doçura de soffrer pela fé, a beatitude dos eleitos... As suas Virgens e os seus Anjos encantam-nos a principio e cansam-nos depois pela suavidade; fôra para desejar ver alguns lobos nesse curral devoto...»

Além de fra Angelico e do seu auxiliar e discipulo predilecto Benozzo Gozzoli (1420-1497), o mais ingenuo pintor da Renascença, que parecia traduzir «sonhos dourados de creança», filiam-se ao grupo que recebeu a influencia de Masaccio artistas eminentes como: fra Filippo Lippi (1412-1469), seu imitador Pesellino (Francesco di Stefano, 1422-1457); Piero della Francesca (1420-1492) (107), «cujas figuras hirtas e pallidas têm algo de inquietante e espectral» (diz Reinach), e seu proselyto fra Carnevale (trabalhou entre 1451 e 1472), autor de uma poetica «Natividade»; Alesso Baldovinetti (1425-1499), Antonio del Pollajuolo (1432-1498), Piero del Pollajuolo (1443-1496), Melozzo da Forlí (1438-1494) e Antonello da Messina (fallecido em 1479), o primeiro que espalhou pela Italia o processo da pintura a oleo. A varios destes havemos ainda de referir-nos mais adeante.

Lorenzo Ghiberti (1381-1455), encarregado, em consequencia de um concurso a que compareceram todos os grandes esculptores da Italia, de executar as portas septentrional e oriental do baptisterio de Florença, mereceu que Miguel-Angelo, julgando-as mais tarde, as achasse dignas de figurar á entrada do céu. Os seus baixos-relevos de assumptos bi-

(107) A este contemporaneo de Paolo Uccello é que se deve um compendio sobre a perspectiva, que ficou manuscripto; e accusa-se Luca Pacioli de ter-se apropriado de seus trabalhos e notas, para compor o tratado da «Divina proporzione». Cf. Ch. Blanc e P. Mantz, *op. cit.*; e Luigi Serra (*op. cit.*, 307), que escreve Piero della Francesca, mas informa que o verdadeiro nome é Piero di Benedetto dei Franceschi.

blicos, á maneira de quadros com planos em perspectiva, inspiraram toda a escola florentina.

Mas o verdadeiro fundador da esculptura moderna é Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1382-1466), que não hesitou em sacrificar a belleza ao caracter, como o attestam seus muitos lavores, quaes o « S. João Baptista », o « Zuccone » (retrato do Poggio), « Gattamelata » (a primeira estatua equestre fundida em bronze e levantada na praça publica, após o advento do christianismo) e outros.

Discipulos e sequazes de Donatello foram, entre outros: Verrocchio (1435-1488), que no monumento a « Colleoni » em Veneza creou, dil-o S. Reinach (*op. cit.*, 154), « a mais bella figura equestre da Renascença », e Desiderio da Settignano (1428-1464). A' escola de marmoristas, de que foi chefe o autor do « Monumento a Carlo Marsuppini », pertencem: Mino da Fiesole (1430-1484), Bernardo Rossellino (Bernardo di Matteo Gamberelli, 1409-1464) e seu irmão Antonio (1427-1478), que esculpiram retratos, baixos-relevos votivos, altares e tumulos. Desta epoca é tambem Luca della Robbia (1400-1482), « cujos baixos-relevos esmaltados e polychromos foram uma das fontes do genio de Raphael », industria que foi continuada, até cerca de 1530, por outros membros da familia, Luca, Giovanni, Girolamo e Andréa della Robbia (este, 1435-1525). Ainda á escola florentina se liga Jacopo della Quercia (Jacopo di Pietro, 1374-1438), cuja originalidade se revelou na « Fonte Gaia » de Siena, assim como o lucquez Matteo Civitali (1436-1501), autor da « Eva » da cathedral de Genova.

O maior esculptor da Italia, entre Donatello e Miguel-Angelo, foi o florentino Andréa Contucci (1460-1529), chamado o *Sansovino*, autor do grupo « O baptismo do Christo » do baptisterio de Florença (Andréa Contucci, como veremos mais adeante, trabalhou nove annos ao serviço do rei de Portugal, d. João II), e cujo discipulo e conterraneo, Jacopo Tatti (1485-1570), tambem herdeiro do agnome famoso, exprimiu nobremente, conceitúa Reinach, « o genio escultural da Renascença, porque soube, como Raphael na pintura, conciliar o espirito classico e o espirito christão ».

Brunelleschi (Filippo Brunelleschi, 1377-1446), florentino, já notavel como esculptor, entregou-se exclusivamente

á architectura e foi o verdadeiro fundador desta, na primeira Renascença: elevou a cerca de cem métros de altura a cupola da cathedral de Florença (108) e começou o palacio Pitti, acabado por Bartolomeo Ammanati (1511-1592) em 1568.

São sequazes ou discipulos de Brunelleschi (109): — Michelozzo Michelozzi (1391-1472), constructor do palacio Medicis (depois Riccardi); os irmãos Giuliano da Majano (1432-1490), que terminou a capella Pazzi, e Benedetto da Majano (1442-1497), que iniciou em 1489 o palacio Strozzi; Leon Battista Alberti (1404-1472), que, segundo Peyre (*op. cit.*, 400), em Rimini e em Mantua «começou a introduzir na architectura os exaggeros da imitação classica», tendo deixado tres compendios relativos á arte que cultivou («De re aedificatoria», «Trattato di architettura» e «I cinque ordini architettonici»); e os irmãos Giuliano da San-Gallo (1445?-1516), constructor da egreja da Madonna delle Carceri, e Antonio da San-Gallo (1455-1534), engenheiro militar, que fortificou o castello de Sant'Angelo.

A alta Renascença foi, assim, um como energico preparo da grande Renascença, — a epoca mais gloriosa da evolução humana para as tres artes representativas.

(108) Edificio romano, começado em 1294 por Arnolfo di Cambio e modificado, a partir de 1357, por um plano de Francesco Talenti, o mesmo que acabou em 1358 o *Campanile*, como successor de Giotto. Referindo-se á capacidade assombrosa de Brunelleschi como architecto, diz Ch. Blanc («Grammaire des arts du dessin», 304) que «teve o merito de inventar a cupola de abóbada dupla, que permitte dar á abóbada interior uma curva differente da da abóbada exterior, deixando um vacuo entre a convexidade da primeira e a concavidade da segunda».

(109) Referindo-se simultaneamente a Brunelleschi, o architecto do *duomo* de Florença, a Donatello, que decorou de estatuas o *Campanile*, e a Ghiberti, que fez as duas portas do Baptisterio, Taine («Voyage en Italie», II, 108-109) mostra que nasceram quasi ao mesmo tempo, que foram «todos os tres amigos e rivaes, tendo todos os tres começado pela ourivezaria e pela observação do corpo vivo, todos os tres apaixonados pela antiguidade, Brunelleschi desenhando e medindo os monumentos romanos, Donatello copiando em Roma os baixos-relevos e as estatuas, Ghiberti fazendo vir da Grecia torsos, vasos, cabeças, que restaurava, que imitava e que adorava».

VII

Grande Renascença italiana ou Renascença propriamente dita (de fins do seculo XV a meiados do seculo XVI)

Em consequencia dos progressos realizados pela alta Renascença e como ainda se não fizesse sentir o declinio economico-politico das cidades-Republicas, apresenta a Italia, em fins do seculo XV, os maiores artistas que já houve no mundo, artistas completos e insuperaveis em todas as modalidades plasticas, de que deixaram copiosa mésse de lavores. Como que se obscureceu o seculo de Pericles ante o seculo que viu nascer Leonardo da Vinci, Raphael e Miguel-Angelo. Esta é, pois, a *grande Renascença* ou simplesmente a *Renascença*.

Não podemos, por faltar-nos tempo sufficiente e ser assás custoso o espaço, tratar largamente desta época sem precedentes no passado humano e dos innumeros talentos que a illuminaram e glorificaram.

Limitar-nos-emos a effectuar a divisão didactica das escolas e a indicar muito á ligeira o contingente de cada uma para a immensa caudal que inundou então a Italia e da Italia extravasou para o resto da Europa, que, por mais culto, tinha tambem anseios de desedentar-se na limpida torrente da Belleza.

Na rapida synopse a que vemos proceder, conglobaremos as tres artes representativas, porque seria sobremaneira difficil discriminal-as em capitulos especiaes, quando é certo que irradiaram ellas, em harmonioso conjuncto, da alma dos mais eminentes artistas da grande Renascença. Isto era ainda uma prolação do movimento anterior, como acertadamente

observou Ch. Blanc (*in* «Grammaire des arts du dessin», 453-454), nas linhas seguintes, que não podemos furtar-nos ao prazer de inserir aqui: — «Desde Giotto até Raphael, desde os Pisanos até Miguel-Angelo, a esculptura é exercida por pintores; é dramatica, ao ponto que o cinzel e o pincel parecem obedecer ás mesmas leis. As portas do baptisterio de S. João, em Florença, cavam-se como uma téla pintada, nos baixos-relevos de Ghiberti. A intimidade das physionomias, a individualidade das almas, respiram nas figuras de Donatello, cujo naturalismo ingenuo e cuja ternura fazem esquecer a presença do marmore. A estatua equestre de Colleoni, em Veneza, freme sob a mão de Verrocchio. Vem, emfim, Miguel-Angelo, genio altivo e amargo, que passa como um meteóro, e que, em apparencia, é um phenomeno unico, sem ligação com o passado nem com o futuro. Entretanto, elle maneja tambem o buril como uma pluma de canniço. Multiplica os contrastes, as attitudes forçadas, atormentadas. Penetra o bloco com o fogo de um improvisador; ahi faz brincar a luz, e, coisa extranha, elle, que não põe effeito em seus quadros, não o deixa de pôr em suas estatuas. Naquella substancia fria e grave insuffla o seu temperamento pessoal: satura-a de tristeza, imprime-lhe os accentos de um desdém sublime. Para a serena antiguidade, a sombra não fôra mais que a condição do relevo e da luz: Leonardo da Vinci na pintura, Miguel-Angelo na estatuaria, foram os primeiros que fizeram da sombra uma expressão de melancholia, de tristeza, de inquietude, de tudo quanto enturvece a alma».

a) *Escola florentina* (110)

Apresenta esta escola duas phases distinctas, separadas pelo genio de Ghirlandaio. Na primeira, continúa a corrente anterior, masacciana; na ultima prepondera a impressão forte

(110) Consignamos aqui que todas as phrases postas entre aspas, sem immediato chamamento á autoria, são de Reinach, em quem se nos depararam juizos syntheticos mais interessantes sobre os artistas italianos. Os nomes dos artistas são integralmente conservados conforme os respectivos idiomas, vernaculizando-se apenas os já

do pintor da «Vida da Virgem e S. João Baptista», que enche a segunda metade do seculo XV.

De fra Filippo Lippi (em cuja «Natividade», L., a figura da Virgem é o retrato de Lucrezia Buti) o melhor discipulo foi o autor do «Magnificat» e da «Primavera», Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi, 1447-1510), a quem Reinach chama «o *superpintor* dos neurasthenicos do seculo XIX». Filho de fra Filippo e discipulo de Botticelli foi Filippino Lippi (1437-1506), pintor de merito e fecundo. A esta phase pertencem tambem Raffaelino del Garbo (1466-1524), que foi discipulo de Filippino Lippi; Cosimo Rosselli (1439-1507) e seu discipulo Piero di Cosimo (1462-1521), creador de idyllios encantadores e autor da «Morte de Procris» (N. G.), como do lindo retrato de «Simonetta Vespucci».

Vem depois a figura imponente de Ghirlandaio (Domenico Bigordi, 1449-1494), «um Verrocchio seu tanto suavizado» e cuja fama obscureceu a do filho, Ridolfo (1483-1560), e a dos irmãos, David (1451-1525) e Benedetto (1458-1499). Lorenzo di Credi (1459-1537), discipulo de Verrocchio, deixou uma excellente «Virgem em oração». Os ultimos grandes representantes da escola florentina, nesta epoca inolvidavel da grande Renascença, foram fra Bartolomeo della Porta e Andréa del Sarto. Formado na escola de Cosimo Rosselli, fra Bartolomeo della Porta (1475-1517), amigo de Savonarola e colorista de «composições rythmadas, sabiamente equilibradas e pyramidantes», influiu em Raphael, quando este era joven, e, além de Mariotto Albertinelli (1474-1515), cuja obra mais caracteristica é a «Visitação», teve tambem por imitador a Andréa del Sarto (1486-1531) (111), o maior colorista da escola florentina (*a-fresco* da

consagrados pelo uso, como Ticiano, Miguel-Angelo, Raphael. As obras indicadas são as mais primas ou as unicas que restam ou as mais encontradiças nos classicos museus de arte. As maiusculas *L.*, *N. G.* e *M.* designam «Louvre», «National Gallery» e «museu de Madrid».

(111) R. Peyre (*op. cit.*, 454) conta que del Sarto morreu de desgostos, por ter, devido a suggestões da esposa, gasto com esta e comsigo uma avultada somma, que Francisco I lhe havia confiado para adquirir obras de arte na Italia.

Annunziata), a quem os contemporaneos chamaram de « pintor sem defeito », e que na « Madonna delle arpie » creou um novo typo de Virgem, merecendo de Winkelmann (*op. cit.*, I, 482) o elogio de que « nenhum pintor moderno representou melhor do que Andréa del Sarto a fórma de um seio virginal ». Discipulos de Andréa del Sarto foram: o Pantormo (Jacopo Carrucci, 1494-1557), que deixou uma « Venus » « quasi insolente de força e de vida » (na phrase de Lubke), Franciabigio (1482-1535) e o Bachiacca. (Francesco Ubertini (1494-1557). O Rosso (Nanni di Bartolo, 1496-1541) pertence menos á Italia que á França, onde foi um dos fundadores da chamada « escola de Fontainebleu », e Macherino da Siena (Domenico Beccafumi, 1484-1549) logrou grande nomeada como o maior dos incrustadores de figuras em pedra (*vide* Taine, « Voyage en Italie », II, 54-55). Assim, com Giorgio Vasari (1512-1574), o illustre historiador da arte italiana que se entregou ao *maneirismo* na pintura, e Angiolo Bronzino (1502-1572), retratista de muito merecimento e colorista do quadro « Venus, Cupido, Loucura e Tempo » (N. G.), que foi discipulo do Pantormo desapparece a escola florentina, não tanto pelas revoluções politicas do final do seculo XVI, mas pela « supremacia esmagadora de Miguel-Angelo ».

Deste, que teve como discipulo em Florença, além do veneziano Sebastiano del Piombo, a Daniele da Volterra, (1509-1566), autor de um « Descimento da cruz », que é talvez a obra mais notavel da escola de Buonarotti, diremos ao tratar da escola romana, pois foi na Cidade-Eterna que mais se exerceu, com a sua pasmosa actividade, a sua incontestavel preponderancia na arte da grande Renascença. E de Leonardo da Vinci, tambem florentino, falaremos na escola milaneza.

b) *Escola padovo-mantuana*

Francesco Squarcione (1397-1468?), o fundador da escola que surgiu na cidade universitaria de Padua, pouco produziu, mas foi chamado o « pae dos pintores », pois 137 alumnos receberam o seu ensino proficuo, baseado numa collecção de esculpturas antigas trazidas por elle da Grecia e do ex-

tremo-oriente. Foi o mestre de Gregorio Schiavone, Ansuino da Forlì e de Marco Zoppo. Mas o seu melhor discipulo foi Andréa Mantegna (1431-1506), «uma das mais brilhantes individualidades do seu tempo», segundo Lubke, e «o fundador real de todas as escolas da Lombardia», no pensar de Lafenestre. Além de muitos outros trabalhos, os seus cartões do «Triumpho de Cesar», caracterizando a tendencia erudita da Renascença, influiram até em Rubens e em Le-Brun. Com Donatello, que passou em Padua dez annos (1443-1453), tambem muito aprendeu Mantegna, que, casando com uma filha de Jacopo Bellini, exerceu certo prestigio na escola de Veneza. Andréa Mantegna teve por condiscipulo a Niccoló Pizzolo e um dos seus discipulos mais aproveitados foi Giovanni Francesco Garoto (1470-1546). Mas os seus melhores alumnos e collaboradores foram os filhos, Ludovico, Francesco («Apparição do Christo a Magdalena», N. G.), e Bernardino (1490-1528), e um parente, Carlo del Mantegna.

c) *Escola milaneza*

Comprehende esta escola dois periodos: o das tradições antigas e o que é instaurado por Leonardo da Vinci.

Aquelle, que é um movimento derivado da escola padovo-mantuana e porventura influenciado por Mantegna, começa com Vincenzo Foppa, que pintou em 1456 a sua «Crucifixão». A esta phase inicial pertencem: Bramante (Donato de Angelo, 1444-1514), cuja mediania, como pintor, não obstou a que formasse o delicado Bramantino (Bartolomeo Suardi, 1455?-1536?), autor de uma «Adoração do menino Jesús», e o Bergognone (Ambrogio da Fossano, 1440?-1523), cujo melhor quadro é a «Coroação da Virgem».

De Leonardo da Vinci (1452-1519), «o primeiro dos grandes pintores da grande Renascença», na phrase de Lubke, nada podemos dizer melhor do que perfilhando o seguinte juizo, devido á penna magistral de J. Enrique Rodó (112): — «Quem se inclinasse a entregar o sceptro da pintura a Leonardo, acharia quem lhe equiparasse rivaes, não quem lhe

(112) «Motivos de Proteo» (Montevideo, 2ª ed., 1910), 109.

sobrepuzesse vencedores. Possuido de um sentimento prophetico da expressão, quando a plastica era o triumpho a que, quasi exclusivamente, aspirava uma arte arrebatada de amor pelas forças e harmonias do corpo, não pintou sómente fórmas: pintou o sorrir e o olhar de *Mona Lisa*, a gradação de affectos da *Ceia*; pintou physionomias, pintou almas. E sobre ser tão grande na formosura que se fixa na téla, ainda disputa outros lauréis seu genio de artista: o cinzel de Miguel-Angelo cabe tambem em sua mão, e, quando lhe dá impulso para perpetuar uma figura heroica, não se detém, até que alcance o tamanho gigantesco; inspira-o o nome da eurythmia architectonica...»

Do genio portentoso que em tudo foi o autor da «Gioconda» assim tambem cantou A. Barbier (*op. cit.*, 167), num soneto que ousámos imperfeitamente vernaculizar:

«LEONARDO DA VINCI

«Florentino, a quem mais adorou o lombardo,
Salve! Deante da tua excelsa fronte pura,
Curvo-me respeitoso, ó preclaro Leonardo,
Mais que perante um rei de esplendente armadura!

Ah! dos thesouros reaes não póde o ingente fardo
O thesouro egualar, que a tua alma enclausura,
E jamais os lauréis da guerra, — odioso cardo, —
Chegarão dos florões da arte e da sciencia á altura!

Honra a ti, honra a ti, mente privilegiada,
Que alliaste o raciocinio á ficção altanada,
Dois poderes regendo aos nobres ideaes teus,

— Qual o astro sem rival, de perpetua magia,
Que a nossos olhos sóbe e desce cada dia,
A fecundar a terra e a illuminar os céus.»

Aquelle que foi, no dizer de Rodó, «a personificação da energia novadora da Renascença», formou toda uma pleiade de discipulos, dos quaes o mais notavel foi Bernardino Luini (1485-1532) (contestando, entretanto, A. Rio, *op. cit.*, III, XVI, nisto seguido por L. Serra, *op. cit.*, 408, que este

emerito pintor tenha sido discipulo directo de da Vinci), gracioso e ás vezes profundo, como o revela a sua « Herodiade », e cujos dois filhos, Aurelio e Evangelista, foram tambem pintores. Menos originaes foram: Cesare da Sesto (1477-1523), que se passou depois para a escola de Raphael, Marco d'Oggiono (1470?-1540), Andréa Salaino (1483-1520?), Francesco Melzi (1492-1560?) e Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516). E, discipulos directos ou imitadores de da Vinci, ligam-se á sua escola: Gaudenzio Ferrari (1480?-1546), artista illustre e operoso (« S. Paulo em meditação », L.); Andréa del Gobbo (Andréa Solario, 1458-1530), autor da adoravel « Virgem do coxim verde »; e o Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, 1477?-1549), davinciano turbulento, que deixou trabalhos famosos, qual o lindo « S. Sebastião » da Galeria degli Uffizil e o « Casamento de Roxana e Alexandre », onde tambem se nota a influencia de Raphael. Encerra-se esta escola no seculo XVI com Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), menos celebre por suas télas do que por seus dois livros, « Trattato della pittura, scoltura ed architettura » e « Idea del Tempio della Pittura », e de quem foi discipulo o elegante e cuidadoso Ambrogio Figino (1550?-1601).

d) *Escola umbriana*

Vinculada aos pintores de Siena, a escola umbriana revela-se, no fim do seculo XIV, com a « Adoração dos Magos » de Gentile da Fabriano (1370-1428), que, como o veronez Pisanello (Vittore Pisano, 1397-1456), pintor e creador da escola dos medalhistas, mereceu os louvores de van der Weyden, quando este visitou a Italia. Vêm depois Melozzo da Forli (Marco Melozzo, 1438-1494), « o pintor do extase », conforme L. Serra, e Luca Signorelli (1441-1523), « o Dante da pintura do seculo XV, triste e de energia quasi feroz, até nas suas admiraveis Virgens de queixo forte ».

Na segunda metade da referida centuria é que apparecem os dois maiores pintores da Umbria: o Perugino (Pietro Vannucci, 1446-1524), que tinha « um colorido dourado e trans-

parente, um senso exquisito do sonho e do extase», e o Pinturicchio (Bernardino di Betto, 1454-1513), cujo typo de Virgem, por elle idealizado, transmittiu a Raphael. Exceptuado Raphael (que é considerado na escola romana, da qual foi o primaz) e além do Ingegno (Andréa di Luigi d'Assise, 1460?-1546?), o mais distincto dentre os discipulos do Perugino foi o Spagna (Giovanni di Pietro, nascido em Espanha e fallecido por 1530), autor de uma «Adoração dos Magos»; tida por obra «verdadeiramente raphaelica».

Pertencem tambem á escola umbriana: — Timoteo Viti (1469-1523), um discipulo do Francia que se fixou em Urbino; e Giovanni Santi (nascido em Urbino antes de 1450 e fallecido em 1494), pae do genial Raphael, porém que foi pintor mediocre e de quem o filho nada ou muito pouco poude aprender de sua arte, pois ficou orfam aos 11 annos. Giovanni Santi teve por discipulo a Evangelista di Pian di Meleto.

e) *Escola romana*

Raphael (*a pintura*). — Raffaele Santi (1483-1520) teve por primeiros mestres a Evangelista e Viti. Aos 16 annos, pintava «O sonho do cavalleiro» (N. G.), e seguia logo, como auxiliar, para o *atelier* do Perugino e do Pinturicchio, sendo dessa epoca a obra-prima de sua mocidade, «Os esponsaes da Virgem». De 1504 a 1508, passa a viver em Florença, onde, sob a inspiração das obras de Masaccio, de da Vinci, Miguel-Angelo e fra Bartolomeo, traça as suas Madonas incomparaveis pelo typo «meio-christão, meio-pagão, nem muito ethereo, nem muito sensual». Já havia, portanto, realizado uma como synthese mental das melhores escolas da Italia, quando, em 1508, a convite de Bramante, seu conterraneo, e talvez parente (113), foi estabelecer-se

(113) R. Peyre (*op. cit.*, 456) dá Bramante como *tio* de Raphael. Mas E. Müntz, na sua primorosa obra «Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps» (Paris, 1900, nova ed.), 171, põe em duvida esse parentesco.

em Roma, onde se tornou o pintor favorito de Julio II e de Leão X. Alli, nos doze annos que ainda viveu, revelou a mais intensa capacidade de trabalho que se conhece em existencia de artista, pois, além de varios retratos famosos e de grandes painéis, entre os quaes a «Transfiguração», que deixou inacabada, além de successor de Bramante como architecto-chefe de S. Pedro, fez a prodigiosa decoração das *stanze* e *loggie* do Vaticano, onde se perpetuaram as suas vastas composições historicas, allegoricas e religiosas. Quintessenciando na sua alma a alma da Italia, o «divino Raphael», como se lhe tem chamado, e que foi «o papa da pintura, quando o papado abdicara», na phrase de Dumesnil, marca o apogeu da arte italiana.

Não falando em Battista Franco (1498?-1561), gravador notavel («O diluvio») e nos Zuccaros, Taddeo (1529-1566) e Federico (1543-1609), póde-se asseverar que toda a escola romana se compõe de discipulos de Raphael, que foram os seguintes: Giulio Romano (Giulio Pippi, 1482-1546), que concluiu a «Transfiguração» e deixou varios trabalhos proprios, e de quem foi discipulo Francesco Primaticcio (1504-1570), caudilho da chamada «escola de Fontainebleau»; Pierino del Vaga (Pierino Buonaccorsi, 1499-1547), que transportou o estilo de Raphael para Genova (ornamentação do palacio André Doria) e formou o distincto pintor genovez Luca Cambiaso; Polidoro Caldara da Caravaggio (1495-1543), autor do «Christo conduzido ao Calvario»; o Fattore (Giovan Francesco Penni, florentino, 1488-1536); Giovanni da Udine (1487-1564); Girolamo dai Libri (1474-1556); o miniaturista Giulio Clovio (1498-1578); e o gravador Marcantonio Raimondi (1475-1546). Si poucos deixaram lavores originaes, é innegavel que todos auxiliaram grandemente a obra do mestre. O barbaro saque de Roma, levado a effeito em 1527 pelas tropas allemãs, dispersou esse grupo de artistas, já desfalcado do principal delles, Giulio Romano, que estava em Mantua. A Raphael tambem se ligam, por saido do seu *atelier*: o Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi), que fôra discipulo do Francia, e dois notaveis ferrarezes, o Dosso e o Garofalo.

« RAPHAEL

Eis como Barbier cantou a Raphael, num lindo soneto *op. cit.*, 147) que mal vertêmos a portuguez:

O que a mais nobre méta á vida humana ensina,
E' a visão eternal da Belleza potente!
Quem puder contemplar-lhe a essencia alta e immanente,
Terá aureola immortal para a terrena sina.

Tal, — artista feliz, que amaste a Fornarina, —
Palpitante de affecto e graça resplendente,
Cedo tomaste ao céu lindissimo e clemente
Do verdadeiro Bello a substancia divina.

Debalde em torno á tua esbelta mocidade,
Rugindo, qual dragão, o monstro da Fealdade
Soltou a sua baba e os tentaculos seus:

Não lhe temeste o ataque horrendo e a grita esponte,
E, com o cothurno de ouro esmagando-lhe a fronte,
Qual o archanjo, libraste o vôo para Deus.»

Miguel-Angelo (*a esculptura*). — Michelangelo Buonarotti (1475-1564) nasceu nas cercanias de Florença, mas o centro da sua maior actividade foi a cidade dos papas, onde trabalhou sem descanso durante mais de cincoenta annos, de 1508 a 1564, soffrendo, depois de Julio II, o unico que podia comprehendel-o, « a indifferença epicurista de Leão X, a inconsequencia immoral de Clemente VII, que mandava escrever delações pelo Bandinelli, a incapacidade de Paulo III e a hypocrisia politica de Paulo IV », na phrase de Dumesnil. Genio universal, como o de da Vinci, a tudo preferia a esculptura, tanto que assignava com ostentação as pinturas da Capella-Sixtina: « Miguel-Angelo, esculptor ». Aos seis annos, passava horas inteiras nas jazidas do valle do Chiara, contemplando os marmores « que dão a carne dos deuses » (Rodó) e que havia de desbastar depois, para os transfigurar em creações divinas. Discipulo de Ghirlandaio, estudou com ansiosa paixão as pinturas de Masaccio e as esculpturas re-

unidas nos jardins dos Medicis (114). Desta phase florentina são os seus trabalhos « Cupido adormecido », a « Piedade » e o colossal « David », obra-prima de anatomia. Chamado para Roma e encarregado por Julio II de ornar a abóbada da Capella-Sixtina, o lavor que ahi realizou em quatro annos « não tem egual nem similar em pintura », assim como é a expressão mais completa do seu genio o « Juizo-Final », que começou a pintar por ordem de Paulo III em 1535 e em que trabalhou sete annos. As suas « visões exasperadas » da Sixtina, transporta-as elle para os tumulos de Julio II e dos Medicis: ao daquelle pertence o « Moisés », « obra extraordinaria de *movimento reprimido* » (na phrase de Wölfflin, *apud* Reinach), « fremente de paixão e de colera, cuja sublimidade se impõe como a de um grande espectaculo da natureza ». Gigante impetuoso, foi, dil-o bem Lubke, « o fundador da arte moderna, foi o primeiro que, rompendo audaciosamente com a tradição, forçou a materia a exprimir, não tal ou tal objecto exterior, mas o estado de alma do artista no momento da concepção ou do trabalho; foi, pois, o primeiro e o mais poderoso apostolo do subjectivismo na arte ». « Miguel-Angelo (continúa adeante o mesmo escriptor) não fez escola no sentido estricto do termo. A sua geração e a sua posteridade artisticas ficaram ao pé dos paramos procellosos em que lhe pairavam os pensamentos e sonhos, admirando-os de longe, ás vezes sem os comprehender; e eis porque o mestre não teve sinão imitadores, mais ou menos incompletos, de sua maneira visivel, principalmente de seus defeitos... »

A influencia de Miguel-Angelo fez-se, emtanto, sentir sobre a escola de Veneza, sobre a de Raphael, attingindo á Hollanda e á França, onde foi propagada pelo Rosso.

Entre os seus mais directos imitadores italianos, contam-se os seguintes: o Tribolo (Niccoló dei Pericoli, 1485-1550) e Bartolomeo Ammanati (1511-1592, que foram dis-

(114) Paul de Saint-Victor, no seu primoroso opusculo « Hommes et dieux » (Paris, s. d.), 185, assim se exprime quanto ao enthusiasmo com que o excelso Buonarotti se preparou para os esplendores da arte: — « Sabe-se com que fervor Miguel-Angelo anatomizava os cadaveres, enfiando-lhes uma vela no umbigo, afim de os estudar até alta noite ».

cipulos do Sansovino; Benvenuto Cellini (1500-1572, ourives e cinzelador, como tambem aventureiro e charlatão, autor de interessantes « Memorias » (vertidas a francez por Leclanché, o emerito traductor de Vasari), e cuja obra-prima é o « Perseu vencedor »; o flamengo Jean Boulogne (1524-1608), chamado pelos italianos Giambologna, cujo melhor titulo de gloria é o « Mercurio começando a voar »; Baccio Bandinelli (1493-1560), florentino, que toda a vida invejou e intrigou a Miguel-Angelo (115) e cujo talento se revela em varias esculpturas de Santa-Maria-del-Fiore, assim como na restauração do « Laoocoonte »; Giovanni Montorsoli (1507-1563), que restaurou o « Apollo de Belvedere »; e Guglielmo della Porta (fallecido em 1577), autor do mausoléu de Paulo III (S. Pedro) e da restauração das pernas do « Hercules Farnese » sobre o modelo formado por Miguel-Angelo, que, encontradas as pernas antigas, achou que se deviam conservar as restauradas.

Eis como A. Barbier (*op. cit.*, 127) se referiu a Miguel-Angelo, num soneto que tentámos trasladar fielmente á nossa lingua:

« MIGUEL-ANGELO

Como é magro teu rosto, e teu olhar é triste,
Velho cinzelador do marmor de Carrara!
Nunca o pranto banhou a tua face clara,
Qual o Dante, quiçá tu tambem nunca riste.

De um leite forte e são nas Musas te nutriste,
E a Arte foi teu amor unico, tua unica ara;
Na triplice carreira, — a mais gloriosa e rara, —
Sobre teu coração outro vibrar não viste.

Por sessenta annos, tu, Buonarotti inditoso,
Tiveste como dita imprimir o grandioso
Na pedra, e, como um Deus, assombrar pelo arrojo:

Assim, quando cerraste os teus olhos em Roma,
Velho e cansado leão, por sob a nivea coma,
Morreste de vagar, cheio de gloria e nojo...»

(115) Deste artista, que fez morrer o filho de maus tratos e furtou, destruindo-o, um trabalho de Miguel-Angelo, diz Dumesnil

Bramante (*a architectura*).— Na alta Renascença, a architectura tem Florença por centro e Brunelleschi por seu maximo expoente; na grande Renascença, o fóco é Roma e Bramante (Donato di Angelo 1444-1514) seu corypheu. Essa mudança foi favoravel em todo o ponto á architectura, que, como pondera Lubke, « não teve difficuldade em retornar-se classica no sólo classico por excellencia ». « Os pontificados de Julio II e Leão X (accrescenta o mesmo autor) são como uma reedição do governo de Pericles: durante esse periodo de vinte annos, tão luminoso quanto curto, todas as artes brilham primazes, numa aureola de harmonia ».

Bramante, filho do mesmo torrão que viu nascer Raphael (Urbino), trabalhou primeiro em Milão e seguiu depois para Roma, onde, a partir de 1500, construiu o palacio da Chancellaria, as arcadas do pateo de S. Damaso, acabou o Belvedere e reuniu este palacio ao Vaticano por uma dupla galeria de mais de trezentos metros de comprimento. Synthese do plano de Bramante traçado para S. Pedro, « a empresa mais colossal dos tempos modernos » e cuja pedra fundamental lançou Julio II no anno final do seculo XV, foi o projecto de Miguel-Angelo, levado a cabo em grande parte, mas desfigurado depois por seus successores, Maderna e Bernini.

Bramante teve como substituto, na chefia de S. Pedro, a Raphael, a quem se deve o palacio Pandolfini de Florença. A « Villa-Madonna » de Roma é obra de Giulio Romano, discipulo de Raphael, mas pertencente, como este, á escola de architectura de Bramante, — á qual ainda se ligam: Baldassare Peruzzi (1481-1537), sienez, que, além de pintor notavel, creou em Roma a « Villa-Farnesina », illustrada pelas pinturas de Raphael; Antonio da San-Gallo (1482-1546), architecto do palacio Farnese, de Roma; e Pirro Ligorio (1510-1583),

(*op. cit.*, 372-373): — « O Bandinelli exprime o horror da Italia violada ». Delle trata largamente Landon, no volume que consagra a Miguel-Angelo e Daniel da Volterra. E Paul de Saint-Victor, no seu admiravel livro que atrás citámos, 173, tambem estigmatiza o « sombrio e odiento Baccio Bandinelli, que gastava os dentes mordendo o cinzel de Miguel-Angelo, mais duro ainda do que a lima aboccanhada pela serpente da fabula ».

autor da deliciosa « Villa-Pia », erguida em meio dos jardins do Vaticano.

Miguel-Angelo é o autor irresponsavel do *estilo barroco*, nascido no fim do seculo XVI, e que é « uma especie de degeneração da arte da Renascença, approximando-se, por seus defeitos, do gothico *florido* do seculo XIII, e cujo traço mais saliente consiste na preferencia dada ás linhas curvas sobre as linhas rectas ». Escapando ainda a essas aberrações, distinguiram-se, na epoca de que estamos tratando, tres architectos notaveis, discipulos ou proselytos de Miguel-Angelo e todos elles celebres tanto pelas construcções que realizaram, como pelas obras que escreveram: Giorgio Vasari, cujo maior titulo de gloria, além da sua « Vita dei pittori, scultori ed architetti illustre » (editada em Florença, 1550), é a installação das galerias degli Uffizii, em Florença; o Vignola (Giacomo Barozzi da Vignola, 1507-1573), o « Vitruvio romano », que escreveu o « Trattato dei cinque ordini » e levantou o lindo castello de Caprarola (decorado pelos Zuccaros), junto a Viterbo, assim como a egreja de Gesù, de Roma; e Andréa Palladio (1518-1580), « um dos apostolos da *ordem colossal* », autor de um « Trattato di architettura », como tambem de varios palacios e egrejas de Vicenza, Verona e Veneza, onde se inspirou mais da antiguidade do que de seus contemporaneos.

f) *Escola bolonheza*

Esta escola apresenta um facto caracteristico, que Ch. Blanc (« L'école bolonaise », *in* « Histoire des peintres de toutes les écoles ») deixou bem perceber: — é que nesta primeira phase os seus artistas não se parecem com os das cidades circumvizinhas, ao passo que na segunda phase, isto é, no seculo XVII, timbram os pintores bolonhezes em exclusivamente imitar os grandes mestres de todas as escolas italianas anteriores.

Além de Guido, Ventura e Ursone, conta-se entre os artistas primitivos de Bolonha, no seculo XIII, a um disci-

pulo de Oderisi, qual se vê do que a este faz confessar o seu contemporaneo Dante (*Purgatorio*, XI, 82-84):

> «Frate, — disse egli, — più ridon le carte
> Che penneleggia Franco Bolognese:
> L'onore è tutto or suo, e mio in parte...»

A essa escola, fundada em Bolonha por Franco, pertenceram Vitale delle Madonne, Lorenzo da Venezia, Simone il Crucifissaio e Avanzo da Verona (fallecido por 1390). Da egreja de Mezzarata fizeram elles «um monumento que é para a arte bolonheza o que é o Campo-Santo de Pisa para a arte toscana». O mais notavel desses artistas foi Avanzo da Verona, que hauriu de Giotto a inspiração potente, como revelou tambem na decoração do oratorio de San-Giorgio (Padua), onde teve como collaborador a Altichieri da Zevio (1329?-1382?).

Depois das pinturas de Giotto em Santa-Maria-dell'-Arena, são aquellas as melhores do seculo XIV, ou, como quer A. Rio, «as mais bellas que viu nesse seculo desabrochar a Italia septentrional».

No seculo XV, quando já as artes floresciam por toda a peninsula central do Mediterraneo, ha na escola bolonheza um como eclipse, pois Lippo Dalmasio e seus discipulos (entre os quaes Pietro Lianori e Orazio di Jacopo) retornaram á imitação das Virgens hirtas e selvaticas dos bysantinos. Só Jacopo Ripanda e Marco Zoppo, que estudaram em Roma e em Padua, escaparam a essa deploravel retrogradação.

Em 1490, o Francia (Francesco Raibolini, 1450-1518), até então excellente ourives e gravador, estréa-se na pintura com a «Madonna dei Feliciani». Artista habilissimo, que reunia o talento do Perugino, de Mantegna e de Giovanni Bellini, o notavel autor da «Virgem do rosal» (Munich) foi «o Raphael de Bolonha», e com elle quasi que de todo se encerra a escola, nesta phase (116).

(116) Uma tradição popular, evidentemente falsa, mas suggestiva, refere que Francia morreu de espanto, quando, abrindo uma caixa em que Raphael lhe mandara um quadro para certa egreja de

Com effeito, depois do Francia, a escola bolonheza passa a occupar na Italia um posto secundario, distinguindo-se apenas, entre os seus successores, Nicoló dell'Abate (1512-1571) e Primaticcio (1504-1570), cuja actividade se desenvolveu mais na França, Prospero Fontana (1512-1592) e o Tibaldi (Pellegrino Pellegrini, 1527-1597), que assim encerram o seculo XVI, notando-se que o ultimo foi tido em alta conta pelos Carraccis, que lhe chamaram «il Michelangiolo riformato».

g) *Escola ferrareza*

Lafenestre (*in* «Histoire des peintres de toutes les écoles») resume bem a evolução desta escola. Diz elle: — «Si em Ferrara não se encontram vestigios dos imitadores que ahi devia ter deixado Giotto no seculo XIV, vêem-se, em compensação, no seculo seguinte, Galasso Galassi, Stefano di Ferrara, Cosimo Tura, que tomam parte activa no movimento naturalista, simultaneamente irrompido em Florença e Padua. A impulsão decisiva é dada, emfim (e com que força e encanto!), por Lorenzo Costa, que, unindo o ensino pratico do Francia ao estudo convencido de Mantegna, vem a tornar-se o verdadeiro fundador da escola, seguido de perto pelo excellente desenhista Ercole Grandi e pelo sabio colorista Ludovico Mazzolino».

Parece averiguado que Galasso Galassi floresceu no primeiro quartel do seculo XV e foi o mestre de Cosimo Tura (1432-1495), o chamado «Mantegna de Ferrara», e que deixou como obra principal a «Annunciação» do *duomo* da cidade natal.

Francesco del Cossa (1438-1480?) é o autor do «Outomno» da galeria de Berlim.

Ludovico Mazzolino floresceu quasi até ao meiado do seculo XVI (1481?-1530?), e Ercole di Giulio Grandi

Bolonha, deu com os olhos na formosissima «Santa-Cecilia» do inspirado filho de Urbino. Foi ante o mesmo painel que Correggio exclamou o seu celebre — *Anch'io son pittore*! Era o grito de admiração da Italia ante a obra genial do seu filho.

(1470?-1535) é o autor de um bello quadro, «A Virgem, com o menino Jesús, S. João Baptista e S. Guilherme» (N. G.). Lorenzo Costa nasceu em 1460 e falleceu em 1535. O Dosso (Giovanni Luteri, 1475?-1542) e seu irmão Battista (fallecido em 1548) foram equiparados pelo seu conterraneo Ariosto (no «Orlando furioso») aos mais celebres pintores da Italia. Aquelle, o Dosso, effectivamente, no genero mythologico e decorativo, assim como o Garofalo (Benvenuto Tisi, 1481-1559), na pintura religiosa, elevaram ao apogeu a escola ferrareza, notando-se que ambos foram discipulos de Raphael, como já vimos na «Escola romana».

Mais original e expressivo que o Garofalo foi o Ortolano (Giovanni Benvenuti, 1467-1527), autor do bello «Descimento da cruz» da galeria Borghese (Roma).

Tendo perdido em 1597 a personalidade politica, pois foi então incorporada nos Estados Pontificios, Ferrara perdeu tambem a originalidade na arte, qual se vê dos seus dois ultimos pintores, o Bastianino (Bastiano Filippi, 1532-1602), imitador de Miguel-Angelo, e o Mondino (Sigismondo Scarcella, 1530-1614), imitador do Veronese e talvez genitor do Scarsellino (Ippolito Scarsella, 1551-1640).

A' escola de Ferrara ligam-se os pintores cremonezes: Boccacino Boccaci, que, com Gian-Francesco Bembo e Altobello Melone, todos do primeiro quartel do seculo XVI, marcam a transição da alta para a grande Renascença; e a illustre familia dos Campis, representada por Galeazzo Campi (1475-1536), pae e mestre de Giulio (1500-1572), Antonio (fallecido por 1590) e Vicenzo (fallecido em 1591). Um dos maiores pintores de Cremona foi Camillo Boccacino (1515-1546), filho de Boccacino Boccaci.

h) *Escola parmezã*

A' escola de Parma, que não á de Ferrara, vinculam-se os pintores modenezes, dos quaes apenas se conhecem Niccoletto da Modena (que floresceu na primeira decada do seculo XVI) e o Frari (Francesco Bianchi Ferrari, 1447-1510), que se presume ter sido o mestre da puericia de Correggio.

Correggio (Antonio Allegri da Correggio, 1494-1534), assim chamado da aldeia de Parma em que nasceu, foi um dos mais audaciosos innovadores do seu tempo, tendo exercido tão grande influencia sobre a arte do seculo XVI, como ainda sobre a da centuria seguinte, pois foi o modelo predilecto dos ecclecticos. Discipulo talvez do Frari, o certo é que se inspirou mais tarde em Mantegna, em da Vinci e em Miguel-Angelo. Deste tomou o gosto dos movimentos aereos, de figuras a cavalgar nuvens, ao que se lhe deve uma das proesas da arte, a decoração do *duomo* de Parma, «onde a Virgem sobe ao céu em meio de santos arrebatados ás alturas com ella, — tumulto de pernas e vestes em vôo, que dominam cabeças extaticas, em escorço». A *grazia correggesca*, de que fala Winkelmann (*op. cit.*, I, 34), parece-nos scientificamente explicada por Barthez (117), para quem a superioridade dos lavores de Correggio provém tanto da degradação sabia da luz e das côres, como de cortar elle no desenho de todas as suas figuras as partes angulosas. Os lavores mais caracteristicos de Correggio acham-se em Parma e em Dresda; mas os dois quadros do Louvre, «Antiope» e «Casamento mystico de Santa-Catharina», dão uma idéa quasi completa do seu talento. Correggio creou «um typo de Virgem de encanto attrahente, mas superficial, cuja influencia foi tanto maior, quanto correspondia, logo após a Reforma, á nova orientação do catholicismo». A arte, que a Egreja protegeu nos paizes fiéis ao seu dominio, distingue-se, na pintura, «pelo mysticismo, um pouco sensual, de que Correggio forneceu os primeiros modelos». As imagens sagradas, que ainda hoje explora a chromolithographia, remontam, em ultima analyse, ao mestre da «Magdalena», a mais bella de todas as Magdalenas que sairam de pincéis de artistas.

Correggio, que, no claro-escuro, só teve rival em Rembrandt, foi, portanto, o fundador da escola parmezã, á qual se filiam, entre outros: o Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503-1540), a quem se attribue, na Italia, a invenção da gra-

(117) «Théorie du beau dans la nature et les arts» (Paris, 1895, 2ª ed.), 54 e 61.

vura a *agua-forte*, excellente desenhista, o primeiro que empregou a figura humana como arabesco e autor de uma notavel «Morte de Lucrecia» (118); o Sojaro (Bernardino Gatti, 1490?-1575); e o Baroccio (Federico Fiori, 1528-1612), que, emprehendendo generalizar o estilo de Correggio, foi, segundo Lemonnier, «o grande representante da arte jesuitico-mystica» na segunda metade do seculo XVI. Pomponio Allegri (1515-1593?) tambem foi devotado á arte que celebrizou o nome paterno.

Eis os alexandrinos de A. Barbier (*op. cit.*, 149) sobre Correggio, talvez muito desluzidos pela imperfeição com que os vertêmos ao nosso idioma:

«CORREGGIO

Parma, berço de Allegri, ó formosa cidade,
Orgulha-te! Foi grande o que trouxeste aos braços!
Vi, com lucido amor, a bella antiguidade,
Roma em sua pagã formosura, em seus paços,

E vi Pompéia morta, assim como a deidade
Que no leito deixasse a purpura em pedaços;
E vi o nume do dia, irradiando beldade,
Apenas do mar Jonio erguera os membros lassos;

Vi quanto podem na Arte o genio e a excelsitude;
Mas nada se compara á timida virtude,
Ao pudor que se occulta em manto pobre ou régio:

Nada eguala a esta rosa o brilho purpurino,
Rosa que sacudiu a haste e o pollen divino
Na fronte de teu filho, — o tão suave Correggio!»

i) *Escola veneziana*

Comprehende esta escola, que teve nas escolas lombardas a sua verdadeira geratriz, tres periodos bem definidos, que vamos resumir abaixo nas suas figuras principaes:

(118) Lessing, no seu «Laocoon» (*apud* Winkelmann, I, 618), critica por contrario ao bom-gosto o quadro do Parmigianino, intitulado «Rapto das Sabinas», por ahi figurar a reconciliação.

I (*Os Bellinis*).— Pelo meiado do seculo XV, distinguiam-se em Veneza duas familias de pintores: uma com séde em Murano, a dos Vivarinis, de que procederam Bartolomeo e Alvise (nascido em 1450, autor de uma soberba « Madonna » e que parece ter sido mestre de Lorenzo Lotto); e a outra com séde na cidade das lagunas, a dos Bellinis, Jacopo (fallecido por 1470) e seus dois filhos, os grandes pintores Gentile (1429?-1507) e Giovanni (1430?-1516). Conta-se que Jacopo, que fôra discipulo de Gentile da Fabriano, aprendeu subrepticiamente, com Antonello da Messina, o processo da *pintura a oleo*, que este tivera o trabalho de ir conhecer na Flandres. Gentile, entre outras producções, deixou a famosa « Procissão da praça de San-Marco »; e Giovanni, que morreu nonagenario, deixou copiosa mésse de lavores (como « O Christo morto » e « Os peregrinos de Emmaús), nos quaes, si não teve o dom de representar o movimento, iniciou, todavia, a escola dos grandes pintores venezianos, « que não foram sómente *coloristas*, mas tambem *luministas* », como Giorgione e Ticiano, seus discipulos.

A este periodo pertencem dois notaveis pintores: Bartolomeo Montagna (1450?-1523), cuja obra-prima é uma « Piedade », de 1505; e Carlo Crivelli (1430?-1493), rebento da antiga escola de Murano, mas educado sob a influencia de Mantegna e de Giovanni Bellini. Ao grupo de Crivelli pertencem: Vittore Carpaccio (1460-1522), autor da « Lenda de Santa-Ursula », e Cima da Conegliano (1459-1518), um pintor « de Virgens ainda graves, mas que se sabem bellas e cujas fórmas suavemente arredondadas contrastam com a ossatura ascetica das florentinas ».

II (*Edade de ouro, Giorgione e Ticiano*).— Este segundo periodo, chamado « edade de ouro », porque foi esta a côr dominante nas télas dos seus grandes artistas, abre-se com um lombardo, Giorgione da Castelfranco (ou, como querem alguns autores, Giorgio Barbarelli) (1477?-1510), cuja existencia anda envolta em denso véu de lendas.

Conta-se de Giovanni Bellini que, excessivamente pudico, jámais pintara mulheres nuas; não assim seu discipulo, o Giorgione, que, assignalando-se « pela degradação sábia do claro-escuro », mais ainda se caracterizou por quadros ga-

lantes, de mulheres nuas a ouvir musica em paizagens ridentes, de que é typo o seu celebre «Concerto campestre» (L.). De Giorgione diz suggestivamente Reinach (*op. cit.*, 169): — «A Renascença veneziana reconhecera a sua expressão mais perfeita neste pintor da luz e da carne» (119).

O grande chefe da escola veneziana, porém, foi Tiziano Vecelli (1488?-1576) (120), tambem discipulo de Giovanni Bellini e companheiro de trabalho de Giorgione, de quem herdou a pujança do colorido, excedendo-o, comtudo, na fecundidade da invenção, pois, como Raphael, brilhou em todos os generos. A sua maneira inicial, de que dá idéa o «Dinheiro de Cesar» (Dresda), modifica-se com a passagem de Miguel-Angelo por Veneza e revela-se no «Martyrio de S. Pedro». Nas télas em que traçou scenas da mythologia greco-romana, «mostrou, mais que alhures, seu apaixonado amor da vida, do movimento, da bella natureza, e até os proprios quadros de santidade participam muitas vezes da alegria ruidosa das suas *Baccanaes*». Os retratos, que deixou, como os de Francisco I e Carlos V (121), são «pa-

(119) Eis como relata Dumesnil (*op. cit.*, 291) a causa da morte prematura do grande artista: — «Admittiu elle ás festas brilhantes e intrigas passionaes, de que era a alma em Veneza, a um dos seus discipulos, chamado Morto da Feltre. Seduziu este certa mulher, a quem o Giorgione amava com vehemencia. Foi tão violento o seu pesar, que logo morreu. Não contava bem 34 annos». Sobre a influencia do hetairismo na cidade dos doges, E. Rodocanachi, em seus «Etudes et fantaisies historiques» (Paris, 1912), inseriu interessantissimo capitulo, que merece lido, com o titulo «Une courtisane venitienne à l'époque de la Renaissance». O verdadeiro nome de Morto da Feltre era Lorenzo Luzzo, autor de pinturas em Villabruna, junto a Feltre.

(120) Dava-se a Ticiano a edade de 99 annos, attribuindo-se-lhe o nascimento a 1477, isto é, ao mesmo anno em que nascera Giorgione. Mas parece everiguado, qual se vê do «Repertorium» de H. Cook (Londres, 1902), 98, que o excelso veneziano veiu ao mundo approximadamente em 1488.

(121) A' amizade do Aretino deveu Ticiano o ter sido chamado a Bolonha, afim de retratar Carlos V. E' conhecida a phrase do famoso soberano, quando entregou a Ticiano o pincel que este deixara cair e aquelle apanhara do chão: — «Bem mreeceis ser servido por um imperador.»

ginas de psychologia profunda». E' tradição que, quando trabalhava num grande quadro, «O descimento da cruz», morreu Ticiano da peste que assolou Veneza em 1576. A este facto tambem se refere o seguinte soneto de A. Barbier (*op. cit.*, 169), por nós *tant bien que mal* reduzido a vernaculo:

«TICIANO

Ah! quando a Arte italiana irrompeu, certo dia,
Em grandes concepções e altos sonhos revéis,
Não era um rio de agua esteril e sombria,
Mas caudal a vencer, clamorosa, os parcéis.

Palacios inundava e abóbadas enchia,
Que ergueram debeis mãos, e sanctuarios de leis,
E o seu móbil crystal sem cessar reflectia
O manto azul dos céus e a purpura dos reis.

Pois sobre o seu pujante e plano vagalhão
Um genio portentoso elle arrastava então,
Um grande veneziano, esclarecido e bello;

E, sem nunca deixar o fecundo viajor,
Um seculo o rolou, de sua onda ao sabor,
Até vel-o cair nas garras de um flagello...»

Entre os outros nomes gloriosos deste segundo periodo da escola veneziana acham-se os seguintes: Palma Vecchio (Jacopo Negretti, 1480?-1528), um continuador de Giorgione, qual se vê de suas magnificas figuras de mulheres; Lorenzo Lotto (1480-1556), que se acredita tenha sido discipulo de Alvise Vivarini, e é o mais pessoal dos grandes pintores venezianos, caracterizado pela tristeza suave e pela semelhança com o estilo de Corregio, a quem, entretanto, não conheceu («Noivos», «As tres edades»); Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, 1485-1547), inventor da pintura mural a oleo e que começou por imitar a Giorgione, mas depois, sob a influencia de Raphael e Miguel-Angelo, abdicou a sua personalidade, conservando-se veneziano só pela intensidade do colorido («Resurreição de Lasaro»); o Pordenone (Giovanni Antonio Sacchi, 1483-1539), pela magia

do colorido e brilho das côres, não ficou longe do Ticiano, com quem quiz hombrear, faltando-lhe, porém, a concepção genial (Lessing, no «Laocoon», *apud* Winkelmann, I, 624, critica-lhe o quadro do «Enterro de Christo»); o Brusasorci (Domenico Rizzi, 1493-1567), autor da «Entrada de Carlos V em Bolonha»; Bonifazio Veneziano (1500-1562), cuja obra mais notavel é «O mau rico»; Girolamo Romanino (1485-1566), denominado «a honra de Brescia», autor de uma excellente téla «Virgem com santos»; Jean de Calcar (1491-1546), chamado pelos autores italianos Giovanni Fiammingo, notavel retratista, cujas obras foram muitas vezes attribuidas a Ticiano; e, finalmente, o Moretto (Alessandro Bonvicino, 1498-1555), discipulo de Romanino e que foi mestre do eximio retratista Giovanni Battista Moroni (1523-1578), recordando a escola de Raphael pelos quadros de devoção e como que estabelecendo, pela maior suavidade do colorido, a transição para o periodo seguinte.

III (*Edade de prata, Tintoretto e Veronese*).— Chama-se este periodo «edade de prata», por ter sido esse o colorido predilecto do Veronese e do Tintoretto, e extende-se até ao fim do seculo XVI, isto é, quando a pintura já estava em declinio por toda a Italia.

O Tintoretto (Jacopo Robusti, 1512-1594) quiz reunir, como elle proprio o confessou, «o desenho de Miguel-Angelo ao colorido de Ticiano»; «foi um artista extraordinario, fogoso, desegual, procurando e achando, nos contrastes violentos da sombra e da luz, effeitos grandiosos, até então desconhecidos». Entre as suas obras-primas contam-se «O milagre de S. Marcos», «A origem da Via-Lactea» e «O Paraiso» (*vide* Taine, «Voyage en Italie», II, 358-364). Tambem foi pintora habil sua filha, Maria Tintoretta (1560-1590).

O Veronese (Paolo Caliari, 1528-1588), foi, na opinião de Lubke, «o herdeiro legitimo de Ticiano e o portabandeira da pintura veneziana, até á entrada do seculo XVII. Ninguem pintou com mais grandeza e brilho o luxo material da Republica em seu apogeu». Os seus quadros, claros, harmoniosos e quentes, «têm vida, frescura, transparencia e um fulgor que não se vê no mesmo grau em nenhum outro

artista». Entre os seus lavores mais primorosos citam-se as «Bodas de Caná», o «Martyrio de S. Sebastião», a «Adoração dos Magos» e «A familia de Dario aos pés de Alexandre».

Ao lado dos dois mestres acima citados figuram, em plano inferior: Paris Bordone (1500-1571), depois de Ticiano talvez o melhor de todos os retratistas venezianos e autor do «Annel de Veneza»; Andréa Schiavone (1522-1582), que, apesar de talentoso, viveu e morreu quasi na miseria; Girolamo Muziano (1530-1592); o Salviati (Giuseppe Porta, 1520-1572), cujo interessante quadro «Adão e Eva» (L.) lhe evidencía o talento; Battista Zelotti (1530-1590?) e Bazzaco da Castelfranco (floresceu por 1550), que pintaram os salões do Palacio Ducal sob a direcção do Veronese; Giovanni-Battista Moroni (1520-1572), retratista emerito; e os Bassanos, Jacopo da Ponte (1510-1592), que creou a pintura de genero («Entrada dos animaes na Arca»), tendo sido elle e os seus quatro filhos (Leandro, Francesco, Gio-Battista e Girolamo) «intrepidos productores» (122).

(122) Eis, dispostos por nós, uns versos do «Retrato de Venus» de Garrett (Porto, 3ª ed., 1884, 31-32), pelos quaes se podem mnemonizar facilmente os nomes dos mais notaveis pintores venezianos:

Ticiano falleceu velho, «exprimindo
No engenhoso pincel tudo o que existe;
Castelfranco brilhou, fulgiu mais que homem,
E tão breve lhe deu a sorte a vida!
Longa carreira os céus marcaram próvidos
Aos dois *Bellinis*, venerandos chefes
Da nomeada escola; *Piombo* illustre
A fama ousou balancear de Urbino;
Pordenone inventor, de quem Ticiano
Temeu roubadas as divinas côres;
Completo *Palma*, a quem mostrou natura
Sempre formoso o variado aspeito;
Animado *Bassano* verdadeiro;
Fertil e vivo *Tintoretto* rapido;
E tu, *Paolo* gentil, delicias, mimo
Dos voluptuosos olhos da donzella...»

VIII

Baixa Renascença italiana (seculo XVII)

Desde a quéda de Siena em 1565, um anno após a morte de Miguel-Angelo, até que viesse a conseguir a sua unidade politica tres seculos depois, — a Italia não passou de uma expressão geographica. O seculo XVII, portanto, é o que marca a phase typica da escravização da peninsula central do Mediterraneo, quer ao jugo ferreo da casa da Austria, quer ao guante espanhol; e, si os principes italianos eram, a esse tempo, « mais voluptuosos e effeminados, porém, talvez menos ferozes e sanguinarios que os Viscontis, Scalas, Carraras e Gonzagas de outróra » (123), nem por isso menos degradante se tornara a situação dos seus subditos.

Ao factor politico junta-se o factor religioso, isto é, a contra-Reforma, representada pelo concilio de Trento, ou, ainda melhor, pela Sociedade de Jesús, que deu a ultima demão ao garroteamento do espirito da Italia. Si o seculo XVII é o seculo de Galileu (1564-1642) e de Torricelli (1608-1647), dois gigantes das sciencias positivas, tambem é o seculo dos ignacianos Caraffa, Piccolomini e Oliva, os titãs do obscurantismo.

Assim, com o fallecimento do inclito Buonarotti em 1564, desapparece o ultimo representante da maravilhosa esthesia da Italia. Contemplando, no museu do Capitolio, a « Sibylla persica » do Guercino e a « Apresentação do Christo no templo » de fra Bartolomeo, Taine (« Voyage en Italie »,

(123) « Italy », *in* « The Historian's History of the World » (Londres, 1908), IX, 484.

I, 196) não poude deixar de exclamar: — « Ha duas épocas na Italia: a do Ariosto e da Renascença, a do Tasso e da restauração catholica ».

O seculo XVII, ao mesmo tempo que envenenou a doce fonte da felicidade domestica, introduzindo na sociabilidade degenerada a personagem então como que obrigatoria dos abjectos *chichisbéus*, assiste á dupla decadencia intellectual da Italia, nas letras e nas artes. A conquista espanhola introduziu, finalmente, na peninsula central do Mediterraneo, o *cultismo* ou *culteranismo*, de que fôra creador d. Luís de Góngora y Argote (1561-1627), que alli teve logo um imitador consummado, Marini (1569-1625), o verdadeiro fundador da affectação detestavel dos *concetti*, a que se deu o nome generico de *marinismo*.

A phrase de Sismondi (*apud* Buron, *op. cit.*, 278), de que « a Italia, exhausta, não produziu mais, durante um periodo superior a seculo e meio, do que frios e miseraveis copistas », traçada para a literatura do seculo XVII, póde bem ser applicada a quasi todas as producções artisticas dessa mesma centuria.

Mettidos no circulo estreito da *Academia*, os artistas italianos do seculo XVII não puderam mais abrir os olhos á mestra unica, que é a Natureza, que é a Realidade, e ficaram sob a compressão dos modelos anteriores; e, aguilhoada pelos guieiros da contra-Reforma, pelos loyolistas, cuja preoccupação consistia em offuscar e commover as massas ignaras, foram tambem os artistas italianos forçados a tornar-se effeitarraes, como tão á justa ponderou Reinach (*op. cit.*, 236), « representando os raptos e extases, as effusões da sentimentalidade, as torturas physicas dos martyres ». E accrescenta o illustre escriptor: — « Vêem-se apparecer então e multiplicam-se motivos novos, como os do Christo e da Virgem pintados a meio-corpo, com os olhos erguidos dolorosamente para o céu, *ex-voto* de uma piedade vaporosa e doentia, que o seculo XV não conheceu. Em logar da *Venus* de Ticiano e de Giorgione, ou mesmo das *Graças* e *Galatéa* de Raphael, a arte reproduz á saciedade o typo da Magdalena arrependida, do qual dizia Morelli que — *era a Venus veneziana traduzida para o estilo jesuitico*. Deu-se, pois, ahi, uma displicente mescla de sensualidade e devoção ».

O *estilo jesuitico,* que surgiu e pompeou na architectura, exerceu a mais obnoxia influencia na esculptura e na pintura, do seculo XVII para cá.

Cumpre, todavia, não tomar muito á letra a palavra « decadencia », applicada á baixa Renascença italiana (124). Não houve ahi, com effeito, nem regressão absoluta, nem estagnação, porquanto, como acertadamente obtempera Reinach, — « a arte não declina nunca para voltar ao seu ponto de partida; assim, os bolonhezes em nada se assemelham aos *giottescos,* tanto que se distinguem destes mais que os florentinos da edade de ouro. Na realidade, a evolução prosegue sempre, ainda mesmo quando os artistas julgam imitar servilmente os seus predecessores. Acontece, porém, que as obras de arte de um paiz ou de uma época merecem antes despertar curiosidade do que admiração. Tal é o caso das que produziram os italianos, fóra de Veneza, desde a morte de Miguel-Angelo até aos nossos dias ».

Em summa: — a arte italiana do seculo XVII ficou sendo uma especie de corpo sem alma, pois não teve ideal, e o ideal, na bella phrase de Dumesnil, « é a religião do artista ». Chegou-se então a pensar em destruir o « Juizo-Final » de Buonarotti (*vide* Peyre, *op. cit.,* 528), e a producção da academia bolonheza limitou-se quasi toda a copias dos genios anteriores, especialmente de Correggio, que, por si só, inspirou essa nova Renascença.

Essa indigencia de ideal, esse mimetismo estolido, evidenciam-se, melhor do que poderiamos de outra fórma demonstral-o, no seguinte soneto de Agostino Carracci, o mentor da baixa Renascença italiana (*vide* « École bolonaise », *in* « Histoire des peintres de toutes les écoles », onde, comtudo, saiu o soneto todo inçado de erros, que expurgamos abaixo):

(124) Gustav Ebe, a um trabalho que publicou em 1886 (Berlim, 2 vols.), deu o nome de « Spät-Renaissance », que equivale em portuguez a « Renascença tardia », ou, talvez melhor, a « post-Renascença ».

«Chi farsi un buon pittor brama e desia,
Il disegno di Roma abbia alla mano;
La mossa coll'ombrar veneziano
E il degno colorir di Lombardia;

Di Michelangiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Di Correggio lo stil puro e sovrano,
Di Raffael la vera simmetria;

Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un pó di grazia del Parmigianino;

Ma, senza tanti studii e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lacciòci il nostro Nicolino.»

Como era possivel haver progresso na arte, si lhe faltava a alma, isto é, o caracter, o cunho pessoal do artista, emfim, a unidade, que era lançada ás ortigas pelo programma dos ecclecticos, ao ponto de collocarem um mediocre Niccolò dell'Abate ao lado dos Raphaéis e dos Correggios, dos Buonarottis e dos Ticianos?

Como era possivel nova floração esthetica, si não mais a «razão da arte» era posta acima da «razão de Estado», para servir-nos da bella phrase de Paul de Saint-Victor (*op. cit.*, 179), «naquella Roma da Renascença que festejava como santos os deuses do Olympo e passeiava pelas ruas o grupo exhumado do *Laocoonte*, como teria feito com o corpo de um martyr encontrado nas catacumbas»?

E' certo, comtudo, que o seculo XVII apresenta uma legião enorme de artistas, que foram assombrosamente fecundos; é certo ainda que os que obedeceram ao realismo de Caravaggio, — como Guido Reni, o Guercino e o Domenichino, e bem assim alguns pintores napolitanos, como Salvator Rosa, o Calabrese e Micco Spadaro (este e Conca só recentemente foram estudados e conhecidos), — revelaram muitas vezes engenhosidade e phantasia ou ousíos de concepção e de colorido; é certo, finalmente, que o *estilo barroco*, hegemonico em todo o seculo XVII, cobriu de monumentos a Europa e o Novo-Mundo.

Assim, o problema da baixa Renascença italiana apresenta não pequena complexidade, que até agora não ficou de todo esclarecida, não obstante os estudos de Ebe (1886), Gurlitt e Wölfflin (1887), Fraschetti (1900), Tietze (1906), Weibel (1909), Ricci (1911) e Lemonnier (1912). Conforme este ultimo autor (*op. cit.*, 119-120), bem andariam os jovens historiadores que volvessem vistas amigas para essa phase derradeira, ao seu ver ainda tão pouco investigada e tão mal comprehendida, da arte italiana da Renascença.

Tendo em mira apenas a simples methodização didactica, dividiremos esta nossa perfunctoria apreciação em tres partes, correspondentes ás modalidades principaes da arte, subdividindo a concernente á pintura, que será tratada por ultimo, nas escolas que ganharam então celebridade.

a) *A architectura*

Já vimos que a egreja de Gesú, levantada em Roma por Vignola, proporcionou a sua fachada como typo aos templos que lhe succederam.

Mas foi ainda S. Pedro que occupou a attenção dos melhores architectos italianos do seculo XVII. Ainda na primeira decada dessa centuria viviam Giacomo della Porta (1541-1604) e Domenico Fontana (1543-1607), que, no pontificado de Sixto V, seguindo a traça de Miguel-Angelo, ultimaram o zimborio, que é o principal titulo de gloria do excelso artista, na architectura. Carlo Maderna (1556-1629), ao tempo de Paulo V, desfigurou para todo o sempre a basilica, addicionando-lhe, em 1605, uma nave, que destruiu irrevogavelmente a harmonia do plano primitivo, convindo antes a um edificio civil do que a uma construcção religiosa. Por fim, o napolitano Lorenzo Bernini (1598-1680), que teve, diz Reinach, «o merito de construir a dupla columnata, a qual faz de toda a praça como que o vestibulo da egreja», estragou o edificio, mais que Maderna, pelo desagradavel effeito dos dois campanarios lateraes, por elle accrescentados ao projecto de Buonarotti, além do tabernaculo de columnas torcidas, «uma das mais crassas licenças

permittidas pelo *estilo barroco*», conforme a opinião de Lubke.

No primeiro quartel do seculo XVII, ainda a architectura civil obedeceu, em parte, á impulsão de belleza nobre da centuria transacta, qual se vê dos porticos do palacio Brera (Milão) e dos não menos soberbos do palacio Borghese (Roma), estes devidos a Martino Lunghi (o Velho).

Mas o seculo XVII, — «época da decoração rebuscada, intervindo por toda parte e a contrasenso, comprazendo-se numa visão quasi febril de linhas atormentadas e de relevos imprevistos», — mais ou menos consoante com o que se passava então no dominio das letras, — estava destinado a ser o seculo do *estilo barroco* (125), que já definimos atrás, e do *estilo jesuitico*, que reinava no interior das egrejas e que consistia em «offuscar a vista pela riqueza e variedade dos motivos, sem ter cuidado algum do verdadeiro papel do ornato, que é accusar a fórma».

Bernini foi o maior artista dessa éra. Além dos trabalhos acima referidos, que elle realizou em S. Pedro, fez tambem a grande escadaria do palacio Barberini e a *scala-regia* do Vaticano.

Teve elle como rival a Francesco Borromini (1599-1667), que foi o maximo expoente do *estilo barroco*. Tres obras suas revelam-lhe a audacia singular de torcer frontispicios e columnas, de desprezar a linha recta e amontoar curvas sobre curvas: o campanario de Santa-Agnese, a fachada de San-Carlo-alle-quatro-fontane e a egreja da Sapienza, a que deu a fórma de uma abelha. O novo estilo provocou tanto enthusiasmo na Italia, na Italia degenerada do seculo XVII, que se chegou a encarregar Borromini de accommodar ao *barroco* os edificios antigos.

b) *A esculptura*

As mesmas causas, que compelliram a architectura a abandonar a nobreza antiga, arrastaram a esculptura, após

(125) Diz Reinach (*op. cit.*, 131), com pleno e seguro fundamento, que este qualificativo provém do nome *barroco*, «dado pelos portuguezes ás perolas irregulares».

a morte de Miguel-Angelo, a perder a simplicidade, a dignidade, ou, melhor, a naturalidade, que lhe haviam imprimido os genios da grande Renascença.

A melhor obra esculptural do seculo XVII é, indubitavelmente, a « Santa-Cecilia » de Stefano Maderno (1578-1636), feita para a egreja daquella invocação (Roma): é lavor que ainda argúe singelleza e serenidade; mas já se singulariza por apresentar deitada a imagem.

Mas o mais eximio artista da esculptura ainda é Lorenzo Bernini, dictador das artes em Roma, graças á protecção de varios papas, e de quem são: a estatua equestre de Constantino (á base da *scala-regia* do Vaticano); os tumulos de Urbano VIII e Alexandre VII (na basilica de S. Pedro), « Santa-Teresa tocada pelo amor divino » (em Santa-Maria-della-Vittoria), o « Rapto de Proserpina » (na villa Ludovisi) e « Apollo e Daphne » (na villa Borghese). Não obstante a facilidade de trabalho e de imaginação, taes lavores, segundo Lubke, patenteiam a falta de convicção do artista.

Dentre os varios imitadores de Bernini, cujos nomes muito justamente ficaram sepultos no silencio, destaca-se Alessandro Algardi (1598-1654), amigo de Poussin e autor do baixo-relevo « S. Leão detendo Attila » (em S. Pedro), e do qual diz Lubke que foi « exemplo colossal dos erros em que a moda póde afogar o talento ».

Entretanto, a peninsula central do Mediterraneo attrahiu por essa epoca um grande numero de artistas de outras nações. Affirma Peyre (*op. cit.*, 531) que — « os esculptores francezes ou flamengos occupam, durante o seculo XVII, logar consideravel na Italia: Pierre Franqueville, Legros, Puget, Théodon, Duquesnoy, são tão conhecidos em Roma ou em Genova quanto em sua Patria ».

c) *A pintura*

Poderiamos enfeixar os pintores italianos do seculo XVII em tres grupos: o dos *maneiristas*, chefiado pelo Baroccio e pelo Giuseppino (Giuseppe Cesari, « cavalleiro d'Arpino »); o dos *ecclecticos* ou *academicos*, acaudilhado pelos Carraccis

(126); e o dos *realistas*, que teve por fundador o grande Caravaggio (Michelangelo Merigi da Caravaggio). Como, porém, semelhante divisão poderia dar ensejo a confusões, preferimos-lhe o systema das escolas regionaes. Notaremos que os tres fócos mais importantes da pintura italiana, no seculo XVII, foram Bolonha, Napoles e Genova, que tão insignificante ou nullo contingente haviam dado á grande Renascença.

I — *Escola bolonheza*. — Na sua tão valiosa collectanea, estuda Ch. Blanc as interessantes figuras de dois irmãos, ambos excellentes pintores, Camillo Procaccini (1546-1626) e Giulio Cesare Procaccini (1548?-1626), bolonhezes que foram estabelecer-se em Milão, por inimizados com os Carraccis. Não fizeram parte, portanto, da *Accademia degli Incamminati* (Academia dos Encaminhados ou dos Progressistas), que Ludovico Carracci (1555-1619) fundara na cidade natal, auxiliado por seus sobrinhos Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609). O ecclectismo ahi preconizado (qual se viu pelo soneto de Agostino, que transcrevêmos atrás), de tomar-se aos grandes mestres anteriores o que tivessem elles de melhor, valeu menos que a pratica dos Carraccis: — a Ludovico devem-se as pinturas *a-fresco* de San-Michele-in-Bosco e dos palacios Sampieri e Magnani (Bolonha), assim como a « Apparição da Virgem a S. Jacintho » (L.); Agostino, que foi tambem poeta e gravador, deixou uma excellente « Communhão de S. Jeronymo »; e Annibale, o mais perito dos tres, é o autor das decorações do palacio Farnese (Roma), — onde ha uma sua « Bacchanal » que deve ser contada entre os lavores da grande pintura, — assim como de varios quadros devocionaes e de genero.

Tornando-se Bolonha, no seculo XVII, o grande centro esthetico da Italia, não tardou que alli fossem aportando artistas de outras plagas. Entre estes, o mais notavel foi o flamengo Denis Calvaert (1540-1619), chamado á italiana *Dionisio Fiammingo*, optimo colorista (« S. Miguel » e « Purgatorio »), que alli abriu escola em 1575. Ou porque o hosti-

(126) Winkelmann (*op. cit.*, II, 58) muito acertadamente dá como ultimo representante dos *ecclecticos* a Carlo Maratta, que morreu em 1713.

lizassem os *Incamminati*, ou porque tivesse o genio sobremodo arrebatado, perdeu elle tres dos seus melhores alumnos, — o Domenichino, Guido Reni e o Albano, — que se passaram para o *atelier* dos Carraccis, e aos quaes cumpre juntar o Guercino, que depois se fez discipulo de Caravaggio e assignala a transição para o *realismo*, que tambem influenciou aquelles outros, notadamente o segundo citado.

O Domenichino (Domenico Zampieri, 1581-1641) foi, na opinião de Lubke, «a verdadeira gloria da escola dos Carraccis», egualando os mestres pela technica prodigiosa e excedendo-os pela nobreza e ingenuidade do pensamento (decorações *a-fresco* de Santo-Andréa-della-Valle, Grotta-Ferrata e Fano, e quadros de cavallete, como a «Communhão de S. Jeronymo» «Santa-Cecilia», «S. João» e «O banho de Diana»). Fragil no physico, timido e amigo da solidão (chamaram-lhe «Il bue» os coetaneos), viveu vida attribulada, até por parte da esposa, e morreu quiçá envenenado pelos rivaes (127), o estraordinario artista de quem assim fala A. Barbier (*op. cit.*, 165), nos versos que tentámos traduzir:

«DOMENICHINO

O' tu, que inspiras toda intelligencia humana
Fecunda solidão, formoso anjo divino,
Que reclinas na mão o rosto alabastrino,
Longe da multidão irrequieta e profana;

Mãe do estudo e que dás á Arte uma faina insana,
Tu protegeste o grande e bom Domenichino,
E no seu coração, — que o pesar mais ferino
Roia, — derramaste a calma soberana.

Para elle foi o céu muito tempo inclemente;
Boi sublime, cavou seu sulco lentamente,
De invejosos ouvindo o alanceante baldão:

Mas, — qual ao velho santo, ao Jeronymo terno, —
Deu-lhe a Gloria, ao morrer, dos céus o reino eterno
E da immortalidade o inegualavel pão.»

(127) R. Peyre (*op. cit.*, 538-539) acceita essa tradição, assim como a de que foi Poussin quem chamou a attenção dos romanos

Guido Reni (1575-1642), a principio imitador de Caravaggio, foi, pela fórma e pela côr, um dos mais brilhantes proselytos da academia bolonheza. Além da « Matança dos innocentes » e « Crucifixão de S· Pedro », obras dessa primeira phase, deixou um lavor primoroso, que é a « Aurora » (palacio Rospigliosi, Roma). Creou typos do Christo, da Virgem e de Magdalena, diz Reinach, « aos quaes se póde censurar uma certa vulgaridade sentimental, mas cujo exito prodigioso attesta que correspondiam, — o que não é exiguo merito, — ao ideal religioso do tempo ». A melhor alumna de Guido Reni foi Elisabetta Sirani (1638-1665), envenenada por seus inimigos quando apenas se lhe desabrochava o talento (« Santo-Antonio de Padua », Bolonha).

O Albano (Francesco Albani, 1578-1660) mereceu chamado « o Anacreonte da pintura ». Colorista elegante de scenas mythologicas ou idyllicas (« Apollo e Daphne », « Dansa dos amores »), que passou existencia calma e epicurista, dil-o W. Lubke « o precursor de Claude Lorrain »; foi imitado por Vieira Portuense.

O Guercino (Giovanni Barbieri, 1591-1666) (128) foi um dos mestres do claro-escuro e deixou muitas obras-primas (« Circumcisão », « Santa-Petronilha », « Morte de Dido », « Resurreição de Lasaro », « Hersilia separando Romulo e Tacio »). Delle diz Goethe (*op. cit.*, 157): — « E' um pintor profundo e vigoroso, sem rudeza »; e, ante o quadro da « Circumcisão », exclamou: — « Pintura acima da qual nada se póde imaginar ! Tudo admiravel, completo... »

A' escola ecclectica, sem exceptuar-se o lombardo Bartolomeo Schidone (1570?-1615), que, apesar de discipulo dos Carraccis, imitou sómente o estilo de Correggio, pertenceram os seguintes artistas: Alessandro Tiarini (1577-1668), que, após a morte de Ludovico Carracci (este sobrevivera aos sobrinhos), foi a maior autoridade artistica de Bolonha;

para a « Communhão de S. Jeronymo », até então não devidamente apreciada e hoje posta no Vaticano, ao lado da « Transfiguração » de Raphael. Cf. C. P. Landon, « Oeuvre complet de Dominique Zampieri dit le Dominiquin » (Paris, 1814).

(128) *Guercino* quer dizer « vesguinho », pois é diminutivo de *guercio*, « vesgo ».

Leonello Spada (1576-1622), desegual, mas habil, como se vê dos seus quadros « O filho prodigo », o « Concerto », « Enéas e Anchises » (L.); Giovanni Lanfranco (1580-1647), pintor sem originalidade, que decorou a cupola de Santo-Andréa-della-Valle; Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), que se consagrou exclusivamente á paizagem; e Pier-Francesco Mola (1612-1668), que deixou dois bons trabalhos, « José adorado pelos irmãos » e « Tancredo soccorrido por Herminia ».

II — *Escola romana*. — Bem que não nascidos em Roma, é na Cidade-Eterna que se encontram e se digladiam o Giuseppino, chefe dos *maneiristas*, e Caravaggio, chefe dos *realistas*.

O Giuseppino (Giuseppe Cesari, 1568-1640), tambem chamado « o cavalleiro d'Arpino », exerceu a sua maior actividade na cidade dos papas e produziu muito, especialmente assumptos biblicos ou religiosos e historicos, como a sua « Batalha entre os romanos e os sabinos », tornando-se tão afamado, que Richelieu propoz a Maria de Medicis confiar-lhe, que não a Rubens, a decoração da galeria do Luxemburgo.

O Caravaggio (Michelangelo Merisi ou Merigi, 1560?-1609), servente de *atelier*, sem a menor educação artistica, foi o primeiro italiano « que renunciou intencionalmente ao idealismo », grangeando desse modo immensa celebridade; além de assumptos devocionaes, figurou « episodios violentos da vida real, homicidios, rixas, scenas de taberna, aventuras de bohemios e de vagabundos », quando ainda não se havia formado a escola dos grandes pintores de genero dos Paizes-Baixos. Falando da sua obra-prima, « A morte da Virgem », diz Reinach que « era preciso verdadeiramente ter a coragem de um iniciador, para lançar semelhante desafio de naturalismo á face dos caudatarios de Raphael ». Muitos proselytos do ecclectismo bolonhez acabaram submettendo-se á influencia de Caravaggio, como Guido Reni, Leonello Spada e o Guercino; delle foi discipulo o celebre Ribera, a quem deve a escola napolitana a sua feição peculiar e que influiu tambem sobre a escola castelhana; e, na França, foi Valentin um dos seus imitadores. Assevera Reinach que « ainda hoje os sectarios de Caravaggio são muito mais numerosos que os de Raphael; e contra essa tradição vivaz foi que reagiu, em

fins do seculo XIX, a maneira de pintar á plena luz, denominada pela expressão barbara de *plenarismo* » (129).

Dois corypheus muito notaveis da escola romana foram: Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, 1596-1669) e o Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi, 1605-1685). O primeiro, decorador habilissimo (palacio Pitti de Florença e palacio Barberini de Roma), foi mestre de Luca Giordano, tendo-se extendido a sua influencia até aos pintores francezes contemporaneos de Le-Brun, e notando-se que os *cortonistas* cobriram de pinturas rapidamente executadas e vistosas muitas egrejas e palacios da Italia. Sassoferrato imitou o estilo do Domenichino, seu mestre, qual se infere da sua obra-prima, a « Virgem do Rosario », que, como aconteceu mais tarde á « Gioconda », foi subtrahida da egreja de Santa-Sabina, em Roma, mas recuperada pela policia italiana.

Ainda se filiam á escola romana do seculo XVII: Ottavio Leone (1575?-1628); Antonio Tempesti (1555-1630), pintor de caçadas e batalhas; Domenico Feti (1589-1624) (« Melancholia », L.); Giovanni-Francesco Romanelli (1610-1662), que trabalhou na França (pinturas *a-fresco* do Louvre e do palacio Mazarin, hoje Bibliotheca Nacional); Manfredi (1580-1617), cujos quadros se confundem com os de Caravaggio; Michelangiolo Cerquozzi (1600-1660), chamado « o Miguel-Angelo das batalhas e bambochatas », porque effectivamente as pintou; Andréa Pozzo (1642-1709), decorador da egreja de Santo-Ignazio; Andréa Sacchi (1598-1661), discipulo de Albano e autor da « Visão de S. Romualdo » (Vaticano); e Carlo Maratta (1625-1713), discipulo de Cortona e autor de excellentes Madonas, além de retratista, e de quem foi discipulo e imitador absoluto Giuseppe Passari (1654-1714).

III — *Escola florentina*. — Ainda attingiu ao seculo XVII o gracioso Alessandro Allori (1535-1607), pae do Bronzino (Cristoforo Allori, 1578-1621), que tomou logar entre os pri-

(129) Reinach considera barbara a expressão *plenarismo*, que, entretanto, nos parece uma composição perfeitamente etymologica e acceitavel, pois vem de *plenus* e *aer*, com o suffixo *ismo*, que se encontra em *modismo*, *militarismo* etc. Si o illustre escriptor fizer questão de dar á palavra um cunho mais latino ainda, então adopte a fórma *plenaerismo*.

meiros artistas da baixa Renascença italiana com a sua esplendida « Judith » (palacio Pitti), considerada por Musset uma das pinturas capitaes da Italia. Além do seu condiscipulo Matteo Rosselli (1578-1650), houve nessa epoca em Florença muitos artistas filiados ao ecclectismo, como o Cigoli (Ludovico Cardi, 1559-1613), mestre de Domenico Feti; Orazio Lomi Gentileschi (1562-1646) e sua filha Artemisia (1590-1642)), que deu algumas lições a Stanzioni; Francesco Furini (1600-1649); Baldassare Franceschini (1611-1689); Benedetto Luti (1666-1724); o Lucchesino (Pietro Testa, 1611-1650) (« José vendido pelos irmãos », Capitolio); Giovanni Mannozzi (1599-1636) (« O deitar-se da desposada », Florença); e Domenico da Passignano (1558-1638) (« Invenção da cruz », L.). Carlo Dolci (1616-1686) foi, na phrase de Lubke, « o ultimo dos grandes ecclecticos do seculo XVII », qual se vê das suas obras-primas, « Santa-Cecilia » e « Herodiades », e a sua filha, Agnese Dolci, tambem se dedicou á pintura, imitando-o.

IV — *Escolas lombardas.* — O movimento iniciado em Bolonha pelos Carraccis attingiu tambem, como era natural, ás escolas de Ferrara, Modena, Parma, Cremona e Mantua. Ferrara teve o seu Guercino em Carlo Bononi (1569-1632) e seu Guido Reni em Costanzio Cattanio (1602-1665), com quem se extingue a escola, apesar dos muitos discipulos que elle formou. Em Modena, por morte de Giambattista Tinti (fallecido em 1620), — ultimo artista da phase anterior, pelo estilo, — foi Camillo Gavasetti (fallecido em 1628) o pintor que mais honrou o ensino dos Carraccis.

V — *Escola veneziana.* — No seculo XVII, não teve a rainha do Adriatico nenhum artista de pulso como os da grande Renascença. Citam-se apenas: Leandro Bassano (1558-1623); Giacomo Palma (il Giovine, 1544-1628), discipulo do Tintoretto, a quem imitou optimamente; o Vicentino (Andréa dei Michieli, 1535-1614), autor da « Recepção de Henrique III em sua passagem por Veneza »; Pietro Vechia (1615-1678); o Turchi (Alessandro Veronese, 1582-1648); o Padovanino (Alessandro Varotari, 1590-1650); Pietro Liberi (1605?-1687); e Rosalba Carriera (1675-1757), que se notabilizou no pastel e na miniatura.

VI — *Escola genoveza.* — Talvez por influxo de Pierino

del Vaga, que, tangido pelo saque de Roma, foi refugiar-se em Genova, o seculo XVII viu alli refulgir uma notavel pleiade de pintores; o Cangiagio ou «o Luchetto de Genova» (Luca Cambiaso, 1527-1585), um dos raros e brilhantes exemplos de ambidextrismo na pintura, foi seguramente o mais afamado discipulo de Pierino del Vaga e deve ter grandemente contribuido para a floração da escola genoveza, onde se distinguiram os artistas seguintes: Giovanni-Battista Paggi (1554-1627) («Venus beijando a Cupido» e «Lapidação de Santo-Estevam»); Bernardo Castello (1557-1629), que illustrou a «Gerusaleme liberata», gratificando-o o Tasso com o titulo de «pittor canoro»; o Prete Genovese (Bernardo Strozzi, 1581-1644), que no «Dinheiro de Cesar» imitou a Caravaggio e, pelo colorido harmonioso dos seus quadros, foi até comparado a Murillo; Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), pintor de historia, que em suas télas se aprazia de introduzir animaes, até os exoticos («Uma caravana», «Diogenes», «Bacchantes e Satiros»); e o Baciccia (Giambattsta Gaulli, 1639-1709), que decorou a egreja de Gesù (Roma), fez muitos retratos e deixou, entre outros bellos quadros de cavallete, um «S. Guilherme prégando», referindo delle Chaumelin (na «Histoire des peintres de toutes les écoles») que tambem pintou uma linda téla para d. João V de Portugal, donde o titulo de «cavalleiro» com que o premiou este soberano (130).

(130) A escola de Genova ainda teve, no seculo XVII, varios pintores menos celebres, quaes os seguintes: Lazzaro Tavarone (1556-1641), discipulo e successor de Luca Cambiaso; Giovanni-Andréa Ansaldo (1584-1638), discipulo de Orazio Cambiaso; o Sarzano (Domenico Fiasella, 1589-1638); Sinibaldo Scorza (1589-1631), o primeiro paizagista da escola genoveza; os Carlones, Giovanni (fallecido em 1630), Giovanni-Battista (fallecido em 1680) e Giovanni-Andréa (1639-1697); Giulio Benso (1601-1668), de origem pauperrima; Giovanni-Bernardo Carbone (1614-1683), imitador de van-Dyck; o «surdo de Sestri» (Antonio Travi, 1614?-1668), servente de Bernardo Strozzi; os Piolas, Pellegro (1617-1640), Domenico (1628-1703) e Paolo Girolamo (1666-1724); Francesco Maria Barzone (1625-1679), que viveu em França, onde se fez conhecer como paizagista e marinhista; Valerio Castello (1625-1659), filho do illustrador da «Gerusaleme liberata»; e os Parodis, Domenico (1668-1740) e Giovanni-Battista (1674-1730), ultimos pintores desta escola no seculo

VII — *Escola napolitana.* — A região meridional da Italia não tomou parte no concerto da grande Renascença. Dos seus artistas desde o seculo XIV ao seculo XV citam-se apenas Colantonio del Fiore (1352?-1444?), seu genro, vulgarmente chamado o *Zingaro* (Antonio Solario, 1382?-1455?) (131), e seu discipulo Antonello da Messina (fallecido em 1479), aos quaes se attribue o conhecimento da pintura a oleo, que o ultimo espalhou pela Italia.

Assim, só no seculo XVII é que surge a escola napolitana, fundada por um espanhol, natural de Valencia, José Ribera. O Spagnoletto (1588-1656), como foi elle chamado na Italia, estudou com Caravaggio e imitou a Correggio. Verdadeiro artista e verdadeiro espanhol, representando de preferencia supplicios, martyrios, mendigos e anciões, deveu a Caravaggio a luz violenta, mas approximou-se de Correggio na bella « Adoração dos pastores » (L.) e na não menos bella « Escada de Jacob » (Madrid). Foi por intermedio de Ribera que o estilo de Caravaggio penetrou na Espanha e continuou na arte moderna, pois na França teve elle muitos discipulos e um imitador habilissimo, Théodule Ribot. Ribera formou, com o grego Belisario Corenzio (1558-1643) e o napolitano Giovanni-Battista Caracciolo (1580?-1641), um triumvirato artistico, que dominou ferozmente em Napoles, donde obrigou a retirar-se Annibale Carracci, o Giuseppino e Guido Reni, sabendo-se hoje que não foi elle extranho ao triste fim do Domenichino.

XVII. Embora não fosse genoveza nata, deve figurar aqui a notavel retratista Sofonisba Angussola (fallecida em 1620), que viveu muito tempo em Genova, onde deu conselhos a van-Dyck, que disse ter aprendido mais com esta dama, já céga, do que com todos os que enxergavam bem.

(131) A' semelhança do que fariam depois Quentin Metsys, o ferreiro de Antuerpia, « transfigurado, pela ambição de amor, no grande artista de que datam o sentimento da natureza e a alegria nos quadros flamengos » (Rodó, *op. cit.*, 149), e Francisco Ribalta, que, por uns lindos olhos de mulher, se fez pintor eximio, — conta-se que o Zingaro, caldeireiro de Napoles, repellido em sua pretensão á filha de Colantonio del Fiore, levou cerca de dez annos a estudar a arte deste, e, graças á sua mestria, alcançou ao mesmo tempo justo renome e a satisfacção do seu affecto.

A' escola que Ribera fundou na antiga Parthenope pertencem alguns artistas de merito, como: Massimo Stanzioni (1585-1656), que mereceu denominado «o Guido Reni de Napoles» e deixou um excellente «S. Bruno»; Aniello Falcone (1600-1665), autor de varios quadros biblicos e de batalhas e que tomou parte saliente na revolta de Masaniello (1647), como commandante da «Companhia da Morte», na qual teve por immediato a Salvator Rosa (1615-1673). Foi este uma das figuras mais notaveis da intellectualidade italiana, como poeta, musico, gravador e pintor. Nesta ultima qualidade, foi elle o maior paizagista e batalhista da Italia («A batalha de Constantino», «Paizagem dos Abruzzos»). Andréa Vaccaro (1598-1670), depois da morte de Stanzioni, occupou o primeiro logar na escola napolitana, mas não passou de imitador de Caravaggio e de Guido Reni. Micco Spadaro (Domenico Gargiulo, 1612-1679) (132), discipulo de Aniello Falcone e de Salvator Rosa, fez curiosos quadros sobre a revolta de Masaniello, além de varias pinturas de genero: foi o Callot da escola napolitana, O Calabrese (Mattia Preti, 1613-1699) foi discipulo do Guercino, relacionou-se com os melhores pintores do seu tempo, a quem se dirigiu em peregrinações frequentes, e deixou bellos quadrós de historia e de religião («Martyrio de S. Lourenço», que Luiz XIV quiz comprar a todo custo).

Ao seculo XVIII ainda chegaram dois pintores de grande fama: Luca Giordano (1632-1705), que, pela facilidade com que pintava, mereceu a alcunha de «Fa-Presto», sobre a qual se bordaram varias anedoctas (133), e foi um dos que mais contribuiram para a decadencia da pintura; o mais fecundo improvisador do seu tempo, qual se vê dos seus trabalhos principaes («Os ferreiros», «Venus e o Amor», «Sacra-Familia»), em fins do seculo XVII foi chamado pelo

(132) *Micco* é dimminutivo familiar de Domenico; e *Spadaro* provém de ser o pae fabricante de espadas, alfageme.

(133) Ha sobre este pintor uma bella pagina de Rodó (*op. cit.*, 193-194). A anedocta mais curiosa é a que se conta de estar Luca a pintar uma «Ceia», quando o pae o chamou: — «Luca, desce para jantar!» — «Espere um instante, meu pae: ainda me resta fazer os doze apostolos...»

rei da Espanha, e, diz Ch. Blanc, « emquanto Maratta e Pietro da Cortona encerravam em Roma o glorioso cyclo da arte italiana, Giordano poz termo em Madrid ao da arte espanhola » (134). Francesco Solimena (1657-1747), o rival de Luca Giordano, recebeu inspiração da Lanfranco e de Pietro da Cortona e deixou quadros de todo genero (« Heliodoro expulso do templo », « Banho de Diana »). Deste artista e de *Fa-Presto* diz Ch. Blanc que procedem os Boucher, Vanloo, Natoire e em geral a pleiade de pintores que encheram o seculo de Luiz XV.

(134) Ch. Blanc cita a proposito as palavras de Raphael Mengs quanto á influencia nociva de *Fa-Presto* sobre os pintores espanhóes: — « O que maior mal fez ao seu progresso, foi que, buscando imitar a Giordano, deixaram de estudar a natureza, como haviam feito até então... »

IX

A Renascença das artes na Europa, fóra da Italia, do seculo XIV ao seculo XVII

Tomou tal extensão o presente trabalho, que nos vemos forçado a reduzir este capitulo ás linhas geraes e aos grandes vultos, abstendo-nos de interessantes pormenores, que, lardeando-o apropositadamente, bem poderiam amenizal-o.

Procurando attender, tanto quanto possivel, á ordem chronologica e á importancia do conjuncto dos respectivos movimentos, estudaremos as florações estheticas occorridas na Europa, fóra da Italia, do seculo XIV ao seculo XVII, na disposição seguinte: — I) a Renascença nos Paizes-Baixos (flamenga e hollandeza); II) a Renascença na França; III) a Renascença na Allemanha; e IV) a Renascença na Espanha e em Portugal.

I — A RENASCENÇA NOS PAIZES-BAIXOS

a) *Renascença flamenga*

Explica-se o adeantamento esthetico da Flandres por muitas das condições que tambem explicam a floração italiana. Diz Peyre: — « A Flandres era o paiz mais rico e mais activo da Europa, e as suas communas podiam rivalizar com as cidades italianas ». Lá se havia desenvolvido consideravelmente o *estilo ogival*, e de lá partiu o movimento de progresso que em começo do seculo XV conquistou a França e se derramou pelo valle do Rheno. Sabe-se que, desde a re-

ferida centuria e por ella em fóra houve constantes communicações entre a Italia e as cidades flamengas, sendo notaveis as affinidades entre os van Eyck, de um lado, e, do outro, Gentile da Fabriano e o Pisanello, querendo alguns criticos modernos, notadamente Courajod, que da Flandres haja partido um consideravel influxo para a Renascença italiana (135).

Póde ser dividido em tres phases perfeitamente distinctas o movimento artistico da Flandres, que melhor fôra denominar-se flamengo-francez, porque nelle é grande a cooperação da França septentrional: — a 1ª, cujos centros principaes foram Gand e Bruges, é a que vae de meiados do seculo XIV até fins do seculo XV, isto é, dos van Eyck a Memling, e nella domina a espontaneidade nacional, constituindo uma especie de Renascença indigena; a 2ª, cujo fóco foi Antuerpia e que comprehende quasi todo o seculo XVI, é a da influencia decisiva da Renascença italiana, a partir de Metsys; e a 3ª, finalmente, que abrange o seculo XVII, é a da revivescencia da arte nacional, graças ao genio portentoso de Rubens, que fórma uma vasta escola de immensa fecundidade em toda a Flandres.

1ª phase. — O artista eminente desta phase inicial foi o esculptor Claux Sluter, autor do « Poço de Moysés » e do portal da Cartuxa de Champmol, em Dijon: foi « o Nicolau d'Apulia flamengo », mas a elle se limitou a esculptura desta phase.

Aos van Eyck, Hubert (1366?-1426?) e Jean (1386?-1440) (136), deve-se a « Adoração do Cordeiro » ou « Retabulo de Saint-Bavon », que foi para a pintura flamenga o que os lavores de Masaccio foram para a pintura italiana. O celebre retabulo de Gand foi começado pelo irmão mais

(135) Para um estudo mais desenvolvido das causas da Renascença nos Paizes-Baixos, leia-se Taine, « Philosophie de l'art », I, 225-317.

(136) Michelet, na « Histoire de France » (Paris, nova ed., s. d.), VII, 151, diz que o verdadeiro nome de Jean van Eyck era Jean le Wallon, ou, em latim, *Joannes Gallicus*; e accrescenta: — « Allemão pela paciencia, este violento e audaz innovador é ainda muito mais um wallon ».

velho e acabado pelo mais moço. A Hubert attribue-se o quadro « Victoria da egreja christã sobre a synagoga » (M.). Jean, que tomou parte em varias missões diplomaticas, conhecia o processo da *pintura a oleo* (si é que delle não foi o inventor), creando não só o retrato completo (« Esposos Arnolfini », N. G.), como tambem a paizagem e a perspectiva aerea. Dos van Eyck, que estiveram em Haya, foi discipulo Albert van Ouwater.

Alumno de Robert Campin (1375-1444) foi o pintor de Tournay, Roger de la Pasture (1399-1464), mais conhecido por van der Weyden (traducção flamenga do appellido), que se estabeleceu em Bruxellas, onde por certo recebeu a inspiração dos van Eyck, e depois esteve em Roma e em Ferrara. Deixou varias obras primas, como o « Descimento da cruz » (M.) e o « Juizo-Final » (Beaune).

Discipulo de Jean van Eyck, Hugues van der Goes (1430?-1482) deixou uma « Virgem segurando o menino Jesús, a quem Santa-Catharina offerece uma flor » (Galeria degli Uffizii), « a mais encantadora e a mais delicada das suas obras », segundo Crowe e Cavalcaselle.

A esse tempo surge o « Raphael da arte flamenga », Hans Memling (1436-1495), « em quem se combinam todos os dons amaveis da escola, com exclusão do que era rude e brutal ». Excellente retratista e miniaturista, deixou tambem quadros de grande arte, como o « Casamento mystico de Santa-Catharina ». O herdeiro de Memling, Gerard David (1460-1523), autor da pintura « A Virgem cercada de santos », demonstra já influencias italianas.

2ª phase.— A segunda phase reponta em Antuerpia, então dotada do mais florescente progresso, com Quentin Metsys (1460-1530) (137), que conservou a tradição nacional, mas já transigiu com o idealismo (« O banqueiro e a esposa », « Os dois avarentos »).

Com o Mabuse (Jean Gossaert, chamado *Mabuse* por ser nascido em Maubeuge (1470?-1550), que foi aprender na Italia o estilo da escola romana (« Jesús em casa de Simeão

(137) *Vide* nota 131 do cap. anterior.

— o — Phariseu »), e Bernard van Orley (1480-1542), que estudou no *atelier* de Raphael e foi considerado em Flandres o chefe dos *romanistas*, forma-se essa escola italo-flamenga, que dominou até ao fim do seculo XVI. Brilhante excepção é Breughel — o — Velho (1526-1570), chamado « Breughel dos camponios », o genial iniciador da pintura de genero, que tantos flamengos e hollandezes iam cultivar no seculo seguinte.

A esse periodo de italianismo pertencem, além de outros, os seguintes pintores: Michel de Coxie (1499-1570), imitador apaixonado de Raphael; Frans Floris (Frans de Vriendt, 1515-1570), imitador de Miguel-Angelo (entretanto, chamado « o Raphael flamengo ») e um dos artistas mais admirados do seu tempo (« Quéda dos anjos revéis », Antuerpia); Martin de Vos (1531-1603), um dos que foram á Italia aquecer-se ao sol da Renascença (« Pan e Syrinx »); e Otto van Veen (1556-1634), que foi um dos mestres de Rubens.

A esta phase pertencem tambem outros flamengos, que figuram em escolas estrangeiras: Denis Calvaert, que já vimos na escola bolonheza (cap. anterior); e Peter Kampeneer (1508-1580), que, chamado pelos espanhóes Pedro Campaña, foi, por assim dizer, o fundador da escola de Sevilha, e a sua obra-prima, o « Descimento da cruz », que tanta admiração causou a Murillo, « lembrando van der Weyden, já faz pensar em Rubens », na phrase de Wauters.

3ª phase. — Rubens (Pedro-Paulo Rubens, 1577-1640), paizagista, retratista, pintor de historia e de scenas religiosas, de allegorias e de genero, em tudo de uma fecundidade sem rival, aproveitou-se grandemente da Renascença italiana, dos venezianos, de Miguel-Angelo e de Caravaggio, sem perder a sua originalidade propria. Como pintor do sensualismo pagão, foi inexcedivel (« Rapto das Leucippides », « Julgamento de Páris »); e Reinach prefere, com razão, o « Golpe de lança » ao « Descimento da cruz », considerada a obra-prima typica de Rubens.

A Rubens vinculam-se: o seu condiscipulo Jacob Jordaens (1593-1678), pintor brilhante e vulgar (« Jupiter e a cabra Amalthéa »); e Antonio van Dyck (1599-1641), retratista, pintor de religião (« O cardeal Bentivoglio », « O

Christo no Jardim das Oliveiras »), em tudo o melhor dos discipulos de Rubens.

O « Breughel de velludo » (Jean Breughel, 1575-1642), além de pintor de paizagens e de flores, foi talvez o primeiro flamengo que representou marinhas na téla.

David Teniers (1610-1694), genro do artista que acabamos de citar, porém que não se inspirou nelle, e sim em Rubens, é tido como o maior pintor de genero dessa época, qual o evidenciam as suas obras-primas, « Kermesse flamenga », « Medico de aldeia », « Jogo de gamão », « Interior de herdade ».

Encerra-se ahi a grande pintura flamenga. A pobre Belgica, — que não previa egual destino miserando para o seculo XX, — tornou-se na primeira parte do seculo XVIII « o principal campo de batalha da Europa ». Em taes condições, não podia medrar ahi a arte, a grande arte de que fôra Rubens o maximo expoente, e que expirou assim em fins do seculo XVII.

b) *Renascença hollandeza*

O movimento esthetico da Hollanda, analogo ao da Flandres, e cuja escola, como observou Ch. Blanc, « si não se distingue pelo estilo, porque não teve *belleza*, brilhou pelo segundo grau da arte, triumphou pelo *caracter* », — tambem abrange tres phases distinctas: — a 1ª, cujos fócos principaes foram Harlem e Leyde, extende-se de meiados do seculo XV a meiados do seculo XVI, isto é, de Albert van Ouwater a Lucas de Leyde, e é toda nacional; a 2ª, cujo fóco principal é Utrecht e que vae de meiados do seculo XVI a começo do seculo XVII, inaugura-se com van Schoorel e caracteriza-se pela influição preponderante da arte italiana; e a 3ª, finalmente, a grande época, que tem por centro principal Amsterdam, distingue-se pelo hegemonia da tradição indigena e pelo genio prodigioso de Rembrandt, cuja existencia enche a maior parte do seculo XVII (138).

(138) Diz Ramalho Ortigão (« A Hollanda » (Lisboa, 1900, 3ª ed.), 313-314: — « Até ao fim do seculo XVI, a pintura hollandeza

1ª phase. — O primeiro pintor hollandez conhecido foi Albert van Ouwater, discipulo dos van Eyck e que viveu em Harlem nos meiados do seculo XV, nada mais se sabendo a seu respeito sinão que deixou uma « Resurreição de Lasaro » (Berlim) e que foi mestre de Gerard de Harlem (ou Geertjen van Saint-Jan), autor do tryptico de que hoje restam o « Santo-Sepulcro » e a « Lenda dos ossos de S. João » (no Belvedere de Vienna) e de uma imitação da obra-prima do mestre. A esses dois artistas liga-se Thierry Bouts (Diedrik Stuerbout ou ainda Thierry van Harlem, 1410-1475), que se installou em Louvain por 1460 e deixou, entre outros trabalhos, « O martyrio de Santo-Erasmo » (um triptyco) e a « Sentença iniqua do imperador Othon », surprehendentes pela expressão.

A essa primeira escola succede a de Leyde, que deve a sua fundação a Cornelis Engelbrechtsen (1468-1543), cujo estilo (« Descimento da cruz » e « Crucifixão ») não se distingue do dos mestres flamengos. Foi seu discipulo Lucas de Leyde (1494-1533), a maior precocidade artistica conhecida, pois aos nove annos já gravava e aos 12 já pintava, vindo a notabilizar-se não só pelo seu « Juizo-Final », como pelas suas gravuras, consideradas não inferiores ás de Dürer.

Emquanto Bosch (van Aken, 1470-1518) encetava nos Paizes-Baixos a pintura de costumes (« Tentação de Santo-Antonio »), alguns hollandezes entregavam-se já á descripção da natureza. Destes é exemplo Joachim Patinier, que, fallecendo em 1550, põe termo a esta 1ª phase.

2ª phase. — A 2ª phase começa em Utrecht com Jan van Schoorel (1495-1567), que desempenhou o cargo de conservador do museu de Belvedere em Roma, e, regressando á Patria, ahi tratou de propagar a imitação de Raphael; deixou um bello quadro, « A morte da Virgem » (Bruges) e foi mestre de Antonis van Moor. Martin Heemskerk (Martin Willemsz van Veen, 1498-1574) e Cornelis van Harlem (nas-

confunde-se com a pintura flamenga e com a pintura italiana... O artista propriamente hollandez, o filho da Neerlandia liberta e autonoma... toma os pincéis por occasião da paz e da independencia reconhecida em 1609...»

cido em 1562) são imitadores de Miguel-Angelo, até exaggerado (« Matança dos innocentes ») o ultimo, que teve por discipulo a Pieter Lastman. Entre os mais afamados italianizantes desta epoca mencionam-se: Abraham Bloemart (1565-1647), autor de bellas allegorias mythologicas; e Gerard Honthorst (1591-1666), cujos effeitos de luz (« O concerto », a « Natividade », « Jesús deante de Pilatos ») lhe valeram na Italia o nome de « Gherardo della Notte ».

Ainda a esta phase pertencem: Hendrick Wroom (nascido em 1566), pintor de marinhas; Vredeman de Vrees (nascido em 1527), pintor de architectura; Hendrick Stenwick (1550-1604); e os famosos retratistas Antonis van Moor (Antonio Moro dos espanhóes, 1512-1581) (« O anão de Carlos V », « Hugo Grotius ») e Jan van Ravesteyn (1580-1665), « artistas que prenunciam a grande epoca e são como que os precursores de Rembrandt », diz Peyre. Pondera Reinach: — « Desposando a causa da Reforma e rompendo com Roma, a Hollanda conservou, até certo ponto, a sua originalidade artistica, antes de conquistar a independencia. Foi, sem duvida, á custa de sacrificios cruéis; mas recebeu ella o premio da sua coragem no seculo XVII, quando deu ao mundo um heróe da arte, ao mesmo tempo bem hollandez e bem humano, — Rembrandt ».

3ª *phase.* — Como o protestantismo não tolerasse a decoração das egrejas, os artistas hollandezes, enthusiasmados pelos seus recentes triumphos contra os espanhóes, voltaram-se para as pinturas civicas e para a natureza. A riqueza material, o clima, as condições sociaes, a floricultura, a pecuaria, a instrucção popular, a hydraulica, tudo cooperou nessa interpresa gigantesca da formação da arte nacional.

Antes de Rembrandt, teve a Hollanda dois grandes pintores civicos: van der Helst (1584-1666), autor do celebre quadro « Banquete da guarda-civica » (139); e Frans Hals

(139) Deste quadro, existente no museu de Amsterdam, diz-se que, « si fosse possivel separar e baralhar as mãos das vinte e cinco figuras... quem quer as restituiria facilmente, de tal modo é rigorosa a relação dellas com a physionomia das pessoas a que pertencem » (Ramalho Ortigão, « A Hollanda », 316).

(1580-1666), cujas obra («Arcabuzeiros de S. Jorge» e retratos) têm sido comparadas ás de Velasquez. Frans Hals, que foi o maior retratista hollandez depois de Rembrandt, deixou dois discipulos notaveis: Adriaen Brawer (1608-1640), que se comprazeu em traçar scenas de taberna; e Adrien van Ostade (1610-1685), autor de uma obra-prima, «O mestre escola» (L.).

Rembradt (Rembrandt van Rijn, 1607-1669), nascido em Leyde, foi discipulo de Pieter Lastman em Amsterdam, onde afinal se estabeleceu e formou escola. «Creou uma luz que é delle só, que é possivel sem ser real, e mergulhou a natureza inteira nesse banho de ouro», diz Reinach. Deixou um sem-numero de obras-primas, como a «Ronda da noite» (assim impropriamente chamada, pois é um desfile em pleno dia), a «Lição de anatomia do dr. Tulp», o «Rapto de Ganymedes», «Os syndicos», retratos e quadros religiosos. Em suas 600 pinturas e 300 gravuras, não houve assumpto que lhe escapasse ao genio universal (140). A influencia de Rembrandt manifestou-se ainda em dois grandes pintores: Pieter de Hooch (1630-1677), cuja obra-prima é o «Interior de uma casa hollandeza», e Jan van der Meer (Delft, 1632-1675), entre cujos magnificos trabalhos se contam «O geographo» e a «Casa rustica». Foram discipulos de Rembrandt dois notaveis pintores de scenas familiares: Nicolas Maes (1632-1693), que foi chamado o «Maes rembrandtesco», autor de muitos quadros interessantes («A surpresa», «A doente de amor», «A ama»); e Gerard Dov (1613-1675), que firmou a «Mulher hydropica».

No seculo de Rembrandt foi que teve a Hollanda os seus grandes paizagistas: Jacob van Ruysdael (1628-1682), o maior de todos, Albrecht van Everdingen (1621-1675), Jan van Goyen (1596-1656), Arnoud van der Neer (1603-1677) e Minderhout Hobbema (1635-1709), o emulo de

(140) Nas «Ondas», Luiz Murat assim se refere a Rembrandt (pags. 250):

«No pincel de Rembrandt ha rufos de baquetas,
As suas tintas são a carne da pintura,
E estalam no painel, como numa armadura,
Os musculos dos seus corpulentos athletas».

Ruysdael. Como pintores de genero, distinguiram-se tambem Gerard Terburg (1617-1681) («A lição de guitarra») e Gabriel Metsu (1630-1667?) («Mercado de legumes em Amsterdam»), ambos notaveis artistas e muito parecidos quanto ao estilo; não lhes foi inferior o espirituosissimo Jan Steen (1636-1689), cujas obras capitaes são as intituladas «A festa de S. Nicolau», «Os effeitos da intemperança», «O despertar da donzella», «A sésta». Excellentes pintores de animaes foram: Paul Potter (1625-1654), o popular autor do «Touro» (Haya); Philipp Wouwermans (1619-1668), pintor de cavallos e cavalleiros; Albrecht Cuyp (1620-1691), tambem optimo paizagista («Partida para o passeio», L.); e Melchior de Hondekoeter (1636-1695), chamado «o Raphael dos gallinheiros». Merecem citados como marinhistas: Willem van de Velde (1633-1707) e Ludolf Bakhuysen (1631-1708). Primaram na pintura de flores: David de Heem (1660-1674) e Jan van Huysum (1682-1749), o mais illustre de todos os deste genero. Jorge-Philippe Rugendas (1666-1742), embora allemão de nascimento, filia-se ao grupo dos batalhistas hollandezes, tendo deixado tres filhos, Jorge (1701-1774), Christiano (1708-1781) e Jeremias-Gottlob (1710-1772), todos artistas.

Houve ainda no seculo XVII o pugillo dos italianizantes, acaudilhado por Pieter van Laer (1582-1642), mais conhecido pela denominação de *Bamboccio*, dada pelos italianos, em cujo seio esteve mais de tres lustros. A esse grupo filiam-se, entre outros, os seguintes artistas: Hermann Swanewelt (1600-1655), denominado «o Hermann de Italia»; Nicolas Berghem (1624-1683), talvez o mais notavel de todos; o paizagista Jan Both (1610-1650), cognominado «o Both de Italia»; e Pieter Molyn (1637-1709), alcunhado á italiana «o Tempesta» e que passou por terriveis aventuras. Que os artistas da baixa Renascença italiana influiram nos seus contemporaneos da Hollanda, vê-se ainda em Barthélemy Breemberg (1600-1659) e Cornelis Poelemburg (1586-1667), que imitaram o Albano (141).

(141) Ramalho Ortigão («A Hollanda», 324) fez uma curiosa classificação de treze artistas hollandezes, encarados quanto ao tem-

Ao seculo XVII, finalmente, pertenceram tres pintores, que, trazidos por Mauricio de Nassau á nossa Patria, foram os primeiros que representaram na téla o nosso céu, os nossos selvicolas, a nossa fauna e a nossa flora, em summa a nossa natureza exuberante de seiva e privilegiada de graças. Chamaram-se elles: Frans Post (1612-1680), Eckout (que esteve em Pernambuco pelo menos de 1641 a 1643, pois taes são as datas dos seus quadros, dos quaes possue seis excellentes copias o nosso Instituto Historico e Geographico Brasileiro) e Zacharias Wagner (allemão hollandizado, 1614-1688).

II — A RENASCENÇA NA FRANÇA

Como bem observou Lemonnier (*op. cit.*, 25), a França, a partir do seculo XIV, em vez de dar impulso ao progresso do resto da Europa, antes o recebeu delle. Conturbada pela guerra dos Cem-Annos, a França, posta entre duas civilizações, a do sul (italiana) e a do norte (flamenga), preferiu por muito tempo esta áquella. Foram artistas e letrados flamengos os que maior influencia exerceram então na terra de Carlos-Magno. No reinado de Carlos V (1364-1380) e em começos do de Carlos VI (1380-1422), cessada a longa campanha, retomou a França, com intenso ardor, as suas tradições intellectuaes, e parecia destinada «a absorver o genio flamengo e a fazer fructificar os primeiros germens do humanismo», — talvez a ser a mediatriz entre o espirito da edade média e a antiguidade, — quando em 1415 reestalou a guerra, vendo-se ella de novo comprimida e quasi anniquilada por cerca de quarenta annos. Por isso, a marcha da civilização occidental foi-se operando sem o concurso esthetico da França. O meiado do seculo XV, porém, assignala o apparecimento, ao sul, dos primeiros artistas francezes, já não extranhos ao movimento da Renascença italiana; e, ao expirar da mesma centuria, em 1495, Carlos VIII, para realizar a ephemera

peramento: os *alegres*, Jan Steen, van Ostade, Adrian Brauwer Frans Hals e van Laer; os *scismadores*, Rembrandt e Gerard Dow; os *melancholicos*, Ruysdael, van de Velde e Paul Potter; os *delicados*, Metsu, Terburg e van Mieris.

conquista de Napoles, invade a Italia, « onde os francezes foram desde logo conquistados pelo espectaculo que se lhes antolhou ». Dahi data a entrada da Renascença na França, pois, como assevera criteriosamente o autor acima citado, « as guerras de Italia não balisam sómente o momento em que começa para a Peninsula uma longa e dolorosa sujeição e em que o nosso paiz (a França) se viu empenhado numa politica que influe durante muito tempo em seus destinos: — ellas determinarão tambem a epoca em que uma nova direcção foi dada ás intelligencias ». E, ao passo que nos Paizes-Baixos, na Allemanha, na Iberia, a Renascença não fez desapparecer a tradição nacional nas letras e nas artes, principalmente nestas, — na França, ao fim de meio seculo, estava estabelecida uma separação completa com o passado, detestando-se tudo quanto produzira o espirito medieval e exalçando-se apenas a cultura da antiguidade. Essa assimilação da Renascença ainda se fez sentir no seculo XVII, que foi quando se iniciou a reacção a favor de uma arte mais accorde com as tradições nacionaes.

Assim, dividiremos a Renascença na França em tres phases: a 1ª, do seculo XV, mais obediente á influencia flamenga que á italiana, teve por fócos Tours e Aix, operou-se quasi que sómente na pintura e extendeu-se de Nicolas Froment e Jean Foucquet a Jean Perréal; a 2ª, do seculo XVI, é a do pleno influxo da Renascença italiana, qual se vê da chamada « escola de Fontainebleau » e apresenta notavel actividade na architectura (Pierre Lescot e Philibert de l'Orme), notando-se na segunda parte do seculo a tendencia á nacionalização esthetica; e a 3ª, finalmente, que comprehende todo o seculo XVII, caracterizada pelo *academismo* e pelo *classicismo*, personificamol-a no egregio Poussin, cuja figura grandiosa enche a maior porção da referida centuria.

1ª phase. — Um dos fundadores do centro artistico a que se chamou « escola de Tours », foi Jean Foucquet (1410-1480), que, apesar de ter estado na Italia, é, como diz Reinach, « uma especie de van Eyck suavizado »: deixou miniaturas (livro de horas de Étienne Chevalier), quadros (« A Virgem », Antuerpia) e retratos (« Carlos VII », « Papa Eugenio IV »), de côres finas, mas sem brilho e ás vezes sem harmonia.

A escola de Aix teve por chefes Enguerrand Charonton, autor de uma « Virgem triumphante », e Nicolas Froment, que pintou a « Sarça ardente », alguns retratos (« Renato de Anjou » e « Joanna de Laval ») e um « S. Jeronymo » (Napoles), que chegou a ser considerado como de van Eyck.

Acredita-se hoje que tenha existido tambem, sob a protecção de Anna de Beaujeu (1462-1522), outro centro artistico em o Bourbonnez, mal conhecido ainda, e ao qual se attribue um pintor que em 1507 esteve na Italia com Luiz XII, Jean Perréal, cuja « Natividade », ao lado da inspiração italiana, « trae a imitação de van der Goes », diz Reinach.

2ª *phase.* —(Architectura)— Assim como o *estilo ogival* custou a entrar na Italia, assim tambem a Renascença italiana custou a ganhar a França, onde foi introduzida pela realeza e pela nobreza, sendo adoptada pela Egreja só muito mais tarde. Muitos monumentos erguidos na França durante a primeira metade do seculo XVI revelam o influxo da architetura italiana, embora devidos a artistas francezes. Dentre estes, celebrizou-se Pierre de Chambiges, autor de parte do palacio de Fontainebleau, dos castellos de Saint-Germain-en-Laye e de Chantilly e que tambem ajudou a construir a Camara Municipal de Paris (começada em 1533 por Dominique de Cortone, o « Boccador »). A architectura da Renascença tambem entra na França pelo valle do Loire, e o mais illustre iniciador desse movimento foi o cardeal Georges d'Amboise (1460-1510): o castello de Amboise marca a transição do solar feudal para a habitação senhorial moderna, e o castello de Gaillon, que elle mandou edificar de 1502 a 1510, é a obra-prima dessa phase inicial. O castello de Chenonceaux-sur-le-Cher (1512-1523) revela fórmas gothicas sob o manto de decoração da Renascença; e o de Chambord (começado em 1523), obra de Pierre Trinqueau, « é o typo completo do estilo Francisco I », isto é, da alliança entre o estilo ogival e o da Renascença; e das partes antigas do castello de Blois, passando pelo de Fontainebleau, chega-se ao mais severo de todos os castellos de Francisco I, o de Saint-Germain, « onde a austeridade da fachada e a cumieira chata recordam os palacios florentinos da primeira Renascença ». Nas egrejas de Sainte-Étienne-du-Mont (1517) e Saint-Eustache (1532), de

París, nota-se tambem aquella alliança entre o estilo ogival e o estilo da Renascença. Mas ao tempo de Henrique II (1547-1559) o estilo velho apura-se, graças aos dois maiores artistas desse tempo, Pierre Lescot (1510-1578) e Philibert de l'Orme (1515-1570), aos quaes se póde juntar Jean Bullant (constructor do castello de Écouen), que, « penetrados do espirito da Renascença italiana, desenvolvem ao mesmo tempo um talento decorativo e pinturesco, que presagia o seculo XVII francez ». Philibert de l'Orme, que esteve na Italia, teve a ambição de crear a *columna franceza*, o *estilo francez*, e foi quem concluiu as Tuileries. Lescot desde 1546 trabalhou no Louvre, « a obra-prima da architectura franceza da Renascença e talvez de toda a architectura moderna », segundo Reinach. De 1580 até meiados do seculo XVII abre-se para a architectura franceza um periodo de grande simplicidade, que termina quando começa o *estilo academico*, isto é, das academais de artes plasticas fundadas por Mazarin (1648) e Colbert (1671), e das quaes foram os melhores representantes, na especie, Charles Perrault (1628-1703), o autor da columnata do Louvre, e Jules-Hardouin Mansard (1646-1708), o rematador de Versailles.

(Esculptura)— Os esculptores de fins do seculo XV e começos do seculo XVI ainda accusam, ante a influencia italiana, um forte elemento nacional. Taes foram: Michel Colombe (1431?-1512), autor de um « S. Jorge » (L.) e cuja obra capital é o tumulo de Francisco II e Margarida de Foix; e Germain Pilon (1535?-1590?), cujo lavor mais conhecido é o denominado « As tres Graças » (L.) e que trabalhou nos tumulos de Francisco I e Henrique II. O mais italiano dos esculptores francezes dessa epoca e o mais habil foi Jean Goujon (1515?-1563), « talvez a expressão mais forte e mais delicada do classicismo greco-romano », diz Lemonnier, e cujas obras mais primas são as « Nymphas » da Fontaine-des-Innocents, a porta do Louvre que lhe traz o nome e as « Cariatides » (L.)(142). Ao seculo de Luiz XIV é que pertencem

(142) *Vide* « Jean Goujon et la salle des Cariatides au Louvre » e « Jean Goujon et Pajou », *in* « L'art moderne » de H. Lemonnier, 51-78 e 263-272.

quatro grandes esculptores: Pierre Puget (1622-1697), Girardon (1628-1715), Coysevox (1640-1720) e Nicolas Coustou (1656-1719).

(Pintura)—Não obstante a vinda de muitos artistas italianos para a França, onde tiveram a melhor acolhida e até gosaram da protecção de principes e de reis, nota-se a persistencia da originalidade nacional ao lado da influencia alienigena. Já vimos os nomes de Rosso, da escola florentina, e Primaticcio, da bolonheza, os quaes quasi ao mesmo tempo (1531 e 1532) foram chamados a París, chefiando o segundo a chamada « escola de Fontainebleau », de que tambem fez parte Niccolò dell'Abate, de quem já tratámos na escola bolonheza. O primeiro pintor francez do seculo XVI é Jean Cousin (1500-1589), cujas pinturas em vidro são verdadeiras obras-primas (« Martyrio de S. Lourenço », imitado de Miguel-Angelo, « Augusto e a Sibyllla », « Historia de Psyché », em Saint-Gervais, Sens e Chantilly), nada restando das pinturas *a-fresco* que elle fez em Chambord e sendo raros os seus quadros authenticos (« Juizo-Final », L.). De origem hollandeza (ou flamenga, conforme Peyre), os Clouet executaram, até ao reinado de Henrique III, retratos a oleo e a crayon, notaveis pela fina psychologia e pela precisão dos traços, prenunciando o espirito classico do seculo XVII. O mais notavel delles foi François Clouet (1500-1572), que deixou, entre outros, os retratos de « Isabel da Austria » (L.), « Catharina de Medicis e seus filhos » (Inglaterra).

3ª phase.— A arte franceza atravessa quasi todo o seculo XVII sob a imitação italiana, devendo exceptuar-se, comtudo, além de Philippe de Champagne (1602-1674), flamengo emigrado, o emerito Jacques Callot (1595-1635), que desenhou e gravou com admiravel realismo (« Miserias da guerra », « O estropeado »).

Porém o pintor mais fecundo e estimado do tempo de Luiz XIII foi Simon Vouet (1590-1649), que viveu 14 annos em Roma e se constituiu imitador dos Carraccis. Ora, do seu *atelier* foi que sairam Charles Le-Brun (1619-1690), Eustache Le-Sueur (1617-1655) e Pierre Mignard (1610-1695), « mais talentosos que elle », affirma Reinach, « porém que se inspiraram em seu exemplo e em suas lições ».

Os tres irmãos Le-Nain (Mathieu, fallecido em 1677, Louis e Antoine, fallecidos em 1648), que foram todos recebidos no mesmo dia, em 1648, na Academia de Pintura, têm muito da escola hollandeza quanto á escolha dos assumptos, mas o tom e a côr dos seus quadros mostram que pesou nelles a influencia de Caravaggio.

O maior artista do seculo XVII foi Nicolas Poussin (1594-1665), que viveu mais tempo na Italia do que na França. Comparavel, quanto á fecundidade, a Murillo e a Rubens, é um dos maiores artistas do mundo, depois de Miguel-Angelo e Raphael, no concernente ás qualidades de execução, faltando-lhe apenas a personalidade, que não se projectou em seus lavores, devido á sua paixão exclusiva pela antiguidade. Entre as muitas obras-primas que deixou esse philosopho-pintor » ou « pintor dos intellectuaes », como se lhe chamou, citam-se « Os pastores da Arcadia », « O diluvio », « Os cégos de Jerichó », « Os sete sacramentos », « A mulher adultera », « Moisés salvo das aguas », « As quatro estações ».

O seculo XVII apresenta ainda alguns grandes artistas, como: Jean Jouvenet (1647-1717), protegido de Le-Brun, tambem talentoso imitador da escola carracciana (« Descimento da cruz », L.); Santerre (1650-1717), cuja « Susana » (L.) é talvez a figura academica mais felizmente pintada da segunda parte do seculo XVII, conforme Peyre; Le-Lorrain (Claude Gelée, 1600-1682), de quem diz Peyre ter sido « talvez o maior paizagista de todos os tempos e de todos os paizes » (« A passagem do vau », « Desembarque de Cleopatra », L.); os retratistas Hyacinthe Rigaud (1659-1743) (« Luiz XIV », « Philippe V ») e Largilière (1656-1746) (« Le-Brun »); e Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1693), pintor de flores.

Fechou-se o seculo XVII, na França, com uma novidade, — qual foi a pintura de pequenos assumptos galantes, iniciada por Gillot (1673-1717) e desenvolvida por seu discipulo Antoine Watteau (1684-1721), que deixou a perder de vista o mestre.

III — A RENASCENÇA NA ALLEMANHA

Em poucas palavras, synthetizou Reinach (*op. cit.*, 224), conceituosamente, o movimento artistico da Allemanha, em confronto com o das duas outras nações por excellencia estheticas: — « A arte italiana sonhou a *belleza* e realizou o seu sonho. A arte flamenga apaixonou-se pela *verdade*, e egualou-se quasi com a natureza. A arte allemã não attingiu, sinão raramente, á *belleza* e á *verdade*, mas soube exprimir com fidelidade, muitas vezes brutal, o caracter do povo allemão, na vespera e no dia seguinte da Reforma ». Ora, a Allemanha, antes da dissidencia lutherana, vivia immersa numa rudeza quasi primitiva, constringida, além do mais, pelas corporações de officio, e, sobrevindo o grande phenomeno religioso que a arrebatou á obediencia do papado, não poude ella, ou não quiz, aproveitar-se da inspiração greco-romana. Inimigo da arte religiosa, o protestantismo não a permittiu desenvolver-se na extensa nação germanica, e o espirito allemão, apesar de analysta ao extremo, não foi capaz de conseguir, ao aspecto da arte profana, a alta floração de que, sob a nova seita, deu a Hollanda o melhor exemplo.

E' ainda Reinach quem, num ligeiro paragrapho, resume as causas dessa inesthesia allemã. Diz elle (*op. cit.*, 226-227): — « As condições politicas e sociaes da Allemanha não eram propicias á formação de uma arte delicada. Não havia alli, como na Flandres ou na Italia, ricos Mecenas; o paiz estava ainda atrasado, e os costumes eram grosseiros... Uma pintura allemã, comparada com uma pintura flamenga ou italiana da mesma epoca, parece a obra de um rustico ao lado da de um culto homem de letras... »

Como a Renascença allemã expirasse cedo, dividil-a-emos em duas unicas phases: — a 1ª, que se extende de meiados do seculo XIV até fins do seculo XV, desponta sob um mestre italiano e desenvolve-se depois sob a impulsão capital da arte flamenga; e a 2ª, que se prolonga até meiados do seculo XVI, apresenta os maiores artistas da tradicção nacional na gravura e na pintura (Dürer, Holbein, Cranach) e a mais completa influencia da Renascença italiana na architectura.

1ª *phase* —(Pintura)— A primeira escola germanica de pintura, que se conhece, foi a que floresceu em Praga, por 1360, sob a direcção do pintor italiano Tommaso di Modena, para alli chamado pelo imperador Carlos IV, ignorando-se-lhe as producções.

Vem depois a de Colonia (143), cujo fundador foi Willelm de Herle (1320?-1372?), tambem chamado « Guilherme de Colonia » e de quem dizia a chronica de Limbourg que « pintava qualquer homem, fosse quem fosse, de modo que parecia vivo ». Não se lhe conhecem, porém, os trabalhos, ao passo que Stephan Lochner (1410-1450), que foi agnominado « o fra-Angelico allemão », deixou o famoso triptyco do *duomo* de Colonia, que, fechado, representa a « Annunciação », e, aberto, a « Adoração dos magos », obra a mais prima daquella escola e provavelmente inspirada dos illuminuristas flamengos, traçada em fundo de ouro e não de paizagem. Em meiados do seculo XV, manifesta-se em Colonia uma orientação nova, realista, graças a ter-se estabelecido alli um discipulo de Thierry Bouts, por 1460, de modo que, allemã, por defeitos inextirpaveis, aquella escola, cuja existencia se prolonga até meiados do seculo XVI, « não passa de um ramo rhenano da arte flamenga ». Aliás, como pondera ainda Reinach, em todos os paizes allemães a pintura sempre se inspirou na arte flamenga.

Depois da de Colonia, a outra escola de pintura que se desenvolveu na Allemanha foi a de Suabia, e cujo maior artista se chamou Martin Schongauer (1450-1488), alcunhado « Schön » e « Hipsch » (« Hübsch, em allemão actual), isto é, « bello », « lindo ». Em Colmar, onde morreu, deixou varios quadros de sentimentalismo religioso, entre os quaes « A Virgem das rosas », e foi um dos primeiros que gravaram em madeira e em cobre, — no que, aliás, tivera predecessores, pois é sabido que a Allemanha disputa á Italia a invenção da gravura a buril. De Schongauer foi discipulo um pintor de Ulm, Bartholomeu Zeitblom (1450-1516), « profundamente

143) Colonia, no seculo XIV, era chamada « a Roma do norte ». Petrarcha, que lá esteve em 1333, assim escrevia ao cardeal Colonna: — « Como esta cidade é linda! Que maravilha achar uma tal cidade num *paiz barbaro*! »

religioso e agradavel, apesar das incorrecções », genro e collaborador de Hans Schülein, pintor dos fins do seculo XV.

A escola de Augsburg teve por melhor artista um discipulo de Schongauer, Hans Burgkmaier (1472-1531), que de certo se inspirou com os venezianos, pois esteve na rainha do Adriatico por 1508; e á mesma escola pertence tambem Holbein-o-Velho (1460?-1524), que nos seus ultimos quadros já « parece romper com o estilo gothico e preparar a emancipação da arte, que devia consummar seu illustre filho ».

(Esculptura) — Distinguiu-se a Allemanha, nos fins do seculo XV, notadamente por habeis artistas que trabalhavam a madeira, a pedra e o bronze. O fóco principal dessa actividade especial foi Nürnberg, « a Florença da Allemanha ».

Quanto á esculptura em madeira, a escola de Franconia teve por verdadeiro fundador a Michael Wohlgemuth (1434-1519), tambem autor de painéis valiosos da egreja de Heilbronn, artista fecundo (« O Christo e a Virgem, com santos ») e cujo maior merito foi ter sido mestre de Dürer. Contemporaneo seu foi Veit Stoss (1447-1533?), que emigrou de Cracovia, em 1496, para Nürnberg, onde fez a « Coroa de rosas » de S. Lourenço, sua obra-prima (144). A' escola de Suabia pertencem os dois Joerg Syrlin, pae e filho, que floresceram pelos fins do seculo XV em Ulm, onde aquelle decorou os assentos (*stalles*) do côro da cathedral com os bustos dos sabios da antiguidade, e o seu herdeiro e successor homonymo esculpiu em 1496 os magnificos assentos do côro da egreja conventual de Blaubeuren.

No tocante á esculptura em pedra, — a escola de Franconia reclama um dos maiores artistas da Renascença allemã, Adam Kraft (fallecido em 1507), cujas obras capitaes são « As sete estações da via-sacra », « O Christo entre os dois ladrões » e o « Peso Publico » de Nürnberg. Foi seu contemporaneo Tilmann Riemenschneider (nascido em 1460), que deixou « Adão », « Eva » e « Os apostolos » de Wurzburg.

(144) Segundo se lê em A. Raczynski, « Les arts en Portugal » (Paris, 1846), 520, onde tambem colhêmos as datas sobre a vida de Stoss, este artista fez ainda alli, por encommenda do rei de Portugal, « um grupo em madeira, representando *Adão e Eva*, de grandeza natural, pintado de tal maneira, que pareciam vivas as figuras ».

Mas o mais bello monumento da esculptura allemã é o tumulo do imperador Francisco III (cathedral de Vienna), começado em 1461 por Nicolas Lerch, de Leyde, e acabado em 1513 por Michael Dichter.

No que respeita á esculptura em bronze, constituiu um apanagio dos Vischer, de Nürnberg. A obra mais antiga desse genero são as fontes baptismaes da egreja de Wittenberg, devidas a Hermann Vischer (o Velho) em 1457. Mas o grande mestre dessa escola e uma das maiores summidades da arte allemã foi seu filho Peter Vischer (fallecido em 1529), cuja obra-prima é o tumulo de Saint-Sebald (1508), que evidencia a alliança do gothico com a Renascença; e mais tarde Peter Vischer se entregou exclusivamente ao estilo italiano (« O Christo consolando as irmãs de Lasaro », « Orpheu e Eurydice »).

2ª phase. — De fins do seculo XV até á primeira metade do seculo XVI foi que floresceram os tres maiores artistas allemães: Dürer, Holbein e Carnach.

Albrecht Dürer (1471-1528) foi tambem um pensador, figurando, pois, a justo titulo, ao lado de da Vinci e de Miguel-Angelo. Nascido em Nürnberg, foi discipulo de Wohlgemuth (depois de aprender com o pae a arte de ourives) e viajou muito, tendo estado por duas vezes em Veneza e nos Paizes-Baixos (bem como em Portugal e na Espanha) e resentindo-se da inspiração que hauriu quer dos van Eyck, quer dos Bellinis. As suas obras-primas, constantes de retratos, quadros de cavallete e gravuras (« Jeronymo Holzschuher », « Os quatro evangelistas », « S. Jorge », « O cavalleiro e a morte ») patenteiam uma profundez de pensamento e uma sciencia da fórma, de que só eram capazes os titãs da Renascença italiana. Entre os discipulos de Dürer, que pagaram quasi todos tributo á arte da Italia, distinguiram-se: Hans von Kulmbach (vivia ainda na segunda decada do seculo XVI), que deixou bons painéis de egreja (« Adoração dos magos », Berlim); e Albert Altdorfer (1488-1538), que tambem se votou á historia antiga (« Batalha de Issus », Munich).

Hans Holbein (1498-1543), nascido em Augsburg, tambem viajou muito e foi morrer na Inglaterra. Idealista, é um pintor

mais francez ou italiano que allemão, e em seus quadros o caracter anda a par com a belleza. Além de muitas gravuras, encantadoras pelo espirito e invenção, deixou magnificos retratos, qual o de « Erasmo » (L.), reputando-se a sua obra-prima, entre os grandes quadros, a « Virgem » de Darmstadt. Holbein teve um discipulo de merito, que foi o vigoroso retratista Amberger, filho de Nürnberg.

Lucas Sunder (1472-1553), chamado « Cranach-o-Velho », foi o fundador da escola saxonia, descobriu a gravura em camafeu (*vide* Ch. Blanc, « Grammaire des arts du dessin », 656), e é o exemplo mais perfeito da rusticidade allemã. Pintou o nú, tanto em personagens biblicas como pagãs, sendo as suas mulheres todas de fronte enorme e de olhos obliquos, ás vezes ridiculamente paramentadas de chapéu vermelho, qual se vê na « Venus » do Louvre. Deixou, todavia, alguns retratos realistas, que são verdadeiras obras-primas, como « Luthero e Catharina de Bora ». O filho homonymo cultivou-lhe a arte, ou, melhor, a industria, sem, comtudo, herdar-lhe o talento.

Ao seculo XVI pertence um artista eminente da escola de Alsacia, que se presume ter sido mestre de Lucas Cranach, Matheus Grünewald (fallecido por 1530), precursor do realismo moderno, e que se sabe ter sido mestre de um bom colorista, Hans Baldung (1470-1552), cognominado « o Grien » e em cuja « Natividade » (Francfürt) se percebe o influxo de Dürer, tendo tambem produzido extranhas phantasmagorias, como « A mulher mordida pela Morte ».

A escola de Colonia, nesta phase, desvanece-se de ter tido um pintor fecundo, já impregnado de italianismo, Joos von Cleve (fallecido em 1540), conhecido até 1898 por « Mestre da *Morte da Virgem* », e que teve por discipulo o ultimo pintor notavel daquella escola, Bartholomeu Bruyn, retratista eximio, qual se vê de sua obra-prima, « O homem do cravo ».

Não podemos deixar de encerrar esta parte, sem que peçamos a Reinach (*op. cit.*, 234-235), de quem tanto já nos temos valido, as conceituosas palavras com que se referiu elle á agonia da Renascença allemã: — « Desde a segunda metade do seculo XVI, póde-se dizer morta a arte allemã,

suffocada de um lado pela imitação italiana, e, de outro lado, victima das guerras religiosas que devastaram a Allemanha e fizeram alli retroceder a civilização mais de um seculo. Quando se dissipou a tempestade, o paiz estava empobrecido e a tradição nacional interrompida. Reinaram, então, incontestes, a arte italiana e a arte franceza; depois, chegou a vez do academismo, do neo-hellenismo, do raphaelismo, do impressionismo. Hoje ainda, embora possua grandes artistas, não tem a Allemanha arte propria, e o culto, que se professa alli pelos velhos mestres nacionaes, tem algo de um pesar e até de um remorso».

IV — RENASCENÇA NA ESPANHA E EM PORTUGAL

a) *Renascença na Espanha*

Sabe-se que, ao tempo da grande Renascença italiana e da Renascença flamengo-hollandeza, a soberania do pae de Philippe II e deste abrangia o reino de Napoles, o ducado de Milão e os Paizes-Baixos. Assim, facilmente se comprehende como a Espanha, definitivamente unificada no anno mesmo em que descobria o Novo-Mundo e entrando desde logo no apogeu da riqueza e da gloria politica, foi o ponto de convergencia dos influxos das duas maiores florações estheticas coetaneas, a do sul e a do norte, e poude apresentar no seculo XVII dois dos maiores genios artisticos do mundo, Velásquez e Murillo. Entre a inspiração flamenga e a inspiração italiana, a primeira das quaes a principio se exerceu mais que a outra na peninsula iberica, era natural que a Espanha propendesse emfim para aquella com que tinha perfeita identidade ethnica e psycho-social. Cumpre não esquecer a forte impressão de amor ao Bello, que o elemento arabe infiltrou na Iberia, onde deixou as suas mais portentosas maravilhas architectonicas, assim como, para explicar a predilecção pelos assumptos devocionaes, o ter sido sempre a Espanha o mais catholico dos paizes catholicos. A superioridade da arte espanhola, — que, idealista pelo fundo, é realista pela fórma e se caracterizou pelo colorido incomparavel, — provém certa-

mente menos do estudo dos flamengos e venezianos do que das proprias condições mesologicas e moraes da peninsula iberica, cujo clima, cujo céu e cuja indole collectiva nada tinham de inferiores aos da peninsula central do Mediterraneo.

Dividiremos, portanto, a Renascença espanhola em duas phases: — a 1ª, que abrange o seculo XV e o seculo XVI, tendo por fócos principaes Valença, Sevilha e Toledo, é a da maior preponderancia do influxo italiano, e extende-se de Rinzón a Morales-el-divino; e a 2ª, que comprehende o resto do seculo XVII e tem por centros principaes Sevilha e Madrid, resentindo-se em sua primeira parte da inspiração de Caravaggio, através de Ribera (de quem já tratámos na escola napolitana), depois se caracteriza pela formação da verdadeira arte espanhola, personificada em Velásquez e Murillo.

1ª phase. — Na architectura e na esculptura, vê-se que a Renascença se manifesta desde fins do seculo XV, que foi quando a Espanha, combinando-a com estilos preexistentes, creou o estilo *plateresco* (de *platero*, ourives), rico, brilhante, ousado, caprichoso e vivido, como a propria alma espanhola. Em egrejas e palacios (San-Domingo de Salamanca, Palacio del Infante de Guadalajara, Casa de Pilatos e Casa de Abades de Sevilha) (145), assim como em tumulos (de Fernando e Isabel, Philippe-o-Bello e Joana-a-Louca, em Granada; do infante d. Affonso, em Miraflores) e retabulos (de Astorga, Saragoza e Medina), ostentou o estilo *plateresco* toda a sua pompa. Não falando em esculptores de fama, como Estéban Jordán, Becerra, Damián Forment, Gil de Siloé e Felipe Vigarny (este, em começos do seculo XVI, autor dos maravilhosos assentos do côro da cathedral de Burgos), — o maior artista dessa epoca é Alonzo Berruguete (1480?-1561), pintor, esculptor e architecto, que estudou na Italia com o excelso Miguel-Angelo, e a quem se devem o palacio de Granada, o novo Alcázar de Toledo e o tumulo de d. Juan Tavera (Toledo).

(145) Sobre estes dois ultimos estabelecimentos, *vide* o excellente livro de d. Pedro de Madrazo, «Sevilla y Cádiz» («España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia», Barcelona, 1884), 664-674.

Na pintura, o mais antigo artista conhecido no seculo XV é Rinzón (1446-1500), pintor habitual de Fernando-o-Catholico. Valença foi berço de uma escola, de que sairam tres grandes pintores: Juan de Jánez (Juan Vicente, 1523?-1579), que já imitou o estilo italiano (« Ceia », « Santo-Estevam em meio dos doutores »), sendo de uma accentuada severidade; Francisco Ribalta (1551-1628), que, para desposar uma filha de Juan de Juánez, foi estudar pintura na Italia, onde se fez imitador de Sebastiano del Piombo, tendo depois revelado além das qualidades de colorista (« S. Lucas e S. Marcos », M.), um senso grandioso da fórma (146); e José Ribera, a quem já mencionámos na « Baixa Renascença italiana ». A escola de Sevilha honra-se com os dois mestres que a fundaram: Luís de Vargas (1502?-1567), autor de numerosos painéis de altar em estilo classico e cuja obra-prima é o chamado « Cuadro de la gamba »; e Pedro Campaña, o Peter Kampeneer, de quem já falámos atrás, na « Renascença flamenga »; e seu ultimo representante, nesta phase, foi *el Licenciado* (Juan de las Roelas, 1558-1625), discipulo de Ticiano (« Morte de Santo-Isidro », Sevilla) e de quem foi alumno o extraordinario Zurbarán. Pantoja de la Cruz (1551-1609), discipulo de Antonis Moor (Antonio Moro), grande retratista, emulou nesta especialidade com o portuguez Affonso Sanches Coelho, a quem nos referiremos mais adeante. Luís Morales (1509-1586), nascido em Badajoz e agnominado *el-Divino* por causa do seu intenso sentimento religioso (« O Christo preso á columna », M., e « N. S. da Soledade », Toledo), foi um firme defensor da tradição antiga, pintando « Virgens emaciadas e Christos inspirados de van der Weyden », como um « retardatario de talento », na phrase de Reinach; teve por discipulo a Juan Labrador (fallecido em 1600), pintor de flores e fructos). Merecem tambem menção á parte tres notaveis pintores pertencentes a esta phase, quaes foram *el-Mudo* (Juan Fernández Navarrete), Pablo de Céspedes e *el-Greco* (Dominico Theotocopuli): *el-Mudo* (1526-1579), filho de Logroño e assim chamado por ser surdo-mudo quasi que de nascença, estudou na Italia com o maior pintor veneziano, e,

(146) *Vide* a nota n. 131 do cap. anterior.

por suas obras-primas (« Martyrio de S. Thiago » e « Natividade », Escurial), foi agnominado « o Ticiano de Espanha »; Pablo de Céspedes (1538-1608), cordovez, tambem estudou na Italia, onde fôra chamado « o Raphael espanhol » (sabe-se que alli foi muito amigo de Federico Zuccaro e restaurou em Roma uma estatua de Seneca), mas não se celebrizou tanto por suas télas (« Ceia », « Sansão e o leão »), nas quaes imitou a Miguel-Angelo e a Correggio, quanto por suas obras literarias, especialmente por seu poema « La Pintura » (147), qualificando-o Ceán Bermúdez (148) de « uno de los más sobresalientes artistas, anticuarios, humanistas y sabios que hubo en España »; e *el-Greco* (1548-1625), assim chamado por ser originario da ilha de Creta, que a principio foi imitador genial e ás vezes extravagantes de Ticiano e do Tintoretto (« Partilha das vestes de Jesús », « Funeraes do conde de Orgaz », M. e Toledo), levou depois ao extremo a espiritualização e o desprezo da fórma, tornando-se, desse modo, o mais ousado antecessor do *impressionismo*. Luís Tristán, que foi alumno da escola de Toledo, fundada por *el-Greco*, entretanto não o imitou (« S. Jeronymo », M.), vindo a influenciar em Velásquez.

2ª phase. — Na architectura, o seculo XVII é o da invasão victoriosa do *barroco*, que teve na Espanha o seu maximo expoente em José Churriguera, mais extravagante ainda que Borromini, o seu modelo italiano.

Na esculptura, o grande artista foi Montáñez, que, conforme Reinach, « ascetico e brutalmente realista, produziu obras que fazem medo, por vibrarem uma vida intensa e dolorosa, cuja eloquencia mais se dirige aos sentidos que ao espirito ». Foi mestre de Alonzo Cano (1601-1667). Êste, além de pintor notavel pelo cuidado da fórma (pinturas do altar-mór de Granada, sua cidade natal), tanto que foi chamado « o Albano espanhol », mereceu denominado « o Zurbarán da

(147) Acha-se, incompleto embora, no tomo XXXII da « Biblioteca de autores españoles », de Rivadeneira.

(148) « Diccionario histórico de los professores de las bellas-artes » (Madrid, 1800).

esculptura » (149), approximando-se do idealismo italiano (« S. Francisco de Assis », Sevilla).

Quanto á pintura, cumpre-nos, antes do mais, consagrar algumas palavras aos predecessores de Velásquez, os mais notaveis dos quaes foram: — os irmãos Carduccis (em espanhol *Carducho*), florentinos espanholizados, Bartolomé Carducho (1560-1608), que prestou grandes serviços á arte espanhola, tendo deixado um « Descimento da cruz » e uma « Ceia » (M.), e Vicente Carducho (1578-1638), pintor de batalhas (decoração do Buen-Retiro, para a qual fez Velásquez o seu famoso quadro de « Las lanzas ») e mestre de Francisco Rizi (1608-1685), tambem excellente pintor (150); Herrera-el-Viejo (1576?-1656), cuja pintura ás vezes brutal (dizem que não pintava com pincéis, mas com varas de junco) lhe reflectia o caracter rispido e a sciencia anatomica (« S. Basilio », L., e « Juizo-Final », Sevilha); Zurbarán (1598-1662), chamado « o Caravaggio de Espanha », o pintor por excellencia de scenas religiosas, de monges extaticos e visionarios e de cujo « Dominicano ajoelhado » (N. G.) diz Reinach ser « uma pintura que não se admira sem angustia e que não se olvida depois de havel-a admirado »; e, finalmente, Francisco Pacheco (1571-1674), pintor e escriptor, menos celebre por seus quadros do que por suas obras literarias (a « Arte de la Pintura » é o seu melhor monumento), e, mais ainda, por ter sido o mestre e sogro do egregio sevilhano Velásquez.

Velásquez (d. Diego Velásquez de Silva, 1599-1660), cuja carreira foi uma serie ininterrupta de triumphos, sub-

(149) Attribue-se-lhe anedocta egual á que consignámos em a nota n. 62 do cap. V. Assim, conta-se que, estando para morrer, repelliu o crucifixo que lhe apresentavam, dizendo: — « Tirem-n-o de minha vista, é muito feio! » E expirou abraçado a uma singella cruz de madeira. Cf. « Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques » de Th. Bachelet (Paris, 1872).

(150) Francisco Rizi era irmão de fr. Juan Rizi (1595-1675), tambem dedicado pintor, e ambos eram filhos de um Antonio Ricci (fallecido por 1610), que, em 1585, acompanhara a Federico Zuccaro e Bartolomeo Carducci para a Espanha. De Francisco Rizi, que chegou a « pintor de camara » de Philippe IV, o mais notavel discipulo foi Claudio Coello.

trahiu-se á influencia de Caravaggio e do mysticismo, revelando, — apesar do estudo que fez dos artistas nacionaes e extrangeiros, na Patria e fóra della, — um cunho rigorosamente pessoal e sendo talvez, no ponto de vista da technica, « o maior pintor que o mundo haja conhecido » (151). Não creou para as suas personagens uma atmosphera facticia, colheu os seus modelos no robusto poviléu madrilenho ou entre as lindas raparigas andaluzas, e os seus retratos são maravilhosos de verdade e de implacavel analyse psychologica. Poz em suas télas toda a sociedade e todo o espirito de sua epoca, satisfazendo-se, genio sereno e altivo, de viver e fazer viver. Nada desprezou do que lhe offerecia a natureza, flores, animaes, vida domestica, paizagens, nem do que lhe proporcionava a inspiração greco-romana e catholica. Suas obras-primas são: « Os bebedores » (*los Borrachos*), « As lanças » ou « A rendição de Breda » (*el cuadro de las Lanzas*), « As fiandeiras » (*las Hilanderas*), retrato de Philippe IV, « O Christo na cruz » (152), « Venus e o amor », a maior parte no museu do Prado (Madrid). Entre os discipulos de Velásquez contam-se: o seu escravo Pareja (1606-1670), de tão commovedora historia, retratista e autor da « Vocação de S. Matheus » (M.); Juan Carreño de Miranda (1614-1685), excellente retratista; e Antonio Pareda (1590-1669), autor da « Piedade » (Marselha). E entre os seus successores e contemporaneos cumpre-nos citar: — Herrera-el-Jovén (1622-1685), herdeiro do talento e do caracter do pae; Martínez (1602-1667), que se entregou a assumptos religiosos e deixou um « S. Sebastião » afamado; Francisco Collantes (1599-1656), tambem pintor de religião e autor da « Visão de Ezequiel sobre a resurreição da carne »; *el-Capitán* (Juan de Toledo, 1611-1665), imitador de Michelangelo Cerquozzi, batalhista; Pedro

(151) A phrase é de Reinach (*op. cit.*, 246), como grande parte do juizo que se segue no texto. A opinião de Lubke (*op. cit.*, II, 372) é que Velásquez foi « o maior e o mais brilhante corypheu dos naturalistas de todos os paizes e de todos os tempos ».

(152) Neste celebre « Christo » tem-se apontado que Velásquez não attendeu ao preceito de collocar os pés superpostos e prégados com um só cravo, pois que a tradição biblica não admittia mais que tres destes.

de Moya (1610-1666), tambem guerrilheiro, autor de um bom quadro « José vendido pelos irmãos » (M.), foi discipulo de van Dyck e influiu em Murillo, tendo sido mestre de Escalante (d. Juan de Sevilla Romero y Escalante, 1627-1695); o brilhante colorista Mateo Cerezo (1635-1675); o pintor de flores Arellano (1614-1676); e Juan-Bautista del Mazo (1615?-1687), retratista e paizagista. Mas todos esses nomes ficam apagados ante o do grande Murillo, tambem sevilhano como Velásquez.

Murillo (d. Estéban Murillo, 1618-1682), orfam aos dez annos, começou a vida fazendo imagens de santos, que exportava para as possessões espanholas da America. Em 1643, partiu a pé para Madrid, onde, bem acolhido por Velásquez, estudou os grandes mestres, cujos quadros ornavam os paços reaes. Regressou a Sevilha, e começou a produzir ansiosamente e luminosamente. Diz Ch. Blanc que as qualidades de Murillo são « a fecundidade, a malleabilidade, uma incomparavel facilidade para pintar tudo e uma flexibilidade maravilhosa de colorista ». Completando este juizo, diz Reinach: — « E' um mestre da côr vaporosa, ora argentea, ora dourada, sempre suave e cariciosa. Esta côr não se lhe derrama só sobre as figuras, mas em torno dellas: é um nimbo de que ellas emergem e cujo brilho as embelleza ainda. Murillo foi o interprete mais eloquente daquella piedade terna e sensual que se associa, num paiz de contrastes extranhos, ao gosto dos espectaculos sangrentos e á indifferença desdenhosa dos *hidalgos* ». Entre as obras-primas de Murillo contam-se as oito scenas pintadas para a egreja de la Caridad de Sevilha, assim como a « Immaculada Conceição » (L.), « S. João no deserto », « Assumpção da Virgem » e « Visão de S. Bernardo » (M.), « S. Francisco » e « Santo-Agostinho » (Sevilha), « Meninos comendo melancias » (Munich), além de muitos retratos primorosos, como o de « D. Andréas de Andrade ». Entre os imitadores ou discipulos de Murillo mencionam-se: — Sebastián Gómez (1617?-1690?), que foi seu escravo; Francisco Antolínez y Sarabia (1644-1700), cuja « Assumpção de Magdalena » é uma das figuras mais originaes da pintura religiosa; e Juan de Váldez Leal (1630-1691), autor dos « Tres cadaveres » (Sevilha), cujo effeito horrifico é innegavel.

Um dos artistas mais notaveis, que expira quasi com o seculo XVII e com a grande arte espanhola, foi Claudio Coello (Coelho, á portugueza, que era a nacionalidade do pae), retratista eximio e de quem diz Lubke (*op. cit.*, II, 379) que foi «um ecclectico de talento, que tem muito de Cano, de Velásquez e de Murillo, ao mesmo tempo». Eis como vem explicada no «Abecedario pittorico» (153) a causa da morte de Claudio Coello: — «Cagion di sua morte fù l'arrivo colà di Luca Giordano, cui vedendo dipingere con tanta facilità e speditezza, di cordoglio e rammarico se morì nel 1693».

Fecha-se desse modo o seculo XVII, em cujo final Luca Giordano accorreu a estragar a arte espanhola, como já vimos no capitulo anterior. Mas, quando a pintura estava tão inferiorizada no resto da Europa, numa epoca «em que quasi ninguem mais sabia pintar», como assevera Reinach, é ainda a Espanha a *alma genitrix* de dois extraordinarios artistas, que encheram de gloria a terra de seu berço durante o ultimo quartel do seculo XIX: o segundo Velásquez, que foi Goya (d. Francisco José Goya y Lucientes, 1746-1828), e um esculptor não menos brilhante que Canova, Alvarez (1768-1827).

b) *A Renascença em Portugal*

As condições mesologicas, ethnicas e sociaes de Portugal explicam bem porque alli entrou a Renascença ao mesmo tempo que na Espanha. E' certo, comtudo, que a floração artistica da nação lusitana foi muito inferior á floração literaria, tanto que não apresenta nenhum Velásquez e nenhum Murillo, mas, em compensação, a Patria destes não teve nenhum poeta capaz de hombrear com Luiz de Camões. Já Voltaire («Siècle de Louis XIV», *in* «Oeuvres complètes», XIV, 158) havia assignalado a actividade maritima e mental da nação portugueza no seculo XV e no seculo XVI, em confronto com a estagnação literaria e a triste situação politica da nação franceza, que, pela mesma epoca, apenas se occupava em justas e torneios, em discordias e guerras civis.

(153) «Abecedario pittorico del pellegrino Antonio Orlandi, accresciuto da Pietro Guarienti» (Veneza, 1753).

Em Portugal, tambem a influencia flamenga precedeu a italiana. Não só o pequenino reino iberico mantinha relações muito assiduas com os Paizes-Baixos, cuja prosperidade material foi devida em grande parte aos judeus portuguezes expulsos por d. Manuel, como tambem é facto averiguado que, antes de receber quaesquer artistas da Italia, já Portugal havia tido em seu seio muitos artistas flamengos. J. de Vasconcellos, na «Archeologia artistica» (154), evidencia o influxo de Albrecht Dürer na peninsula iberica, e, além de van Eyck no seculo XV, menciona varios artistas flamengos e hollandezes, que estanciaram em Portugal, «todos em actividade no meiado do seculo XVI», como Christovam de Utrecht, Olivel de Gand, Antonio Moro, Antonio de Hollanda, Guillaume Belles e van der Straten, alguns dos quaes, como Christovam de Utrecht e Antonio de Hollanda, se fixaram de vez no paiz.

Por outro lado, Raczynski (*op. cit.*, 176), escudado tambem em valiosos documentos, chegou a determinar, com a possivel precisão, a epoca em que Portugal entrou para o concerto da civilização da Renascença. Diz aquelle escriptor: — «Na época de d. João III, entre 1530 e 1550, foi que em Portugal se fez uma revolução completa nas artes: é aquella a epoca que assignala a passagem do estilo flamengo e allemão para o estilo italiano».

Assim, baseado em tão autorizados pareceres, podemos dividir este nosso rapido estudo com relação a Portugal em duas phases: — a 1ª, de fins do seculo XV a meiados do seculo XVI; e a 2ª, de meiados do seculo XVI até meiados do seculo XVII.

1ª phase. — Na architectura, manifesta-se a Renascença em Portugal desde o reinado de d. João II (1481-1495), graças á influencia italiana, introduzida por Andréa Contucci, o Sansovino, que, conforme as informações de Guarienti (*op. cit.*, 53), esteve durante nove annos ao serviço do rei de Portugal. Mas, sob o rei «Venturoso», retomou o *gothico florido* a preponderancia. O *estilo manuelino* (mais ou menos equiva-

(154) «Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula» (Porto, 1877), vol. I, fasc. IV, pags. 43.

lente ao *plateresco* de Castella), que tem «algo de privativo pertencente a Portugal», consoante com a opinião de Raczynski, define-se no mosteiro dos Jeronymos, de Belém, começado em 1500 por mestre Boytaca ou Boutaca e concluido em 1522 por João de Castilho (155). Mas a reacção classica não tardou a manifestar-se e a prevalecer com Francisco de Hollanda (1517-1584), que, além de architecto illuminurista, deixou um extenso e interessante trabalho, intitulado «Da pintura antigua» e com a data de 1569, em dois livros manuscriptos, do segundo dos quaes estampou Raczynski (*op. cit.*, 5-74) a traducção, feita pelo pintor Roquemont.

Na pintura ou artes correlatas, sabe-se que no tempo de d. Affonso V houve alguns artistas de nomeada, como: Lourenço Martins, que foi pintor do Paço por alvará de 16 de dezembro de 1449; Vasco Fernandes e João de Paiva, que exerceram a illuminura na decada comprehendida entre 1450 e 1460; João Anes, que de 1454 a 1471 foi pintor ao serviço do rei; Luiz Dantes, que desempenhou egual officio de 1454 a 1466; Fernão Ximenez, que em 1464 foi «pintor de mourisco»; e Alvaro de Pedro, que em meiados do seculo XV foi estudar artes na Italia, onde seguiu a maneira do autor da «Madonna del Belvedere», Taddeo di Bartolo, sienez que

(155) Theophilo Braga, no seu «Curso de historia da literatura portugueza» (Lisboa, 1885), pags. 199, mostra como Antonio Prestes, no seu «Auto da Ave-Maria», escripto em 1529, já esboçava essa lucta entre as duas correntes architectonicas, em que a Renascença revogava a edade-média:

«*Mestre.*— E a que vem a esta terra?

Diabo.— Mostrar mi saber, mis manos;
Suena allá que *lusitanos*,
Su gusto aora se encierra
En edificios romanos.

Cavalleiro.— Eu sou dos que estão postos

Nesse gosto;
Que não vi melhor composto,
Hei-o por gosto dos gostos,
Jamais lhe virarei rosto.»

florescera até ao fim do primeiro quartel daquella centuria. Nenhum, porém, dos citados artistas portuguezes egualou ao habil colorista do famoso retabulo de S. Vicente, Nuno Gonçalves, que foi nomeado pintor de d. Affonso V por alvará de 20 de julho de 1450 e cuja actividade profissional se extendeu pelo menos até 1471, como documentadamente assegura José de Figueiredo (156). Este criterioso e competente escriptor vê com razão, nos quadros elaborados para a cathedral de Lisboa e só recentemente retirados do abandono (foram admiravelmente restaurados por Luciano Freire), mais influencia italiana do que flamenga, o que não é de causar pasmo, porque, antes de van Eyck, já em Portugal estivera e estanciara mestre Antonio Florentim. As figuras do retabulo devido a Nuno Gonçalves resplendem de naturalidade, — o que de certo levou Francisco de Hollanda a incluil-o entre os maiores artistas, as « aguias » daquella epoca, indicando-o, sem o nomear, como « o pintor portuguez que pintou o altar de S. Vicente de Leisboa », — e acham-se distribuidas por seis painéis, conhecidos hoje pelas denominações seguintes: do « Infante », dos « Frades », da « Reliquia », do « Arcebispo », dos « Pescadores » e dos « Cavalleiros ».

No reinado de d. João II e d. Manuel citam-se varios outros pintores, cujos nomes mereceram tambem sair do olvido, graças ás obras que deixaram: — Gonçalo Gomes, que foi pintor da côrte e muito estimado; Duarte Darmas, a quem Damião de Góes chama de « grande pintor », referindo mais que foi mandado por d. Manuel a debuxar as entradas de Azamor, Salé e outras localidades; frei Carlos, monge hieronymita, flamengo de origem, que viveu no primeiro quartel do seculo XVI e já se resentiu de influencia italiana; e Christovam de Utrecht (1498-1557), que se diz ter sido discipulo de Antonis van Moor e que revelou conhecer a perspectiva

(156) « Arte portugueza primitiva. — O pintor Nuno Gonçalves » (Lisboa, 1910), excellente trabalho, cuja leitura devêmos ao nosso illustre amigo e confrade dr. Pinto da Rocha. O pouco desenvolvimento que demos á arte lusitana da Renascença provém dos escassos elementos de consulta de que dispuzemos, pois a exiguidade do tempo não nos permittiu, muito a nosso pesar, colligir maiores dados nas bibliothecas publicas ou particulares.

melhor que os seus antecessores, sendo nelle patente a inspiração haurida nos artistas da escola veneziana, qual se infere de alguns retratos historicos e de quadros que traçou para a sacristia da Madre-de-Deus.

Mas os principaes introductores do estilo italiano da Renascença foram tres artistas portuguezes que d. Manuel teve a feliz lembrança de mandar aprender artes na Italia: Gaspar Dias, «cuja alma elevada não se contentou de outros mestres que não fossem Raphael e Miguel-Angelo», diz Garrett (*op. cit.*, 153), e que deixou dois painéis religiosos na egreja de Belém, «O Christo caindo sob o peso da cruz» e «O Christo coroado de espinhos»; Fernão Gomes (que ainda vivia por 1580), que tambem aprendeu com o excelso Buonarotti; e Manuel Campello (que floresceu nos meiados do seculo XVI), que foi pintor de d. Manuel e de d. João III e revelou em suas obras («Mysterios da Paixão de Christo») a correcção da escola romana, merecendo grandes encomios por parte de sabios nacionaes e extrageiros.

2ª *phase.* — Nesta phase ha um ou outro pintor que alguns tratadistas citam como espanhóes, e isto porque abrange ella o periodo da dominação castelhana em Portugal (1580-1640), durante a qual varios artistas foram chamados a trabalhar a serviço dos Philippes (157). A esta phase pertence o celebre *Grão-Vasco* (Vasco Fernandes, que Raczynski admitte como nascido em Vizeu em 1552), a quem se attribuem muitos quadros esparsos pelas egrejas de Portugal, notadamente os da cathedral de Vizeu («O Calvario», «Pen-

(157) Mesmo antes de 1580 já alguns artistas são dados tambem como pertencentes á escola de Espanha, embora pertencessem á de Portugal. Um delles é o já citado Antonio de Hollanda, que inventou em Portugal o processo da illuminura a pontos brancos e pretos, tanto que, havendo retratado a Carlos V, delle consta que disse este famoso imperador «mejor le habia sacado al natural Antonio de Hollanda en Toledo de iluminación, que Ticiano en Boloña». Temos escripto «illuminura» e «illuminurista»; mas devemos consignar que nos documentos estaticos de nossa lingua os termos preferidos são «illuminação» e «illuminador». Cf. «Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, archtectura e gravura» de F. A. Rodrigues (Lisboa, 1875).

tecostes », « S. Pedro », « O baptismo de Christo » e « O martyrio de S. Sebastião »).

Mas o maior pintor portuguez desta phase foi sem contestação, Affonso Sanches Coelho (1515-1590), que, depois de ter estudado em Roma, veiu a tornar-se o pintor favorito de Philippe II (retratos da familia real, pinturas do Escurial), que o honrou e premiou devidamente. De Affonso Sanches Coelho foi discipulo Christovam Lopes (fallecido em 1600), retratista. Outro pintor que trabalhou ao serviço de Philippe II foi Amaro do Valle (fallecido em 1619), notavel pela boa correcção do desenho e boa perspectiva. Em Diogo Pereira (1570-1640) já transparece o influxo da baixa Renascença italiana, pois se aprazeu em traçar scenas de horror, particularmente incendios (« Inferno », « Purgatorio », « Incendio de Troya », « Sodoma incendiada »).

Exclusivamente do seculo XVII foram alguns artistas, que merecem mencionados nesta rapida resenha: — José de Avellar Rebello (condecorado por d. João VI com o habito de Aviz), cuja obra-prima é um « S. Jeronymo » da Bibliotheca de Belém; e d. Josepha de Ayala (fallecida em 1684), que se notabilizou como retratista e por quadros de natureza-morta.

Não podem ser postos em olvido dois outros artistas, tambem pertencentes em grande parte ao seculo XVII e que foram: — Estevam Gonçalves Neto (fallecido em 1627), miniaturista notavel, a quem se deve o lindo missal do convento de Jsús; e d. Leonor de Noronha (1550-1636), da illustre casa de Linhares, que deixou nomeada como illuminurista.

Como se vê, não foi intenso em Portugal o movimento artistico, que, quanto á influencia da Renascença italiana, póde ser considerado como extincto em meiados do seculo XVII, não tendo a gloriosa terra descobridora da maior parte do mundo apresentado nenhum grande pintor no seculo XVIII e só vindo a ter algum brilho esthetico durante o seculo XIX.

Ao terminar este já tão estirado capitulo, seja-me licito dizer que foi unicamente desses artistas portuguezes que se inspirou por muito tempo a arte da nossa Patria.

Os pintores hollandezes, que estacionaram algum tempo em Pernambuco, durante o octennio de Mauricio de Nassau,

alli não formaram escola, que de certo não o permittiam as condições de atraso da terra.

Assim, teve o Brasil que haurir da metropole, notadamente por intermedio dos jesuitas, a sua minguada esthesia religiosa, estereotypada principalmente nos muitos templos disseminados por toda a vasta extensão do nosso paiz, — até que, quasi ás portas da independencia, se lhe formasse, mercê de optimos artistas francezes, a que logo se aggregaram brilhantes intelligencias de compatricios nossos, o fóco resplendente que foi a Academia fundada em 1816 e que é hoje a Escola Nacional de Bellas Artes.

X

Conclusão

O nosso objectivo principal, quando escolhêmos materia tão vasta para o presente trabalho, não foi a pretenção de dizermos sobre ella coisas ineditas, mas a esperança e o desejo de pormos de manifesto que, num dos pontos mais complexos da evolução esthetica da Humanidade, tinhamos idéas firmes e principios demonstraveis, umas e outros quiçá não de todo alheios a um certo cunho pessoal, e, ainda mais, que eramos capaz de methodizar didacticamente o amplo assumpto, quer encarado em sua totalidade, quer em cada uma de suas partes, — como até agora não vimos em nenhum tratado de grande folego e em nenhum compendio elementar.

Si o conseguimos, — dil-o-ão os nossos julgadores.

Mas este escripto sae a lume na hora mais batalhosa da Historia, — hora sem egual no passado e que é de esperar se não repita no futuro.

Avezado a definir-nos sempre a todos os aspectos, — philosophico, religioso e politico, — não podemos encerrar esta monographia, que trata da mais refulgida aureola da cultura universal, sem algumas palavras que exprimam tambem o nossa pensamento sobre o que é licito aguardar para a civilização, — isto é, para as sciencias, letras e artes, que são ao mesmo tempo as lidimas fontes e a sublimada resultante de todo progresso material, intellectual e moral, — do tremendo choque internacional, que está a cobrir de um pelago de sangue e de montões de escombros este primeiro quartel do seculo XX.

Teçamos, em primeiro logar, a corôa da longa apreciação, por nós feita, do phenomeno singular da Renascença.

A synthese do portentoso movimento já foi elaborada por dois escriptores eximios, cujas opiniões se completam admiravelmente.

Mabilleau (*op. cit.*, 345) assim se exprime: — « A Renascença é um periodo de transição, em que se accommodam as doutrinas mais audaciosas, sobre todos os pontos delicados, com soluções intermediarias que permittem conciliar o passado, que se recorda saudosamente, com o porvir, a que se aspira. E', aliás, lei constante do desenvolvimento humano que as idéas começam a transformar-se muito tempo antes que a mudança alcance as palavras que as exprimam. Não ha movimento sem continuidade, nem progresso sem tradição. Collocada entre a edade-média e os tempos modernos, aduna a Renascença em seu seio o espirito religioso, que morre, e o espirito racional, que nasce. Ella não ousa entregar-se completamente á sciencia, que todo dia lhe descobre verdades novas, porque isso a forçaria a desviar-se da fé, cujo murmurio longinquo lhe traz ainda um echo das revelações, com que ella por tanto tempo se encantou ».

Agora, ouçamos Lemonnier (*op. cit.*, 29), que lavra o seguinte parecer sobre a Renascença: — « Ella não modificou o principio do governo, nem as instituições sociaes; não alterou as crenças; mas penetrou tudo de um espirito particular; absorveu em seu proveito as invenções dos seculos anteriores: a imprensa não serviu mais que a exprimir as suas idéas; a gravura e a pintura, a sua concepção do bello. Em summa: — restaurou o culto das letras classicas; reconstituiu o patrimonio da antiguidade; deu á intelligencia o senso da regra, da fórma, do estilo; introduziu em tudo um modo peculiar de conceber e de realizar o bello. Si não creou o ideal, porque a edade-média tivera o seu, renovou-o e deslocou-o. Ella em parte o poz na união estreita da perfeição plastica e da perfeição intellectual, e a sua divisa poderia ser formada pelas lindas palavras de Miguel-Angelo: — *Meus olhos, avidos de Belleza, e minha alma de sua salvação, têm só uma virtude para ganhar o céu, — a de contemplar bellas fórmas* ».

Vejamos agora, tambem na constricção de uma rapida synopse, o laço intimo que prende o phenomeno da Renascença

á angustiosa catastrophe que neste momento excepcional assoberba e apavora a Humanidade.

Na sua lenta e dolorosa caminhada través a longa e intermina trilha dos tempos, á parte da collectividade humana que mais se adeanta sempre se depara a hostilidade sanhosa e brutal da parte que não poude attingir a egual progresso: — contra a gloriosa Grecia de Homero, de Thales e de Pericles, abala-se da Asia a barbarie medo-persica de Darío e de Xerxes, que, felizmente para a civilização, é vencida em Marathona e em Salamina.

Isto foi no seculo V antes da éra actual.

Outros tantos centennios depois, no seculo V depois do advento do catholicismo, é sobre a gloriosa Roma de Vergilio, de Cicero e de Cesar que das suas algidas montanhas, densas florestas e lutulentos pantanos septentrionaes se arroja a formidavel barbarie germanica, para a qual, desgraçadamente, não houve Marathonas nem Salaminas. As hordas de gigantes ruivos, que a penna magistral de Tacito descrevera tão bem em sua «Germania», supplantaram os romanos na Iberia, nas Gallias e na propria Italia, onde, expulsos embora da Cidade-Eterna, occuparam, comtudo, a região que delles tomou o nome de Lombardia.

Que importa que, triumphantes pela força bruta, fossem logo conquistados pela superna cultura das gentes do Lacio?

A verdade inoccultavel é que essa truculenta invasão interrompeu a corrente refulgida da elaboração greco-romana, — artistica, literaria e scientifica, — mergulhando o occidente por quasi mil annos num tenebroso obscurantismo, até que, ao limpido arrebol da Renascença, se reatasse o fio da historia do pensamento humano.

Ainda depois que a Italia, — herdeira directa da primorosa cultura helleno-latina, — reintegrou as insuperaveis acquisições do passado, afim de preparar a base solida dos tempos modernos, o inimigo capital dessa acção prodigiosa foi o elemento ethnico mais homogeneo da raça teutonica.

O seculo XVI, como vímos, foi o apogeu da maior floração esthetica da Humanidade. Entretanto, foi esse o seculo que assistiu á imprescindivel colligação do occidente latino contra o sonho megalomaniaco de Carlos V; foi esse o seculo

que assistiu á reacção religiosa contra a Renascença, isto é, ao fetichismo dissidente e inesthetico chamado commummente de Reforma; e, finalmente, si foi esse o seculo que assistiu á victoria decisiva, nas aguas de Lepanto, do monotheismo de S. Paulo, dirigido pelas nações latinas, contra o monotheismo islamico, encabeçado pelos ottomanos, tambem foi o seculo que assistiu ao horrido saque de Roma pelas tropas allemãs.

Em resumo: — até á luz auroral da grande Renascença italiana, o elemento germanico vivia immerso numa rudeza quasi primitiva, e a sua pequena porção esclarecida derivava exclusivamente á mercê do influxo do espirito medieval, cuja creação typica é o protestantismo, que não vingou entre os povos latinos, por isso mesmo que estes eram os continuadores perfeitos do espirito greco-romano, com o qual era incompossivel toda aridez philosophica, religiosa ou esthetica.

Essa opposição entre os dois grupos ethnicos continuou, mais ou menos accentuada, — quer na Europa, quer no resto do mundo, descoberto e em sua maior extensão avassallado pelos legitimos posteros dos conquistadores romanos, — até á innominavel explosão de agora.

Não é só a Humanidade que deplora a perda irreparavel de tantos milhões de filhos seus, causada pela insania tudesca: — é tambem a Arte que véla o rosto, lacrimosa e espavorida, ante a estrupiada ultra-vandalica que, depois de considerar os tratados mais solennes como despreziveis farrapos de papel, está destruindo tantos monumentos formosissimos da Belgica e da França, entre os quaes a cathedral de Reims, cujo portal era o mais bello florão do estilo ogival.

Mas, afortunadamente para a verdadeira civilização e para a verdadeira cultura da nossa especie, — a victoria final deste prelio gigantesco, em que se estão decidindo os destinos do futuro, caberá infallivelmente aos representantes do genio greco-romano contra os representantes da barbarie septentrional, para os quaes o mundo não é o scenario da paz e das Renascenças, mas um acampamento onde se entretrucidem os homens.

Escrevo estas ultimas linhas sobre o fremito de uma intensa emoção: — a minha idolatrada Patria, ferida pela selvageria tudesca, acaba de enfileirar-se ao lado da sua antiga

metropole ethnica, — que é Portugal, da sua metropole intellectual, — que é a França, da sua metropole religiosa e artistica, — que é a Italia, e da sua metropole financeira, — que é a Inglaterra, para ajudal-as a dar o golpe de misericordia na loucura sinistra a que a dynastia de Hohenzollern arrastou o miserando povo allemão, tão forte, tão abnegado, tão capaz de provações, de sacrificios e de progressos pacificos, mas tão digno de outros chefes menos desalmados e de outra sorte menos triste.

Bemdito seja o Brasil, — o maior ninho que, aos vívidos clarões do humanismo, a latinidade construiu no continente de Colombo, e donde talvez irrompa um dia, para illuminar a Europa envelhecida e exhausta, o sol pacifico e fecundo de uma nova Renascença!

BIBLIOGRAPHIA

AUGUSTE COMTE — « Système de politique positive » (París, 1853, 4 vols.).

AUGUSTE COMTE — « Cours de philosophie positive » (París, 1845, 6 vols.).

OLIVEIRA MARTINS — « Camões, os Lusiadas e a Renascença em Portugal » (ed. de 1891).

L. F. FREEMAN — « Italian sculptors of the Renaissance » (Londres, 1902).

H. WÖLFFLIN — « Die klassische Kunst, Einführung in die italienische Renaissance » (Munich, 1901).

GUERZONI — « Il primo rinascimento italiano » (Padua, 1878).

LITTRÉ — « Études sur les barbares et le moyen-âge » (París, 3ª ed., 1874).

DE CROZALS — « Histoire de la civilisation » (París, 1910, 2 vols.).

J. J. AMPÈRE — « Histoire littéraire de la France sous Charlemagne et durant les Xe et XIe . Siècles » (Paris, 1870).

J. J. AMPÈRE — « Grèce, Rome et Dante » (París, 6ª ed., 1884).

R. PEYRE — « Histoire générale des beaux-arts » (París, 9ª ed., 1912).

MABILLEAU — « Étude historique sur la philosophie de la Renaissance » (París, 1881).

CH. SEIGNOBOS — « Histoire de la civilisation au moyen-âge et dans les temps modernes » (París, 8ª ed., 1912).

A. Malet — « Les temps modernes » (París, 4ª ed., 1909).

H. Hauvette — « Littérature italienne » (París, 1906).

H. von Geymüller — « Die Baukunst der Renaissance in Frankreich » (Stuttgart, 1901).

S. Reinach — « Apollo — Histoire générale des arts plastiques, professée à l'École du Louvre » (París, 7ª ed., 1913).

Miguel Lemos — « Luis de Camoëns » (París, 1880).

Teixeira Mendes — « O culto catholico » (Rio de Janeiro, 1903).

Voltaire — «Essai sur la poésie épique » (*in* « Oeuvres complètes de Voltaire », (París, 1877, vol. VIII).

Voltaire — « Essais sur les moeurs » (*ibid.*, vol. XII).

Voltaire — « Siècle de Louis XIV » (*ibid.*, vol. XIV).

Winkelmann — « Histoire de l'art chez les anciens » (trad. fr., París, anno II, 2 vols.).

Camões — « Os Lusiadas ».

P. Antonio Vieira — « Sermões » (Rio-Lisboa, 1889).

Taine — «Philosophie de l'art » (París, 1893, 6ª. ed., 2 vols.).

Taine — « Voyage en Italie » (París, 1905, 12ª ed., 2 vols.).

Ch. Blanc — « Grammaire des arts du dessin » (París, nova ed., s. d.).

W. Lubke — « Essai d'histoire de l'art » (trad. fr. de C. Ad. Koëlla, París, s. d., 2 vols.).

G. Lafenestre — « Histoire de la peinture italienne » (Paris 1900).

G. Paris — « La poésie au moyen-âge » (Paris, 1899).

F. Loliée — « Histoire des littératures comparées, des origines au XXᵉ siècle » (Paris, s. d.).

A. de Caumont — « Essais sur l'architecture religieuse du moyen-âge » (Paris, 1825).

A. Rio — « De l'art chrétien » (Paris, 1841-1867, 2 vols.).

Laurent — « L'art chrétien primitif » (Bruxellas, 1911, 2 vols.).

E. Véron — « L'esthétique » (Paris, 1878).

G. Tiraboschi — « Storia della letteratura italiana » (Modena, 1772-1782, 13 vols.).

D. Plaine — « L'an 1000 » (*in* « Revue des questions historiques, Paris, 1873).

Max Gossi — « Le christianisme et Rome » (Bruxellas, 2ª. ed., 1875).

Max Gossi — « L'histoire du christianisme et de la papauté » (Bruxellas, 1881).

Dante — « Divina Commedia » .

Raul Glaber — « Chronica » (*in* « Collection des mèmoires sur l'histoire de la France », de Guizot).

H. Lemonnier — « L'art moderne » (Paris, 1912).

Theophilo Braga. — « Introducção e theoria da historia da literatura portugueza » (Porto, 1896).

Theophilo Braga — « Curso de historia da literatura portugueza » (Lisboa, 1885).

Goethe — « Voyage en Suisse et en Italie » (*in* « Oeuvres de Goethe », trad. de J. Porchat, Paris, 1862, vol. IX).

Berthelot. — « Renaissance » (*in* « La grande encyclopédie »).

Machiavel — « Istorie fiorentine » (Florença, 1848, 2ª ed.).

Stendhal — « Histoire de la peinture en Italie » (Paris, 1854).

Michelet — « Introduction à l'histoire universelle » (Paris, 1843).

Michelet — « Histoire de France » (Paris, nova ed., s. d., vol. VII).

Burckhardt — « La civilisation en Italie au temps de la Renaissance » (trad. de M. Schmidt, Paris, 1885, 2 vols.).

Lavisse et Rambaud — « Histoire générale du IVe. siècle à nos jours (Paris, 1894, vol. IV.).

E. Quinet — « Révolutions en Italie » (Paris, s. d.).

P. Mantegazza — « Le glorie e le gioie del lavoro » (s. l., 1912).

A. Dumesnil — « L'art italien » (Paris, 1854).

Ramalho Ortigão — « A Renascença e os Lusiadas » (*in* « Os Lusiadas », ed. do Gabinete Portuguez de Leitura do Rio de Janeiro, Lisboa, 1880).

RAMALHO ORTIGÃO — « A Hollanda » (Lisboa, 1900, 3ª ed.).

GUERRA JUNQUEIRO — « Velhice do Padre-Eterno ».

A. GEBHARDT — « Les origines de la Renaissance en Italie » (París, 1893).

BUHLE — « Philosophie de la Renaissance » (*in* « Histoire de la philosophie moderne », París, trad. de Jourdan, 1816).

L. L. BURON — « Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne » (París, 2ª ed., 1876).

F. FLAMINI — « Il Cinquecento » (*in* « Storia letteraria d'Italia », Milão, s. d.).

L. COURAJOD — « Leçons professées a l'Écol e du Louvre » (París, 1901, vol. II).

J. CROWE E G. CAVALCASELLE — « Storia della pittura italiana » (1889-1892, 5 vols.).

E. VALTON — « Les monstres dans l'art » (París, 1905).

E. BERTAUX — « L'art dans l'Italie méridionale » (París, 1903, 2 vols.).

LUIGI SERRA — « Storia dell'arte italiana » (Casa Vallardi, 1913, 2ª ed.).

ZIMMERMANN — « Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter » (Leipzig, 1899-1900).

J. RUSKIN — « Giotto and his works in Padua » (Londres, 1900).

RONALD DE CARVALHO — « O gesto nas figuras de Giotto » (*in* « Revista Americana », n. 3 do anno VI, 1916).

LUIZ MURAT — « Ondas » (Rio de Janeiro, 1890).

A. BARBIER — « Iambes et poèmes » (París, 12ª ed., 1861).

J. E. RODÓ — « Motivos de Proteo » (Montevideo, 2ª ed., 1910).

E. MÜNTZ — « Raphael, sa vie, son œuvre et son temps » (Paris, nova ed., 1900).

PAUL DE SAINT-VICTOR — « Hommes et dieux » (Paris, s. d.).

BENVENUTO CELLINI — « Oeuvres complètes (trad. de L. Leclanché, Paris, nova ed., s. d., 2 vols.).

P. J. BARTHEZ — « Théorie du beau dans la nature et les arts » (Paris, 2ª ed., 1895).

LESSING — « Laocoon » (*apud* Winkelmann. *op cit.*).

H. COOK — « Repertorium » (Londres, 1902).

E. RODOCANACHI — « Etudes et fantaisies historiques » (Paris, 1912).

« Italy » (*in* « The historian's history of the world », Londres 1909, vol. IX).

GUSTAV EBE — « Spät-Renaissance » (Berlim, 1886, 2 vols).

A. RACZYNSKI — « Les arts en Portugal » (Paris, 1846).

D. PEDRO DE MADRAZO — « Sevilla y Cádiz » (España, sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia », Barcelona, 1884).

RIVADENEIRA — « Biblioteca de autores españoles », vol. XXXII.

CEÁN BERMÚDEZ — « Diccionario histórico de los profesores de las bellas-artes en España » (Madrid, 1800).

TH. BACHELET — « Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques » (Paris, 1872).

PIETRO GUARIENTI — « Abecedario pittorico » (Veneza, 1753).

J. DE VASCONCELLOS — « Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula » (*in* « Archeologia artistica », Porto, 1877).

JOSÉ DE FIGUEIREDO — « Arte portugueza primitiva.— O pintor Nuno Gonçalves » (Lisboa, 1910).

F A. RODRIGUES — « Diccionario de pintura, esculptura, architectura e gravura » (Lisboa, 1875).

CH. BLANC — « École ombrienne et romaine » (*in* « Histoire des peintres de toutes les écoles », Paris, 1870).

CH. BLANC ET PAUL MANTZ — « École florentine » (*ibid.*, 1871).

CH. BLANC — « École bolonaise » (*ibid.*, 1874).

CH. BLANC, MARIUS CHAUMELIN ET G. LAFENESTRE — « Écoles milanaise, lombarde, ferraraise, génoise et napolitaine » (*ibid.*, 1876).

CH. BLANC — « École vénitienne » (*ibid.*, 1868.)

CH. BLANC, PAUL MANTZ ET AUGUSTE DEMMIN — « École allemande » (*ibid.*, 1875).

CH BLANC — « École flamande » (*ibid.*, 1868).

Ch. Blanc, W. Bürger, Paul Mantz, L. Viardot et Paul Lefort — « École espagnole » (*ibid.*, 1877).

Ch. Blanc — « École hollandaise » (*ibid.*, 1863, 2 vols.).

Ch. Blanc — « École française » (*ibid.*, 1865, 3 vols.).

C. P. Landon — « Oeuvre complet de Dominique Zampieri dit le Dominiquin » (París, 1814).

C. P. Landon — « Oeuvre complet de Michel-Ange Buonarotti et pièces choisies de Baccio Bandinelli et de Daniel de Volterre » (París, 1820).

Rio de Janeiro — Nacional Imprensa — 1917

ERRATA

A pag. 7, linha 34, em vez de *125*, — leia-se *31*.
A pag. 9, linha 36, em vez de *á messe*, — leia-se *a messe*.
A pag. 13, linha 36, em vez de *credor*, — leia-se *credo*.
A pag. 23, linha 2, em vez de *romantica*, — leia-se *romanica*.
A pag. 27, linha 10, em vez de *Cevulario*, — leia-se *Cerulario*.
A pag. 31, linha 36, em vez de *s. d.*, — leia-se *1903*.
A pag. 31, linha 38, em vez de *os praticos*, — leia se *as praticas*.
A pag. 33, linha 39, em vez de *magno*, — leia-se *monge*.
A pag. 34, linha 33, em vez de *padre*, — leia-se *poeta*.
A pag. 41, linha 14, em vez de *romaico*, — leia-se *romanico*.
A pag. 45, linha 18, em vez de *Kabsburg*, — leia-se *Habsburg*.
A pag. 46, linha 5, em vez de *in-Formins*, — leia-se *in-Formis*.
A pag. 46, linha 39, em vez de *julgar*, — leia-se *jugular*.
A pag. 51, linha 7, em vez de *Irine*, — leia-se *Irene*.
A pag. 72, linha 36, em vez de *cousas*, — leia-se *causas*.
A pag. 73, linha 37, em vez de *principio*, — leia-se *principe*.
A pag. 88, linha 37, em vez de *seculo XV*, — leia-se *seculo XVI*.
A pag. 101, linha 36, em vez de *reuniões*, — leia-se *reunião*.
A pag. 104, linha 20, em vez de *devam-se*, — leia-se *davam-se*.
A pag. 106, linha 4, em vez de *chimata*, — leia-se *chiamata*.
A pag. 115, linha 25, em vez de *vemos*, — leia-se *vamos*.
A pag. 119, linha 14, em vez de *Garoto*, — leia-se *Caroto*.
A pag. 124, — Passar a linha 1 para 3.
A pag. 131, linha 19-20, em vez de *Scarcella*, *leia-se Scarsella*.
A pag. 175, linha 18, em vez de *Carnach*, — leia-se *Cranach*.
A pag. 179, linha 4, em vez de *Jánez*, — leia-se *Juánez*.
A pag. 186, linha 7, em vez de *architecto*, — leia-se *architecto e*.
A pag. 189, linha 35, em vez de *seja-me*, — leia-se *seja-nos*.
A pag. 194, linha 37, em vez de *sobre*, — leia-se *sob*.

DO MESMO AUTOR

1895. — **Lições de Historia do Brasil** (obra approvada pelo Governo do Estado de S. Paulo).

1896. — **A revolução de Pernambuco em 1824** (these de concurso á cadeira de Historia do Brasil no Gymnasio do Estado de S. Paulo).

1898. — **Lições de Geographia Geral** (obra approvada pelo Governo do Estado de S. Paulo).

1899. **Iris** (versos).

1910. — **Pela Republica Civil** (discursos).

1910. — **A Monarchia Portugueza.**

1913. — **O Estado de S. Paulo e o seu progresso na actualidade.**

1913. — **Tratamento e educação das creanças anormaes de intelligencia.**

1915. — **Expansão geographica do Brasil até fins do seculo XVII** (memoria apresentada ao Primeiro Congresso de Historia Nacional).

1916. — **O Grande Doente da America do Sul.**

1916. — **A "Circular" de Theophilo Ottoni** (reproducção do opusculo editado em 1860 e 1861, precedida de uma summaria apreciação da vida e feitos do benemerito patriota).

1917. — **A educação da infancia normal e das creanças mentalmente atrasadas, na America Latina** (memoria apresentada ao Primeiro Congresso Americano da Creança).