

sance, evolved in different supports and means, eventually consubstantiating themselves in different patterns of altarpiece composition and narrative organization. We will also deal with some of the main strategies for image making, in the dawn of the “Renaissance theatrical space”, progressively dominated by the rules of perspective and open to new modes of *narrativity*, seeking to understand the evolution of a predominantly “iconic” image of devotion (influenced by a “fashionable” *nobilitas* that spanned the production of the third quarter of the 15th century) to the large “narrative” ensembles.



O quadro renascentista é uma *janela aberta* para o imaginário. Foi o grande teórico do *quattrocento* Leon Battista Alberti² que o disse, no seu tratado *De Pictura* (1435): «*Em primeiro lugar, inscrevo na superfície a pintar um rectângulo do tamanho que me aprouver, feito de ângulos rectos, e que é para mim como uma janela aberta, através da qual observo a istoria, e aí determino o tamanho que quero dar aos homens na minha pintura*»³. Nesta frase central do tratado de Alberti, que nem sempre tem sido compreendida em todas as suas implicações⁴, para além de uma súpula da construção técnica da própria perspectiva⁵ e da constituição do que Jean-Louis Déotte chama o «aparelho



2 Sobre a personalidade multifacetada e a obra de Alberti ver o catálogo da exposição dedicada ao arquitecto, humanista e teórico da arte, AA. VV. *Leon Battista Alberti*, Mântua: Olivetti/Electa, 1994.

3 Alberti, *De La Peinture / De Pictura (1435)*, ed. do texto latino e trad. franc. de Jean Louis Schefer, com prefácio de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris: Dédale, 1993, Livro I, pp. 114-115. Versão portuguesa nossa. Na tradução portuguesa da obra de Erwin Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa: Presença, 1981, p. 169, vem publicada a seguinte versão, que, noutra ocasião, chegámos a utilizar: «*descrevo um rectângulo do tamanho que me aprouver e imagino-o como uma janela aberta através da qual observo o que quer que deva ser ali representado*». Esta versão do texto baseia-se na tradução inglesa de John R. Spencer feita a partir da versão italiana da obra, *Della pittura*, realizada pelo próprio Alberti no ano imediato ao do original latino (cf. John R. Spencer (tradução, introdução e notas), *Leon Battista Alberti. On Painting*, New Haven: Yale Univ. Press, 1966, p. 56). Apesar de Spencer dar, em nota, a versão latina, a omissão do conceito de *istoria* nessa versão «em língua vulgar» reduz substancialmente o alcance do texto original latino.

4 John R. Spencer, *op. cit.*, p. 13, critica, com razão, aqueles que, até então, haviam «lido» o conceito albertiano de *istoria* a partir da teoria «académica» do século XVII, restringindo-o ao género de «pintura de história» (sagrada ou mitológica) ou à pintura narrativa, mas não há dúvidas, como nota, com pertinência, Jean Louis Scheffer, que «o programa “realista” de Alberti [e de quase todo o *quattrocento*, acrescentamos nós] exige que a pintura mostre e narre» (*op. e loc cit.*, nota 1). Ainda sobre Alberti e o conceito de *istoria*, ver o estudo de Alain Laframboise, *Istoria et Théorie de l'Art. Italie, XV^e et XVI^e siècles*, Montréal: PUM, 1989, especialmente pp. 47-99.

5 Cf. Kim Veltman, *Military Surveying and topography: the practical dimension of Renaissance Linear Perspective*, Lisboa: Centro de Estudos de Cartografia Antiga, 1979, pp. 12-27, que enumera, ainda, como instrumentos auxiliares da perspectiva, o «método dos cordéis» de Piero della Francesca, com as suas variantes, o «*radius*» ou «*baculus*» de Jacob, também com as suas variantes, além de outros instrumentos, como o quadrante e o astrolábio.

semiótica sobre a história da arte, numa perspectiva verdadeiramente transdisciplinar, cruzando metodologias que vão da teoria literária à antropologia, passando pela história social, abordagem que tem em Norman Bryson um dos expoentes máximos.

Este historiador, num texto publicado em 1991¹⁰, que sintetizava o programa teórico que aplicara alguns anos antes em *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*¹¹, exerceu uma pertinente crítica do modelo «perceptualista» do historiador E. H. Gombrich, austríaco naturalizado inglês, diretor durante largos anos do prestigioso Warburg Institute de Londres, uma das «casas-mãe» da *iconologia*, que realizou uma frutuosa síntese entre o *gestaltismo* e o método iconológico na sua leitura do *modus faciendi* da imagem (ou, utilizando a expressão na língua original, o *image-making*)¹². Segundo Norman Bryson, o método «perceptualista» de Gombrich implica uma leitura do «fazer» da imagem que explora preferencialmente o arco da chamada «visão interior», individual, que vai «do pincel à retina», enquanto o modelo semiológico, que reconhece a pintura como *signo* ou *discurso*, ou seja, como «um arco que se estende de pessoa a pessoa e através de um espaço inter-individual», pressupõe a compreensão «dos códigos de reconhecimento que são aprendidos com os outros, na aquisição da cultura humana»¹³. Bryson insiste, assim, na ideia de que a pintura, como actividade *sígnica*, se desenvolve no interior da formação social desde o início, negando a ideia de que a sociedade se apropriaria ou utilizaria a imagem apenas *depois* de ela ser gerada, uma vez que «a formação social está inerente e imanentemente presente na imagem»¹⁴.

A crítica que Bryson dirige à visão da produção de imagens excessivamente centrada no indivíduo (na ocorrência, o «artista»), segundo o modelo teórico que designa por «perceptualismo», estende-se também aos modelos «reducionistas» e simplisticamente «economicistas» do Materialismo Histórico, que relegam a expressão artística a um «efeito» super-estrutural do modo de produção, determinante na formação social, uma vez que o autor considera, muito acertadamente, que a teia de relações múltiplas que se estabelece entre o produtor de imagens e a sociedade é atravessada pela «corrente

Calabrese, *A Linguagem da Arte*, Lisboa: Presença, 1986, pp. 24-34, com numerosa bibliografia actualizada.

10 Norman Bryson, «Semiology and Visual Interpretation» in Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey (eds.) *Visual Theory*, Cambridge: Polity Press, 1991, pp. 61-73.

11 Citamos a trad. cast., Norman Bryson, *Visión y Pintura La Lógica de la mirada*, Madrid: Alianza, 1991.

12 Cf. Norman Bryson, «Semiology and Visual Interpretation» in Bryson, Holly e Moxey (eds.) *Visual Theory*, cit., p. 65.

13 Idem, *ibidem*, pp. 65-66.

14 Cf. Norman Bryson, «Semiology and Visual Interpretation», cit., p. 66. Neste ponto, Bryson reencontra a noção francasteliana da arte como «facto social», consignada na célebre fórmula que define a obra de arte: «o criador encarnando a sensibilidade comum do seu tempo - e o observador que recebe e interpreta a mensagem», citada por José-Augusto França no *Prefácio* ao primeiro livro de Pierre Francastel traduzido em português - *Arte e Técnica*, Lisboa: Livros do Brasil, s. d. [1963], p. 11. As concepções de Francastel viriam a ser consideradas precursoras da abordagem semiológica da arte. Ver, sobre este assunto, AA. VV. *La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après*, Paris: Denoel-Gonthier, 1976.

na versão do mesmo «em língua vulgar», destinada ao uso das oficinas de pintura da sua época, em que vários passos mais «teóricos» da obra foram resumidos ou mesmo sacrificados, Alberti omitiu a referência directa ao facto de ter sido o primeiro a usá-lo. Eis o passo do Livro II do *De Pictura* em que se descreve o «método da janela»: «É preciso, pois, aplicar-se ao traçado dos contornos e para o obter perfeitamente acho que se não pode encontrar algo de mais prático do que aquele véu que tenho por hábito, com os meus amigos, de chamar «intersecção» e que fui o primeiro a inventar. Faz-se assim: é um véu tecido de fios muito finos e pouco cerrados, tingido de uma cor qualquer, dividido por fios mais grossos no número de quadrados que se quiser e esticado numa grade. Coloco-o entre o corpo a representar e o olho, de modo que a pirâmide visual penetre através da finura do véu. A intersecção do véu oferece numerosas vantagens, em primeiro lugar porque apresenta sempre as mesmas superfícies imóveis, depois, porque, depois de teres colocado as tuas referências, tu podes reencontrar logo a ponta da pirâmide, o que é muito difícil de obter sem o plano de intersecção. E nota que é impossível reproduzir uma coisa pela pintura se ela não conservar sempre a mesma face para aquele que pinta. De facto, as coisas pintadas, conservando sempre a mesma face, igualam melhor os seus modelos do que as coisas esculpidas. Sabe, ainda, que se modificares a distância e a posição do centro, a coisa vista parecerá ela própria alterada. O véu de que falei prestará o serviço não negligenciável de manter uma coisa sempre idêntica ao olhar»⁷⁹.

Nesta longa descrição do método de representação inaugurado pela *perspectiva artificialis* está perfeitamente consignada a «invenção» do próprio espectador cujo olhar, ou ponto de partida da pirâmide visual, é, finalmente, *especular* face ao ponto de fuga da composição. Por isso, como disse Jean-Louis Déotte, o fundamento do *aparelho perspectivo* que Brunelleschi e Alberti instauraram reside numa atitude ontológica radicalmente nova, que ninguém em particular tomou mas que revolucionou o mundo e a sua história, a saber, «que para racionalizar o espaço foi preciso ter antes decidido que *doravante o mundo se dava numa vista*, que ele era visível, e não mais lisível, como na acepção medieval»⁸⁰.

Esta mudança radical de atitude perante a imagem – inaugurando, na radicalidade da teoria, uma vez que, na prática, ela vinha sendo lentamente ensaiada desde o *trecento*, a *moderna concepção do espaço contínuo, mensurável e infinito*⁸¹ – arrastou consigo novos modos de representação do binómio espaço/tempo e, em consequência, veio recolocar o problema da *narratividade* na representação artística.

Depois do florescimento da narrativa na Arte Romana e do seu relativo «ocaso»

Eric Valette publicou uma nova revisão do problema em *La perspective à l'ordre du jour: fonctionnements symboliques et esthétiques de la perspective artificialis*, Paris: L'Harmattan, 2001.

79 Alberti, *De La Peinture / De Pictura*, cit., Livro II, pp. 146-148 (tradução nossa).

80 Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif*, cit., p. 20.

81 Erwin Panofsky, *Renascimento e Renascimentos*, cit., p. 171.

vid, surpreendido no instante em que lança a pedra), dos pequenos quadros de Vermeer, sublimação das convenções do género, à pintura «engenhosa» de Velázquez, é sempre na captura de um «*instante*» que se resolve a composição.

3. Epílogo

O século XX levou muito tempo não só a entender como a aceitar o conceito albertiano de *istoria*, confundindo-o, como atrás referimos, com a tradição académica da «pintura de história», no que manifestava uma acentuada distância senão mesmo frontal recusa face a qualquer tipo de narrativa que não fosse a dos próprios processos de execução artística. De resto, o Renascimento foi visto pelas sucessivas gerações do Modernismo como o início da libertação da Arte do paradigma da «representação» do transcendente em favor de uma progressiva afirmação «pura» dos valores estéticos e artísticos.

Só por intermédio dos estudos semiológicos sobre o sistema visual do *quattrocento*, na esteira das obras pioneiras de Panofsky, Francastel e Baxandall, e já sob um paradigma pós-moderno de inter e transdisciplinaridade, foi reaberto o dossiê do problema da «representação», doravante apeada do seu papel «fantasmagórico» (para a arte dos diversos avatares do modernismo, entenda-se) e assumida como «interpretação», assim como foram reabilitados tanto o modelo «icónico» como o modelo narrativo do Renascimento, em resposta, finalmente, às necessidades de recuperação do «sublime» sentidas crescentemente pela sociedade pós-industrial e pós-moderna nas últimas décadas.

O regresso à «narratividade» e ao «sublime» apresenta-se, hoje, como uma poderosa interiorização de um novo espaço-tempo figurativo na arte contemporânea, que, por sinal, vinha sendo dominada pela emergência de um «novo naturalismo» do *objet trouvé*. Por outro, os criadores vêem-se confrontados, de um lado, com a emergência das novas tecnologias da comunicação, em que, depois da fotografia, do cinema e do vídeo, se «navega» nas novas «auto-estradas» da informação por intermédio de sucessivas «janelas» (Windows) e, sobretudo, se abre um novo e espantoso continente à criatividade, o da realidade virtual, e, por outro, com os movimentos aparentemente contraditórios da globalização e da afirmação das «diferenças» locais e regionais.

Finalmente, no plano da relação do artista com o seu público, dir-se-ia que se iniciou um processo inverso ao da crescente individualização e libertação do processo criador que caracterizou o Renascimento: o papel do actual «curador» todo-poderoso na concepção de exposições, na definição do conceito, assim como na escolha dos artistas e das temáticas que estes deverão tratar, traz à lembrança a acção dos mecenas e patronos e até de alguns humanistas na definição dos programas iconográficos que presidiam às grandes criações.