



INTERVENÇÕES: rumo a um novo modelo de anacronismo renascentista

Alexander Nagel
Christopher S. Wood

anacronismo Renascimento teoria da origem
modo performativo modo substitucional

O texto apresenta uma nova visão dos anacronismos em pinturas renascentistas europeias a partir de duas teorias da historicidade da forma, performativa e substitucional. Nesta última, um artefato moderno é considerado uma antiguidade ao funcionar como substituto de um original perdido. O autor defende que ambos os modelos atuavam conjuntamente na arte renascentista europeia, e que essa dupla historicidade ainda não foi corretamente reconhecida pela historiografia da arte.

O pintor veneziano Vittore Carpaccio representou Santo Agostinho sentado à mesa em um amplo estúdio, num momento de pausa, a pena suspensa do papel. Agostinho está escrevendo uma carta a São Jerônimo, pedindo conselhos ao homem mais velho e naquele exato momento, na distante Belém, Jerônimo morre. Agostinho levanta os olhos de sua escrivaninha, enquanto a sala é preenchida pela luz e por uma fragrância inefável, e ouve a voz de Jerônimo. Carpaccio realizou a pintura por volta de 1503 para a Confraria de S. Giorgio degli Schiavoni, em Veneza, onde permanece até hoje (Fig. 1). É uma imagem histórica – *re-criando* um incidente supostamente narrado pelo próprio Agostinho em carta espúria –, publicada com frequência no final do século 15 em Veneza como suplemento das biografias de São Jerônimo.¹ As páginas esvoaçando nos códices abertos, as sombras projetando-se, o cão em alerta, a prontidão da pena; tudo sugere a momentaneidade daquele momento, a hora noturna das completas, como nos fala Agostinho. É o tempo secular, o tempo da experiência vivida, no qual cada momento se

INTERVENTIONS: ON ROUTE TO A NEW MODEL OF RENAISSANCE ANACHRONISM | The text offers a fresh view of the anachronisms in European Renaissance paintings based on two theories of the historicity of performative and substitutional modes. In the latter, a modern artifact is considered an antique when acting as a substitute for a lost original. The author argues that both models combine in European Renaissance art, and that this double historicity has not yet been correctly acknowledged by the historiography of art. | Anachronism, Renaissance, theory of origin, performative mode, substitutional mode.

Autoria desconhecida, Cristo ressuscitado
Veneza, fim século 15, bronze

repete, mas diferente do anterior. O *saeculum* é medido em contraposição a uma temporalidade completamente distinta, o espaço de tempo do entendimento perfeito. Agostinho estava planejando um tratado sobre as alegrias do sagrado e escrevia a Jerônimo em busca de orientação sobre esse tema. Sua carta, entretanto, foi mal posicionada no tempo secular e jamais encontraria seu destinatário. Em vez disso, no instante em que colocava a saudação final no papel, narra Agostinho, a voz de Jerônimo veio daquele lugar sagrado até ele, para castigá-lo por sua *hubris* ao tentar apelar à razão para explicar o que estava além de sua compreensão. “Em que medida”, perguntou Jerônimo, “medirá você a imensidão?”

Os artefatos e móveis descritos por essa imagem, ocupando o tempo mundano, o tempo “caído”, estão todos atados à história por suas formas, mas de maneiras diferentes e em diferentes graus de certeza. Inicialmente, parece que tudo ali é justamente como deve ter sido num estúdio bem equipado de cerca de 1500. À esquerda, há uma elegante cadeira vermelha com franja de tecido e rebites de latão, e uma pequena estante. Ao fundo, uma porta se abre para uma sala menor, com uma mesa que sustenta pilhas de livros e um suporte giratório. Carpaccio retrata implementos na escrita, porta-penas, instrumentos científicos, uma ampulheta e, numa prateleira que percorre a parede, abaixo de outra com livros, ainda mais bricabraques do tipo que os estudiosos gostam de colecionar: potes antigos, estatuetas, até artefatos pré-históricos de sílex, confundidos pelo pintor e seus contemporâneos com relâmpagos petrificados.² Alguns desses objetos entram em contradição anacrônica com o tema. Uma das pequenas estátuas é uma representação da Vê-

nus, objeto que um clérigo moderno, um homem de gosto e ideias liberais, capaz de distinguir uma prateleira de uma mesa de altar, deve ter valorizado, mas que Santo Agostinho não teria possuído.³ Agostinho era veemente em sua condenação da estatuária pagã, como saberia qualquer de seus leitores do Renascimento.⁴ Na parede do fundo há uma espécie de capela privada, um nicho de parede flanqueado por pilastras e revestido com tímpanos incrustados com ornamentos vegetais, abrigando um altar. Esse altar aparenta estar em uso: a cortina foi puxada para o lado, e as portas frontais estão abertas, revelando utensílios eclesiásticos. Agostinho colocou a sua mitra de bispo na mesa do altar e, em cada um de seus lados, apoiou o seu bastão episcopal e um turíbulo. São acessórios que um bispo moderno deveria ter possuído. Ainda assim, aqueles artefatos modernos e uma capela moderna com a sua moldura na moda, todos esses elementos tinham um sabor *all’antica* que os conectava ao passado romano, ao mundo histórico de Agostinho, em maior ou menor medida. Esses objetos, aos quais se conferiu vida virtual no interior da ficção pintada, entraram em jogo poético uns com os outros, orquestrados pelo pintor-autor.

Um choque de temporalidades

Muitos pintores do século 15 combinavam referências históricas e contemporâneas em suas obras. Até a figura de Agostinho de Carpaccio, argumentam alguns estudiosos, velava o retrato moderno de um oficial papal, de acordo com alguns relatos, ou do Cardeal Bessarion,⁵ segundo outros. Tais anacronismos deliberados, justaposições de estilos historicamente distintos numa única imagem e encenações de eventos históricos em ambiências contemporâneas reali-

mentaram o maquinário simbólico das pinturas. Pintores flamengos do século 15, por exemplo, incorporaram amostras de estilos arquitetônicos medievais como dispositivo iconográfico: o arco pleno ou estilo “românico” como significante da antiga aliança, o arco ogival do “gótico” como significante da nova.⁶ Rogier van der Weyden pendurou um crucifixo anacrônico no pilar central de uma choupana arruinada da Natividade, lugar de máxima condensação e redundância de tempo de época.⁷ Sandro Botticelli vestiu as figuras de sua *Primavera* com as roupas de pompa das festividades contemporâneas, uma mistura do que ainda estava na moda com o ligeiramente ultrapassado, criando uma deliciosa tensão com a premissa literária de uma teofania primordial, o convite para a primeira primavera de todos os tempos.⁸ A colisão encenada entre o visualmente familiar e o não familiar foi uma das maneiras através das quais as pinturas modernas, tomando emprestada uma frase de Alfred Acres, “personalizaram as condições de sua própria percepção”.⁹ Tais obras ousaram fazer referência a um “aqui” e “agora” relativos a um observador histórico, através da perspectiva ou de roupas modernas, ou através de retratos contemporâneos velados. O aspecto “personalizado”, contingente da obra, pode ser abarcado por seus objetivos primários, geralmente não locais. A dissonância interna entre universal e contingente gerou, então, toda uma nova camada de significados.

A condição de possibilidade desses complexos efeitos de *feedback* era a ideia de que a forma seria legível para o observador como traço de uma época, uma cultura, um mundo – “como um estilo”, em outras palavras. Por trás da ideia de estilo histórico, há uma teoria sobre as origens dos artefatos construídos. De acordo com

essa teoria, as circunstâncias da fabricação de um artefato, seu contexto original, são registradas em suas características físicas. Um choque de temporalidades do tipo que encontramos em Carpaccio acontece quando mecenas, artistas e observadores concordam, todos, em ver os artefatos “citados” na pintura, as construções, estátuas ou roupas, como traços de momentos históricos. Pode-se caracterizar essa teoria da origem do artefato – que é igualmente uma teoria da origem da obra de arte – como *performativa*. O artefato ou a obra, de acordo com essa teoria, era o produto de um ato histórico singular. Quaisquer repetições subsequentes daquele ato, por exemplo, cópias da obra, serão alienadas da cena original do fazer.

Essa teoria das origens entrou em nítido foco especialmente no decorrer do século 15. Pela primeira vez, um artista era concebido como um autor, um *auctor* ou fundador, um legítimo ponto de origem para uma pintura ou escultura, ou mesmo para uma construção. O autor, de maneira geral todo o contexto de fabricação, deixa traços no tecido da obra. Por volta do terceiro quartel do século 15, a imagem do *stylus* ou pena, o instrumento de escrita que tanto nos tratados retóricos antigos quanto no moderno Petrarca passou a simbolizar a forma peculiar e individual, inalienável, de o autor se expressar, foi transportada para o discurso contemporâneo sobre a pintura. O florentino Antonio Filarete, em seu *Tratado de Arquitetura* (1461-1464), registrou que “o pintor é conhecido pela maneira de suas figuras, e em cada uma das disciplinas cada um é reconhecido pelo seu estilo”.¹⁰ Um personagem no diálogo *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione, fala, a respeito de Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna, Rafael, Michelangelo e Giorgione, que “cada um

deles é reconhecido por ser perfeito em seu próprio estilo”.¹¹ Desde finais do século 15, alguma versão dessa teoria das origens está inscrita em toda pintura europeia.¹²

A pintura de Carpaccio dramatiza o choque entre temporalidades. No ângulo da imagem, dentro do nicho de parede, o sistema de citações anacrônicas atinge um crescendo e, então, colapsa sobre si mesmo. No altar privado de Agostinho, se encontra uma estátua do Cristo ressuscitado. Aqui Carpaccio imaginou um altar paleocristão, adornado não por um retábulo esculpido e pintado, mas por um bronze independente. Uma obra como essa, naturalmente, não estaria presente num altar do século 5. Carpaccio, na realidade, estava descrevendo uma obra moderna, uma estátua de bronze, hoje no Museo Poldi Pezzoli em Milão (Fig. 2). Ela foi realizada no Veneto no início dos anos 1490 e poderia ser encontrada, na época em que Carpaccio pintou sua obra, num altar da igreja veneziana de S. Maria della Carità, em Veneza.¹³ Foi encomendada, junto com uma elaborada capela, pelo abastado joalheiro e antiquário Domenico di Piero.¹⁴ Medindo 54 3/8 polegadas (138 centímetros), é significativamente maior do que uma estatueta, apesar de possuir uma escala inferior à humana.¹⁵

Como a figura do Cristo no altar era uma obra moderna, parece combinar com os outros anacronismos na sala, os móveis modernos e os códices encadernados. Essa estátua, porém, é apresentada como obra antiga. Certamente nenhum artefato como esse sobreviveu, dos tempos do cristianismo primitivo. A tradição literária, entretanto, menciona uma antiga estátua de Cristo em bronze. Eusebius, historiador eclesiástico do início do século 4, descreveu um grupo

de estátuas de bronze em Paneas (hoje Baniyas, ao norte do mar da Galileia) que mostrava uma mulher ajoelhada em súplica diante de um homem com um manto ao redor dos ombros e o braço estendido em direção a ela.¹⁶ O relato de Eusebius foi recontado e incrementado ao longo do medievo e, no século 13, ingressou nas páginas da *Legenda Áurea*, um dos textos devocionais mais amplamente lidos no final da Idade Média. Na *Legenda Áurea*, o grupo de duas figuras se converteu numa única estátua de Cristo.¹⁷ A história foi frequentemente evocada por iconófilos durante a polêmica envolvendo imagens no século 16 como um exemplo de seu uso em tempos arcaicos do cristianismo.

Argumentaremos que o Cristo em bronze citado na pintura não foi, para Carpaccio, meramente uma obra moderna que funcionou como uma engenhosa hipótese de uma antiga obra perdida. O Cristo em bronze não apenas “representa” ou se refere poeticamente à Antiguidade. Mais provavelmente, para ele, a estátua era uma obra antiga.¹⁸

Substituição

Para que essa afirmação sobre a estátua faça sentido, precisaremos introduzir um novo modelo da relação dos objetos com o tempo. A tese proposta aqui e no projeto de pesquisa apresentado é que todos os artefatos – não apenas estátuas, mas também cadeiras, pinturas em painéis, até mesmo igrejas – eram concebidos no período pré-moderno como tendo dupla historicidade: se deveria *saber* que eram fabricados no presente ou no passado recente, mas eram ao mesmo tempo valorizados e utilizados *como se* fossem coisas muito antigas. Não se tratava de uma questão de autoengano

ou indolência, mas função de toda uma maneira de pensar a historicidade dos artefatos, repetidamente mal compreendida pela moderna disciplina da história da arte.

Imagens e construções, em regra, eram entendidas como indícios de tipos, tipos associados com origens míticas, vagamente percebidas, e que reforçavam uma continuidade estrutural ou categórica ao longo de sequências de indícios. Um indício ou réplica efetivamente substituído por outro; tipos de artefatos eram mantidos como cadeias de réplicas substituíveis estendendo-se ao longo do tempo e do espaço. Segundo essa concepção da vida temporal dos artefatos, que chamaremos de princípio da *substituição*, cópias modernas de ícones pintados eram compreendidas como substitutos efetivos para originais perdidos, e novas construções eram compreendidas como reinstalações, via associação tipológica, de estruturas anteriores. As circunstâncias literais e o momento histórico da execução material de um artefato não eram habitualmente tomados como componentes de seu significado ou função; eram antes vistos como acidentais, mais do que como características constitutivas. Em vez disso, o artefato funcionava por meio de seu alinhamento com uma cadeia diacrônica de réplicas. Substituíam os artefatos ausentes que o precederam nessa cadeia. Richard Krautheimer, em seu artigo seminal "Introdução a uma iconografia da arquitetura medieval", de 1942, tratou dessa questão com relação às construções medievais.¹⁹ Declarou que as plantas baixas de muitas igrejas da Baixa e da Alta Idade Média não eram tão regidas pelas questões estruturais, formais ou litúrgicas quanto o eram por um desejo de obedecer a um conjunto de princípios projetuais simples incorporados em alguns modelos iniciais que

gozavam de prestígio e peso simbólico. Krautheimer cuidadosamente se recusou a estender sua tese além de um grupo limitado de igrejas de planta central que datavam do século 9 ao 12. Na realidade, estamos tentando ampliar a tese de Krautheimer além de sua proposta original, para incluir a arquitetura e a escultura do Renascimento.

O Cristo em bronze, que esteve em Veneza e agora repousa em Milão, na verdade não pertenceu a uma cadeia. Parece ter sido uma réplica filologicamente sensível da estátua histórica descrita por Eusebius e outros através da *Legenda Áurea*. A estátua moderna conserva um detalhe peculiar da lenda. De acordo com os textos, plantas exóticas que cresciam abaixo da estátua e entraram em contato com a barra esculpida do manto de Cristo assumiram poderes milagrosos e eram usadas para curar doenças de todos os tipos.²⁰ (Lucas 8:44 e Mateus 9:20 dizem especificamente que a mulher com hemorragia foi curada por tocar a barra das vestes de Cristo.) Na estátua em bronze agora em Milão, obra exata que Carpaccio utilizou como modelo, o pedestal ostenta um denso motivo de folhagens, e a barra do pálio de Cristo cai nitidamente abaixo da altura de seus pés (Fig. 3). O motivo é estranho e enfático: a roupa cai até a lateral do pedestal como se insistisse na ideia de que precisa entrar em contato físico com o chão. O ornamento vegetal e a barra do tecido que se derrama mostram que o mecenas da estátua em bronze, Domenico di Piero, deliberadamente a entendeu como réplica da antiga estátua original de Cristo relatada por Eusebius.²¹

Na literatura sobre o uso antigo e medieval da *spolia*, isto é, elementos de monumentos anteriores reutilizados em tempos posteriores, al-

gum espaço conceitual foi aberto para artefatos como esse. Em seu livro *Venice and Antiquity*, Patricia Fortini Brown identifica um “nível de cópia – a falsificação deliberada de uma antiguidade – no qual o presente virtualmente se torna o passado”.²² Seguindo uma distinção apontada por Richard Brilliant, ela descreve obras como o relevo do século 13 *Hércules com a corça de Cerineia e a hidra de Lerna* na fachada de S. Marco ou os túmulos ducais do século 13 como “*spolia conceitual*”: artefatos preenchendo lacunas na crônica monumental e produzidos para ser vistos como se tivessem sido *spolia*.²³ Nosso modelo amplia e radicaliza esse argumento. Não algumas poucas, mas um grande número de obras pode ser compreendido como *spolia* virtual ou antiguidades fabricadas, quer nos pareçam ou não bastante semelhantes a antiguidades reais. Os poucos exemplos bem-sucedidos em simular o olhar da Antiguidade servem como sinalizações que nos ajudam a mapear todo o alcance do modelo.

A simples presença de um artefato como o Cristo Veneziano carregou um enorme poder de validação. Posicionando-o reflexivamente dentro de um modo de produção substitucional, observadores contemporâneos viram além das circunstâncias locais de sua fabricação e, em vez disso, se concentraram no objetivo referencial. Mesmo um protótipo desconhecido era na realidade “retroativado” por uma obra assim. Na presença da estátua real, especialmente de uma em bronze, algo raro nas igrejas desse tempo – a lenda de um original antigo imediatamente ganhava uma convincente concretude.

O poder substitucional, retroativo, do Cristo em bronze explica por que a estátua, que surgiu em Veneza na década de 1490, tinha um im-

pacto tão extraordinário e imediato na arte veneziana do período. Embora sem autor e virtualmente desconhecida hoje, por volta de 1500 a figura detinha grande autoridade, como se fosse entendida como mais do que uma ficção imaginativa. Foi copiada com frequência. Em S. Maria della Carità, em Veneza, onde o bronze se encontrava originalmente, o relevo do Cristo da Ressurreição da tumba de Barbarigo, terminado em 1501, é rigorosamente baseado na estátua. Emulações mais livres eram numerosas: o *Cristo Ressuscitado* de Alvise Vivarini, 1497, em S. Giovanni em Bragora, a figura do Cristo e a *Dúvida de São Tomé*, de Cima da Conegliano, 1504, a estátua do Cristo em mármore de Giambattista Bregno na Capela de Rossi do Duomo de Treviso, 1501-1503. Seu poderoso efeito sobre Fra Bartolommeo, que visitou Veneza em 1508, pode ser visto no altar florentino pintado por ele para Salvatore Billi em 1516 (agora no Palazzo Pitti). E Carpaccio, como vimos, copiou-o rigorosamente.²⁴ Essa história da recepção revela que a estátua de Cristo chegou perto de atingir o *status* de verdadeira semelhança.

Retornemos à pintura de Carpaccio, deixando um pouco a estátua. O mosaico na abside atrás do bronze inegavelmente representa um mosaico real de um serafim da cúpula da Criação do átrio de S. Marco em Veneza.²⁵ Realizado no século 13, o mosaico dista apenas poucos séculos da pintura de Carpaccio. Agostinho nunca o viu, nem nada parecido. Talvez Carpaccio simplesmente não soubesse como datar o mosaico e, ao citá-lo, pretendesse invocar o tempo remoto da antiguidade cristã, o tempo dos Padres da Igreja. Colocar as coisas nesses termos, entretanto, falar em “erro de datação” é entender mal o mecanismo do modo de substituição. Carpaccio sabia que S. Marco e o mo-



Vittore Carpaccio, *A visão de Santo Agostinho*, 1502-1503, Veneza, S. Giorgio degli Schiavoni (foto: Erich Lessing/Art Resource, NY)

saico eram pós-antigos; e, ao mesmo tempo, os considerou substituições para antiguidades perdidas. Nada era mais natural do que a hipótese de uma cadeia de réplicas vinculando o mosaico em S. Marco de volta a uma origem. Foi demonstrado que esses mosaicos do átrio de S. Marco eram, na verdade, baseados completamente, e de maneira bastante cuidadosa, em ilustrações do tipo do *Gênesis* de Cotton do século 5.²⁶ O princípio substitucional era suficientemente poderoso para *fazer* do mosaico de São Marco uma antiguidade.²⁷

Perceber um artefato em termos substitucionais era entendê-lo como pertencente a mais de um momento histórico simultaneamente. O artefa-

to estava conectado ao seu ponto de origem irreconhecível através de uma cadeia de réplicas impossível de ser reconstruída. Essa cadeia não podia ser percebida; seus elos não diminuam em estatura à medida que retrocediam às profundezas do tempo. Em vez disso, a cadeia criou um elo imediato e idealmente efetivo para uma fonte de autoridade e uma identidade instantânea para o artefato. Se na teoria performativa das origens uma dada sequência de obras é vista de maneira perspectiva, cada qual com uma aparência diferente, na teoria substitucional os objetos se empilham uns sobre os outros sem redução e sem alteração. A metáfora dominante é aquela da impressão ou da

fundição, permitindo repetição sem diferença, mesmo de objetos e materiais heterogêneos. Afirmações notáveis sobre a ideia emergiram em Bizâncio durante o despertar da polêmica iconoclasta. São Teodoro, o Estudita, teólogo do século 9, por exemplo, comparou a relação entre a imagem e o protótipo com a impressão de um carimbo em diferentes materiais em tempos distintos: “O mesmo se aplica”, escreveu, “à imagem de Cristo independente do material no qual é representada.”²⁸

Não é suficiente ver a pintura como uma manipulação virtuosa de estilos históricos. Nem pode ela ser descrita como uma imagem de incompletude performativa, com sua visão histórica do passado ainda não completamente em foco. Seus anacronismos entrelaçados não podem ser meramente explicados como fantasias do artista ou preocupações peculiares dos venezianos. No modo substitucional, o anacronismo não era nem aberração, nem dispositivo meramente retórico, mas condição estrutural dos artefatos.

A pintura de Carpaccio serve de palco para o modo substitucional da estátua frente a um contexto de performatividade e, ao fazê-lo, delinea um choque entre duas diferentes versões da relação tempo/artefato. De um ponto de vista, a estátua pintada é o original perdido e ausente, o original não existente, que a estátua italiana moderna reinstala. De outro, a estátua pintada é simplesmente um anacronismo, citação de uma obra moderna. A pintura se torna, então, algo como um modelo anômico, revelando os funcionamentos internos da feitura da imagem nesse momento histórico. A pintura propõe, como resolução da dificuldade, uma função nova, ou ao menos recentemente institucionalizada, para as imagens: a própria

operação de encenação. Imagens como a de Carpaccio tornam-se lugares em que modelos concorrentes da historicidade da forma podem ser justapostos, lugares de impossibilidade, de reflexão crítica e insolubilidade. Essa operação de encenação é em si não concorrente com os modos substitucional e performativo. Ou seja, uma imagem como a de Carpaccio pode manter com o passado uma relação substitucional específica ou performativa, ou uma combinação das duas, e ao mesmo tempo funcionar como um diagrama da interferência conceitual entre os dois modos. E essa simultaneidade de operações torna-se uma característica essencial da obra de arte no período moderno.

Este projeto tem três objetivos: delinear duas teorias da historicidade da forma que concorram no Renascimento, a performativa e a substitucional; sugerir que o padrão da interferência dialética entre as duas teorias tão claramente diagramadas pela pintura de Carpaccio era constitutivo de toda a arte europeia desse período; e argumentar que a historiografia da arte renascentista, e dos discursos histórico-artísticos em geral, é estruturalmente levada a não reconhecer esse padrão de maneira correta.

Anacronismo bom e ruim

O modo substitucional da produção de artefatos é subjacente à ideia de estilo. A ideia de que a aparência de uma pintura ou construção registra a mente de um artista histórico, ou mesmo um período histórico inteiro, da maneira como uma caneta responde pelo funcionamento da mente de um autor, é, de acordo com o poderoso modelo estabelecido por Erwin Panofsky e jamais desafiado desde então, a conquista definitiva da arte do Renascimento. De acordo com

essa tese celebrada, o artista renascentista viu a arte histórica em perspectiva. Pensamos na série de interpretações de Donatello da escultura romana, do pastiche impecável à *imitatio*²⁹ poética, ou nas reconstruções antiquárias detalhadas da arquitetura ou do armamento romanos realizadas por Mantegna.³⁰ O entendimento da relatividade do estilo era a condição prévia para o renascimento da arte antiga, já que apenas depois que se pudesse perceber essa arte como um *corpus* de obras unidas por um estilo comum do período, claramente distinto de todas as obras realizadas no período “médio” que interveio, esse *corpus* poderia se tornar a base para o ressurgimento das artes. A ideia de que uma concepção performativa ou relativista do estilo era condição prévia para o próprio Renascimento foi por um longo tempo a premissa básica da ciência histórica nesse campo, mas é também o mito fundador da disciplina da história da arte, pois não foram os próprios artistas do Renascimento, em sua capacidade de combinar épocas e estilos históricos, os primeiros historiadores da arte?

O modo performativo da produção de artefatos alinha a arte da pintura com a da poesia. O anacronismo deliberado foi o catalisador da criação poética no Renascimento. Imitar um modelo literário antigo era extraí-lo de uma matriz histórica e reativá-lo no presente. Quando arquitetos, escultores e pintores dos séculos 15 e 16 se viram pela primeira vez como autores criativos, começaram também a provocar em suas obras o que Thomas M. Greene denominou “crises anacrônicas em miniatura”.³¹ O estudo científico da cultura visual do início do Moderno reconhece a categoria do anacronismo “bom”, ou artisticamente produtivo. Leonard Barkan, de alguma maneira apoiado em Greene, recentemente de-

monstrou como a arqueologia do Renascimento se tornou uma base para o ato poético de contar histórias sobre objetos e origens. Na análise de Barkan, as ficções e projeções com as quais escritores e artistas do Renascimento responderam a essas irrupções anacrônicas do passado material se tornaram paradigmáticas para a construção da ficção e a estética renascentistas em geral.³²

Provou-se muito mais difícil gerar sentido histórico a partir dos anacronismos ruins do período: identificações e datações incorretas de construções e esculturas antigas, solecismos iconográficos, falsificações deliberadas. Estudiosos modernos, por exemplo, tentaram inventariar todas as obras de arte antiga conhecidas no Renascimento.³³ Mas esse inventário – um empreendimento colossal e inestimável – é distorcido por um massivo equívoco de percepção histórica: só inclui obras de arte que os estudiosos modernos julgavam ser antiguidades. Exclui tudo o mais que para os observadores do Renascimento carregava a autoridade da antiguidade: a escultura “medieval” que se acreditava ser romana, ícones e mosaicos paleocristãos de variados períodos, toda uma série de construções, do carolíngio ao gótico, celebrados na Renascença como modelos da arquitetura antiga – ou seja, o vasto *corpus* de artefatos regidos pelo que chamamos de princípio de substituição. Quando se trata do problema da historicidade da forma, historiadores de arte ainda procedem como se os melhores observadores do período – artistas, arquitetos e patronos importantes – vissem as construções ou imagens mais ou menos como nós o fazemos.

Este artigo propõe que o pensamento sobre artefatos históricos no final da Idade Média e no

início da Idade Moderna e até mesmo a produção de imagens e edifícios eram fundados sobre o seguinte paradoxo: a possibilidade de que uma amostra material do passado fosse, simultaneamente, *tanto* um poderoso testemunho de um mundo distante *quanto*, muito provavelmente, um substituto falsificado de algum artefato mais antigo, agora ausente. A interpretação dos artefatos repousava em duas convicções logicamente incompatíveis, nenhuma das quais poderia ser facilmente desprezada: por um lado, a de que a evidência material era o melhor tipo de evidência; por outro, a de que

era muito provável que em algum momento os artefatos materiais tivessem sido substituídos. Em vez de permitir que uma convicção prevalecesse, as pessoas pensaram duplamente sobre os artefatos – mas não sobre as relíquias sagradas. Um osso de porco não era um substituto aceitável para o osso de um santo. A falsificação de relíquias era claramente vista como algo errado. Tampouco pensavam duplamente a respeito de textos verbais não documentais, que eram obviamente substituíveis, transmitidos, ao longo do tempo, de um veículo material a outro sem perda de autenticidade. A força de um poema antigo não dependia da antiguidade literal da página na qual estava escrito.

Um documento político, como uma carta ou um registro, ou um artefato material, como uma imagem, movia-se entre esse dois polos, entre a não substitutibilidade do osso e a perfeita substitutibilidade do texto linguístico. Na teoria substitucional da produção dos artefatos, as falsificações de documentos tão comuns na Idade Média podem ser compreendidas como a reprodução legítima de fatos acidentalmente deslocados.³⁴ Milhares de documentos foram fabricados e introduzidos em arquivos por eruditos, monásticos ou cortesãos, entre os séculos 11 e 15. Tais documentos eram utilizados para afirmar a antiguidade ou legitimidade de uma fundação monástica ou de uma casa bispal ou ducal. Eles atestavam as origens. Se o documento crucial não existia, era inventado. “Pensar duplamente” significava que um documento – ou, em nosso caso, uma imagem – era ao mesmo tempo pensado como algo semelhan-



Autoria desconhecida, Cristo ressuscitado (detalhe)
Veneza, fim século 15, bronze

te a uma relíquia, mas também como poema. Na estátua de Cristo, no centro de sua imagem, Carpaccio capturou um artefato assim, metade relíquia e metade ficção.

A questão aqui desenvolvida diz respeito ao fato de que todos esses tipos de anacronismos, bons e ruins, apoiavam-se em uma maneira comum de pensar sobre os artefatos e têm que ser lidos de maneira conjunta. Observadores do Renascimento compreendiam as obras medievais ou mesmo modernas como obras antigas não porque estivessem confusos a respeito das datas, mas porque estavam preocupados com a relação dos artefatos com os protótipos. Diferentemente dos historiadores de arte modernos, eles se concentravam na autoridade referencial da obra, sua transmissão de conteúdo de autoridade, mais do que naqueles elementos contextuais-reflexivos que anunciam o momento de produção do artefato. A premissa de ativação da disciplina da história da arte – de que o estilo é um índice da história – desarmou nossos esforços de entender a cultura visual pré-moderna.

Figura e discurso

O modelo de tempo linear e mensurável não era de forma alguma estranho à imaginação histórica ocidental antes do período moderno, como muitos cronistas medievais atestam. Contar uma história ano a ano, acontecimento a acontecimento, era, porém, simplesmente uma maneira de organizar o tempo. Artefatos e monumentos configuraram o tempo de formas diferentes. Eles se costuraram ao longo do tempo, reunindo diferentes pontos no tecido temporal, até se encontrarem. Por meio de artefatos, o passado participou do presente. Uma função

primária da arte no sistema substitucional era exatamente arruinar a distância temporal. Essas temporalidades tinham algo em comum com o entendimento tipológico das exegeses bíblicas, de acordo com o qual acontecimentos sagrados, ainda que incorporados à história, também continham o que os teólogos chamavam de mistério, figura, ou sacramento – um significado espiritual que elevava o acontecimento do fluxo da história. O esquema “onitemporal” da história pressuposto pelo pensamento figurativo constituiu um esforço de adotar o ponto de vista de Deus, que capta a história toda de uma vez, topologicamente, não em sequência linear.

Essa maneira de pensar não era limitada à elite educada: estruturas figurativas estavam incorporadas em todas as cerimônias públicas e em praticamente todos os sermões.³⁵ Há uma dimensão mística para a abordagem substitucional dos artefatos, uma convicção do vínculo real, e não meramente simbólico, entre um artefato e outro. Artefatos visuais eram por própria natureza adequados à representação da dimensão figurativa da história. As justaposições, sobreposições, deslocamentos e configurações cíclicas, encontradas em inúmeras fachadas de igrejas e retábulos medievais, pressupunham a competência do observador de pensar através do tempo de formas flexíveis e associativas.

Artefatos visuais desmoronam passado e presente com uma força não alcançada pelos textos. Eles pressupunham um encontro imediato, regido no presente, encontro corporal com as pessoas e coisas do passado. Os artefatos representavam uma ruptura no tempo e um ressurgimento da morte. O erudito grego Manuel Chrysoloras, que ensinou na Itália por muitos anos ao longo da virada do século 15, expressou vi-

vidamente esse contraste quando confrontado com os remanescentes materiais da escultura antiga de Roma em 1411:

Pensa-se em Heródoto e nos outros historiadores como tendo feito algo de grande valor ao descrever essas coisas; mas nessas esculturas pode-se ver tudo o que existia naqueles dias entre as diferentes raças, e, portanto, essa história [baseada em imagens] é completa e precisa; ou melhor, se é que posso dizer, não é tanto história, quanto observação direta e pessoal [autopsia] e presença viva [parousia] de todas as coisas que aconteceram então.³⁶

A força anacrônica das imagens e outros artefatos era baseada em suposições sobre o caráter direto e a inteligibilidade instantânea da representação figurativa.

Aqui e em outras situações, o poder de colapsar o tempo, o poder direto da imagem é comparado favoravelmente com o confuso filtro da representação discursiva. Os signos discursivos ou linguísticos procedem linearmente rumo ao futuro e, portanto, envolvem o permanente afastamento do acontecimento. O acontecimento real se apresenta em signos convencionais, e decifrá-los não é uma questão simples, mas um processo dinâmico e contínuo. A imagem, ao contrário, tinha uma forma de dobrar uma sequência linear de acontecimentos sobre si mesma, como se estivesse tracionando o tempo. Isso se deu como fato psicológico pela capacidade da figura de incorporar materialmente seu próprio significado.

Erich Auerbach insistiu que a relação tipológica ou figurativa não era alegórica, mas real. O tipo do Velho Testamento não representava simples-

mente o antítipo do Novo Testamento: ambos eram igualmente acontecimentos reais no fluxo da história. As conexões entre os dois eventos, de fato, sua *identidade*, era perceptível para um exegeta – que não os viu, como um observador moderno poderia, em perspectiva histórica, em escorço – mas em vez disso viu sua subordinação simétrica a uma verdade última, superior. Essa identidade ao longo do tempo era sustentada pela substituição, e é interrompida pelo historicismo moderno.

A alternativa figurativa para a temporalidade causal e discursiva é um atrativo permanente, uma ocasião retórica, poética e política. O figurativismo teve um papel central nos esforços do século 20 de ajustar a relação entre história e memória: no isolamento das operações psíquicas de condensação e deslocamento de Sigmund Freud; no atlas de memória paratática do historiador de arte Aby Warburg, diagramando as espirais da referência pictórica trans-histórica; ou na adaptação do princípio de montagem para a escrita da história de Walter Benjamin. Para Benjamin, a “constelação” ou configuração de imagens tinha um poder crítico, a capacidade de perturbar a ordem das coisas.³⁷ Ele viu no surrealismo a promessa da irrupção figurativa ou “iluminação”. De fato, Louis Aragon falou a respeito da produtividade crítica dos choques estilísticos, violações da lógica histórica do estilo: esses “assincronismos do desejo” revelariam as contradições da modernidade.³⁸

Em dois livros recentes, Georges Didi-Huberman confrontou enfaticamente a moderna disciplina da história da arte com a sua própria complacência cronográfica. Em *Devant le temps* (2000), ele identifica dois modos modernos de pensamento anacrônico dialético e produtivo sobre as

imagens, montagem e sintoma, associados de diversas formas com Benjamin e Carl Einstein. Em *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes* (2002), toma Aby Warburg como guia e desvenda os obsoletos esquemas temporais evolutivos que estruturaram o estudo histórico da arte ocidental. Como uma alternativa à concepção desenvolvimentista, “biomórfica” da história, Warburg ofereceu uma história descontínua, em dobras, em que o tempo é redistribuído em *strata*, redes e diferimentos. Acima de tudo, Didi-Huberman alinha o modelo de *Nachleben* de Warburg, ou de sobrevivência das antigas fórmulas do *pathos*, com o mecanismo psicoanalítico da *Nachträglichkeit*, ou “ativação retardada”.³⁹ Nosso próprio projeto responde à provocação de Warburg, ampliada na exegese de Didi-Huberman, ao tentar delinear uma “metáfora” não evolucionária do tempo a partir das próprias obras, uma temporalidade estruturalmente desalinhada com o estudo científico da história da arte, e por isso mesmo sistematicamente mal reconhecida por ela. Queremos trabalhar através de um processo de engenharia reversa, partindo das obras de arte de volta a uma cronologia perdida do fazer artístico.

A ideia de um tempo “artístico” não linear, não perspectivo, não desempenha papel algum na interpretação mais influente das atitudes históricas do Renascimento, a de Erwin Panofsky. Para Panofsky, um senso de distância histórica lúcido era a base do que ele denominava “factualidade” do Renascimento como um conceito do período.⁴⁰ Ele argumentou que o Renascimento se distinguiu da Idade Média por seu senso de “distância intelectual entre o presente e o passado”.⁴¹ A arte medieval, para Panofsky, tinha sido incapaz de aderir ao tema histórico com uma forma histórica própria: Eva foi retra-

tada na pose de *Venus pudica*, por exemplo, e o sacerdote troiano Laocoonte foi tonsurado como um monge. Panofsky sustentou que artistas e estudiosos italianos dos séculos 15 e 16 reativaram o poder da cultura clássica através de um alinhamento preciso do tema com a sua forma clássica apropriada: literalmente, a representação dos deuses e heróis gregos e romanos da Antiguidade com suas roupas, fisionomias e atributos corretos resultou no estilo grego e romano. A cultura do Renascimento era essencialmente uma “estabilização da atitude para com a Antiguidade”,⁴² uma dissipação da confusão temporal e do choque cego de culturas.

Panofsky apontou uma analogia explícita entre a imaginação histórica e a perspectiva renascentistas:

No Renascimento italiano, o passado clássico começou a ser olhado a partir de uma distância fixa, comparável à “distância entre o olho e o objeto” no que constitui uma das invenções mais características desse mesmo Renascimento, a perspectiva. Como nesta, essa distância impedia um contato direto – devido à interposição de um ‘plano de projeção’ ideal – mas permitia uma visão total e racionalizada. Tal distância se ausentava de ambos os renascimentos medievais [isto é, os revivalismos “incompletos” da antiguidade que ocorreram na era Carolíngia e então novamente no século 12].⁴³

A nova “distância cognitiva” do passado trouxe, de maneira crucial, a liberdade de escolher entre os modelos estilísticos. Anacronismos livremente escolhidos, afirmou Panofsky, eram anacronismos bons. Panofsky mostrou como a distância cognitiva poderia gerar não apenas o aprovado neoclassicismo do Alto Renascimento – basicamente uma rejeição do local e da pre-

valência da personalização artística em favor de um estilo antigo –, mas também a precisa imitação de estilos medievais obsoletos, se desejado. Panofsky demonstrou isso em seu artigo “A Primeira Página do ‘Libro’ de Giorgio Vasari” (1930), a primeira formulação de sua tese da “distância cognitiva”.⁴⁴ Nesse texto, Panofsky assinalou que o complemento lógico do Neoclassicismo de Giorgio Vasari era sua habilidade de emular os vocabulários formais da Alta Idade Média com sua pena de desenho, exatamente os mesmos estilos que, em outra situação, teve o cuidado de desacreditar com sua pena de escrita. De acordo com Panofsky, no álbum de Vasari com desenhos dos grandes mestres italianos, que ele chamava de seu *Libro*, Vasari desenhou bordas arquitetônicas ao redor do conjunto de desenhos no estilo do período. As bordas ao redor dos desenhos que Vasari atribuiu ao artista florentino pré-renascentista Cimabue, por exemplo, fizeram uso de florões e gabletes muito característicos do estilo gótico ou *maniera tedesca*, que ele tão violentamente depreciou em sua história da arte italiana. Vasari foi, portanto, na visão de Panofsky, capaz de perceber e replicar o estilo ornamental gótico “em seus próprios termos”. Para Panofsky esse era o próprio cerne do historicismo.

O anacronismo ruim, a disjunção cega da arte medieval, contrariamente, não era livre, mas uma simples incapacidade de perceber o estilo histórico em seus próprios termos. Diferentemente de seus contemporâneos Benjamin e Aragon, Panofsky tinha pouca fé no poder perturbador da figura. E não compartilhava com Warburg a concepção de uma história das imagens carregando cargas figurativas persistentes que concretizaram aversões e impulsos elemen-

tares. A arte, de acordo com seu ponto de vista, não adentrava de fato a totalidade de seu papel histórico, seu potencial civilizador, até que a dobra figurativa e substitucional do tempo finalmente se tivesse tornado reta.

O ponto cego do poderoso esquema de Panofsky emerge claramente no final de seu livro *Renascimentos e Renascimentos na Arte Ocidental*, quando suas considerações convergem para o assim chamado Alto Renascimento. Panofsky trata a arte de gosto antigo de finais do século 15 como fundamentalmente reconstrutiva e mesmo pedante em espírito. Apenas a partir de Rafael, sugere, o projeto de reunir forma e conteúdo clássicos transcende a mera precisão filológica e gera arte verdadeira. Rafael, aponta ele, foi capaz de colocar uma *lira da braccio* moderna nas mãos de seu Apolo e, de fato, lograr fazê-lo. Mas Panofsky não explicita o que Rafael fez para escapar da lógica do historicismo. Ele jamais explica a relação entre a distância cognitiva do passado – o critério do período histórico como um todo – e a realização estética da arte do Renascimento, seja lá o que for isso. É um momento comparável à página final do *opus magnum* de Panofsky, *A pintura holandesa primitiva* (1953), em que ele leva suas considerações ao confronto, mas logo se recusa a comentar sobre a misteriosa arte de Hieronymus Bosch.

Renascimento anacrônico

As noções do passado no início do moderno nunca eram menos perspectivistas do que no reino dos artefatos, imagens e estátuas e edifícios. Ninguém no século 15 e 16 tinha total clareza sobre quais artefatos eram antigos e quais não; sobre quando as coisas tinham sido feitas; sobre o que significava falar em idade ou

data de uma imagem ou construção. Mesmo os estudiosos humanistas e os artistas mais cuidadosos não eram modernos em sua indiferença ou imprecisão sobre a historicidade da arte. Leonardo da Vinci, por exemplo, escreveu muito sobre como fazer arte e o que uma boa arte seria, mas nem mesmo uma única vez discutiu a arte histórica ou a relação do moderno com a arte histórica.⁴⁵ Leonardo estava interessado nos tipos arquitetônicos e fez muitos desenhos de igrejas de plantas centrais similares à de S. Lorenzo de Milão, cujo núcleo datava da Antiguidade tardia.⁴⁶ Fica-se com a impressão de que, para ele, a exemplaridade de S. Lorenzo era uma questão de seu programa, e não de sua antiguidade *per se*. S. Lorenzo continha para Leonardo a autoridade de um exemplo, e não ocorreu a ele elaborar questionamentos demasiadamente precisos sobre quando ela tinha sido construída. Não há evidência que indique que os críticos mais ativos da arte antiga, como Michelangelo, alguma vez se tivessem preocupado com a datação precisa de objetos antigos. Para Michelangelo tudo era o *buon antico*; se ele fez quaisquer distinções, eram distinções de categoria e motivo. Quando ao humanista de Pádua Niccolò Leonico Tomeo foi apresentado o busto de Sócrates para potencial compra, sua preocupação principal era com a exatidão da semelhança. Em sua extensa consideração, não questionou se a obra era romana ou grega, nem especulou a sua data.⁴⁷ Essa indiferença em relação à dimensão performativa do artefato é típica do período.

A famosa carta de Rafael ao papa Leão X sobre a preservação e documentação dos restos da antiga Roma, escrita com a ajuda de Baldassare Castiglione, frequentemente foi tomada como a

primeira enunciação clara de um entendimento histórico da arte. Até mesmo aqui, a história é muito irregular. A carta afirma que “há apenas três tipos de arquitetura em Roma”: aquela feita pelos antigos, que produziram “enquanto Roma era dominada pelos godos, e 100 anos depois disso”, e, finalmente, a arquitetura do período que se estendia daquele momento obscuro até o presente.⁴⁸ As turvas coordenadas da Idade Média fazem lembrar a abordagem vagamente similar à cronologia do sagrado imperador romano Maximiliano, quando este anunciou nesses mesmos anos que premiaria estudiosos humanistas pela descoberta de qualquer “tratado ou documento” escrito “mais de 500 anos antes”.⁴⁹

A cronologia é imprecisa na carta de Rafael porque as estritas clareza e exatidão históricas não eram o seu propósito principal. Enquanto diferenciava os elementos escultóricos trajânicos, adriânicos e antoninos do Arco de Constantino, o objetivo não era atribuir cada um dos estilos a um momento histórico, mas antes demonstrar que a arquitetura antiga permaneceu consistentemente boa: “Que ninguém nutra a dúvida de que, entre as construções antigas, as menos antigas fossem menos belas, ou menos compreendidas, porque eram todas feitas de acordo com os mesmos princípios [*perché tutti erano d’una raggione*]”.⁵⁰ A carta pretendia revelar esses princípios, tornar a arquitetura antiga um *corpus* coerente, um cânone, e ela é, de fato, o primeiro documento na história da arquitetura a perceber as variedades das colunas clássicas como ordens. Novamente, o que importava ao artista e crítico do Renascimento acima de tudo era o modelo exemplar, não as vicissitudes dos estilos históricos. Esse é o motivo de ser atestado o crédito de antiguidade

às construções posteriores que incorporavam, acreditava-se, os melhores princípios antigos.

A importância da concepção tipológica sobre a cronológica está na base do espetacular erro de datação do Batistério do século 11 em Florença, que reconhecidos artistas e estudiosos renascentistas acreditavam ser um templo antigo. Alguns historiadores modernos propõem que os florentinos não poderiam realmente ter acreditado que o Batistério tivesse sido construído pelos romanos, mas simplesmente a concebiam como uma estrutura muito antiga. Entretanto, Filippo Villani, em 1330, afirmou que a construção iniciou sua existência na Antiguidade como um templo de Marte, como também fez Coluccio Salutati. Vasari propôs, com grande sofisticação arquitetônica, que a romanesca S. Miniato imitava "*l'ordine buon antico*" encontrada no "*antichissimo tempio*" de S. Giovanni al Monte (ou seja, o Batistério). Apenas no final do século 16 a antiguidade da construção foi seriamente desafiada, no tratado cuidadosamente fundamentado de Girolamo Mei.⁵¹

Em nosso ponto de vista, o equívoco na datação do Batistério não foi apenas um ponto cego de uma visão de outro modo lúcida do passado, um colapso da racionalidade explicado pelo patriotismo local e pela rivalidade com a antiguidade de Roma. É, em vez disso, um indício crucial da forma através da qual artistas e estudiosos pensavam as construções antigas o tempo todo. Essa forma de pensar só se explicitou quando críticos como Vincenzo Borghini foram incitados a fazer todo o possível para defender a antiguidade do Batistério. Há muitos outros erros desse tipo, que não eram erros de maneira alguma, tanto quanto as cópias pré-modernas não são falsificações. Elas só nos parecem assim

porque não se conformam a uma concepção moderna, científica das construções como artefatos autorais ancorados no tempo histórico, nem a nossa convicção de que esse ancoramento deva ser legível em estilo.

Panofsky teve que ignorar ou justificar esses erros para manter intacta sua tese da distância cognitiva. Ele não discutiu o interesse de Leonardo por igrejas de plantas centrais em nenhum momento. Explicou a frase "*anchora Cento anni di poi*", de imprecisão alarmante, na carta de Rafael, como uma maneira de dizer "um período indefinido de duração considerável".⁵² Assimilou os erros de datação do Batistério florentino apontando simplesmente que Filippo Brunelleschi foi influenciado por várias construções românicas e pré-românicas.⁵³ Panofsky defendeu que os artistas e escritores do Renascimento eram capazes de imitar o estilo clássico porque tinham alcançado a perspectiva histórica na Antiguidade. Nós argumentamos que os arquitetos eram capazes de selecionar um estilo histórico antigo apenas quando ele exemplificava algum conceito normativo da arquitetura.

Artistas e estudiosos do Renascimento não podiam recorrer a uma cronologia estabelecida de artefatos, e ninguém mais realmente tentou estabelecer tal cronologia. O sistema completo da cronologia histórica, do qual dependem a tese da distância cognitiva de Panofsky e a própria ideia da unidade do tempo, era a laboriosa construção de estudiosos dos séculos 16, 17 e 18. A cronologia histórica, como os cronógrafos a criaram, era uma sequência de *acontecimentos*, e não estava de todo claro que os artefatos deveriam ser entendidos como *acontecimentos*. Quando as pessoas no Renascimen-

to de fato mediram uma distância cognitiva de uma obra de arte ou construção histórica, esse acabou por ser um aspecto peculiar, planejado, da imaginação histórica do período, a ele não mais essencial do que os demais aspectos. A lucidez histórica era escassa no Renascimento. Isso parece suficientemente claro para historiadores como Elizabeth Eisenstein, que escreveu sobre o “contexto espaçotemporal amorfo” dos estudiosos humanistas dos séculos 15 e 16, e como Lucien Febvre, que descreveu as múltiplas temporalidades que estruturaram a vida na Europa do século 16.⁵⁴ As pesquisas de Frank Borchartt, Walter Stephens, Anthony Grafton e outros nos forçam a tomar seriamente a vitalidade e persistência das velhas histórias sobre raças de gigantes em combate com deuses egípcios nos vales da velha Europa.⁵⁵ Mitos fantásticos das origens nacionais eram bem propagados no século 17.⁵⁶ Mesmo no modelo de Panofsky, uma cronologia histórica dos artefatos, medievais e antigos, de repente entra em foco perfeito.

Hoje é fácil concordar que o tempo artístico – em dobras, equivocadamente lembrado – é mais interessante do que um tempo histórico meramente linear. O estudioso moderno voluntariamente se submete ao que Jorge Luis Borges chamou de o “prazer plebeu do anacronismo”.⁵⁷ O princípio da substituição gera o efeito de um artefato que parece duplicar ou dobrar o tempo sobre si mesmo. O tempo da arte, com suas densidades, irrupções, justaposições e recuperações, se assemelha à própria topologia da memória, que emerge no século 20 em todo o seu emaranhamento como um modelo primordial e poderoso da compreensão histórica, uma ameaça às certezas da ciência histórica empírica. No modo substitucional, entretanto,

o sujeito humano não está envolvido. A substituição se assemelha à moderna topologia da memória, mas não há lugar nela para uma memória em funcionamento no presente. É um efeito de memória gerado pela máquina substitucional.

Pode ter sido conveniente aos teóricos modernos da memória baseada no tempo preservar a imagem de um Renascimento prosaicamente historicista, algo como o Renascimento de Panofsky. Para eles, a modernidade pode ser vista emergindo dessa ilusão de lucidez com sua própria noção mais fluida, sofisticada e complicada de tempo e história. Deve haver um estímulo para que se superestime a clareza de pensamento do Renascimento e do Iluminismo, de modo que a delirante modernidade dos séculos 20 e 21 possa ganhar relevo.

E para aqueles que desejam acreditar na lucidez do Renascimento, seja como o momento fundador de sua própria modernidade lúcida ou como o contraste de sua própria modernidade obscura, deve ser igualmente conveniente ressaltar a confusão e a irracionalidade do pensamento medieval. No pós-escrito de 1961 de seu conhecido artigo sobre a iconografia da arquitetura medieval, Krautheimer mencionou o “padrão medieval do ‘pensamento duplo’ ou, melhor, do ‘pensamento múltiplo’”, e afirmou que as múltiplas conotações e imagens “todas ‘vibravam’ simultaneamente na mente do homem educado cristão primitivo e medieval”.⁵⁸ Krautheimer teve o cuidado de explicar no próprio artigo que toda essa “vibração” se acalmou quando a Idade Média chegou ao fim e a visão arqueológica do passado artístico entrou em evidência. Na época do Renascimento, o “pensamento múltiplo” terminou. Daquele

momento em diante, aparentemente, as pessoas tinham o cuidado de desenvolver um pensamento de cada vez. Krautheimer defendeu essa diferença em todos os seus escritos, como apontou Marvin Trachtenberg. A Idade Média de Krautheimer era enormemente complicada e contraditória em si mesma. A Renascença italiana, ao contrário, permanecia para Krautheimer uma “*never-never land*” idealizada, isolada “das complexidades da fatura e cronologia, das realidades desordenadas da prática renascentista e do... contexto social”.⁵⁹

Esquema semelhante opera nos escritos de Didi-Huberman, embora com valores invertidos: aqui, a Idade Média “delirante” é valorizada sobre uma modernidade racionalista lançada no Renascimento. Ao impor uma função mimética da imagem, o Renascimento introduziu uma “tirania do visível”, suprimindo uma concepção indicial da imagem que prevaleceu na Idade Média. Contrariamente à retórica do domínio, adequação e inteligibilidade do Renascimento, a imagem medieval, nas histórias de Didi-Huberman, apresenta uma opacidade, uma ruptura com as operações codificadas do signo, uma abertura disjuntiva por meio da qual a imagem se abre a uma vertiginosa série de associações figurativas muito além da lógica da “razão simples”. É um entendimento da imagem mais bem atendido pelos conceitos freudianos do sintoma e do onírico do que pelos procedimentos da iconologia desenvolvidos pelos herdeiros kantianos do humanismo renascentista, em particular, Panofsky.⁶⁰

Ao final, todas as partes concordam que o Renascimento Italiano impôs o artifício da distância cognitiva sobre os modelos de tempo histórico fluidos e baseados na memória que prevalece-

ram na Idade Média. O único ponto de diferença é que Panofsky louvou a distância cognitiva como uma das conquistas intelectuais fundadoras da civilização europeia, enquanto seus muitos críticos do final do século 20 repudiam a objetividade histórica do Renascimento e a subsequente época “clássica” como uma grande mentira que precisa ser desaprendida no século 20.

Não faz sentido continuar o debate nesses termos. Panofsky sabia muito bem que aquela distância cognitiva era um artifício cultural que superou as distorções subjetivas, “interessadas”, da memória. A tensão entre a memória incomensurável e a mensurada cronologia histórica estava implícita, para Panofsky, no sistema da perspectiva linear desenvolvida pelos pintores do século 15: “a história da perspectiva”, explicou ele em seu texto *A Perspectiva como Forma Simbólica*, de 1927, “deve ser compreendida com igual justiça como um triunfo do distanciador e objetivante sentido do real, e como um triunfo da luta humana, negadora da distância, pelo controle”.⁶¹ Continuar a discutir a visão renascentista da história como uma competição entre, por um lado, uma imaginação figurativa comprometida e interessada e, por outro, o artifício da desinteressada distância cognitiva é repetir o erro daqueles historiadores e críticos da arte moderna que lutavam interminavelmente para superar o legado de Clement Greenberg refutando-o nos termos que já estavam dialeticamente presentes em seus próprios escritos. Isso porque ambas as leituras, a formalista e a política ou crítica da arte moderna, estão contidas no vanguardismo de Greenberg.

Interferência

Buscando transcender esse dilema, poderemos perguntar: como era a questão das origens

posta pela *obra de arte*? Panofsky, na verdade, apontou para a resposta, nos ensaios reunidos em *Estudos em Iconologia* (1939), seguindo os percursos das fortunas artísticas de motivos iconográficos tais como “Pai Tempo” ou o “Cupido Cego”. Aqui, ele relaxou a estrutura histórica que implica o “princípio da disjunção”, atravessando o limiar do século 16 e olhando diretamente para as obras completamente desenvolvidas do Renascimento, supostamente livres da confusão temporal, de uma maneira que, posteriormente, nas últimas páginas de *Renascimento e Renascimentos*, não foi capaz de fazê-lo. Em *Estudos em Iconologia*, ele reconheceu que atributos e características medievais frequentemente se “agarravam” à imagem nova, arqueologicamente correta, do Renascimento.⁶² Para caracterizar essas persistências do desencontro medieval entre a forma e o conteúdo históricos, Panofsky tomou emprestado um termo de Oswald Spengler (na verdade, sem citar Spengler): *pseudomorfose*, termo que Spengler, por sua vez, adaptou da mineralogia.⁶³ Spengler o utilizou em seu *Declínio do Ocidente* para indicar a relutante conformação de uma cultura nova e dinâmica às formas e fórmulas de uma cultura mais antiga, por exemplo, quando os cristãos primitivos adotaram a forma pagã da basílica. A basílica “emprega os meios do Clássico para expressar o oposto daquilo, e é incapaz de se libertar daqueles meios – essa é a essência e a tragédia da ‘Pseudomorfose’”.⁶⁴

Embora Panofsky não se aprofunde mais na ideia da pseudomorfose,⁶⁵ suas leituras iconográficas práticas podem ser entendidas como demonstrações do caráter “relutante” e incompleto da obra de arte do início do período Mo-

derno. Silvia Ferretti argumentou que a obra de arte de Panofsky era temporalmente “antinômica”, ou seja, ocupava duas estruturas temporais incompatíveis simultaneamente. Por um lado, era fixada dentro do tempo histórico ou absoluto, e, por outro, habitava um tempo ideal ou imanente estruturado por um problema artístico.⁶⁶ Seria possível alegar – em defesa de Panofsky – que embora essa antinomia escape da malha do esquema de periodização implicado no princípio da disjunção, ela é apresentada pela hermenêutica prática da análise iconológica.

Nosso próprio ângulo de abordagem da obra de arte antinômica de Ferretti é o que estamos chamando de princípio substitucional, que sustenta ser uma imagem ou construção indício de um tipo, invocando e perpetuando uma autoridade original através da participação em sequência de indícios similares. O princípio da substituição criou condições de identidade real entre um indício e outro, algo como um laço mágico. Não é nem uma concepção absoluta, histórica do tempo, nem um tempo idealista, extra-histórico, mas toda outra temporalidade.

Não estamos simplesmente propondo que a substituição fosse uma forma medieval de pensar os artefatos que, tendo persistido, foi finalmente derrotada no Renascimento. A compreensão moderna do Renascimento já é regida por uma versão desse esquema, pois não foi Vasari quem disse que, na Idade Média, os artistas se contentavam em copiar uns aos outros e apenas com Giotto pararam de copiar e começaram a frequentar a natureza?⁶⁷ Desde então, basicamente, não ouvimos nada mais do que versões dessa posição. É verdade que em muitas imagens medievais encontramos uma tentativa

de destacar seus conteúdos, minimizando sua fabricação histórica e, em vez disso, alegando uma produção mágica, obra de mão nenhuma. As imagens do Renascimento, ao contrário, eram levadas adiante como obras autorais e ancoradas neste mundo, no *saeculum*. De acordo com a teoria dos artefatos como performances singulares emergindo de circunstâncias históricas singulares, associadas à ascensão histórica dos artistas-autores no século 15, as cópias só podem ser vistas como repetições, não como substituições. Mas a interferência entre o princípio substitucional das origens e o princípio autoral ou performativo da produção do artefato era dinâmico. Embora fossem duas teorias das origens completamente diferentes, substituição e performance tiveram, cada qual, seus usos. Em todo caso, é preciso questionar qual concepção das origens estava operando. Muito frequentemente, ambas vigoravam, simultâneas.

A teoria da produção do artefato baseada no autor não era nem uma inevitabilidade histórica, nem uma iluminação; não era mais verdadeira do que a outra teoria. Tampouco pode ser perfeitamente coordenada com outros desenvolvimentos “progressivos”, como a ascensão do naturalismo pictórico ou o revivalismo da Antiguidade. De fato, é possível argumentar que o neoclassicismo do início do século 16, louvado por Panofsky como o produto do distanciamento histórico autoconsciente, pode igualmente refletir apenas a tendência oposta, uma deliberada reaplicação do princípio substitucional em face de uma cultura emergente de desempenho artístico. De maneira semelhante, no caso simétrico pode ser que novas concepções de autoria artística tenham surgido no interior da tradição altamente substitucio-

nal de ícones pintados e contra ela – pensemos na emergência da autoconsciência autoral de Jan van Eick contra o modelo de ícone bizantino. O desprendimento de alguns artefatos prestigiosos de suas funções tradicionais e o estabelecimento de critérios de valor que não se baseavam no labor ou no material – a emergência, em outras palavras, da obra de arte – se desenvolveu em relação dialética como princípio substitucional da produção de artefatos.

A interferência entre os princípios substitucional e autoral teve como um de seus efeitos a emergência da categoria “falsificação artística”. A falsificação artística foi uma novidade histórica do Renascimento. Até o final do século 15, quando o mercado de arte começou a vincular valor à autoridade demonstrável, ninguém havia sido acusado de “falsificar” uma obra de arte. Essa criminalização da substituição só emergiu quando os dois modos de produção que aqui esboçamos entraram em sua dialética. O que é uma falsificação de arte senão uma substituição cruelmente desmascarada como mera performance?⁶⁸

Arcaísmo, primitivismo estético, imitação pseudomórfica, tipologia, falsificação, erro de datação, citação, o modo deliberadamente “sem estilo”, classicismo ideal: cada um desses distúrbios temporais da imagem renascentista era um efeito gerado pelo conflito entre as duas teorias das origens. A fricção de interferência mútua apenas revelou os contornos das teorias concorrentes com grande clareza conceitual. Em 1500, os dois princípios, performativo e substitucional, precisavam um do outro. Bastou que o modo performativo emergisse para que os artistas comesçassem a reforçar e reencenar o modo substitucional de

forma compensatória. Muitas das tendências arcaizantes na arte renascentista, incluindo o ressurgimento da arte antiga, não podem ser simplesmente vistas como exercícios de imitação formal, mas como esforços quase teóricos para reinstalar a abordagem substitucional da produção de artefatos. Em obras de arte, como a imagem de Carpaccio, o princípio substitucional era deliberadamente mobilizado, e tinha seu funcionamento revelado. Uma pintura pode fazer isso por uma série de razões: para contrariar as expectativas do observador, por exemplo, gerando assim um efeito estético peculiar, ou para se pronunciar negativamente com relação à teoria concorrente, performativa, das origens.

No curso dos séculos 15 e 16, quando a imprensa fez as ideias pictóricas circularem por toda a Europa, e quando tratados, diálogos públicos e conversações efêmeras criaram uma cultura de arte independente, a dialética entre as duas teorias de produção se acelerou, e os ciclos de resposta e contrarresposta se tornaram mais e mais curtos. A autoria artística em si, que emergiu no início do século 15 como um modo puramente performativo, depois aprendeu a manipular a substituição. Já no início do século 16, pode-se definir autoria artística como a capacidade de manipular os dois modos dentro dos limites de um campo estético. Apenas um modelo histórico dinâmico, que envolva interações contínuas entre substituição, teorias de autoria artística e ressurgimentos autoconscientes motivados por princípios doutrinários ou propagandísticos, tem mais chance de dar sentido à estranha densidade do Cristo em bronze no centro do caleidoscópio anacrônico de Carpaccio.

Alexander Nagel é professor da Canada Research Chair no Departamento de Graduação de História da Arte da Universidade de Toronto. Atualmente é professor Andrew W. Mellon no Centro para Estudos Avançados nas Artes Visuais, Galeria Nacional de Arte, Washington D.C. [Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Room EB-527, 2000B South Club Drive, Landover, MD 20785].

Christopher Wood é professor de história da arte na Universidade de Yale. Recebe uma bolsa júnior na Society of Fellows, Universidade de Harvard; uma bolsa da John Simon Guggenheim; uma bolsa-prêmio da NEH Roma, American Academy em Roma; e a bolsa Ellen Maria Gorrissen, American Academy em Berlim [Departament of History of Art, Yale University, P.O. Box 208272, New Haven, CT 06520].

Tradução Marília Souza

Revisão técnica Sonia Gomes Pereira

NOTAS

Texto originalmente publicado em: *The Art Bulletin*, New York, v. 87, n. 3, September 2005.

1 O assunto foi identificado por Helen I. Roberts, "St. Augustine in 'St. Jerome's Study': Carpaccio's Painting and Its Legendary Source". *Art Bulletin* 41, 1959: 283-297.

2 Alain Schnapp. *La conquete du passé*. Paris: Caré, 1993: 318-319, 346-347.

3 Sobre a Vênus e outros itens na imagem, ver Zygmunt Wazbinski. "Portrait d'un amateur d'art de la Renaissance". *Arte Veneta* 22, 1968: 21-29.

4 Ver Karel Svoboda. *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*. Brno: Vydává Filosofická Fakulta, 1933: 144, 156.

5 A identificação da figura como Bessarion foi sugerida pela primeira vez por Guido Perocco, "La Scuola di San Giorgio degli Schiavoni" in *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venice, 12-18 Settembre 1955. Arte Veneta*, Venice, 1956: 23. Vittore Branca. "Ermolao barbaro e l'Umanesimo Veneziano," in *Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano*. Florence: Sansoni, 1964: 163-212, em 211 propôs que o brasão no primeiro plano pudesse ser o do cardeal. Augusto Gentili, "Carpaccio e Bessarione", in Gianfranco Fiaccadori (ed.), *Bessarione e l'Umanesimo*. Naples: Vivarium, 1994: 297-302, argumentou convincentemente contra embasar a identificação no brasão ou na semelhança. Entretanto, Patricia Fortini Brown, "Sant'Agostino nello Studio di Carpaccio: Un ritratto nel ritratto?" in *Bessarione e l'Umanesimo*, 303-319, reafirmou fortemente a identificação com base em exame detalhado do contexto patronal e das divergências entre o desenho preparatório em Viena e a pintura final.

6 Erwin Panofsky. *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953: 131-148.

7 Alfred Acres. "The Columba Altarpiece and the Time of the World", *Art Bulletin* 80, 1998: 422-451, esp. 424-425, 432-434.

8 Charles Dempsey. *The Portrayal of Love: Botticelli's "Primavera" and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton: Princeton University Press, 1992: 65-78.

9 Acres, "The Columba Altarpiece": 432.

10 Filarete. *Treatise on Architecture*, trans. and ed. John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1965, v. 1, 12; Filarete, *Trattato di architettura*, book 1, fol. 5v, ed. Anna Maria Finoli and Liliana Grassi, Milan: Il Polifilo, 1972: 28: "così colui che dipigne la sua maniera delle figure si cognosce, e così dogni facultà si cognosce lo stile di ciascheduno...."

11 Baldassare Castiglione. *Il libro del cortegiano*, ed. Vittorio Cian. Florence: Sansoni, 1947: 93: "... si conosce ciascun nel suo stil essere perfettissimo".

12 Para informação sobre o princípio performativo, ver Leonardo, "On the Imitable Sciences", cap. 8 in *Paragone, parte prima*, em que ele afirma "painting alone... honors its author"; Claire J. Fargo, ed., *Leonardo da Vinci's "Paragone": Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the "Codex Urbinas"*. Leiden: Brill, 1992: 186-190.

13 Marcantonio Michiel. *Notizia d'opere di disegno*, ed. Gustavo Frizzoni. Bologna, 1884: 231, notou a "statua de 'I Cristo, de bronzo, sopra l'altar" na "capella del Salvatore" na igreja dos Cariti em Veneza, e é virtualmente certo que a estátua corresponde à de Milão. Para a recepção extremamente ativa da estátua entre os artistas venezianos além de Carpaccio, ver abaixo.

14 A capela foi esvaziada, juntamente com o resto da igreja, em 1807. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri...* Venice, 1581: 94v, declarou a capela "notabilissima fra tutte della città, edificata da doménico di Pietro gioielliero ricchissimo, & antiquario, con marmi, con porfidi, & con serpentini molto alla grande". Tommaso Temanza. *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*. Venice: Palese, 1778: 96, a descreveu como "rica em mármore, pórfiro e serpentina, como era comum naqueles tempos". Pode-se ter alguma ideia dos gostos de Domenico di Piero a partir da fachada da Scuola di S. Marco, commissionada pelo lombardo a seu comando e sob sua direção durante seu mandato de *guardian grande* da Scuola; ver Philip Sohm. *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550: The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*. New York: Garland, 1982: 118-122. Um documento de 1548 declara que a capela foi concluída em 1489; ver Pietro Paoletti. *L'architettura e la scultura del Ri-*

nascimento in Venezia: Ricerche storico-artistiche, v. 1. Venice: Ongania-Naya, 1893: 184. Um documento recentemente descoberto mostra que em abril de 1494 a capela ainda estava “quase terminada”; ver Rosella Lauber. “‘Ornamento lodevole’ e ‘ornatissima di pietre’: Marcantonio Michiel della chiesa veneziana di Santa Maria della Carità”, *Arte Veneta* 55, 1999: 147. Contudo, ela estava suficientemente acabada em 1493 para ser notada por Marin Sanudo em seu diário entre as coisas notáveis em igrejas venezianas. Ver Wendy Stedman Sheard. “Sanudo’s List of Notable Things in Venetian Churches and the Date of the Vendramin Tomb”, *Yale Italian Studies* 1, n.3, 1977: 256.

15 A estátua não foi claramente conectada a um autor. O catálogo do Poldi Pezzoli, *Museo Poldi Pezzoli: Tessuti – Sculture – Metalli islamici*. Milan: Electa, 1987, cat. n. 24, oferece atribuição pouco convincente a Severo da Ravenna.

16 Eusebius. *Historia ecclesiastica*, 7.18, ed. Philip Schaff, trad. Arthur Cushman McGiffert. New York: Christian Literature, 1890, citado em Christian Classics Ethereal Library, <http://www.ccel.org/ccel/schaffnfnf201.iii.xii.xix.html>: “Desde que eu mencionei esta cidade [Paneas], não considero apropriado omitir uma declaração que é merecedora de registro para a posteridade. Já que dizem que a mulher com um problema sanguíneo, que, como aprendemos do Evangelho sagrado, recebeu de nosso Salvador alívio de sua aflição, veio desse lugar, e que a sua casa é exibida na cidade, e que memórias extraordinárias da bondade do Salvador para com ela permanecem lá. Já que lá descansa, sobre uma pedra alta, aos portões de sua casa, uma imagem em bronze de uma mulher ajoelhada, com as mãos esticadas, como se estivesse rezando. Do lado oposto há a imagem de um homem na vertical, feita do mesmo material, decentemente vestido num manto duplo, e estendendo sua mão em direção à mulher. Aos seus pés, ao lado da estátua, há uma determinada planta estranha, que

trepa até a barra do manto de bronze e é um remédio para todos os tipos de doenças.

“Dizem que a estátua é uma imagem Jesus. Permaneceu até nossos dias, de maneira que nós mesmos também a vimos quando permanecemos na cidade. Nem é estranho que aqueles dos pagãos que, antigamente, foram beneficiados pelo nosso Salvador, devessem ter feito tais coisas, já que também aprendemos que as imagens de seus apóstolos Paulo e Pedro, e do próprio Cristo, são preservadas em pinturas, os mais velhos sendo vestidos, como é provável, de acordo com um traje dos pagãos, para pagar esse tipo de honra indiscriminadamente àqueles lembrados por eles como salvadores.” Aqui o manto duplo é o *diplois*, o *pallium*, de comprimento dobrado, vestido por ascetas e filósofos céticos sem a túnica por baixo ou qualquer outra roupa interior. Quando Eusebius diz que a figura de Cristo estava vestida decentemente (*kosmios*: decorosamente) com o *diplois*, ele está talvez especificando que, diferentemente de outros ascetas e filósofos contestadores das convenções que gostam de andar sem roupas interiores, essa figura a utilizou sem parecer meio desnudo ou indecente. Na estátua agora em Milão (Fig.2), Cristo é mostrado modestamente vestido com amplo *diplois* na forma específica de um *exomis*, sem a fíbula, deixando o ombro direito livre.

17 A associação da obra com a mulher sofrendo de hemorragia persistiu, entretanto, e ela chegou a ser identificada com Santa Marta. Jacobus de Voragine. *Legenda aurea: Vulgo historia Lombardica dicta and optimorum librorum fidem*, ed. Theodor Graesse. Leipzig: Arnold, 1846: 445, Vida de Santa Marta: “Refert Eusebius in libro hystoriae ecclesiasticae quinto, quod mulier Emorroissa, postquam sanata fuit, in curia sive viridatio suo statuam fecit ad imaginem Christi cum veste et fimbria, sicut ipsum viderat, et earn plurimum reverebatur, herbae vero sub illa statua crescentes, quae ante nullius erant virtutis, cum fimbriam attingerent,

tantae virtutis erant, ut multi infirmi inde sanarentur” (Eusebius conta no livro 5 da *Historia ecclesiastica* que a mulher com hemorragia, depois de curada, fez em seu pátio ou jardim uma estátua à semelhança do Cristo, com roupa e bainha, exatamente como ele era, e era muito reverenciado. De fato as ervas que cresciam debaixo da estátua, e que antes não tinham virtude, ao entrar em contato com a bainha [da estátua], se tornaram tão poderosas, que muitas pessoas doentes eram assim curadas).

18 Como era, muito provavelmente, o pequeno bronze da Vênus na prateleira. Também ele representa uma obra moderna, atualmente no Kunsthistorisches Museum em Viena, de Jacopo Bonacolsi, chamado Antico, conforme notado por Wazbinski. “Portrait d’un amateur d’art”: 25-26. Esse pequeno bronze era, por sua vez, uma cópia em miniatura de uma antiga Vênus em mármore, a assim chamada *Venus felix*, que recentemente tinha sido descoberta e colocada no Vaticano. Portanto, Carpaccio cita uma obra moderna, mas não nessa condição.

19 Richard Krautheimer. “Introduction to an Iconography of Medieval Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942:1-33.

20 Ver as declarações de Eusebius, *Historia ecclesiastica*, e Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, citados.

21 É verdade que a estátua moderna representa mais provavelmente o Cristo ressuscitado do que o Cristo que curou a mulher com hemorragia (conforme declarado em Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*; ver n. 17, acima). A estátua mostra as feridas e originalmente teria segurado um estandarte, como vemos na pintura de Carpaccio. É possível que essa seja uma instância tipológica prevalecte sobre a iconografia: o Cristo triunfante era de longe a maneira mais comum de apresentar a figura de Jesus em pé na iconografia medie-

val tardia. É também verdade que a própria forma da antiga estátua carregava fortes associações de triunfo e apoteoses, que teriam sido mais bem corporificadas na figura de um Cristo ressuscitado.

22 Patricia Fortini Brown. *Venice and Antiquity*. New Haven: Yale University Press, 1996: 22-23.

23 Richard Brilliant. “I piedistalli del Giardino di Boboli: Spolia in se, spolia in re”, *Prospettiva* 31, 1982: 2-17. Salvatore Settis desenvolve o conceito em “Confinuità, distanza, conoscenza: Tre usi dell’antico”, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, v. 3. Turin: Einaudi, 1986: 375-486, esp. 399-410. Para mais sobre “spolia virtual”, ver Dale Kinney. “Spolia Damnatioand Renovatio Memoriae”, *Memoirs of the American Academy in Rome* 42, 1997: 117-48.

24 Ele deixou escapar, entretanto, o detalhe revelador da barra caída. A estátua claramente carregou autoridade para ele sem o apoio de evidências “filológicas” como essa.

25 Ver Otto Demus. *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 v. Chicago: University of Chicago Press, 1984, v. 2, pt. 2, colorpl. 35. Os anjos do mosaico nos pendentes da cúpula da Criação são azuis e estão claramente identificados pela inscrição como querubim. Carpaccio isolou a figura no centro de sua pequena abside e a fez vermelha, promovendo-a assim ao nível de serafim.

26 Kurt Weitzmann. “The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures”, in Demus, *Mosaics of San Marco*, v. 2, 105-142.

27 Nesse sentido Carpaccio e seus contemporâneos estavam dando continuidade a uma conhecida tendência bizantina de considerar antigas imagens de séculos posteriores. Robert Grigg. “Byzantine Credulity as an Impediment to Antiquarianism”, *Gesta* 25-26, 1987: 3-9, explica as confusões cronológicas que abundavam nos escritos bizantinos em decorrência da “credulidade” bizantina, com o

resultado de que muitas pessoas “se equivocavam pensando que não havia diferença entre a arte antiga e a bizantina” (7). O modelo de substituição explica esse fenômeno sem necessidade de falar em engano ou erro; os bizantinos sabiam que suas imagens surgiram depois, e ao mesmo tempo lhes atribuíam o *status* de antigas, fundamentados em sua referência a protótipos antigos.

28 São Teodoro, o estudita, citado em Cyril Mango. *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972, 174.

29 Ulrich Pfisterer constrói o caso mais forte imaginável para a emergência inicial dos conceitos do estilo histórico, local e pessoal na proximidade de Donatello, in *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*. Munich: Hirmer, 2002.

30 Ver também a leitura detalhada de Jack M. Greenstein das marcas do tempo na vista de Jerusalém, um “tecido urbano diacrônico”, no plano de fundo de *A Agonia no Jardim* de Mantegna, do retábulo de S. Zeno. *Mantegna and Painting as Historical Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1992: 64-70, e em geral cap. 3.

31 Thomas M. Greene. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982: 42.

32 Leonard Barkan. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press, 1999.

33 Ver o volume preliminar de Phyllis Bober e Ruth Rubinstein, com contribuições de Susan Woodford, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London: Harvey Miller, 1986. O projeto foi expandido no digital “Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance” mantido pelo Kunstgeschichtliches Seminar der Humboldt-Universität in Berlin, em <http://www.census.de>.

34 Para posições próximas a essa no debate bem desenvolvido sobre falsificações medievais, ver Giles Constable. “Forgery and Plagiarism in the Middle Ages”, *Archiv für Diplomatik* 29, 1983: 1-41; Horst Fuhrmann. “Die Fälschungen im Mittelalter”, *Historische Zeitschrift* 197, 1963: 529-54; e idem, “Mundus vult decepti”, *Historische Zeitschrift* 241, 1985. Ver em geral P. Herde and A. Gowlik, “Fälschungen”, in *Lexikon des Mittelalters*, by Robert Auty et al., v. 4. Munich: Artemis, 1988, col. 246ff.; e *Fälschungen im Mittelalter: Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, 1986*, 6 v. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1988-90.

35 Erich Auerbach. “Figura”, in *Scenes from the Drama of European Literature*. New York: Meridian Books, 1956: 11-76; and Henri de Lubac. *Exegese Medievale: Les quatre sens de l’écriture*, 2 v. Paris: Aubier, 1959-64.

36 Manuel Chrysoloras, citado em Michael Baxandall. *Giotto and the Orators*. Oxford: Clarendon, 1971: 81, app. 6, 148-149; tradução modificada com o apoio daquela de Settis, in *Memoria dell’antico*, v. 3: 456.

37 Ver Susan Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989: 71-74, 217-227.

38 Ver Hal Foster. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993: 172-177

39 Georges Didi-Huberman. *Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000; e idem, *L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

40 Erwin Panofsky. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm: Almqvist und Wiksels, Gebers Forlag, 1960: 38. Panofsky ofereceu a explicação mais clara e mais econômica desse

argumento em "Renaissance and Renascences", *Kenyon Review* 6, 1944: 201-236, como resposta a um simpósio publicado em *American Historical Review* sobre a validade do Renascimento como o conceito de um período.

41 Erwin Panofsky, introdução do *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1939: 28; reeditado como "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Italian Renaissance Art", in *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N.Y.: Doubleday Press, 1955: 51.

42 Panofsky. *Renaissance and Renascences*: 202.

43 *Ibid.*: 108.

44 Erwin Panofsky. "The First Page of Vasari's 'Libro': A Study on the Gothic Style in the Judgment of the Italian Renaissance". *Meaning in the Visual Arts*, 1930: 169-235.

45 Sobre as duas únicas referências da antiguidade de Leonardo, ver Aby Warburg. "Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*", in *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999: 140.

46 Sobre os desenhos das igrejas, ver James Ackerman. *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002: 67-93.

47 Andrew Gregory. "Aspects of Collecting in Renaissance Padua: A Bust of Socrates for Niccolò Leonico Tomeo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 1995: 252-65

48 Citamos a transcrição do manuscrito de Munique por Ingrid Rowland. "Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders", *Art Bulletin* 76, 1994: 100-103; as traduções são nossas.

49 Relatado por Beatus Rhenanus. *Rerum germanicarum libri tres* v.2. Basel, 1531: 107-108.

50 As três versões conhecidas da carta concordam com essa frase; ver John Shearman. *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)* v.1. New Haven: Yale University Press, 2003: 503, 511, 520. Eis o texto da primeira redação em Mântua (503): "E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscere li edificii antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorra haver questa cognitione, dico che questo con pocha faticha far si pò. Perché de tre sorti di aedificii in Roma solamente si trovano, delle quali la una si è tutti li antichi et antichissimi li quali durorno fino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli Gotti et altri barbari, l'altro tanto che Roma fu dominata da Gotti et ancor cento anni dippoi, l'altro da quello fino alli tempi nostri.» Depois na carta o espaço de tempo é ainda menos definido; Rafael e Castiglione fazem distinção entre a boa arquitetura antiga e aquelas construções "che forno al tempo deli Gotti, et anchor molti anni di poi (505)." Isso sugere que a expressão "cento anni" da frase anterior não é referência a um número específico de anos, mas, mais provavelmente, um hiperônimo para um período de tempo substancial.

51 Robert Williams. "Vincenzo Borghini and Vasari's Lives". PhD diss., Princeton University, 1988: 96-99; and Zygmunt Wazbinski. "Le polemiche intorno al battistero fiorentino nel '500", in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno di Studi, v.2. Florence: Centro Di, 1980: 933-950.

52 Panofsky, *Renaissance and Renascences*, 24 n. 1.

53 *Ibid.*: 40.

54 Elizabeth Eisenstein. *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979: 187, e em geral na tese de disjunção de Panofsky, 181-225. Lucien Febvre. *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*. (1942), reprint, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982: 393-400.

- 55** Frank L. Borchardt. *German Antiquity in Renaissance Myth*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1971; Walter Stephens. "Berosus Chaldeus: Counterfeit and Fictive Editors of the Early Sixteenth Century". PhD diss., Cornell University, 1979; idem, *Giants in Those Days: Folklore, Ancient History, and Nationalism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989; Anthony Grafton. *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton: Princeton University Press, 1990; and idem, "Traditions of Invention and Inventions of Tradition in Renaissance Italy: Annus of Viterbo", in *Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991: 76-103.
- 56** Ver William J. Bouwsma. *The Waning of the Renaissance 1550-1640*. New Haven: Yale University Press, 2000, cap. 13, que o vê apenas como lastimável regressão da claridade do início do século 16.
- 57** Jorge Luis Borges. *Pierre Menard, Author of the Quixote*, in *Labyrinths*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1964.
- 58** Richard Krautheimer, pós-escrito de "Introduction to an Iconography of Medieval Architecture", in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. New York: New York University Press; London: University of London Press, 1969: 149-150.
- 59** Marvin Trachtenberg, prefácio (1995) de *Rome: Profile of a City, 312-1308*, by Richard Krautheimer. Princeton: Princeton University Press, 2000: xix-xx.
- 60** Georges Didi-Huberman. *Devant l'image: Question posée aux fins de l'histoire de l'art*. Paris: Editions du Minuit, 1990. O esquema é dramatizado na conjuntura histórica do pré-Renascimento in idem, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.
- 61** Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991.
- 62** Panofsky, *Studies in Iconology*: 70-71.
- 63** Mesmo o *Supplement to The Oxford English Dictionary* de 1982 lista apenas usos mineriológicos do termo. *Webster's Third International* (1963), no entanto, cita Lewis Mumford sobre "o conceito de pseudomorfo cultural".
- 64** Oswald Spengler, *Decline of the West* (1918-22) reprint, New York: Alfred A. Knopf, 1957: v.1: 209; ver também v.2: 189-190.
- 65** Thomas Greene abordou o assunto, entretanto; ver *The Light in Troy*, 42. De fato, Greene estava usando Panofsky contra a visão "trágica" de Spengler, enquanto que na verdade a visão de Panofsky deve ter sido mais próxima da de Spengler do que da de Greene.
- 66** Silvia Ferretti. *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History*. New Haven: Yale University Press, 1989: 207-220.
- 67** Giorgio Vasari. *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, v.2, ed. Rosanna Bettarini. Florence: Sansoni, 1966-: 96: "Onde andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita con un sasso un poco apuntato ritraeva una pecora di naturale, senza aver imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura."
- 68** Não há exemplo incontestável de falsificação artística, ou seja, um anacronismo estilístico condenado pela sociedade como enganador, antes do século 15. As intenções por detrás de muitos dos primeiros casos alegados são ambíguas, incluindo o *Cupido* de Michelangelo vendido a Raffaele Riario como se fosse uma antiguidade. Para esse e outros casos, ver Paul Eberhard. "Falsificazioni di antichità dal Rinascimento al XVIII secolo", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. Salvatore Settis, v. 2. Turin: Einaudi, 1985: 413-439.