

3. **Masaccio (1401-1428): o passado (o retroceder a Giotto) e o presente (o aqui-agora com Brunelleschi)**

3.1. **O passado: Giotto**

A pintura de Masaccio é confirmada na historiografia de Giulio Carlo Argan como proveniente da ruptura plástica criada em Florença por Giotto di Bondone (1266-1337) nos trezentos. É importante entender como o historiador italiano apresenta a obra deste pintor a fim de que se analise a aproximação existente entre ele e Masaccio. Alguns conceitos como “naturalidade” e o uso “renascido do latim”, já associados à obra do pintor do século XIV, devem ser esclarecidos visando perceber como tal aproximação se opera dentro desta linhagem pictórica.

Segundo Argan, há uma cultura plástica de conteúdo latino em Giotto di Bondone na qual se observa a existência de uma concepção da natureza edificada numa releitura histórica. O “natural” dos clássicos, que provinha da observação atenta da *physis*, transformou-se em desdobramento crítico e histórico acerca do referente da época clássica, ou seja, a naturalidade de Giotto é erigida através de códigos culturais que atualizam a arte romana em confronto direto com a arte bizantina. Em sua análise, o historiador estabelece três eixos importantes de apresentação desse processo: a aproximação e a distinção existentes entre a obra de Giotto e de Dante; o aprendizado de Giotto na Basílica de São Francisco de Assis – espaço no qual o artista se forma de acordo com a ética franciscana; o estúdio dedicado a uma pintura pura no Vêneto, na capela de Pádua.

Estas três direções são fundamentais para que se capte a riqueza da análise de Giulio Carlo Argan e se perceba, ao mesmo tempo, sua estratégia de construir a leitura de um proto-Renascimento pictórico em Giotto, mostrando o caráter seminal de sua obra para os pintores do Renascimento nos quatrocentos. Principalmente, esta leitura nos dá base para percorrer gradativamente a descoberta do espaço perspectivo sem ser pelo viés matemático e tecnicista, mas como um processo de consciência histórica do sujeito em relação direta com o mundo do trabalho.

Para fins de entendimento, divide-se aqui a interpretação da leitura de Argan da obra de Giotto do seguinte modo:

1º Giotto e o renascimento cultural latino

2º Giotto e a dimensão ético-religiosa

3º Giotto: pintura e desenho

3.1.1.

Giotto e o renascimento cultural latino

A obra poética de Giotto de Bondone faz parte de um momento crucial da arte italiana. No caso específico deste artista, o termo “arte” confunde-se com o processo histórico de fundação de uma cultura artística latina renovada, procedimento operado por Dante Alighieri na literatura, assim como por outros escritores, como Petrarca, Boccaccio etc. Acerca da comparação tão difundida entre a obra de Giotto e a de Dante, Giulio Carlo Argan enfatiza os seguintes aspectos:

Comparação não significa paralelismo: foi justamente observado (Battisti) que, entre poeta e pintor, as divergências prevalecem sobre as analogias. Mas exatamente porque operam em domínios e com intenções diversos, Dante e Giotto são os dois grandes pilares de uma nova cultura, consciente das próprias raízes históricas latinas (ARGAN, 2003, p. 21).

Dante cita Virgílio em sua obra *A Divina Comédia*, e Giotto constrói sua poética plástica relendo as construções e as pinturas romanas, edificando, assim, uma transformação plástica radical nos trezentos.

Os escritores dos trezentos, começando precisamente por Dante, reconhecem a enorme importância de Giotto: não é mais o sábio artesão que opera na linha de uma tradição a serviço dos supremos poderes religiosos e políticos, mas o personagem histórico que muda a concepção, os modos, a finalidade da arte, exercendo uma profunda influência sobre a cultura do tempo (ARGAN, 2003, p. 21).

Ao notar uma circunvizinhança entre Giotto e Dante, o historiador mostra que o pintor é, sobretudo, um forte agente fundador da cultura humanista. Entenda-se que a aproximação feita por Argan não se dá por meio da percepção

da transposição de um conteúdo literário para os quadros de Giotto, e sim pela verificação do fato de que a pintura deste artista trazia em sua formulação plástica uma riqueza intelectual, como aquela expressa pelos escritores dos trezentos. “O próprio Dante, tão orgulhoso da sua dignidade de literato, reconhece em Giotto um igual, cuja posição, com respeito aos mestres que o precederam, é semelhante à sua em relação aos poetas do doce estilo novo” (ARGAN, 2003, p. 21). Esta aproximação também se dá em função de uma posição liberal diante da arte. O artista (pintor ou escritor) é um intelectual, assim como o filósofo, o teólogo e o cientista.

A proximidade existente entre o pintor e o poeta acontece porque ambos partilham uma consciência histórica renascida, fundada em uma cultura que respeita os mestres antigos, mas que busca recriar o passado. Argan, em outra passagem, nos informa sobre um dado importante: havia na obra de Giotto um enfrentamento com a cultura visual bizantina e também com a tradição gótica francesa e alemã. “A tradição que recusa é bizantina (grega), a linguagem que instaura é moderna (gótica)” (ARGAN, 2003, p. 22). Assim, “Giotto adentra novamente o âmbito europeu da cultura gótica, mas elimina o quanto esta conservava de bizantino e dela faz uma cultura fundada sobre o latim” (ARGAN, 2003, p. 22).

Logo, vê-se que a insistência do termo “latim” na historiografia de Argan aparece em seu texto como próximo do conceito sistêmico e histórico-social de *Langue*, criado por Ferdinand Saussure: “língua é um sistema em que os termos são solidários e o valor de um resulta tão somente da presença simultânea de outros” (SAUSSURE, 2002, p. 133). Deste modo, Argan se utiliza do termo linguístico para aproximar pintor e literato de uma operação abstrata de reconhecimento cognitivo e comunicativo de um sistema (a cultura romana renascida como um todo, apreendida como língua – linguagem ao mesmo tempo linguística e plástico-espacial), em uma cultura italiana que enxerga sua identidade ancorada numa cultura do passado. Especificando o potencial abstrato de seu sistema linguístico, Saussure coloca:

Um sistema linguístico é uma série de diferenças de sons combinadas com uma série de diferenças de ideias; mas essa

confrontação de um certo número de signos acústicos com outras tantas divisões feitas na massa do pensamento engendra um sistema de valores; e é tal sistema que constitui um vínculo efetivo entre os elementos fônicos e psíquicos no interior de cada signo. Conquanto o significado e o significante sejam considerados, cada qual à parte, puramente diferenciais e negativos, sua combinação é um fato positivo; é mesmo a única espécie de fatos que a língua comporta, pois o próprio da instituição linguística é justamente manter o paralelismo entre essas duas ordens de diferenças (SAUSSURE, 2002, p. 139-140).

Sendo assim, a definição de Ferdinand de Saussure sobre o conceito de *sistema linguístico* que vai do macro (a língua político-social) ao micro (as estruturas que constituem a língua) serve para elucidar a metáfora crítica de Giulio Carlo Argan de conectar a obra de Dante à de Giotto através deste sistema-língua (Latim). O Latim mencionado não se refere apenas a uma língua, mas a uma estrutura cultural e política dotada de mínimas diferenciações contraditórias que se reúnem em um conjunto cultural maior que se encerra em uma unidade, ou seja, a cultura clássica greco-romana. No caso destes artistas, a escolha do latim é também a escolha pelo Ocidente. Entretanto, se o “latim” referido por Argan não é apenas linguístico, como é o caso da definição de Saussure, não se pode menosprezar a escolha de uma língua como metáfora recorrente ao historiador – são inúmeras as passagens nas quais Argan compara uma obra pictórica a um poema e a um texto em prosa, construindo uma relação entre a matéria literária e a plástica (fato que não deixa de se relacionar a um processo reflexivo da própria materialidade da escrita crítica).²⁴

De fato, não se vai destacar na historiografia de Argan uma metodologia estruturalista, com o isolamento mecânico das estruturas, sem a percepção do movimento dinâmico dos mecanismos político-sociais e plásticos. Porém, o fato de o método não ser estruturalista não impede o historiador de recorrer em determinados momentos a uma visada teórica estruturalista a fim de iluminar o objeto de arte e o contexto.

²⁴ A referência ao “latim” na obra de Giotto surge diretamente associada a um comentário de Cennino Cennini, e este comentário se ancora na separação política da Igreja Bizantina da Ocidental. A Igreja Católica Apostólica Romana fala latim, enquanto a Igreja Bizantina faz uso do grego. Este componente social e político não deixa de estar igualmente presente na construção do conceito de *Langue* de Saussure, mesmo que saibamos que este método linguístico atravessa a questão geopolítica, descortinando aspectos abstratos como os descritos pelo teórico nesta citação (ARGAN, 2003, p. 22).

A metáfora da língua fornece a Argan a possibilidade de pensar em um mínimo divisor comum para a pintura e a poesia: a palavra e o som, a cor e a luz, por exemplo. Tal metáfora auxilia seu método crítico a percorrer uma fenomenologia própria de análise das obras artísticas, buscando adentrar seu sentido estético. E ao lidar com esta matriz abstrata da língua, porém material, Argan foge do risco de submeter sua interpretação à exclusividade de uma ideologia, que ele seguramente não deixa de analisar, e soma o seu olhar marxista a uma interpretação descritiva de uma forma fenomenológica (nunca a priori) – esta entendida de modo abrangente e material.

Como não se pode afirmar que a *Divina Comédia* seja a exposição em tercetos rimados da doutrina tomista, também não se pode dizer que a pintura de Giotto ilustre uma história religiosa: a doutrina de Giotto está inteiramente na pintura, como a doutrina de Dante está toda na poesia (ARGAN, 2003, p. 27).

Argan faz alusão ao aspecto material da pintura e da poesia como fonte principal de investigação da “doutrina” (melhor dizendo, da pedagogia poética) dos artistas. Insiste em reivindicar o valor literário e pictural das obras de Dante e Giotto. Do mesmo modo, quando faz uso do termo linguístico (Latim), faz com que seja captada a força crítica desta palavra para tocar metaforicamente na materialidade plástico-sonora das obras. Para Argan, este é o ponto de contato das obras dos dois mestres. Dante é um poeta. Giotto é um pintor – essencialmente. O “Latim” referido por Argan deve ser compreendido como uma espécie de mônada político-plástico-sonora, isto é, um resíduo sensível daquela realidade histórica do passado romano – observável na língua falada pelo povo dos trezentos, assim como na arquitetura antiga em contraste com a nova cidade, Florença.

Esta formulação do historiador se ancora no modo como Antonio Gramsci compreende a língua como um componente estético e político. Para Gramsci, “toda expressão cultural, toda atividade moral e intelectual tem uma língua própria historicamente determinada: esta língua é o que se chama também de ‘técnica’” (GRAMSCI, 2002, p. 71). Este trecho do filósofo marxista italiano nos explica precisamente o que vem a ser o “Latim” para Giulio Carlo Argan no contexto do Renascimento. É um sistema produtivo que pode ser investigado por aqueles que analisam esta técnica renascida. Acerca disto, não é vão lembrarmos

que o latim era a língua falada pelo Império romano – a fonte da qual Dante bebe para criar a língua toscana.

Os agentes históricos (Dante e Giotto) partiram do estudo rigoroso das estruturas da cultura latina para a construção de uma nova língua: o italiano na criação literária de Dante; a pintura e a arquitetura inventivas de Giotto, que se nutrem da liberdade dos antigos, mas estão em luta com a cultura bizantina e a imobilidade do gótico francês e alemão. Como se vê, a aproximação de Dante e Giotto se opera, para Giulio Carlo Argan, na busca de ambos para se ancorarem em uma técnica própria deste sistema cultural amplo. Contudo, cada um dos artistas procedeu através de direcionamentos ideológicos distintos, conforme discutiremos a seguir.

3.1.2. Giotto e a dimensão ético-religiosa

A obra de ambos tem o mesmo valor de *summa*, de síntese de grandes experiências culturais, de sistema. O sistema de Dante tem uma experiência doutrinária e teológica modelada no pensamento de São Tomás; o sistema de Giotto tem uma estrutura ética derivada de outra fonte de vida religiosa dos duzentos, São Francisco (ARGAN, 2003, p. 21).

Sabe-se que a abordagem ideológica não é o ponto fundamental para se chegar às obras dos artistas para Argan. Entretanto, o fato de esta linhagem não ser essencial para o estudioso não justifica o descarte da presença do fenômeno ideológico como materialidade passível de análise. O valor estético não está condicionado pela matriz ideológica e nem desligado desta. Há, certamente, proximidades inequívocas entre o constructo ideológico das religiões, das práticas políticas e econômicas com o modo de construção das imagens. Por isso, para Argan, a obra de arte sempre atravessa níveis e (se vê atravessada pelas) camadas materiais da cultura, distinguindo-se como objeto qualitativo.

De fato, este pressuposto ideológico, que não pode ser visto como princípio condicionante de leitura, interfere na obra de Dante e de Giotto. Por isso, apresentaremos aqui, rapidamente, como essas ideologias sustentam certa construção espacial e plástica da obra de ambos. Assim faremos porque pretendemos acompanhar com maior exatidão o andamento do pensamento

historiográfico de Giulio Carlo Argan, desdobrando até mesmo certas referências filológicas implícitas em seu trabalho.

Para entendermos a poética de Dante, devemos observar o quanto o pensamento tomista impulsionou a construção figural de sua *Divina Comédia*. Para isso, vale recorrer ao comentário de Erich Auerbach em seu livro *Mímesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental* (2011). No capítulo que trata da obra do escritor renascentista, o filólogo alemão diz:

A ordem unitária do além, assim como Dante no-la apresenta, é tangível da maneira mais imediata como sistema moral, na repartição das almas nos três reinos e suas subdivisões: o sistema segue em tudo a ética aristotélico-tomista; reparte os pecadores no inferno, antes de mais nada, segundo a medida da sua má vontade e dentro desta divisão, segundo a gravidade dos seus atos; os penitentes no purgatório, segundo os maus impulsos dos quais devem se purificar; e os venturosos, no paraíso, segundo a teofania da qual participam (AUERBACH, 2011, p. 165).

Eric Auerbach, ao analisar a *Divina Comédia* de Dante, explica o modo seccionado em que as figuras aparecem na narrativa. Há três divisões maiores (inferno, purgatório e paraíso) e nestes três blocos narrativos há subdivisões (como os círculos etc.). Igualmente, nessa espacialidade repleta de seccionamentos, deve-se atentar para o fato de os indivíduos estarem conservados com as mesmas características terrenas – modeladas por um princípio de subjetividade. Como exemplo, podemos dizer que alguns personagens da *Divina Comédia* são personalidades históricas de um passado recente, que o poeta mantém na trama preservando suas características individuais.

Farinata é grande e orgulhoso, como sempre, e Cavalcante, no seu desespero, ama a luz do mundo e o filho, não menos, mais até mais ardentemente do que outrora, na terra. Assim Deus o quis, e assim encaixa no realismo figural da tradição cristã. Só que nunca, até então, este fora levado a tal extremo; nunca, nem mesmo na Antiguidade, fora empregada tanta arte e tanta força expressiva para tornar a forma terrena da figura humana de uma evidência quase dolorosamente penetrante. Foi justamente a ideia cristã da indestrutibilidade do homem inteiro que tornou isto possível; e, justamente, na medida em que Dante a aplicou com tanta força e com tanto realismo, abriu caminho para a tendência do ser terrestre para a autonomia (AUERBACH, 2011, p. 173).

Este fragmento esclarece bem o comentário de Giulio Carlo Argan sobre a modelagem doutrinária tomasiana em Dante. Com a devida atenção à explanação de Auerbach, notamos o fato de estarmos diante da ideia cristã da indestrutibilidade da alma. Cada figura traz intactas as características de suas “almas”. Logo, a consciência do passado e o temperamento dos sujeitos não foram transformados, sequer decompostos. Em relação a estas três espacialidades, Auerbach nos mostra como há aí o domínio da figura (esta entendida, sobretudo, como o “Ser Moral” do indivíduo) em relação ao espaço: “A figura ultrapassa a consumação ou, mais propriamente, a consumação serve para sobressair a figura ainda mais eficazmente. Devemos admirar Farinata, e chorar com Cavalcante” (AUERBACH, 2011, p. 173). Assim, o que é preponderante do ponto de vista da construção das imagens na obra de Dante são as figuras ligadas aos seus lugares morais – sendo o próprio “espaço” da consumação igualmente um lugar (um topos) moral.

Na *Divina Comédia* de Dante a modelagem das figuras pertencente à ética aristotélico-tomista serve para isolar os indivíduos, tornando-os uma espécie de paisagem moral para o percurso do poeta nas três grandes subdivisões espaciais (Inferno, Purgatório, Paraíso). Deste modo, observamos o quanto a ideologia da indestrutibilidade da alma está presente na obra deste poeta. Cada figura é, portanto, uma unidade isolada a ser imaginada pelo leitor.

Apesar de fora do campo literário, nota-se que na obra de Giotto o espaço sempre se conclui pela presença da ação ética e dramática que o organiza em função da lógica da cena, propiciando unidade ao quadro. “Giotto transforma a imobilidade icônica em imponência monumental, a tragédia em drama; a medida à qual se atém é a medida moral pela qual o sentimento não se exaspera, mas se traduz em ação” (ARGAN, 2003, p. 22). Assim sendo, havendo ação, há consequentemente relação entre as figuras, e havendo relação, não há isolamento, como na construção da *Divina Comédia*. No isolamento figural e hiperhierárquico de Dante Alighieri, notam-se a grande variedade de figuras e a mistura do alto e do baixo, conforme aponta a tese de Eric Auerbach. Na imponência dramática de Giotto observa-se um espaço ético que reúne as figuras diante de um conflito religioso e terreno.

O crítico de arte inglês Roger Fry, em uma monografia na qual trata da obra de Giotto, explica detalhadamente a proximidade da poética deste grande pintor do século XIV com o pensamento de São Francisco de Assis e, em especial, esclarece acerca dos sintomas desta cultura.

São Francisco foi o grande herético ortodoxo. O que realizou dentro dos limites da Igreja, pelo menos por um tempo, somente seria alcançado em época posterior por meio da ruptura com o papado. Ele estabeleceu a ideia da igualdade de todos os homens perante Deus e a do relacionamento direto entre a alma individual e a divindade. Ele deu condições a todos os homens para que fossem seus próprios sacerdotes (FRY, 2002, p. 168).

A afirmação citada nos interessa, sobretudo por estar em uma monografia de um crítico de arte sobre um artista. Vamos então interpretá-la captando seu desdobramento na poética de Giotto. Roger Fry nos mostra que a ruptura de São Francisco de Assis com a Igreja Católica de seu tempo se deu por conta do abalo que esta doutrina produziu na ordem eclesiástica. A “igualdade” entre homens e sacerdotes, promovida pela teoria do santo herético, se espalhou pelos trezentos.

Como a igreja é a grande patrocinadora da arte, é possível que esta concepção ideológica, que aproxima os indivíduos através de uma questão ético-social (a do santo que abre mão de sua riqueza e se entrega à causa dos pobres), produza uma figura mais proporcional, sem a exacerbada rigidez hierárquica que se observa nos textos de São Tomás de Aquino, presente em Dante.²⁵ Ou melhor, a ética franciscana abre a possibilidade para que os artistas dos trezentos possam pensar uma relação mais igualitária entre as figuras. Consequentemente, Giotto é o pintor que melhor realiza esta síntese ética do ponto de vista plástico. “A figura do ambiente muda como os rostos, os gestos, as arquiteturas, mas a medida, o equilíbrio, a gravidade do equilíbrio continuam os mesmos” (ARGAN, 2003, p. 24). O historiador faz este comentário em uma passagem em que analisa a ausência de uma perspectiva com proporções constantes, como a brunelleschiana, na obra de Giotto. Entretanto, pode-se perceber neste comentário sobre a

²⁵ O pensamento de São Tomás de Aquino obedece ao princípio da hierarquia. Um exemplo evidente desta hierarquização se dá na divisão dos anjos em domínios bem demarcados (AQUINO, Tomás de, 2006). Da mesma forma, o filósofo-teólogo enfatiza a questão do batismo cristão e sua importância para um novo nascimento – há, neste tema, uma relação direta com o Renascimento histórico latino (p. 149). Esta premissa doutrinária do batismo se observa claramente na obra de Dante, uma vez que ao poeta Virgílio não é dado o direito de atravessar o purgatório em direção ao paraíso (DANTE, 2008, p. 22. Canto IV, Purgatório).

igualdade das figuras em Giotto não apenas uma observação técnica, mas também a confirmação da ética de Giotto.

Logo, a espacialidade inventiva na obra deste pintor provém de uma estrutura ético-religiosa que aproxima o indivíduo do mundo terreno como agente político e social. Sendo assim, Giulio Carlo Argan ligará a descoberta da perspectiva linear a esta concepção ético-dramática do espaço – que já se vê nos quadros de Giotto (e é vista também nas *formellas* de Brunelleschi). Por isso, a explicação que o historiador dá sobre as ideologias presentes na obra de Dante e na de Giotto é de fundamental importância para que se acompanhe o modo como ele apresenta a descoberta do espaço perspectivo do Renascimento italiano. O crítico inglês segue estabelecendo o significado que teve a doutrina de São Francisco para a cultura humanista que iria se formar no alto Renascimento italiano:

Ao fervor com que essas ideias foram entendidas por seus contemporâneos podemos atribuir, em certa medida, desde o individualismo extremado da Renascença Italiana, e a ausência de barreiras entre as castas sociais até as aspirações do indivíduo e sua apaixonada reivindicação do direito ao livre uso de todas as atividades. Sem dúvida, o individualismo de um Sigismondo Malatesta no século XV era muito diverso de tudo o que São Francisco teria aprovado; não obstante, aquela concepção da vida foi possibilitada pela ação solvente de seu ensinamento sobre as formas estabelecidas da sociedade (FRY, 2002, p. 168).

Fry nos ajuda a perceber o quanto esta ação política igualitária traz um componente solvente que dá condição para o surgimento do individualismo do Renascimento. Uma vez que todos são iguais, e ao mesmo tempo podem ter o livre arbítrio para chegar diretamente a Deus, abre-se o espaço necessário à existência de figuras políticas como Sigismondo Malatesta (1417-1468), o Senhor de Rimini.²⁶ Apesar de esta figura pública não parecer incorporar a ideologia de São Francisco, seu surgimento se deve a uma mentalidade oriunda dos ensinamentos do santo, o que dá centralidade ao sujeito perante as questões sociais e públicas. Do mesmo modo, a obra de Giotto responde a esta ética

²⁶ Importante político e patrono das artes (1417-1468). O comentário de Fry se ancora no fato de este senhor ser filho ilegítimo de Pandolfo III Malatesta (1369-1427), nobre da casa dos Malatesta, e mesmo assim ter conquistado o direito ao senhorio de seu pai.

franciscana na forma com que centraliza a figura humana nos seus quadros, sustentando o centro por meio de uma ação dramática.

“De relevância mais imediata para o nosso propósito é o elemento estético nos ensinamentos de São Francisco” (FRY, 2002, p. 168) O crítico sabe que “dizer que, com suas ações, São Francisco visava a um efeito artístico talvez dê uma impressão equivocada de seu caráter, mas a verdade é que sua concepção de santidade era quase tão estética quanto moral” (p. 168). Portanto, o constructo estético que a moral de São Francisco anunciava se devia à busca da harmonia entre homem e natureza. Assim, Giotto procurará alcançar esta harmonia nos antigos, captando o sentido da naturalidade de São Francisco através de uma operação histórica (ancorada na pintura e na arquitetura dos antigos), remetendo-se menos a características “biográficas” e “hagiográficas”, como diz Giulio Carlo Argan (ARGAN, 2003, p. 23).

Esta beleza que provém de uma estrutura moral pode ser encontrada em Giotto, aquilo que Giulio Carlo Argan chamará de o “belo intelectual” na obra deste pintor, uma vez que ele armazena um componente ético. No trecho abaixo, Giulio Carlo Argan relaciona dois pintores dos trezentos que formulariam um belo com base em uma visão específica do homem. São eles: Giotto e Ambrogio Lorenzetti. “O ideal para Ambrogio é, como para Giotto, um belo intelectual que não se dá imediatamente à vista, mas emerge da intrínseca proporcionalidade de todos os valores” (ARGAN, 2003, p. 34-35). Esta não visibilidade imediata se relaciona com o componente intelectual e ético da obra destes dois pintores. Aspecto que certamente surge, ao menos em Giotto, irmanado com a ética franciscana.

A perspectiva de Giotto, de fato, concentra e condensa todo o espaço nas figuras, reduzindo o ambiente a elemento integrador da ação e eliminando toda realidade além daquela; a perspectiva de Ambrogio, ao contrário, descreve o mais largo horizonte possível, acentuando o contraste entre a pequenez das figuras e a vastidão do espaço. A espacialidade de Giotto, construída sobre a ação, concretiza-se em volumes sólidos e tem uma profundidade definida; a espacialidade de Ambrogio, indefinida e contínua, exclui toda ação concluída ou histórica e nela as pessoas têm o mesmo significado ou valor das casas ou das árvores (ARGAN, 2003, p. 35-36).

Nesta citação, Giulio Carlo Argan nos explica a diferença do belo intelectual em Giotto e em Ambrogio, mostrando que ela se enraíza numa questão dos trezentos, uma espécie de percepção destes artistas acerca do surgimento de um homem social que está em relação direta com o mundo (as paisagens urbanas, rurais e históricas). Por isso, este homem ora está no centro da paisagem, ora está disperso no seu todo. Nota-se em afrescos como *São Francisco alimentando os pássaros*, de Giotto (Ilustração 13), e em *A cidade sob os efeitos do bom governo*, de Ambrogio Lorenzetti (Ilustração 14) a exata constatação desta explicação de Giulio Carlo Argan. No primeiro, vemos o santo no centro do afresco na ação de alimentar os pássaros. No segundo, uma visão panorâmica domina a cena e contemplamos o cotidiano de uma cidade. Cada construção aí se edifica por meio de uma ética particular do indivíduo dos trezentos.

Na primeira imagem, a solidariedade de São Francisco, apresentada através de uma ação histórico-social, exhibe uma exemplaridade ética. Na segunda, a cidade é que impõe sua ética, seu governo, e o homem é tornado coisa, objeto do mundo. Quando Giulio Carlo Argan propõe esta interpretação sobre o belo intelectual (ético) nos dois artistas, ele o faz para acentuar o fato de que nos trezentos já havia a capacidade de abarcar duas simbologias sociais diversas: o homem no centro de uma ação exemplar e historicista, como na obra de Giotto, e o homem sendo dominado pelo governo, transformado em engrenagem social, no caso de Ambrogio.

Giulio Carlo Argan propõe uma operação crítica na qual o conteúdo ideológico é expandido a um ponto em que o termo “belo” torna-se, neste caso, uma ideia (neste sentido, devemos lembrar o conceito platônico em que ideia e belo são sinônimos) a ser descoberta e analisada como o princípio das ideologias. A arte cria ideias, e estas formam símbolos que, por fim, compõem sistemas ideológicos. Amplia-se assim a concepção de uma história das ideias como a elaborada por Panofsky para interpretar a história da arte. Deste modo, Argan concebe um ponto de contato entre as pesquisas de Panofsky e a ação de seu método marxista de captar as mudanças do mundo histórico materialmente, analisando as mudanças de comportamento do homem diante do mundo do trabalho.

Pode-se dizer que a concepção hierárquica dos domínios dos seres angelicais, dos salvos e não salvos pelo batismo, provinda da filosofia de São Tomás de Aquino, possibilitou que Dante Alighieri construísse uma gama de variedades figurais, compondo uma narrativa realisticamente promíscua, como nos mostra Auerbach. É exatamente porque a figura conserva sua indestrutível alma e sua posição hierárquica no mundo, como nos mostra o filólogo erudito no ensaio “Farinata e Cavalcanti”, que ela forma, por contraste com as outras figuras, uma narrativa cheia de heterogeneidades e variedades (que, apesar de não ter uma unidade bem demarcada, obedece a um princípio hierárquico moral bem demarcado).

Noutra direção, Giotto chegará à sua “naturalidade” e à unidade da ação através de uma concepção de harmonia provinda da ética de São Francisco de Assis. Há na sua poética uma ação econômica, parcimoniosa, na escolha das unidades – desde a unidade da ação até a unidade em que a figura humana se mostra no quadro através de um volume feito quase completamente pela cor. Contudo, como atesta Giulio Carlo Argan, Giotto não constrói um “pobrezinho” (como Tommaso de Celano), mas um “santo moderno, criador de um movimento em triunfal expansão” (ARGAN, 2003, p. 36). Novamente, Argan insiste no aspecto criativo e interpretativo da arte. A doutrina provém de São Francisco de Assis, mas a interpretação e a criação pertencem ao artista. Por isso, Celano segue uma interpretação da doutrina, enquanto Giotto toma outra direção.

3.1.3. Giotto: pintura e desenho

Este subcapítulo trata de um tema valioso ao historiador Giulio Carlo Argan: o domínio da pintura e do desenho. Para um crítico de formação moderna como ele, a questão do meio se coloca como crucial. Em seu caso específico, o meio é também um campo de investigação conceitual no qual o historiador da arte deve, criticamente, buscar dar conta da laboriosidade dos artistas. Não há, pois, uma essência normativa do meio (a pintura, o desenho, a arquitetura), mas sim a singularidade dos artistas, que se manifesta através deste meio (suporte, iluminação, materiais usados para a pintura, espaço arquitetônico etc.), cujas transformações materiais e fenomenológicas se impõem à obra. Cabe ao

historiador da arte ter a sensibilidade crítica de alcançar com minúcias este aspecto do trabalho dos artistas. E esta perspicácia pode ser constatada na historiografia de Giulio Carlo Argan.

Primeiramente, deve-se dizer que não há em Giotto, na análise de Giulio Carlo Argan, uma oposição entre o desenho e a pintura, uma espécie de fase em que o desenho desaparece e a pintura toma o seu lugar. O fato de que se separe pintura e desenho não significa que sejam opostos. Há uma etapa em que o historiador nos mostra o modo como a própria pintura se potencializa como meio nas obras de Giotto, o que veremos adiante, mas tanto o desenho como a pintura são práticas que podem ser lidas de modo singular na arte deste pintor, não havendo o privilégio de uma técnica em relação à outra.

A - Desenho

Começemos, pois, pelo desenho. Para entender a definição de desenho de Giotto, recorreremos também a uma diferença criada por Giulio Carlo Argan entre o desenho deste artista e o de Simone Martini.

O desenho, além de projeto e primeiro ato do pintor, é também exercício fundamental para sua formação, pois lhe permite interpretar a fundo a obra dos mestres: a invenção de novas formas funda-se, portanto, na experiência da história. [...] O caráter intelectual da pesquisa de Giotto explica o seu interesse sobre as outras artes; é a partir deste momento, e em conexão significativa com a instauração do desenho como processo planificador, isto é, projetual da obra de arte, que começa a delinear-se o conceito da universalidade da arte, fundamental para o Renascimento (ARGAN, 2003, p. 29).

Nesta passagem, apoiando-se no *Il Libro Dell Arte* de Cennino Cennini,²⁷ Argan explica o sentido de desenho de Giotto: projeto. Ele se dá *a priori*, sendo o primeiro ato do pintor e uma espécie de exercício formativo de tornar visível uma ideia projetual. Contudo, este gesto anterior e intelectual não se funda em uma anterioridade atemporal e geométrica: ele se dá a ver como práxis histórica, invenção de novas formas. Desenho é, deste modo, uma ação planificadora sobre a superfície para que depois se construa o acontecimento plástico, a pintura. Este

²⁷ Disponível em: <https://archive.org/stream/illibrodelarte00cenngoog#page/n28/mode/2up>. Acesso em: 22/05/2014

caráter projetual do desenho de Giotto é fundamental para a universalidade da arte do Renascimento. Universalidade que, para Argan, não está separada de sua historicidade – por meio desta junção da história com a universalidade enxergamos o sentido de monumentalidade próprio do Renascimento, pois o fato plástico é elevado ao *status* de monumento.

O conceito de Giulio Carlo Argan fica ainda mais nítido quando o crítico diferencia as práticas artísticas de Giotto e das de Simone Martini. O historiador nos mostra como os dois contemporâneos fazem uma recriação diversa do gótico. Giotto é um revolucionário que rompe com a cultura bizantina ancorando-se numa base latina, enquanto Simone Martini opera uma tradução de bizâncio para a cultura gótica. A ideologia política de Martini e a de Giotto são igualmente diversas. Giotto é burguês. Martini, aristocrata (ARGAN, 2003, p. 30-33). Argan diferencia as duas práticas do seguinte modo:

Do contraste entre os dois decorre, logicamente, uma contraposição clara sobre o papel a assinalar à prática: para Simone, a autenticidade de uma obra e o seu valor identificam-se com a autografia, sendo o seu caráter artesanal, quase a gestualidade da pintura, uma experiência pessoal íntima do artista; para Giotto, identificando o valor da operação artística como o projeto ou o desenho, a prática pictórica é pura operação mecânica, repetição do já dito, do já inventado e, portanto, não valor, ou mesmo remediação sobre o projeto e, assim, o modificar fazendo uma ideia inicial (ARGAN, 2003, p. 37).

Nesta passagem, observa-se bem a formação moderna do crítico. O caráter autográfico de Simone Martini, conforme explicado por Giulio Carlo Argan, poderia ser, grosso modo, próximo da descrição do processo pictórico de Van Gogh, não fosse o fato de sabermos que esta “experiência pessoal íntima do artista”, presente na autografia de Simone Martini, esteja apoiada numa cultura aristocrática e cortesã. Argan não pretende apresentar uma essência atemporal da arte, mas cercar as relações possíveis entre as práticas, apontando a diferença entre elas em seus contextos. No caso, sua construção crítica nos faz ver, na poética de Simone Martini, uma marca autográfica e pessoal expressa pelas linhas hachuradas e oblíquas. São obras repletas de detalhes decorativos, nas quais as figuras são compostas por traços que marcam a singularidade do gesto do artista, destacando a nobreza do pintor. Em contrapartida, para Giotto, o que importa é o

processo de achar o desenho como síntese plástica, como um exercício intelectual diante da construção do projeto plástico.

Assim sendo, observamos como Giulio Carlo Argan faz surgir de sua análise da obra de Giotto um conceito de desenho que compreende esta prática como uma atividade intelectual e projetiva. Tal conceito estará presente na obra de grandes artistas do Renascimento e, por isso, torna-se importante delimitar bem este aspecto analisado por Giulio Carlo Argan, já que ele propõe um elo entre a poética deste grande artista dos trezentos e as descobertas dos quatrocentos.

Para além disso, deve-se observar que o modo como Argan analisa a técnica de Giotto não se apoia em qualquer tecnicismo. Desenhar não é dominar um procedimento artesanal. Mas é criar uma ideia-projeto. Desenhar é, conseqüentemente, uma práxis intelectual de projetar formas para o mundo. Sendo assim, compreende-se como este caminho trilhado pela análise do historiador dá-lhe subsídios argumentativos para o processo de chegada à descoberta do espaço perspectivo, pois Giotto é um artista-modelo para Brunelleschi e Masaccio.

B - Pintura

Antes de mais nada, deve-se perceber que na análise de Giulio Carlo Argan o valor pictural da obra de Giotto está unido ao espaço cultural, plástico e arquitetônico em que ela está instalada. Cada afresco de Giotto responde à identidade cultural da Igreja e dos patrocinadores regionais, à ideologia ético-religiosa de São Francisco e, igualmente, embaralha-se com o espaço físico e arquitetônico no qual foi produzido. Como um crítico de vinculação moderna, Argan dá especial atenção ao suporte da obra, explicando, por exemplo, a mudança da pintura de Giotto a partir de uma diversidade de conjunções, desde o contexto cultural florentino, na Basílica de Assis, até o contexto do Vêneto, em Pádua, na capela dos Scrovegni. Começemos pela análise da seguinte citação de um afresco da basílica de Assis:

No segundo afresco da série, *A doação do manto*, Giotto parece fixar a fórmula da sua métrica espacial: com as linhas dos montes traça as diagonais do cubo e faz coincidir a cabeça do santo com o cruzamento delas. O espaço é construído em um plano inclinado (notem-se os desdobramentos dos degraus de

rocha) que vai da linha de base (a fenda no primeiro plano) até a margem superior do requadro: sobre esse plano, como se vê pela posição dos pés, apoiam-se as figuras. Observemos agora que a cabeça do santo coincide, mas não exatamente, com o encontro das diagonais, onde o triângulo azul do céu se encaixa entre os triângulos castanhos dos montes. O mínimo desvio do princípio simétrico dá início à ação, que se desenvolve como um movimento estendido a todo espaço, até os limites do horizonte: um fato que manifeste uma causa divina interessa necessariamente a toda realidade, mas não a ultrapassa, e o seu significado transcendente revela-se inteiramente no visível (ARGAN, 2003, p. 23).

No trecho acima, vê-se uma descrição de Giulio Carlo Argan da obra *A doação do Manto*, de Giotto (Ilustração 15). Nesta análise observam-se particularidades do método crítico do historiador. 1º A relação da construção plástica com a espacialidade: “O espaço é construído em um plano inclinado (notem-se os desdobramentos dos degraus de rocha) que vai da linha de base (a fenda no primeiro plano) até a margem superior do requadro”, sendo assim, o requadro arquitetônico interfere, pois, na formalização das linhas e da pintura como um todo. Não há pintura sem que haja a participação do suporte em sua formalização; 2º A sutil percepção dos desvios simétricos como propulsores da ação narrativa do quadro: “O mínimo desvio do princípio simétrico dá início à ação”. Isto porque a composição abstrata participa da ação dramática da obra. Em suma, cada uma dessas descrições está interligada à conclusão do crítico acerca do quadro: “um fato que manifeste uma causa divina interessa necessariamente a toda realidade, mas não a ultrapassa, e o seu significado transcendente revela-se inteiramente no visível”.

Nota-se aí a ação fenomenológica do olhar do historiador no sentido de explicar o conteúdo transcendente (Divino) – que em uma concepção platônica radical não poderia ser abarcado pela experiência do olhar (transcendental) – amalgamado em um mundo ideológico e material no qual a metafísica de um cristo encarnado já propõe uma discursividade à obra, desligando-a de uma matriz iconoclasta da imagem. O visível passa a ter, portanto, valor transcendente. Vê-se assim o transcendente na imanência. Do mesmo modo, esta imanência está vinculada à materialidade descortinada por Giulio Carlo Argan a partir de uma grande variedade de fenômenos. Logo, cabe aproximar esta interpretação de

Giulio Carlo Argan da fenomenologia da percepção criada por Maurice Merleau-Ponty. Este filósofo define o campo assim:

A fenomenologia é o estudo das essências; e todos os problemas, segundo ela, voltam a definir as essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que recoloca a essência na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra forma que não seja a partir de sua facticidade. É uma filosofia transcendental, que põe em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre lá, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço de reencontrar o contato ingênuo com o mundo pode lhe dar, enfim, um *status* filosófico (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Maurice Merleau-Ponty afirma claramente que a fenomenologia opera uma recolocação da essência na existência, ou seja, não há mais a anterioridade essencial de uma ideia platônica transcendental. Mas o mundo é compreendido a partir de sua facticidade, incorporando até mesmo os conteúdos transcendentais. Nesta mesma direção, Giulio Carlo Argan apresenta, por meio de uma reflexão fenomenológica em sua historiografia, a não anterioridade de uma essência no quadro de Giotto. O que se vê é da ordem de uma experiência forte do visível. E mesmo quando o historiador menciona a presença da “ação” – que, no quadro, poderia ser explicada pela operação de uma transposição literária (aspecto que não pode ser negligenciado) – ele faz com que esta ação dramática seja legível igualmente pela alteração simétrica das linhas que cortam o centro da pintura, dando atenção significativa para a presença de elementos visuais poucos explicáveis por meio de um referente iconográfico ou iconológico.

Se cada particularidade deve ser visível e notável por meio de toda a sua riqueza fenomênica, o deslocamento que um pintor faz de uma cidade à outra não pode passar alheio, ou seja, o trânsito de um espaço cultural a outro promove no artista mudanças significativas. E Argan demarca muito bem esta movimentação dentro da poética de Giotto entre as cidades de Florença e de Pádua.

Em Pádua, pinta afrescos (perdidos) na basílica franciscana de santo Antonio e, entre 1304 e 1306 (segundo outros entre 1309 e 1310), recobre as paredes da capela dos Scrovegni com as histórias de Nossa Senhora e Cristo. A capela é um vão retangular coberto com abóbada de berço; as paredes são nuas,

despojadas de elementos estruturais arquitetônicos. A definição de espaço é, pois, inteiramente confiada à pintura. Mais do que em Assis, onde existia uma estrutura arquitetônica, teria havido motivo para enquadrar as figurações em arquiteturas pintadas; mas, ao contrário, são emolduradas por um friso plano, monocromático, com pequenos medalhões coloridos, como se a parede fosse uma grande página com iluminuras (ARGAN, 2003, p. 25).

Nesta passagem, Argan relaciona diretamente a diferença plástica em Assis e em Pádua, exemplificando estas alterações através de uma operação sensível de Giotto de lidar com a arquitetura dessas igrejas e com a cultura local como um todo. O contorno dos requadros da igreja de Assis forma um enquadramento para as pinturas, enquanto em Pádua verifica-se uma maior planificação pictórica, agenciada por um friso monocromático. A arquitetura torna-se, assim, um condicionador. Porém, este condicionador plástico-espacial transforma a própria pintura de Giotto, como bem explica Giulio Carlo Argan, e a transforma dando-lhe maior força planar, ampliando a potência da cor e da luz em suas pinturas.

Em seguida, Argan comenta sobre o fato de que uma “temporada no Vêneto tenha mitigado a aversão de Giotto pela arte bizantina” (ARGAN, 2003, p. 27). O comentário pretende apresentar a transformação que ocorre dentro da poética pictural de Giotto. Surge então, para o historiador, uma “pintura intencionalmente ‘pura’, fundada sobre as relações tonais de cor e luz” (p. 27). “A pintura não mais narra com figuras coisas que poderiam ser ditas com palavras, é a revelação de uma ordem de valores que não poderiam ser expressos de outra maneira senão naquelas ponderadas estruturas de volumes e cores” (p. 27). Como se nota, Argan conclui sua interpretação sobre a transformação da poética de Giotto ancorando-se na ideia de estruturas pictóricas mínimas, “puras”. O historiador narra a transformação poética da obra de Giotto em experimentar a planaridade da capela e da cultura do Vêneto como uma transformação de se olhar e de sua práxis. E faz uso de uma denominação moderna, a “pintura pura”, para descrever a produção plástica de Giotto neste espaço.

3. 2.

O presente: o cruzamento da poética de Giotto e Brunelleschi em Masaccio

3.2.1.

O crucifixo: a tradição e os dilemas da representação

Como não se pode pensar o presente desligado do passado, tentaremos explicar o cruzamento das poéticas de Brunelleschi e de Giotto na obra de Masaccio. Mais precisamente, acompanharemos a formação desse elo a partir da leitura de Giulio Carlo Argan.

Um século praticamente se passou da obra de Giotto até a de Masaccio. O primeiro formalizou a síntese de um Renascimento da cultura latina dentro da cultura gótica. O segundo capturou o sentido de síntese presente na obra deste pintor dos trezentos, unindo-o à descoberta da perspectiva de Brunelleschi. Em suma, esse é o processo apresentado por Argan. Como não nos interessa apenas a confirmação da síntese, e sim acompanhar a urdidura do historiador, tocaremos em um ponto que nos parece basilar: a representação. E o exemplo para esta análise será o crucifixo pintado por Giotto e Masaccio. Sobre o crucifixo de Giotto (Ilustração 16), Argan diz:

Não há dúvida de que a imagem com o coeficiente máximo de representatividade, para a cultura dos duzentos na Itália Central, é a imagem do crucifixo: isolada de qualquer história, repropõe à meditação e à piedade dos fiéis o espetáculo, trágico e eterno de Cristo, Deus-homem que sofre para resgatar os pecados da humanidade. [...] No Crucifixo de Santa Maria Novella – pintado no fim do século XII ou nos primeiros anos dos trezentos – Giotto, com um ato revolucionário, reduz a zero o grau de iconicidade da imagem. Representando as mãos em escorço, insere o corpo de Cristo – um corpo pesado que não se dobra gritando, mas que se abaixa sob o próprio peso – em nosso espaço e tempo: o ser da imagem é um ser-em-relação com o observador, a apresentação icônica torna-se representação histórica (ARGAN, 2003, p. 25).

No fragmento há uma reflexão sobre a dimensão da representação política do crucifixo na cultura dos duzentos. Mas o conceito de representação, neste trecho, possui dois significados precisos: representatividade política e representatividade real (histórica). Política porque o crucifixo congrega em torno

de si uma legião de fiéis vinculados à igreja. Histórico porque quando Giotto constrói seu crucifixo com a imagem de um Cristo humanizado, dotado de peso corpóreo (em uma criação dramática em que causa-efeito da crucificação se veem refletidos no corpo do Cristo morto), ele oferece aos observadores a imagem de um Cristo terreno – que venceu a matéria, mas cumpriu sua missão dolorosa de viver em um corpo mortal, histórico. No caso, a revolução de Giotto seria a de transformar a iconicidade da imagem do crucifixo em um “ser-em-relação” com o observador, mostrando o Cristo como um ser-humano-histórico mais do que como uma divindade não precívél (que antes era, predominantemente, manifestada por meio do ícone).

Masaccio, apesar de ter sido discípulo de Masolino, com o qual colaborou diversas vezes, como diz Giorgio Vasari (VASARI, 2011, p. 219), aproxima-se mais de Giotto do que de seu mestre. Isto se deve ao fato de ambos terem produzido uma ruptura no seio da cultura artístico-religiosa de Florença, que teve em Giotto e Masaccio o fundamento de uma grande transformação plástica e ética. Acerca disto, Argan diz: “Qual a margem de interpretação do artista do começo do século XV? A partir de Giotto, os artistas reivindicaram o direito à livre interpretação dos fatos sagrados” (ARGAN, 2011, p. 36). A liberdade de interpretação dada aos pintores não reorganiza apenas as passagens bíblicas, dando-lhe novas versões, mas está calcada, sobretudo, em um debate teológico amplo sobre a *forma* e a representação surgidas em Florença, como o historiador nos mostra abaixo:

Por que o conceito de forma total foi tão cultivado em Florença? É uma ideia que remonta, sem dúvida, ao pensamento de São Pedro Damiano (século XI), que se opunha a toda teologia filosófica e argumentativa, afirmando que a verdade religiosa revela-se na evidência literal da forma, e não na argumentação que a demonstra (ARGAN, 2011, p. 42).

Esta breve passagem está no ensaio intitulado *O primeiro Renascimento*, em que Giulio Carlo Argan inicia a discussão sobre Masaccio. A escolha por este comentário inicial já é suficientemente significativo para que se entenda o caminho argumentativo do historiador. O contexto apresentado por ele mostra o surgimento de uma vertente teológica fortemente difundida em Florença, que defendia o predomínio da forma totalizadora em lugar de uma demonstração

argumentativa – *forma total* que problematiza até mesmo os domínios da lógica, da gramática e das ciências (RESNICK, 1992, p. 1).

Este pensamento acerca da *forma total* se observará, de algum modo, tanto na pintura de Giotto quanto na de Masaccio. *Forma total*: dramático-histórica em Giotto, e plástico-perspectiva em Masaccio. Logo, o sentido que preenche esta forma totalizadora é sempre plástico e, de algum modo, variável. Argan nos indica a presença de um estímulo dramático organizando os acontecimentos históricos nos afrescos de Giotto. E também nos faz ver o quanto o uso da perspectiva em Masaccio fornece intensidade à sua plasticidade. Contudo, não há, no contexto descrito pelo historiador, a defesa de um formalismo e nem uma idealização da forma. Há sim a apresentação de um tema recorrente à cultura de Florença, no qual se examina o adensamento desta concepção de *forma total* dentro de um debate específico de natureza teológica, em que este paradigma buscado se movimenta constantemente.

São Pedro Damiano, um importante doutor da Igreja Católica, fundamentou sua doutrina a partir de vários escritos. O mais importante chama-se *De Divina Omnipotentia*. Nele, São Pedro Damiano defende o poder absoluto de Deus, respondendo afirmativamente acerca de uma querela medieval: a possibilidade de Deus restaurar a virgindade de uma jovem (RESNICK, 1992, p. 1). Deste modo, é possível a Deus, mediante sua onipotência, mudar até mesmo o passado, transformando realidades e fatos. Entretanto, conforme atesta o historiador da religião Irvan Resnick em seu livro *Power, Penance, and Possibility in St. Peter Damian's De divina omnipotentia*: “*Damian`s principal interest in his discussion of omnipotence is not speculative and abstract*” [o principal interesse da discussão da onipotência divina em São Pedro Damiano não é especulativo e nem abstrato]. “*His concerns are extremely practical*” [suas preocupações são extremamente práticas] (RESNICK, 1992, p. 2).

Feito por um historiador da religião, o comentário nos dá subsídio para que capturemos o quanto este sentido total de *forma* possui um intuito doutrinário e prático. A ilogicidade observável do ponto de vista histórico-cronológico presente neste poder divino de restauração da virgindade de uma jovem torna-se, na verdade, uma lógica submetida à confirmação da máxima do poder absoluto de

Deus. Em certa medida, “inicia-se” a partir de São Pedro Damiano uma aproximação da onipotência de Deus com a possibilidade de se imaginar/visualizar uma *forma total* (e há, nesta prerrogativa divina, uma retomada do neoplatonismo, como menciona Argan). Tal conceito acaba sendo prático e doutrinário na medida em que finaliza toda a aporia em torno das dúvidas que cercavam a onipotência divina. Há nesta conceituação a ideia de que o poder de Deus é tão pleno a ponto de romper com os limites de tempo-espaço, o que nos faz pressentir possíveis associações entre a síntese espacial ilusionística inventada no Renascimento e a paradoxal *forma total* originada no conceito de onipotência divina de São Pedro Damiano, apesar de este ponto não ter sido explicado detalhadamente no texto do historiador da arte.

Vale destacar novamente o cuidado de Argan em mapear analiticamente as influências teóricas e filosóficas do contexto do Renascimento. É muito costumeiro ver os estudos sobre a época fazerem uso de cânones de leituras para explicar o período como um todo, sem acompanhar as descobertas e criações no tempo e no espaço. Na maior parte das vezes, Argan se detém com acurado empenho metódico na organização das fontes e das influências, expondo progressiva e aproximadamente o contexto formativo no qual as técnicas e as ideologias do Renascimento se formaram. Ele assim o faz sem recheiar seu texto de notas explicativas e citação de passagens. Parece haver em seu raciocínio a seguinte lógica: se Pico della Mirandola nasce após a morte de Masaccio, não é acertado projetar uma influência deste pensador na obra do discípulo de Masolino. E o historiador faz referência a ao erudito religioso, São Pedro Damiano, porque sabe que Masaccio sofreu as influências deste contexto florentino, no qual a busca por uma *forma total* impulsionou uma série de descobertas plásticas. Por isso, Argan expõe a anterioridade deste pensamento.

Como já mostramos no embate entre Brunelleschi e Ghiberti, o historiador acompanha cada feito arquitetônico próximo à cúpula e identifica detalhadamente as edificações existentes nos arredores da Igreja de Santa Maria del Fiore. Aqui, neste debate teórico-filosófico, Argan age do mesmo modo. Ele apresenta o contexto de um pensamento religioso que repercutiu na cultura da *forma* em Florença. E cita esta doutrina porque entende que ela pode oferecer um dos

caminhos para o entendimento da busca pela *forma total* dentro das poéticas dos artistas florentinos.

Não digo aqui que o historiador Giulio Carlo Argan propõe uma historiografia livre de anacronismos, um historiografia pura e inequívoca. Como vimos, ele se utiliza de um vocabulário familiar à crítica de arte moderna ao descrever as diferenças da pintura de Giotto em Pádua e em Florença. Faz tal uso porque se dispõe a reestabelecer o vigor estético das obras, fazendo-as compreensíveis ao homem moderno. Entretanto, ao lidar com a análise histórica, o estudioso torna-se rigoroso e preciso na demonstração dos fatos que servem de base ao seu argumento, respeitando até mesmo certa linearidade cronológica dos referentes.

Seguindo no desenvolvimento do pensamento acerca da *forma total*, vale citar o historiador da filosofia Mario A. Santiago de Carvalho, português. Ele escreve o seguinte sobre a obra de São Pedro Damiano:

Acresce que depois que a tomar-se a sério a afirmação da onipotência divina, tão essencial à concepção judaico-cristã, para Deus nada deveria ser em teoria impossível. É conhecido a este propósito o esforço teológico de Pedro Damiano (1007-1072), que naquele que foi o primeiro tratado consistente sobre a onipotência divina afirmava poder Deus fazer com que o passado não tivesse passado. Logo, ainda que teoricamente, *a fortiori* devesse igualmente ser admitida a possibilidade do vazio (CARVALHO, 1992, p. 365-366).

Este comentário elucidada o quanto a concepção de São Pedro Damiano, ao acentuar a onipotência divina, possibilita a existência de um paradoxo lógico dentro do universo: o Deus que pode modificar o tempo é, da mesma forma, capaz de construir o vazio. Consequentemente, entendemos que esta discussão teológica está fundada num paradoxo, pois a própria lógica passa a ser negada pela ideia do poder absoluto de Deus. Em suma, o criador é capaz de reverter a lógica formal do universo e instaurar novas formas, entre elas, o vazio. Do mesmo modo, o infinito gerado pela perspectiva linear não deixa de ser um espaço no qual o absoluto (o universal) não é nada mais do que uma ilusão de ótica – uma vez que não há nada ali a não ser este preenchimento gestáltico do vazio, como nos mostrou Erwin Panofsky. Sendo assim, a perspectiva linear em seu artifício formal a priori

recebe, de algum modo, o impacto deste pensamento, caso consideremos os desdobramentos possíveis da teoria de São Pedro Damiano naquela cultura. Do mesmo modo, esta doutrina funda-se em um interesse doutrinário prático e não especulativo.

De fato, este teorema doutrinário acaba induzindo outras possibilidades interpretativas acerca do Todo. O todo é, hipoteticamente, variável e mutável, segundo o anseio da onipotência divina. Entretanto, não há mudanças no universo porque Deus tem a onisciência de seus desejos. Não há por que mudar, já que sua decisão é acertada. Por outro lado, o homem é feito à imagem e à semelhança de Deus, mas uma imagem imperfeita, por isso ele deve ter a chance de exercitar a “liberdade” de interpretação nas suas criações artísticas. Logo, percebemos que há um espaço de ação interpretativa no meio desta ética universal. E a explicação de Mário de Carvalho sobre a teoria de São Pedro Damiano ilumina o comentário de Argan, quando o historiador aborda a universalidade do franciscanismo que está presente na interpretação diferenciada de Giotto e Simone Martini:

Na basílica de São Francisco em Assis, por exemplo, Giotto oferece uma interpretação burguesa e popular do franciscanismo e, poucos anos mais tarde, Simone Martini, na mesma basílica, mostra São Francisco e Santa Clara juntos de São Ludovico de Toulouse, São Luís de França e Elizabeth da Hungria, propondo uma interpretação aristocrática. No entanto, nenhum dos dois foi condenado como herege. A pluralidade das interpretações era admitida, ou melhor, era vantajoso admiti-la em favor de uma certa universalidade do franciscanismo (ARGAN, 2011, p. 36).

O que Argan está pondo em jogo parece ser característico de uma liberalidade pertencente à ordem franciscana e ao momento histórico vivido por aquela cultura. Contudo, o espaço de liberdade hermenêutica da Igreja Católica se verificava também nas alterações que os doutores da Igreja criavam entre si. Seguramente, a discussão sobre a onipotência divina funcionava como interstício epistemológico, dando a ver novas interpretações no pensamento teológico da imagem. O breve comentário do historiador serve apenas para localizar uma inquietação naquela cultura. Inquietação que será verificável na vontade de síntese dramática de Giotto e na pulsão plástica de Masaccio e Brunelleschi, ambas em busca de uma *forma total* que se revela de modo singular para cada um dos

artistas. A aproximação desses artistas em torno da *forma* do crucifixo se dá do seguinte modo:

Masaccio representa a ação humana enquanto ação histórica – uma retomada dos grandes temas de Giotto. Com efeito, o espaço de Giotto não é topográfico, mas nasce da ação que o determina ao cumprir-se. A ação torna-se assim reveladora de uma ordem ética. Um século mais tarde, em Masaccio, a ação histórica é reveladora da ordem natural, porque se cumpre segundo uma coerência absoluta de causas e efeitos. Masaccio recomeça de Giotto – para ir em frente, retrocede (analogamente, a arquitetura de Brunelleschi é, por muitos aspectos, um *revival* da arquitetura românica toscana, como oposição a fragmentação do gótico tardio) - (ARGAN, 2011, p. 43).

O comentário de Giulio Carlo Argan diz respeito à obra de Masaccio intitulada *Trindade*, na qual Cristo está numa cruz colocada em um espaço arquitetônico que se assemelha a uma cúpula – em referência explícita a Brunelleschi.²⁸ Dentro do espaço topográfico, Masaccio retoma o tema de Giotto (a crucificação), apresentando a ação histórica (tão perseguida pelo pintor dos trezentos) “segundo a coerência da ordem natural”. Argan chega a dizer que, mais do que tradição, o que se observa na operação de Masaccio é um *revival* de Giotto. Esta palavra parece crucial para que se compreenda que Masaccio, apesar de aluno de Masolino, não obedece à progressão contínua desta linhagem, mas se agiganta como artista da primeira metade dos quatrocentos por ter voltado a Giotto, revitalizando a obra do mestre do passado. Trata-se, portanto, da questão de representação histórica de um tema (a crucificação), inserido em uma cultura em que se buscam criticamente possibilidades de releitura/recriação da imagem não apenas pelo viés técnico e temático, mas por meio de um olhar teórico diante do fato representado. Mais do que a técnica de Giotto, interessa a Masaccio a visão intelectual deste pintor ante o fato histórico, e ele o aborda com toda a sua sensibilidade sintética de organização do quadro por meio de uma unidade ética. Argan diz:

²⁸ Diz a tradição crítica que Masaccio teria aprendido perspectiva com o arquiteto Filippo Brunelleschi. Tanto que Giorgio Vasari comenta que o arquiteto disse próximo à sua morte a seguinte sentença: “Masaccio foi para nós uma imensa perda”, e prossegue Vasari ajuizando: “perda que foi muito dolorosa para aquele que se empenhou duramente muito tempo em ensinar-lhe muitos princípios de perspectiva e arquitetura” (VASARI, 2011, p. 223).

Masaccio compreende que, para expressar o verdadeiro sentido do dogma, é preciso representar na mesma cena a causa e o efeito, até torná-los idênticos. Assim, essa trindade, toda construída por triangulações espaciais, não ilustra seu tema, mas o representa estruturalmente. Consegue evitar o símbolo e a alegoria, substituindo-os por uma representação que encarna e torna evidente por si mesma (ARGAN, 2011, p. 43).

Na passagem, a perspectiva é apresentada em relação direta com o dogma religioso da Trindade. As triangulações espaciais de base perspectiva dão a ver a Trindade representada dentro de um espaço arquitetônico brunelleschiano. O espaço matemático e plástico põe a imagem de Cristo de modo evidente, quebrando qualquer alegoria e simbolização. Há, portanto, uma ordem “natural” edificada por essa representação que oferece ao observador a evidência de uma imagem verdadeira. Não existe tampouco a simbologia alusiva da cruz e nem o jogo alegórico de dizer x para significar y. O caso do crucifixo de Masaccio torna-se, assim, exemplo desta capacidade direta de significar o conteúdo dogmático no qual a perspectiva passa a ser vista como forma de representação verdadeira. Sendo assim, a perspectiva linear é um paradoxo, porque ela se apoia no espaço geométrico, matemático e, conseqüentemente, imutável para representar um acontecimento imanente e real. Argan prossegue:

A representação de Cristo em figura humana é antiquíssima, mas, além de Masaccio, não se conhecem casos de um Deus Pai expresso tão claramente em sua totalidade. O eterno é representado, ele também, num aspecto fenomênico antropomorfo; precisa até de um plano para se manter de pé. Fora do espaço, excluídos, estão os dois patrocinadores da obra: o espaço arquitetônico que abarca a *Trindade* é por definição um espaço sagrado, absoluto, o espaço da teogonia (ARGAN, 2011, p. 43).

Na *Trindade* de Masaccio (Ilustração 17), o espaço da cúpula torna-se o espaço da teogonia (*teo*, Deus, *gonia*, nascimento). Assim, Argan explica a presença do espaço arquitetônico e seu caráter “metafísico”. “Metafísico” por ser sagrado devido ao seu caráter matemático e geométrico, mas relacionado ao dogma religioso da *forma total*. Contudo, essa sacralização se ancora no mundo concreto das construções. No quadro, Cristo não está no monte do calvário como costumeiramente o vemos localizado, mas sim em um espaço calculado. Em parte, esta geometrização do espaço expressa a ideia de um mundo fora da *fisis* – abstrato. Por outro lado, a presença da arquitetura reforça o aspecto de uma

espacialidade construída, que não é natural por ser natureza, e que pode ser capaz de dar conta de uma racionalidade universal. Quando Argan diz que Masaccio revela a ordem natural, esta revelação, seguramente, não deve ser entendida como a visão de uma realidade cotidiana, mas como a demonstração visual da racionalidade desta ordem natural.

Não há ilusionismo, tudo é realidade manifesta, e a aplicação de uma perspectiva extremamente precisa demonstra o valor que se atribuíra, naquele momento, à perspectiva: um espaço privilegiado, puramente racional, fora da existência e dos aspectos transitórios das coisas (ARGAN, 2011, p. 43).

“Não há ilusionismo em Masaccio”: esta afirmação precisa ser pensada com cuidado. Ela parece se confrontar com a discussão acerca da representação da perspectiva no Renascimento nos ensinamentos de Erwin Panofsky, nos quais o historiador alemão afirmou existir uma antinaturalidade deste espaço no que se refere a sua condição psicofísica. Cabe reforçar aqui que a recepção natural (psicofisiológica) não é semelhante ao conceito de “ordem natural” conforme apresentado por Argan. A perspectiva linear causava estranhamento psicofísico, embora demonstrasse uma ordem natural das coisas. Desta forma, a declaração do historiador italiano não está necessariamente em desacordo com a hipótese de Panofsky. Ela está simplesmente amparada em outro ponto de vista teórico. Assim sendo, se a perspectiva não satisfazia ao mimetismo psicofísico deste contexto histórico, processava-se nela, de outro modo, uma inteligibilidade do mundo mais profunda e racional que, como Giulio Carlo Argan nos diz, exhibe a “ordem natural” do mundo. Ordem que não se refere ao código naturalista de representação mimética e psicofisiológica, mas à disposição do mundo em sua totalidade. Daí a forma geométrica deste espaço não poder ser lida como ilusionista a partir desta perspectiva teórica.

Tal construção é anti-ilusionista não por ser planar, como é o caso da pintura moderna, mas por ser relacionável ao conceito de Uno presente na filosofia neoplatônica, que liga o ser absoluto ao conceito de infinito. Assim sendo, a perspectiva linear representaria uma possibilidade de entendimento desta filosofia que propõe a aproximação de dois conceitos difíceis de serem aproximados: o todo e o infinito. Isto porque o todo traz a acepção de completude

da forma, enquanto o infinito expressa a imagem de informe, o ilimitado (ápeiron - ἄπειρον).

A compreensão do Uno encontra-se presente na tese de Plotino, em seu conhecido escrito *Enéadas*. A este respeito, Giovanni Reale, historiador da filosofia, diz que tal conceito abarca a ideia de infinito no neoplatonismo. O estudioso explica também que esta categoria não teria sido aceita positivamente por Platão e Aristóteles (REALE, 2008, p. 40-50). Tanto para Platão quanto para Aristóteles, o infinito comportava o não ser, ou seja, o ilimitado. Segundo Giovanni Reale, Plotino dá à categoria do Uno as seguintes características: “O Uno está acima do ser (da *ousía* e da essência), acima do pensamento e também acima da vida” (REALE, 2008, p. 49). Assim, o Uno é uma espécie de potência, uma anterioridade absoluta e, por isso, podemos aproximá-lo do conceito de onipotência divina de São Pedro Damiano.²⁹ É provável que esteja aí o segredo da afirmação de Giulio Carlo Argan citada há pouco. Vê-se a imagem de um Deus Absoluto e Uno cuja propriedade representativa como pintura é edificada através da perspectiva linear, com sua projeção para o espaço infinito. Em função da escolha deste raciocínio estratégico, Argan diz que não existe ilusionismo. Há, portanto, a “realidade manifesta” de uma Trindade Absoluta.

Todos esses conceitos filosóficos, assim como o ressurgimento de Platão (via neoplatonismo) e Aristóteles (via São Tomás de Aquino) no contexto deste primeiro Renascimento, não devem ser compreendidos como mote de leitura definitiva. A apropriação das ideias pela História da arte não obedece a uma lógica normativa. Neste caso específico, nos interessa alcançar como esta breve discussão filosófica e seu laço teológico nos fazem entender um horizonte de possibilidades para a representação do divino no contexto do Renascimento. E uma vez que o texto de Giulio Carlo Argan traz essas referências tramadas em seu ensaio crítico, cabe-nos, mesmo que de modo insuficiente, aclarar possíveis rotas do pensamento do historiador.

²⁹ Há um primeiro momento da Escolástica Medieval muito ligado ao pensamento de Santo Agostinho. São Pedro Damiano faz parte desse momento. Sabemos que Santo Agostinho leu Platão a partir de Plotino. Por isso, estamos propondo esta rápida associação entre Plotino e São Pedro Damiano.

Há uma diferença que deve ser frisada: a crítica moderna nomeia o espaço perspectivo como ilusionista porque já parte da sua naturalização, e a “pintura pura” da arte moderna proclama a planaridade do espaço na busca por subverter este aspecto ilusionístico. Entretanto, o que se observa na manobra crítica de Giulio Argan é a procura por verossimilhança histórica da experiência deste espaço no contexto renascentista. Daí o anti-ilusionismo apresentado por Giulio Carlo Argan. No comentário de Giorgio Vasari, apreende-se algo próximo do argumento apresentado por Argan:

Assim, tudo o que foi feito antes dele era realmente pintado e pintura, ao passo que as obras, em comparação com as de seus concorrentes e com as daqueles que quiseram imitá-lo, parecem vivas e verdadeiras, e não imitações da natureza (VASARI, 2011, p. 218).

No trecho de Giorgio Vasari percebe-se o quanto esta questão da representação era cara ao Renascimento. Havia um veto em relação à *mimesis*, uma vez que esta expressava uma cópia diminuída da natureza – entendida como mundo sensível e perecível. Porém, no quadro *Trindade* de Masaccio, a presença da forma geométrica da perspectiva linear expressa parcialmente o real imutável do mundo das ideias; justamente porque é forma total, evidência (como na exposição defendida por São Pedro Damiano, como diz Argan), é que o quadro não se perde como uma imitação do mundo perene – forma paradoxal que traz em si mesma a potência do infinito.

Diferente da discussão filosófica de Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich, em seu livro *A história da Arte*, segue o mote panofskyano acerca do estranhamento que o espaço pictórico criado por Masaccio produzira naquele contexto florentino. Gombrich diz: “Tal revolução não se constitui apenas no estratagema técnico da pintura em perspectiva, embora isso, por si só, deve ter sido deveras espantoso enquanto novidade” (GOMBRICH, 2012, p. 229). De fato, há nesta passagem do historiador austríaco um esforço de perceber o caráter de novidade desta criação- como experiência sensível do homem do Renascimento. Em seguida, Gombrich prossegue em seu raciocínio, incluindo Brunelleschi: “Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando esse mural foi exposto e parecia um buraco na parede através do qual podiam ver uma capela no moderno estilo de Brunelleschi” (p. 229).

O exercício imaginativo-teórico de Gombrich expõe, em alguma medida, a concretude da descoberta perspectivada da arquitetura de Brunelleschi desdobrada no mural de Masaccio, funcionando como uma espécie de “buraco” a se abrir perante à percepção do espectador. Apesar de não ligadas diretamente, a descrição de Gombrich nos faz compreender mais a afirmação de Vasari, principalmente quando este opunha a criação do espaço edificado por Brunelleschi e Masaccio com as “pinturas” – estas sendo, para ele, meras reproduções da natureza.³⁰ Há neste comentário de Gombrich uma espécie de reconstituição da sensibilidade histórica do Renascimento. Em Vasari, a experiência da perspectiva é mencionada já como uma norma abraçada e a ser seguida (e devemos ter em mente que mais de um século separa a descoberta do espaço brunelleschiano e seus escritos). Já Gombrich descreve, a partir de sua base historiográfica (absorvendo a tese de Panofsky), uma hipótese da recepção visual do espectador da época, captando o frescor desta espacialidade no momento de sua invenção.

Até agora estamos diante de três vetores teóricos: Vasari defende a representação verdadeira do espaço transformado em norma; Gombrich descreve uma recepção hipotética do olhar para a *Trindade* de Masaccio; Argan adentra o âmbito de uma discussão filosófica acerca da representação com o objetivo de tocar no valor ético e artístico da invenção de Brunelleschi e Masaccio.

Torna-se fundamental esclarecer a ambivalência da discussão acerca do que Giulio Carlo Argan nomeia como *não ilusório* em Giotto e em Masaccio. Não estamos diante de um mesmo sentido, apesar de se fazer uso da mesma palavra. Para isso, precisamos recapitular o aspecto pictórico da obra giottesca no Vêneto. Quando o historiador italiano diz que no espaço da capela dos Scrovegni não há ilusão, e quando reforça a ideia de que há ali uma “pintura-pura”, ele está interpretando propositalmente a pintura de Giotto a partir de premissas modernas. Há, evidentemente, nesta opção de Argan, uma deliberada aproximação entre a influência planar da pintura bizantina em Pádua e a abertura plástica do trabalho de Giotto neste contexto (o que já comentamos acima).

³⁰ O conceito de “pintura” para Vasari diz respeito a cópia da natureza. A geometria espacial de Masaccio e Brunelleschi apresenta-se como a manifestação de uma realidade formal. Argan capta este sentido presente no quadro, e por isso propõe esta ideia de forma total para pensar a *Trindade* de Masaccio. Realidade formal que provoca, contudo, estranhamento, pois não é naturalizada pela sensibilidade do período.

Argan sabe também que há na conjuntura da arte moderna uma pesquisa do espaço planar ligado aos ícones bizantinos (lembramos do *Friso de Beethoven* de Gustav Klimt – Ilustração 18). Do mesmo modo, é de conhecimento geral dos especialistas em Arte o fato de que a produção moderna se apropriou dessas características com o intuito de polemizar com o espaço perspectivo. No caso de Giotto, Giulio Carlo Argan faz uso desta terminologia (“não ilusória”) por buscar ajuizar, intencionalmente, as diferenças presentes na poética do pintor dos trezentos e, para isso, confirma, por um lado (na capela dos Scrovegni), o aspecto planar da obra e, por outro (nas pinturas da Igreja de São Francisco de Assis), a redução mínima da iconicidade em narrativa.

Observa-se, assim, que o valor do que Giulio Carlo Argan está nomeando de *não ilusório* em Giotto e Masaccio é completamente diverso, quase antagônico do ponto de vista de sua formalização. No primeiro, refere-se à planaridade da pintura. No segundo, a formalização e a descoberta do espaço perspectivo, com seu potente encaminhamento para o infinito. O que pode parecer um erro conceitual aos desatentos é, sobretudo, a apresentação de uma ambiguidade histórica e a busca por um valor artístico em seu potencial crítico sem a fixação de um conceito dogmático. Sabe-se que o próprio Giotto revoluciona a espacialidade dos trezentos. Entretanto, como Argan nos mostrará, a “pintura pura” de Giotto e a inefabilidade dos quadros de Simone Martini decaem ao serem absorvidas pela tradição dos pintores do Gótico Internacional, transformando-se em prática decorativa. Em contrapartida, Masaccio busca produzir uma revitalização de Giotto e não acompanhar esta tradição contaminada pelo decorativismo. Deste modo, o estudioso deseja detectar o ponto de contato da obra de Masaccio e de Giotto. Portanto, o que interessa a Masaccio é o pintor dos trezentos atento à unidade do quadro. E o seu *revival* da obra de Giotto está diretamente ligado à sua busca por uma racionalidade que restaura a “ordem natural do mundo”, ordem que se encaminha para uma procura da unidade.

É tarefa árdua para um historiador da arte, dentro de seu território crítico, acompanhar debates estéticos diversos, lutando contra o dogmatismo aprisionador dos valores de uma época e, neste sentido, Argan se mostra atento. O fato de a representação ser mencionada como ilusória ou não remonta ao debate platônico

acerca do veto à *mimesis* dos poetas e seu ilusionismo, na célebre passagem do livro X de *A república*. Neste livro, o filósofo grego dá um veredicto negativo à cópia feita pelos artistas.³¹ Ocorre que há uma mudança de orientação e de interpretação no que tange à tradição do neoplatonismo no que se refere ao veto à representação por parte dos artistas. E se, no tempo de Brunelleschi e Masaccio, o Renascimento não seguia ainda a construção teórica de Marsílio Ficino, de um belo incorpóreo, havia já nessa época a ênfase no caráter formal e matemático como a possibilidade de manifestação da verdade no mundo sensível. Logo, a forma geométrica passa a ser vista como não ilusória por atender ao princípio imutável do mundo das ideias. Esse debate parece ser interminável, até porque a própria noção de forma que esta tradição recebe de Platão já se vê modificada, caso possamos nos deter nas sutis alterações propostas pelo pensamento neoplatônico. Sutilezas que vistas de perto, como nos mostra Giovanni Reale, nos oferece uma visão bem diversa daquela proposta por Platão.

Argan, contudo, ao apresentar o problema técnico da construção da cúpula, explica que esta forma perspectiva, abarcante de um “princípio imutável”, se origina de uma crise concreta enfrentada por Brunelleschi. Eis, portanto, o paradoxo do “formalismo” do Renascimento: idealismo neoplatônico convivendo com um mundo em fervilhante transformação de sua estrutura de trabalho; fato que vai exigir senso prático de seus artistas. Mesmo a concepção de *forma total* é antes um mote prático religioso do pensamento cristão teorizado por São Pedro Damiano. Guardadas todas as críticas que a arte moderna faz à concepção platônica do ser, devemos ter consciência de que a ideia de uma pintura material e anti-ilusionista se fixa, mesmo contra a sua vontade, na busca por uma forma não ilusória. Isto porque a planaridade do pictórico se impõe ao ilusionismo perspectivo. Ilusionismo nunca pretendido pelos inventores da perspectiva, pois o que estava em questão era a representação de um espaço universal por excelência, apesar de estranho à percepção humana.

³¹ Apenas por uma questão de organização do argumento da tese, este debate será mais aprofundado no quarto e no quinto capítulo. Nesta parte, importa pensarmos somente acerca do manejo dos valores feitos, intencionalmente, pelo historiador, compreendendo, assim, sua proposta crítica.

Em suma, a mobilidade do termo “ilusório” em Giulio Carlo Argan expressa-se como valor relativo. Ele se dá a ver pela estratégia de apreender as variáveis de sentido presentes na terminologia. A escrita ensaística ressignifica os termos à medida que parte da fé no movimento do pensamento. Assim sendo, o sentido não está preso apenas às palavras e aos termos, mas deve ser capturado através da relação crítica que se elabora na urdidura do texto. Argan é um historiador cujos conceitos só podem ser entendidos pelo exame do movimento de seu pensamento. E essa mobilidade nos mostra, sobretudo, o esforço do historiador de alargar o horizonte crítico do Renascimento, mostrando-nos um período repleto de contradições. Na realidade, ele conhece bem o confronto da arte moderna com a pintura ilusionista do Renascimento. Mas a ilusão só pode ser considerada como tal mediante a naturalização do fenômeno. Assim como Gombrich, Giulio Carlo Argan concorda com a tese antinaturalista de Panofsky no que se refere à forma da perspectiva linear, ou seja, se a perspectiva causava estranhamento, não há como ela ser ilusória. Sendo assim, a estratégia de Argan é clara: restaurar o valor não ilusionista da pintura de Masaccio, mesmo que para isso ele deva ressituar habituais características do termo.

3.2.2. A Adoração dos Magos: as versões³²

Giulio Carlo Argan, ao analisar as três versões da *Adoração dos Magos*, de Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano e Masaccio (ilustração 10, 11 e 12), mostra a diferença de interpretação de cada um dos artistas, e nos dá, igualmente, a possibilidade de perceber a sua posição de historiador *sui generis*, apesar de formado nos limites da ciência marxista. Os três pintores são figuras singulares de sua época, e cada um deles se aproxima de um grupo social específico: Monaco, dos religiosos da regra de Camaldoli; Fabriano, da burguesia; e Masaccio, da alta burguesia.

Nesta passagem em que cuida da *Adoração dos Magos*, Argan cita duas vezes o historiador marxista Frederick Antal em seu célebre livro *Florentine painting and its social background*, no qual o autor faz uma interpretação

³² O título é elíptico por trazer, propositalmente, uma ambiguidade: trata-se de versões da temática bíblica da Adoração dos Magos, e do mesmo modo versões do marxismo: a de Frederick Antal e a de Argan. Por isso, opto pela neutralidade do título.

sociológica (de base estreitamente marxista) dos artistas florentinos aqui citados. Em seu comentário, Argan interpreta a obra dos artistas tendo como pano de fundo uma polêmica com Antal. Nessa direção, sem desligar os artistas por completo do grupo social de que cada um se aproxima, ele constrói uma abordagem original que, em parte, nubla a rigidez de uma análise condicionada à categoria de classe social.

Acompanharemos o desenvolvimento da interpretação de Giulio Carlo Argan e veremos como sua narrativa ilumina aspectos que ultrapassam o simples âmbito socioeconômico das obras. Como já mostramos com a citação de Jameson na primeira parte deste capítulo, há muitos marxismos. Estamos certos de que a lente teórica materialista-dialética adotada por Giulio Carlo Argan não permite que a questão econômica da infraestrutura domine o fenômeno artístico, sendo, como ele mesmo diz, a arte e sua busca por autonomia o carro-chefe deste debate (ARGAN, 2011, p. 39).

No início do século XV, quem encomenda a obra fornece uma indicação genérica e espera ver como o artista vai interpretá-la; dessa interpretação surgirá um novo significado e um novo valor. Assim, ao abordarmos a obra de arte, precisamos em primeiro lugar considerar o tema; logo depois, investigar a que camada cultural corresponde a escolha desse tema, qual é o peso da individualidade do artista na determinação da escolha, se tal tema tinha precedentes que o artista levou mais ou menos em conta, para descobrirmos se o artista pertence à classe dos que refinam a imagem ou às dos que a constituem (ARGAN, 2011, p. 36).

Este trecho mostra o quanto as premissas materiais estão sendo levadas em conta pelo historiador. Importa ao seu método recortar cada aspecto em camadas, dando destaque ao papel interpretativo do artista. Assim, Argan constrói um quadro sistêmico no qual a autonomia da arte convive com outras autonomias, como a econômica, a política, a ética, a cristã e seus domínios doutrinários etc. – trata-se, portanto, de um sistema recortado por heteronomias mas a autonomia da arte tem de ser acompanhada com maior relevo pela análise crítica do historiador da arte. Este é um prisma da visão teórica que guia a historiografia de Giulio Carlo Argan.

Em dois momentos, o historiador italiano cita e comenta a obra de Antal. Em cada um deles, Argan ajuíza acerca da tese sociológica deste estudioso, afirmando o aspecto secundário da lógica das classes sociais na fundamentação crítica da obra de arte. O primeiro refere-se à interpretação de Antal da obra de Lorenzo Mônaco.

O aspecto sociológico do quadro foi investigado por Frederick Antal em seu livro *Florentine painting and its social background [a pintura florentina e seu ambiente social]*: partindo das posições religiosas das regras dos Camaldoli, a que Lorenzo Monaco pertencia; o autor aponta para a convergência de elementos aristocráticos e populares (dois planos sociais já fundidos por Giotto como, de resto, por Dante) (ARGAN, 2011, p. 38).

Neste primeiro momento, Argan não irá negar o aspecto sociológico apontado por Frederick Antal, apenas salientará o quanto as convergências de planos aristocráticos e populares já haviam sido fundidas anteriormente por Giotto e por Dante (certamente, Argan se refere neste comentário à tese notória de Eric Auerbach).³³ Por esta afirmação, podemos suspeitar que o historiador italiano esteja mostrando sutilmente que, por este viés sociológico, não é privilégio de Lorenzo Monaco a fusão de estilos, e sim que ela já foi processada um século antes por Giotto e Dante. De fato, o historiador italiano não considera a essência do fato artístico como condicionada pela ideologia, mas, para ele, a arte tem o poder de inaugurar novas formas de pensar, sendo antes condicionante do meio cultural (ARGAN, 2011, p. 39). Para o historiador húngaro, “artistic style is primarily an expression of ideology, political beliefs and social class” [O estilo artístico é essencialmente uma expressão da ideologia, das crenças políticas e da classe social do artista] (ANTAL, 1975, p. 87). Observa-se, nesta breve passagem, uma diferença de postura crítica dos dois pensadores. Essa divergência está presente no modo como Argan, propositalmente, reinterpreta obras antes analisadas por Antal.

³³ Sobre a quebra dos níveis da retórica clássica, Eric Auerbach diz: “Antes, tanto durante a Idade Média toda como ainda no Renascimento, houve um realismo sério; tinha sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia como nas artes plásticas; a doutrina dos níveis não tinha validade universal” (AUERBACH, 2011, p. 500). A tese de Auerbach sobre a *mimesis* localiza no Renascimento e principalmente na obra de Dante a operação da síntese do alto e do baixo provenientes da separação da retórica clássica em alto, baixo e médio (a tragédia significava o alto e o sério; o baixo era concebido através do gênero cômico; e o médio, os temas de amor carnal – uma espécie de taxonomia entre a cabeça, o tronco e a pélvis).

Giulio Carlo Argan faz as seguintes operações descritivas sobre o trabalho de Lorenzo Monaco: 1º indica o contexto social do artista – a regra dos Camaldoli; 2º aponta as particularidades formais do quadro – “as cores são fortemente marcadas, límpidas, diferenciadas umas das outras, duras e cristalinas”; “os contornos são cortantes e emagrecem as figuras, buscando ritmos de curvas tensas” (ARGAN, 2011, p. 38); 3º observa a organização narrativa do quadro – “a personagem, ainda a cavalo, que põe a mão na testa e olha ao longe, talvez para a aparição da estrela” (p. 38). Contexto social religioso, descrição detalhada da plasticidade do quadro e percepção aguda sobre a operação processada na composição narrativa da temática bíblica³⁴ expõem estruturas diferenciadas; o crítico transpassará cada uma dessas camadas (contexto social, descrição formal e disposição temática) em busca de uma categoria de análise “neutra” que atravesse cada uma das partes sem subordinar a interpretação do quadro a uma visada sociológica, formalista ou retórica. Argan não abandona, portanto, os métodos analíticos e formais de descrição da obra, mas não submete seu juízo a esses métodos.

A partir dessa descrição, Giulio Carlo Argan, como crítico rigoroso, perscruta, na *Adoração dos Magos* de Lorenzo Monaco, sua potência e valor estético. E chega a um mínimo divisor comum: a viagem. Ele diz:

A “viagem” possui um significado preciso, é o tema da esperança, da aspiração a uma meta e do itinerário que é necessário percorrer para alcançar o ideal. O tema da viagem é, portanto, um sintoma das aspirações, da espera, é a inserção de um elemento ascético numa representação de caráter histórico e alusivo. Esse caráter ascético reflete-se no tratamento essencial dos particulares (para tomar distância do aspecto mundano do gótico internacional)- (ARGAN, 2011, p. 38).

O termo “viagem” passa a ser uma imagem crítica da qual Giulio Carlo Argan extrai um sentido amplo do quadro de Lorenzo Monaco, uma vez que o vocábulo toca na ascese espiritual do religioso, na pureza dos contornos das figuras e na construção retórica do quadro. De fato, essa imagem que emerge do juízo do historiador está em relação com os outros dois quadros que serão analisados em seguida por Argan: o de Gentile da Fabriano e de Masaccio, que

³⁴ No caso, a justaposição de uma cena do passado no primeiro plano do quadro – um mago vindo a estrela, já próximo à cena da visitação.

iremos comentar adiante. Analisando a obra de Monaco, o historiador também descreve a paisagem ao fundo do quadro, mostrando o quanto ela é propositalmente selvagem: “os rochedos são ásperos como garras” e as “montanhas longínquas”. Por isso, “a terra não salva, a natureza é dificuldade, barreira entre o homem e sua aspiração à transcendência” (ARGAN, 2011, p. 39).

Se a viagem encaminha o homem à transcendência, e se a natureza é limite, concebe-se que a imagem temática escolhida pelo crítico está calcada em uma ação de ascese. Não há viagem mundana, e sim uma viagem espiritual, como a dos Reis Magos em direção ao Salvador. Seguramente, Argan busca o valor do quadro em conformidade com a religiosidade de Frei Lorenzo Monaco, já considerada como valor por Giorgio Vasari em seu livro *Vidas dos Artistas*. Porém, na leitura de Giulio Carlo Argan, essa religiosidade do Frei não é diminuída por um preconceito marxista (ou por qualquer predisposição filosófica niilista) e tampouco “mitologizada” como por Vasari, vista em uma redoma ideológica católica (VASARI, 2011, p. 161-163). Esta religiosidade é limite, sim, mas é a condição de construção e de interpretação crítica deste artista, visto que, para Argan, já há em Lorenzo Monaco, mesmo sem a intensidade de um Masaccio, a força crítica de um artista pertencente ao contexto do Renascimento. Assim sendo, a operação de Argan busca captar o valor estético do quadro do artista sem prendê-lo a dogmas teóricos.

A relação criada pelo historiador entre o quadro de Lorenzo Monaco e o de Gentile da Fabriano constrói-se na articulação entre a viagem e a caça. As duas ações são determinantes para que Giulio Carlo Argan formule sua interpretação das obras, mas sabemos que essas categorias são extraídas mediante uma posição comparativa e crítica entre os quadros desses dois pintores, sendo a obra de Masaccio o vértice da análise. Observemos o modo como Argan processa em seu texto essa articulação entre Monaco e da Fabriano: “Para Gentile da Fabriano, ao contrário, a natureza é uma realidade total, onde o homem vive e encontra, inclusive, sua salvação espiritual. Lorenzo Monaco escolheu uma regra ascética; Gentile da Fabriano é um leigo” (ARGAN, 2011, p. 39). Tal passagem é significativa, visto que a partir dela percebemos que o valor interpretativo de

Giulio Carlo Argan surge da comparação, e não está submetido a um princípio epistemológico engessado – dando-se, portanto, em relação.

Argan chega ao tema da caça em Gentile da Fabriano do seguinte modo:

A chave para entender o quadro de Gentile da Fabriano não é a “viagem” como em Lorenzo Monaco, mas a caça, ocupação favorita das cortes. Gentile misturou cães, falcoeiros e pajens à cena religiosa. É uma representação cortesã ou cortês, tanto que, mesmo incluindo a gruta, o pintor sentiu a necessidade de transformar as duas mulheres que ajudam no parto em duas damas elegantíssimas. São realçados até aspectos insignificantes da vida cavalheiresca: no primeiro plano, há um pajem que tira as esporas de seu senhor (ARGAN, 2011, p. 40).

A imagem crítica da caça em Gentile da Fabriano é observada atentamente pelo historiador. A partir dela e de sua contextualização na cultura cortesã, Argan analisa o quadro do pintor modelar do gótico internacional, comentando aspectos compositivos como o caso das jovens damas cortesãs no lugar de servas (uma vez que Jesus é de origem pobre); a diversidade de detalhes nas figuras que da Fabriano aprendera com a tradição de Simone Martini (do desenho autográfico), cujo traço é enriquecido por uma gama de riscos e linhas que, ao invés da pincelada pura de Lorenzo Monaco, produz uma experiência de beleza calcada na variedade. Argan faz o mesmo que já fizera ao unir o tema da viagem à pintura pura e ascética de Lorenzo Monaco. Porém, aqui, é a experiência da caça e sua relação direta com a natureza que fazem com que ele explique a experiência estética singular da obra de Gentile da Fabriano. Na seguinte passagem, esta questão fica mais evidente:

A caça é essencialmente “naturalidade educada”, é considerada uma vida ideal adequada às cortes. Sendo a forma de vida escolhida, é também um momento religioso (a revelação divina também é vista como algo reservado a privilegiados) Enfim, o ideal estético é sentido como ideal de vida (acontece agora no gótico internacional, acontecerá séculos mais tarde com o Maneirismo e a Art Nouveau); dessa forma é impossível uma distinção entre arte e vida, é impossível conferir à arte uma função específica (ARGAN, 2011, p. 41).

A caça vista como “naturalidade educada” é um conceito crítico que acaba por se aproximar do ideal de vida cortesã. O historiador nos mostra o quanto a referência à cultura cortesã da caça produz, no quadro de Gentile da Fabriano,

uma indistinção entre a arte e a vida, uma vez que a arte serve ao ideal de vida daquela classe cavalheiresca. Evidentemente, o que Argan nomeia como a indistinção da arte e da vida não está diretamente na chave do que se entendeu como a relação da arte e da vida na contemporaneidade – talvez seja apenas relacionado a certo ideal contemporâneo que mistura a prática consumista da imagem com a espetacularização da vida humana. No caso, o historiador está contrastando uma arte que se confunde com o modo de vida de uma classe social (cavalheiresco, de Gentile da Fabriano) e uma arte que conquista sua função específica autônoma (a de Masaccio).

A associação feita com o fenômeno da *Art Nouveau* passa a ser fundamental para se entender a relação criada pelo historiador. Este movimento urbanístico é lido por ele como uma vontade de naturalização da cidade pela burguesia. O historiador trata deste tema em seu livro *História da Arte Moderna*, no capítulo intitulado “Modernismo” (e o *ismo* do título deve ser bem demarcado).³⁵ Nele, são apresentados alguns problemas que cercaram a arte moderna, como a ambição pelo progresso e a entrega ao gosto acrítico pela mercadoria reificada do capitalismo. Sobre a *Art Nouveau*, Giulio Carlo Argan diz:

A Art Nouveau é ornamentação urbana; mas o entusiasmo pela nova primavera, que invade os centros dos negócios e os bairros residenciais das cidades com adornos florais e trepadeiras, interrompe-se ao se iniciar o subúrbio das fábricas e dos intermináveis guetos da habitação operária (ARGAN, 2008, p. 202).

Na passagem, o historiador mostra a *Art Nouveau* com uma espécie de ilusionismo da mercadoria, que mascara a cidade com uma imagem primaveril, nublando a dureza metálica da industrialização. Assim, Argan evidencia o seu marxismo e o modo como este está enraizado em sua premissa estética. Não se trata de justificar a arte socialmente, mas sim de observar o contrário: como a arte passa a desenhar um modelo de sociedade – mesmo que aos seus olhos seja

³⁵ Nem sempre no texto de Argan o sufixo “ismo” surge como um (des)valor. No caso do capítulo “Modernismo”, esse rebaixamento se verifica. Todavia, no exemplo do capítulo “A Época do Funcionalismo...”, a observação não é válida. O mesmo fenômeno linguístico se observa no título em italiano. Talvez seja o caso de uma nova tradução para o português do Brasil adotar o sufixo “idade”, funcionalidade, já que este sufixo tem sido interpretado como negativo nos meios acadêmicos do Brasil.

equivoco. É um direcionamento invertido, se comparado ao de Frederick Antal. Mesmo no caso da *Art Nouveau* (arte novíssima – moderníssima), Argan perscruta o sentido estético daquela natureza feita de ferros que simulam flores e de vitrais formando arco-íris – que, sem a ilusão propagada pela cidade burguesa, desaparecem ao se adentrar o subúrbio.

Na sequência da análise do fenômeno da *Art Nouveau*, Giulio Carlo Argan cita diretamente Karl Marx para construir a sua crítica diante da naturalização decorativa deste movimento da arte urbana, que tem a cidade de Paris como centro. Argan diz: “Como claramente explica Marx, o pilar da industrialização capitalista é a mais valia, isto é, a diferença entre o preço do produto e o custo da força de trabalho” (ARGAN, 2008, p. 202). Ele comenta ainda o processo ilusionístico gerado por esta crise: “Procura-se uma aparente justificativa para o escândalo do lucro excedente, que continua a aumentar o capital, acrescentando e a seguir integrando ao produto um valor suplementar, representado justamente pelo ornamento” (p. 202). Conclui mostrando que esta ornamentação pretende agregar “um valor, ademais, que é estimado em termos não de força de trabalho, e sim de gênio criativo” (p. 202).³⁶ Assim sendo, o valor estético serve para mascarar o esforço do trabalhador da indústria.

De certo modo, a vontade de mascarar-se em natureza presente na *Art Nouveau* se aproxima do decorativismo do gótico internacional da obra de Gentile da Fabriano. O que liga o fenômeno da *Art Nouveau* à poética de Fabriano está nessa indissociação entre o fenômeno estético e a defesa ideológica de uma classe social específica na qual um grupo se vê retratado: pela imagem do burguês-cortesão, em Fabriano, ou pela paisagem da cidade industrial burguesa, na *Art Nouveau*. A estetização da caça na obra de Gentile da Fabriano valoriza a classe cortesã, por isso o quadro deste pintor constrói uma premissa estética arraigada a esta classe social. Vale nos perguntarmos o porquê de Argan apresentar uma comparação breve entre a obra de Fabriano e o fenômeno da *Art Nouveau* sem

³⁶ É significativo que o inflamado marxismo de Morris, ao longo da ocorrência da *Art Nouveau*, tenha se diluído aos poucos num vago humanitarismo; como sempre, a burguesia capitalista neutraliza as oposições, apropriando-se de seus argumentos ideológicos e tirando-lhes a vitalidade (ARGAN, 2008, p. 204).

intensificar sua crítica de teor marxista em direção à obra deste pintor, como fizera com a *Art Nouveau*. A resposta a esta pergunta não é dada por Argan.

É possível que o historiador fosse menos severo em seu marxismo com o período do Renascimento, por entender que nessa época a lógica capitalista ainda estava em sua construção embrionária, não merecendo, portanto, a advertência dada ao período oitocentista da *Art Nouveau*. A diferença entre Frederick Antal e Argan não se dá apenas pelo fato de o historiador italiano privilegiar o Renascimento, mas sim por Antal considerar a classe social do artista e do patrocinador como determinante para análise. Para Argan:

A adoração dos magos de Gentile da Fabriano (Florença/ Galeria Uffizi), de 1423, é um dos quadros mais estudados do ponto de vista sociológico (sobretudo por Antal, que associa essa obra ao período dos Albizi e propõe uma distinção entre o estilo “burguês” de Gentile da Fabriano e o alto-burguês de Masaccio). Observemos, entre parênteses, que as considerações sociológicas são válidas, desde que sejam aceitas de modo não determinista: que não se considere que o artista é apenas condicionado pelo ambiente social, porque amiúde é ele o condicionador (ARGAN, 2011, p. 39).

Na visão de Frederick Antal os artistas são vistos como condicionados sociologicamente, forma oposta à de Argan. Acerca deste condicionamento, o historiador húngaro faz o seguinte comentário sobre o Renascimento italiano: “a liberdade do artista, que naturalmente não existia no sentido moderno da palavra, ficava confinada aos limites rigidamente prescritos pela encomenda” (ANTAL *apud* ARGAN, 2003, p. 107). E continua: “em geral, era de praxe equiparar o pintor a um artesão; por isso, não havia razão para que houvesse mais liberdade no seu trabalho do que no do seu artesão” (p. 107). O que Antal diz deve ser levado em conta, já que a liberdade de escolha de um Picasso não era a mesma da de um Masaccio – ambos eram inventores, mas por mais que o pintor espanhol pintasse por encomenda, sua obra não estava submetida a uma estrutura rígida de produção como a do pintor florentino.

Aqui, o impasse se estabelece. Qual marxismo escolher (o de Argan ou de Antal)? Qual possui maior verossimilhança histórica? Sabemos que a leitura de Frederick Antal aprisiona o artista à sua função social e que a exegese de Argan parece libertá-lo, “projetando” para o Renascimento italiano uma visada moderna,

por vezes salvacionista, atribuindo valor estético onde a estrutura social parece ser condicionadora. No caso de Argan, um exemplo evidente nessa direção é sua interpretação da pintura de Giotto na igreja de Pádua como uma “pintura pura”, captando na planaridade de um afresco religioso a potência de um quadro abstrato – o que deve ser visto como um esforço de construir uma leitura crítica vivificadora da obra, descrevendo-lhe as características através da intuição de sua sensibilidade. Por outro lado, a visão de Antal, que não capta o sentido criativo dos artistas, não explica as invenções da época e reforça o preconceito legado ao período pela tradição da história da arte e por uma abordagem marxista pouco arejada.

Argan assume cuidadosamente a atitude do historiador como aquele que lê o passado a partir de seu momento histórico, o presente, e busca captar nessa temporalidade a maior vivacidade possível, reinterpretando as obras artísticas de forma crítica. A cúpula de Brunelleschi possui, portanto, esta força, assim como a *Trindade* de Masaccio. Esta potência reside no fato de essas obras inaugurarem um espaço plástico que redefine a percepção visual (e igualmente ética) do homem.

Há uma passagem em que Argan fala sobre a *Adoração dos Magos* de Masaccio em contraposição à de Gentile da Fabriano:

A contraposição com a obra de Gentile da Fabriano não poderia ser mais clara. Masaccio diz que a arte não se identifica com a vida, mas está fora do espaço da vida, num outro espaço e num outro tempo claramente distintos. A arte não se identifica com o ideal da vida dos príncipes, aliás, não se identifica com nenhum tipo de vida (ARGAN, 2011, p. 42).

Neste fragmento, torna-se visível qual o objetivo do argumento de Giulio Carlo Argan: instituir uma relação entre as obras para chegar ao espaço construído por Masaccio. Espaço que não é somente perspectivo (unitário), mas sim revelador da autonomia da arte, seu lugar de distinção estética. Deste modo, a interpretação de Argan nos põe diante de questões historiográficas importantes que unem a descoberta do Renascimento à arte moderna, pois a concepção moderna da arte como campo autônomo é herdeira desta racionalidade surgida no Renascimento, mesmo que, às vezes, se mostre antagônica.

Assim, o intuito de Argan é suavizar rivalidades discursivas entre esses contextos e perceber as heranças deixadas pelo Renascimento à arte moderna. O quadro de Masaccio revelaria outro ordenamento plástico, menos dependente de temas narrativos como os dos outros artistas que fizeram também leituras da *Adoração dos Magos*. O historiador sugere haver uma espécie de paralelo entre a perspectiva linear e a autonomia da arte. Evidentemente, há na sua análise um esforço crítico de contextualizar a revitalização da descoberta da perspectiva naquela cultura, provocando, conseqüentemente, uma reavaliação da arte moderna quanto à importância do Renascimento italiano.

Percebe-se, portanto, o modo como Giulio Carlo Argan diferencia sua análise crítica da de Fredrik Antal, e como o historiador sobressai a dimensão da arte neste contexto. Evidentemente, não faz sua interpretação desligada do contexto artístico italiano do Renascimento. Mas, por vezes, usa categorias, como as amadurecidas na reflexão da crítica de arte moderna (o caso da planaridade da pintura pura) para analisar o período do proto-Renascimento (Giotto) ou a presença de um espaço autônomo da arte no sentido de pensar a descoberta do espaço perspectivo brunelleschiano no quadro de Masaccio. Argan aproxima a história da arte moderna do Renascimento de um modo mais conciliatório do que comumente se vê na historiografia da arte, por desejar construir uma defesa desse período contra os bombardeios da arte romântica.³⁷

3.2.3. O Tributo: o espaço ético

Já não há ordem narrativa e episódica, mas perspectiva ética.
(ARGAN, 2011, p. 46)

No momento em que Giulio Carlo Argan analisa o quadro de Masaccio chamado *O Tributo de Pedro* torna-se notória a relação construída pelo historiador entre o uso da perspectiva e a criação de um espaço ético. E o porquê de o espaço perspectivo ser visto pelo historiador como dotado deste atributo nos faz pensar sobre o sentido do conceito de ética na obra de Giulio Carlo Argan.

³⁷ Este ponto será mais bem explicado no terceiro capítulo.

Ética é uma palavra que ouvimos todos os dias. Soa aos nossos ouvidos sempre demasiado moralista. Parece, deste modo, não ser da alçada da arte ter qualquer responsabilidade ética. Geralmente pensamos assim: “o quinhão da arte cabe somente ao juízo estético e a discussão ética pertence ao direito” Tal senso comum costuma produzir uma polaridade problemática. O estético passa a ser entendido como apenas da ordem do contemplativo, enquanto o ético é entendido como puramente produtivo e antirreflexivo. Sabemos também que a estremada contemplação se perde no esteticismo e a excessiva ênfase na produtividade se transforma em ativismo. Giulio Carlo Argan constrói um sentido produtivo para a contemplação artística. Isto porque entende que a real fruição artística se dá através de uma ação crítica; e esta não é privilégio do espectador da arte, mas de todos os artistas. Para Argan, o espaço perspectivo está ligado, ao mesmo tempo, a uma premissa contemplativa e a uma escolha ética, a uma ação.

Masaccio fez uma escolha ética. Pintou uma ação a ser contemplada, refletida. Esta escolha revela-se por meio de uma experiência que é, ao mesmo tempo, ética e estética. Assim, Argan conduz sua interpretação do quadro do pintor florentino e, do mesmo modo, define como absolutamente ético o espaço perspectivo descoberto por Brunelleschi. Ético porque fruto de uma escolha, ou seja, de uma ação humana e histórica.

O historiador diz que não há ordem narrativa e episódica. Ele assim afirma em estreita relação com os antecedentes do gótico internacional e com a propensão desse período anterior em narrar episódios bíblicos, obedecendo à fruição psicofisiológica própria dos livros medievais. No quadro, Masaccio condensa três episódios em um único eixo pela subordinação perspectiva. Logo, a unidade é dada pela espacialidade abstrata adotada e não pelo episódio narrativo. Este entra em destaque por conta da escolha ética do pintor. Sendo assim, a perspectiva possui o poder de, partindo de seu ponto de fuga, formular um espaço ético (herança da obra de Giotto) na medida em que centraliza e distancia as figuras em relação a um ponto universal – por isso, ela passa a ser um espaço ético por excelência.

É importante refletir sobre a paisagem do quadro. Argan faz o seguinte comentário sobre ela:

Em que consiste a paisagem para Masaccio? Observe-se que essa pintura é pouco posterior à *Adoração dos Magos* de Gentile da Fabriano, que era o intérprete da variedade natural (uma poética que ainda será a de Ghiberti, na segunda porta do Batistério). Masaccio se interessa pela unidade. Sua primeira preocupação é passar máquina zero na paisagem variegada de Gentile, cortar as flores e os animais, buscando a forma unitária da realidade inteira, isto é, o espaço (ARGAN, 2011, p. 46).

O autor estabelece novamente uma comparação com Gentile da Fabriano. O pintor do gótico internacional é o exemplo de uma paisagem rica em variedade, enquanto Masaccio representa uma paisagem ordenada pela unidade perspectiva. Buscar “a forma unitária da realidade inteira” é buscar tocar o centro do problema ético, ou seja, a sua universalidade – sem se dispersar na variedade do mundo. Por isso, a escolha por um significado ético deve ser pensada e refletida e faz parte dessa operação hierárquica de valor. Argan diz acerca da operação criada por Masaccio no quadro:

Masaccio sabe que o milagre da moeda tirada da boca do peixe tem pouca importância, compreende que o significado ético do relato é outro, está na decisão de Cristo de fazer Pedro encontrar a moeda na boca do peixe, em sua imensa superioridade sobre o mundo burocrático romano (ARGAN, 2011, p. 46).

Na interpretação de Argan quanto à operação ética de Masaccio, há a opção de não enfatizar o milagre, reduzindo assim o componente sobrenatural e acentuando o aspecto histórico. Argan explica: “O significado é o contraste entre duas leis; a moral e a oficial. Diante da grandeza da postura moral que o humanista Masaccio é chamado a representar, a fábula do peixe tem importância reduzida” (ARGAN 2011, p. 46).

Como um humanista, Masaccio não destaca o aspecto sobrenatural da passagem, mas põe em contraste o dilema do episódio bíblico no qual Pedro é questionado pelos publicanos sobre o fato de Jesus pagar ou não os impostos. Pedro, precipitadamente, dissera que seu mestre já havia pago os impostos. Em seguida, Jesus o questiona sobre sua inverdade. Tal questionamento é seguido de uma lição moral, na qual fica evidente que os impostos não são corretos.

Entretanto, Jesus opera o milagre da retirada da moeda de dentro do peixe e paga o imposto devido. Trata-se de uma passagem bíblica rica em contradições. O milagre poderia ser central, pois é uma espécie de reviravolta que acentua o poder divino de modificar a causa da natureza – o que reforçaria a onipotência divina. Mas Argan nota na escolha de Masaccio, a de centralizar o quadro no diálogo de Jesus com os discípulos, uma forma de dar medida humana ao episódio, transformando-o em fato histórico e não sobrenatural.

Sobre esta afirmação, Argan diz precisamente: “Masaccio não quer pintar um episódio, mas uma história, e quer entender o seu significado ético profundo. Por isso, confere ao episódio do milagre apenas uma fração de segundo” (ARGAN 2011, p. 46). Neste trecho, o termo “episódio” tem um sentido anedótico. Já a palavra “história” traz com ela um caráter verídico, que expressa a ideia de uma ação ética no mundo. A imagem da fala de Cristo com os discípulos está em primeiro plano, porque nela há uma lição moral. Percebe-se, assim, a concepção humanística do Renascimento se impondo, juntamente com a valorização da razão diante do sobrenatural – o que não pode ser confundido com a descrença no Divino (este não está sendo questionado). O milagre pertence a Deus. A história, aos homens. Eis a razão ética do humanismo no quadro. Não se pode, entretanto, generalizar este contexto como um período cujo ceticismo domina a cena. O tributo de Pedro é, sobretudo, um quadro cristão. E não faltam pintores fervorosos no Renascimento, vide os exemplos de Fra Angelico e Miguel Ângelo, entre outros.

Argan afirma: “Com a pintura de Masaccio tem-se, pela primeira vez, uma pintura sem gestos” (ARGAN, 2011, p. 47). De fato, as pinturas do passado se utilizavam do gesto das figuras para acentuar o aspecto teatral e episódico do quadro. Giotto não deixa de ser um pintor com esta característica. A escolha compositiva de Masaccio pela ausência de gestualidade propaga uma gravidade moral e uma verossimilhança histórica ao acontecimento. “O pintor quer mostrar com isso que as pessoas estão na história muito mais pelo peso de seu valor moral do que pelo valor instantâneo do gesto. Masaccio vive num tempo que renovou a maneira de ver a realidade, uma maneira nova de ver o mundo” (ARGAN, 2011, p. 47).

Em suma, a todo tempo o historiador nos mostra em camadas o quanto o espaço perspectivo se presta a uma reconfiguração do olhar e à escolha de uma ação ética, mesmo tendo como base os textos bíblicos do Evangelho de Cristo. Estes tornam-se “pré-textos” para a construção do dispositivo retórico do pintor que, agora, já é um artista liberal, uma vez que é um agente político dentro do mundo público do humanismo italiano. Se algumas noções como a hierarquização do espaço e a racionalidade da perspectiva não chegam a ser alteradas por Giulio Carlo Argan, elas, contudo, passam a ter sentidos mais alargados no contexto do Renascimento italiano. Espaço matemático, ético, empírico, descoberta técnica a partir de um trabalho concreto e arquitetônico, estes são apenas alguns atributos ressaltados pelo historiador que não permite que o elemento formal seja visto desprendido de seu contexto. A unidade da perspectiva ganha em sua leitura uma riqueza que não nos deixa cair em reducionismos críticos e ataques infantis a esse período da história da arte.



Ilustração 10 – MONACO, L. *Adoração dos Magos*. Têmpera sobre madeira, 144 x 177cm.
Florença, Galeria dos Uffizzi.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*.
São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 11: FABRIANO, G. *Adoração dos Magos*. Têmpera sobre madeira, 203 x 282 cm. Florença, Galeria dos Uffizi

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 12: MASACCIO. *Adoração dos Magos*. Têmpera sobre madeira, 21 x 61 cm. Berlim, Staatliche Museen.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 13: GIOTTO. *São Francisco Alimentando os Pássaros*. Afresco, 270 x 200cm. Igreja de São Francisco de Assis.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 14: LORENZETTI, A. A Cidade sob os Efeitos do Bom Governo. Afresco. Siena, Palácio Público

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 15: GIOTTO. *A Doação do Manto*. Afresco, 270 x 230cm. Igreja de São Francisco de Assis.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>

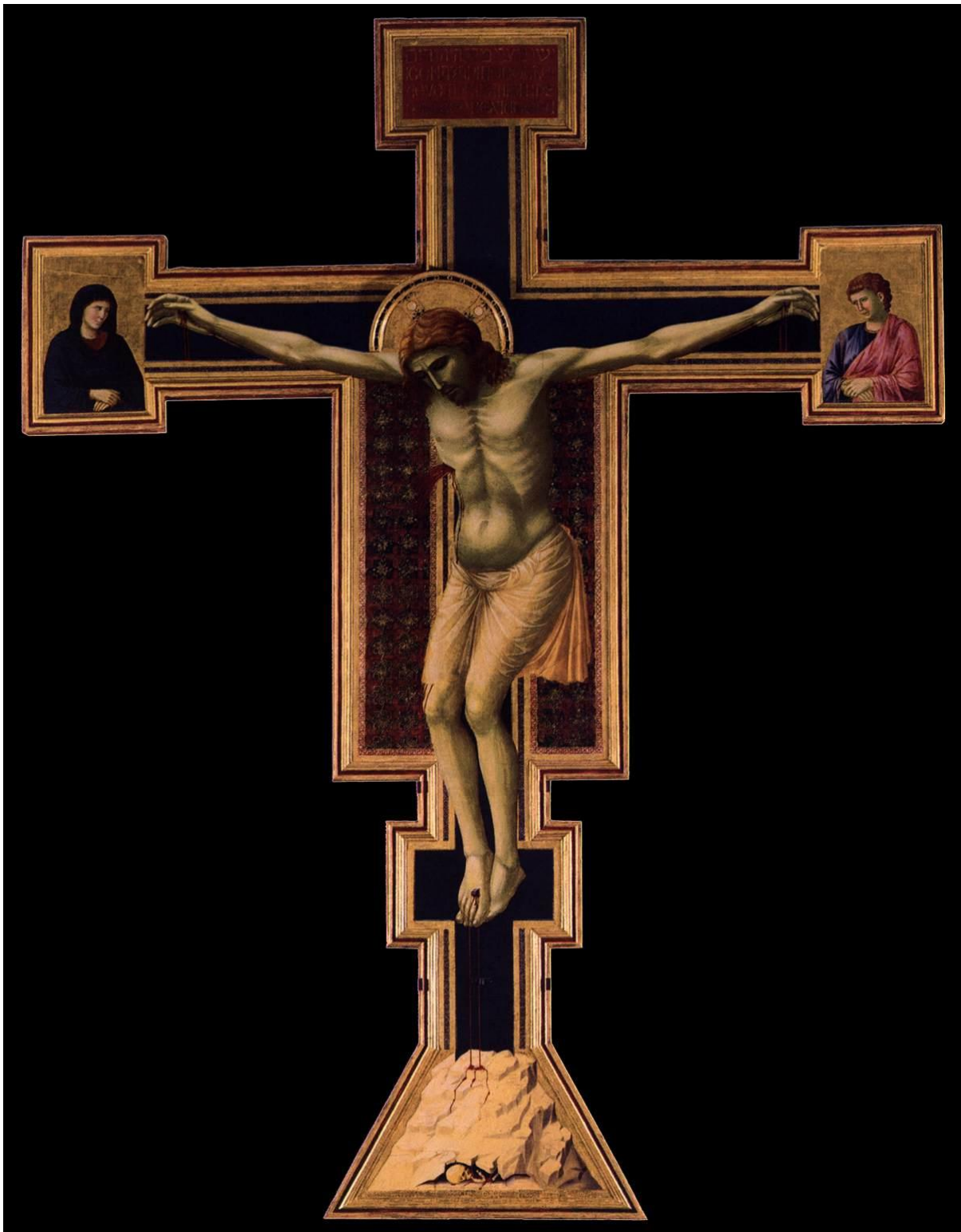


Ilustração 16: GIOTTO. *Crucifixo*. Têmpera sobre madeira, 578 x 406 cm. Florença, Igreja de Santa Maria Novella.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>

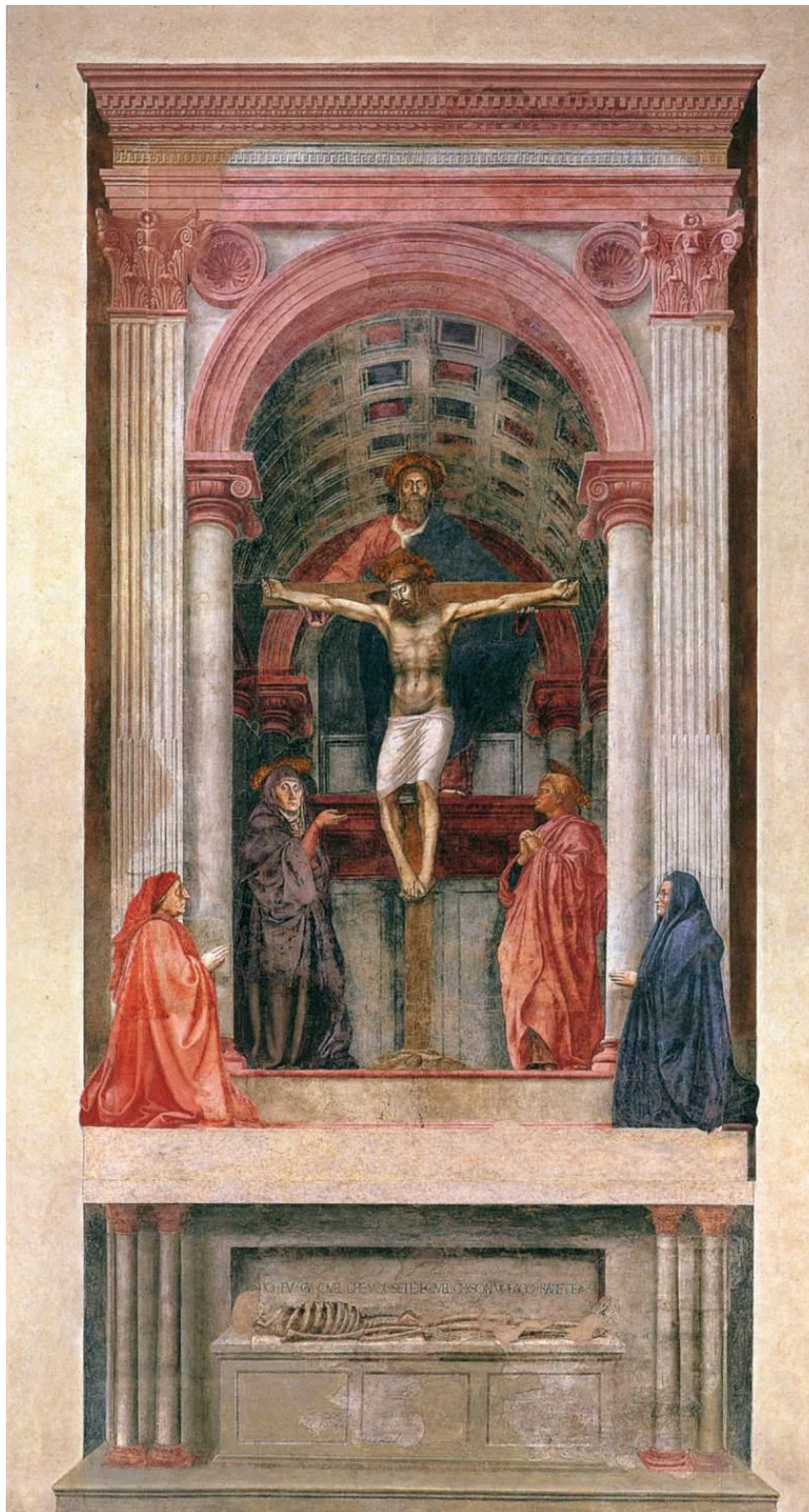


Ilustração 17: MASACCIO. *Trindade*. Afresco, 667 x 317 cm. Florença, Igreja de Santa Maria Novella.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

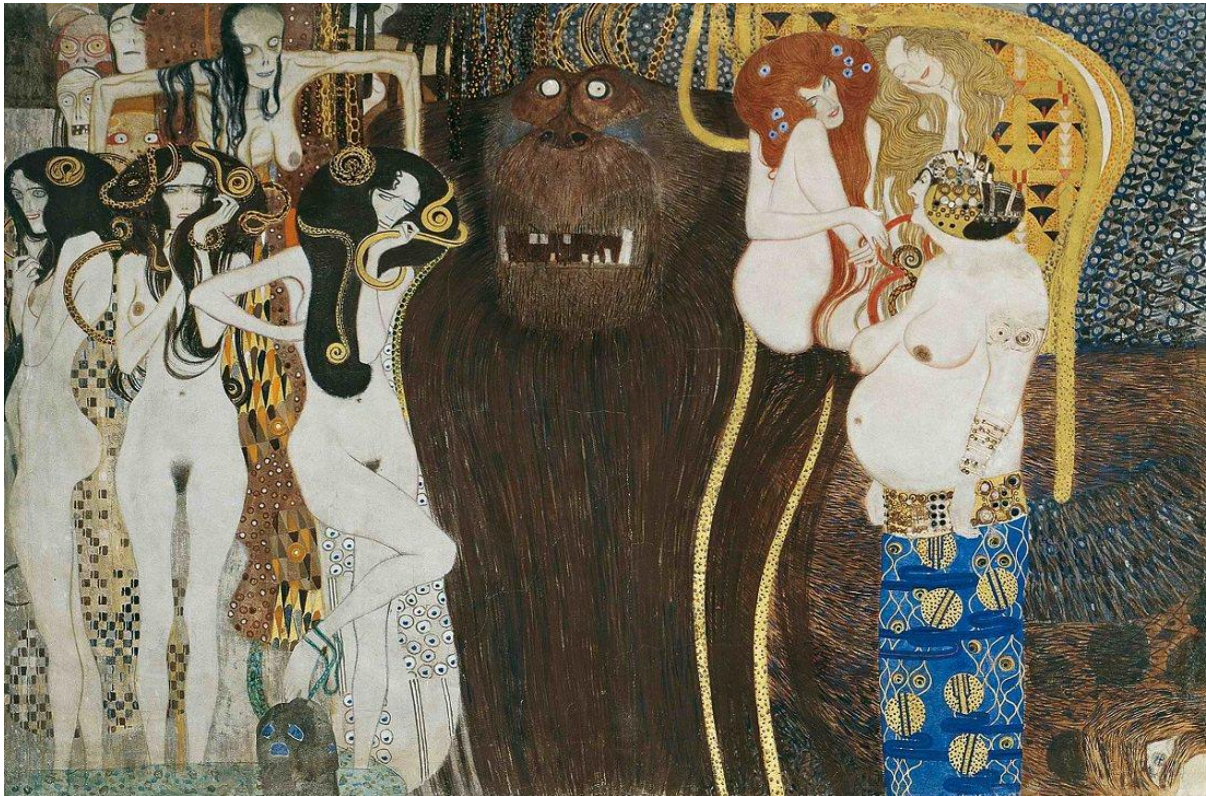


Ilustração 18: KLIMT, G. *Friso de Beethoven*, 1902. Viena.

Fonte: www.gustav-klimt.com/Beethoven-Frieze <acesso em 14/03/2015>