

MICHAEL BAXANDALL

O OLHAR RENASCENTE

*PINTURA E EXPERIÊNCIA SOCIAL NA
ITÁLIA DA RENASCENÇA*

*Tradução de
Maria Cecília Preto R. Almeida*



PAZ E TERRA

© Oxford University Press, 1972

Traduzido do original em inglês *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy — A Primer in the Social History of Pictorial Style*

Coleção *Oficina de Artes* — Vol. 6

Capa Pinky Wainer

Copydesk Mário Rogério Q. Moraes

Revisão Ana Maria O. M. Barbosa e Vania Lucia Amato

Texto de capa Jorge Coli

Ilustração de capa Sandro Botticelli, *Retrato de um jovem, (ca 1487)* — Painel 45,5 × 31 cm

Dados de catalogação da Publicação Internacional (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Baxandall, Michael.

O olhar renascente : pintura e experiência social na Itália da Renascença / Michael Baxandall ; tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. — Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991 — (Oficina das Artes; v. 6).

Bibliografia.

1. Itália — História — Século 15 — Obras Ilustradas 2. Pintura — Aspectos psicológicos 3. Pintura italiana — História 4. Pintura renascentista — Itália I. Título.

CDD-759.03

-750.19

-759.5

-945.05

91-0571

Índices para catálogo sistemático

1. Itália : Pintura : História 759.5
2. Itália : Século 15 : História 945.05
3. Pintura : Aspectos psicológicos 750.19
4. Pintura renascentista 759.03
5. Renascença : Itália : História 945.05

Direitos adquiridos pela
EDITORA PAZ E TERRA S/A

Rua do Triunfo, 177

01212 — São Paulo, SP

Tel. (011) 223-6522

Rua São José, 90 — 11º andar

20010 — Rio de Janeiro, RJ

Tel. (021) 221-4066

que se reserva a propriedade desta tradução.

Conselho Editorial Antonio Candido, Fernando Gasparian e Fernando Henrique Cardoso

1991

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

III. QUADROS E CATEGORIAS

1. Poder-se-ia alegar que a imagem do homem do *Quattrocento* apresentada ao longo do segundo capítulo é somente a de um homem de negócios que freqüenta a igreja e tem gosto pela dança. A isso se pode responder de forma ofensiva, isto é, reafirmando a validade da tese que se sustenta, ou de forma defensiva, isto é, com outras explicações. De qualquer maneira, pode-se afirmar que realmente existiram homens de negócios que freqüentavam a igreja e dançavam, e entre esses se incluía a tradicional figura típica do *Quattrocento*, Lorenzo de' Medici, e que esses são mais justos e representativos do homem do *Quattrocento* que outros comumente reconhecidos como "humanistas cívicos", por exemplo.

As práticas sociais mais imediatamente relevantes à percepção das pinturas são as práticas visuais. A maior parte dos hábitos visuais de uma sociedade não está, naturalmente, registrada em documentos escritos. Pelo tipo de fontes disponíveis no capítulo II, emerge um modo particular de ver do público, personificado pelo comerciante que

freqüentava a igreja e dançava. Este não é absolutamente apresentado como um tipo ideal, mas traz em si os elementos do problema — religião, boas maneiras e negócios. Nenhum homem do *Quattrocento* pertencente à categoria daqueles que pagavam os pintores era de todo privado dessas características. Um príncipe como Leonello d'Este talvez tenha sido mais dotado em boas maneiras do que em matemática, mas não ignorava essa disciplina; aliás, alguns dos príncipes mais ativos como contratantes de boa pintura — em particular Lodovico Gonzaga, de Mântua, empregador de Mantegna e de Alberti, e Federigo da Montefeltro, comitente de Piero della Francesca em Urbino — possuíam alto grau de conhecimento em matemática. Um financista como Giovanni Rucellai conhecia perfeitamente a regra de três e talvez não dançasse quase nada, mas certamente absorveu os padrões de correto comportamento social, típicos da sociedade em que vivia. Para esses dois tipos de homens, a observância da religião tinha um caráter de tal modo institucional, a ponto de tornar a questão da fé individual quase irrelevante.

Contudo, uma boa parte do estilo cognitivo de maior importância para a pintura não está representada no capítulo II, e é tempo de se tentar uma abordagem diferente do problema. O leitor se lembra de que o primeiro capítulo terminou em um impasse, pela incapacidade de se ler o registro que um agente milanês fez sobre quatro pintores que trabalhavam em Florença. De fato, se relembrarmos a carta (p. 33), alguns dos problemas que ela possuía se elucidaram um pouco à luz do conteúdo do segundo capítulo. O *ar viril* de Botticelli é um pouco mais aceitável agora que aprendemos a abordar as suas pinturas como um modo de representação ligada à *bassa danza* (p. 77): de fato, pode-se quase falar de *ar viril*. Ou ainda, agora que vimos a importância da regra de três (p. 173-174), podemos pensar que o autor devia ter provavelmente uma sensação bastante imediata do que fosse proporção, e que sua observação sobre a *integra proportione* de Bot-

ticelli devia provavelmente refletir um genuíno sentido de intervalo. A *aria piu dolce* de Filippino Lippi, seu ar mais doce, é ainda relativamente incompreensível, mas se quisermos procurar em outra parte elementos de ajuda, encontraremos, por exemplo, um poema publicado por Francesco Lancilotti em 1508, e que é uma espécie de exortação ao pintor:

Ove bisogna *aria dolce*, aria fiera
Variare ogni atto, ogni testa e figura,
Come fior varia a' prati primavera.

Lá onde é preciso exprimir um ar doce ou altivo
Varie cada atitude, cada cabeça e cada figura,
Assim como a primavera varia as flores nas campinas.

Assim, *aria* se refere ao caráter de movimento, da cabeça e da figura, e *dolce* contrasta com altivo tanto quanto com viril. O que significa *aria angelica* (ar angélico) de Perugino já foi elucidado graças às informações recolhidas sobre assuntos tais como o gesto religioso (p. 68). A isso podemos acrescentar As Quatro Dádivas Corpóreas dos Beatos, expostas em muitos sermões e tratados quatrocentistas: *claritas*, *impassibilitas*, *agilitas*, *subtilitas* - esplendor, invulnerabilidade, vivacidade, acuidade. Quanto à *buona aria* atribuída à Ghirlandaio, esta permanece uma descrição indefinível de um artista de características poucos marcantes.

Sem dúvida, a falta de clareza da carta enviada a Milão se deve em parte à incerteza do autor no emprego do vocabulário: ele não tem capacidade para descrever com palavras o estilo pictural de modo preciso ou completo. Apesar disso, uma vez que se consegue abrir caminho e se chegar a um significado através de suas palavras, elas nos são muito úteis. Cada um dos termos que o autor usa pode ser entendido de duas formas: como uma reação às pinturas, evidentemente, mas também como a origem latente de seus esquemas de julgamento.

Viril, proporção e angélico remetem as pinturas aos sistemas de classificação típicos da pessoa bem-educada, do comerciante e do religioso aos quais ele atingia. Se um texto como esse é compreensível, é provável que um texto escrito por um homem mais hábil no uso das palavras o seja ainda mais. Por esse motivo é útil que se leia atentamente um breve texto de Cristoforo Landino, o maior crítico de arte — em oposição aos teóricos da arte. Não é o relato “inocente” sobre pintura que não conseguimos encontrar antes: o homem comum não escreve crítica de arte. Mas Landino, embora dotado de uma sensibilidade acima do normal, de conhecimento sobre pintura, e embora se exprima em uma linguagem completamente insólita, dirigia-se aos homens comuns com o objetivo de ser compreendido por eles. O texto faz parte de uma introdução de caráter patriótico ao seu comentário sobre Dante, apresentado ao governo de Florença em 1481, e que constitui a edição dantesca mais difundida durante os cinquenta anos que se seguiram. Iremos examinar dezesseis termos que Landino usa para descrever quatro pintores florentinos. Alguns termos serão especificamente pictóricos, de uso comum nos ateliês de pintura: eles nos dirão o tipo de coisa que provavelmente os não-pintores soubessem sobre arte — a *ragione* pictural à qual o agente milanês se referia. Outros termos serão do tipo de *viril, proporção e angélico*, tratados em um discurso mais amplo: esses nos dirão algo sobre as origens sociais mais gerais dos critérios de julgamento do *Quattrocento*. E, todos juntos, os dezesseis termos constituirão uma sólida bagagem cultural quatrocentista para examinar as pinturas desse século.

2. Mas antes disso, seria útil fazer uma rápida análise de como era vista naquela época a história geral da pintura do século XV: retrospectivamente, a partir do final do século, quais eram os pintores que se destacaram dos demais? É surpreendentemente difícil determinar. A primeira razão é que, enquanto a pintura do século XIV tinha

sido compreendida, ao menos em Florença, em função de um esquema muito claro — Cimabue, Giotto e os alunos de Giotto: respectivamente o profeta, o sábio e os apóstolos da pintura —, o século XV nunca produziu um esquema tão simples como esse. A segunda razão é que, quando alguém fazia uma lista dos grandes artistas, naturalmente se inclinava por aqueles que haviam trabalhado em sua cidade, não importava se fosse Florença ou, digamos, Pádua. A lista mais imparcial e mais rica em informações gerais se encontra em um poema escrito por um pintor que trabalhou em Urbino, Giovanni Santi. Ele tinha tanto a vantagem do conhecimento profissional, como de uma posição neutra.

Giovanni Santi, que faleceu em 1494, era o pai de Rafael Sanzio. É comum considerá-lo tanto um pintor insignificante como um mau poeta, mais isso não é de todo justo. Não é um artista importante, mas foi um pintor eclético e muito preciso, trabalhando no ambiente de uma escola da Itália oriental da qual Melozzo da Forlì, que ele admirava muito, é o típico expoente. O painel de altar assinado por ele em Montefiorentino está reproduzido aqui (Il.62) como um testemunho de seu profissionalismo e como uma concreta afirmação de seu nível. Quanto ao seu poema, é uma longuíssima crônica rimada — uma forma desprezível — em *terza rima*, relatando a vida e os atos feitos de seu patrão Federigo da Montefeltro, duque de Urbino; a ocasião para a dissertação sobre pintura é uma visita de Federigo a Mântua, onde vê a obra de Andrea Mantegna, particularmente elogiado como mestre em todos os aspectos da pintura:

... de tucti i membri de tale arte
Lo integro e chiaro corpo lui possede
Più che huom de Italia o de le externe parte

Mas breve é apresentada uma lista em rima de outros grandes mestres da pintura:

Ne la cui arte splendida e gentile
Nel secul nostro, tanti chiar son stati
Che ciescun altro far parer pòn vile.
A Brugia fu, fra gli altri più lodati
El gran Jannès e 'l discepul Rugiero
Cum tanti di excellentia chiar dotati
Ne la cui arte et alto magistero
Di colorir, son stati sì eccellenti,
Che han superati molte volte el vero.
Ma in Italia, in questa età presente
Vi fu el degno Gentil da Fabriano
Giován da Fiesol, frate al bene ardente,
Et, in medaglie e in pictura, el Pisano
Frate Philippo e Francesco Pesselli
Domenico, chiamato el Venetiano,
Massaccio et Andreín, Paùlo Ocelli,
Antonio e Pier, sì gran designatori,
Pietro dal Borgo, antico più di quelli
Dui giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e 'l Perusino
Pier dalla Pieve ch'è un divin pictore,
El Ghirlandaia, el giovin Philippino,
Sandro di Botticello, e 'l Cortonese
Luca, de ingegno e spirto pelegrino.
Hor, lassando di Etruria el bel paese,
Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro,
Giovan Bellin, che sue lode è distese,
Gentil, suo fratre, e Cosmo cum lui al paro,
Hercule ancora, e molti che or trapasso,
Non lassando Melozo, a me sì caro,
Che in prospectiva ha steso tanto el passo.

Nesta arte espléndida e nobre,
Tantos são considerados célebres em nosso século,
Que faz qualquer outra época parecer pobre.
Em Bruges os mais louvados foram
O grande Jan van Eyck e seu discípulo Rogier van der Weyden

Assim como muitos outros dotados de excelência.
Na arte de pintar e na nobre maestria
de colorir foram tão excelentes,
Que muitas vezes superaram a própria realidade.
Na Itália então, neste tempo presente
Havia o ilustre Gentile da Fabriano,
Fra Giovanni Angelico de Fiesole, de fé ardente,
E em medalhas e pintura Pisanello;
Fra Filippo Lippi e Francesco Pesellino,
Domenico, chamado o Veneziano,
Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello,
Antonio e Piero Pollaiuolo, grandes mestres do desenho,
Piero della Francesca, mais antigo que estes;
Dois jovens, iguais em idade e renome,
Leonardo da Vinci e Pietro Perugino
De Pieve, um pintor divino;
Ghirlandaio e o jovem Filippino Lippi,
Sandro Botticelli e, de Cortona,
Luca Signorelli, d'um raro talento e espírito
Então, mais além na adorável terra da Toscana,
Há Antonello della Messina, de grande renome,
Giovanni Bellini, cuja glória se espalha longe,
E Gentile seu irmão; Cosimo Tura e seu rival,
Ercole de' Roberti, e muitos outros que omito,
Mas não Melozzo da Forlì, que me é tão caro
E que é tão eminente em perspectiva.

Se reduzíssemos todos esses nomes a um esquema, teríamos o seguinte painel:

FLORENÇA

- Fra Angelico
(c. 1387-1455)
- Paolo Uccello
(1396/7-1475)
- Masaccio
(1401-1428)
- Pesellino
(c. 1422-1457)
- Filippo Lippi
(c. 1406-1469)
- Domenico Veneziano
(falecido em 1461)
- Andrea del Castagno
(1423?-1457)
- Ghirlandaio
(1449-1494)
- Antonio e Piero
Pollaiuolo
(c. 1432-98; c. 1441-96)
- Botticelli
(c. 1455-1510)
- Leonardo da Vinci
(1452-1519)
- Filippino Lippi
(1457/8-1504)

MARCHE

- Piero della
Francesca
(c. 1410/20-1492)
- Melozzo da Forlì
(1438-1494)
- Cosimo Tura
(c. 1425/30-1495)
- Ercole de' Roberti
(1448/55-1496)

VENEZA

- Antonello da Messina
(c. 1430-1479)
- Gentile Bellini
(c. 1430-1516)
- Giovanni Bellini
(c. 1429/30-1507)

PÁDUA — MÂNTUA

- Mantegna
(c. 1431-1506)

UMBRIA

- Perugino
(c. 1445/50-1523)
- Luca Signorelli
(c. 1450-1523)

VENEZA — ROMA

- Gentile da Fabriano
(c. 1370-1427)
- Pisanello
(1395-1465/6)

PAÍSES BAIXOS

- Jan van Eyck
(falecido em 1441)
- Rogier van der Weyden
(1399/1400-1464)

Ao contrário de muitos florentinos, Santi é consciente da bela pintura produzida em Veneza e no Norte da Itália: é também muito sensível à qualidade da pintura dos Países Baixos, conhecida e adquirida em Urbino. Mas o maior peso é atribuído, como seria lógico, a Florença — 13 dos 25 artistas italianos — e é sempre a Florença que se deve ir para se encontrar a melhor crítica. Já tínhamos encontrado quatro pintores da lista de Santi no relatório do agente milanês: Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio e Perugino. Examinaremos agora como Cristoforo Landino caracteriza outros quatro artistas: Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e Fra Angelico.

3. Cristoforo Landino (Il. 63) era um estudioso do latim e um filósofo platônico, um expoente da língua italiana vernácula — do italiano modernizado à luz do latim —, e ensinava poesia e retórica na Universidade de Florença; era também secretário de correspondência pública da Signoria de Florença. Em resumo, sua profissão consistia no uso exato da língua. Outros dois elementos o habilitavam a falar sobre os pintores: era o amigo de Leon Battista Alberti (1404-1472), e era o tradutor da *História Natural*, de Plínio, publicada no ano 77 d.C. O próprio Landino dá uma descrição de Alberti:

Onde situar Alberti, em qual categoria dos eruditos colocá-lo? Sem dúvida entre os cientistas. Certamente nasceu para investigar os segredos da natureza. Qual ramo da matemática ignorava? Foi geometria, aritmético, astrônomo, médico, e o mais extraordinário especialista em perspectiva por muitos séculos. Seu brilho em todas essas disciplinas se nota claramente em seus nove livros sobre arquitetura divinamente escritos por ele, os quais contêm toda sorte de ensinamento e resplandecem numa eloquência suprema. Escreveu sobre pintura; escreveu também um livro sobre arquitetura chamado *Statua*. Não só escreveu sobre essas artes mas também praticou-as com suas próprias mãos, e tenho comigo obras de grande valor realizadas por ele com pincel, com cinzel, com burril e moldagem de metal.

Alberti havia escrito seu trabalho *Della pittura* em 1435, o primeiro tratado sobre pintura que sobreviveu, e que parece ter circula-

do particularmente entre os humanistas interessados por pintura ou geometria ou pela boa prosa simples. O livro I é uma geometria da perspectiva. O livro II descreve a boa pintura em três seções: 1. “Circunscrição”, ou contorno dos corpos; 2. “Composição”; 3. “Recepção de luz”, ou tons e nuances; o livro III discute a formação e o estilo do artista. A influência do tratado tardou a se fazer sentir fora dos círculos eruditos, mas exerceu forte impressão sobre Landino e, através do texto que vamos ler, Landino desempenha um papel importante ao trazer para um público mais vasto alguns dos principais conceitos de Alberti.

A obra de Plínio *História Natural* foi escrita no século I d.C. e contém nos seus livros 34-36 a mais completa história crítica da arte clássica que se conhece da Antiguidade, extraindo tanto os fatos como a linguagem crítica de uma tradição de crítica de arte difundida em livros gregos hoje desaparecidos. O método de Plínio se fundamentava muito largamente sobre uma tradição do uso de metáforas: ele descrevia o estilo dos artistas com palavras que deviam boa parte de seu significado a seu uso em contextos sociais ou literários, não pictóricos — *austero, florido, duro, grave, severo, líquido, quadrado*. A tradução de Plínio feita por Landino foi publicada em 1473. Confrontada com as terminologias de Plínio *austerus, floridus, durus, gravis, severus, liquidus, quadratus*, ele não se arriscou e as traduziu como *austero, florido, duro, grave, severo, líquido e quadrado*. Assim, quando Landino, em 1480, veio a descrever os artistas de seu tempo, podia se esperar que se servisse dos termos de Plínio. Esses são de fato termos sutis, ricos e precisos para descrever a arte; nós mesmos hoje os empregamos a maior parte, embora o essencial de sua força metafórica tenha se dissipado. Mas o grande mérito de Landino foi o de não tê-lo feito. Ele não usou os termos de Plínio, com suas referências a uma cultura geral muito diversa da de Florença em 1480, mas conservou o *método* dos termos de Plínio. Como Plínio, ele fez uso de metáforas, de sua própria invenção ou pertencentes à sua própria cultura, atri-

buindo aspectos do estilo pictural de seu tempo ao estilo social ou literário de sua época — por exemplo, “rápido”, “devoto” e “adornado”. Também como Plínio, usa termos empregados nos ateliês dos artistas, não tão técnicos a ponto de serem desconhecidos pelo leitor comum, mas que tivessem em si a autoridade do pintor — “desenho”, “perspectiva” e “relevo”, por exemplo. Esses são os dois métodos da crítica de Landino.

O relato sobre os artistas se encontra na introdução do seu comentário sobre a *Divina Comédia*, onde procura refutar a acusação de que Dante era antiflorentino; ele sustenta a lealdade de Dante e a excelência de Florença mencionando os homens da cidade que eram distintos em vários campos. A seção dedicada aos pintores e escultores, que vem após a dos músicos, divide-se em quatro partes. A primeira descreve a arte antiga em dez orações e se refere a Plínio. A segunda descreve Giotto e alguns pintores do século XIV e copia um crítico desse século, Filippo Villani. A terceira descreve os pintores florentinos do *Quattrocento*, é a contribuição pessoal de Landino e é a passagem que vamos analisar. A quarta descreve alguns escultores. Sobre Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e Fra Angelico, Cristoforo Landino escreve:

Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono componitore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero, et al rilievo dellè figure: fu certo buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi, et di gran facilita nel fare, essendo ben giovane, che mori d'anni ventisei. Fu fra Philippo gratioso et ornato et artificioso sopra modo: valse molto nelle compositioni et varieta, nel colorire, nel rilievo, negli ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitati dal vero o ficti. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amatore delle difficulta dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto, et assai facile nel fare ... Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto con grandissima facilita.

Masaccio foi o ótimo imitador da natureza, com um sentido muito grande e completo de relevo, de boa composição e de pureza, sem ornamento,

porque se dedicou somente à representação da verdade e ao *relevo* de suas figuras. Foi certamente tão bom e tão hábil em perspectiva como outros de seu tempo, e de grande *facilidade* para o trabalho, sendo bem jovem, pois faleceu aos 26 anos de idade. Fra Filippo Lippi pintava com *graça e ornamento*; era excessivamente hábil; foi excelente na *composição* e na variedade ao *colorir*, no *relevo*, e nos *ornamentos* de todo tipo, que imitava segundo a realidade ou que os inventava. Andrea del Castagno foi um grande mestre do *desenho* e do *relevo*; amante das dificuldades da arte e dos esforços, vivo e muito *rápido*, e de uma grande *facilidade* para o trabalho... Fra Angelico era *gracioso, devoto e muito adornado*, e dotado de imensa *facilidade*.

4.

MASACCIO

Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, conhecido como Masaccio, nasceu em San Giovanni Val d'Arno em 1401 e foi admitido na guilda dos pintores de Florença em 1422. Entre 1423 e 1428 pintou as suas duas obras de arte ainda existentes em Florença, um afresco da Trindade (Il. 64) em Santa Maria Novella (1425-1426) e os vários afrescos na capela Brancacci da igreja de Santa Maria del Carmine (Il. 84), muito danificados pelo fogo em 1771. Durante 1426 pintou também um políptico para uma capela da igreja Santa Maria del Carmine, em Pisa: esse políptico foi desmembrado no século XVIII e algumas partes se encontram agora em Londres (painel central), Pisa, Nápoles, Viena e Berlim. Ao final de 1428 Masaccio se instalou em Roma, onde parece ter falecido pouco depois.

a. *Imitatore della Natura* — imitador da natureza

As expressões “imitador da natureza” e “imitação da verdade”, não obstante sua aparente simplicidade, são variantes de uma das expressões críticas do Renascimento mais difíceis de se pesar

a importância; de forma mais acentuada se podia dizer que um pintor “rivalizava ou até mesmo superava a natureza ou a realidade”. Esse gênero de frases impedia de muitas maneiras uma correta avaliação. Representavam a mais simples e comum forma de elogio que se podia usar e faziam de um realismo genérico um critério geral de qualidade e não permitiam que se caracterizasse o vigor expressivo ou o caráter particular de um artista. Natureza e realidade são coisas diversas para cada um e, a menos que alguém as defina, coisa que raramente acontece, não se sabe muito a respeito: qual natureza e qual realidade? Mas sem dúvida a frase indica um dos principais valores da arte da Renascença, e o fato de Masaccio ser o único pintor do *Quattrocento* a quem Landino atribui essa virtude sugere que isso tinha um significado para ele. Além do mais, Leonardo da Vinci ia logo dizer quase a mesma coisa: “Tomaso florentino, cognominado Masaccio, demonstrou com perfeita habilidade que os pintores que estavam presunçosamente tomando outros modelos que não a natureza, mestra dos mestres, estavam trabalhando em vão”. Vale dizer que uma característica do “imitador da natureza” é o fato de ser relativamente autônomo com relação aos livros que apresentavam os modelos e fórmulas, as figuras de repertório e as convenções, as quais constituíam uma parte substancial da tradição pictural. É um comentário negativo; em outro lugar Leonardo fornece uma descrição positiva do modo como o pintor imita a natureza:

A pintura ... impele a mente do pintor a se transmutar na própria mente da natureza e a se fazer o intérprete entre a natureza e a arte, explicando em nome da natureza as causas dos fenômenos naturais regidos por suas leis — como as aparências dos objetos próximos ao olho convergem para a pupila imagens verdadeiras; as quais entre objetos de igual dimensão parecem maiores aos olhos; os quais entre cores idênticas parecem mais ou menos escuros ou mais ou menos brilhantes; os quais entre objetos igualmente baixos parecem mais ou menos baixos; os quais entre objetos colocados à mesma altura parecem mais ou menos altos; porque, de dois objetos colocados em distâncias diferentes [do olho], um se vê melhor que outro.

Tudo isso é muito apropriado; Leonardo fala de perspectiva e de luz e sombra através dos quais percebemos a forma dos objetos, e é exatamente por sua mestria em *perspectiva* e *relevo* que Landino continua louvando Masaccio. Assim, podemos dizer que o imitador da natureza é o pintor que abandona os manuais, com suas fórmulas e soluções comuns, para se voltar aos objetos reais, tal como se apresentam; e pretende estudar e reapresentar essas aparências essencialmente através de sua perspectiva e seu relevo — uma “realidade” revista e corrigida e uma “natureza” seletiva.

b. *Rilievo* — relevo

Masaccio é o principal expoente do *rilievo* — *gran rilievo universale* e *rilievo delle figure*. Em ordem decrescente, parece que é seguido por Castagno (*gran rilievo*) e Filippo Lippi (*valse molto ... nel rilievo*). Alberti, que usa *rilievo* para traduzir a palavra latina *prominentia*, “projeção”, explicou que isso é a aparência de uma forma modelada inteiramente circular, obtida através de um tratamento hábil e discreto dos tons sobre a superfície: “... a luz e a sombra fazem as coisas reais parecerem em relevo (*rilevato*); o branco e o preto fazem com que as coisas pintadas pareçam realçadas...”. O termo era técnico e próprio dos ateliês, e Cennino Cennini o usava livremente em seu *Livro do Artista* do início do *Quattrocento*:

O modo como debes dar às figuras o sistema de iluminação, como o claro-escuro, dotando-as de um relevo (*rilievo*) metódico: se, quando estiveres desenhando ou pintando figuras em capelas ou em outros lugares difíceis e ocorrer que não possas controlar a iluminação segundo teu propósito, dá relevo (*rilievo*) a tuas figuras levando em conta a disposição das janelas nesses lugares, uma vez que é de lá que deve provir a iluminação (Il. 66). E assim, seguindo a luz, de qualquer que seja o lado que venha, aplica teu relevo (*rilievo*) e sombra segundo esse sistema (Il. 84). ... E, se a luz afluir nesse lugar por uma janela maior que as outras, acomoda-te à luz mais vívida; e debes estudá-la e segui-la sistematicamente, pois, se falhares nisso, teu trabalho não terá qualquer relevo (*rilievo*) e se tornará algo simples e de pouca maestria.

E um bom relato que coloca em evidência um dos aspectos mais eficazes do relevo (*rilievo*) de Masaccio e dá indicações de como se deve observá-lo: é lugar-comum dos guias turísticos revelar que há um momento preciso do dia, por volta de onze horas, no qual a luz, por uma razão ou outra, é favorável aos afrescos de Masaccio na capela Brancacci, e nós por vezes concordamos com isso. Os realces e as sombras são apreendidos como forma somente quando se tem uma idéia clara de onde vem a luz; se somos privados dessa idéia, como pode acontecer em condições de laboratório e, ocasionalmente, também na experiência normal, mesmo os corpos verdadeiramente complexos são percebidos como superfícies planas, borradas de luz e de manchas escuras — exatamente o efeito oposto àquele procurado pelos pintores. A ênfase de Landino sobre o relevo (*rilievo*) dos afrescos de Masaccio tem permanecido uma constante da crítica de arte, algumas vezes sob forma disfarçada, como no caso de Bernard Berenson, por exemplo: “Jamais pude vê-los sem que minha percepção tátil não recebesse a mais poderosa estimulação”. (“I never see them without the strongest stimulation of my tactile consciousness.”) Mas Landino tem a vantagem de falar sobre quadros com a linguagem dos pintores, e não de si mesmo.

c. *Puro* — pureza de estilo

Puro sem ornamento (*puro senza ornato*) é quase pleonástico, uma vez que *puro* praticamente significa *senza ornato*. Puro (*puro*) é um dos latinismos de Landino e conserva o sentido que a crítica literária usava para designar um estilo lacônico e sem artifício: Cícero havia falado de estilo puro (*purus*) e claro; Quintiliano de estilo puro (*purus*) e límpido; Plínio, o Jovem, de puro (*purus*) e conciso. Isto faz de um conceito negativo — “sem ornamento” — um conceito positivo — “conciso e claro” — com um elemento de conotação moral. Esta especificação era necessária, pois dentro do sistema crítico da época

clássica e renascentista “ornado” podia tanto se opor ao conceito positivo de “simples” como ao conceito negativo de “pobre”: logo, não bastava dizer que alguém era sem ornamento. Puro (*puro*) significa que Masaccio não era nem adornado nem despojado. O termo assume seu significado pelo fato de se opor a *ornato*: e aquilo que Landino entende por *ornato* é um problema que será elucidado mais adiante, quando ele usa esse termo em sentido positivo para outros pintores: Filippo Lippi e Fra Angelico. Mas Landino está situando Masaccio numa escala de estilos —, mais “natural” do que floreado ou grande — o que é essencialmente funcional, na medida em que o estilo é adaptado a um objetivo específico.

Quintiliano descreveu um estilo puro, sem ornamento, límpido, distinto, não grandioso (*sermo purus et dilucidus et distinctus ceterum minime elatus ornatusque*), que as pessoas acreditam apropriado para a argumentação intelectual, embora ele próprio pensasse que um pequeno ornamento não faria mal à argumentação. Num livro que Landino não conheceu, *De vulgari eloquentia* (II.vi), o próprio Dante ergueu um estilo rápido mais puro (*pure sapidus*), contra um ignorante estilo *insipidus* e um estilo retórico primitivo. Para Dante, o estilo puro era exatamente o estilo de estudantes e professores, e possuía seu próprio encanto. Masaccio tinha seu próprio conhecimento sistemático de *rilievo* e *prospectivo*. Seria muito difícil forçar o caso no sentido de ver suas pinturas como argumentos, ou como modelos para a imitação da natureza através de sistemáticos *rilievo* e *prospectivo*: era como Leonardo (pp. 195-196) as via. É claro, *puro* fora de propósito não recobre a sugestão de que as pinturas de Masaccio sejam argumentos instintivos e escolares de um estilo austero; ele apenas harmoniza com o visível modo de ser que as caracteriza.

d. *Facilita* — facilidade

O sentido deste termo se situa entre a nossa “facilidade” e “habilidade”, mas sem a conotação negativa do primeiro. Era muito usado

em crítica literária e, com todo rigor, designava o produto (1) de um talento natural e (2) de capacidades adquiridas e desenvolvidas através (3) de exercício, embora se usasse freqüentemente a palavra com mais liberdade e desenvoltura. A agilidade resultante da prática da facilidade (*facilita*) era uma das qualidades mais apreciadas pela Renascença, mas era, e é, difícil de definir com precisão. Alberti se refere a ela chamando-a de diligência associada à presteza (*diligenza congiunta con prestezza*) ou o inverso (*prestezza di fare congiunta con diligentia*), e de forma ortodoxa explica sua origem como sendo o talento adquirido através do exercício. Essa qualidade se manifesta em uma pintura que parece completa mas não está ainda concluída: seus inimigos são os *pentimenti* ou correções, uma certa relutância em suspender o trabalho em uma obra, e aquela espécie de saturação de que podemos nos prevenir fazendo uma pausa. Tudo isso se aplica especialmente à pintura de afrescos e não à pintura de painéis — as categorias do agente milanês que distinguiam “bom em afrescos” e “bom em painéis” (pp. 33-34) têm um fundamento crítico — e o fato de não termos a experiência direta de ver alguém trabalhando rapidamente sobre um reboco que está secando torna difícil reagir de modo correto ao termo *facilita*. Os afrescos de Masaccio são aquilo que se chama de bom afresco (*buon fresco*), ou autêntico afresco, pintado quase que inteiramente sobre reboco fresco, visto que era aplicado seção por seção cada vez que se retomava a pintura. Nisto eles se diferenciavam da maior parte dos afrescos do *Quattrocento*, que não são de fato autênticos, mas afresco seco (*fresco secco*), pintados em grande parte sobre reboco seco. Assim a facilidade (*facilita*) de Masaccio é medida pelo número extraordinariamente reduzido de seções de afresco que deixaram sua marca sobre as paredes da capela Brancacci: somente 27 seções para cobrir todo o afresco do *Tributo* (Il. 65) constituem a prova de uma espécie de facilidade (*facilita*) concretamente visível nas juntas entre uma seção e outra, assim como as pinceladas largas

e ricas que tornavam possível essa rapidez. Para Vasari, que na metade do século XVI observa as experiências artísticas precedentes, a facilidade no fazer (*facilita nel fare*) foi a única qualidade que fez a mais visível falta na pintura do *Quattrocento*. Ele admirava em sua própria época “uma certa liberdade” e “um certo espírito de energia”, em oposição a “uma certa maneira seca e dura”, resultante de um “excessivo estudo”, característica do *Quattrocento* e que não se consegue encontrar na pintura anterior a Leonardo da Vinci. A mudança dos critérios de julgamento da crítica em geral, e de Vasari em particular, foi influenciada por um novo culto do século XVI do bom afresco (*buon fresco*): o fato de Vasari lamentar “uma certa maneira seca” é somente em parte metafórica.

e. *Prospectivo* — perspectivista

Perspectivista é simplesmente alguém que se distingue no uso da perspectiva. Na sua obra *A vida de Brunelleschi*, Antonio Manetti, amigo de Landino, notava que

aquilo que os pintores atualmente chamam perspectiva (*prospettiva*) ... é aquela parte da ciência da Perspectiva que se volta praticamente a reduzir ou ampliar sistematicamente, conforme aquilo que o olho percebe, os objetos que estão respectivamente afastados ou próximos — que se trata de construções, planícies, montanhas e paisagens de todo tipo — e de figuras e outros objetos em todos os lugares pelo tamanho que parecem ter de uma certa distância, correspondendo ao seu maior ou menor distanciamento.

Como diz Manetti, a perspectiva pictural está ligada à “ciência da Perspectiva”, um setor ao qual a pesquisa acadêmica se dedicou intensamente no final da Idade Média, e que poderíamos chamar de Ótica. Dante havia observado: “Uma pessoa vê de forma sensível e racional em função de uma ciência chamada Perspectiva, aritmética ou geometria”. Os matemáticos da perspectiva atraíram certos pintores,

pois pareciam dar-lhe um caráter sistemático. Dante afirma mais uma vez: "A geometria é branca como lírio, tão imaculada de erro e de uma exatidão absoluta em si quanto sua criada que se chama Perspectiva". Não se sabe com exatidão a quem atribuir a responsabilidade pela adaptação da ótica à pintura, mas Landino sugere o nome de Brunelleschi: "O arquiteto Brunelleschi era excelente também em pintura e escultura; em particular, compreendia bem perspectiva e dizem alguns que ou foi seu inventor ou a redescobriu...". Outro que fez a mesma afirmação foi o amigo de Landino, Antonio Manetti, na *Vida de Brunelleschi*. Por outro lado tínhamos visto que, segundo Landino, Alberti era "maravilhoso em perspectiva mais do que muitos homens por muitos séculos". Nesse contexto, "perspectiva" tem provavelmente o significado mais geral de "ótica", mas talvez possamos atribuir a descoberta a Brunelleschi e dizer que Alberti foi quem a desenvolveu e a interpretou. Os princípios básicos da perspectiva para o pintor do *Quattrocento* eram bastante simples, como tínhamos visto. As linhas paralelas que se distanciam do plano da superfície do quadro parecem se encontrar em um único ponto no horizonte, o ponto de fuga; ao contrário, as linhas paralelas ao plano do quadro não são convergentes. O modo pelo qual o pintor usava esses princípios para criar um espaço pictórico controlado geometricamente é mostrado na *sinopia* de um dos afrescos de Paolo Uccello (Il. 67). As linhas que formam um ângulo reto com a base do plano do quadro se encontram em um ponto de fuga ao centro do horizonte; de cada lado se encontram pontos de fuga para as linhas que formam um ângulo de 45 graus com o plano do quadro. As intersecções de umas com as outras determinam também a progressiva diminuição da unidade de medida escolhida em função do afastamento. O resultado constitui aquilo que Alberti definia como "pavimento", um tabuleiro regular que se afasta, formado por quadrados imaginários, que em muitos quadros eram reais, nos quais o pintor se baseia para calcular o tamanho de suas

peças, como fez Leonardo em seu desenho para o quadro *Adoração dos Magos* (Il. 68). O princípio era simples; a prática fazia surgirem as dificuldades ao nível de detalhes, em particular na reprodução correta dos objetos sólidos e complexos, e disso resultava uma grande simplificação do ambiente físico que o artista se preocupava em interpretar. Há muito mais ângulos retos, muito mais linhas retas e muito mais sólidos regulares nas pinturas do *Quattrocento* do que há na natureza ou tinha havido na pintura precedente. O que o jovem pintor devia agora aprender é mostrado em um contrato no qual o pintor paduano Squarcione se incumba, em 1467, de ensinar o filho de um outro pintor de Pádua, Ugucione:

... o sistema de um plano [*i.e.*, pavimento], bem delineado segundo o meu modo; e colocar as figuras sobre o dito plano, aqui e lá, em diversos lugares, e colocar os objetos sobre esse mesmo plano — cadeiras, bancos e casas; e ele deve aprender como construir essas coisas sobre o dito plano; e se deve ensinar como representar a cabeça de um homem em escorço...; e se deve ensinar o método para se pintar um corpo nu medido de frente e de costas; e como colocar olhos, nariz, boca e orelhas em uma cabeça de homem, medidos em seus lugares; e devo ensinar-lhe todas essas coisas tão minuciosamente quanto a mim será possível e o dito Francesco terá capacidade de assimilá-las...

A perspectiva sistemática traz consigo, de forma aparente e natural, a proporção sistemática: a primeira permite ao pintor resolver os problemas da segunda. Mas há um perigo, tanto para nós como para o aluno de Squarcione, que é o de considerar a “perspectiva” exclusivamente como um complexo de construções sistemáticas de linhas prospectivas, uma vez que elas são descritas convenientemente e ensinadas por meio de regras. A definição proposta por Manetti, com a qual havíamos iniciado, é mais ampla, e de fato, com ou sem um pavimento, a perspectiva do *Quattrocento* na sua melhor expressão é frequentemente intuitiva. Masaccio seguiu uma construção cuidadosa e detalhada na sua *Trindade* (Il. 64), calculada ostensivamente, ainda

que sem rigor absoluto, para ser admirada de um ponto de vista baixo, mas é claro que trabalhou com maior liberdade na capela Brancacci. Nós mesmos não temos necessidade de desenhar uma construção prospectiva do *Tributo* (Il. 65) para percebermos que o ponto de fuga se encontra atrás da cabeça de Cristo e reforça a focalização sobre a figura dele. Se devêssemos recorrer a esse esforço de representação prévia, tanto ao quadro como à nossa reação faltariam *facilita*.

FILIPPO LIPPI

Filippo Lippi era órfão e entrou para a ordem carmelita em 1421, com a idade de quinze anos, na mesma igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença, onde Masaccio estava, na época, pintando a capela Brancacci. Não se fala dele como pintor antes de 1430 e não se sabe quem foi seu mestre, embora freqüentemente se suponha uma lição com Masaccio. Trabalhou para a família Medici, que o ajudou em uma série de dificuldades pessoais, incluindo seu casamento com uma freira. Um grande número de pinturas em painel de Filippo Lippi sobreviveu. Sua obra mais ampla, realizada fora de Florença, é constituída de ciclos de afrescos nas catedrais de Prato (1452-1464) e Spoleto (1466-1469), onde faleceu. Certamente seu próprio filho Filippino e provavelmente também Botticelli foram seus alunos.

f. *Gratioso* — gracioso

A caracterização de Filippo Lippi, um pintor muito diferente de Masaccio, começa com uma palavra que constantemente oscilava entre um sentido mais objetivo e um mais subjetivo: 1. que possuía graça (*grazia*); 2. agradável em geral. O primeiro sentido era o mais difundido e preciso, mas o segundo atraía os intelectuais como Landino, pois a palavra latina *gratiosus* era comumente usada com esse

significado. Seria absurdo excluir qualquer um desses sentidos, embora *grazia* seja a idéia que teremos presente. É a qualidade pela qual é elogiado na epígrafe que o humanista Poliziano escreveu para ele:

CONDITUS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS

Aqui repouso, eu, Filippo, glória da pintura:
Ninguém ignora a maravilhosa graça (*gratia*) de minha mão.

No próprio Landino há um proveitoso entrelaçamento de dois significados que podemos tomar como ponto de partida, pois um outro artista, o escultor Desiderio da Settignano (1428-1464), é elogiado por sua “graça (*gratia*) extrema”. As pinturas de Filippo e os relevos de Desiderio dão uma junção imediatamente compreensível. Em nível mínimo, é claro que os dois artistas produziram retratos de meio-busto de Madonas, delicadas e elegantes, com fisionomias doces e graciosas (*gratiose*) em todos os dois sentidos do termo. Mas é mais interessante compará-los em um nível menos óbvio: por exemplo, podemos justapor os grupos de anjos do Tabernáculo de S. Lorenzo em Florença, esculpido por Desiderio (Il. 69), e as jovens figuras do afresco de Filippo representando *Salomé dançando diante de Herodes* — não somente a figura de Salomé, mas as jovens que ficam de cada lado da sala (Il. 70). Todas essas figuras aparentam graça (*gratia*) pura, e alguns anos mais tarde Leonardo indicou a fórmula para se realizar esse tipo de figura:

As diferentes partes do corpo devem estar acomodadas com graça (*gratia*), sem que percas de vista o efeito que desejas produzir na figura. Se desejas que a figura demonstre um charme elegante (*leggiadria*) debes fazer [1] os membros delicados e alongados, [2] sem fazer aparecer muito os músculos e [2a]

aqueles músculos que propositalmente queres demonstrar, faça-os doces, isto é, sem os marcar muito e com sombras somente leves, e [3] os membros, particularmente os braços, descansados — isto é, [3a] que nenhuma parte do corpo forme uma linha direta com o membro que lhe está próximo.

Começa-se a ver por que Filippo Lippi, tão dotado de graça (*gratia*), tinha menos relevo (*rilievo*) que Masaccio ou Castagno: as duas qualidades não são plenamente compatíveis. A fórmula de Leonardo e a prática comum de Desiderio e Filippo permitem uma descrição da graça (*gratia*) pictórica, mas não nos fornecem uma definição. É de se perguntar, aliás, se uma definição é desejável: mais tarde, no século XVI, filósofos e teóricos da arte tentaram com grande esforço definir graça (*grazia*) em termos neoplatônicos, e mais particularmente colocar em evidência em que ela difere de beleza, porém com resultados excessivamente elaborados e acadêmicos. Mas uma definição útil, e também apropriada ao contexto no qual se inseria Landino em 1480, era aquela dos críticos literários neoclássicos, seus colegas. Segundo eles, graça (*gratia*) era o resultado de (1) *varietà* e (2) *ornato*. E são precisamente essas duas qualidades que Landino mais adiante atribui a Filippo Lippi.

g. *Ornato* — ornamento

A maior dificuldade para se captar o sentido dado no Renascimento ao termo “ornamento” está no fato de que este evoca em nós a idéia muito forte de enfeites e ornamentos aplicados; para nós, ornamento (*ornato*) é um elemento decorativo. Mas no Renascimento isso era somente uma pequena parte discutível do ornamento (*ornato*), cuja extensão era muito mais vasta. Aqui, mais uma vez, é a crítica literária neoclássica que dá as mais claras formulações sobre o que era ornamento (*ornato*), especialmente no livro III da *Educação de um Orador*, de Quintiliano. Para os críticos literários, as duas pri-

meiras qualidades da linguagem eram a clareza e a precisão, insuficientes por si sós, contudo, para se obter um resultado brilhante, e tudo aquilo que se acrescentasse à clareza e à precisão era ornamento (*ornato*); Quintiliano afirmava que “é ornamento tudo aquilo que é mais que simplesmente claro e correto”. Boa parte daquilo que caracteriza uma produção artística é ornamento. Quintiliano apresenta uma lista de seus componentes gerais: sutileza, elegância, abundância, vivacidade, charme e minúcia (*acutum, nitidum, copiosum, hilare, iucundum, accuratum*). Tudo isso foi ainda subdividido e analisado mais ainda pelos teóricos da literatura, mas foi essa a noção geral de ornamento (*ornato*) que se espalhou para outras atividades, como por exemplo a pintura. Para Landino, as pinturas de Filippo Lippi e de Fra Angelico eram *ornato*, enquanto que a de Masaccio era sem *ornato* porque perseguia outros valores. Isso significa dizer que Filippo Lippi e Fra Angelico eram sutis, elegantes, generosos, alegres, charmosos e cuidadosos, ao passo que Masaccio sacrificava essas virtudes em favor de uma clara e correta imitação do real. É importante que se entenda que “sem *ornato*” é uma observação muito mas forte e mais interessante sobre Masaccio do que “não adornado” o seria para nós; Masaccio, do ponto de vista de Landino, excedeu ao se sacrificar muito. Tudo isso é muito genérico, obviamente, e assim está destinado a permanecer: o legítimo *ornato* é um elemento muito difundido através do estilo pictórico para que se possa isolá-lo como se faz com o *rilievo* ou a perspectiva. Mas é claro que quando o *Quattrocento* usava esse termo no contexto de motivos particulares nos quadros, pretendia muito freqüentemente se referir à atitude ou ao movimento de um figura. Alberti, por exemplo, sugere: “Que os movimentos de um homem (em oposição aos de um menino ou de uma jovem) sejam mais firmemente adornados (*ornato*) com belas poses, plenas de habilidade”. Nisso a Renascença estava próxima da Antiguidade clássica. Em uma passagem famosa Quintiliano, na tentativa de explicar o efeito produzido

em retórica pelas figuras de estilo, usa a imagem de uma estátua; a estátua rígida e ereta com os braços colados à figura, falta-lhe *gratia* e ornamento, ao passo que uma pose curva, móvel e variada é dotada de *gratia* e é o equivalente de uma prosa adornada. E isso talvez seja a imagem mental que mais se adapta ao nosso propósito: a figura decidida e ereta (Masaccio) é sem *ornato* (Il. 84), e a figura flexuosa que equilibra o grupo (Filippo Lippi) é *ornato* (Il. 71).

Landino nota também que Filippo Lippi se sobressaía em todas as formas de “ornamentos (*ornamenti*), quer fossem imitações da realidade ou inventados”. Pelo costume do *Quattrocento*, os ornamentos (*ornamenti*) estão geralmente mais próximos do que entendemos por ornamentos e motivos decorativos. Usados de modo apropriado e com moderação em figuras ou edifícios, tornam-se uma parte do *ornato*; Leonardo escreveu: “Nas pinturas de narrativa jamais aplica sobre tuas figuras e outros objetos tantos ornamentos (*ornamenti*) que ocultem a forma e a atitude dessas figuras ou a essência (*essentia*) desses objetos”.

h. *Varieta* — variedade

A clássica explicação quatrocentista sobre a variedade pictural, e que era também a mais familiar para Landino, figurava no tratado de Alberti, *Della pittura*, de 1435. Alberti se preocupou em aprimorar a noção de variedade e em diferenciá-la da pura e simples abundância de materiais. Ele estabeleceu portanto uma distinção entre os dois tipos de interesse: (1) abundância (*copia*), que é uma profusão de assuntos, e (2) variedade (*varieta*), que é, ao contrário, a diversidade de assuntos. Um quadro é “abundante” quando “nele se encontram misturados velhos, jovens, meninos, senhoras, moças, crianças, aves domésticas, filhotes de cachorro, pequenos pássaros, cavalos, ovelhas, edifícios, extensões de terra, e assim por diante”; o que nos faz lembrar da lista contida no contrato de Ghirlandaio-Tornabuoni de 1485 (p. 28). Tudo isso é bastante agradável, contanto que seja apropria-

do e não confuso; mas, diz Alberti, “desejaria que essa abundância fosse ornada (*ornato*) de uma certa variedade (*varietà*)”. A variedade é um valor absoluto, enquanto a abundância não o é, e, como explica Alberti, a variedade reside particularmente em dois fatores: primeiro em uma diversidade e um contraste de tintas, como já tínhamos visto (pp. 166-167); segundo e acima de tudo, em uma diversidade e um contraste de atitudes nas figuras representadas:

Algumas ficarão em pé e mostrarão inteiramente a face, com os braços elevados e as mãos abertas em sinal de alegria, mantendo-se sobre um pé. As outras terão o rosto voltado e os braços tombados, os pés juntos; e assim cada figura terá uma atitude e flexão de membros que lhe serão próprios; algumas estarão sentadas, outras ajoelhadas, outras deitadas. E se te for autorizado, que uma figura fique nua, e outras parcialmente vestidas...

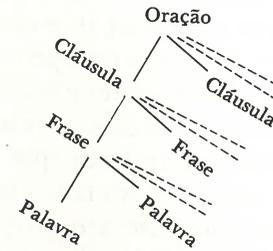
Um exemplo de variedade é o mosaico de *Navicella* (Il. 72)

no qual nosso pintor toscano Giotto coloca onze discípulos, todos movidos pelo medo ao ver um de seus companheiros caminhar sobre as águas, porque ele de fato representou cada figura com uma fisionomia e um gesto que indicam um estado de espírito perturbado, de tal modo que cada uma executava movimentos diferentes e assumia uma pose que lhe era particular.

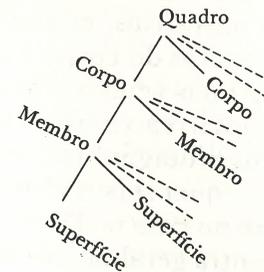
Existem pinturas de Filippo Lippi que são tão abundantes quanto variadas, mas são os quadros variados, porém com uma quantidade reduzida de elementos, que os críticos do *Quattrocento* mais admiraram: um desenho para uma *Crucificação* (Il. 73) ilustra perfeitamente o que Alberti e Landino entendiam por variedade de figuras. Há uma correspondência muito forte entre o valor atribuído à variedade na pintura e em outros campos da cultura do *Quattrocento* — tais como a crítica literária e certas conjecturas metafísicas que já examinamos (pp. 178-179).

i. *Compositione* — composição

O termo composição, entendido como harmonização sistemática de cada elemento em um quadro tendo em vista obter o efeito global desejado, foi inventado por Alberti em 1435: é dele que Landino deriva esse conceito. Alberti encontrou seu modelo na crítica literária clássica dos humanistas, para os quais composição (*compositio*) designava a maneira como uma oração era construída segundo quatro níveis hierárquicos:



Alberti transferiu o termo e o modelo para a pintura:



Os quadros são compostos de corpos, os quais são compostos de partes, que são compostas, por sua vez, de superfícies planas: as superfícies planas estão organizadas nos membros, os membros nos corpos, os corpos nos quadros. Com essa teoria o *Quattrocento* podia analisar a fundo a estrutura de um quadro, examinando minuciosamente sua articulação, rejeitando o supérfluo, e colocando em relação os meios formais com os fins narrativos. Constituía também o esquema imagi-

nativo segundo o qual o artista construía e o crítico julgava a variedade (*varietà*). De fato, os dois conceitos (*varietà et composizione*) são complementares: nem a variedade (*varietà*) centrífuga nem a composição (*composizione*) centrípeta são completas uma sem a outra. A composição (*composizione*) disciplina a variedade (*varietà*), e a variedade (*varietà*) alimenta a composição (*composizione*). Landino compreendeu isso e elogiou Filippo pela composição (*composizione*) e variedade (*varietà*) juntando os dois termos; e aqui temos uma correlação, pois ele elogia um outro artista, o escultor Donatello, pelas mesmas qualidades. Donatello é admirável em composição e em variedade (*mirabile in compositione et in varietà*). De início essa proximidade é desconcertante. O que têm em comum as eloqüentes e enérgicas figuras e os grupos de relevos de Donatello com o gracioso e reservado Filippo Lippi? Muito, em consequência disso, e Landino, que sabia fazer comparações profundas, nos incita a reconhecer entre eles uma real similitude subjacente. Esses dois artistas compuseram grupos nos quais várias figuras se combinam em grupos simétricos com resultados satisfatórios graças ao equilíbrio entre variedade e simetria (Ils. 74, 75). Ambos podiam atingir tudo isso para fins narrativos, criando uma composição rica e coerente de vários “movimentos do corpo e da mente” (Ils. 73, 76), na qual ambos incluíam algumas vezes um grande número de figuras. Ambos construíram mundos irreais mas perfeitamente compostos como pano de fundo para seus protagonistas, inserindo esse espaço composto até o fundo do quadro, quer sejam elementos como árvores ou rochas, como freqüentemente no caso de Filippo (Il. 85), ou fantasias arquitetônicas, como se encontra geralmente em Donatello (Il. 76). A oposição entre os dois artistas nos dá, portanto, oportunidade para constatar que o princípio de ordem comum a ambos (comparar Il. 74 com Il. 75; Il. 73 com Il. 76, e Il. 85 com Il. 76), à parte as semelhanças acidentais ou superficiais, consiste essencialmente de composição e de variedade (*composizione e varietà*). E, uma vez que tenhamos aprendido a reconhecer essa qualidade, teremos adquirido um dos princípios cognitivos de base do *Quattrocento*.

j. *Colorire* — colorir

Esse termo não significa “colorir” na acepção comum do termo, o qual se refere sobretudo às tintas. Um aspecto negativo do sistema crítico de Landino é o fato de ele nunca fazer um elogio ao pintor por sua cor enquanto tal, como a entendemos: para se encontrar esse gênero de coisa é preciso sair de Florença. Giammario Filelfo se dirige ao veneziano Gentile Bellini:

Veduta ho lopera tua col suo cholore,
La venustà col suo sguardo benegno,
Ogni suo movimento e nobile segno,
Che ben dimonstri il tuo gientil valore.

Vi tua obra com sua cor,
Sua formosura e seu olhar generoso,
Cada um de seus movimentos e gestos nobres,
Que bem demonstram teu grande mérito.

O contentar-se com uma impressão agradável denota uma sensibilidade mais ingênua e mais passiva que a de Landino. Por *colorire* Landino entende a aplicação de pigmento. Esse termo era usado algumas vezes em um sentido muito geral, quase equivalente a “pintar”; de acordo com o biógrafo Vespasiano da Bisticci, Federigo da Montefeltro, “por não encontrar na Itália mestres a seu gosto que soubessem colorir (*colorire*) em painéis a óleo, mandou buscar em Flandres”. Mas havia um sentido mais específico e mais interessante, o qual corresponde a algo que Landino tem em mente, e Piero della Francesca dá a isto uma definição em seu tratado *A Perspectiva do Pintor*: “Por *colorare* [*sic*] entendemos a aplicação de cores tais como aparecem nos objetos, com luzes e sombras que os transformam segundo sua claridade”. Em outras palavras, colorir (*colorire*) se sobrepõe parcialmente a relevo (*rilievo*) e coincide com a seção do tratado de Alberti que ele chama “Recepção de luz”. Para o pintor, o fenômeno da recepção de luz

sobre um objeto se apresentava como a arte de manipular o branco e o preto, de um lado, e o vermelho, azul, verde e as outras cores, de outro: tons e tintas. Mas colorir (*colorire*) atinge todo seu significado quando se contrapõe ao elemento que Landino cita em seguida, não a respeito de Filippo Lippi, mas de Andrea del Castagno, o desenho (*disegno*).

ANDREA DEL CASTAGNO

Castagno assinou alguns afrescos na igreja de S. Zaccaria, em Veneza, em 1442. Não se sabe quem foi seu mestre, nem exatamente quando nasceu, embora 1423 seja hoje considerado como a data provável. Por volta de 1444 retorna a Florença, e a partir desse momento sua principal atividade é representada por uma série de afrescos em S. Apollonia (*A Última Ceia, Crucificação, Sepultamento e Ressurreição* (Il. 77), cerca de 1445-1450), na igreja de SS. Annunziata (*S. Juliano, A Trindade com a Virgem, S. Jerônimo e uma Santa* (Il. 79)), na Vila Carducci, em Soffiano, fora de Florença (um ciclo de homens e mulheres famosos, hoje transferidos para S. Apollonia), e o retrato equestre de Niccolò da Tolentino na catedral, em 1456. Faleceu em 1457.

k. *Disegnatore* — desenhista

O termo estava associado à representação de um objeto com as linhas do contorno contraposta à dos tons. Francesco da Buti, um comentar de Dante do fim do século XIV, disse: “[Giotto] foi um mestre do pincel — isto é, um pintor completo (*dipintore*) — assim como do lápis (*stile*) — isto é, um bom desenhista (*disegnatore*) com lápis em painéis”. Isso nos leva imediatamente à distinção entre desenho (*disegno*) e colorir (*colorire*). Cennino Cennini, em seu manual, escreveu: “Os fundamentos da arte da pintura e o princípio de todos esses trabalhos feitos a mão são o desenho (*disegno*) e o colorir (*colorire*)”. Colorir (*colorire*) (Filippo Lippi) é associado a pincel, tons, representação das superfícies, relevo (*rilievo*); desenho (*disegno*) (Castagno) é

associado a lápis, linhas, representação de contornos, perspectiva. E nós mesmos podemos ver o desenho (*disegno*) puro e simples de Castagno isolado do resto de sua arte, uma vez que a sinopse de alguns dos seus afrescos de Sant'Apollonia foi descoberta em 1953, sob a camada de reboco do afresco. Os dois soldados em primeiro plano da *Ressurreição* (Il. 77) ilustram bem o Castagno desenhista (*disegnatore*) — onde são as linhas do desenho que definem as formas e as suas posições no espaço, indicando com precisão os contornos que essas formas e seus elementos apresentam ao observador. Vê-se por que Landino o elogiava por essa qualidade. Alberti — que geralmente chamava desenho (*disegno*) “circunscrição”, segundo a terminologia latina — notava que “é talvez mais útil exercitar-se o relevo (*rilievo*) do que o desenho (*disegno*), o que soa um tanto insólito, dada a sua preocupação com a perspectiva dos contornos. Mas ele pensava provavelmente em um tipo de pintor do Norte da Itália que trabalhava principalmente com contornos, deixando que a sugestiva delicadeza de seu desenho (*disegno*) e a precisão meticulosa de suas linhas induzissem o observador a completar em sua mente o relevo das superfícies que o pintor não havia definido em cada detalhe. Pisanello era um pintor desse gênero (Il. 42), e foi justamente elogiado por Angelo Galli no poema que já vimos (p. 76) pelo seu desenho (*disegno*) (não por seu colorir [*colorire*], nem por seu relevo [*rilievo*]). Na primeira metade do *Quattrocento* essa convenção do desenho (*disegno*), ágil e claramente popular, era eficaz para concorrer com a pintura tonal florentina, e Alberti se deixou apanhar pela ambigüidade do termo *disegno*. Piero della Francesca tentou esclarecer o equívoco separando nitidamente o aspecto perspectivo do desenho (*disegno*):

A pintura contém três elementos principais, os quais chamamos desenho (*disegno*), proporção e colorir. Por desenho (*disegno*) entendemos os perfis e os contornos que circunscvem os objetos. Por proporção entendemos os perfis e os contornos executados proporcionalmente segundo seus lugares respec-

tivos. Por colorir entendemos a maneira como as cores se mostram efetivamente sobre os objetos, com as luzes e sombras que os transformam segundo sua claridade.

A dicotomia entre desenho (*disegno*) e colorir (*colorire*), entre linhas e tons — uma tendenciosa simplificação da experiência visual — está inscrita profundamente, desde algum tempo, na cultura visual européia; produz em nós uma sensibilidade curiosamente desdobrada, *à la* Jekyll e Hyde, separando-nos daquilo que é representado, por exemplo, pela pintura e a crítica chinesa. Foi a Renascença que deu a essa atitude analítica suas formulações sistemáticas e que fez do desenho e da pintura, dos contornos e das superfícies, das linhas e dos tons o “fundamento da arte da pintura” tal como foi ensinada e como é observada hoje.

1. *Amatore delle difficoltà* — amante da dificuldade

A execução de coisas difíceis era valorizada em si mesma como uma demonstração de habilidade e de talento. Na época de Landino, Lorenzo de' Medici, por exemplo, louvava a forma do soneto “invocando sua dificuldade — uma vez que a grandeza (*virtù*) de uma realização consiste, de acordo com os filósofos, em sua dificuldade”. Isso valia igualmente para a pintura, e aqui estamos de novo muito próximos da exigência dos clientes por uma habilidade que fosse visível: um pintor publicamente reconhecido como quem ama e supera as dificuldades com sucesso é alguém cuja habilidade é publicamente perceptível. Castagno é também fácil no fazer (*facile nel fare*), assim como Masaccio também o era, mas não há qualquer contradição aqui. A ação é difícil (*difficile*), o agente é fácil (*facile*): o bom pintor faz com facilidade coisas difíceis. Esse falso paradoxo fascinava os críticos da Renascença, e um escritor do século XVI, Lodovico Dolce, serviu-se disso para diferenciar os estilos de Michelangelo e Rafael: Michelangelo procurava sempre a *dificuldade* em suas obras, enquanto que Rafael, ao contrário, procurava a *facilidade* — coisa difícil de se conseguir”. É um trocadilho de palavras que se tenta evitar hoje, qualifi-

cando talvez a ação como difícil e complexa, mas falando do agente como, por exemplo, fluente ou hábil. Mas em que consistiam essas dificuldades da arte que Castagno tinha a reputação de apreciar tanto? O amigo de Landino, Antonio Manetti, em sua biografia de Brunelleschi falou do concurso organizado em 1401 para as portas do Batistério em Florença; Brunelleschi foi um dos que submeteram um projeto em baixo-relevo de *O Sacrifício de Isaac* (Il. 78), que mostrava claramente as dificuldades. Todos os juízes

ficaram estupefatos ao ver as *dificuldades* que ele havia se imposto — a pose de Abraão, a posição de seu dedo sob o queixo de Isaac, a vivacidade de seu movimento, a sua vestimenta e a sua maneira de se portar, e a delicadeza do corpo do jovem Isaac; e a postura e as vestes do Anjo, e seu gesto e seu modo de agarrar a mão de Abraão; e a pose, o modo e a delicadeza do homem que retira um espinho de seu pé, e também a do homem abaixado que está bebendo. Eles estavam estupefatos ao ver quantas *dificuldades* comportavam aquelas figuras, e quão bem preenchiam suas funções...

As “dificuldades” de Brunelleschi eram explorações de habilidade, com uma função precisa de *tours de force*, que colocavam a narrativa em evidência, evitando visivelmente as soluções banais: a mão de Abraão sobre a garganta de Isaac e a mão do Anjo sobre o punho de Abraão são observadas primeiro como um toque de virtuosidade e depois então como um momento forte da narrativa. As dificuldades que Castagno também se impôs não eram estéreis processos de destreza, mas da mesma forma artifícios intensos para enfatizar a narrativa, e segundo Landino, esses consistiam sobretudo em seus escorços.

m. *Scorci* — escorços

O escorço é a dificuldade privilegiada por Castagno. Em seu afresco *A Trindade adorada pela Virgem, São Jerônimo e uma Santa* (Il. 79), o extraordinário escorço da Trindade e o modo análogo de acentuar pela técnica o rosto das três figuras adoradas constituem a base

principal da narrativa. Esse procedimento substitui a acentuação pela aplicação de outro; seu caráter circunscrito, a idéia de que a dificuldade ou a habilidade são coisas que se aplicam em determinados pontos é uma sobrevivência de uma forma de sensibilidade que enfatizava o emprego do outro, o qual estava sendo substituído por uma nova forma de sensibilidade que valorizava a habilidade. Esse recurso foi considerado no final da Renascença tão desagradável quanto o uso do ouro o foi para o *Quattrocento*. Os escorços (*scorci*) são uma aplicação particular da perspectiva. Landino dizia de Paolo Uccello que ele “era habilidoso nos escorços (*scorci*) porque entendia bem de perspectiva”: a perspectiva é, portanto, a ciência ou a teoria, e os escorços (*scorci*) a manifestação específica dessa prática. De fato, um quadro pode ser realizado segundo as regras da perspectiva sistemática sem ter qualquer escorço bastante estridente que justifique comentário: *O Tributo*, de Masaccio (Il. 65), é um exemplo. Um quadro pode também apresentar escorços (*scorci*) vistosos sem se ater a qualquer método preciso de construção prospectiva: o rosto do escudeiro que se ocupa das esporas do jovem Rei Mago ao centro da *Adoração dos Magos* (Il. 21), de Gentile da Fabriano, é o resultado de um artifício comum à pintura gótica tardia, aprendida e ensinada a partir de um modelo de composição e não de um método. Mas na prática o termo escorço (*scorci*) com freqüência se reveste de dois tipos de interesse. O primeiro consiste no escorço propriamente dito — um objeto longo, visto a partir de uma de suas extremidades, de tal modo que aos olhos se apresenta como curto, e esse exercício mental de se deduzir o longo do curto traz um certo prazer. O segundo marca uma visão insólita. Um rosto humano, quando visto a partir de um ponto situado no mesmo nível, de frente ou de perfil, é apenas menos reduzido que um rosto visto do alto ou de baixo; mas a representação deste último é menos comum e chama mais facilmente nossa atenção. Notamos o escorço do nariz visto do alto mais do que notamos o escorço da orelha de uma

cabeça vista de frente, pois temos que fazer um pouco mais de esforço para reconhecê-lo, e o êxito nos dá satisfação. Esses dois tipos de interesse se encontram reunidos na obra de Castagno *A Trindade*, por exemplo, e mais precisamente na figura de seu Cristo. E é essencial que se compreenda que a dificuldade é qualquer coisa que deve colocar à prova tanto o observador quanto o artista: os escorços (*scorci*) e outras técnicas do mesmo tipo eram considerados como difíceis de se ver e compreender, uma vez que a habilidade do pintor exigia habilidade da parte do observador. Era o esforço requerido que chamava a atenção. Uma diferença fundamental entre o *Quattrocento* e o século XVI consiste no fato de que o primeiro percebeu isso, enquanto que o segundo, com seu gosto por suavidade, não o fez. No *Dialogo della pittura* (Diálogo da Pintura), de Lodovico Dolce, de 1557, o personagem ingênuo de Fabrinni replica ao culto Aretino dizendo: “Ouvi dizer que os escorços (*scorci*) são uma das principais dificuldades da arte. Portanto suponho que quanto mais o pintor introduzi-los em sua obra, mais elogios merecerá”. É uma caricatura da atitude do *Quattrocento*, e Aretino o corrige. É verdade, ele diz, que os escorços (*scorci*) não podem ser feitos sem uma grande habilidade, e o pintor deveria usar desse procedimento “para demonstrar que é capaz disso”. Mas deveria fazê-lo somente excepcionalmente: “Os escorços (*scorci*) são entendidos por um pequeno número de amadores, e de fato agradam a poucos; mesmo para o observador esclarecido são algumas vezes mais irritantes do que agradáveis”. Vasari, que adotava o mesmo ponto de vista, condenava os escorços (*scorci*) nos pintores do *Quattrocento*, como Castagno, por serem demais estudados e forçados, “eram tão penosos para se olhar quanto eram difíceis de se executar”.

n. *Prompto* — rápido

Leonardo da Vinci advertia o pintor: “... se tu desejas agradar àqueles que não são mestres em pintura, teus quadros deverão conter

poucos escorços (*scorci*), pouco relevo (*rilievo*) e pouca rapidez (*prompto*) no movimento”. Landino já havia dito que Castagno era um amante de dificuldades, e havia chamado nossa atenção para seus escorços (*scorci*) e relevos (*rilievo*); qualificando-o de vivo e rápido (*vivo* e *prompto*), ele completa sua caracterização do artista como o pintor dos pintores, o artista que era apreciado por aqueles que sabiam reconhecer o talento artístico. Landino atribui a mesma qualidade a outros dois artistas. Na obra *Navicella*, de Giotto (Il. 72), cada um dos apóstolos “tem gestos vivos e rápidos” (*vivo* e *prompto*); Donatello é rápido (*prompto*) e dá prova de uma grande vivacidade (*vivacità*) tanto no arranjo como na disposição das figuras (Il. 76). O *Davi* de Castagno (Il. 80) manifesta em atitude as qualidades de vivacidade (*vivo*) e de rapidez (*prompto*), que tem em comum com Giotto e Donatello. O caráter *prompto* se traduz por uma forte diversificação da figura, uma maneira mais sugestiva de representar certos movimentos, com relação à graça (*gratia*) de Filippo Lippi, por exemplo, mas os termos têm em comum uma coisa muito importante. Ambos se revestem de um certo grau de fusão, provavelmente mais inconsciente que consciente, entre os dois movimentos — o movimento representado das figuras do pintor, naturalmente, mas também o movimento da mão do pintor tal como é suposto. Leonardo fala de graça (*gratia*) como de uma qualidade das figuras pintadas; o epitáfio de Filippo Lippi fala de graça (*gratia*) de sua mão. Landino se refere aos movimentos rápidos (*prompto*) dos apóstolos de Giotto; Alberti cita esse termo para explicar a origem da facilidade, “diligência e presteza”: “O espírito agitado e aquecido pelo exercício torna-se muito rápido (*prompto*) e ágil em seu trabalho, e a mão acompanha velozmente quando é guiada por um espírito cujo método é claro”. É uma vez mais a visão típica do *Quattrocento* de uma relação direta e imediata entre o espírito e o corpo: como o movimento de uma figura exprime diretamente pensamento e sentimento, o movimento da mão do pintor reflete diretamente sua

mente. Quando Landino diz que Filippo Lippi é gracioso (*gratioso*) ou que Castagno é rápido (*prompto*) é impossível excluir qualquer dos dois sentidos. Essa ambigüidade não é um problema, a menos que se procure fazer uma distinção que era estranha ao próprio *Quattrocento*. Ao contrário, a fusão entre os dois sentidos é a chave que permite compreender como o *Quattrocento* concebia o estilo pessoal — gracioso (*gratioso*) ou rápido (*prompto*), ar viril (*aria virile*) ou ar doce (*aria dolce*); estilo ou ar (*aria*) é algo que se situa entre o movimento das figuras e o movimento do pincel.

FRA ANGELICO

Fra Giovanni da Fiesole tornou-se um frei dominicano em Fiesole em 1407, quando tinha cerca de 20 anos, e esteve sujeito à influência de Giovanni Dominici, um grande professor dominicano, que incluía também, entre seus alunos, Santo Antonino, mais tarde arcebispo de Florença. Parece ter-se voltado tardiamente para a pintura. A primeira encomenda registrada, de que se tem notícia, foi em 1433, a *Madona da Confraria dos Fabricantes de Linho* (Il. 3), atualmente em S. Marco, em Florença. A partir de 1436 pintou muitos afrescos no convento de S. Marco (Il. 31). De 1446 aproximadamente até a sua morte em Roma, em 1455, dedicou dois longos períodos a pintar no Vaticano, onde se encontram ainda os seus afrescos na capela de Nicolau V.

o. *Vezzoso* — gracioso

Essa palavra é de fato intraduzível. John Florio, no primeiro dicionário italiano-inglês (1593 e 1661), se empenhou muito em lhe propor sinônimos:

Vezzoso — libertino, gracioso, atordoante, fantasioso, alegre, folgazão, jovial, encantador, mimoso, tímido, delicado, vivo, agradável, afetado.

Isto testemunha bem o caráter evasivo do termo. Um *vezzo* era uma carícia e, por extensão, um deleite; *vezzoso* significava delicioso no sentido de carinhoso. Não era uma qualidade máscula e, em certos contextos, não era nem mesmo uma virtude. Embora Boccaccio falasse com aprovação de *vezzose donne* (damas encantadoras) e de *vezzosi fanciulli* (jovens encantadores), um homem *vezzoso* era excessivamente delicado e afeminado. Landino não se refere a um homem — se bem que sua sintaxe possa fazer pensar que sim — mas ainda uma vez de uma qualidade que se situa a meio caminho entre o que caracteriza a habilidade de Fra Angelico e o caráter das figuras humanas que ele representa. Como no caso de graça (*gratia*), há no texto de Landino uma referência a Desiderio da Settignano (Il. 69), o qual é também *vezzoso*. Talvez pudéssemos traduzir essa expressão por aproximadamente “alegre e encantador” (para ficar com os qualificativos propostos por Florio). Mas a que tipo de qualidades formais em Fra Angelico esse termo se refere precisamente? Deixando de lado o caráter obviamente alegre e encantador das figuras assim como dos anjos dançando em seus quadros, é provável que o termo esteja se referindo especialmente aos valores tonais de sua obra. Ao menos, é nesse tipo de contexto que Alberti decidiu usar o termo. Ele se preocupava com que o pintor não enfatizasse excessivamente o contraste tonal de luzes e sombras, particularmente das luzes, acrescentando muito branco ou preto às suas cores:

Deve ser censurado e muito o pintor que usa imoderadamente o branco e o preto ... Seria uma boa coisa se o branco e o preto fossem feitos de pérolas ... pois, aí então, os pintores seriam tão econômicos e moderados com essas cores como se deve, e suas obras seriam muito mais verdadeiras, mais doces e mais *vezzoso*.

A base de tudo isto era um fator fisiológico; em um tratado popular do *Quattrocento*, Girolamo di Manfredi havia explicado:

Por que vemos melhor o verde do que o branco e o preto: todo extremo enfraquece nossa percepção, ao passo que o moderado e o temperado a fortalecem, uma vez que os extremos afetam imoderadamente o órgão da percepção. Assim, o branco provoca um efeito de expansão, enquanto que o preto forte leva a uma contração excessiva. Em compensação, uma cor média, como o verde, tem um efeito temperado, não provocando nem expansão nem contração muito fortes, e por isso fortalece nossa visão.

Neste sentido particular, de um estilo no qual fortes extremos tonais não nos são muito agressivos, *vezzoso* é claramente uma autêntica descrição da pintura de Fra Angelico (Il. 24 (d)) — assim como também da escultura de Desiderio, de relevo pouco marcado e suave; ambos evitam os fortes contrastes de pintores mais preocupados com relevo (*rilievo*), como Castagno. *Vezzoso* significa tanto suavemente como alegremente encantador.

p. *Devoto* — devoto

Com uma palavra como essa, o problema é evitar dois riscos, a pouca ressonância que os termos “devotado” ou “devoto” têm para nós e a sua superinterpretação. Em primeiro lugar, o que era devoção? Fra Angelico certamente e Landino provavelmente teriam se referido à clássica exposição feita por São Tomás de Aquino: devoção é a consciência e a vontade de voltar sua mente para Deus; seu instrumento específico é a meditação; seu resultado é uma combinação de alegria diante da bondade de Deus e de tristeza diante da inadequação humana. Mas como o caráter devoto (*devoto*) se manifesta especificamente nas produções artísticas que são sempre exposições de assuntos religiosos? Aqui é útil lembrar a classificação dos sermões medievais tardios e da Renascença; havíamos visto que a relação entre pregação

e pintura era muito estreita e as categorias dos sermões são muito significativas:

Há quatro tipos de sermões ... O primeiro é de uma precisão rigorosa (*subtilis*) e é destinado àqueles que são sábios e especialistas na arte da teologia. Sua função é explorar os assuntos em seus aspectos mais sutis. O segundo é de um acesso mais fácil (*facilis*), e é endereçado aos neófitos em matéria de teologia. Sua função é tratar os assuntos a fundo. O terceiro é o mais elaborado (*curiosus*) e é destinado àqueles que buscam a ostentação; sendo inútil, deveria ser evitado. O quarto estilo é o mais devoto (*devotus*) e se assemelha aos sermões dos santos lidos nas igrejas. É o mais facilmente compreendido e se aplica bem ao papel de edificar e instruir as pessoas ... Os padres e os santos doutores da Igreja, Santo Agostinho e outros santos, mantinham esse estilo. Eles evitaram a elaboração e nos relataram suas inspirações divinas através de um discurso coerente...

Esse é bem o tipo de contexto do qual Landino parece ter emprestado seu termo. Desse modo temos um estilo contemplativo, que une alegria e tristeza; certamente não elaborado e intelectualmente sem pretensão; “facilmente compreendido e conveniente para a edificação e instrução do povo”. Seria difícil constatar que essa definição pode ser aplicada à descrição da cor emocional de Fra Angelico (Il. 81). Mas a quais qualidades pictóricas precisas isto corresponde? Em termos positivos, naturalmente ao gracioso (*vezzoso*), ao sentido de ornamento (*ornato*) e à facilidade (*facilita*) que Landino atribui também a Fra Angelico; em termos negativos à ausência de dificuldades específicas (*difficulta*) — escorços (*scorci*) acentuados, relevo (*rilievo*) marcado, ou ainda rapidez nos movimentos (*prompti*) — que ele não lhe atribui. Aquilo que não se encontra na pintura de Fra Angelico é considerado como algo ao qual ele renunciou voluntariamente, assim como Masaccio, que intencionalmente renunciou ao ornamento (*ornato*): o termo *devoto* é da mesma ordem que o termo *puro* aplicado a Masaccio, e o fato de o primeiro pertencer à classificação dos

sermões cristãos e o segundo à retórica clássica faz parte da riqueza e da segurança crítica de Landino.

Puro, fácil, gracioso, adornado, variado, rápido, alegre, devoto; relevo, perspectiva, coloração, composição, desenho, escorço; imitador da natureza, amante de dificuldades. Com tais termos Landino oferece uma bagagem conceitual de base para se apreender a qualidade pictural do *Quattrocento*. Seus termos têm uma estrutura: alguns se opõem, ou se aliam, se contraem ou se sobrepõem. Não seria difícil traçar um diagrama no qual essas relações estivessem registradas, mas o diagrama sugeriria uma rigidez sistemática que os termos na prática não têm e não deveriam ter. Podemos hoje usá-los como um complemento e um estímulo e, naturalmente, não como um substituto para nossos próprios conceitos; eles nos darão alguma garantia de não perder completamente de vista a idéia que os próprios pintores tinham daquilo que faziam. As intenções do *Quattrocento* eram expressas segundo os termos quattrocentistas e não segundo os nossos.

Termos como os que Landino usa apresentam a vantagem de encarnar em si a harmonia que existia entre os quadros e a sociedade da qual emergiam. Alguns desses termos colocam a percepção que o público tinha dos quadros relacionada com o que pensavam os artistas em seus ateliês: “perspectiva” ou “desenho”. Outros colocam essa experiência pictural do público relacionada com a experiência de outros aspectos da vida do *Quattrocento*: “devoção” ou “graça”. E outros ainda sugerem a existência de uma força que estava lentamente mudando a consciência literária da época.

Pois há aqui um âmbito metafórico, muito importante para Landino, que não foi abordado no capítulo II. Categorias como “puro” ou “ornado” ou “composição” emprestam ao sistema clássico de crítica literária uma categorização complexa e bem elaborada da atividade humana, a qual os humanistas como Landino se dedicaram com grande empenho. O capítulo II não se ocupou disso porque a maior

parte dos banqueiros que freqüentavam a igreja e dançavam não era constituída de estudiosos humanistas; isso era uma capacidade típica dos homens de cultura. Mas no decorrer da Renascença parte deste vocabulário reservado à crítica artística e ao estudo da atividade humana se difundiu a partir dos estudiosos e dos escritores para outras pessoas. O banqueiro se põe a empregar muitos desses termos e conceitos sem ter qualquer consciência particular de sua origem clássica. Esse processo constituiu uma parte importante da duradoura influência clássica sobre a cultura europeia na Renascença, mais importante que outros elementos mais aparentes: a experiência era progressivamente recategorizada — através de sistemas de palavras que a dividiam segundo outros modelos — e assim reorganizada. Um aspecto dessa reorganização consistia em reunir as diferentes artes em um mesmo sistema de conceitos e termos: *ornato*, no sentido que definimos, se aplicava à pintura, à música, às maneiras, assim como à literatura. A afinidade que tudo isso estabelecia entre as diferentes artes era algumas vezes ilusória, mas afetava consideravelmente sua prática. O emprego que Landino faz de “puro”, “ornado” e “composição” para um público composto de gente comum representa uma pequena parte desse vasto processo.

5. Este livro começou enfatizando que as formas e os estilos de pintura refletem o ambiente social; boa parte do livro é dedicada ao exame dos aspectos práticos e convenções sociais que podem aguçar nossa percepção em relação aos quadros. Logo, é simétrico e conveniente terminá-lo revertendo a equação — e sugerir que as formas e os estilos de pintura podem apurar a percepção que temos da sociedade. Metade do objetivo do exercício tem sido mostrar de maneira implícita que é bem assim.

Seria absurdo exagerar as possibilidades, mas estas são reais e resultam do fato de que os principais materiais de história social são

muito escassos: consistem em uma massa de palavras e em alguns poucos dados cifrados — em especial no caso da Renascença. Tais palavras e cifras abrangem, de modo repetitivo, certos tipos de atividades e experiências, deixando outras de lado. Grande parte da experiência mais importante não pode ser adequadamente traduzida em palavras ou números, como todos sabemos, e por isso não aparece nos documentos existentes. Além disso, muitas palavras da Renascença sobre as quais devemos nos apoiar estão hoje quase em completo desuso: é difícil compreender o que era importante na Renascença através do vocabulário de Maquiavel, porque muitas outras palavras, comentários e reformulações serão sucessivamente inseridas. É muito difícil ter uma idéia do que significava ser uma pessoa de um certo tipo, em uma certa época e em um certo lugar.

E é aqui que o estilo pictural é útil. Uma sociedade desenvolve suas próprias capacidades e seus próprios hábitos, os quais têm uma dimensão visual, uma vez que o sentido da visão é o principal órgão de experiência, e essas capacidades e hábitos visuais tornam-se parte integrante do meio de expressão do pintor; da mesma forma, um estilo pictural dá acesso às capacidades e aos hábitos visuais e, através destes, à experiência social típica de uma época. Um quadro antigo é um documento de uma atividade visual. Deve-se aprender a lê-lo, da mesma forma que se deve aprender a ler um texto proveniente de uma outra cultura, mesmo quando se conhece, de forma limitada, a língua: tanto a língua como a representação pictural são atividades convencionais, e há várias formas, que devemos evitar, de se servir dos quadros com resultados desastrosos. Não se deve abordar a pintura de forma vulgar e estreita, como simples história social ilustrada, apta a fornecer imagens do tipo “um negociante da Renascença cavalgando em direção ao mercado” e assim por diante; evitando ainda, com relação a isso, fazer analogias fáceis entre ambientes “burguês” e “aristocrático”, de um lado, e estilos “realista” ou “idealista”, de

outro. Mas se abordados de modo correto — isto é, no interesse do assunto, seguindo o método adotado neste livro — os quadros se tornam documentos tão válidos quanto qualquer carta ou registro paroquial. Se observarmos que a pintura de Piero della Francesca exprime seu interesse pelos problemas de medidas e proporções, que os sermões religiosos inspiraram os quadros de Fra Angelico e que a pintura de Botticelli é inspirada na dança, colocaremos em evidência algo que se refere não somente aos pintores em si, mas também à sociedade em que viviam.

Todas essas considerações podem parecer irremediavelmente inconsistentes para aqueles que se dedicam ao estudo de cartas e registros paroquiais. É certo que são de natureza bem diferente: aquilo que oferecem é a possibilidade de intuir como seria, por seu intelecto e sua sensibilidade, uma pessoa do *Quattrocento*. A imaginação histórica deve nutrir-se de análises desse tipo, e o elemento visual é aqui o completo natural para o verbal. Mas o melhor é deixar a palavra final a Feo Belcari, de Florença, e retomar os primeiros versos de sua peça *Abraão e Isaac*, representada em 1449:

Lo Occhio si dice che e la prima porta
Per la quale lo Intellecto intende e gusta.
La secunda e lo Audire con voce scolta
Che fa la nostra mente essere robusta.

O olho é chamado a primeira de todas as portas
Por onde o Espírito pode aprender e degustar.
O ouvido vem em segundo, tendo a palavra por guia
Que dá à Mente força e vigor.