

RENASCIMENTO ITALIANO



Ensaio E Traduções

NAU
E D I T O R A

RENASCIMENTO ITALIANO



Ensaio E Traduções

Organização:
Maria Berbara

com a colaboração de:
Leidiane Carvalho
Raphael Fonseca
Fernanda Marinho

NAU
E D I T O R A

© Copyright 2010 by NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 - Rio de Janeiro (RJ)
Tel: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

Editoras:

Angela Moss e Simone Rodrigues

Projeto Gráfico:

Gabriela Werneck

Design Capa:

Paulo Mariotti e Elisabeth de Gail

Revisão de texto:

Fernanda Marinho, Leidiane Carvalho, Raphael Fonseca

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATONACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ
R327

Renascimento italiano : ensaios e traduções / organização: Maria Berbara;
com a colaboração de: Leidiane Carvalho, Raphael Fonseca, Fernanda
Marinho. - Rio de Janeiro : Trarepa, 2010.

il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-85936-86-0

1. Arte renascentista. 2. Renascença - Itália. 3. Arte - Itália - História.
I. Berbara, Maria, 1968 - II. Carvalho, Leidiane. III. Fonseca, Raphael. IV.
Marinho, Fernanda.

10-4541.

CDD: 709.45

CDU: 7.034(450)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita das Editoras.

1ª edição - 2010

As Origens Mediterrâneas do Renascimento

Luiz Marques

Não se deve pensar que o Renascimento é assim chamado “apenas” porque recuperou na medida do possível os modelos poéticos, retóricos, filosóficos e visuais da civilização greco-romana. Ele é certamente, e antes de tudo, isso mesmo, e essa operação, de *per se*, basta para lhe garantir uma posição excepcional na história da cultura ocidental. Mas como toda tentativa de reapropriação do passado é, inevitavelmente, uma recriação do passado segundo a perspectiva do presente, ao tentar reconquistar para si o mundo antigo, o Renascimento criou uma ideia do mundo antigo que, por sua vez, gerou as coordenadas mentais do mundo moderno. A ideia em história é mais importante que o fato, que a pedra. Se não fosse assim, por que Florença, obviamente muito menos rica que Roma em vestígios do mundo romano, seria a pioneira desse processo? Aliás, a relativa escassez florentina de vestígios do passado pôde ser mais estimulante que a abundância romana desses vestígios, pois a escassez permite mais liberdade de “invenção” da memória. Não esqueçamos que em história, a memória de um fato é, em si, insignificante. O que é relevante, o que faz o mundo dos homens mover-se, é o conteúdo emocional de que o fato pode ser suporte. Em física, o significado da repetição de um evento é ínfimo, para não dizer nulo. Quando uma pedra cai de novo, esse evento apenas confirma pela enésima vez a lei da gravidade. Em história, na experiência humana constituída pela dimensão afetiva da memória, toda recorrência, toda repetição de um fato,

de uma ideia, de um enunciado, de uma obra de arte, nada tem de uma repetição, pois o simples fato de ser percebido como um *re-acontecimento*, um *re-nascimento*, muda seu significado e o faz algo de irredutivelmente novo. As vanguardas modernistas, obcecadas pelo novo, esqueceram-se de que é impossível repetir. Nas páginas que se seguem, procuraremos demonstrar de modo circunstanciado como a modernidade nasce das diversas reações químicas do antigo fecundado pelo novo na história da arte e das ideias dos séculos XIII e XIV. Deve-se, com efeito, começar pelo começo, isto é, pelos artistas que desencadearam esse processo: Nicola Pisano, seu filho Giovanni Pisano, Cimabue e, naturalmente, Giotto. Os protagonistas desses primórdios da Idade Moderna são, como é fácil entender, italianos. Mas não apenas. A Itália mostra o caminho, mas se trata até certo ponto de uma estrada de mão dupla, pois as elites, os literatos e os artistas italianos apreciam, acolhem e se deixam influenciar pela poesia, pela música e pela arte das cortes da Catalunha e de Castela, pelas cidades setentrionais, pela sofisticação extrema da corte da Borgonha, pela poesia *troubadour* francesa e sobretudo provençal e, enfim, pela perícia técnica dos artesãos alemães.

O Renascimento elaborou os elementos necessários para sua própria compreensão. Seus modelos antigos e suas origens medievais foram analisados por seus próprios historiadores. Maquiavel em sua obra *A Primeira Década de Tito Lívio* explora como a antiga República romana pode fornecer modelos de compreensão da situação histórica por ele vivida. Por outro lado, faz notar na *História de Florença* como a história florentina do seu século deita raízes na Toscana do século XIII, e não por acaso sua biografia de Castruccio Castracani (1281–1328) mostra em estado de nascimento as virtudes exemplares do *condottiere* moderno. Da mesma maneira, os grandes literatos italianos dos séculos XV e XVI, de Poliziano a Cristoforo Landino e a Pietro Bembo, compreendem bem como o destino da expressão poética italiana havia-se formulado entre os séculos XIII e XIV, na encruzilhada entre a aspereza conceptista de Dante (1265–1321) e a elegância suprema e algo melancólica de

Petrarca (1304–1374), que sonha com uma Roma antiga entre as púrpuras cardinalícias da corte dos papas de Avignon.

Tanto quanto na política e na literatura, o Renascimento nas artes visuais “começa” bem antes do Renascimento, isto é, no século XIII, e aqui, mais uma vez, essa percepção das raízes é mérito de um historiador do próprio Renascimento: Giorgio Vasari (1511–1574), que inicia justamente com uma biografia de Cimabue (c. 1240–1302) suas *Vidas dos mais insignes Arquitetos, Pintores e Escultores de Cimabue aos nossos dias*, publicadas pela primeira vez em 1550 e, em uma versão muito ampliada e revista, novamente em 1568. Em suma, o Renascimento não precisou aguardar as grandes matrizes interpretativas formuladas pela historiografia do século XIX¹ para se compreender como uma unidade histórica de três séculos, um percurso que tem início no terceiro quarto do século XIII e que se debate em uma terrível crise de identidade, de autonomia política e de hegemonia cultural ao longo do terceiro quarto do século XVI. Mas as origens de um fenômeno histórico tão complexo como o Renascimento devem por força ser tão complexas quanto o fenômeno de que são origem. E, de fato, uma das características essenciais da cultura no século XIII, especialmente nas regiões banhadas pelo Mediterrâneo, é seu caráter coral. Sabemos hoje, graças aos his-

¹ Tais matrizes são elaboradas prevalentemente, como se sabe, por uma plêiade de historiadores de cultura alemã, dentre os quais quatro ao menos devem ser lembrados: Jacob Burckhardt (1818–1897), *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), com mais de uma tradução em português; Ferdinand Gregorovius (1821–1891), *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter von V. bis XVI. Jahrhundert*, 1859–1872 (tradução italiana, Turim, Einaudi, 3 volumes, 1973); Georg Voigt (1827–1891), *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlim, 1859, 2ª edição muito ampliada em dois volumes, Berlim, 1880–1881, 3ª ed., Berlim 1893 (tradução italiana, Florença, Sansoni, 1968); e Henry Thode (1857–1920), *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlim, 1885, segunda edição ampliada, 1904 (tradução italiana aos cuidados de L. Bellosi, Roma, Ed. Donzelli, 1993). Cf. W.K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge (Mass.), 1948.

toridores italianos do Renascimento, graças também a Burckhardt, que devemos começar no século XIII a história do Renascimento. Mas, ao contrário de Burckhardt, sabemos também que seus limites geográficos não se limitam à península itálica. Trata-se de um processo histórico resultante da interação entre vastas áreas da Europa ocidental, mas particularmente entre quatro polos culturais diretamente tributários de uma memória comum da Antiguidade e em mais íntima e ininterrupta relação: (1) a Itália meridional sob domínio dos Imperadores Hohenstaufen, até 1250, no limite até 1266; (2) a Itália central, ou seja, a Toscana, a Úmbria e o Lácio, com suas capitais culturais: Florença, Pisa, Siena e Roma; (3) a França ao sul do rio Loire, correspondente sobretudo às antigas províncias romanas da *Aquitania* e da *Gallia narbonensis*, a brilhante civilização de língua d'Oc, em vias de ser conquistada a ferro e a fogo na Cruzada albigense (1208–1249) pelos reis Capetinos de Paris, e (4) o complexo catalão-valenciano-aragonês, que, desde finais do século XIII, entrelaça-se indissociavelmente com a história da Sicília, e, desde Alfonso de Aragão, com as de Nápoles, Milão, Mântua e Ferrara.

Estes quatro polos tecem uma trama cultural contínua que afirma sua diversidade e sua complementaridade desde sua constituição no século XIII, que se consolida e se aprofunda ainda mais durante a longa experiência provençal do papado (1305–1378), e na qual não há lugar para se falar em simples difusão do modelo florentino. É claro que os estímulos artísticos mais importantes que mobilizam esta teia cultural pan-mediterrânea nascem na Itália central. Mas seria um erro desconhecer, por exemplo, as influências da poesia siciliana e dos poetas provençais sobre o *Dolce Stil Nuovo*, o movimento literário toscano em que Guido Cavalcanti e Dante se formaram. Seria igualmente perigoso, como bem mostrou Cesare Gnudi, subestimar as afinidades entre as figuras monumentais de Giotto em Pádua (Fig. 43, p. 473) e as das esculturas da tribuna (iconóstase) da catedral de Bourges, de meados do século XIII, infelizmente conservadas em estado apenas fragmentário. Estas afinidades são proclamadas por Dante que considera o poeta provençal Arnaut

Daniel: *il miglior fabbro* (o melhor artífice). Ao lado do precedente provençal, a contribuição ibérica (leia-se sobretudo: árabe) à escatologia do poema de Dante foi bem sublinhada em seu tempo por um grande estudioso, Miguel Asín Palacios², que tão bem explorou os efeitos culturais da estada do mestre de Dante, Brunetto Latini, em 1260, como embaixador florentino junto à corte hispânica de Alfonso, o Sábio. Seja isto dito e redito, para que jamais se esqueça que o Renascimento, mesmo quando se alastra pela Europa do Norte, adquirindo feições próprias, permanece, em suas raízes, um produto da civilização do Mediterrâneo ocidental, vale dizer da civilização greco-romana. As interações políticas, linguísticas, literárias e artísticas entre esses quatro polos de cultura mediterrânea ao longo do século XIII poderiam ser tema de uma exploração em profundidade, aliás não ainda exaustivamente realizada pelos historiadores contemporâneos. Mas se nossa questão é detectar as componentes mais imediatamente responsáveis pela dinâmica cultural do século XIII que gerou o Renascimento italiano, então devemos nos concentrar nos dois grandes espectros de forças que gravitam em torno dos dois partidos em que se divide a Itália do século XIII: os Guibelinos e os Guelfos, vale dizer, as forças aliadas ao Império e as que se alinham com a Igreja. Estes dois campos estão, na primeira metade do século XIII, dominados por duas personagens emblemáticas: o Imperador Frederico II (1194–1250) e não um papa (embora não falte aqui um grande: Inocêncio III), mas um certo Giovanni di Pietro Bernardone (1181/82–1226), que se fez conhecer como Francisco de Assis e que a Itália elegeu como seu patrono. Detenhamo-nos por ora no imperador.

Neto de Frederico I Barbarossa, Frederico II foi o último governante efetivo de uma dinastia que logo se extinguiria, mas que dominou o Sacro Império Romano-Germânico por dois séculos, os Hohenstaufen, cujo castelo e domínios situavam-se em Schwaben

² Cf. Miguel Asín Palacios (1871–1944), *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*, 1919.

(ou Suábia ou ainda Suévia), uma região histórica da atual Alemanha meridional. Apenas por amor à exatidão, Frederico II, morto em 1250, foi ainda sucedido por um Hohenstaufen, Manfredi, seu filho ilegítimo com a notável Bianca Lancia, mas este não conseguiu de fato opor-se ao avanço de Carlos I de Anjou, irmão de Luís IX, que o derrota e mata em 1266 na batalha de Benevento, inaugurando o domínio angevino em Nápoles e em parte do sul da Itália. Após a morte de Frederico II, o Sacro Império Romano-Germânico irá se reduzindo aos poucos aos territórios de língua alemã, em proveito, na Itália, da aliança da Igreja e de várias cidades com a casa real francesa e, ao norte, com o avanço, sobretudo a partir da segunda metade do século XIV, da Borgonha e das cidades da Flandres. O velho Império medieval só se recuperará a partir de Maximiliano I para atingir um novo apogeu com seu filho, Carlos V (1500–1588).

Em 1994, por ocasião das comemorações do oitavo centenário de seu nascimento, realizou-se em Bari, capital da Apúlia (no sul da Itália), uma grande exposição dedicada a Frederico II. Não por acaso seu título era *Frederico II Imagem e poder*, pois dela resultou justamente uma renovada imagem do imperador que nascera em Jesi, na Itália, que se considerava “siciliano” e a quem o reino da Sicília (que então compreendia a ilha e a porção meridional da península) deve sua condição de potência europeia no século XIII, tanto no plano político-militar quanto cultural. O Império romano nunca deixou de ser uma referência convencional para os Imperadores carolíngios e otônianos, digamos dos séculos IX a XII. Frederico II foi, entretanto, o primeiro a assumir concreta e completamente essa associação, a ponto de se fazer intitular “Imperator Romanorum Caesar Augustus” (César Augusto, Imperador dos Romanos). Essa imagem de propaganda oficial baseada na total identificação com os antigos imperadores romanos espelha-se em todos os aspectos de seu governo e de sua vida privada. Por exemplo, na monetização do reino, sobretudo nos *Augustales*, moedas de ouro cunhadas entre 1231 e 1250 em suas casas da moeda de Brindisi e de Messina, em cujo anverso surgia a Águia imperial de Roma e, no reverso, sua efígie

como Imperador romano, com a inscrição: ROMANOR REX 1212; ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AUGUSTUS ET REX SICILIAE 1220 (Rei dos Romanos 1212; Imperador sempre Augusto dos Romanos e Rei da Sicília 1220). No seu retrato fragmentário do Museu Civico de Barletta, talvez originariamente um retrato equestre, o imperador apresenta-se vestido à maneira dos antigos imperadores, com uma clâmide afivelada no ombro por uma fíbula onde está gravada a sigla S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanorum = Senado e Povo de Roma). A inscrição na base o chama de César Divino. Já por esse retrato, embora em estado tão lacunar, pode-se perceber que é na escultura que o impulso da cultura artística siciliana em direção ao antigo se manifesta com mais força, graças a uma legião de ateliês empenhados em construir, novamente em mármore, uma nova imagem do soberano à maneira de um antigo César. Pouco resta infelizmente da atividade desses *marmorarii*, mas é nessa cultura escultórica capaz, pela primeira vez, de imitar a grandeza antiga, que surgirá, talvez no ateliê do espetacular Castel del Monte, o primeiro escultor da estirpe de que descendem os grandes escultores do Renascimento: Nicola Pisano (1220/25–c. 1283), na realidade, Nicola *de Apulia*, como o nomeiam dois documentos de 1266, pois é da Apúlia, capital do reino de Frederico II, que ele vem se instalar na Toscana, por volta de 1245, provavelmente envolvido na decoração escultórica de outro magnífico castelo de Frederico II, em Prato, perto de Florença. Se a dívida da poesia toscana para com a siciliana é reconhecidamente grande, a transferência de Nicola, arquiteto e escultor, para a Toscana promove uma das grandes fecundações de uma região por outra na história da arte italiana.

Como dito acima, Vasari empenha-se em reconstituir a gênese, a progressão e a plenitude da arte do Renascimento ao longo dos séculos XIII-XVI. Ele divide esses três séculos (1260–c. 1560) em três Idades, que se sucedem em constante superação até Michelangelo, e cujo princípio propulsor permanece, ao lado da imitação direta da natureza, a imitação da arquitetura e da escultura monumental antigas. Tal ideia parece impor-se progressivamente na reflexão de

Vasari, sendo esta a provável razão pela qual as biografias de Nicola Pisano e de seu filho, Giovanni Pisano, permanecem ainda ausentes da primeira edição de suas *Vidas* (1550). Na edição de 1568, entretanto, Vasari dedica-lhes uma biografia importantíssima, na qual faz nascer a escultura moderna por mérito de uma genial intuição de Nicola Pisano, em face dos relevos de um sarcófago romano conservado no Camposanto, o nobilíssimo cemitério de Pisa. Trata-se provavelmente do sarcófago, ainda existente, empregado como tumba pela mãe da Condessa Matilde de Canossa (1046-1114/15), cuja nobreza, entre as mais elevadas da feudalidade, entrelaçava-se com a da Lotaríngia (pela mãe e primeiro casamento), e com a Casa da Francônia, entre outras, e cujos domínios estendiam-se desde o território de Brescia até o sul da Toscana. Embora Vasari equivoque-se na identificação da cena figurada nesse relevo, ele acerta em cheio quando detecta sua importância para o escultor da Apúlia:

“Nicola, considerando a bondade daquela obra, que lhe agradava fortemente, empenhou tanto estudo e diligência em imitar aquela maneira, e algumas outras boas esculturas daqueles sarcófagos antigos, que foi logo considerado como o melhor escultor do seu tempo”.

Não sabemos se Vasari conhecia algum *taccuino* ou caderno de desenhos de estudos de esculturas antigas de Nicola Pisano, mas é altamente provável que este existisse, e que a escultura antiga fosse já então estudada e reempregada “com plena consciência, por precisas razões iconográficas ou propagandísticas”, como nota um estudioso desses cadernos de estudos, Arnold Nesselrath³. Em todo o caso, não precisamos conhecer esse perdido *taccuino* e nem mesmo precisaríamos conhecer o sarcófago de Matilde, com seus relevos

³ A. Nesselrath, “I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia”. In, S. Settis (org.), *Memoria dell’antico nell’arte italiana*. Tomo III: Dalla tradizione all’archeologia”. Turim, Einaudi, 1986, pp. 89–147.

figurando o mito de Fedra, para reconhecer no púlpito do Batistério de Pisa, assinado e datado 1260, mais precisamente na clara articulação analítica entre arquitetura e escultura e no complexo de estátuas e relevos que o compõem, a concepção grandiosa da arquitetura e da escultura monumental romana. Já por sua estrutura hexagonal, independente de qualquer parede ou coluna — forma talvez derivada da planta octogonal de Castel del Monte —, o púlpito do Batistério de Pisa (Fig. 44, p. 474) não é mais apenas uma peça do mobiliário eclesiástico, mas uma arquitetura completa em si, com sua excepcional estrutura de colunas antigas de granito cinza e vermelho. Nesta arquitetura, transpõe-se livremente no espaço um programa iconográfico tão enciclopédico, em sua concisão, quanto o das fachadas das catedrais góticas. Deve-se ler este programa, composto de três ordens de esculturas, em sentido ascensional: na base, leões, águias e atlantes exprimem as forças cósmicas que sustentam as duas ordens superiores. Sobre os capitéis e nos arcos trilobados que neles se apoiam surgem as Virtudes e os Profetas, que compõem as forças espirituais do cristianismo. Enfim, esta estrutura simbólica dá suporte aos seis relevos que rodeiam o púlpito e cuja sucessão exprime o tempo circular da Graça, isto é, o do nascimento, sacrifício e retorno de Cristo. As cenas são a Anunciação, a Natividade, a Adoração dos Reis Magos, a Apresentação no Templo, a Crucificação e o Juízo Universal. Sobretudo as quatro primeiras cenas são compostas como relevos de sarcófagos. Seu modelo não é tanto o já citado sarcófago de Matilde, de finais do século II d.C., mas os sarcófagos do século III, o que se revela no gosto pela perfuração dramática do mármore, pelas sombras profundas obtidas à força de buril, nos abundantes e encaracolados cabelos, barbas, pelos e crinas dos notáveis cavalos. Mas a este elemento expressivo, contrapõem-se o paralelismo enfático dos planos, a evidência dos gestos e da lógica anatômica sob as pregas largas e ligeiramente geométricas das superfícies amplas e placidamente luminosas. A Virgem da Natividade é uma mistura de divindade fluvial e de figura funerária etrusca. A Virgem da Adoração dos Magos lem-

bra uma matrona romana, uma *Dea Roma* investida do mais sereno senso de solenidade.

Já nas duas últimas cenas, a Crucificação e o Juízo Universal (mal conservado), a maior dramaticidade do claro-escuro foi por vezes considerada um indício da colaboração com outros escultores. É possível, mas tal intensificação expressiva pode exprimir apenas uma evolução do próprio estilo de Nicola ao longo dos anos c. 1257–1260 e é sobretudo apropriada à maior violência desses dois temas. Aqui, o paralelismo das primeiras cenas dá lugar a um jogo mais sutil de simetrias, de equilíbrio mais complexo. Este gosto pelo movimento anuncia as obras sucessivas de Nicola Pisano, tais como o púlpito da catedral de Siena, de 1265–1268, onde se vislumbra já a poética que seu filho, Giovanni Pisano (1245/50–c. 1317), levará às últimas consequências no púlpito de 1301 na igreja de Sant’Andrea, em Pistóia, talvez sua obra-prima (Fig. 45, p. 474). Mais à frente, veremos como Giovanni recolhe essa herança do pai, nela infundindo de fato uma dramaticidade que só encontra rival em Donatello, Jacopo della Quercia e Michelangelo, que o apreciava particularmente.

De Nicola Pisano a Donatello, Vasari observa o salto da incorporação dos exemplos da escultura antiga em direção a uma assimilação sempre mais íntima da lição essencial dos escultores antigos. Já no capítulo de Introdução às *Vidas*, intitulado *De la Scultura*, Vasari observa que Donatello mostrava compreender que a “*bella forma*” nasce, não da habilidade das mãos (evidente alusão aos artistas flamengos), mas sim do “juízo” (*giudizio*), isto é, do senso de síntese formal, pois “na simplicidade do pouco mostra-se a agudez do engenho”. É esse senso de síntese formal do mundo antigo que renasce em Nicola Pisano e em seus descendentes artísticos. Pois assim como o destino da poesia italiana joga-se na encruzilhada entre Dante e Petrarca, o da escultura renascentista, até Michelangelo inclusive, jogar-se-á entre o equilíbrio clássico de Nicola e a dramaticidade de Giovanni.

Quando se observa a desenvoltura com que os escultores nascidos na Itália meridional de Frederico II apropriam-se da retratística romana e dos relevos antigos, fica-se surpreso com o descompasso

existente entre a escultura e a pintura em meados do século XIII. Pois ainda que a pintura toscana tente já então introduzir, em sua interpretação dos modelos importados da arte de Constantinopla, elementos plásticos e dramáticos que não são próprios dos ícones metropolitanos, pode-se dizer que suas premissas formais permanecem prisioneiras das da sofisticada imaginária bizantina. Para dizer com as palavras dos escritores italianos dos séculos XIV a XVI que primeiro refletiram sobre esse período, de Cennino Cennini (c. 1370–c. 1440) a Vasari (1511–1574), os artistas toscanos de meados do século XIII permaneciam fiéis à “*maniera greca*”. Por maneira grega entenda-se aqui, não a arte grega ou greco-romana, mas a arte bizantina, isto é, a arte que se desenvolve sobretudo em Constantinopla (atual Istambul) a partir do ano de 843 (pois as imagens haviam sido oficialmente proibidas no Império bizantino de 730 a essa data) e em seu apogeu dos séculos XI e XII, quando o Império Romano do Oriente é sem dúvida a primeira potência do mundo europeu, mediterrâneo e centro asiático.

Para se dar conta dessa adesão da pintura italiana (e em certa medida europeia) à matriz bizantina, basta compararmos, por exemplo, um pequeno e precioso ícone produzido por volta de 1110 por um artista de Constantinopla, talvez ativo em Sinai, no Egito⁴, com uma obra maior dos anos centrais do século XIII: o estupendo Crucifixo pintado para a igreja matriz da ordem dos dominicanos em Bolonha e assinado por Giunta Pisano com a orgulhosa inscrição: “CUI’ DOCTA MANU ME PINXIT IUNTA PISANUS, isto é: “Com douta mão, Giunta Pisano pintou-me”) (Giunta Pisano, *Crucificação*, têmpera sobre madeira, 316 x 285 cm, 1250–1255, Bolonha, igreja de S. Domenico). Olhemos primeiramente o que as duas obras têm em comum. Como na Crucificação bizantina, vê-se na de Giunta Pisano a proporção alongada dos corpos, com a cabeça muito diminuta segundo uma mesma doutrina das proporções

⁴ Têmpera sobre madeira, 28 x 21 cm, c. 1100, Monastério de Santa Catarina de Sinai.

humanas, a minimização da terceira dimensão, o tratamento precioso da matéria, a atribuição às carnes da luminosidade metálica do ouro, com suas conotações teológicas, a forma em “S” do corpo e a forte esquematização da anatomia do abdômen do Cristo, com predileção em geral pelos ritmos lineares em detrimento dos ritmos volumétricos. Um grande pensador das formas, Wilhelm Worringer (1881–1965)⁵, diria que tudo, nestas duas obras, está deliberadamente submetido a um impulso em direção ao abstrato e que nada ou muito pouco apela à experiência orgânica do corpo humano e menos ainda aos parâmetros da escultura antiga.

Mas são grandes também as diferenças entre elas. Não porque Giunta Pisano se insurja contra as premissas formais do protótipo bizantino, mas porque, ao esposá-las, ele as leva às suas últimas consequências expressivas. A extrema sutileza teológica da pequena Crucificação de Constantinopla é em certa medida popularizada e tende a um sentimento paroxístico do patético: os braços já não são filamentos de delicada curvatura, mas deixam transparecer seus tendões penosamente estirados, o corpo se verga mais e se transforma em um “S” pronunciado, os gomos do abdômen incham e se comprimem entre as linhas, transformadas em verdadeiros sulcos, os traços da fisionomia se simplificam em uma cifra de sofrimento. Giunta Pisano leva ao máximo de suas possibilidades emotivas o tipo do *Christus patiens*, representado não já vivo e em triunfo como outrora, mas morto e com as todas as marcas de seus atrozes padecimentos na cruz. Ao invés de se distanciar da arte bizantina, Giunta Pisano, portanto, subverte-a de dentro, extraindo-lhe implicações patéticas que não estavam necessariamente no protótipo. O que a arte bizantina perde em sutileza, ganha em tensão expressiva, muitas vezes comparada com a poesia rouca de um franciscano *spirituale* como Jacopone da Todi. Estamos, aqui, nas antípodas da

⁵ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), tradução italiana, Turim: Einaudi, 1975.

escultura greco-romana, justamente quando Nicola Pisano estava redescobrimo com genial intuição suas formas.

Para entender este descompasso entre escultura e pintura, é preciso levar em conta ao menos dois fatores. O primeiro é que o elemento mesmo da arte antiga é a escultura monumental, a grande forma em mármore ou em bronze, e que, portanto, todo movimento em direção à arte antiga deveria começar, logicamente, na escultura. Tanto mais porque não se havia praticamente conservado nada da pintura antiga. O segundo fator é, inversamente, o fato de o elemento mesmo da arte bizantina não ser a pedra ou o bronze, mas a luz, com suas associações quase automáticas, para a tradição tardo-antiga orientalizante, entre a luz do mundo e a luz mística da divindade. Ora, a luz deixa-se melhor aprisionar, coagular ou irradiar na pequena escala e no objeto de luxo, construído ou revestido de metal, especialmente o ouro, cravejado de pedrarias. A isso acresce outro fato: os modelos da arte bizantina susceptíveis de serem imitados na Itália não eram obviamente os monumentos, mas os objetos portáteis de ourivesaria e de decoração librária: a iluminura, as encadernações metálicas de livros, as placas de altares, os sacrários, as cruzes processionais, os incensórios, as plaquetas figurativas em marfim e em ouro, em suma, os objetos de luxo eclesiástico e aristocrático. Assim, mesmo quando devem pintar obras de mais de três metros de altura, como o citado Crucifixo de Giunta Pisano (316 x 285 cm), os artistas italianos tendiam a mimetizar o caráter precioso do objeto. O exemplo mais notável dessa busca da luz preciosa no grande formato é o grande Crucifixo n. 20 do Museu de Pisa, outrora no Monastério de San Matteo de Pisa, (Fig. 46, p. 474), obra-prima da arte bizantina na Toscana, pintado como uma iluminura sobre pergaminhos que revestem a madeira. Evidentemente esta ausência de diálogo entre pintura e escultura não poderia continuar por muito tempo e é fácil entender por que suas inevitáveis interações só poderiam levar a balança a inclinar-se em favor da última. A arte bizantina introduzira-se com força na Itália após 1204, quando o selvagem saque de Constantinopla pelos Cruzados da Quarta

Cruzada levava a uma diáspora de artistas constantinopolitanos pela Europa centro-oriental e pelos Balcãs, mas também para a península itálica e inclusive para as cidades-porto do mar Tirreno, como Pisa. Ocorre que a arte bizantina, com sua sofisticação imensa, seu caráter áulico e algo imobilista, não podia dar respostas satisfatórias ao dinamismo que vinha tomando de assalto a situação política e cultural europeia sob o impacto de três forças muito diversas, mas igualmente operantes: (1) no reino da Sicília, onde fora acolhida tão profundamente nos séculos XI e XII, a arte bizantina não era mais apropriada ao programa neoimperial de Frederico II, que, como visto acima, promove para sua maior glória, entre 1230 e 1250, uma primeira grande revivescência da arte dos Césares romanos; (2) a arquitetura “gótica”, que se originara no novo coro da basílica de Saint-Denis, perto de Paris, em 1144, arquitetura portanto de origem francesa (chamada na época *Opus francigenum*), que se expande pelo hexágono francês, pela Inglaterra, pela Europa renana e pela Itália, no rastro das guerras de expansão da realeza capetina e de sua aliança estratégica com a Igreja de Roma, entre a segunda metade do século XII e todo o século XIII, gerando uma explosão de imagens e formas escultóricas novas; (3) o desenvolvimento, pela mesma área cultural, das Ordens mendicantes — fundadas por Francisco de Assis e por Domingos de Guzmán — que revitaliza a capacidade de intervenção da Igreja sobretudo nas cidades italianas, promovendo uma nova espiritualidade e uma nova agenda de representação das vidas dos santos, com decisivas implicações artísticas, como se verá em seguida. Esses três fatores explicam o rápido declínio da arte bizantina na Europa e em especial na Itália central a partir de meados do século XIII, assim como explicam a inércia com que ela se prolonga ou se perpetua em áreas menos tocadas ou mesmo intocadas por eles e, a partir do século XIV, mais envolvidas na resistência ao avanço turco: Veneza, os Balcãs, a Macedônia, os Países Eslovacos, etc. Mas se esses três fatores atuam conjuntamente na “superação” da arte bizantina, eles travam entre si uma guerra de morte: de um lado, o Império de Frederico II, aliado às cidades

guibelinas; de outro, a aliança entre a casa francesa dos Capetos, a Igreja, as Ordens mendicantes e as cidades guelfas italianas, sempre mais numerosas.

Este grande divisor de águas gerou as duas modernas matrizes historiográficas na interpretação do período. De um lado, Burckhardt, em 1860, acentua o novo mimetismo da Antiguidade inscrito na ideologia imperial de Frederico II e de sua corte. Para Henry Thode (1885), de outro lado, as origens do que ele entende por “Renascimento” seriam identificáveis preponderantemente na nova empatia com a natureza, esse quase panteísmo de Francisco que infunde nova vitalidade espiritual ao cristianismo, rapidamente cooptada e instrumentalizada pela Igreja de Roma. Sem dúvida, as duas interpretações são tributárias de um debate cultural e espiritual que se trava no século XIX entre os críticos de Hegel, como Burckhardt, avesso à idealização, e o romantismo místico de Thode, frequentador dos círculos wagnerianos e genro de Wagner. Mas o antagonismo ideológico entre o imperador e os franciscanos foi real, como bem o atesta a vívida crônica de frei Salimbene (*Cronica fratris Salimbene de Adam*), na qual se lê:

Credo certissime quod sicut Deus voluit habere unum specialem amicum quem similem sibi faceret, scilicet beatum Franciscum, sic diabolus Ycilinum.

“Creio como certo que assim como Deus quis ter um amigo especial que fez similar a si, ou seja, o beato Francisco, assim [fez] o diabo em Ezzelino”.

Ezzelino III da Romano, cognominado o Feroz (1194–1259), era, além de genro, o *condottiere* de confiança de Frederico II que aterrorizou sobretudo as cidades do norte da Itália. Mas é claro que a questão das origens do Renascimento não pode se reduzir a este enfrentamento bipolar, que, de resto, foi efêmero, pois com a morte de Frederico II em 1250 e o extermínio dos Hohenstaufen em 1266

(Manfredi) e em 1268 (Corradino), os aliados contra o Imperador na Itália, na falta do inimigo comum, passam a se digladiar entre si. O espectro das alianças se recompõe e a luta atinge novos ápices de crueza, como entre franciscanos e dominicanos, entre as tendências internas do franciscanismo, entre a Inquisição papal e certos *spirituali* franciscanos e, sobretudo, entre o papado e a coroa francesa, reinante agora não apenas em Nápoles, mas também no próprio Colégio Cardinalício, o que levará três cardeais franceses ao trono pontifício entre 1261 e 1285. O domínio francês sobre o papado será tal que ele acabará, como se sabe, por “aprisioná-lo” por quase todo o século XIV em Avignon, novo “cativeiro da Babilônia”.

Para além do eventual esgotamento interno de suas energias, a arte bizantina na Itália foi, portanto, abatida, primeiro por Frederico II e, em seguida, em mais vastas regiões da Itália e da Europa, pelo triunfo do poder político e cultural francês, o que explica bem a introdução de tantas características da cultura gótica na arquitetura, na escultura e na pintura italiana da segunda metade do século XIII. Não se deve esquecer que a influência francesa entra na Itália também pela Universidade de Paris, pois nela ensinam, e em seu ambiente formam seu pensamento, os grandes teólogos italianos das Ordens mendicantes, como o dominicano S. Tomás de Aquino e S. Boaventura, o mais ilustre Geral dos Franciscanos, ambos mortos em 1274. Seria, portanto, plausível pensar que a arte italiana, face a tão múltipla hegemonia francesa, viesse a se configurar em finais do século XIII e mais ainda no século de Avignon (1306–1378) como um capítulo, província ou dialeto da arte gótica europeia.

Ora, não foi isso o que ocorreu. Diversas razões históricas e sociológicas ajudam a compreender os limites da penetração do gótico na Itália, mas todas concorrem em última instância para uma só: a força de referência da cultura antiga na península. É essa referência que permitiu uma dupla assimilação da arte bizantina e da arte gótica, sem que, por isso, a Itália se transformasse em simples província de uma ou outra dessas esplêndidas culturas. Com Frederico II e Nicola Pisano, o Império não se quer mais

nem oriental, nem germânico. Ele se pretende novamente romano. Sobrevém o domínio francês e a influência gótica é tal que, em um primeiro momento, de 1257 a 1261 e provavelmente até a morte de S. Boaventura em 1274, a decoração dos vitrais e afrescos da basílica franciscana de Assis é confiada a ateliês góticos anglo-franceses e renanos. Mas eis que, sob o papa franciscano Nicolau IV (1288–1292), manifesta-se a rejeição a tal empreendimento patrocinado pela Igreja dos papas franceses e por S. Boaventura, parisiense de coração. É esta resistência de fundo, para além das rivalidades de ateliê, que leva ao abandono da decoração gótica e à cooptação de artistas toscanos e romanos em Assis. Não sabemos se a dialética de fato existe na história (talvez não seja ela mais que um patrimônio da filosofia da história...). Mas se existe, podemos flagrá-la aqui em ato, desde que, naturalmente, a assimilação/rejeição dessa dupla influência converta-se em momento preparatório para uma síntese maior. E é o que ocorre.

Faltava de fato dar uma expressão positiva a esta dupla rejeição de Bizâncio e do gótico. Faltava uma arte que não fosse nem bizantina, nem gótica, mas que não se definisse tampouco apenas por suas resistências a uma e outra. Faltava, em suma, uma arte nacional italiana, como nacional era a síntese operada por Dante no domínio da língua e da expressão literária, não obstante a unificação política se fazer esperar ainda por meio milênio. Enquanto a escultura de Nicola Pisano não encontrava uma expressão mais geral na pintura, no espaço contínuo da narrativa pictórica, sua arte não podia se alçar à condição de gesta nacional. É no encontro de Nicola Pisano com Cimabue, que se produz essa fecundação, na Toscana, da pintura pela escultura, por meio da qual a Itália moderna se reconcilia com a vocação ao mesmo tempo visual e narrativa da civilização romana. Este encontro se realizou efetivamente nos anos 1270. Sabemos por Vasari que Cimabue pintou nesses anos não apenas para os franciscanos de Florença, mas também para os de Pisa, e que dentre as obras que ali criou conta-se a *Maestà* do Louvre (Fig. 47, p. 474). Já em 1927, um dos grandes historiadores da arte do século XX, Pietro

Toesca, percebia no laminado plástico das pregas da Virgem, que se dobram de fato pela primeira vez na história da pintura, o estudo dos relevos do púlpito do Batistério, “como se Cimabue contemplasse, então, para além do classicismo bizantino, o de Nicola Pisano e de seus colaboradores”. Tange-se aqui o momento de engendramento dessa síntese. Mas ela passará da semente à árvore, ela só ganhará a escala de uma sociedade, nos afrescos da Basílica Superior de Assis.

Antes de entrar na Basílica, é importante recapitular o caminho até aqui percorrido para se ter bem claro o que entender por essa síntese criadora de uma arte nacional. O encontro de Cimabue com os relevos do púlpito de Nicola Pisano, por efetivo que tenha sido, não passa de uma metáfora, ou melhor de uma metonímia (a parte pelo todo), dessa síntese. De um lado, Nicola Pisano é apenas um estímulo para Cimabue, que já conhecera a escultura romana diretamente em Roma em 1272, e se afastara decisivamente da arte bizantina de Giunta Pisano, em prol de uma nova monumentalidade no Crucifixo de San Domenico em Arezzo, dos anos 1260 (Fig. 48, p. 475), e em prol de uma verdadeira adesão à escultura no Crucifixo de Santa Croce, pintado provavelmente antes de 1274, isto é, antes da *Maestà* do Louvre.

De outro lado, o classicismo estrito de Nicola Pisano nos relevos do púlpito do Batistério de Pisa, que, como visto acima, mais parecem relevos de um sarcófago do século III, é um episódio extremo e quase singular de classicismo na escultura do século XIII. Ele não se repete tal qual nos escultores toscanos como Arnolfo di Cambio e nem mesmo na obra sucessiva de Nicola Pisano. Isto seja dito para que se coloque na devida perspectiva o significado desse retorno em solo italiano às suas referências antigas. Toda imitação, como toda tradução, é uma operação cujo resultado depende basicamente da natureza das relações existentes entre o modelo e sua imagem. Na tradução, o texto resultante é, em princípio, tanto mais fiel ao original quanto maior for a afinidade entre a língua de origem e a língua de destino. Uma tradução, por exemplo, do mandarim arcaico para o português de nossos dias é um salto no abismo

da alteridade no qual o que sobrevive do original é forçosamente muito pouco, pois as diferenças entre as duas civilizações em confronto são praticamente intransponíveis. No polo oposto, uma tradução de Cícero para o italiano moderno (e em medida menor para as línguas neolatinas em geral) é uma operação de espelhamento entre dois momentos, entre dois aspectos de um mesmo universo linguístico, vale dizer, de uma mesma civilização. Este exemplo é útil para precisarmos nosso ponto: a transfusão da arte antiga na arte nacional italiana de Cimabue, mediada pelo episódio Nicola Pisano, não é uma simples e mecânica cópia da escultura romana pela arte toscana dos anos 1260–1280. É uma espécie de anamnese na qual a arte moderna *re-conhece* e revive a antiga porque de algum modo já a continha dentro de si, já que ambas pertencem, em suma, à mesma tradição mediterrânea.

Recorde-se aqui, para concluir essa recapitulação, o que foi dito acima sobre o caráter coral das origens do Renascimento, resultante da interação entre vastas áreas da Europa ocidental, mas particularmente entre quatro polos mediterrâneos diretamente tributários de uma memória comum da Antiguidade greco-romana: a Itália meridional sob domínio dos Imperadores Hohenstaufen, no limite até 1266; a Itália central; a França ao sul do rio Loire e o complexo catalão-valenciano-aragonês. A escultura antiga age nesse contexto como um estímulo desencadeador de uma cultura nacional porque a trama cultural mediterrânea atingiu no século XIII suficiente riqueza e complexidade para compreender seu potencial e incorporá-lo. Tal é a razão pela qual, ao se reapropriar da escultura antiga, a Itália central, e em particular a Toscana, nada mais fará que exprimir de modo privilegiado uma tendência a fazer mais programaticamente atuante a cultura antiga, tendência inerente à toda península itálica e, no limite, a toda a cultura do Ocidente mediterrâneo.

Morto em 1226, Francisco foi canonizado por Gregório IX em 16 de julho de 1228. No dia seguinte, o próprio papa lançava a pedra fundamental de sua igreja. Seu grande campanário em forma de torre quadrada é datado de 1239, data em se supõe já construídas

as estruturas murais da dupla igreja, inferior e superior, com sua cripta românica para receber os despojos do santo e os peregrinos, sobre a qual se eleva uma imensa igreja iluminada por vitrais e coberta, a primeira na Itália, com ogivas góticas. Consagrada em 1253 por Inocêncio IV, a decoração dos vitrais da basílica começará já em 1257, mas, segundo estudiosos como Cesare Brandi e Luciano Bellosi, a verdadeira campanha de decoração da Basílica superior tem início somente em 1288 graças ao apoio do papa franciscano Nicolau IV, prolongando-se até 1298–13006. Neste lapso de um decênio ou pouco mais, assiste-se à sucessão da geração de Cimabue (1240c. – após 1302), então por volta dos 50, pela nova geração de Giotto (1267c.-1337), em um frenesi de trabalho que avança, inexorável, atropelando as resistências de uma corrente já então agonizante do franciscanismo “radical”.

Pois a basílica padece de uma contradição insolúvel: de um lado, ela é a matriz dos franciscanos, e deveria em princípio refletir, ao menos em parte, as convicções de uma de suas facções, os franciscanos *spirituali*, intransigentes na luta para manter vivo o exemplo salvífico de pobreza e despojamento do santo fundador. Acreditando na iminência do fim do mundo (Francisco teria vindo anunciá-lo, inaugurando a terceira e última idade da humanidade, a do Espírito Santo), os *spirituali* só podiam rejeitar, como babilônico, o fausto das catedrais góticas e das basílicas marmóreas de Roma. Mas, de outro lado, a basílica não pertencia, juridicamente, aos franciscanos e sim ao papado, que a geria através de um cardeal, apoiado por outra facção dos franciscanos, os *conventuali*, mais dóceis a Roma e à *Realpolitik*. De modo que, por uma dessas ironias de que a história da Igreja é rica, é em homenagem ao mais devotado amigo da “Irmã Pobreza” que se edificará, sob férreo controle papal, o mais estrepi-

6 C. Brandi, “Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi”. In *Giotto e il suo tempo*. Atas do Congresso, Roma, 1971, pp. 61–66; L. Bellosi, *Cimabue*, Milão: Ed. Federico Motta, 1998.

toso complexo pictórico de toda a Itália medieval, abundantemente enriquecido nas abóbodas estreladas com folhas de ouro.

De certa maneira, essa decoração, por sua vastidão, por sua unidade e complexidade temática e decorativa, pelo caráter excepcional dos seus valores artísticos, coroa a longa e ininterrupta experiência do afresco na Itália medieval desde o período carolíngio. Mas muito mais que como um ponto de chegada, a Basílica superior de São Francisco de Assis deve ser entendida como o Antigo Testamento da pintura italiana do Renascimento. Ela anuncia sua gesta, da Capela Brancacci de Masolino e Masaccio (1428) ao texto extremo da Capela Paolina de Michelangelo (1550), da mesma maneira que o Antigo Testamento anuncia o Novo, que, por sua vez, o confirma e o realiza na plenitude da história.

Como é de praxe, o programa decorativo começa no presbitério e no transepto da Basílica e evolui em direção à fachada interna ocidental, estendendo-se sempre dos registros superiores das paredes aos inferiores para que, obviamente, a pintura de cima não respingue na de baixo. Esses afrescos do presbitério e do transepto, confiados na maior parte a Cimabue e a seu ateliê, estavam arruinados já na época de Vasari (1550) e muitos deles sofreram uma alteração química que inverteu a relação entre claros e escuros, de modo que não raro parecem hoje fantasmagorias em negativo. Representam oito cenas da Vida de Maria na abside e doze cenas do Apocalipse e dos Atos dos Apóstolos nos transeptos esquerdo e direito. Malgrado tudo, é possível ainda admirar no transepto esquerdo (de quem olha para o altar) não apenas a primeira verdadeira encenação da Crucificação de Cristo, em um espaço amplo e pioneiro na pintura, mas talvez a mais dramática, sonora e mesmo rumorosa de quantas tenham sido pintadas na história da arte. Cimabue colhe o exato momento da morte do Cristo, momento que desencadeia a desordem cósmica dos anjos e o grito lancinante da Madalena, que lança impotente os braços para a cruz como para abraçar o cadáver. Em contraponto harmônico com este agudo, ouvimos as vozes graves de Longino e de outro soldado proclamarem, com os braços exorta-

toriamente erguidos, o sentido da imolação que acabara de lhes ser revelada (Fig. 49, p. 475). O foco no instante de consumação do deicídio confere ao afresco uma unidade espaço temporal de que apenas o senso antigo da tragédia tinha sido capaz. Exagera-se pouco ao dizer que a famosa unidade de ação, tempo e lugar foi inventada em pintura nesta cena, dois séculos e meio antes da entrada da *Poética* de Aristóteles na circulação sanguínea da cultura europeia. Mais de um estudioso, e Luciano Bellosi recentemente, fez notar como Cimabue “cita” na multidão da direita do afresco a multidão da *Crucificação* do relevo de Nicola Pisano, no púlpito do Batistério de Pisa, o que só reitera a ressonância do encontro, acima discutido, entre o pintor e o momento mais clássico da escultura de Nicola. E Bellosi conclui, certo: “Esta citação nos confirma que a renovação de Cimabue passa também pela relação com os grandes escultores seus contemporâneos, para os quais nenhum pintor de então havia pensado em olhar”.

Os afrescos mais bem conservados de Cimabue são os da abóboda central do transepto, representando os Quatro Evangelistas em seus *scriptoria*, entregues à inspiração angelical que guia a redação de seus textos e tendo à frente as quatro capitais das “nações” por eles evangelizadas: São Lucas, considerado conjecturalmente um auto retrato e que tem, como bem viu Bellosi, um “ar” de “intelectual” tardo antigo, como Boécio, escrevendo o *De consolatione philosophiae*, é em todo o caso um exemplo da “terribilidade” do artista e de sua compreensão da grandeza do retrato romano. Ele evangeliza a Grécia (*Ipnacchaia*, isto é, *In Acchaia*), enquanto São Mateus, a Judeia, representada por Jerusalém; São João, a Ásia menor (Éfeso?), e São Marcos, a Itália, representada naturalmente por Roma, em uma das primeiras representações que reproduz, hierarquizando suas dimensões em função de sua importância política, as basílicas de S. Pedro e de S. João de Latrão com o Sancta Santorum, o Pantheon, o Castel Sant’Angelo, o Palácio senatorial do Capitólio, com o SPQR e o brasão dos Orsini, a Torre delle Milizie, então em poder dos Annibali, etc. A presença dos *scriptoria* com os apetrechos de escrita

dos santos é indefectível na iluminura bizantina e mesmo carolíngia. Cimabue segue aqui fielmente a tradição, salvo no frescor com que representa nesses *scriptoria* as primeiras naturezas-mortas da história da arte moderna, como é o caso sobretudo do S. João.

A passagem da decoração do transepto para a nave única da Basílica superior de Assis, em algum momento entre 1290 e 1295, assinala em linhas gerais a passagem de Cimabue (1240c.-1302) a Giotto (1266–1337). Concretamente, do ponto de vista do andamento dos trabalhos, a transição de uma liderança a outra não é abrupta, posto que Cimabue e sua equipe, além de certo número de artistas romanos como Jacopo Torriti, compartilham com Giotto a decoração dos primeiros afrescos do Antigo e do Novo Testamento no registro superior das paredes laterais da nave. Também do ponto de vista da formação de Giotto, esta passagem é quase didática, pois, sem dúvida alguma, Giotto nasce da costela de Cimabue, seu mestre e sua referência, que ele deve emular e superar, como já Dante o afirmava. Mas de um ponto de vista mais recuado, mais atento ao fenômeno da mudança histórica, o que se vê não é a rigor uma passagem, e sim um salto, uma verdadeira mutação, talvez o único momento em toda a história da arte ocidental em que o historiador deva se resignar a falar em “emergência”, termo, como se sabe, incompatível com o *continuum* temporal de que a história é feita.

Entender, para o historiador, consiste em tentar soldar o “novo” no “velho”, isto é, mostrar como este prepara subterraneamente aquele, de modo que o evento, no qual se manifesta enfim a mudança, perca sua aparência de raio em céu aberto e seja, na medida do possível, percebido como “resultante” maior de um processo. A noção de “emergência”, nascida no início do século XX, em oposição justamente à de “resultante” e em um contexto intelectual distante da história — o da filosofia da mente —, aparece ou ao menos deveria aparecer para o historiador como uma noção insuficiente para entender a mudança, o objeto por excelência do pensamento histórico. Dizer que a mudança é uma emergência é explicar um termo por seu sinônimo, é renunciar, portanto, a entendê-la, reabsorvendo-a

no processo, no sistema que a gerou. E, todavia, estamos no caso de Giotto, salvo melhor juízo, reduzidos a empregar a noção sintética de emergência, vale dizer, a confessar os limites da análise histórica.

Para se dar conta do salto no novo em questão, é melhor sair um momento de Assis e comparar, em Florença, o Crucifixo de Cimabue em Santa Croce⁷ com o de Giotto em Santa Maria Novella, obra na qual Giotto se exprime de modo mais individual (Fig. 50, p.475). Pouco importa quanto tempo se passou entre uma obra e outra. Aproximadamente 16 anos, isto é, entre 1274 e 1290? Mas ainda que fossem 20 ou mais, o tempo da simples maturação apenas não pode explicar tal mutação. Giovanni Previtali, que em 1967 escreveu sobre o artista uma obra exemplar, sintetiza o problema em uma frase: “Na *Cruz* de Santa Maria Novella, Giotto supera de um salto a tradição iconográfica Giunta Pisano-Cimabue, que fazia do Crucifixo uma espécie de símbolo heráldico da Paixão, e, pela primeira vez na história, pinta um homem, um homem verdadeiro, crucificado”⁸. De fato, é completamente outra a compreensão do corpo humano, de suas proporções, de sua posição na cruz. Nada mais do “S” bizantino e da dramaticidade titânica de Cimabue, mas uma posição verossímil, condicionada pela lógica da anatomia submetida à gravidade, um novo modelo do corpo na cruz, repetido doravante nos milhares de Crucifixos e Crucificações pintadas ou esculpidas na Itália até o século XVI. O corpo ganhou uma pele granulada de luz como a pele mesma, uma luz ambiental, silenciosa e coerente, que incide diagonalmente, como de uma janela situada no ângulo superior esquerdo da peça, e que modela o corpo em um claro-escuro sutilmente construtivo. A cabeça pendida é vista em três quartos e em escorço, o que deixa em pesada penumbra a cavidade dos olhos e toda a parte exposta da face, envolvendo o

⁷ Cimabue, *Crucifixo*, têmpera sobre madeira, 488 x 390 cm, provavelmente anterior a 1274, Florença, Museo dell’Opera de Santa Croce. Parcialmente danificado pela enchente do rio Arno de Florença em 1966.

⁸ PREVITALI, G. *Giotto*, Milão: Fratelli Fabbri, 1967, 2ª ed., 1974, p. 37.

semblante do Cristo em uma aura de recolhimento que remete pela primeira vez na história da pintura moderna à esfera da interioridade. Esta interioridade alcança seu ápice na intensidade do olhar da Virgem, na compostura de suas mãos, no quase sorriso de dor de seus lábios, nas curvas amplas das pregas de seu manto, majestoso como uma clâmide imperial: um dos bustos femininos mais dignos, delicados e tocantes da história da arte. Mais tarde, nos Crucifixos de Rimini e de Pádua, Giotto desenvolverá equilíbrios diversos entre a consciência do corpo como estrutura (Rimini) e como epiderme em comércio com a luz (Pádua).

Mas tudo já está *in nuce* no Crucifixo de Santa Maria Novella. Quando Giotto chega a Assis, já de posse dessa criação imensa, seu domínio do corpo humano é total. Trata-se agora de pô-lo em ação e é possível afirmar que quando o pintor entra em cena para pintar as 28 cenas da vida do santo, dispostas ao longo do registro inferior das paredes laterais e na fachada interna da igreja, é a pintura que “entra em cena”, no sentido em que a totalidade da representação pictórica se organiza segundo a economia dramática da narrativa (Fig. 51, p. 475). Seja, por exemplo, uma cena particularmente povoada como a da *Criação do presépio de Greccio* (Fig. 52, p. 476). O jogo entre volumes e vazios, entre horizontais e verticais, entre a profundidade do espaço e a parede, tudo “quadra”, tudo — os figurantes, o espaço e os objetos que o mobíliam — organiza-se em função do drama em ato. Procuraríamos em vão nessa cena — incluído o episódio do Crucifixo inclinado “para trás” em prodigiosa perspectiva —, que não tenha sua razão de ser no reforço da inteligibilidade da ação. Nada edulcora, distrai ou “se esquece” dela. Ao invés de dizer como S. João: “No princípio era o verbo”, Giotto diz, como dirá Mefistófeles no final do Prólogo do *Fausto*: “No princípio era o ato”. É o gesto, esse elemento visceralmente teatral, pelo qual o santo depõe lenta e enternecidamente o menino na manjedoura, que doa sentido a tudo. É por esse gesto que se cria a tensão dramática entre espaço e tempo, entre a situação e seu desenlace, entre a estabilidade plástica das formas e seu potencial dinâmico. Recorde-se, enfim,

que se gesta nessa pintura uma ética construída na ação e não mais na contemplação das Virtudes, instância prévia e superior a ela, o que é essencialmente distintivo da ética moderna.

Deve-se sublinhar ainda, enfim, uma outra implicação do caráter teatral da pintura de Giotto. Na segunda metade do século XIII, a pintura medieval tinha a seu ativo um milênio de experiências de representações de cenas do Antigo e do Novo Testamento. Nesses anos, além disso, o teatro popular fixara um repertório de gestos codificados e de imediata compreensão, decerto úteis para a representação pictórica. De outro lado, os tropos e as sacras representações de algumas passagens do Evangelho e de alguns martírios, tinha já então uma considerável tradição, igualmente proveitosa para a pintura. Mas esse variado patrimônio de representações visuais era insuficiente diante da nova tarefa que a devoção hagiográfica requeria da pintura: comunicar visualmente conteúdos, significados e, sobretudo, eventos não ainda conhecidos de todos (como eram os da Bíblia): as mil peripécias dos santos “velhos”, narradas por Jacopo da Varazze na *Legenda aurea* (1270c.) e, problema ainda maior, as vidas dos santos “novos”, como Francisco, Domingos, Antônio, Pietro Mártir, etc. Um exemplo bem mais próximo de nós — o desenvolvimento da narração cinematográfica, desde os “primitivos” como Lumière e Méliès até os grandes mestres do cinema mudo, como Griffith, Eisenstein, Eric von Stroheim, Chaplin, etc. — pode ser útil para entender algo do que estava em jogo na tarefa de Giotto de criar 28 grandes cenas de 270 x 230 cm, destinadas a um público não necessariamente letrado, que deviam contar, cada uma delas, um fato preciso e facilmente inteligível, transmitindo ao mesmo tempo, na série, uma síntese abrangente da vida e obra do santo. Isto só seria possível se o texto fosse encenado a partir de ingredientes da vida cotidiana e do imaginário comum a um público imenso e heterogêneo de peregrinos que acorriam de toda a parte para venerar as relíquias e a gesta de Francisco. Da forja de Giotto deviam sair personagens com as quais esse público podia se identificar de modo ainda mais imediato e profundo, se possível fosse,

que com as personagens forjadas por Dante. Para fazê-lo era necessário fundir em uma unidade indissociável a figura e seu espaço, de tal modo que nada aqui fosse “abstrato” e que tudo fosse “educativo” no sentido homérico do termo. Ao fazê-lo, Giotto criou o mito da Itália moderna. Mais que isso, fez da pintura do Renascimento o elemento por excelência no qual a sociedade italiana tematizou a si própria, encenou seu “psicodrama”. A pintura de Giotto e de seus “discípulos”, até Michelangelo, foi o teatro da Itália. Ela desempenhou uma *função* equivalente à do teatro na Atenas de Péricles, na Londres elizabetana, na Espanha de Calderón de la Barca, na Paris de Corneille, Racine e Molière, na Weimar de Goethe e Schiller, na Escandinávia de Ibsen e Strindberg, nos Estados Unidos, enfim, de Hollywood. Não por acaso faltou na Itália do Renascimento e mesmo do século XVII um dramaturgo à altura de sua incrível galeria de gênios. Sua função de espelho e educador da sociedade fora ocupada por Giotto.

Aos olhos do observador distante, os séculos adquirem, por uma curiosa ilusão de ótica, certa fisionomia. É que desde Hesíodo, nos primórdios do pensamento mítico, acostumamo-nos à ideia de que há idades de ouro, de bronze e de ferro. Assim, ora os séculos banham em auras de esplendor, como o “século de Péricles”, o “século de Augusto”, o “século de Luís XIV”, ora suscitam imagens sombrias, como o século III, que um historiador inglês, Eric R. Dodds, considerava “Uma idade da angústia”, ou o século XIV: “O Calamitoso Século XIV”, como o chamava em 1978 um livro de Barbara W. Tuchman. Naturalmente, essas imagens lançam menos luz sobre o passado, que sobre o modo como o historiador reage ao seu próprio século: Voltaire cunhou a expressão “Século de Luís XIV” para sublinhar a falta de grandeza que deplorava no seu, esse século XVIII que, graças em parte a ele, chamamos o “século das luzes”; Dodds aplicava ao século III uma expressão cunhada pelo poeta W. H. Auden para se referir ao século XX, e o título do livro de Tuchman era “Um espelho distante”, já que encontrava no “calamitoso” século XIV uma imagem reflexa de nosso tempo.

Sabemos que nem os séculos de ouro são feitos de uma só peça, nem muito menos o são os de ferro e de angústia. Ocorre que nossa memória histórica é feita não apenas de fatos, mas também de mitos, emblemas e metáforas, que com os fatos se entrelaçam por vezes de modo indissociável. O século XIV, por exemplo, foi sempre considerado um exemplo peculiar desse amálgama entre grandeza e miséria, pois dele se diz que foi grandíssimo em sua primeira metade e que a segunda o precipitou em um abismo. Que abismo houve, não há dúvida: poucos séculos conheceram tal encadeamento de catástrofes, que se acumulam a partir dos anos 1330: invernos terríveis, resultados ao que parece de uma mini glaciação, fome e carestia em decorrência da quebra de colheitas, a Guerra dos Cem Anos entre a França e a Inglaterra a partir de 1337, com a consequente falência dos bancos florentinos, devastações nas cidades e no campo, intensificação da exploração do trabalho agrícola, etc. Sobre essa sociedade europeia desnutrida e debilitada, a Peste Negra de 1347 a c.1351 abate-se com uma violência inaudita. Em apenas 4 ou 5 anos, ela ceifa apenas na Europa, segundo estimativas variáveis, algo da ordem de 25 milhões de pessoas, o que corresponderia naqueles anos à metade da população daquele continente. Mesmo que essa cifra possa ser exagerada, impressiona a rapidez com que a morte age. Como escreve Boccaccio, as pessoas “almoçavam com seus amigos e jantavam com seus ancestrais no paraíso”. Passada a peste, outras intervêm, a guerra continua, as devastações e a exploração ainda mais, tanto no campo quanto na cidade, o que gera revoltas camponesas como a Grande Jacquerie de 1358, e revoltas de trabalhadores urbanos como a dos Ciompi em Florença em 1378. Tudo isso, é lógico, não poderia não ter reflexos na cultura. Na literatura, o contraste entre a primeira e a segunda metade do século XIV aparece com nitidez inquestionável. Basta lembrar que os três demiurgos da língua e da literatura italianas — Dante, Petrarca e Boccaccio — escrevem o essencial de sua obra entre c. 1290 e 1351. Toda a obra imane de Dante nasce entre c. 1290 e 1320; o *Decameron* é escrito

entre 1349 e 1351, quando Boccaccio já compusera outras obras fundamentais de prosa e poesia. Coroado poeta no Capitólio em 1341, Petrarca desenvolvera em 1350 o essencial de sua obra. Seu inacabado poema em hexâmetros latinos sobre a segunda guerra púnica, *Africa*, fora iniciado em 1338 e nove de seus previstos doze cantos já existiam em 1343. Também sua lírica, recolhida no *Canzoniere*, recebe um ordenamento muito avançado entre 1347 e 1350. Apenas seu epistolário latino ocorrerá entre 1350 e 1364. A Roma com que Petrarca sonha é muito diversa daquela pela qual Dante aspira, ainda identificada com a monarquia universal, enquanto para Petrarca ela é já ponto de partida de um programa de restauração da grandeza itálica nos moldes do Império romano. Se a esse ideário acrescentarmos o *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio, primeira tentativa de restaurar a mitologia greco-romana a partir das fontes, vemos como dos anos centrais do século surge uma Roma que tem valor de ideia norteadora da poesia, do saber e da ação política, a qual se exprimirá, na prática, com a fascinante tentativa de Cola di Rienzo, em 1347, de restaurar por uma espécie de golpe de estado as antigas instituições da República romana, sagrando-se, ele próprio, Tribuno do Povo.

Além da magna tríade dos escritores toscanos, outros autores notáveis pertencem à primeira metade do século. Não se deve esquecer que a versão toscana, dita “ótima”, dentre as diversas do *Milione* de Marco Polo, obra-prima da narrativa fabulosa franco italiana, foi composta antes de 1309 e que a *Crônica* de Dino Compagni, morto em 1324, foi comparada (por De Sanctis) a Maquiavel. Na realidade, os primeiros a cultuarem a superioridade da primeira metade do século XIV foram os escritores da segunda, entre os quais se contam os “narradores burgueses menores”, como os chama um grande estudioso das letras italianas, Gianfranco Contini: Franco Sacchetti (após 1330–1400c.), autor de uma série de novelas, lamenta a morte de Petrarca e de Boccaccio em um verso que anula as pretensões poéticas de seu autor: “Agora terminou toda a poesia e estão vazias as casas do Parnaso” (*Ora è mancata ogni poesia e Vote son le case*

di Parnaso); Antonio Pucci e Simone Prodenzani continuam e diluem os modelos literários forjados no primeiro Trezentos. No que se refere à primeira metade do século, as artes visuais guardam analogias evidentes com a literatura, pois é nesse período que se concentram algumas das mais inventivas personalidades artísticas do século (e do Renascimento): Giotto, Duccio, Giovanni Pisano, Simone Martini, Ambrogio e Pietro Lorenzetti. Além disso, esses mestres absolutos são emulados por uma legião de pintores e escultores esplêndidos: em Roma, Pietro Cavallini; na Toscana, Maso di Banco (Fig. 53, p. 476), Puccio Capanna, Buffalmacco, os assim chamados Mestre de Figline, Mestre de San Martino alla Palma, Mestre dos Anjos Rebeldes, Mestre de San Torpè, Mestre do Codex de San Giorgio, Bernardo Daddi, Francesco Traini; na Emília e na Romagna, Vitale da Bologna, Giovanni e Pietro da Rimini. A lista seria longa. Uma segunda analogia possível com a literatura é a diversidade. É quase inacreditável que uma cultura figurativa tão unitária como a do primeiro Trezentos toscano possa se exprimir através de temperamentos artísticos tão absolutamente diferentes. A dívida de Duccio (1255/60–1318–19) para com seu mestre florentino, Cimabue (c. 1340–1302), é patente em suas obras juvenis, seja na enorme *Madona Rucellai* de 1285 (Fig. 54, p. 476), seja na diminuta *Madona dos Franciscanos*, de 1290c. (Fig. 55, p. 477). Se fosse conhecida apenas por uma foto, jamais se imaginaria que esta última tem apenas 24 x 17 cm, tal é majestade de sua arquitetura compositiva. Sem renunciar, portanto, à monumentalidade de seu mestre, Duccio procede por uma via própria e consegue modelar a Virgem tão somente com uma linha de ouro puramente musical que bordejia seu manto e a percorre como uma amável descarga elétrica. Da costela de Cimabue nasce assim uma poética completamente independente. Ao longo do primeiro decênio do século XIV, Duccio renova esse prodígio de assimilação e transfiguração estilística em relação a Giotto. Em sua *Maestà* de 1308–1311 (Fig. 56, p. 477) para a Catedral de Siena, a mais bela pintura sobre têmpera do século XIV, ele obtém efeitos de clareza espacial e narrativa dignos de Giotto, tradu-

zindo-os porém em um cromatismo precioso e em uma linguagem rica de reflexos arcaizantes, bizantinos e franceses, cujo charme é exclusivamente seu. Imitando a audácia de Duccio, seus discípulos maiores — Simone Martini, Ambrogio e Pietro Lorenzetti — desenvolverão em sentidos diversos e igualmente independentes a lição do mestre. Na *Alegoria do Bom Governo* (Fig. 57, p. 478), Ambrogio Lorenzetti distende e amplia os espaços controlados de Giotto e de Duccio, até obter o primeiro panorama da história da arte. Também Simone Martini imita com perícia o espaço giottesco nos afrescos da Vida de São Martinho, na Basílica inferior de Assis. Mas pode, quando quer, simplesmente suprimi-lo. Para se compreender o sentido dessa operação, é preciso retornar a Giotto. Em 25 de março de 1305, consagra-se a *Cappella dell’Arena*, um dos espaços mais famosos do Renascimento, que Giotto acabara de afrescar para o banqueiro Enrico Scrovegni, com histórias da Virgem e de Jesus Cristo, realizando sua obra mais ambiciosa. No *Sonho de Joaquim*, por exemplo, (Fig. 58, p. 478) o espaço é como um campo magnético no qual tudo se dispõe em função da figura de Joaquim, recolhido em si mesmo como uma pirâmide de pedra. Tudo é atraído para o vértice superior dessa forma densa, centro de gravidade ao mesmo tempo da composição e da narrativa. O espaço de Giotto é controlado e se concebe tão somente em função da narrativa, pacata e econômica como o é seu léxico — anjo, pastores, rochas, alguns animais e tufos de vegetação —, para que nada distraia o espectador da percepção de uma única interação cênica: Joaquim adormecera agachado e um anjo aparece-lhe em sonho. Em suma, não há espaço, figura ou elemento decorativo independente da narrativa ou anterior a ela, pois é ela que os cria com a única finalidade de se fazer inteligível. Examine-se, agora, a *Anunciação* assinada e datada por Simone Martini e seu cunhado, Lippo Memmi, em 1333, hoje nos Uffizi (Fig. 59, p. 479). Aqui, o que comanda a composição é o recesso da figura da Virgem ao receber o anúncio. Como Joaquim, a Virgem se recolhe, mas ao invés de ganhar nessa contração a densidade da rocha piramidal, ela perde seu corpo, transmuta-se em linha, abre

no espaço uma concavidade, deixa a composição dispor-se à volta de um vácuo. Além disso, o espaço não é uma circunstância (no sentido próprio da expressão: o que está circundando), gerada pela interação entre as figuras da Virgem e de Gabriel, como na cena de Joaquim e o anjo. A Virgem não se insere nele; sua silhueta de arabesco coloca-se superficialmente sobre esse *espaço-luz* que, portanto, a precede na ordem do ser. Tudo o mais — figura e fundo — confunde-se em vibrações diversas do ouro: o anjo, suas vestes, sua capa esvoaçante (puro pretexto para outro arabesco), suas asas, o vaso de lírios, o trono, mesmo as manchas do piso de mármore e, sobretudo, a luz metafísica do espaço. É quase supérfluo insistir nas conotações teológicas desse ouro, metáfora sensível da luz divina, alheia em sua abstração a esse mundo de pedra de Giotto que quase agride os sentidos. Proclo, pensador neoplatônico do século IV, afirmava que o espaço é a luz a mais sutil, e a essa ideia Simone Martini presta aqui um dos mais fascinantes tributos da história das formas.

Estamos em 1333. Giotto, no zênite de sua glória em Florença, torna-se o primeiro arquiteto da Catedral e dirige os trabalhos de reconstrução da *Ponte alla Carraia*. Sua morte em 1337 contribuirá para o surgimento de um giottismo “oficial”, de que os afrescos de Orcagna, datados de 1357, de Giovanni del Biondo (ativo entre 1356 e 1398) e de Andrea di Buonaiuto, na igreja e no convento dominicano de S. Maria Novella são bastante representativos. No *Cappelone degli Spagnuoli*, os afrescos de Andrea (1367–1369c.) dão mostra de grande complexidade e entretêm longamente o espectador em um mundo de referências literárias e teológicas hauridas no *Specchio della vera penitenza* do ex-prior dos dominicanos, Jacopo Passavanti (morto em 1357). Mas poucos são seus momentos de genuína poesia, ao menos para a sensibilidade contemporânea. De modo que, se da pintura da segunda metade do século XIV tivessem restado somente esses exemplos de giottismo “oficial”, poder-se-ia dizer que o destino da pintura no segundo Trezentos não diferiria substancialmente do declínio observado na esfera da literatura após c. 1350.

Felizmente, esse esquema de um século XIV tão fecundo em sua primeira metade quanto diminuído ou quase estéril na segunda não funciona quando passamos da literatura para as artes visuais. Pois a segunda metade do século XIV conheceu, também ela, muitos pintores e escultores de belíssima poesia, como Giovanni da Milano, Antonio Veneziano, Giotto, Nino Pisano, Spinello Aretino, Giusto di Menabuoi, Altichiero, Tommaso da Modena e muitos outros. Quando um inigualável escritor e historiador da arte de nosso passado recente, Roberto Longhi, chamou o século XIV de o Século de Ouro da arte italiana, ele incluía nele, com razão, também esses nomes mais tardios. É verdade que a peste, ao suprimir fisicamente muitos artistas, criou uma grande descontinuidade entre as gerações. É verdade também que, ao potenciar as catástrofes climáticas, agrícolas, econômicas e políticas anteriores, a peste acabou por favorecer um sentimento de culpa, uma reação ao clima de abertura laica dos anos de Giotto, um ambiente mais contrito e penitencial, em suma, uma tendência regressiva em relação às grandes conquistas da primeira metade do século.

Não se trata aqui de retomar o velho debate suscitado por um livro de Millard Meiss (1951) acerca do impacto da peste sobre a pintura toscana. À distância de anos, as posições em confronto parecem menos antagônicas. Luciano Bellosi (1974) tinha razão em insistir que as tendências em direção a um giottismo “oficial” delineiam-se já antes da peste; e Meiss estava certo em retrucar que a peste havia tornado manifestas tendências ainda em gestação⁹. Resta o fato que, superada a fase mais aguda da crise em meados do século, e em que pesem novos surtos da peste nos decênios sucessivos, a arte europeia recupera rapidamente um nível notável de grandeza e uma nova capacidade de intercâmbio cultural.

⁹ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951; L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*. Turim: Einaudi, 1974.

Entre finais do século XIII e a primeira metade do século XIV, artistas florentinos e sobretudo Giotto haviam exportado sua arte para diversos centros da Itália, meridional, central e setentrional: Giotto e seus discípulos fazem estadas em Roma, Rimini, Pádua, Nápoles e Milão. De outro lado, artistas toscanos como Duccio, o Mestre do Codex de S. Giorgio e Simone Martini, entre outros, haviam filtrado a arte francesa, enxertando-a no tronco da arte toscana. Mas agora o diálogo entre Florença e a Itália setentrional, receptora do gótico europeu, aparece de modo mais sonoro e explícito. O florentino Giusto di Menabuoi vai à Pádua afrescar o Batistério do Santo, enquanto Antonio Veneziano e Giovanni da Milano instalam-se em Florença. Giovanni da Milano é o mais notável exemplo dessa via de duplo sentido: formado em Milão provavelmente em contato com um giottismo difuso, ele já está radicado em Florença desde 1346, liderando uma reinterpretação profunda da cultura da primeira pela da segunda metade do século, sob o signo de uma nova síntese entre a Lombardia e Toscana. Na cena de *Jesus Cristo na casa de Marta*, na Capela Rinuccini da sacristia de Santa Croce (1363–1366), o espaço é inverossímil, pois os nimbo roçam o teto, a perspectiva mais sumária, as fisionomias mais uniformes, as formas mais alongadas, os gestos menos dramáticos e mais coreográficos, as cores claras têm dominâncias até então desconhecidas, mas, sobretudo, o claro-escuro não serve mais apenas para modelar: ele ganha valores propriamente epidérmicos, fato que se revela tanto mais em suas obras à têmpera, como na *Pietà* de tipo nórdico que ele assina em 1365 (Fig. 60, p. 479), onde o micro trabalho do pincel sobre a pele requer a visão aproximada e se mantém definitivamente inacessível às lentes do fotógrafo. Giovanni da Milano consegue recobrir as superfícies monumentais da tradição toscana com uma penugem que só o pincel do iluminador nórdico de pergaminhos pode almejar.

Estamos às portas de um diálogo fecundo entre o norte e o sul em escala italiana e europeia, diálogo que avança pelo século XV e que um grande historiador francês do século XIX, Louis Courajod,

batizará com o belo nome de Gótico internacional. Entende-se em geral por Gótico internacional a cultura figurativa das cortes europeias que floresce aproximadamente entre 1380 e 1440, caracterizada por um forte senso do ornamental, pelas formas sinuosas, pelas cores preciosas e por materiais suntuosos. Pode-se dizer que suas formas mais típicas desenvolvem-se na França e no ducado da Borgonha, respectivamente sob os governos do rei Carlos VI (1368–1422) e dos dois primeiros duques da Borgonha (1361–1419), a partir dos quais emerge um dos mais sofisticados modelos das cortes europeias do Renascimento.

É preciso ter presentes dois elementos ao se concluir este ensaio sobre os primórdios do Renascimento. Em primeiro lugar, ainda que o Gótico internacional ou Arte de corte, como se o chama na Alemanha (*höfische Kunst*), tenha deixado obras excepcionais nos domínios da ourivesaria, do esmalte, da arte têxtil, da iluminura e da tapeçaria, ele produziu também uma arte monumental e escultores de gênio, acima de todos, Claus Sluter (morto em c. 1406), expressão máxima da escultura da Borgonha. Em segundo lugar, é preciso afastar de vez o contraposto simplista de que o Renascimento florentino dos anos 1400–1425 é uma arte “progressista” que se insurge contra o Gótico internacional, “conservador”. O Renascimento não se afirma em Florença como uma simples reação ao Gótico internacional. Ele resulta de uma consciência profunda das possibilidades de se contrapor, mas também de se combinar essas duas tradições, a de Giotto e a do gótico de matriz francesa. Essa contraposição aparece de modo emblemático em 1401 nos dois modelos de Brunelleschi e de Ghiberti que disputam a encomenda das novas portas do Batistério. Ela aparece sob um aspecto plenamente complementar entre 1406 e 1408, quando Jacopo della Quercia coloca à volta da tumba de Ilaria del Carretto, concebida segundo o modelo gótico francês, gênios e guirlandas de um classicismo e de uma potência plástica que, como bem notou Longhi, anunciam Michelangelo (Fig. 63, p. 481). Ela aparece ainda entre 1408 e 1415, no confronto mais sutil

entre os quatro grandes *Evangelistas* para a fachada da Catedral de Florença, esculpidos por dois representantes florentinos do “gótico internacional” — Niccolò Lamberti e Barnardo Ciuffagni — e por dois escultores que retomam a exigência giottesca de estabilidade formal e se medem com uma certa ideia da escultura monumental romana: Nanni di Banco e Donatello. Ela aparece enfim, entre 1424 e 1428, na Capela Brancacci, palco da mais complexa das colaborações do primeiro Renascimento, entre Masolino (Fig. 61, p.480) e Masaccio (Fig.62, p.480), máximos representantes dessa tradição pictórica. As formas concretas e os desenvolvimentos que tais confrontos e combinações assumirão ao longo do século XV extravasa, contudo, os limites deste ensaio.

§