

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

## ÍNDICE

PREFÁCIO .....	9
✓I. AS CONDIÇÕES DO MERCADO	
1. Introdução .....	11
2. A relação contratual entre o pintor e seu cliente.....	15
3. O valor da obra de arte e dos materiais .....	24
4. O valor da habilidade.....	27
5. A percepção da habilidade .....	31
✓II. O OLHAR DA ÉPOCA	
1. A relatividade da percepção .....	37
2. Os pressupostos da percepção artística .....	40
3. O estilo cognitivo .....	45
4. A função da imagem .....	48
5. As visualizações interiores .....	53
6. A linguagem do corpo e dos gestos .....	61
7. Figuras e atitudes convencionais.....	71

8. As cores e seu valor.....	78
9. O espírito de cálculo e apreensão de volumes.....	167
10. Intervalos e proporções.....	172
11. O olhar moral e espiritual.....	178

### III. QUADROS E CATEGORIAS

1. Expressões verbais e picturais.....	183
2. Os vinte e cinco pintores de Giovanni Santi.....	186
3. Cristoforo Landino.....	191
4. Categorias.....	194
Masaccio	
a. <i>imitador da natureza</i> .....	194
b. <i>relevo</i> .....	196
c. <i>puro</i> .....	197
d. <i>facilidade</i> .....	198
e. <i>perspectivista</i> .....	200
Filippo Lippi	
f. <i>gracioso</i> .....	203
g. <i>ornamento</i> .....	205
h. <i>variedade</i> .....	207
i. <i>composição</i> .....	209
j. <i>colorir</i> .....	211
k. <i>desenhista</i> .....	212
l. <i>amante da dificuldade</i> .....	214
m. <i>escorços</i> .....	215
n. <i>rápido</i> .....	217
Fra Angelico	
o. <i>gracioso</i> .....	219
p. <i>devoção</i> .....	221
5. Conclusão.....	224

TEXTOS E REFERÊNCIAS.....	227
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	253

## PREFÁCIO

Este ensaio é o resultado de algumas palestras dadas na Faculdade de História da Universidade de Londres. O objetivo dessas palestras era o de mostrar como o *estilo* das pinturas é um material pertinente para a história social. Minha tese era de que fatos sociais favoreciam o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais característicos, que se transformavam por sua vez em elementos claramente identificáveis no estilo do pintor. Essa mesma tese, um pouco mais elaborada, é a base deste livro. Ele é, assim, destinado mais àqueles que se interessam pela história geral da Renascença do que àqueles que se interessam especificamente pela pintura daquela época e que poderiam bem considerá-lo ou desprovido de sensibilidade artística ou superficial. Isso não quer dizer que eu o considere sem interesse para a história da arte.

O primeiro capítulo examina a estrutura do mercado de pintura no século XV — através de contratos, cartas e registros contábeis — a fim de se descobrir qual era a base econômica para o culto do ta-

lento pictural. O segundo capítulo explica como as capacidades visuais desenvolvidas ao longo de experiências da vida cotidiana de uma sociedade tornam-se parte determinante do estilo do pintor, e fornece exemplos de como tais capacidades visuais vernaculares ligavam os quadros à vida social, religiosa e comercial da época. Isso implica que se estabeleça uma relação entre o estilo de pintura e a experiência resultante de atividades tais como pregar, dançar e medir barris. O terceiro capítulo reúne os instrumentos básicos usados no *Quattrocento* para examinar as pinturas da época: estuda e ilustra dezesseis conceitos utilizados por aquele que foi o melhor crítico amador de pintura na época, Cristoforo Landino, na sua descrição das obras de Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e Fra Angelico. O livro conclui salientando que a história social e a história da arte formam um todo, cada uma oferecendo à outra indispensáveis instrumentos de compreensão.



## I. AS CONDIÇÕES DO MERCADO

1. Uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social. De um lado, o pintor que realizava o quadro ou, ao menos, supervisionava sua execução. De outro, alguém que o encomendava, fornecia fundos para sua realização e, uma vez concluído, decidia de que forma usá-lo. Ambas as partes agiam de acordo com as instituições e convenções — comerciais, religiosas, perceptivas, sociais, na acepção mais ampla do termo — que eram diferentes das nossas e influenciaram suas relações em comum.

Aquele que encomendava, pagava e definia a utilização a ser dada à pintura poderia ser chamado o *mecenas*, se nesse termo não estivessem inseridas várias conotações provenientes de outras situações bem diversas. Essa segunda pessoa, na transação da qual a pintura será o resultado, é um agente ativo, determinante e não necessariamente benevolente: podemos chamá-lo o *cliente*. A melhor pintura produzida no século XV era realizada sob encomenda por um cliente que exigia sua execução conforme suas especificações. As obras já

prontas se limitavam a objetos tais como Madonas em série e arcas nupciais, executados pelos artistas menos requisitados, durante os períodos de trabalho escasso; os painéis de altar e afrescos, que nos interessam mais, eram feitos sob encomenda, e geralmente o cliente e o artista assumiam um compromisso legal em que o último se comprometia a entregar aquilo que o primeiro tinha especificado, com mais ou com menos detalhes.

O cliente pagava pela obra, naquela época como hoje, mas dispunha de seu dinheiro de maneira própria ao século XV, e isso podia influir no caráter das pinturas. A relação da qual a pintura é o produto era, entre outras coisas, uma relação comercial, e algumas práticas econômicas daquela época estão muito concretamente materializadas nas pinturas. O dinheiro tem uma importância considerável na história da arte. Ele atua sobre a pintura não somente no que se refere ao fato de o cliente querer investir seu dinheiro em uma obra de arte, mas também através das modalidades de pagamento escolhidas. Um cliente como Borso d'Este, duque de Ferrara, que insiste em pagar suas pinturas por pés quadrados — pelos afrescos do palácio Schifanoia, o preço fixado por Borso era de dez liras bolonhesas por pé quadrado —, tenderá a obter uma pintura diferente daquela que obterá um cliente comercialmente mais refinado, como o comerciante florentino Giovanni de' Bardi, que paga o pintor em função dos materiais utilizados e do tempo gasto. Os critérios em vigor no século XV para estabelecer o custo de fabricação, e suas diferenciadas formas de pagamento aos mestres e seus artesãos, estão ambos profundamente inseridos no estilo das pinturas tal como as vemos hoje: as pinturas são, entre outras coisas, fósseis da vida econômica.

Além disso, os quadros eram destinados ao uso do cliente. Não é muito interessante especular sobre os motivos individuais do cliente ao encomendá-los: os motivos de cada um são complexos, e essa complexidade varia um pouco de um caso a outro. O negociante floren-



tino Giovanni Rucellai, que empregava vários pintores, salientava que tinha em sua casa obras de Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Verrocchio, Pollaiuolo, Andrea del Castagno e Paolo Uccello — assim como de vários ourives e escultores — “os maiores mestres que não somente Florença mas também a Itália tinham conhecido por muito tempo”. Sua satisfação por possuir o que é de boa qualidade é evidente. Em outra ocasião, falando mais sobre a importante soma que despendeu construindo e decorando igrejas e palácios, Rucellai sugere três motivos a mais: tais coisas, ele diz, provocam-me “o maior contentamento e o maior prazer, pois servem à glória de Deus, à honra da cidade e à minha própria memória”. Em graus diversos, esses devem ter sido motivos determinantes para numerosas encomendas de pinturas; um painel de altar em uma igreja ou um ciclo de afrescos em uma capela certamente atendiam a todas essas exigências. E então Rucellai apresenta um quinto motivo: a compra de tais objetos conduz ao prazer e à virtude de bem gastar seu dinheiro, um prazer superior àquele simplesmente de ganhá-lo. Essa observação é menos absurda do que possa parecer a princípio. Para uma pessoa visivelmente rica, em especial alguém como Rucellai, que enriqueceu por meio da cobrança de juros — na realidade com agiotagem —, gastar seu dinheiro financiando igrejas e obras de arte para embelezar o patrimônio público era, por sua vez, um prazer e uma virtude necessária, uma justa indenização à sociedade, algo entre uma doação caridosa e o pagamento de taxa ou de impostos à Igreja. Como tais gestos perduraram, é necessário que se diga, uma pintura tinha a vantagem de ser tanto um objeto bem visível como de baixo custo: sinos, pavimentação em mármore, cortinas brocadas e outras doações no mesmo gênero oferecidas à igreja eram muito mais onerosas. Por fim, há um sexto motivo que Rucellai — suas descrições dos objetos assim como seus apontamentos como construtor demonstram que ele não era uma pessoa desprovida de sensibilidade visual — não menciona, mas que podemos sem dú-

vida lhe atribuir, o prazer real de contemplar boas pinturas; em outro contexto ele talvez não tivesse hesitado em falar sobre isso.

O prazer da posse, uma viva devoção, uma certa consciência cívica, uma tendência à autocelebração e talvez à autopromoção, a necessidade do homem rico de encontrar uma forma de reparação através do mérito e do prazer, um gosto pelas pinturas: de fato, o cliente não tinha necessidade de analisar seus motivos íntimos, pois em geral se servia de formas de arte institucionalizadas — o painel de altar, o afresco de uma capela familiar, a Madona no quarto, o refinado móvel de parede do escritório — que implicitamente racionalizavam seus motivos e de maneira geralmente lisonjeira, e também contribuía muito, ditando ao pintor o que teria a fazer. De qualquer modo, para o nosso propósito, é em geral suficiente saber aquilo que é óbvio, isto é, que a utilidade primeira de um quadro era a de ser observado: os quadros eram destinados ao cliente e às pessoas que ele julgava pudessem admirá-los, com o objetivo de receber estímulos agradáveis, dignos de serem conservados pela memória e até mesmo enriquecedores.

Estes são todos temas dos quais este livro se ocupará. No momento, um único ponto a ressaltar é que, no século XV, a pintura ainda era uma coisa importante demais para ser deixada nas mãos dos pintores. O mercado de pintura era algo completamente diferente da nossa própria situação tardo-romântica, na qual os pintores executam o que julgam bom e então procuram por um eventual comprador. Hoje compramos nossos quadros já prontos; isto não pressupõe que respeitamos mais o talento individual do artista do que as pessoas do século XV, como fazia Giovanni Rucellai, porém decorre mais do fato de vivermos em uma sociedade que funciona segundo outro tipo de organização comercial. O modelo do mercado de pintura tende a se assimilar àquele de produções mais substanciais: o período pós-romântico é também pós-Revolução Industrial, e hoje a maioria dentre nós compra quase todos os móveis pré-fabricados também. O século XV foi, en-

tretanto, um período de pintura sob encomenda, e este livro vai tratar da contribuição específica do cliente nessa relação econômica.

2. Em 1457, Filippo Lippi pintou um tríptico para Giovanni di Cosimo de' Medici, que com ele tencionava presentear o rei Afonso V de Nápoles, uma manobra diplomática menor da família Medici. Filippo Lippi trabalhava em Florença, de onde Giovanni se ausentava às vezes, e Filippo tentava contratá-lo por carta:

Tenho seguido todas as suas instruções com relação à pintura, e dediquei-me escrupulosamente a cada detalhe. A imagem de São Miguel está agora muito próxima de ser terminada, e uma vez que sua armadura deve ser de prata e ouro, assim como seus trajes, vim ver Bartolomeo Martelli: ele me disse que falaria com Francesco Cantansanti sobre o ouro e aquilo que o senhor quer, e que deveria fazer exatamente como o senhor deseja. Também me repreendeu, insinuando que o havia lesado.

Neste momento, Giovanni, estou aqui inteiramente à vossa disposição, e assim o desejo em verdade. Recebi de vós quatorze florins, e vos escrevi que minhas despesas chegariam a trinta florins, e a causa disso é que o quadro é ricamente ornamentado. Peço-vos providenciar junto a Martelli para que seja vosso representante nesse trabalho, e que, caso necessite de algo para adiantar o trabalho, possa procurá-lo e isso seria providenciado...

Se concordais ... em dar-me sessenta florins, isto incluindo materiais, ouro, douração e a pintura, com Bartolomeo atuando como sugeri, de minha parte me comprometerei, a fim de vos causar o mínimo de preocupação, a terminar completamente o quadro por 20 de agosto, com Bartolomeo me servindo de garantia ... E para vos manter informado, envio um desenho representando a madeira do tríptico, com sua altura e largura. Pela minha amizade por vós não vou querer mais que o custo do trabalho, ou seja, 100 florins. Não peço nada mais. Peço-vos que me responda, pois estou a me languir aqui e desejo deixar Florença logo que tenha terminado. Se me atrevi muito vos escrevendo, perdoai-me. Farei sempre como vos agradar em toda ocasião.

Valete, 20 de julho de 1457.  
Fra Filippo, o pintor, em Florença.

Na parte inferior da carta Filippo acrescentou um esquema do tríptico tal como o planejado (Il. 1). Da esquerda para a direita, esboçou um São Bernardo, uma Adoração à Criança e um São Miguel; a moldura do painel de altar, o ponto para o qual está solicitando particularmente a aprovação, é desenhado de forma mais precisa e cuidada.

A distinção entre “público” e “privado” não se ajusta bem para caracterizar as funções da pintura do século XV. As encomendas individuais geralmente vinham a ter funções públicas, eram frequentemente destinadas a lugares públicos; um painel de altar ou um ciclo de afrescos na capela lateral de uma igreja não podem ser considerados como particulares em nenhum sentido habitual do termo. Pode-se estabelecer uma distinção mais relevante entre as encomendas controladas por grandes instituições corporativas, como os ateliês das catedrais, e aquelas feitas por indivíduos ou pequenos grupos: empreendimentos coletivos ou comunitários, de um lado, e iniciativas pessoais, de outro. O pintor geralmente era, embora isso não fosse regra geral, empregado e controlado por um indivíduo ou um pequeno grupo.

É importante saber que isso acontecia dessa forma, pois significa que o pintor se encontrava geralmente exposto a uma relação mais direta com um cliente leigo — um cidadão em particular, ou o prior de uma confraria ou de um mosteiro, ou um príncipe ou ainda o mandatário de um príncipe; mesmo nos casos mais complexos, o pintor normalmente trabalhava para alguém identificável, que tivera a iniciativa da obra, escolhera um artista, possuía uma idéia do resultado a obter e seguia a execução do quadro até o fim. Nesse ponto o pintor se diferenciava do escultor, que geralmente trabalhava para grandes organizações comunitárias — Donatello, por exemplo, trabalhou muito tempo para a Confraria da Lã, que administrava os trabalhos da catedral de Florença —, onde o controle do leigo era menos pessoal e

provavelmente muito menos vigilante. O pintor estava muito mais exposto que o escultor, embora pela natureza das coisas a interferência, dia a dia, do cliente, não fosse geralmente registrada; a carta de Filippo Lippi para Giovanni de' Medici é um dos casos raros onde se pode sentir nitidamente o peso da ingerência do cliente. Mas em quais setores da arte o cliente interferia diretamente?

Há um tipo de documentos legais onde estão registrados os elementos essenciais referentes à relação que dava origem a uma pintura, acordos escritos estabelecendo as principais obrigações contratuais de cada parte. Várias centenas desses documentos ainda existem, embora a maior parte se refira a pinturas que estão hoje desaparecidas. Alguns são autênticos contratos redigidos por um notário, outros são *ricordi* menos elaborados, memorandos guardados por alguma das partes: estes últimos são redigidos de forma menos notarial, mas ainda possuem um certo valor contratual. Os dois tipos de documentos propunham praticamente uma série idêntica de cláusulas.

Não existem contratos que possamos definir como típicos, pois não havia qualquer regra estabelecida, mesmo no interior da mesma cidade. Um acordo menos atípico que outros foi feito entre o pintor florentino Domenico Ghirlandaio e o prior do Spedale degli Innocenti (Hospital dos Inocentes) em Florença; é um contrato que trata da execução da obra *Adoração dos Magos* (1488) que ainda se encontra no mesmo local (II. 2):

Seja conhecido e manifesto a qualquer pessoa que veja ou leia este documento que, por solicitação do reverendo Messer Francesco di Giovanni Tesori, atualmente prior do Spedale degli Innocenti em Florença, e de Domenico di Tomaso di Curado [Ghirlandaio], pintor, eu, Fra Bernardo Domenico di Francesco de Florença, irmão de Jesus, redigi de meu próprio punho este documento que vale como contrato e encomenda de um painel de altar destinado à igreja do acima referido Spedale degli Innocenti, com os acordos e estipulações estabelecidas como segue:

Que hoje, dia 23 de outubro de 1485, o dito Francesco entrega e confia



ao dito Domenico a pintura de um painel que o dito Francesco mandou fabricar e o forneceu; cujo painel o dito Domenico preparará às suas próprias custas; e deve pintar o dito painel inteiramente com sua própria mão, segundo o modelo desenhado em papel, com as figuras e da forma indicada no modelo, em todos os detalhes segundo o que eu, Fra Bernardo, julgo o melhor; não se desviando da maneira e da composição do dito desenho; e deve pintá-lo às suas próprias custas com cores de boa qualidade e com ouro em pó nos ornamentos como se deve, e todas as despesas incorridas no mesmo painel, e o azul deve ser ultramarino, no valor de quatro florins a onça; e ele [Ghirlandaio] deve acabar e entregar o dito painel dentro de trinta meses, a contar de hoje; e receberá pelo preço do painel tal qual é descrito aqui (quer dizer, todas as despesas do dito Domenico), 115 florins brutos se a mim me parece, o supradito Fra Bernardo garante que o quadro assim o vale; e posso consultar quem me pareça mais competente para julgar o valor do quadro e do trabalho efetuado, e se não me parecer valer o preço indicado, ele [Ghirlandaio] receberá menos ainda do que eu, Fra Bernardo, julgo como bom; e deve dentro dos termos do acordo pintar a *predella*\* do dito painel segundo o que eu, Fra Bernardo, penso ser o melhor; e receberá seu pagamento como segue — o dito Messer Francesco deve dar ao supradito Domenico três florins brutos por mês, a contar de 1 de novembro de 1485, e assim cada mês...

E se Domenico não entregar o painel no prazo previsto, estará sujeito a uma multa de quinze florins brutos; e o mesmo, se Messer Francesco não efetuar os pagamentos mensais previstos, estará sujeito a uma multa igual ao valor total, ou seja, uma vez concluído o painel, terá que pagar completamente e na sua totalidade o saldo da soma devida.

As duas partes assinam o acordo.

Esse contrato apresenta as três características principais dos acordos desse tipo: 1. especifica o que o pintor deve pintar, nesse caso mediante um desenho previamente aceito; 2. indica claramente como e quando o cliente deve pagar, e quando o pintor deve entregar o quadro; 3. insiste no fato de que o pintor deve usar cores de boa quali-

\* *Predella* — pequenas pinturas em painéis regulares, situadas no registro inferior do painel principal, fazendo referência ao assunto mais importante figurado neste último.



dade, especialmente ouro e o azul ultramarino. O número de detalhes e sua precisão variavam de um contrato a outro.

As instruções a respeito do assunto de um quadro raramente entram em maiores detalhes. Alguns contratos enumeram as figuras singulares a serem representadas, mas a referência a um desenho acontece com maior freqüência e era nitidamente mais eficaz: as palavras não se prestam a indicações muito claras sobre os tipos de figuras desejadas. O desenho era em geral um compromisso sério. O painel de altar de Fra Angelico de 1433, destinado à Confraria dos Fabricantes de Linho, de Florença, foi executado dessa maneira (Il. 3); tendo em vista a vida santa que levava o pintor, a fixação do preço era excepcionalmente confiada à sua consciência — “190 florins ou menos, segundo sua consciência” —, porém, apesar de qualquer confiança que se tenha tido em sua santidade, não se lhe permitia desviar do seu desenho. Quanto ao desenho, teria havido discussão entre os dois lados. Em 1469 Pietro Calzetta foi contratado para pintar os afrescos da capela Gattamelata de Santo Antônio, em Pádua, e as etapas pelas quais o acordo seria alcançado estão claramente indicadas no contrato. O representante do doador, Antonfrancesco de' Dotti, é quem definirá os assuntos a serem pintados; Calzetta os aceitará, executará um desenho (*designum cum fantasia seu instoria*) e o passará para Antonfrancesco; com base nisso Antonfrancesco lhe dará maiores instruções com relação à pintura e finalmente decidirá se o produto final é aceitável. Caso houvesse dificuldade em se descrever o grau de acabamento desejado, poder-se-ia fazer referência a uma obra já existente: foi assim que Neri di Bicci, de Florença, se incumbiu, em 1454, de colorir e terminar um painel de altar na igreja de Santa Trinità, nos mesmos moldes daquele que já tinha pintado para um certo Carlo Benizi na igreja de Santa Felicità, em 1453.

O pagamento era habitualmente na forma de uma soma paga em prestações, como no caso de Ghirlandaio, contudo algumas vezes

as despesas do pintor eram contadas à parte e diferenciadas do custo do trabalho. O cliente podia ele próprio fornecer os pigmentos mais caros e pagar o pintor por seu tempo e sua habilidade: quando Filipino Lippi pintou a vida de São Tomás na igreja de Santa Maria sopra Minerva, em Roma (1488-1493), o cardeal Caraffa lhe deu 2.000 ducados pelo seu trabalho pessoal e pagou separadamente os assistentes e o ultramarino. Em todo caso, para calcular o montante do pagamento, baseava-se em dois pontos: as despesas e o trabalho do pintor; como observou Neri di Bicci, ele foi pago “pelo ouro e por aplicá-lo e pelas cores e pela minha arte”. A soma acertada em um contrato não era absolutamente inalterável, e se um pintor percebia que estava em prejuízo em um contrato poderia em geral renegociá-lo: esse foi o caso de Ghirlandaio, que tinha se comprometido a fornecer por 115 florins uma *predella* para o painel de altar dos Innocenti e que obteve um suplemento de sete florins por esse trabalho. Caso o pintor e o cliente não conseguissem se entender sobre a soma final, pintores profissionais podiam intervir como árbitros, mas raramente a questão chegava a esse extremo.

↑ O contrato de Ghirlandaio insiste em que o pintor utilize cores de boa qualidade, sobretudo a do ultramarino. A preocupação que se verifica nos contratos com a qualidade do pigmento azul, assim como do ouro, não era sem fundamento. Depois do ouro e da prata, o azul ultramarino era a cor mais cara e a mais difícil de se empregar. Existiam nuances caras e baratas e outras substitutas ainda mais econômicas, geralmente chamadas de azul alemão. (O azul ultramarino era fabricado a partir do pó do lápis-lazúli, importado a altos custos do Oriente; o pó era diluído em líquido várias vezes para se extrair a cor, sendo que o primeiro extrato obtido — um azul violeta intenso — era o melhor e o mais caro. O azul alemão nada mais era que o carbonato de cobre; sua cor era menos brilhante e, o mais grave, seu uso se revelava instável, particularmente em afrescos.) Para evitar

desilusões com o azul, os clientes especificavam que o azul seria o ultramarino; os clientes mais prudentes estipulavam mesmo a tonalidade precisa — ultramarino a um ou dois ou quatro florins a onça. Os pintores e seu público estavam atentos a tudo isso, e as conotações de exotismo e perigo que se associavam ao azul ultramarino tinham uma importância no quadro que, hoje, possivelmente nos escape, pois em geral não consideramos o azul-escuro mais extraordinário que o esmeralda ou o vermelho. Todos chegamos a compreender quando o azul utilizado destina-se simplesmente a ressaltar as figuras principais de Cristo ou de Maria em uma cena bíblica, mas o seu uso verdadeiramente interessante é muito mais sutil. No painel de Sassetta, *São Francisco dando seu manto a um pobre soldado* (Il.4), o manto que São Francisco está doando é azul ultramarino. Na *Crucificação* de Masaccio, obra de pigmentos caros, o gesto do braço direito de São João, essencial à narração, é sublinhado por um azul ultramarino. E assim por diante. Os contratos se mostram ainda sofisticados com relação à cor azul, demonstrando uma capacidade para distinguir um azul do outro, capacidade esta que falta a nossa própria cultura. Em 1408, Gherardo Starnina se incumbiu por contrato de pintar na igreja de Santo Stefano, em Empoli, os afrescos, hoje desaparecidos, da *Vida da Virgem*. O contrato é metucioso com relação à utilização do azul: o ultramarino destinado a Maria deve ser de qualidade correspondente a dois florins a onça, ao passo que para o resto do quadro um ultramarino a um florim a onça será suficiente. Um toque violeta mais ou menos intenso exprime a importância.

Evidentemente que nem todos os artistas trabalhavam dentro de tais condições contratuais; em particular, alguns artistas trabalhavam para príncipes que lhes pagavam um salário. Mantegna, que trabalhou de 1460 até sua morte em 1506 para Gonzaga, marquês de Mântua, é um caso bem documentado, e a oferta que Lodovico Gonzaga lhe fez em abril de 1458 é bem clara: "Pretendo vos pagar um salário

mensal de quinze ducados, fornecer alojamento onde possais viver confortavelmente com vossa família, dar-vos cada ano trigo suficiente para alimentar seis bocas, assim como lenha necessária para vosso próprio uso...". Mantegna, após longa hesitação, aceitou a proposta e, em troca de seu salário, não somente pintou os afrescos e painéis para os Gonzaga (Il. 5), mas ocupou também outras funções.

De Lodovico Gonzaga para Mantegna, 1469:

Desejo que façais para mim o desenho de dois perus ao natural, um macho e uma fêmea, e que os envieis para mim aqui, pois os quero mandar tecer para minhas tapeçarias: podereis observar os nossos que se encontram no jardim de Mântua.

Do cardeal Francesco Gonzaga para Lodovico Gonzaga, 1472:

... Peço-vos que ordene Andrea Mantegna ... para vir ficar comigo [em Foligno]. Eu me distrairei em sua companhia mostrando-lhe minhas pedras preciosas, minhas estátuas de bronze e outras belas antiguidades; nós as estudaremos e as discutiremos juntos.

Do duque de Milão para Federico Gonzaga, 1480:

Estou enviando-vos alguns desenhos relativos aos quadros, os quais vos peço sejam pintados por Andrea Mantegna, o célebre pintor...

De Federico Gonzaga para o duque de Milão, 1480:

Recebi os esboços que me enviastes e insisti com Andrea Mantegna para que o leve a termo. Ele afirma que isso é mais trabalho de um iluminador que dele, pois não está habituado a pintar figuras pequenas. Acha que se sairia melhor com uma Madona ou algo, por exemplo, do tamanho de um pé ou um pé e meio, se isso vos convém...

De Lancillotto de Andreasis para Federico Gonzaga, 1483:

Negociei com o ourives Gian Marco Cavalli para que fabrique os copos e as taças segundo o desenho de Andrea Mantegna. Gian Marco pediu três liras, dez soldos pelos copos e uma lira e meia pelas taças ... Estou enviando-vos o desenho feito por Mantegna para o frasco, de sorte que possais julgar sua forma antes de começar sua fabricação.

Na prática, a situação de Mantegna não era tão definida como a oferta de Gonzaga sugere. Seu salário nem sempre era regularmente pago; por outro lado, gozava algumas vezes de privilégios e de doações de terra ou dinheiro, e de honorários vindos de outros comitentes. Porém a posição de Mantegna era excepcional, comparada à dos outros grandes pintores do *Quattrocento*; mesmo aqueles que pintavam para príncipes eram mais freqüentemente pagos por peça de trabalho do que com um salário pessoal permanente. Essa era a prática comercial que se acha exposta nos contratos, e que se sente mais claramente em Florença, caracterizando o que vem a ser o mecenato do *Quattrocento*.

Voltando aos contratos, embora possamos de todo generalizá-los, certos detalhes variam consideravelmente de um caso a outro; e, o que é mais notável, há progressivas mudanças no decorrer do século, naquilo que deve ser enfatizado. O que era muito importante em 1410 era por vezes menos em 1490: o que em 1410 não tinha sido especialmente motivo de preocupação, seria algumas vezes objeto de uma cláusula explícita em 1490. Há dois exemplos importantes dessas mudanças de ênfase — um em direção ao enfraquecimento do interesse e o outro, ao contrário, de um reforço —, e uma das chaves para se compreender o *Quattrocento* é reconhecer que estão associados de forma inversa. Enquanto a exibição de pigmentos preciosos perde importância, o interesse pela habilidade pictural aumenta.

3. À medida que avançamos no século, os contratos são menos eloqüentes quanto ao ouro e ao ultramarino. Continuam ainda a ser mencionados, e a qualidade do ultramarino pode vir a ser especificada em termos de florins por onça — ninguém haveria de querer que o azul de seus quadros se alterasse —, mas são cada vez menos o centro de atenção, e o ouro é progressivamente destinado às molduras. Quando Starnina se incumbiu em 1408 de usar diferentes qualidades de azul para as diferentes partes de seu quadro, isso é perfeitamente representativo de sua época: não há quase mais nada assim na segunda metade do século. Essa queda de interesse pelos pigmentos preciosos é evidente nos quadros, tal como podemos observá-los hoje. Tem-se a impressão de que os clientes se tornaram menos preocupados que antes em ostentar ao público a pura opulência de material.

( Não teria sentido tentar explicar esse tipo de evolução unicamente em termos de história da arte. A função reduzida do ouro nas pinturas faz parte de uma tendência geral na Europa ocidental daquela época, de uma certa moderação de comportamento ostentatório, e que se refletia da mesma forma também em outros âmbitos. Manifestava-se bem claramente, por exemplo, nos trajes dos clientes, que abandonavam os tecidos dourados e as cores berrantes pelo preto sóbrio de Borgonha. Essa era uma moda acompanhada de sutis conotações morais; a atmosfera da metade do século pode ser compreendida perfeitamente por uma anedota que o livreiro Vespasiano da Bisticci contou a respeito do rei Afonso de Nápoles:

Havia em Nápoles um embaixador de Siena que era, como todos os sienenses, muito vaidoso. Naquela época, o rei Afonso vestia-se mais frequentemente de preto, com uma única fivela no chapéu e uma corrente de ouro ao redor do pescoço; raramente usava roupas de brocados ou de seda. Esse embaixador, contudo, vestia-se de brocado de ouro de grande riqueza, em especial quando vinha ver o rei. Entre os seus, o rei sempre caçoava desses trajes com brocados. Um dia, brincando com um de seus fidalgos, disse: "Acho que deveríamos mudar a cor desse brocado". Assim, planejou conceder ao embai-



xador uma audiência em uma pequena sala medíocre, convocou todos os embaixadores, e combinou com alguns dos seus que, na multidão cada um deveria empurrar o embaixador sienense e se esfregar em seu brocado. E no dia da audiência o brocado foi tão esfregado e tocado, não somente pelos outros embaixadores, mas também pelo próprio rei, que quando a assistência deixava a sala ninguém conseguia conter o riso ao ver o brocado, pois estava carmim, seus fios estavam esmagados e o ouro se desprendendo, só restando a seda amarela: parecia o traje mais lamentável do mundo. Ao vê-lo sair da sala com seu brocado arruinado e gasto, o rei não conseguia parar de rir...

Esse movimento geral de ruptura com o esplendor dourado deve ter tido na verdade as origens mais diversas e difíceis de se definir — uma impressionante mobilidade social que provocava a necessidade de se distinguir dos novos-ricos de elegância espalhafatosa; a grave escassez de ouro no século XV; uma aversão de inspiração clássica pela licença sensual, que se traduzia no humanismo neociceroniano, reforçando as variantes mais acessíveis do ascetismo cristão; no caso específico das vestimentas, obscuras razões técnicas atribuindo ao tecido holandês de cor preta uma melhor qualidade; e acima de tudo, talvez, o simples ritmo periódico de mudanças da moda. Muitos desses fatores devem ter-se combinado. E a inibição não é um dado entre outros de um movimento global de distanciamento com relação à manifestação pública de opulência: foi seletivo. Filipe, o Bom, de Borgonha, e Afonso de Nápoles continuavam extravagantes como sempre — senão mais — em muitos outros aspectos de suas vidas. Mesmo com a limitação do traje preto era possível se vestir de forma visivelmente tão dispendiosa como antes, por exemplo, cortando os mais finos tecidos holandeses desperdiçadamente de forma enviesada. A maneira de exibir a riqueza evoluía — enquanto uma moda regredia, outra surgia — mas a ostentação em si continuava.

O caso da pintura foi semelhante. À medida que o consumo ostensivo do ouro e do ultramarino atingia menor importância nos contratos, era substituído pelo consumo igualmente ostensivo de outra

coisa — a habilidade técnica do pintor. A fim de entender o que se passou — como a habilidade podia substituir um pigmento precioso e ser considerada sem ambigüidade como um índice evidente de consumo — é necessário se retornar ao papel do dinheiro no campo da pintura.

A distinção entre o valor do material precioso e o valor do trabalho hábil com os materiais é decisiva para o nosso raciocínio. Essa é uma distinção que não é estranha para nós. Na verdade, é perfeitamente compreensível, embora habitualmente não seja elemento fundamental no nosso modo de pensar os quadros. No início da Renascença, contudo, essa distinção constituía o ponto central. A dicotomia entre a qualidade do material e a qualidade da habilidade técnica se repetia regularmente e de forma evidente em todos os debates sobre pintura e escultura, e isto é verdade quando se trata de uma discussão de caráter moralista, deplorando as obras de arte que provocassem prazeres profanos, ou quando possui caráter positivo, como nos tratados da teoria da arte. Em um extremo se encontra o diálogo de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* (Remédios contra o destino), o símbolo da Razão, que se apóia sobre essa dicotomia para condenar os efeitos que produzem sobre nós as obras de arte; “é o preço, suponho, e não a arte que vos seduz”.

No outro extremo Alberti usa tal distinção no seu tratado *Della pittura* (Da pintura), para incitar o pintor a representar mesmo os objetos dourados sem utilizar o próprio ouro, mas através de uma hábil aplicação de pigmentos amarelos e brancos.

Existem pintores que utilizam muito ouro em seus quadros (Il. 6), porque acreditam que isso lhes dá nobreza. Eu não aprovo isso. Mesmo que estivesse pintando a Dido de Virgílio — com seu estojo de ouro, seus cabelos dourados presos por uma fivela de ouro, sua veste púrpura cinturada de ouro, as rédeas e os arreios de ouro de seu cavalo — mesmo agora, não gostaria que utilizasse qualquer ouro, porque representar o resplendor do ouro com a ajuda de simples cores traz ao artista mais admiração e louvor.

Os exemplos poderiam se multiplicar quase que indefinidamente, as opiniões mais heterogêneas somente se conciliam por suas referências comuns à mesma dicotomia entre o material e a habilidade.

Mas os conceitos intelectuais são uma coisa e a prática ordinária é outra: a influência recíproca é geralmente difícil de se demonstrar, pois nem sempre é assim simples ou direta. O que deu à distinção feita por Petrarca e Alberti todo seu peso, inserindo-a imediatamente no contexto de relações econômicas concretas, foi o fato de que eles se basearam exatamente sobre essa distinção para determinar o preço de qualquer pintura, como, aliás, de qualquer outro produto manufaturado. Uma pessoa pagava um quadro com base nesses dois elementos, a matéria e a habilidade, o material e a mão-de-obra, assim como fez Giovanni d'Agnolo de' Bardi quando pagou a Botticelli por um painel de altar (Il. 7) destinado à capela familiar de S. Spirito:

Quarta-feira, 3 de agosto de 1485:

Pela capela de S. Spirito setenta e oito florins quinze soldos em pagamento de setenta e cinco florins de ouro, pagos a Sandro Botticelli segundo sua estimativa, como segue — dois florins pelo azul ultramarino, trinta e oito florins pelo ouro e a preparação do painel, e trinta e cinco florins por seu pincel [*pel suo pennello*].

Havia uma equivalência nítida e incomum entre os valores teóricos e práticos. De um lado, o ultramarino, o ouro para a pintura e a moldura, a madeira para o painel (material); de outro, o pincel de Botticelli (trabalho e habilidade).

4. O cliente perspicaz dispunha de vários meios para transferir seu dinheiro do ouro para o "pincel". Por exemplo, atrás das figuras no seu quadro poderia exigir paisagens em vez de um fundo dourado:

O pintor também se encarrega de pintar os espaços vazios dos quadros (II. 8) — ou, mais precisamente, ao fundo atrás das figuras — paisagens e céus [*paese et aiere*], assim como todos os outros fundos onde se aplicasse cor: exceção às molduras, nas quais o ouro deve ser aplicado...

(Pinturicchio em S. Maria de' Fossi, Perugia, 1495)

Um contrato podia mesmo detalhar o que o cliente entendia por paisagens. Quando Ghirlandaio foi contratado em 1485 para pintar os afrescos para Giovanni Tornabuoni no coro de Santa Maria Novella, em Florença, aceitou incluir “figuras, edifícios, castelos, cidades, montanhas, colinas, planícies, rochas, trajés, animais, pássaros e bestas de toda sorte”. Tal demanda requeria uma profusão de trabalho, senão de habilidade.

Havia um outro meio, mais seguro ainda, de se tornar um pródigo comprador de habilidade, que já ganhava terreno desde a metade do século: era a enorme diferença que se fazia nos ateliês, em qualquer tipo de produto, entre o valor atribuído ao tempo gasto pelo mestre e ao tempo gasto pelos seus assistentes. Podemos notar que com relação aos pintores essa diferença era substancial. Por exemplo, em 1447 Fra Angelico estava em Roma pintando afrescos para o novo papa, Nicolau V. Sua obra lhe foi paga não em função de um valor global, como era de costume em encomendas particulares ou de pequenos grupos seculares, mas tendo por base o tempo gasto por ele e seus três assistentes, sendo fornecidos os materiais. Um registro contábil do arquivo do Vaticano apresenta a tarifa respectiva dos quatro homens:

23 de maio de 1447.

Para Fra Giovanni di Pietro da Ordem Dominicana, pintor trabalhando na capela de São Pedro, em 23 de maio, quarenta e três ducados, vinte e sete soldos, a valer sobre seu salário anual de 200 ducados, pelo período de 13 de março até fim de maio...

43 florins 27 soldos

Para Benozzo da Leso, pintor de Florença trabalhando na acima mencionada capela, no mesmo dia, dezoito florins doze soldos, a valer sobre seu

salário de sete florins mensais pelo período de 13 de março até fim de maio...

18 florins 12 soldos

Para Giovanni d'Antonio della Checha, pintor na mesma capela, no mesmo dia, dois ducados quarenta e dois soldos, a valer por um período de trabalho de dois meses e dois quintos a um florim por mês, até o fim do mês de maio...

2 florins 42 soldos

Para Jacomo d'Antonio da Poli, pintor na mesma capela, no dia 23 de maio, três florins, seu salário por três meses de trabalho até o fim de maio, à razão de um florim por mês...

3 florins

O salário anual para cada um dos quatro homens, alimentação e alojamento não incluídos, seria portanto:

Fra Angelico	200 florins	}	108 florins
Benozzo Gozzoli	84 florins		
Giovanni della Checha	12 florins		
Jacomo da Poli	12 florins		

Quando mais tarde, nesse ano, a equipe se mudou para Orvieto, eles obtiveram os mesmos salários, com exceção de Giovanni della Checha, cujo salário dobrou de um para dois florins ao mês. É evidente que a habilidade poderia custar muito mais se uma parte desproporcional do trabalho — desproporcional não em relação aos nossos padrões, mas aos deles — fosse executada pelo mestre do ateliê, em vez de ser executada pelos seus assistentes.

E era natural que isso acontecesse. O contrato para a *Virgem de Misericórdia* (Il. 9) executado por Piero della Francesca demonstra isso:

11 de junho de 1445.

Pietro di Luca, prior... [seguido por outros sete nomes] no interesse e em nome da Irmandade dos Membros de S. Maria della Misericordia, tendo confiado ao pintor Piero di Benedetto a realização e pintura de um painel para o oratório e a igreja da dita Irmandade, semelhante ao painel que lá se en-

contra atualmente, com todos os materiais necessários e todos os custos e despesas referentes ao fornecimento e à preparação da pintura, a montagem e instalação do dito oratório: com as imagens, figuras e ornamentos definidos e ajustados com o supradito prior e conselheiro ou seus sucessores no cargo e com os demais acima referidos representantes da Irmandade; o painel deverá ser dourado com fino ouro e pintado com cores de qualidade, e especialmente com o azul ultramarino: com a condição de que o dito Piero seja obrigado a restaurar qualquer defeito que com o passar do tempo possa aparecer ou se apresentar no dito painel em razão da má qualidade de material ou de falha do próprio Piero, durante um período de dez anos. Por tudo isto têm acertado pagar 150 florins, à razão de cinco liras cinco soldos o florim. Sobre esta soma se comprometem a lhe dar à vista cinqüenta florins agora e o restante quando do término do painel. E o dito Piero se compromete a executar o painel, pintá-lo, decorá-lo e juntá-lo de acordo com as mesmas dimensões e forma do painel lá existente, e a entregá-lo inteiramente agrupado e instalado dentro dos próximos três anos; e que *nenhum pintor a não ser o próprio Piero ponha a mão no pincel.*

Nesse caso tratava-se da pintura de um painel; nas encomendas de afrescos de grandes dimensões as exigências podiam ser mais moderadas. Quando Filippino Lippi foi contratado em 1487 para pintar os afrescos da capela Strozzi de Santa Maria Novella, assegurou que o trabalho seria "... inteiramente de sua mão, sobretudo as figuras" (*tutto di sua mano, e massime le figure*): a cláusula pode ser um tanto contraditória, mas a implicação é evidente — as figuras, mais importantes e difíceis que o fundo arquitetural, deveriam ter uma parte relativamente importante da própria mão de Filippino Lippi. Há uma cláusula precisa e concreta no contrato de Signorelli de 1499 para os afrescos da catedral de Orvieto (II. 10):

O dito mestre Luca é obrigado e promete pintar [1] todas as figuras previstas sobre a dita abóbada, [2] especialmente *as faces e todos os detalhes da metade superior das figuras*, e [3] que nenhuma pintura será executada sem que o próprio Luca esteja presente ... E fica acertado [4] que todas as misturas de cores serão feitas pelo dito mestre Luca em pessoa...



Isso era uma forma de se indicar até onde um mestre deveria intervir pessoalmente durante a execução de seus projetos, quando se encarregava de um afresco de grandes dimensões. E em geral a intenção dos contratos posteriores é clara: o cliente iria conferir brilho à sua pintura não com o uso do ouro, mas com a maestria, com a mão do mestre em pessoa.

Por volta da metade do século o encarecimento da habilidade pictural era notório. Quando Santo Antonino, arcebispo de Florença, discorreu em sua *Summa Theologica* sobre a arte dos ourives e a apropriada forma de os remunerar, o caso que citou como exemplo de retribuição em função da capacidade individual foi o dos pintores: “Ao ourives que embeleza seu trabalho com sua habilidade se deveria remunerar mais. Como no caso da arte da pintura, onde um grande mestre exigirá um preço muito mais elevado — duas ou três vezes mais — que um artista menos qualificado para executar o mesmo tipo de trabalho”.

Parece que o cliente do século XV quis marcar cada vez mais sua opulência tornando-se um visível comprador de habilidade. Nem todos os clientes agiam assim; o esquema que descrevemos aqui é uma tendência perceptível nos contratos do século XV, mas não uma norma que todos cumpriam. Por exemplo, Borso d’Este, príncipe de maneiras rústicas em comparação com a prática comercial refinada de Florença e de Sansepolcro, não era o único caso. Porém havia suficiente número de compradores esclarecidos, levados por uma consciência cada vez mais distinta quanto à individualidade do artista, para modificar a atitude geral com relação aos pintores de forma muito diferente em 1490 do que tinha sido em 1410.

5. Documentos nos permitiram chegar a estas conclusões: havia várias formas de desviar fundos da parte material para a parte da ha-

bilidade: podia-se exigir que um painel tivesse o fundo figurativo em vez de dourado; mais radicalmente, podia-se exigir e pagar para obter uma parte relativamente importante da atenção pessoal do grande mestre. Para que o quadro ainda assim causasse uma boa impressão, essa habilidade de valor elevado devia se manifestar aos olhos do observador. De que forma podia aparecer, quais seriam as marcas pelas quais se reconheceria o talento do pincel, os contratos não nos dizem, e não há qualquer razão, claro, para que o fizessem.

Ainda sob esse aspecto seria oportuno passarmos a examinar os documentos que testemunham a forma pela qual o público reagia à pintura, mas estes, infelizmente, são raros. A dificuldade está no fato de que, não importa a época, é sempre uma excentricidade que se tome nota de uma reação verbal aos estímulos complexos e não-verbais que as pinturas estão destinadas a gerar: o próprio fato de um indivíduo agir dessa forma deve torná-lo atípico. Existem várias descrições, datando do século XV, que se preocupam com a qualidade dos pintores, mas há muito poucas de fato que se possa considerar, com toda confiança, como representativas de uma visão coletiva bem ampla. Alguns documentos, como os *Comentários* de Ghiberti, são inadequados, pois escritos por homens que são na realidade eles próprios artistas; outros são comentários de homens cultos imitando a antiga crítica de arte de escritores como Plínio, o Velho. A maior parte deles, porque se limita a dizer que um quadro é "bom" ou "rico em talento", é bem representativa, porém pouco útil no que diz respeito ao nosso propósito.

É, obviamente, apenas dentro de circunstâncias incomuns que se formaliza por escrito aquilo que pode ser dito inocentemente sobre os quadros e aquilo que se transcreve de forma cotidiana e simples sobre suas qualidades e diferenças. Há um exemplo muito interessante desse tipo. Por volta de 1490, o duque de Milão decidiu empregar alguns pintores para decorar a Certosa di Pavia, e seu representante

em Florença lhe enviou um memorando sobre os quatro pintores que eram célebres naquela região — Botticelli (Il. 7), Filippino Lippi (Il. 11), Perugino (Il. 12), Ghirlandaio (Il. 2):

Sandro de Botticello pictore Excellen<sup>mo</sup> in tavola et in muro: le cose sue hano aria virile et sono cum optima ragione et integra proportione.

Philippino di Frati Philippo optimo: Discipulo del sopra dicto et figliolo del piu singulare maestro di tempo suoi: le sue cose hano aria piu dolce: non credo habiano tanta arte. El Perusino Maestro singulare: et maxime in muro: le sue cose hano aria angelica, et molto dolce. Dominico de Grilandaio bono maestro in tavola et piu in muro: le cose sue hano bona aria, et e homo expeditivo, et che conduce assai lavaro: Tutti questi predicti maestri hano facto prova di loro ne la capella di papa syxto excepto che philippino. Ma tutti poi allospedaletto del M<sup>co</sup> Laur<sup>o</sup> et la palma e quasi ambigua.

Sandro Botticelli, um pintor excelente tanto em painel como afrescos. Suas coisas têm um “*ar viril*” e são executadas segundo o melhor *método* e com completo senso de *proporção*.

Filippino, filho do grande pintor Fra Filippo Lippi: aluno do acima mencionado Botticelli e filho do mais ilustre mestre do seu tempo. Suas coisas têm um “*ar mais doce*” que as de Botticelli; não creio que tenha tanta *arte*.

Perugino, um mestre excepcional, e particularmente em afrescos. Suas coisas têm um “*ar angélico*” e muito “*doce*”.

Domenico Ghirlandaio, um bom mestre em painéis e ainda mais em afrescos. Suas coisas têm um “*bom ar*”, e é um homem expedito e capaz de realizar muito trabalho.

Todos esses mestres, com exceção de Filippino, deram prova de si mesmos na capela do papa Sisto IV. Todos igualmente, mais tarde, no Spedaletto de Lorenzo, o Magnífico, e não se sabe a quem conceder a palma da vitória.

A referência à capela do papa Sisto IV faz alusão aos afrescos da capela Sistina, no Vaticano; os afrescos da Vila Spedaletto, perto de Volterra, de Lorenzo de' Medici, desapareceram.

Surgem algumas características evidentes: que a distinção entre afresco e pintura em painel é nítida; que os pintores são realmente

considerados como indivíduos em competição; e, mais sutilmente, não somente há discriminações em função da *superioridade* de um artista em relação a outro, mas também em função da *diferença* de temperamento de um para outro. Embora esse relatório não tivesse, obviamente, outro objetivo senão o de tentar informar Milão a respeito das diferentes qualidades de cada artista, isso é estranhamente enganoso. Qual é o grau e qual a natureza do conhecimento que o escritor realmente tem sobre o *método* ou a *ragione* do pintor? O que significa "*ar másculo*" ou "*viril*" com relação à pintura de Botticelli? De que forma se entende *proporção* na obra de Botticelli? Trata-se de um sentido vago de exatidão, ou o autor tem conhecimento o bastante para distinguir as relações de proporcionalidade? O que significa *ar doce* a propósito de Filippino, e como se pode atribuir a ele uma relativa falta de *habilidade*? E o *ar angélico* de Perugino designa uma certa qualidade religiosa claramente identificável, ou é somente uma questão de sentimento geral? Quando se fala do *bom ar* de Ghirlandaio, trata-se simplesmente de uma apreciação sem significação particular, ou se refere a uma elegância particular no sentido francês e inglês da expressão *de-bon-air*? Claro que quando observamos as pinturas, podemos atribuir-lhes um significado, o nosso significado, às observações desse agente milanês, mas é improvável que esse significado coincida com o dele. Há uma dificuldade de ordem léxica: *viril*, *doce* e *ar* têm para o milanês nuances que não têm para nós; mas o que dificulta também é o fato de que ele via os quadros de forma diversa da nossa.

E esse é o problema que se vai abordar em seguida. Tanto o pintor como seu público, tanto Botticelli quanto o agente milanês pertenciam a uma cultura muito diferente da nossa, e certas áreas de suas atividades visuais foram em muito condicionadas por isso. Esse aspecto é algo bem distinto do que temos examinado até agora, isto é, as hipóteses gerais no que diz respeito à pintura decorrente da relação

pintor e cliente no *Quattrocento*. O primeiro capítulo se preocupou com as respostas mais ou menos conscientes do pintor às condições do mercado da arte, sem isolar as formas particulares de interesse pictural. O próximo capítulo tentará se aprofundar mais e compreender como as pessoas do *Quattrocento*, pintores e público, prestavam às experiências visuais uma atenção específica, tipicamente quattrocen-  
tista, e como a qualidade de tal atenção veio integrar o estilo pictural da época.

## TEXTOS E REFERÊNCIAS

### I

1. Borso d'Este: a carta de Francesco Cossa reclamando sobre o sistema de pagamento de Borso encontra-se em E. Rühmer, *Francesco del Cossa* (Muni, 1959), p. 48. Giovanni de' Bardi: p. 16.  
Rucellai: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, 1. 'Il Zibaldone Quaresimale', A. Perosa (org.) (Londres, 1960) pp. 24 e 121.

2. Filippo Lippi e Giovanni de' Medici: G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 1, (Florença, 1840) pp. 175-176, e H. Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi* (Berlim, 1909) pp. 154-159 e 235-236.

Io feci quanto mimponesti della tavola, et missimi in punto dongni chosa. el santo mi chele è in tal perfezione, che per chelle sue armadure, sono d'ariento e doro e chosi laltre sue vesta, ne fui chon bartolomeo martello; disse delloro e di quello vi bisognava lo direbbe chon Ser francescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontà; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro divoi. — Ora giovanni io sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io ò auto da voi quatordecim fiorini, et io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa, e stia così, perché bella dormamenti. priegovi per dio chomettiate in bartolomeo martelli, sopra questo lavoro chonducitore, essio oddi



bisogno dalchuna chosa per rispaccio dellopera, io vada a lui e vedralla, io liene farò honore; e olgli detto che tra voi e me lui ne sia mio malevadore, ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacchi, eppiu chio vene scriva. esse vi pare fatelo, chio mi sto; perché io non nò più oro, neddanari per chille mette. Io vi prigho chio non mi stia; è tre di chio non fo niente, e aspetto ci siate.

Eppiu se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trentta fiorini, ched dogni e ciascheduna chosa, finita di tutto, voi mente diate sessanta fiorini larghi di legniamme, doro, di mentitura, eddipintura, e chome detto bartolomeo sia quanto eddetto, per meno impaccio di voi io larò di tutto finita per tutto di venti dagchosto dalla parte mia, e bartolomeo fia mio mallevadore. essella spesa non vè, starò a quello vi fia, e perché voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chomè fatta di legniamme e daltezza e larghezza; e voglio perramore di voi non torvene più chellavoro di ciento fiorini; dimandogni altro. Prighovi rispondiate, che qui ne muoro; e vore' poi partirmi. essio fussi prosuntuoso innavervi scritto, perdonatemi. effarò sempre quell più e quell meno piacerà alla reverenza vostra. valete addi XX luglio 1457

frate filippo dipintore in firenze.

Ghirlandaio e o Spedale degli Innocenti: P. Küppers, *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo* (Estrasburgo, 1916) pp. 86-87:

Sia noto e manifesto a qualunque persona che vedrà o legierà questa presente scritta come a preghiera del venerabile religioso messer Francesco di Giovanni Tesori, al presente priori dello spedale degli Inocenti di Firenze, e Domenico di Tomaso di Curado dipintore, Io frate Bernardo di Francesco da Firenze, frate ingiesuato, a frate questa scritta di mia mano per convegno e patto e allogagione d'una tavola d'altare a andare nella chiesa del sopradetto spedale degli Inocenti con patti e modi che qui di sotto si dirà, cioè:

Che oggi questo di XXIII d'ottobre 1485 el detto messer Francesco dà e alluoga al sopradetto Domenico e dipignere uno piano, el quale è fatto e à avuto da detto messer Francesco, el quale piano à fare buono detto Domenico, cioè à pagare, e à a colorire e dipignere detto piano, tutto di sua mano in modo come apare uno disegno in carto con quelle figure e modi che in esso apare, e più è meno secondo che a me frate Bernardo parrà che stia meglio, non uscendo del modo e composizione di detto disegno; e debbe colorire detto piano tutto a sua spese di colori buoni e oro mancinato nelli adornamenti dove acadranno, con ogn'altra spesa che 'n detto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse ultramarino di pregio di fiorini quatro l'oncia in circa; e debba aver fatto e dato fornito el detto piano da oggi a trenta mesi prossimi a venire; e debba avere per pregio di detto piano com'è detto, e tutto a sua spese, cioè di detto Domenico, fiorini centoquindice larghi se a me frate Bernardo soprascritto parrà se ne venghino, e possi pigliare parere di detto pregio o lavoro da chi mi paressi, e quando no mi paressi se ne venissi detto pregio, n'abbia avere quel meno che a me frate Bernardo parrà; e debba in detto

patto dipingere la predella di detto piano come parrà a fra Bernardo detto; e detto pagamento debba avere in questo modo, cioè: ch'el detto messer Francesco debba dare al sopradetto Domenico ogni messe fiorini III larghi, cominciando a di primo di novembre 1485, seguendo di mano in mano, come è detto, ogni mese fiorini tre larghi...

E non avendo detto Domenico fornito detto piano frallo infrascritto tempo, abbia a cadere in pena di fiorini XV larghi; e così se 'l detto messer Francesco non oservassi il sopradetto pagamento, abbia a cadere nella sopradetto pena in tutta la soma, cioè che finito detto piano, gli abbia a dare intero pagamento del tutto la soma che restassi.

Pietro Calzetta em Padua: V. Lazzarini, 'Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV', in *Nuovo Archivio Veneto*, XV, II, 1908, p. 82.

Neri di Bicci: G. Poggi, 'Le ricordanze di Neri di Bicci', in *Il Vasari*, I, 1927-1928, 317, e III, 1930, 133-134.

Starnina: O. Giglioli, 'Su alcuni affreschi perduti dello Starnina', in *Rivista d'Arte*, III, 1905, p. 20.

Mantegna e os Gonzaga: P. Kristeller, *Andrea Mantegna* (Berlino, 1902) pp. 516-517, 526, 527, 538 e 541.

Nui voressimo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale un maschio et una femina et mandarcele qua retracte, per che le voressimo far mettere suxo la tapezaria nostra: potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua.

... prego la S. V. che li piaccia ordinar, che Andrea Mantegna ... venga e stia continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camaini, e figure di bronzo et altre belle cose antique: sopra le quale studieremo e conferiremo de compagnia. ... mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piaccia farli retrare per el vostro D. Andrea Mantegna pentore celebre.

... ho ricevuto el ritracto de la pictura che la E. V. me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea Mantegna mio pictore lo riduca ad elegante forma, el quale me dice che la seria opera più presto da miniatore che sua perche lui non e assueto pingere figure piccole, anzi assai meglio faria una nostra dona aut qualche altra cosa de longezza de uno brazo aut uno brazo e mezzo quando piacesse ala cel.ne V. Ill.ma madona ...

Io ho praticato mercato cum Io. Marco orefice de quelle ole vechie e di li bocali secondo il disigno de Andrea Mantegna. Esso Io. Marcho adimanda de le ole lire 3 soldi io de la marcha et deli vali preducti ducati uno e mezo de la marcha ... mando a vostra excel.cia il designo del fiasco fato per Andrea Mantagna acio quella possa giudicare de la forma inanti se incominciano.

Para contratos em geral: H. Lerner-Lehmkuhl, *Zur Struktur und Geschichte des Florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert* (Wattenschied, 1936); M.

Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938), trad. A. Luchs, *The World of the Florentine Renaissance Artist* (Princeton, 1981), com bibliografia recente; H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance* (Nova York, 1977). Boas seleções de material são G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli, XIV, XV, XVI, I* (Florença, 1940); G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana* (Roma, 1893), e, em inglês, D. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Londres, 1970).

3. Afonso V e o embaixador de Siena: Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, P. D'Ancona and E. Aeschlimann (org.) (Milão, 1951) p. 60:

Era a Napoli uno ambasciadore sanese, della loro natura, molto borioso. La Maestà del re il piú delle volte vestiva di nero, con qualche fermaglio nel cappello, o qualche catena d'oro al collo: i broccati e vestiti di seta poco gli usava. Questo ambasciadore vestiva di broccato d'oro molto ricco, e sempre quando veniva al re aveva questo broccato d'oro. Il re piú volte con quegli sua domestici se ne rideva di questo vestire di broccato. Un dí, ridendo disse a uno de' sua; per certo che io voglio che noi facciamo che questo broccato muti colore; e per questo ordinò una mattina di dare udienza in uno luogo molto misero; e fece chiamare tutti gli ambasciadori, e ordinò con alcuno de' sua, che la mattina in quella calca ognuno si stropicciasse addosso allo ambasciadore sanese, e stropicciasino quello broccato. La mattina, non solo dagli ambasciadori, ma dalla Maestà del re era pinto e stropicciato in modo quello broccato, che uscendo da corte, non era uomo che potesse tenere le risa, vedendo quello broccato, ch'era di chermisi, col pelo allucignolato, e cascatone l'oro, e rimasta la seta gialla, che pareva la cosa piú brutta del mondo. A vederlo la Maestà del re uscir dalla sala, col broccato tutto avviluppato e guasto, non poteva tenere le risa ...

Petrarca sobre habilidade e preço: De remediis utriusque fortunae, I. xli, in Petrarch, *Opera omnia* (Basiléia, 1581) p. 40.

Alberti pintura de objetos de ouro: L. B. Alberti, *Opere volgari*, C. Grayson, III (org.) (Bari, 1973) p. 88:

Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta piú ammirazione e lode all'artefice.

Giovanni de' Bardi e botticelli: H. P. Horne, *Sandro Botticelli* (Londres, 1908) p. 353 (Documento XXV):

Mercholdi adf III d'Aghosto: A chappella di Santo Spirito fior. settantotto, sol. xv a oro larghi, per fior. 75 d'oro in oro, paghati a Sandro Del Botticello, a lui contanti: che fior. 2 sono per azurro, e fior. 38 per l'oro e mettitura della tavola, e fior. 35 pel suo pennello.

4. Pinturicchio e S. Maria de' Fossi: G. B. Vermiglioli, *Bernardino Pinturicchio* (Perugia, 1837) p. vi (Apêndice II):

Anche promette nel vacuo delli quadri o vero campi de le figure pegnere paese et aiere et tutti li altri campi dove se mette colore excepto li cornicioni dove se ha a ponere loro ...

Ghirlandaio e Giovanni Tornabuoni: C. S. Davies, *Ghirlandaio* (Londres, 1908) p. 171:

figuras hedifitia castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascunque ...

Fra Angelico em Roma: E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, I (Paris, 1878), p. 126:

23 mai. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di s.to Pietro dell'ordine di san Domenico adi XXIII di Maggio d. quarantatre, b. vinti sette, sono per la provisione di d. 200 l'anno dadi 13 di Marzo perinfino adi ultimo di Maggio prossimo a venire: f. XLIII. b. XXVII. —

A Benozo da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella adi detto f. diciotto, b. dodici, e quali sono per sua provisione di f. VII il mexe dadi XIII di Marzo sino adi ultimo di Maggio prossimo: fl. XVIII, b. XII. —

A Giovanni d'Antonio de la Checa dipintore a la detta chapella adi detto d. due, b. quaranta due, sono per la provisione di f. I il mexe, dadi XIII di Marzo adi ultimo di Maggio prossimo: fl. II, b. XLII ...

A Jachomo d'Antonio da Poli dipintore ala detta chapella adi XXIII di Maggio fl. tre, sono per la sua provisione di 3 mexe e quali debano finire adi ultimo di Maggio prossimo a f. I il mexe: f. III ...

Piero della Francesca e a Virgem de Misericórdia: G. Milanese, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana* (Roma, 1893) p. 91:

MCCCCXLV etc. die XI mensis iunii.

Egregii viri Petrus Luce benedicti, prior, Papus Simonis de Doctis, Guasparre, Nicolai Martini, Ambrosius Massi, consilarii dicti prioris: Johachinus de Pichis, Julianus de Doctis, Julianus Mathei Ciani, et Michelangelus Massi, homines electi ad hec; vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia — dederunt et concesserunt.

runt Petro benedicti petri benedicti pictori ad faciendum et pingendum vnam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est, cum toto suo lignamine et omnibus suis sumptibus et expensis de toto fornimento et ornamento picture et positure et locature in dicto oratorio; cum illis ymaginibus et figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per suprascriptos priorem et consilium uel per suos successores in officio, et per dictos alios supra electos: et deauratam de fino auro et coloratam de finis coloribus et maxime de azurro ultramarino: cum hac conditione, quod dictus Petrus teneatur ad reapandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decem annos propter defectum lignaminis vel ipsius Petri. Et pro predictis omnibus constituerunt sibi de mercede florenos CL ad rationem librar. v et sol. v pro floreno. De qua promiserunt dare nunc ad eius petitionem florenos quinquaginta, et residuum, finita dicta tabula. Et dictus Petrus promisit dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno; et dare expletam et positam et lacatam infra tres annos proxime futuros; cum suprascriptis conditionibus, et qualitatibus colorum et auri finorum: et quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem.

Filippino Lippi em S. Maria Novella: A. Scharf, *Filippino Lippi* (Viena, 1935) p. 88 (Documento VIII).

Signorelli em Orvieto: R. Vischer, *Luca Signorelli* (Leipzig, 1879) pp. 346-349:

Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promisit pingere manu propria omnes figuras fiendas in dictis voltis, et maxime facies et omnia membra figurarum omnium a medio figure supra, et quod non possit pingi sine ejus presentia ... Item quod teneatur omnes colores mictendos per ipsum mag. Lucam ...

S. Antonino sobre diversidade de pagamento de pintores: S. Antonino, *Summa Theologica* III, viii. 4, muitas edições:

... et plus ei [i.e. the goldsmith] debetur qui melius opera artis exercet. Sicut etiam in pictoria arte in faciendo similem figuram, multo plus petet in duplo vel triplo magis magister quam rudis.

5. Relatório do agente milanês sobre pintores florentinos: P. Müller-Walde, 'Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci', in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XVIII, 1897, p. 165, com várias reimpressões.