

GIOTTO E O NASCIMENTO DA PERSPECTIVA: A FORMAÇÃO DO BELO A PARTIR DE IMAGENS DIALÉTICAS

GIOTTO AND THE PERSPECTIVE BIRTH: THE FORMATION OF THE BEAUTY FROM DIALECTIC IMAGES

Renato Silva MELO*

Resumo: Giotto di Bondone foi um artista importante por quebrar as regras fixas da pintura medieval. A partir de imagens dialéticas, interrompeu uma tradição com um impressionante naturalismo das formas. Os afrescos de Giotto, executados na Capela Arena, em Pádua, mostram que o homem deve ser compreendido no seu todo, em que os elementos corporais devem dialogar com o espaço. O realismo das representações, o humanismo de seus personagens e o estabelecimento de senso de gravidade dos objetos pintados processam a interrupção com a arte bizantina e românica. Entretanto, a sua maior revolução está no uso da perspectiva presente na cena da *Anunciação* na Capela Arena. Mostraremos que os elementos estéticos Giotianos são fundamentais para uma reconfiguração do espaço renascentista.

Palavras-chave: Giotto; interrupção; perspectiva; imagem dialética

Abstract: Giotto di Bondone was an important artist for breaking the fixed rules of medieval painting. From dialectical images, he interrupted a tradition with an impressive naturalism of forms. Giotto's frescoes, executed in the Arena Chapel in Padua, show that man must be understood as a whole, in which the bodily elements must dialogue with space. The realism of the representations, the humanism of his characters, and the establishment of a gravity sense of the painted objects process the interruption with Byzantine and Romanesque art. However, his greatest revolution lies in the use of the present perspective in the scene of the Annunciation in the Arena Chapel. We will show that the Giotto's aesthetic elements are fundamental for a reconfiguration of the Renaissance space.

Keywords: Giotto; interruption; perspective; dialectical image

Introdução

Giotto di Bondone revolucionou a arte com a inserção de linhas num novo espaço perspectivo, estabelecendo uma nova sintaxe visual. No capítulo I da *Metafísica*, Aristóteles nos lembra que “todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas, e mais que todas as outras, as visuais” (ARISTÓTELES, 1984, p.11). A partir dos afrescos trabalhados na Capela Arena, apontaremos os elementos artísticos representacionais que configurarão os novos espaços estéticos, interrompendo uma narrativa tradicional com o apoio de imagens

* Doutor em História pela UFMG, pesquisador da Escola de Frankfurt e do Laboratório de História “Antigo Regime nos Trópicos”, do Instituto de História da UFRJ; Professor de História do Brasil e da História da Arte. E-mail: renatosim@yahoo.com.br.

dialéticas. Para isso, discorreremos sobre as condições materiais que serviram de suporte ao gênio criativo. A oficina medieval era o lugar da formação e também da transferência cultural. No fim da Idade Média, os pintores sentem a necessidade de se libertar dos códigos rígidos e geométricos. Num segundo momento, mostraremos como Giotto inaugura um novo olhar ao fazer uso de imagens dialéticas, proporcionando uma nova cognoscibilidade artística. Suas obras nascem com a aura da autenticidade, indo além do formalismo clássico. As cenas de Giotto, assumindo a expressão característica do teatro, desenrolam-se no primeiro plano para serem melhor apreendidas pelo espectador. Ele concebe um novo ilusionismo ao criar um espaço arquitetônico que desliza frente ao espectador (ARGAN, 2003).

A nova configuração de sua perspectiva será o tema seguinte. O afresco da *Anunciação*, presente na Capela Arena, será o portador da linguagem da síntese dialética das imagens, quando as formas tridimensionais nos dão a impressão de contemplar figuras concretas no seu espaço cênico. Com a coesão orgânica dos elementos da pintura, o artista italiano atualizará nossas emoções. Teremos um espaço tridimensional único quando o aparente peso das esculturas se combina com as figuras libertadas da projeção nas paredes.

Só compreendemos a linguagem e a perspectiva da Capela Arena quando levamos em consideração as experiências determinantes da Basílica de Assis. A partir das sugestões estéticas dessa empreitada, foi possível consolidar uma nova maneira de conceber os objetos no espaço e no tempo na capela dos Scrovegni, em Pádua. Acreditamos na hipótese de que, com as regras da perspectiva fundamentadas na obra de Giotto, compostas com imagens dialéticas, teremos a representação dos objetos num novo espaço tridimensional, consolidados no *Quattrocento* italiano (WOLF, 2007).

O tempo e o gênio criador

No decorrer do século XIV, o comerciante Enrico Scrovegni mandou construir uma capela onde antes era uma espécie de arena “profana”, talvez para tentar salvar a alma de seu pai. Reginaldo Degli Scrovegni, pai de Enrico, foi usuário de Dante Alighieri no “Sétimo Círculo do Inferno”,¹ de sua obra *A Divina Comédia* (ALIGHIERI, 2010, p. 229). O túmulo de Enrico está na abside da Capela Arena, no qual foi pintado como se estivesse no Juízo Final apresentando um modelo da Capela Arena à Virgem, sugerindo que ele estava bastante preocupado com o além após a sua extinção terrena. O espaço físico da arena, que antes era um lugar da “maldade” teatral, passa a ser um espaço dedicado a Deus, conforme o moteto de Marchetto da Padova.² Esse moteto, ou seja, uma composição polifônica de caráter religioso, parece que foi composto para a capela em 25 de março de 1305 (ONIANS, 1988, p. 114). O

moteto já mostra a preocupação com a recuperação da santidade para além da existência terrena. Embora privada, a capela ganhou audiência pública para celebrações. A capela contém um ciclo de afrescos do aluno mais brilhante do pintor Cimabue (Giovanni Gualteri), que foi o pastor Ambrogio Bondone, mais conhecido como Giotto. (VASARI, 2011, p. 91-92)

Nascido numa pequena aldeia de Colle Vespignano, perto de Florença, provavelmente em 1266 ou 1267, Giotto teve como principal característica na pintura a identificação das imagens dos santos e personagens bíblicos com seres humanos reais, com aparências comuns, o que não era corrente na pintura da época, pois na Idade Média não havia o interesse estético de representar o realismo na pintura sacra. Importava mais a mensagem do que o que estava sendo representado (BEDO-REZAK, 2011, p. 254). A arte era muito mais simbólica do que representativa, como vai ocorrer também com algumas expressões artísticas no século XX, principalmente com Wassily Kandinsky e Piet Mondrian. Os afrescos de Giotto, executados provavelmente a partir de 1306, são obras-primas da arte ocidental. O ciclo desses afrescos representa a vida da Virgem e celebra seu papel na salvação humana.

O contexto para a criatividade de Giotto di Bondone estava posto, pois é necessário que as condições materiais sirvam de suporte ao gênio criativo. A escolástica, centrada na harmonia entre Deus e homem, fé e razão, nos legou um grande avanço intelectual. As obras de Anselmo de Cantuária (1033-1109) e a Bernardo de Claraval (1090-1153) proporcionaram uma grande mudança na Arte Cristã a partir do século XII (LE GOFF, 2007, p.185). Para Anselmo de Cantuária, a verdade que está na enunciação verdadeira ultrapassa tanto a enunciação como a coisa, contém algo a mais que lhes transborda (ANSELMO, 2012, 61-70). Assim a verdade da arte está além dela, naquilo que nela excede. Segundo Bernardo de Claraval, a união do homem com Deus, objetivo final da mística, era um matrimônio espiritual (*spirituali matrimonio*) (CLARAVAL, 1987, p. 1059). A luz do intelecto pode proporcionar, por meio das obras de arte, essa espécie de comunhão com o sagrado.

Sabe-se que o comércio entre as cidades italianas estava em franco crescimento, promovendo cidades, até então pouco dinâmicas em termos econômicos, ao estafe de patrocinadoras culturais. Essa nova dinâmica social fez surgir uma sociedade com relações sociais mais complexas, distanciando daquele paraxismo dominante do auge do feudalismo. A nova classe que estava surgindo, a partir dessa nova estrutura econômica, queria ter o reconhecimento social. A classe média alta, por volta do ano 1200, já estava no poder, exercendo-o por meio de priores das guildas. Os priores controlavam toda a máquina administrativa e política, sendo eles os representantes nas guildas. Os comerciantes e os industriais daquele período, reconheceram que as guildas eram um empecilho aos seus

interesses e por isso começaram a extirpá-las. Cada vez mais elas começaram a receber tarefas de caráter mais culturais e cada vez menos políticas, até que caíram vítimas da concorrência (HAUSER, 2003, p. 291).

O *Trecento* caracteriza-se como um momento em que os artistas ainda eram vistos como simples artesãos, não recebendo o reconhecimento como profissionais especializados em obra de arte. A execução de afrescos se enquadra na tarefa das mais difíceis para serem realizadas numa igreja. Os pintores trabalhavam em suas oficinas aceitando os mais variados tipos de trabalhos para conseguir sobreviver. Devemos lembrar que as obras de arte não costumavam ser assinadas, pois na oficina elas passavam em muitas mãos. Não havia a ideia de originalidade surgida a partir da engenhosidade de um mestre ou oficial. Era na oficina o lugar em que pintores e escultores ensinavam aos aprendizes os segredos da profissão. A oficina era também o lugar onde havia a formação e a transferência cultural, pois lá estavam os senhores detentores do saber pela experiência. Aspecto relevante numa sociedade em que predominava a informalidade da instrução básica e que a forma de transmissão oral alavancava os outros saberes societários (BENJAMIN, 1977, p. 386).

O humanismo, doravante, com a proposta de valorização do saber e voltado para a busca do conhecimento sobre o ser humano, bem como de suas potencialidades, tornou-se um sustentáculo para os artistas que queriam ir mais além das contingências doutrinárias. O *Trecento* configura-se então no espaço transicional entre a arte bizantina, a gótica e a arte renascentista. O pensamento humanista deu seus primeiros passos em Florença, cidade considerada um polo econômico, político e cultural. Com estas características, Florença propiciou o desenvolvimento das atividades do mecenato e de grande produção de obras de arte, o que foi de encontro às aspirações de Giotto di Bondone e de seus contemporâneos. Mais à frente, será um lugar onde reunirá Leonardo, Michelângelo e mesmo Rafael, simultaneamente (DELUMEAU, 2018).

Giotto e as imagens dialéticas

Giotto foi o artista que interrompeu um período para mostrar que era mais do que um operário das artes, ele era um criador. Dado o momento para o surgimento da visão humanista do mundo, Giotto se projeta com desenvoltura influenciando a arte renascentista posterior. Quando a arte antiga deixa de existir, ela apresenta sintomas semelhantes ao da Renascença (WÖLFFLIN, 2005, p. 26). Acreditamos que Giotto foi quem melhor configurou esses sintomas da arte futura. Suas imagens deixam a fixidez e a imobilidade anterior propagada pela arte bizantina e românica e se fundamenta nas imagens dialéticas, entendendo com isso imagens autênticas, não-arcaicas, que contêm um agora de congoscibilidade. Em vez de as imagens

estabelecerem uma relação do presente com o passado de forma temporal e contínua, as imagens de Giotto propõem uma relação do ocorrido com o agora que é dialética. Nenhum artista desse período foi tão honesto quanto Giotto, no esforço de ser simples e verdadeiro, tanto quanto possível no sentido de descrever a realidade. Ele foi o primeiro mestre na Itália a representar o naturalismo com tipos e caracteres estilísticos até então inéditos na pintura.

Os escritores Boccaccio, Vasari e Villani enfatizaram a irresistível impressão causada por Giotto em seus contemporâneos devido à fidelidade à natureza. Eles contrastaram o estilo giotiano com a rigidez e o artificialismo da arte bizantina, em voga nesse período. No entanto, não podemos esquecer que a arte bizantina e religiosa possuíam uma função didática (OSBORNE, s/d, p. 123). Giotto colocava aquela aura de autenticidade nas obras, não por serem caracteristicamente sacras, mas pelo impacto de assinalar o fim de um período e instituir um outro. Nós acostumamos a comparar a simplicidade, a clareza, a lógica e a precisão de seu estilo com a arte mais frívola e mais trivial de naturalismo produzida posteriormente (PARRONCHI, 1964, p. 425-6). Agindo assim, somos incapazes de perceber o grande avanço de sua obra, o significado artístico da representação direta das coisas.

Giotto faz uso consciente dos elementos de linguagem visual artística como linhas, formas e cores. Essa sintetização da experiência tem a ver com a sua formação simples, mas apurada. Antes de tudo, foi um bom ouvinte para se tornar num bom pintor. Por isso, Giotto não foi inspirado pelo formalismo clássico, como alguns acreditavam, pois queria apenas ser conciso e preciso. O seu formalismo rigoroso deve ser interpretado dentro do esforço de se obter efeitos dramáticos, como podem ser observados nas cenas da paixão de Cristo na Capela Arena (figura 1).



Giotto di Bondone
Afresco - Paixão de Cristo (1305)

Capela Arena, Pádua

Se concordamos que o processo de composição se desdobra como um dos mais importantes na solução dos problemas visuais (DONDIS, 1999, p. 29), não podemos negar que Giotto soube, de maneira consciente, investigar o processo da percepção humana que leva ao potencial sintático da estrutura visual. Ele percebeu que o homem deve ser compreendido no seu todo, dentro de uma proposta visagista, dialogando com o ambiente, interno e externo, e que os elementos corporais devem estar conjugados com os membros da face. Essa nova maneira de pintar será consolidada por Leonardo Da Vinci, sendo o sorriso enigmático de Monalisa o seu ápice. O sobreado no canto do lábio, bem como a ausência de arestas contornadas nos olhos, característica da técnica conhecida como esfumato, colocará em evidência a necessidade de destacar os elementos faciais para se buscar o original artístico.

As formas austeras e objetivas das pinturas de Giotto e os seus esboços de animais, levou-o a ser reconhecido por Cimabue que o empregou em sua oficina. A partir de 1280, quando o aprendiz estava em Roma com Cimabue, presenciou os trabalhos de Pietro Cavallini. Este era considerado o mais famoso pintor de afrescos do período, influenciando profundamente Giotto. Acredita-se que o primeiro grande trabalho de Giotto foi a pintura do teto da Basílica de São Francisco de Assis, obra em que pintou uma série de afrescos contando a vida de São Francisco. Entre as suas tarefas iniciais não podemos esquecer do grande crucifixo presente na Igreja de Santa Maria Novella e a série de pinturas na mesma igreja. A pedido do Papa Bonifácio VII, Giotto criou uma série de afrescos na Basílica de São João de Latrão. Embora Giotto ainda não tenha alcançado a representação gráfica desenvolvida posteriormente pelos mestres do Renascimento como Leonardo ou Rafael, seu trabalho, executado até aquele momento, significou uma grande ruptura (JANSON, e JANSON, 1996, p. 150).

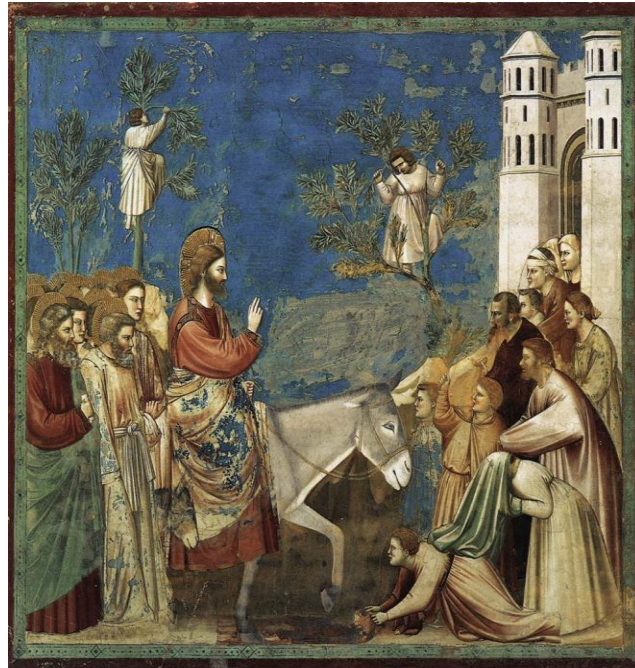
Com as figuras geometrizadas, as formas semelhantes a um mosaico, as linhas rígidas e quase nenhuma gradação das cores e tons, as características predominantes na arte bizantina, tudo isso não devemos olhar com uma visão reducionista e estereotipada. No entanto, a configuração estética do aspecto realista da pintura de Giotto almejava uma tridimensionalidade mais condizente com o espaço naturalista. O realismo das representações, o naturalismo dos desenhos, a incorporação de pessoas que pareciam de carne e osso em seus afrescos e a humanização de seus personagens vistos até mesmos nas representações de figuras de santos, o estabelecimento do senso de gravidade presente nos objetos pintados, o destacamento de personagens que parecem se sobrepor uns aos outros e o uso consequente da perspectiva, fez Giotto romper com os parâmetros artísticos anteriores (VENTURI, 1972).

Esse artista tinha um temperamento mais ousado e dramático que seus contemporâneos. Sempre esteve mais próximo dos afrescos do que dos painéis da arte oriental, embora percebemos certas influências gregas, principalmente na composição. No entanto, enquanto alguns artistas contemporâneos de Giotto estavam mais preocupados em resgatar e mesmo enriquecer a arte tradicional, com um olhar perspicaz para o pormenor, esse veneziano procurava a simplificação dos personagens, evitando se perder nos aspectos descritivos. A arquitetura, a paisagem e as figuras foram reduzidas ao essencial e a intensidade dos tons nos afrescos foi pensado de maneira a acentuar o aspecto austero de sua arte. O contraste com o brilho das cores de Duccio demarca bem a diferença e a originalidade de Giotto. Foi esse o passo significativo em relação aos mestres do período.

A maioria das cenas pintadas por Giotto di Bondone, assumindo aspectos de teatralidade, desenrolam no primeiro plano e são percebidas de imediato pelo espectador. O olhar é convidado de maneira inconsciente a fixar em baixo da linha média das figuras, levando o espectador a sentir que faz parte da obra, situando-se enquanto testemunha dos fatos narrados imageticamente. É o olhar do espectador que possibilitara a vivacidade da pintura e a separação entre objeto e apreciador é atenuada pelo fato de que o quadro, “enquanto representa o subjetivo, mostra em todo o seu conjunto que existe apenas para o sujeito, para o espectador e não para si mesmo independentemente. Diríamos que o espectador aí está desde o começo” (HEGEL 1997, p. 204). Como acontece em diversas miniaturas francesas, podemos observar que as figuras parecem querer sair do enquadramento em nossa direção. Com Giotto, em seu espaço pictórico, os personagens não precisam simular que estão andando em nossa direção, pois seu domínio da tridimensionalidade espacial, juntamente com seus traços fortes e austeros, nos passam a ideia de que seus personagens são esculturas independentes, como nas catedrais góticas (JANSON, e JANSON, 1996, p. 150). Giotto, o artista da forma simples e não idealizada abstratamente, propõe novos enquadramentos espaciais. Após a arte do mestre, o estilo da arte florentina tornou-se cada vez mais natural e científico.

Na tradição figurativa medieval, devemos absorver as funções da operação pictórica, tanto na apresentação da imagem sacra quanto na demonstração da “sacralidade da imagem mesma” (ARGAN, 2003, p. 25). A simplicidade dos personagens de Giotto, com suas roupas de gente comum, seu gesto corriqueiro, a posição espacial das outras pessoas nas cenas, insinuam os novos motivos de que a arte deveria seguir. Um outro exemplo de mobilidade imagética e rompimento hierático é a cena da *Entrada de Cristo em Jerusalém*, afresco assente na parede na Capela Arena, em Pádua, feito entre 1305 e 1306 (figura 2). A nossa atenção se fixa na extraordinária força criativa dessa imagem e das seguintes que assistimos na Capela.

“Um breve lance de olhos sobre o mural bastará para nos convencer de que estamos diante de uma verdadeira revolução na pintura” (JANSON e JANSON, 1996, p. 148).



Giotto di Bondone
Afresco – Entrada de Cristo em Jerusalém (1305-1306)
Capela Arena, Pádua

Como homem do seu tempo e de suas circunstâncias, Giotto recebeu a influência da arte gótica e da tradição bizantina, mas estabeleceu novos domínios de produção artística. Na pintura *Entrada de Cristo em Jerusalém*, quando Cristo entra na cidade, ocorrem diversas pessoas para vê-lo. Giotto desenvolve a cena de tal maneira para parecer cotidiana, que ele coloca duas pessoas empoleiradas em duas árvores. Assim, ele quebra a rigidez religiosa, sem deixar de ser um crente. Embora a clientela de Giotto seja uma classe média alta, ele coloca Cristo se dirigindo a pessoas comuns, como pode ser observado pelas vestes e gestos. A arte das repúblicas cidadinas tinha no *Trecento* características mais eclesiásticas, ao contrário das artes feitas nas cortes. Apenas no século XV o espírito e o estilo mudaram, provavelmente com a grande influência estética de Giotto. A partir desse momento, a arte adquire um caráter mais secular de acordo com as novas demandas privadas e a crescente racionalização.

Giotto e a nova perspectiva

Neste novo contexto, aparecem novos gêneros considerados seculares, exemplificado na pintura narrativa e também no retrato, gênero preferido pela burguesia em ascensão, pelo cardinalato e pelos papas. Os quadros religiosos se enchem também de motivos seculares,

demarcando, desta maneira, outro estratagema num mundo cada vez mais dessacralizado. Antes de simbolizar enfraquecimento da igreja, os motivos seculares corroboram para a demarcação do território religioso. A classe média, no entanto, preserva muitos pontos de contato em arte com a Igreja, permanecendo, nesse aspecto em particular, “mais conservadora do que a sociedade palaciana das residências principescas” (HAUSER, 2003, p. 300).

Entre os muitos afrescos de Giotto, existe um na parede da Capela Arena que provocou uma revolução na perspectiva da cultura ocidental, que é a cena da *Anunciação*. Tem-se de um lado da parede frontal o anjo Gabriel e do outro a imagem de Maria, ambos ajoelhados (figuras 3 e 4).



Giotto di Bondone
Afrescos - Anunciação e Maria (1304-1306)
Capela Arena, Pádua

Na obra da Redenção, o anjo Gabriel anuncia a encarnação do Verbo à Virgem Maria. Este é o momento em que o anjo anuncia que Maria vai ser a mãe do Salvador (Lc, 26-38). Maria se prontifica como a “escrava do Senhor”, dando início à epopeia cristã.³ Acima desse duplo afresco, interligados paradoxalmente por uma falsa continuidade das cortinas dos dois ambientes, em que se encontram o anjo Gabriel e Maria, sobrevoa uma hoste de anjos em celebração do encontro sagrado. Este momento de interrupção no cânone, que inaugura o Novo Testamento, representando o instante supremo em que ocorre encarnação do divino na terra, é reelaborado por Giotto. Nas duas figuras ajoelhadas, Deus e a Humanidade, o Céu e a Terra são conjugados numa síntese dialética. As imagens representadas são tão sólidas e tão bem esquematizadas em formas tridimensionais que dão aos observadores até hoje a impressão de estar contemplando figuras reais em aposentos concretos (WERTHEIM, 2001, p. 57). Temos a impressão de estarmos realmente ali, num espaço físico real, com pessoas reais e contemporâneas, características excepcionais em relação à arte anterior.

Estas imagens de Giotto provocam uma espécie de catarse nos fiéis, uma incontida persuasão visual. Persuadir é mais importante do que apenas alegorizar ou simbolizar (ECO,

1989, p. 76). Com a obra de Giotto, damos-nos conta de um novo direcionamento, uma guinada substantiva em relação ao estilo chapado da arte medieval. As representações presentes na arte gótica quase não transmitiam impressão de profundidade espacial ou ideia de solidez. Nas representações góticas os objetos “flutuavam contra nebulosos fundos dourados, partes diferentes de uma imagem eram pintadas em escalas diferentes, tudo era plano e aparentemente bidimensional” (WERTHEIM, 2001, p. 59). Era exatamente contra esse tipo de espaço, plano e bidimensional, contra essas imagens flutuantes, que insurge Giotto. Ainda que herdeiro de algumas concepções estéticas medievais, o mestre Giotto queria ter a experiência do peso dos objetos, queria perceber pela verossimilhança a solidez das estruturas terrenas. De acordo com a doutrina da verossimilhança aristotélica “é melhor apresentar o impossível de modo verossímil do que o possível como inverossímil” (ARISTÓTELES, 2008, 1451b). Crente e convicto de suas raízes religiosas, nem por isso deixou de perceber a representatividade da vontade de Deus aqui na terra.

O mundo natural e sua extensão material deveriam representar a vontade divina, ainda que o homem fosse o registro também do pecado. Nesse processo dialético entre Deus e natureza, esta configura-se como desígnio daquele, mas não reduzível apenas àquele, pois do contrário não haveria espaço para o livre-arbítrio, muito menos a experiência para a virtude e elevação moral. Giotto reafirma o poder da imagem como interrupção de uma continuidade medieval. Longe de representar a ideia, Giotto queria representar o conhecimento da realidade, pois é neste mundo que Deus interfere e coloca as provas para o ser humano ser eleito ou não.

Ao observarmos as pinturas e os afrescos de Giotto na Capela Arena, percebemos que as construções arquitetônicas parecem recuar no espaço. Os objetos pintados se diferenciam das imagens medievais devido as suas representações serem na mesma escala. De fato, boa parte das pinturas sacras do medievo concebia uma hierarquia divina para os personagens bíblicos, sendo Cristo representado em tamanho maior que os anjos, e estes maiores que os santos. Os santos, por sua vez, como seres humanos que acenderam na virtude e mereceram a santificação, eram pintados em proporções maiores que os humanos. Claro que este tipo de enquadramento imagético possibilitava maior aproveitamento do espaço a ser pintado e também uma imediata experiência espiritual de acordo com a representação bíblica que servia de fonte e fundamento. Mas Giotto queria ir além da mensagem espiritual, queria a persuasão imagética na forma de um relâmpago, em que o ocorrido encontra o agora na forma de uma constelação, tal como apreendemos no pensamento benjaminiano (BENJAMIN, 1990, p. 703). Desta forma, a imagem salta no inconsciente visual. Por isso, em Giotto, as figuras humanas parecem pintadas num momento de ação, técnica que será bastante explorada mais tarde no barroco italiano

(WÖLFFLIN, 2005, p. 26). Elas simulam, eivadas de sentimentos, cansaço e tristeza, mas também alegria e paixão. Sobre essas características, as imagens de São Joaquim nas paredes laterais da Capela dos Scrovegni são exemplos típicos (figura 5).



Giotto di Bondone
Afrescos - (1305)
Capela Arena, Pádua

Também as imagens do Arcanjo Gabriel e de Maria (figura 3 e 4), estão pintadas para parecerem não apenas tridimensionais, mas dotadas de peso e extensão, ocupando um lugar no espaço. As figuras estão sofrendo a ação da gravidade, por isso a experiência terrena, e por isso representação da ação enquanto fenômeno. Percebemos, nestes afrescos, aquilo que Panofsky chama de coesão interna da representação. De fato, tem-se em Giotto o amadurecimento estético-sensível que levará a uma concepção de espaço homogêneo, infinito e tridimensional, características presentes dentro de um *Systemraum* (espaço-sistema) moderno definido por Panofsky. Este *Systemraum* se opõe ao *Agregatraum* (espaço-agregação) dos antigos (PANOFSKY, 2003, p. 11-54). Neste *Agregatraum* encontra-se o caráter compósito do espaço pictórico românico e medieval, no qual os elementos visuais aparecem agrupados de forma quase mecânica. Sobressai uma homogeneidade atmosférica (CAMPOS, 1990, p. 51). Como diz o personagem de Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray*, a arte medieval é encantadora, mas as emoções estão desatualizadas. Giotto irá, irremediavelmente, atualizar estas emoções.

Giotto e a subversão espacial

O *Zeitgeist* (espírito do tempo) ocidental estava se transformando substancialmente. Giotto estava promovendo uma interrupção dialética visível. Cada civilização responde os problemas de seus objetos de acordo com a sua demanda. Alguns homens, no entanto, propõem

questões além de seu tempo e procuram respondê-las. Esse é o caso de Giotto di Bondone, como será o caso de Leonardo da Vinci (DA VINCI, 2007). Não foi possível relacionar a obra de Giotto dentro de um quadro de referência específico no momento da produção. Somente com a maturação da sensibilidade estética é que a cada dia se reconhece a inovação desse mestre. A pintura realista, quando quis representar o mundo, fazendo este perder a sua variante fantasmagórica que compõe a realidade (pois o inconsciente cria fantasmas atemorizantes e ainda lhes dá forma visível, dá-lhes movimentos diante de nossos olhos), naquele momento desfechou um golpe forte ao inefável, que era o núcleo da visão medieval (ECO, 1989, p. 80). O domínio inefável do espírito ficou abalado com as imagens naturalistas do domínio terrestre. No entanto, este inefável voltará sobre novos disfarces nos séculos seguintes, como nos exemplifica o drama do destino do jovem personagem Hamlet, de Shakespeare.

De acordo com Wertheim, a despeito de toda a modernidade das imagens de Giotto, pode-se ver que algumas delas refletem uma compreensão medieval do espaço. Para isso, a autora elenca as imagens presentes na Basílica de Assis. Para Wertheim, por exemplo, nas imagens de *São Francisco enxotando os demônios da cidade de Arezzo* (figura 6), não se encontra uma unidade arquitetônica.



Giotto di Bondone
Afresco - São Francisco enxotando os demônios da cidade de Arezzo (1297-9)
Basílica de São de Francisco, Assis

Os prédios, segundo a autora, são retratados de pontos de vistas diferentes, em que cada elemento arquitetônico parece ocupar o seu espaço independente. Não há, enfim, nenhum senso de espaço global unificado. Ela segue afirmando que essa impressão de desarticulação está presente também na obra *Visão dos tronos celestes por São Francisco* (figura 7).



Giotto di Bondone
Afresco- Visão dos tronos celestes por São Francisco (1297-9)
Basílica de São Francisco, Assis

Nestas duas imagens, de fato, não há uma integridade espacial. Na última imagem não conseguimos delimitar o lugar exato que está presente o anjo (WERTHEIM, 2001, p. 69-75). Isto porque, para Wertheim, Giotto estava subordinado à concepção aristotélica de espaço. Não podemos negar que o domínio do pensamento aristotélico ainda era bastante razoável, principalmente suas especulações no campo daquilo que hoje chamamos de astrofísica. Basta observar as suas explicações sobre o lugar centralizado da terra e o movimento dos corpos celestes em “perfeito” equilíbrio. Não havia espaço para o acidental e o insuspeito, para o inconstante e o irregular, pois contrariaria a ideia de perfeição cósmica (LE BLOND, 1945, p. 45 e 46). Por isso, o filósofo afirmou que a natureza tem *horror vacui* (horror ao vácuo). Havia a crença de que “o vazio é nada e o que é nada não pode ser”, não há volumes vazios, porque ali onde uma substância termina, outra começa (um cálice, ou está cheio de vinho ou de ar, ou outra substância qualquer, mas nunca vazio; um peixe num lago: onde termina a extensão do peixe se inicia a extensão da água). A matéria preenche cada fenda, cada buraco, cada superfície, por mais irregular que seja (SUASSUNA, 1979, p. 49). Para Aristóteles, o espaço não tem volume, logo não tem profundidade, sendo apenas a superfície das coisas. Somente os objetos materiais e concretos tem profundidade, não o espaço *per se*. A imobilidade do universo decorria diretamente da impossibilidade do espaço vazio. Caso o universo fosse movido, restaria um espaço vazio atrás. Isso era considerado impossível, logo, devia ser impossível mover o universo, mesmo que tivéssemos uma alavanca e um apoio.

O percurso de Wertheim é o contrário do que pensamos. Porque primeiramente temos que partir das pinturas da Basílica de Assis, pois, ao que tudo indica, ela também foi decorada

com as pinceladas de Giotto antes da empreitada na Cappella Scrovegni. Assim, esta só se entende perfeitamente quando se leva em conta as experiências daquela. A partir das sugestões estéticas esboçadas na Basílica de Assis, foi possível consolidar uma nova maneira de conceber os objetos no espaço e no tempo em Arena. Na Basílica encontramos traços de uma figuração geométrica do espaço, com desenhos sólidos e projeções tridimensionais. Na pintura *São Francisco enxotando os demônios da cidade de Arezzo*, a falta de unidade arquitetônica e a representação dos prédios de pontos de vistas diferentes não significam necessariamente uma concepção medieval de espaço, pois não podemos ver uma imagem com os princípios operativos e técnicos fixados apenas no século XX. Acreditamos que o artista Giotto tinha plena consciência da diferença dos tamanhos dos objetos representados. Se ele pintou uma igreja do tamanho de uma cidade num dos cantos da parede, a ideia de representação simbólica da igreja é latente. O simbólico levava ao ser da beleza divina (ECO, 1989, p. 80). O domínio da perspectiva já estava presente. Foi muito mais uma questão visual do que um arcaísmo estético, como pode parecer à primeira vista. A unidade arquitetônica em um espaço global, quem a procura somos nós, que almejamos uma compreensão realista da pintura, mas que naquele momento provavelmente não era o objetivo de Giotto.

Na obra *A visão dos tronos celestes por São Francisco*, embora não tenha a integridade espacial como deseja Wertheim, isto não significa a permanência de Giotto ainda no paradigma de uma arte “atrasada”. Pois embora o artista pinte os tronos e o altar em tamanhos diferentes, percebemos igualmente uma atenção para a forma perspectica. Também o tamanho do altar deve ser encarado muito mais pelo seu simbolismo latente do que pela descrição imagética sobrevalorizada. O que a autora chama de desarticulação presente na composição, preferimos acreditar numa escolha racional, imbuída do mais premente significado religioso. De fato, no trono, senta a autoridade em ocasiões solenes, assim como o altar precisa ser compreendido dentro da lógica ritual em que as vítimas são imoladas (que no cristianismo são simbólicas) em sacrifício religioso. Os tamanhos maiores, em representação, dos tronos, combinam com a estratégia do artista para a glorificação de São Francisco. Principalmente a forma de projeção do altar próximo do santo.

Observemos que, de propósito, Giotto confronta os dois ângulos de apresentação, sobressaindo, em primeiro plano, São Francisco e o trono. Talvez, por causa de Giotto e de outros artistas após o *Trecento*, São Francisco é hoje um dos santos mais populares no ocidente, com várias cidades nomeadas em sua homenagem. Em relação ao espaço aéreo, a presença do anjo e dos demônios nas imagens anteriores, fica claro a impregnação da homogeneidade

atmosférica como um resquício do *Agregatraum* dos antigos. Por isso, o espaço parece bastante gótico e os objetos de Giotto euclidianos, mas o espaço circundante permanece aristotélico.

Giotto estava rompendo com as características essenciais da arte de seu tempo. Se não havia uma infantilidade nas imagens medievais, aquelas nitidamente chapadas, também não acreditamos numa espécie de inépcia em Giotto. Assim como não havia ignorância nos pintores góticos e bizantinos, por não fazerem uso da perspectiva, também não faltava organicidade em Giotto na Basílica de Assis. Esta igreja foi um laboratório para a revolução operacionalizada na Capela Arena. Somente a partir de Giotto é que se compreendem as mudanças essenciais nas regras da perspectiva posterior, interrompendo dialeticamente um modo homogêneo de representação pictórica (VASARI, 2011, p. 274).

Conclusão

Para Aristóteles, as sensações visuais são, entre as demais, as que nos fazem conhecer diferentes coisas pelo sentido geral dado pela experiência singular (ARISTÓTELES, 1984, p. 12). A experiência da renovação da perspectiva mudou o nosso olhar sobre as coisas do mundo da vida. A partir da revolução artística operada por Giotto, o mundo físico se transformou: os objetos deixaram de ser explicados apenas pelas teorias metafísicas e receberam um novo olhar para codificá-los no espaço comum dos fenômenos. A ilusão da tridimensionalidade, com seus novos pontos de fuga e seus raios dispersos, porém harmônicos, introduziu novos caminhos para as artes modernas.

A interrupção dialética do enfoque do corpo espiritual, vivida pela pintura pré-Giotto, para o corpo físico, palpável, forneceu elementos de construtos cognitivos que se desdobrou na imagética renascentista. Nesse sentido, se processou uma educação para o olhar que influenciou também a maneira como vemos o nosso corpo. As imagens ficaram mais complexas, no entanto mais próximas da realidade. A valorização das imagens no espaço, as novas formas de medir o perfil do rosto e as novas técnicas de traçar o contorno dos membros físicos provocaram uma nova sensibilidade estética. O conteúdo sensível representa algo não explícito que revela a atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe social, de uma crença religiosa ou filosófica, condensados numa obra (PANOFSKY, 2007, p. 52). A noção do que é belo se transforma.

A iniciativa de Giotto de identificar os seus personagens sacros como seres humanos reais e de aparência comum, forneceu dados de análise para compreendermos a busca de originalidade pessoal no século XX. O *Trecento* possibilitou ao pensamento humanista se libertar das amarras teóricas e comportamentais, promovendo a busca de identidade

emancipatória. Se a técnica de Giotto inspirou e instigou novas experimentações científicas, desobstruiu o corpo obliterado. Esse novo corpo deve, no entanto, ser coberto com uma nova moda, com novos cortes de costura, com novos desenhos no rosto. Enfim, a originalidade da técnica pictórica, com sua perspectiva iluminadora, trouxe o mundo da vida de volta para a terra. Com isso renovou os estudos científicos e proporcionou uma nova experiência da realidade. O conhecimento do corpo levou a uma revalorização do belo. A nova composição do espaço pictórico ajudou a configurar o novo paradigma na arte moderna.

Referências

ALIGHIER, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

CANTUÁRIA, Anselmo de. *Diálogos Filosóficos*. Introdução, Tradução e notas de Paula Oliveira e Silva. Porto: Afrontamento, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Vol. II: de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Vinzenzo Cocco e notas de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BEDO-REZAK, Brigitte Mirian. *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*. Leiden: Brill, 2011.

BENJAMIN, Walter. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt/M. 1977.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

BIBLIA SAGRADA. Tradução de Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 1990.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Perspectiva/Rio de Janeiro: UERJ, 1990.

CLARAVAL, San Bernardo de. *Obras completas de San Bernardo V*. (Sermão 85 sobre o cantar dos cantares, 13). Madrid: BAC, 1987.

DA VINCI, Leonardo. *Coleção Gênios da Arte*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri, SP: Girassol; Madri: Susaeta Ediciones, 2007.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Tradução de Maria Berbara. São Paulo: Edições 70, 2018.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. *A Arte e Beleza na Estética Medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GIOTTO. *L'opera Completa di Giotto*. Milano: Rizzoli Editore, 1974.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LCT, 1999.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JANSON, Horst Woldemar; JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE BLOND, S. J., J. M. Aristote, le philosophe de la vie. In: Aristóteles. *Traité sur les parties des animaux*. Paris: Albier, 1945.

LE GOFF, Jacques. *As Raízes Medievais da Europa*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

ONIAN, John. *Bearers of Meanings: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton: Princeton UP, 1988.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, s/d.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona, Espanha: Tusquets Editores, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PARRONCHI, Alessandro. *Studi su la dolceprospettiva*. Milano: Aldo Martelli, 1964.

SUASSUNA, A. *Iniciação à Estética*. Recife: Universitária, 1979.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VENTURI, L. *Para Compreender a Pintura de Giotto a Chagall*. [s/l]: Estudios Cor, 1972.

WERTHEIM, Margaret. *Uma História do Espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WOLF, Noberto. *Giotto*. Lisboa: Taschen, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

1 No Canto XVII, Virgílio conversa com Gerion, para convencer essa horrível fera a levá-lo, junto com Dante, ao fundo do abismo. Dante se aproxima das almas de violentos contra a arte. Neles estão pendurados no peito uma bolsa na qual são desenhados os brasões de sua família. No Vv 64 e 65 está o brasão dos Scrovegni: “E o de que a porca azul e prenha eu via/ assinalada no branco saquinho” in: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010, p. 229.

2 No túmulo de Enrico Scrovegni, na capela, está a seguinte inscrição: “Este lugar, chamado de Arena pelos Antigos, / Torna-se um nobre altar para Deus, extremamente preenchido pela majestade divina. /... lugares preenchidos com maldade são designados ao uso honesto. / E vejam, este que foi o lar dos pagãos, construído por uma grande multidão, / Foi demolido com grande ira / E agora está miraculosamente abandonado... / Virtudes divinas substituem os vícios profanos, / Os regozijos celestes, que são superiores, substituem os terrenos” em: ONIANS, John. *Bearers of Meanings: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton: Princeton UP, 1988, p. 114.

3 “No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da galileia chamada Nazaré. (...) ‘Alegra-se, cheia de graça! O senhor está com você.’ (...) Maria disse: ‘Eis a escrava do senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra.’” (Lc 1, 26-38) BIBLIA SAGRADA. Tradução de Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 1990, p. 1310.

Submetido em 10 de julho de 2019
Aprovado em 25 de outubro de 2019